

UC Berkeley

Lucero

Title

Ritmo y tempo en Los pasos perdidos: Un ejemplo

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/9sw629wg>

Journal

Lucero, 2(1)

ISSN

1098-2892

Author

Voysese, Oswaldo

Publication Date

1991

Copyright Information

Copyright 1991 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Ritmo y tempo en *Los pasos perdidos*: Un ejemplo

Oswaldo Voyses
University of California, Berkeley

La gran acumulación de detalles descriptivos es un rasgo característico de la prosa de Alejo Carpentier. En *Los pasos perdidos* esta técnica simula producir una inercia en el movimiento narrativo; el lector, por lo tanto, se encuentra frente a una serie de cuadros en lugar de una narrativa. Sin embargo, quizás esta falsa impresión se debe a que Carpentier—de sólida y de enjundiosa formación musical—concierta su prosa a su sensibilidad melódica.¹ Puede que los temas, como el ritmo de la narrativa, obedezcan a ciertos esquemas polifónicos y ocasionalmente Carpentier piense en composiciones específicas.² Un claro ejemplo de esta emotividad e intuición filarmónica es el pasaje tocante a la revolución que el narrador logra presenciar.

En la sección cinco del capítulo dos, el narrador se despierta y recuerda sus impresiones de la noche anterior. Luego sale del hotel dejando a Mouche dormida y merodea por las calles y un cementerio reflexionando sobre su herencia cultural en este ambiente. Lo que experimenta inmediatamente después es un estado de pánico que destroza su estado contemplativo: sin comprenderlo bien está atrapado en medio de una revolución.

Los recuerdos de la víspera están revestidos de un tempo *andante*³ marcados por frases largas de puntuación abundante y regular, un léxico particular y una sintaxis estilizada. Algunos ejemplos bastarán:⁴

Las risas se encendían y corrían por los palcos, de cuya penumbra cálida emergían brazos desnudos, manos que ponían en movimiento cosas tan rescatadas del otro siglo como gemelos de nácar, impertinentes y abanicos de plumas. La carne de los escotes, la atadura de los senos, los hombros, tenían una cierta abundancia muelle y empolvada que invitaba a la evocación del camafeo y del cubrecorsé de encajes.
(167)

Se advierte una especie de deleite estético en prolongar ciertos sonidos al mismo tiempo que se da entrada a otros de diversa variedad. En la cita anterior la terminación del pretérito imperfecto *ían* es el sonido que se repite y alarga el acorde y que imprime el carácter sensual. De esta manera, los verbos juntamente con la compleja sintaxis representan artísticamente la sensualidad por medio de rasgos visuales: sugieren gran movimiento a la vez que sirven de línea melódica. El adverbio conjuntivo “como,” cuya función fundamental es establecer la comparación de igualdad, introduce tres elementos que corresponden en número exacto al compás ternario anterior. Asimismo, la tríada final sirve de corolario a toda la oración.

La segunda oración de la cita tiene como eje el verbo “tenfan,” cuyo papel es armonizar la gama de variaciones rítmicas. La enumeración precedente se compone de tres elementos, los cuales tienen el mismo número de sílabas, salvo el último. La reducción de sonidos vocálicos en esta enunciación sucesiva crea una expectativa que el verbo se encarga de acomodar rítmicamente al tono sensual del pasaje. La falta de verbos, en este caso, pone de relieve el aspecto relativo al sentido visual. Sin embargo, es el verbo el que ordena el compás de modo sensible en la ejecución al acoplar la cláusula relativa final. Esta mantiene la duración de la “frase musical” en partes iguales puesto que, contando después del verbo de la relativa, en la quinta sílaba de cada elemento recae el acento más fuerte (“evocación”/ “cubrecorsé”).⁵

Más adelante Carpentier invierte este proceso al empezar con una oración perfectamente simétrica, seguida de otra donde proliferan las subordinadas y la sintaxis y ocasional falta de verbos crean una sensación de multiplicación de acordes de una sinfonía decimonónica:

Me sentía dominado más bien por un indefinible encanto, hecho de recuerdos imprecisos y de muy remotas y fragmentadas añoranzas. Esta gran rotonda de terciopelo, con sus escotes generosos, el pafuelo de encajes entibiado entre los senos, las cabelleras profundas, el perfume a veces excesivo; ese escenario donde los cantantes perfilaban sus arias con las manos llevadas al corazón, en medio de una portentosa vegetación de telas colgadas; es complejo de tradiciones, comportamientos, maneras de hacer, imposible ya de remozar en una gran capital moderna, era el mundo

mágico del teatro, tal como pudo haberlo conocido mi ardiente y pálida bisabuela, la de ojos a la vez sensuales y velados, toda vestida de raso blanco, del retrato de Madrazo que tanto me hiciera soñar en la niñez, antes de que mi padre tuviera que vender el óleo en días de penuria (167-68).

En la primera oración los adjetivos—de más de tres sílabas, por cierto—establecen los acordes correspondientes a un movimiento reposado. Sus diversas posiciones con relación a los sustantivos recrean una alternancia sonora y agradable de las sílabas. El resto de la cita se caracteriza por un desfogue de sensaciones (léase *sonidos*) producidas por el “repicar” de fragmentos de recuerdos, impresiones y descripciones.

Cuando finalmente sale a la calle, el tempo parece hacerse un tanto más rápido. Las pausas no sólo son un poco más cortas, sino que las imágenes lúdicas iniciales contribuyen a una impresión de aligeramiento de la narrativa. Es de destacar que el aumento de la rapidez, en este caso, insinúa un ensanchamiento del tempo al final de un movimiento; es decir, una recepción más vasta de sensaciones. De esta manera, en esta ampliación se impone una serie de verbos de movimiento ascendente o en todo caso de ebullición que juntamente con algunos adjetivos vivos apunta una alegría activa:

El Sol, metido de lleno en las calles, rebotando en los cristales, tejiéndose en hebras inquietas sobre el agua de los estanques, me resultó tan extraño, tan nuevo, que para comparecer ante él tuve que comprar espejuelos de cristales oscuros. Luego traté de orientarme hacia el barrio de la casona colonial, en cuyos alrededores debía haber baratillos y tiendas raras. Remontando una calle de aceras estrechas me detenía, a veces, para contemplar las muestras de pequeños comercios, En una esquina, un hombre abanicaba el fuego de una hornilla sobre la que asaba un perrito de ternero, hincado de ajos, cuyas grasas reventaban en humo acre, bajo una rociada de orégano, limón y pimienta Y así, atraído ahora por la mañanera frescura de un viejo cementerio, andaba a la sombra de sus cipreses, entre tumbas que estaban como olvidadas en medio de yerbas y campánulas. (171-72)

La aceleración del tempo estriba en dos aspectos: los verbos y los sonidos. La sucesión de las duraciones de los tiempos verbales y la

alternancia de puntos de apoyo (por el pretérito indefinido y las indicaciones en puntuación) marcan el compás. Primeramente, el uso del gerundio y el pretérito imperfecto forja rapidez a la vez que animación continua. Los gerundios expresan acciones de duración limitada en proceso de ejecución; el pretérito imperfecto, de carácter durativo y relativo, traza la simultaneidad y el intervalo de las acciones. Los verbos en el pretérito indefinido aparecen apilados entre gerundios y una sarta de imperfectos que pintan una escena típica habitual. En segundo lugar, los verbos indican gran agitación (“rebotando,” “tejiéndose,” “remontando,” “abanicaba,” “asaba,” “reventaban,” etc.). El uso figurativo de los gerundios subraya aún más la finalidad de impresión viva que producen por ejemplo, “rebotando en los cristales, tejiéndose en hebras inquietas . . .” Incluso el verbo “Remontando una calle . . . ,” aplicado generalmente al vuelo alto de las aves, deja entrever la progresión de la velocidad del compás. Asimismo, el hombre que abanica el fuego sobre la cual se asa un temero “hincado de ajos, cuyas grasas [revientan] en humo acre, bajo una rociada de orégano, limón y pimienta” (171) anuncia las acciones que tendrán lugar a continuación.⁶ Los adjetivos y verbos denotan, si no un vocabulario de cinegética, sí uno de alifiar la presa.

Los sonidos nasales de la terminación de los gerundios y la empecinada “aplicación” de la vocal *a* no sólo retozan el pasaje con sonidos expresivos, sino que prestan vigor y firmeza a la prosa. Particularmente, la repetición de la vocal *a* ilustra el acierto artístico por medio de la inflexión de la voz. La oración “Y así, atraído ahora por la mañanera frescura” es ejemplo idóneo de esta técnica. La alternación de la *a* e *i* y luego *o* y *a* recrea una escala de sonidos vocales que pasa de agudos a graves manteniendo siempre una constancia a través del uso de la *a*.

Finalmente, el tempo abruptamente se hace mucho más rápido cuando empieza el tiroteo y la revolución. La descripción está llena de una serie de verbos que comunican precipitación y violencia. Además, las imágenes y sensaciones farragosas y los sintagmas cortos plasman el movimiento vivo típico de una pieza musical de tema parecido:

¡Ya empezó! ¡Ya empezó! Algo inquieto salí del cementerio
y regresé hacia la parte moderna de la ciudad . . . Una
multitud vociferante, hostigada por el miedo, desembocó de
una avenida, derribándolo todo por huir de una recia fusilería.

Llovían cristales rotos. Las balas topaban con el metal de los postes del alumbrado, dejándolos vibrantes como tubos de órgano que hubieran recibido una pedrada. El latigazo de un cable de alta tensión acabó de despejar la calle, cuyo asfalto se encendió a trechos. Cerca de mí, un vendedor de naranjas se desplomó de bruces, echando a rodar las frutas que se desviaban y saltaban al ser alcanzadas por un plomo a ras del suelo Decidido por el zumbir de una bala que, luego de pasar sobre mi hombro, había agujereado la vitrina de una farmacia, emprendí la carrera. Saltando por encima de las jaulas, atropellando canarios, pateando colibríes, derribando posaderos de cotorras empavorecidas, acabé por llegar a una de las puertas de servicio que había permanecido abierta. (173)

Como se ha señalado, se observa una modificación frágosa en la velocidad del compás. Igualmente sobresale un cambio en el ritmo. En primer lugar, el uso del pretérito indefinido no sólo subraya la calidad de acciones completas sino que también indica un ritmo más penetrante y cortado y por lo tanto veloz. De los verbos y adjetivos se desgaja el ímpetu y la intensidad con que obra la revolución. Incluso el sonido de los verbos cobra mayor vida como se ve en la frase “Las balas topaban” Los sonidos nasales nuevamente señalan la vibración (“alumbrado, dejándolos vibrantes”) y los oclusivos el impacto (“topaban con el metal de los postes . . . como tubos . . .”).

En segundo lugar, la oración corta “Llovía cristales rotos” marca el cambio de ritmo en el pasaje. De aquí en adelante no sólo la acción se hace más violenta sino que la sucesión de movimientos se obtiene combinando intervalos más cortos e irregulares. Por otra parte, los gerundios al final del texto cumplen también la función de expresar duraciones limitadas que hacen hincapié en la acometida del narrador y su desesperación en llegar al hotel.

Para entender a Carpentier tal vez es menester afinar el oído. Es igualmente necesario seguir el hilo de las descripciones con cierta intuición musical apta para captar las sutilezas de su prosa. Quizás más importante es dejarse llevar por el ritmo y tempo de sus “narrativas musicales.”

Notas

- 1 Este esmero artístico lo ha observado Verity Smith (27).
- 2 Smith nos recuerda que el hispanista francés Noël Salomon ya había advertido este detalle acerca de *El siglo de las luces* (Smith 27).
- 3 Hasta hoy día no se ha llegado a un acuerdo para determinar si *andante* pertenece a un tempo rápido o lento. Sin embargo, se le considera, por lo general, un tempo de paso muy moderado entre *allegretto* y *adagio* (W. Apel 37).
- 4 Indudablemente citar todo el pasaje resultaría engorroso aunque se podría observar con más claridad la técnica de Carpentier. Opto por "fragmentar" un poco la prosa para ilustrar lo que me parece más representativo.
- 5 a/la e/vo/ca/ción/del/ . . .
del/cu/bre/cor/sé/de en/ca/jes.
- 6 Es notable que Carpentier, de apreciable agudeza musical, preste atención al "movimiento" de la acción para divulgar detalles que llevan a otros momentos decisivos en la novela. Tocante a un pasaje de *El siglo de las luces* Salomon nos dice: "En fait ce mouvement—que nous avons qualifié d' *allegretto* pour marquer en quoi son enjouement contraste, musicalement, avec le tableau antérieur de la vie triste et désolée en Guyane française—n'est orchestré par A. Carpentier que pour nous mener à son tour—par un nouveau contraste—à un autre mouvement (final celui-là), qui permet un rebondissement décisif de l'action du roman" (368).

Obras citadas

- Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University, 1944.
- Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos. Obras completas*. vol. 2. 5ª ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1989.
- Salomon, Noël. "La Source de l'évocation de Paramaribo et son élaboration littéraire dans *El siglo de las luces* de A. Carpentier." *Etudes Américaines*. Bordeaux: Editions Bière, 1980, 358-72.
- Smith, Verity. *Carpentier: Los pasos perdidos*. London: Grant & Cutler Ltd., 1983.

La representación fotográfica en la literatura: El caso de *Cien años de soledad* y *Rayuela*

Regina A. West
University of California, Berkeley

En 1989, una exhibición de fotografía causó división en los Estados Unidos, forzando al gobierno a re-examinar los fundamentos de la financiación gubernamental de la expresión artística. Anteriormente la fotografía operaba al margen del ambiente cultural; como arte, sí, pero sin el estatus de la pintura o de la escultura, como documentación, pero tan fácilmente manipulada como la historia misma. La obra fotográfica de Robert Mapplethorpe escandalizó a una gran parte del país (muchos de la gente sólo la conocía de oídas), ilustrando otro aspecto del poder de la fotografía: su habilidad de escandalizar a los espectadores, su habilidad de forzar una reconsideración de la índole de la producción artística, su habilidad de ubicarse en la historia y no sólo documentarla, sino por su mera presencia, alterarla.

La novela de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, y la de Julio Cortázar, *Rayuela*, ilustran cómo la representación fotográfica puede ser incorporada, en tema y en estructura, a la literatura. La fotografía, en vez de un mediador transparente de la realidad, toma un papel central en varias secuencias de la narración de estas novelas. Aun la estructura de la narrativa imita la cámara en su habilidad de reproducir, unir y fragmentar ciertos acontecimientos y ciertos referentes.

En estas obras, los temas recurrentes de las funciones de la imagen fotográfica muestran el proceso de la reproducción de la realidad y de la recepción de una imagen por el espectador. García Márquez se centra en la producción de la fotografía y en la evolución tecnológica del medio, mientras que Cortázar lo hace en la imagen recibida por el público bajo premisas estéticas. Por un lado, García Márquez capta el elemento de sorpresa del proceso fotográfico. Por el otro, Cortázar estudia las posibles recepciones de imágenes de tortura y violación, enfocándose en los efectos producidos cuando se las considera en el marco del arte.

Teoría de la representación fotográfica

Escribe Roland Barthes en *Camera Lucida* que no es posible separar una fotografía de la imagen que ésta representa, o por lo menos no se distingue *inmediata* o *generalmente* de su referente: es decir, es imposible no poder descifrar el significado fotográfico del referente 'general' (5). En una fotografía existe un marco tomado, primero por el fotógrafo y luego por la cámara. Con la cámara se sustituye, según Walter Benjamin, cierto espacio inconscientemente penetrado por el hombre, por un espacio conscientemente explorado por él (236). Barthes añade que una fotografía es 'transparente' o 'invisible' en el sentido de que *marca* ciertos referentes en el ambiente caótico de todos los objetos del mundo. El describe esta 'fatalidad':

Photography is unclassifiable because there is no reason to *mark* this or that of its occurrences; it aspires, perhaps, to become as crude, as certain, as noble as a sign, which would afford it access to the dignity of a language: but for there to be a sign there must be a mark; deprived of a principle of marking, photographs are signs which don't *take*, which *turn*, as milk does. Whatever it grants to vision and whatever its manner, a photograph is always invisible: it is not it that we see. (6)

Barthes apunta acertadamente que existe una dependencia de la fotografía del sujeto fotográfico. Pero al proponer que esta dependencia se basa en algo 'transparente,' atribuye una objetividad absoluta a un medio mecánico de reproducción cuya meta es una representación subjetiva de la realidad. Como en el proceso fotográfico, el escritor presenta y fija el marco de su mundo ficticio así como el fotógrafo (o el *Operador*) marca y manipula un sujeto que él ha elegido. Como *Cien años de soledad* y *Rayuela* demuestran, la fotografía, como la escritura, es más un instrumento ideológico que un medio 'transparente.'

En el proceso de fotografiar un *algo* o a un *alguien*, el Operador puede tomar un papel de mediador que trata de sorprender a su sujeto fotográfico. Escribe Barthes,

I imagine . . . that the essential gesture of the *Operator* is to surprise something or someone (through the little hole of the camera), and that this gesture is therefore perfect when it is

performed unbeknownst to the subject being photographed. From this gesture derive all photographs whose principle (or better, whose alibi) is “shock”; for the photographic “shock” (quite different from the *punctum*) consists less in traumatizing than in revealing what was so well hidden that the actor himself was unaware or unconscious of it. (*Camera* 32)

Barthes distingue entre la posibilidad de sorprender al sujeto fotográfico (por lo tanto, sobresaltando al espectador), y la posibilidad de escandalizar a aquél que ve la fotografía. Cuando el fotógrafo evoca un elemento de “sorpresa” (cuando José Arcadio Buendía, por ejemplo, trata de sorprender a Dios), el Operador trata de captar (gratuitamente) el momento más raro de una situación. El espectador hace una lectura casi instantánea de este tipo de espectáculo construido. Las imágenes formuladas revelan un escándalo porque han fijado intencionalmente el proceso de significación de la fotografía. Son *falsas* porque son construidas intencionalmente, porque el Operador ha convertido la fotografía en algo ya interpretado, sin sugerir la ambigüedad de las imágenes. Con una creación fija y asimilada, Barthes afirma, “No podemos *inventar* nuestra propia recepción de este fomento sintético, ya asimilada perfectamente por su creador” (“Shock-Photos” 72).¹

Si un detalle fotográfico no taladra la conciencia del espectador, es que el Operador lo ha puesto allí intencionalmente. Cuando es enfrentado con este tipo de imagen, el espectador reacciona con un interés general y cortés—lo que Barthes llama un *studium*—determinado cultural y etnológicamente. Barthes escribe, “Lo que siento de estas fotografías se deriva de una reacción que ni choca ni carece de emoción, casi de una enseñanza cultural” (*Camera* 26). Las verdaderas “shock-photos,” las que molestan al receptor en mayor grado son las que carecen de ese efecto construido intencionalmente por el Operador. Las fotografías poseen algún elemento que choca o que llama la atención; es decir que contienen un *punctum*. Cuando, en el caso de la lectura burguesa de *Rayuela*, se da sentido a una secuencia o a una narración de fotografías de tortura, es más bien un tema de *studium* que de *punctum*. El *punctum*, en otras palabras, provoca un escándalo porque el espectador no tiene más remedio que añadir a una fotografía lo que está allí pero que no se nombra: el *punctum* puede representar el silencio de lo que no se ha representado.

Cien años de soledad

Recordar, repetir, fotografiar, escribir: Cien años de soledad puede leerse como una gran máquina de la memoria, como una extraordinaria maniobra para recuperar el tiempo. (39)
—Josefina Ludmer

En *Cien años de soledad*, Gabriel García Márquez liga el mundo “hiper-real” de Macondo con la realidad presentada por la fotografía. A través del realismo mágico, el autor emplea metáforas, bien de la presencia fotográfica, con el “descubrimiento” del modelo fotográfico representado en la escena del hielo, o bien de la falta de documentación y la subsiguiente “no-existencia” de las 3000 personas asesinadas en el masacre. Por medio del personaje José Arcadio Buendía, la fotografía tiene un papel constituyente central: la narrativa presenta una perspectiva literaria del avance tecnológico del daguerrotipo y la subsiguiente posibilidad de marcar las memorias basadas en una realidad escogida. Usando la máquina de daguerrotipia para ‘sorprender’ a Dios, el protagonista de la primera parte del libro también ilustra la habilidad de sorprender al sujeto fotográfico.

El hielo

Cuando vienen unos nuevos gitanos a Macondo, traen consigo invenciones tan extraordinarias que “José Arcadio Buendía hubiera querido inventar la máquina de la memoria para poder acordarse de todas” (García Márquez 73). Es este deseo lo que anticipa la escena del hielo y lo que fija la metáfora fotográfica en el texto. Llega Buendía con sus dos hijos a una tienda donde un gigante destapa un cofre de pirata del cual escapa “un aliento glacial.”

Dentro sólo había un enorme bloque transparente, con infinitas agujas internas en las cuales se despedazaba en estrellas de colores la claridad del crepúsculo. (74)

En ese primer instante de descubrimiento de lo desconocido, cada uno de los Buendía reacciona de manera diferente. El padre deja su mano encima del hielo por varios minutos, pagando cinco reales cada vez que lo toca. Después, el pequeño José Arcadio niega tocarlo y Aureliano

lo toca con miedo, diciendo, “Está hirviendo.” Por fin, José Arcadio Buendía paga otros cinco reales y pone su mano allí por última vez.

Según Carlos Fuentes, este descubrimiento representa una noción de progreso que rápidamente se convierte en ilusión (5):²

—Es el diamante más grande del mundo.

—No.—corrigió el gitano—. Es hielo. (74)

Es decir, hay una diferencia entre la apariencia del hielo y la realidad misma de las cosas, metafóricamente ligando el hielo a un modelo fotográfico o a cualquier otro medio, como la escritura, que fija o marca una ‘realidad.’ Aunque se podría entender la configuración del hielo como “una metáfora de la lectura, de la recepción de un mensaje,” no es la más importante (Ludmer 38). Josefina Ludmer explica que el hielo funciona “como constitución de una máquina de memoria según el modelo de la fotografía” (40). Ella escribe,

Se toca [el hielo] (se ve detrás del lente) una primera vez, no se toca (la imagen entró en la cámara), se toca (se ve) pero se siente lo contrario (el negativo, el hielo hierve), y se vuelve a tocar, definitivamente (la imagen está fotografiada). (38)

Como el agua se ha transformado en hielo, una acción instantánea se ha inmobilizado por razones de la fotografía. El modelo fotográfico limita espacial y temporalmente la imagen, tanto como el hielo fija la fluidez del agua. Esta caracterización del modelo fotográfico crea el marco literario para otro marcador de memoria y de historia: la máquina de daguerrotipia. Al final de la escena, José Arcadio Buendía proclama: “Éste es el gran invento de nuestro tiempo” (75).

El daguerrotipo

The daguerrotype is not merely an instrument which serves to draw nature . . . [it] gives her the power to reproduce herself (citado en Sontag 188). —Louis Daguerre, 1838

Después de haber contraído la peste del insomnio, José Arcadio Buendía emplea la descripción escrita de las cosas para contrarrestar el olvido producido por la enfermedad. Sueña otra vez con la construcción de una “máquina de la memoria” para poder recordar los quehaceres cotidianos:

El artefacto se fundaba en la posibilidad de repasar todas las mañanas, y desde el principio hasta el fin, la totalidad de los conocimientos adquiridos en la vida. Lo imaginaba como un diccionario giratorio que un individuo situado en el eje pudiera operar mediante una manivela, de modo que en pocas horas pasaran frente a sus ojos las nociones más necesarias para vivir. (103)

De todos modos, José Arcadio Buendía no tiene que construir por sí mismo esa máquina reproductiva. De pronto llega Melquíades al pueblo con gotas especiales que hacen recuperar la memoria y el gitano le regala a José Arcadio una máquina de daguerrotipia.

José Arcadio Buendía no había oído hablar nunca de ese invento. Pero cuando se vio a sí mismo y a toda su familia plasmados en una edad eterna sobre una lámina de metal tornasol, se quedó mudo de estupor. De esa época databa el oxidado daguerrotipo en el que apareció José Arcadio Buendía con el pelo erizado y ceniciento, el acartonado cuello de la camisa prendido con un botón de cobre, y una expresión de solemnidad asombrada, y que Ursula describía muerta de risa como “un general asustado.” En verdad, José Arcadio Buendía estaba asustado la diáfana mañana de diciembre en que le hicieron el daguerrotipo, porque pensaba que la gente se iba gastando poco a poco a medida que su imagen pasaba a las placas metálicas. (104-5)

Al hacer un retrato familiar, “el único que existió jamás” (105), José Arcadio Buendía emplea la cámara para evidenciar la existencia de algunos referentes a su alrededor. Él observa que la cámara no sólo ajusta el objeto sino que también fija el referente en un segmento de tiempo y espacio, dejándolos “plasmados en una edad eterna.”

En medio de su asombro por este proceso, José Arcadio Buendía resuelve utilizar el laboratorio de daguerrotipia “para obtener la prueba científica de la existencia de Dios.”

Mediante un complicado proceso de exposiciones superpuestas tomadas en distintos lugares de la casa, estaba seguro de hacer tarde o temprano el daguerrotipo de Dios, si

existía, o poner término de una vez por todas a la suposición de su existencia. (108)

Después de tratar varias veces de 'sorprender' a la "Divina Providencia" con una cámara, él va reconociendo que no podrá marcar el índice que mostraría la deidad. No logra captar definitivamente la supuesta existencia o inexistencia de Dios porque la fotografía no existe sin un *algo o alguien*. Así, García Márquez muestra la función más importante de la máquina de daguerrotipia: el hecho de que, en su estado tecnológico temprano, se usaba nada más que para documentar ese *algo o alguien* y dependía de una presencia "real." Mientras que el texto escrito podría cambiar de la descripción al reflejo con el aspecto de una frase o una elipsis, el daguerrotipo requeriría un sujeto fotográfico basado en el tiempo y el espacio de una 'realidad' física.

Buendía, como el *Operador* de Barthes, marca, fija, limita, mira y da perspectiva a lo que quiere 'tomar' o 'sorprender,' pero esto lo elude. Cuando la familia se reúne a escuchar la pianola, "José Arcadio Buendía pareció fulminado . . . por el tecleo autónomo de la pianola, e instaló en la sala la cámara de Melquíades con la esperanza de obtener el daguerrotipo del ejecutante invisible" (García Márquez 115). No se da cuenta de que su cámara no podrá marcar la formación de una imagen que no existe en el orden físico del mundo. Su confusión resulta de los avances tecnológicos de su tiempo: la música no viene con su hacedor y la cámara no duplica cada realidad personal. Como explica Pierre Bourdieu, al poner un sello a la realidad con el realismo de la cámara, la sociedad no hacía más que "confirmarse en la certeza tautológica que una imagen de la realidad que se conforma a su propia representación de objetividad es verdaderamente objetiva" (citado en Solomon-Godeau 199). A través del comportamiento excéntrico de José Arcadio Buendía, García Márquez juega con esta relación entre la realidad y la ilusión.

Con su máquina de la memoria, José Arcadio Buendía no consigue marcar la presencia de lo 'transparente' y queda traspasado en la encrucijada del mundo mágico de Macondo y el mundo tecnológico de la fotografía. De esta manera, Gabriel García Márquez marca los límites de los dos mundos, creando unas realidades basadas en la ilusión.

La falta de documentación

Every photograph is a certificate of presence (Camera 87)
—Roland Barthes

La exterminación de tres mil obreros, incluyendo mujeres y niños, está ejecutada en tal manera que aun antes de morir, los que se han reunido en la estación de ferrocarril piensan en los siguientes acontecimientos violentos de un modo alucinatorio. Con la falta de documentación fotográfica, resulta que la imaginación y la memoria no son suficientes para producir una imagen para la posteridad. El silencio producido por la falta de documentación fotográfica en la escena de la matanza tiene dos implicaciones: primero, con la fotografía, el individuo tiene la tecnología necesaria para reproducir la imagen de las masas; segundo, lo que no se documenta fotográficamente puede presentarse como mito en generaciones futuras (como es el caso del Coronel Aureliano Buendía), o más peligrosamente, puede dejar sin disputa la producción histórica de una élite gubernamental (como en el olvido de la matanza).

En su ensayo "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," Walter Benjamin señala que el proceso de reproducción mecánica se considera peligroso (como instrumento ideológico) precisamente por ser un significado representante e informante:

This process, whose significance need not be stressed, is intimately connected with the development of the techniques of reproduction and photography. Mass movements are usually discerned more clearly by a camera than by naked eye. A bird's eye view best captures gatherings of hundreds of thousands. And even though such a view may be as accessible to the human eye as it is to the camera, the image received by the eye cannot be enlarged the way a negative is enlarged. This means that mass movements, including war, constitute a form of human behavior which particularly favors mechanical equipment. (251)

El daguerrotipo, como el certificado de presencia que menciona Barthes, tenía el poder de representar sucesos de una manera que los preservara para la posteridad. Como se menciona más arriba, la fotografía documenta la realidad física de un espacio y un tiempo

histórico, y sugiere que alguien ha visto el referente *en persona*.³ La imagen viva de la muerta, Remedios, por ejemplo, evidencia que la niña sí existió *en carne y hueso*. Una fotografía de la matanza, entonces, hubiera sido testimonio de que algo sí ocurrió y que tuvo lugar en el espacio público de la estación. Pero sin esta traducción de lo actual a lo pictórico, José Arcadio encuentra que es imposible probar la “alucinación” de haber sobrevivido a ese día apocalíptico.

Sin ninguna huella fotográfica para evidenciar los acontecimientos de la masacre, los militares logran construir una “historia oficial,”

La noche anterior habían leído un bando nacional extraordinario para informar que los obreros habían obedecido el orden de evacuar la estación, y se dirigían a sus casas en caravanas pacíficas. (García Márquez 346)

Años más tarde, el masacre ni existe en la memoria colectiva del pueblo—como si hubiera desaparecido el pasado no-marcado. Aun las hazañas del Coronel Aureliano Buendía se consideran como un mito que los comunistas han fabricado. Como el Coronel nunca se dejaba fotografiar,⁴ su historia es condenada a la memoria perdida de una época que cuenta con la tecnología fotográfica. La única documentación de la revolución aparece en fotos periodísticas, donde las imágenes muestran a unos veteranos liberales subyugándose al régimen: dándole la mano al presidente en símbolo de cambio en su apoyo político o besando el anillo al Cardenal.

* * * * *

Cien años de soledad ilustra el uso temprano de la máquina de daguerrotipia para sacar imágenes de una ‘realidad’ física. Como el daguerrotipo funcionaba en su época sólo para documentar la presencia de un sujeto fotográfico, el uso contemporáneo del término ‘foto documental’ no surgió hasta 1926.⁵ No se usaba el término ‘documental’ con regularidad hasta los años 30, casi un siglo después de la invención de la cámara. La tardía introducción de ‘documental’ al léxico fotográfico sugiere, según Abigail Solomon-Godeau, que antes sólo se había entendido la fotografía como mediadora de la realidad histórica.

El término 'documental,' aunque sí tiene que ver con la producción de una cierta estética, tiene más que ver con la calidad receptiva. Escribe Solomon-Godeau:

Of even greater importance has been the attention paid by proponents of a radicalized documentary to issues of audience, reception and address, accompanied by a concomitant conviction that a politically instrumental form must work against passive contemplation or voyeuristic consumption of the images. (213)

En *Rayuela*, la fotografía no se entiende como una transcripción directa de la realidad (siendo un fragmento espacio-temporal) sino al contrario, "intenta trascender el espacio y el tiempo, contraviniendo esa calidad fragmentaria misma" (Crimp 181). Julio Cortázar, a través de una narrativa fragmentada, cuestiona la relación entre sujeto y objeto que se ha impuesto tradicionalmente en la fotografía. Además, *Rayuela* distingue la fotografía usada en documentación histórica de la que se recibe con un placer estético.

Rayuela

Ultimately, photography is subversive not when it frightens, repels, or even stigmatizes, but when it is pensive, when it thinks. (Camera 38) —Roland Barthes

A photograph that brings some news of some unsuspected zone of misery cannot make a dent in public opinion unless there is an appropriate context of feeling and attitude. (17) —Susan Sontag

En su ensayo "Shock-Photos," Roland Barthes hace una observación inquietante: que la mayoría de las fotografías de tortura y de horror que encontramos en un museo no escandaliza al espectador. No es suficiente que un fotógrafo capte el horror de una escena para que el espectador lo sienta (71).⁶ Al situarse en el papel de formulador del sujeto fotográfico, el fotógrafo ya no es capaz de sobresaltarnos. Barthes escribe, "El fotógrafo casi siempre ha *sobreconstruido* el horror que propone, agregando al *hecho*, por contrastes o paralelos, el lenguaje intencional del horror . . ." (71).

Como ha sido mencionado antes, la verdadera “*shock-photo*” es aquella que carece de explicación. El *punctum* de la fotografía posee una imagen “literal” que presenta al espectador “el escándalo de horror, no el horror mismo” (73). Al hacer una fotografía documental en arte, los filtros culturales ya han digerido el asombro creado por las imágenes escandalosas . . . y la aplicación confeccionada de reglas estéticas despoja la fotografía de su valor chocante.

Las dos lecturas

En una reunión ‘intelectual,’ Horacio Oliveira insiste en que su amigo Wong le muestre una secuencia de fotografías de tortura china que él lleva en la cartera. Al enfrentarse con las imágenes grotescas, Oliveira, como el espectador burgués de Cortázar, se sitúa en la escena, reaccionando con interés cortés. Estas representaciones fotográficas estructuran la narrativa de una manera que conforma el entendimiento del texto; es decir, ya existe el marco de la interpretación. En este modelo de recepción, el espectador no tiene el poder de juzgar por sí mismo una imagen que otro [el Operador] ya ha juzgado o seleccionado para él. Con la secuencia narrativa de la tortura representada, el fotógrafo da una estructura que permite al lector (o al espectador) recibir las imágenes de una forma y no de otra.

El poste debía de medir unos dos metros, pero había ocho postes, solamente que era el mismo poste repetido ocho veces en cuatro series de dos fotos cada una, que se miraban de izquierda a derecha y de arriba abajo, el poste era exactamente el mismo a pesar de ligeras diferencias de enfoque, lo único que iba cambiando era el condenado sujeto al poste, las caras de los asistentes . . . y la posición del verdugo . . . siempre un poco a la izquierda por gentileza hacia el fotógrafo, algún etnólogo norteamericano o danés con buen pulso pero una Kodak del aparte de la segunda foto, cuando la suerte de los cuchillos había decidido oreja derecha y el resto del cuerpo desnudo se veía perfectamente nítido, las otras fotos, entre la sangre que iba cubriendo el cuerpo y la mala calidad de la película . . . (Cortázar 70)

La unidad o coherencia de la secuencia fotográfica se presenta como una construcción pasiva, intencionalmente hecha por el fotógrafo.

Además es interesante que Wong lamenta no el horror del contenido de las fotograffas sino su calidad "bastante primitiv[a]" (71).

Al principio, parece que Oliveira no sabe cómo evaluar o *mirar* estas fotos o perspectivas de un sujeto hecho objeto de 'espectáculo.' Las imágenes de las víctimas de las fotos, que forman una narrativa casi coherente, llegan a evocar un interés cortés por parte de Oliveira, un *studium* determinado culturalmente. El protagonista reacciona con frialdad porque no conoce el horror de ser torturado: para él, las fotos son más bien "escenas" de arte que documentación de una realidad. Viendo las fotos en el marco ideológico del arte, Oliveira alcanza una distancia estética con respeto a la realidad documentada.

Que ahorcaran a alguien era-lo-que-era, sobaban las palabras, pero si ese alguien había sabido (y el refinamiento podía haber estado en decírselo) que una cámara iba a registrar cada instante de sus muecas y sus retorcimientos para deleite de dilettantes del futuro Lo peor era que había mirado fríamente las fotos de Wong, tan sólo porque el torturado no era su padre, aparte de que ya hacía cuarenta años de la operación pekinesa. (73)

En la lectura burguesa, la narrativa aleja al lector de las imágenes de horror, causando un efecto de distancia estética, de manera metafísica. Aunque estas escenas parecen ser chocantes en sí, no pueden compararse al desplazamiento sentido en la narrativa fragmentada de los capítulos disponibles. En su estado fragmentario, las fotograffas, junto a las otras representaciones de tortura del libro, muestran un *punctum*, porque rechazan cualquier lectura fija o instantánea.

En la segunda lectura, Cortázar añade dos fragmentos a la representación de la tortura. El primero es un artículo periodístico que describe con detalles truculentos la ejecución de un presidiario, y el espectáculo de su muerte para cincuenta y tres mirones. El segundo fragmento se toma de la escritura del abogado Clarence Darrow, quien explica la manipulación del sistema legal en el exterminio de los menores de edad. Los dos segmentos ofrecen otra perspectiva de la justificación de la tortura y su naturaleza de espectáculo inherente. Aquí, las leyes del Estado, en lugar de las reglas estéticas, distancian al espectador de la brutalidad y el horror de estos actos representados.

Los fragmentos adicionales enfrentan al lector con esos elementos que anestesian sus reacciones ante lo barbárico.

* * * * *

Así como hay por lo menos dos aspectos de la fotografía (el que sorprende y el que sobresalta), también hay dos maneras de mirar una fotografía: de supeditar la imagen a un “código de ilusiones perfectas” o de cuestionar el espectáculo presentado en su marco de ‘realidad.’ En *Cien años de soledad* y *Rayuela*, aparecen perspectivas diferentes de la representación fotográfica que formulan modelos de la producción de la fotografía y de la recepción por parte del espectador. Las dos novelas toman en cuenta los límites ideológicos de la realidad por parte del Operador, de la cámara y, por fin, del espectador. En la manipulación y en la construcción de la narrativa, aun se cuestiona la marcación de la realidad, de la memoria y de la historia en sí.

Gabriel García Márquez considera el proceso productivo por medio del realismo mágico: en el mundo ficticio de Macondo, la realidad que el laboratorio de daguerrotipia produce es relativa. Aun la imagen que refleja los alrededores de José Arcadio Buendía es limitada por razones estéticas y empíricas. El fotógrafo encuentra que es imposible, por los límites de la cámara, captar a Dios o a cualquier ser transparente. Sólo se puede fijar en un realismo mediado por una historia específica, en el tiempo y en el espacio.

Julio Cortázar da importancia a la realidad fragmentada que la cámara produce: la fotografía es un objeto seleccionado, juzgado y aprobado por los filtros de la cultura prevaleciente. En esos términos, la fotografía es un tipo de contrato entre el creador y el consumidor (*Camera* 28). En la narrativa, las imágenes segmentadas no son parte de una continuidad natural, sino de una temporalidad que posee presencia y ausencia simultáneamente. *Rayuela* muestra el elemento chocante de la representación fotográfica, el *punctum*, que estructura la lectura y la recepción de una secuencia escogida.

Notas

¹ Las traducciones de Barthes, Crimp y Bourdieu son más.

² Fuentes escribe, "We expected from the West the photograph that finally fixed our image for eternity; or the ice that burns as it cools" (5).

³ Según Roland Barthes, no importa si este referente es un *algo* o un *alguien*.

⁴ Cuando "... un fotógrafo ambulante que tomó el único retrato suyo que hubiera podido conservarse, fue obligado a destruir las placas sin revelarlas ..." (García Márquez 223).

⁵ John Grierson 'inventó' el término 'documental,' usándolo estéticamente y sin una noción de algún elemento social (Solomon-Godeau 193-5).

⁶ Barthes cita a Genevieve Serreau.

Obras citadas

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: The Noonday Press, 1981.

_____. "Shock-Photos." *The Eiffel Tower and Other Mythologies*. New York: Hill and Wang, 1979. 71-73.

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969. 217-251.

Cortázar, Julio. *Rayuela*. Barcelona: Ediciones B, 1988.

Crimp, Douglas. "Pictures." *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Ed. Brian Wallis. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984. 175-187.

Fuentes, Carlos. *Gabriel García Márquez and the Invention of America*. Liverpool: Liverpool UP, 1987.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.

Ludmer, Josefina. *Cien años de soledad: una interpretación*. Buenos Aires: Ediciones Tiempo Contemporáneo, 1985.

Solomon-Godeau, Abigail. "Who is Speaking Thus? Some Questions About Documentary Photography." *The Event Horizon: Essays on Hope, Sexuality, Social Space and Mediation in Art*. Ed. Lorne Falk and Barbara Fischer. Toronto, Canada: The Coach House Press, 1987. 193-214.

Sontag, Susan. *On Photography*. New York: The Noonday Press, 1977.