

De *locus amoenus* a *locus horridus* en dos imágenes al interior de un museo imaginario: «Fotos» de Rodolfo Walsh y «Apocalipsis en Solentiname» de Julio Cortázar

From *locus amoenus* to *locus horridus* in two images within an imaginary museum: «Fotos» by Rodolfo Walsh and «Apocalipsis en Solentiname» by Julio Cortázar

Mateo Febres Guzmán
mateofebres@hotmail.es
Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina
Fecha de envío: 07/03/2025
Fecha de aceptación: 04/07/2025
DOI: <https://doi.org/10.18272/anima.v5i.3813>



Resumen

El presente artículo analiza las nociones de *locus amoenus* y *locus horridus*, pertenecientes a la tradición crítica que estudia los cruces entre artes visuales y representación literaria, así como el concepto de *museo imaginario* propuesto por Malraux. A través de estos, el artículo examina la relación entre imagen fotográfica y literatura en dos relatos argentinos: «Fotos» de Rodolfo Walsh y «Apocalipsis en Solentiname» de Julio Cortázar, con el objetivo de discutir la posibilidad de incluir dos nuevas imágenes —inscritas una en cada texto— al interior del *museo imaginario* de la literatura argentina de segunda mitad del siglo xx.

Palabras clave:

locus amoenus, *locus horridus*, museo imaginario, literatura argentina, fotografía, crítica literaria

Abstract

This article examines the concepts of *locus amoenus* and *locus horridus* —both part of the critical tradition that reads the crossroads between visual arts and literary representation—, alongside Malraux's concept of *musée imaginaire*. Through this framework, the article examines the relation between photographic image and literature in two Argentine short stories: Rodolfo Walsh's «Fotos» and Julio Cortázar's «Apocalipsis en Solentiname». The goal of this analysis is to ponder the potential inclusion of two new images —one from each work— within the galleries of this *musée imaginaire* of Argentine literature from the second half of the twentieth century.

Keywords:

locus amoenus, locus horridus, musée imaginaire, Argentine literature, photography, literary criticism

A Catalina Sverlij y Pablo Unda

La posibilidad de incluir nuevas imágenes en el *museo imaginario* —inscrito en la figuración de imágenes y representaciones literarias, pensada inicialmente por André Malraux (1901-1976) y observada por diversos trabajos críticos especializados en los puntos de encuentro entre literatura y artes visuales— habilita un trabajo experimental interesante para pensar la imaginaria que confiere una amplia cantidad de textos desde la Antigüedad hasta nuestros días. Pienso, por ejemplo, en la escritura de un paisaje, «ladera de un valle por cuyo fondo corre un *oued*» (Barthes, «De la obra al texto» 90), del que Roland Barthes (1915-1980) se sirve para ilustrar lo que él concibe bajo el concepto de *texto* en su célebre ensayo de 1971, «De la obra al texto». O en las tesis inscritas en «Sobre el concepto de historia» de Walter Benjamin (1892-1940), acaso el sitio canónico por excelencia para pensar el concepto de ruina, en donde, valiéndose del *Angelus novus* de Klee, describe los «vientos huracanados» que tras de sí han dejado el paisaje de la devastación que es la historia, en tanto que colección de ruinas cuya visibilidad, para el historiador materialista (que mira hacia atrás, como el ángel de Klee), es solo asequible tal como esta relampaguea en un instante de peligro (Benjamin, «Sobre el concepto de la historia» 136).

Benjamin se anticipa a la noción del *museo imaginario* de Malraux con sus aportes teóricos e históricos sobre la fotografía,¹ donde desarrolla el concepto de aura y su disminución o destrucción, que acontece para la obra de arte con su reproducción técnica. El concepto de Malraux se presenta como el desafío de ampliar los muros del museo físico, y cifra su origen, precisamente, en la aparición de la imagen fotográfica capaz de reproducir las obras que su interior alberga. Malraux sostiene que «porque se ha abierto un Museo Imaginario, que va a llevar al extremo el incompleto cotejo impuesto por los auténticos museos (...) las artes plásticas han inventado su imprenta» (17), la fotografía. El museo imaginario, archivo de imágenes descontextualizadas y accesibles por medio de la reproducción fotográfica, aparece como un espacio de metamorfosis y de una desterritorialización que arranca a las obras de arte de su contexto original y las coloca en un nuevo espacio de carácter visual, mental y portátil. Este nuevo espacio que abre el museo imaginario presenta, entonces, la posibilidad de expandir el acervo museístico y albergar imágenes nuevas de obras antiguas,² susceptibles de una nueva forma de ser pensadas y comparadas sin límites temporales o espaciales; una posibilidad con la que el museo físico, por su materialidad, no cuenta.

¹ Dispuestos sobre todo en sus ensayos «Pequeña historia de la fotografía» y «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». Ambos figuran en el volumen *Discursos interrumpidos*. Véase: Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires, Planeta, 1994.

² Benjamin cita, en su «Pequeña historia de la fotografía», al fotógrafo y pintor húngaro László Moholy-Nagy: La mayoría de las veces las posibilidades de lo nuevo quedan lentamente al descubierto por medio de formas antiguas, de antiguos instrumentos y sectores expresivos, que están en el fondo arruinados cuando lo nuevo aparece, pero que, bajo la presión de la novedad inminente, cobran una floración eufórica (79).

A diferencia de Benjamin, la posibilidad de la reproducción técnica de la obra de arte que representa la fotografía está dada bajo un signo positivo en Malraux. Mientras que para Benjamin «lo que se atrofia en la época de la reproducción técnica es el aura de la obra de arte» («La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» 89), la mirada de Malraux sobre el museo imaginario reconoce en la reproducción fotográfica una función emancipatoria respecto de la obra de arte en tanto que al interior de este se dispone «de más obras importantes de las que podría contener el mayor museo» (17). Ambos coinciden en que la fotografía representa una transformación radical para la experiencia estética, y en el carácter democratizador de la reproducción técnica por medio de la imagen fotográfica (en la medida en que la reproducción del arte lo acerca a las masas). Es en el valor que a ella le asignan, como se ha visto, en donde discrepan.

El recurso y la remisión de la literatura hacia una imaginería textual enclavada en el paisaje y en la pintura, tal como sugiere Ana Lía Gabrieloni, nos lleva a pensar las instancias de cruce entre literatura y artes visuales al interior del museo imaginario (Gabrieloni, «Nuevas imágenes y conceptos para repensar la naturaleza de las representaciones de la naturaleza» 79). En él coexisten jardines y ruinas, plantas salvajes, bosques a oscuras, naturalezas muertas, franjas de orilla de mar que traen de vuelta los restos materiales de la descomposición humana y del discurso antropocénico orientado hacia la idea del progreso neoliberal y el avance tecnológico que, partiendo y culminando en Hiroshima, nos devuelven hacia una noción benjaminiana de la historia como una ruina potencial en el presente. Ruina que, «originando una serie de imaginería a la cual aportará sustancialmente la literatura del siglo xx» (Gabrieloni 79), habilita la posibilidad de ampliar las galerías de ese museo imaginario dentro del cual pensamos estos paisajes anclados en las líneas fronterizas entre literatura e imagen.

La tentativa de pensar a la literatura como un acervo textual capaz de esta ampliación, que implica considerar la función museística de la literatura en la cultura visual (Gabrieloni, «La literatura como museo: los jardines entre la naturaleza y la historia» 43), es uno de los vértices teóricos que en el presente trabajo enmarcan la posibilidad de adaptar experimentalmente el concepto de Malraux a dos textos concretos que llevan en su núcleo imágenes fotográficas inverificables en la historia material de la fotografía o la pintura.

Con el objetivo de proponer la lectura planteada, me gustaría retomar los tópicos literarios de *locus horridus* y *locus amoenus*. El primero se refiere a un lugar que inspira temor, en donde generalmente la naturaleza ha sido librada a su arbitrio, pero que, en el plano de la sensibilidad, deviene lugar horrible (45), sombrío, amenazante y peligroso. El segundo refiere a su contrario: un lugar idílico e idealizado, placentero y con posibles

reminiscencias edénicas.³ Ambos tópicos pertenecen a la tradición crítica que se ocupa del diálogo entre literatura y artes visuales, y ocupan un lugar importante en la lectura de los relatos que aquí se plantea.

Así como los ejemplos citados de Barthes y Benjamin, en donde la relación dialéctica de la representación de la naturaleza o las artes visuales por la palabra escrita es llevada hacia cumbres interesantes, son varios los momentos en la literatura del siglo xx donde este entrecruzamiento es llevado hacia lugares de interés como para considerar su inclusión en nuevas galerías del museo imaginario (por su naturaleza, siempre inacabado), en que se inscriben estas mutuas deudas y estos cruces a partir de la literatura del pasado siglo. En lo que concierne a la literatura argentina de segunda mitad del siglo xx, es posible encontrar, por ejemplo, en la relación de Saer con la pintura y de Puig con el cine⁴ dos de esos momentos interesantes que se prestan para el abordaje de la dialéctica antes descrita.

Me interesa, sin embargo, dedicar las siguientes páginas a la fotografía, y más concretamente, al lugar central que la imagen fotográfica ocupa en distintos paisajes para configurar *loci horridi* y *loci amoeni* como fuerzas internas que movilizan dos relatos argentinos: «Fotos» de Rodolfo Walsh (1927-1977) y «Apocalipsis en Solentiname» de Julio Cortázar (1914-1984). Ambos textos se presentan como lugares privilegiados para pensar estas cuestiones, y en ellos se inscriben imágenes poderosas que, ampliando el repertorio tradicional de los *loci horridi*, se pueden considerar al interior del museo imaginario del siglo xx en la literatura argentina.

Con respecto al texto de Walsh, me interesa trabajar con el concepto de *imagen como dialéctica en suspenso* o *imagen dialéctica* aportado por Benjamin, para pensar de inicio algunas de las tentativas que movilizan al cuento y, posteriormente, detenerme en la gestión de un paisaje concreto: el de una laguna que conforma, en un primer momento, el lugar predilecto de la infancia del protagonista del relato —Mauricio—, y que luego será, deviniendo *locus horridus* a través de la fotografía, el paisaje de fondo cuando este se suicida, ideando una técnica que une, mediante un piolín, el disparador de la cámara con el gatillo de la pistola. De esta manera, propongo analizar, a través de la cambiante descripción del espacio rural de la laguna, cómo el lugar familiar se *desfamiliariza* y deja

³ Ernst R. Curtius (1886-1956), filólogo y crítico, define el *locus amoenus* como «un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el sople de la brisa» (280). Para una indagación histórica alrededor de este paisaje ideal, véase el capítulo x de: Curtius, Ernst. *Literatura europea y Edad Media Latina*, vol. I. Fondo de Cultura Económica-España, 1955.

⁴ En su curso sobre Saer, Beatriz Sarlo ofrece un punto de vista contrapuesto: «muchos de sus principios constructivos son préstamos, relaciones ya no intertextuales sino interdiscursivas entre el cine y la literatura» (*Clases de literatura argentina* 244).

tras de sí las marcas de la irrupción de lo siniestro. Marcas que quedan inscritas en la fotografía del suicidio, y hacen de ese mismo paisaje idílico un lugar de horror.

En el segundo relato, «Apocalipsis en Solentiname», me interesa describir un movimiento semejante, partiendo de los mismos conceptos de *locus amoenus* y *locus horridus* —inscritos en el paisaje del archipiélago de Solentiname en Nicaragua— para analizar cómo el tránsito de un *locus* a otro deviene materia del relato y signatura de lo fantástico en el cuento de Cortázar, atendiendo al rol que juega en él la pintura fotografiada. Para ello, propongo contraponer las imágenes fotografiadas del horror latinoamericano que se hacen visibles en el texto con la descripción del archipiélago.⁵ Una vez desplegado el análisis, quiero anotar la posibilidad de que los paisajes fotografiados que se desprenden de ambas narraciones —dos *loci horridi* ubicados en el centro de ambos textos— puedan figurar como nuevas inclusiones en las galerías fotográficas del museo imaginario con el que se producen sentidos críticos a la hora de entablar un diálogo entre literatura y artes visuales en la frontera entre imagen y texto, que convoca al presente trabajo.

«En aquel islote lejano apareció una vez un paisano muerto»

Puesto que en la inherente contradicción que connota el concepto de una imagen dialéctica radica su potencia, no es una frivolidad añadir que se trata de un concepto que atraviesa la obra de Benjamin y que, al mismo tiempo, quedó inconcluso, esbozado en el «Konvoluto N» de su *Libro de los Pasajes*, en los siguientes términos:

No es que lo pasado arroje luz en lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad (...) Las imágenes dialécticas son constelaciones entre las cosas alienadas y la significación exhaustiva, detenidas en el momento de la indiferencia de muerte y significación (464-468).⁶

⁵ Así como la que hiciera el poeta Ernesto Cardenal, uno de los personajes del cuento, en el segundo tomo de sus memorias, *Las ínsulas extrañas*.

⁶ Se podría decir que una formulación sintetizada de la imagen dialéctica se encuentra también, entre otros textos, en la Tesis V de «Sobre el concepto de historia». Adicionalmente, en uno de sus ensayos sobre Walter Benjamin, Sarlo sostiene:

El presente (el capitalismo) tiene siempre un carácter enigmático y crítico. No es la historia el único enigma, sino la configuración actual que se manifiesta desarticulada como una pesadilla. Su forma de conocimiento es la imagen dialéctica. Entre estos dos extremos trabajó Benjamin: el de la manifestación de la historia como paisaje en ruinas, y el de su conocimiento por medio de una escritura que fuera capaz de construir una imagen en tensión, contradictoria precisamente porque en ella también deben articularse los extremos de la materialidad con los del significado (*Siete ensayos sobre Walter Benjamin* 50).

Si bien la propuesta de leer a Walsh desde Benjamin puede abarcar diversos aspectos, sostengo aquí que «Fotos» ilustra el concepto de imagen dialéctica en dos niveles. En un primer nivel, las condiciones están dadas por el cuento para leer su escena final —el suicidio fotografiado del protagonista en la laguna de su infancia— y la fotografía que de ese final emerge en calidad de residuo (o ruina de un gesto, para decir con Benjamin), como una tentativa escrituraria de capturar una imagen dialéctica, tal como esta fue pensada por el filósofo berlinés. Al analizar el relato de Walsh, Ricardo Piglia ofrece una reflexión que respalda esta lectura:

Mauricio, el fotógrafo de “Fotos”, lleva al límite la ilusión de captar el acontecimiento mientras sucede, capturar en el presente la fugacidad de lo real. En el final, cuando fotografía su suicidio en la laguna del pueblo, puede por fin fijar el aura de la experiencia o, en todo caso, retratar la nostalgia de lo vivido en el lugar mágico de la infancia (...) donde el sentido de la vida parece haberse detenido. La foto reproduce esa suerte de suspensión de la temporalidad, el instante puro de la epifanía (175).

En un segundo nivel, que es simultáneo al primero, está la posibilidad de que, al leer el relato a la luz de ese suicidio fotografiado, sea la misma narración y la forma en la que está construida —a partir de un coro de voces, como bien observó Piglia, o una constelación de fotografías instantáneas, para efectos de este trabajo— la que emerja bajo el signo de una imagen dialéctica.

Al elegir fotografiar su suicidio con la laguna de su infancia como paisaje de fondo, la imagen dialéctica se presenta como una tentativa de escritura. Su sentido apuntaría a articular la vida entera del Mauricio artista en tensión con la normatividad represora del mundo social que lo rodea. La conjunción entre la imagen dialéctica y el carácter destructivo⁷ del protagonista se hace visible en el capítulo 18 en relación al problema del artista y su espacio en la sociedad cuando su narrador, llamado Negro, cuenta que su amigo Mauricio ha decidido dedicarse al arte:

Parecía tan saludable, tan asentado, y ahora se le ha colado adentro algo irreparable. Un imperceptible movimiento interior, un resorte que se mueve, que descubre una abertura y en el acto la cierra, pero por esa abertura, ese descuido del alma, entra algo insaciable y destructor (Walsh 35 – 36).

⁷ Otro concepto benjaminiano en el que, para efectos del presente trabajo, no voy a profundizar por ahora, pero cuya lectura es sin duda productiva para el análisis de la construcción del protagonista de este relato. Véase: Benjamin, Walter. «El carácter destructivo», *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires, Planeta, 1994.

Este tipo de indicios, que están desperdigados en todo el relato, apuntan al segundo nivel que había anticipado. Este nivel habilita la lectura de todo el cuento como una tentativa de escritura de una imagen dialéctica, y sitúa este andarivel del análisis en paralelo al de la fotografía del disparo con el que Mauricio se mata, que se nos presenta al final del relato.

Las alusiones que preconizan el suicidio son constantes desde la primera página, y son constitutivas de cómo la narración va construyendo a Mauricio desde una multifocalidad fragmentaria que remite al trabajo de una cámara fotográfica, a la que el relato en algún momento metaforiza y llama «la Gorgona». Tomo como insignia uno de los párrafos más bellos del relato, cuando el Negro describe a Mauricio tras una elipsis de varios años, cuando son todavía adolescentes:

Probaba el filo del mundo y rebotaba, descubriendo siempre una nueva manera de lanzarse al asalto, como un revólver que agota su carga y luego se dispara a sí mismo, el cañón, el tambor y hasta el gatillo, quemado de furor y desmesura (25).

En esta descripción, por lo que habilita para nuestra lectura el conocimiento del suicidio en el final, se puede encontrar un ejemplo de cómo parecen estarse construyendo unas constelaciones alrededor del hecho de que Mauricio es, en todo momento del relato, un niño y luego un hombre que se suicida, de la misma forma en que es un artista en tanto que productor de fotografías —que, dicho sea de paso, registran la memoria del pueblo y que se incendian—. Como si ese relampagueo simultáneo de la pistola y el flash de la cámara en el momento de su suicidio —el momento del *acontecimiento*, digamos, del hecho verdadero, al que no asistimos, sino al que solo se alude a través de la imagen narrada,⁸ y del que nos enteramos siempre a través de la voz del otro, que en este caso es el Negro, su amigo burgués—, habilitara, en calidad de instante de peligro, la posibilidad de «articular históricamente el pasado», de la que habla Benjamin.

Para efectos de la narración, y en términos de la imagen dialéctica a la que me interesa referirme, con el suicidio de Mauricio al final del cuento no solamente adquieren una luz nueva todos los anticipos de la acción que existen en el relato, sino que se vuelve posible tomar al mismo relato en su totalidad, en tanto que reunión de fragmentos cuyo horizonte sería narrar una vida, como un ensayo por capturar esas tensiones que lo conforman a través del lenguaje. Esto solamente puede lograrse atendiendo a los destellos producidos por las superposiciones y discontinuidades entre el pasado y el presente (que albergan, benjaminianamente, destellos de futuridad), y a lo que estos destellos son capaces de iluminar. Estos efectos de iluminación de una imagen dialéctica configuran el

⁸ Aquí aparece el incendio del negocio de Mauricio como otra metáfora que anticipa esas dos luces, de la cámara y la pistola, que imaginamos destellan durante su suicidio.

relato, atraviesan los distintos lenguajes y procedimientos que este emplea para capturar el momento de la dialéctica en suspenso,⁹ y considero que en esto radica el núcleo del texto de Walsh.

Dicho esto, y para verificar la forma que tiene el relato de hacer transitar un *locus amoenus* hacia un *locus horridus* a través de la gestión de un mismo paisaje, me quiero detener en la aparición de la primera fotografía de la laguna —que es también la primera fotografía que Mauricio produce en el relato— descrita de esta manera:

Estaba atardeciendo, la emulsión había fijado para siempre aquellos reflejos inasibles, el claroscuro del crepúsculo, el agua y el viento, una olita subía y se quedaba petrificada sin regreso, un pato silbón no iba a llegar nunca a su nido en los pajonales, estaba fijo como un punto cardinal, letra de un alfabeto desconocido, los juncos negros en el contraluz se inclinaban como un coro, las nubes estiradas contra el horizonte parecían otra laguna más vasta, acaso un mar (37).

Más allá de las tempranas connotaciones mortuorias que se proponen en este pasaje («petrificada sin regreso, un pato silbón no iba a llegar nunca a su nido» y los «juncos negros»), se trata de una imagen apacible, idílica, cuyos «reflejos inasibles» son propios del reino de la infancia. Esta imagen contiene, por un momento, la fugitiva posibilidad de un excedente de futuridad, «otra laguna más vasta, acaso un mar». La figuración de este paisaje, valiéndose de un registro poético, deja planteados los contornos del lugar familiar y sienta un contraste insoslayable con aquella misma laguna, devenida lugar del horror años más tarde en el relato, en la segunda imagen:

Es la misma laguna en la que habíamos pescado y cazado, donde nos habíamos bañado y vos te perdiste en un bote, el mismo lugar donde íbamos a linternear con los peones y vos encontraste un gliptodonte. Sólo que ahora viene amaneciendo y todo está liso y manso, el agua quieta y las estrías del sol entre las nubes. Lo que no sé, Mauricio, es por qué te estás riendo y qué hacés con el revólver; por qué le has puesto un hilo atado del gatillo que viene hasta el disparador de la cámara donde trato de meterme para ver qué estás haciendo y qué es eso que te borra un costado de la sien. El laboratorio dice que el negativo es defectuoso y que no se pudo mejorar la copia. Pero yo pienso que vos buscaste ese efecto (53 – 54).

⁹ Considero que, en función de lo que se viene desarrollando, el capítulo 34 es muy interesante para observar los matices que esta lectura a partir de la imagen dialéctica puede proporcionar. En él se presenta casi exclusivamente la voz de Mauricio, que dice:

Lo que pasa, es que yo no me puedo quedar quieto frente a lo que veo, tengo que hacer algo, y todos me dicen que no, de golpe me siento como atado, y hasta las cosas se te ponen en contra, los negativos se rayan (...) la luz no funciona como antes, no camina en línea recta (49).

Lo mismo sucede con el capítulo 36, que describe ya el declive del personaje, precisamente en términos de un «derm rumbo de constelaciones» (50). Leído así, se trataría de un texto profundamente benjaminiano.

Lo que acontece en esta imagen es la desfamiliarización del paisaje de la laguna, en donde se inscribe finalmente el suicidio de Mauricio. Lo que esta fotografía deja tras de sí —que, siguiendo a Benjamin, capturaría «el aquí y ahora de la obra de arte» (87)— son las marcas que deja la irrupción de lo «siniestro» u «ominoso», que Freud dem fine como «aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo» (220). En esta imagen, que surge como resto del instante del suicidio fotografiado y a la que podemos calificar como portadora de una punción aurática, se puede observar el tránsito de un *locus amoenus* —la descripción de la laguna al amanecer atravesada por los recuerdos de la infancia— hacia un *locus horridus* en cuestión de un par de líneas, con la irrupción de lo siniestro como procedimiento que habilita esa transformación. El lugar más familiar, el lugar idílico de la infancia, se vuelve extraño: en ese mismo paisaje se inserta ahora, con esta fotografía, la risa de Mauricio al suicidarse en un primer plano que hace del *locus amoenus* un lugar de horror. Así, en el paisaje siniestrado, se inscribe la muerte del protagonista como en la fotografía que de dicho gesto emerge se inscribe, con toda potencia, el relampagueo imaginado de ambas luces capturando la dialéctica en suspenso cuya imagen es, entonces, una que a través de lo siniestro que registra, reverbera iluminando, desde un futuro que es presente ya en el tiempo del relato, todo el pasado de la narración. «La imagen verdadera del pasado pasa fugazmente», dice Benjamin, y «sólo el pasado puede ser retenido como imagen que fulgura, sin volver a ser vista jamás, en el instante de su cognoscibilidad» (135). Porque la imagen verdadera del pasado «amenaza con desaparecer con cada presente que no se reconozca aludido en ella» (135), se puede decir que lo que la fotografía final de «Fotos» captura es el instante de la dialéctica en suspenso. De esta manera, se puede ponderar la posibilidad de que esta fotografía, que captura una imagen dialéctica, cuente con la fuerza suficiente para ser pensada como el aporte de Rodolfo Walsh al interior del museo imaginario de la literatura argentina de segunda mitad del siglo xx.

«De manera que cada cuadro ocupara enteramente el visor»

También en «Apocalipsis en Solentiname», de Cortázar, la emergencia de las fotografías presenta el tránsito de un *locus amoenus* a un *locus horridus*. Ese tránsito, que deviene materia del relato, ofrece al texto la especificidad de lo fantástico. Un narrador en primera persona, trasunto de Cortázar, visita la comunidad católico-marxista que el poeta Ernesto Cardenal fundó en Solentiname. En un recuento marcado por la fascinación y el fervor militante, se detiene a observar los cuadros pintados por los campesinos de la comunidad. En un momento de alto interés para este trabajo, el texto ofrece un momento *ecfrástico* al presentar las pinturas:

Algunas firmadas y otras no pero todas tan hermosas, una vez más la visión primera del mundo, la mirada limpia del que describe su entorno como un canto de alabanza: vaquitas enanas en prados de amapola, la choza de azúcar de donde va

saliendo la gente como hormigas, el caballo de ojos verdes contra un fondo de cañaverales, el bautismo en una iglesia que no cree en la perspectiva y se trepa o se cae sobre sí misma, el lago con botecitos como zapatos y en último plano un pez enorme que ríe con labios de color turquesa (525).

Si bien es cierto que, al igual que en el cuento de Walsh, la fotografía es emblema y fuerza que moviliza la narración, en el cuento de Cortázar resulta significativo que las fotos con que interesa trabajar para su análisis son fotografías de cuadros que representan un paisaje. Aquello que en Walsh aparece sin otra mediación que el lente fotográfico —el paisaje de la laguna en ambas fotografías—, aquí el paisaje campestre de Solentiname que la fotografía reproduce está dado a partir de las pinturas anteriormente presentadas. En un momento posterior, el narrador protagonista agota un rollo entero fotografiando cada cuadro, con la ayuda de un amigo que las sostiene.¹⁰ Son estas las fotografías que el narrador revela de vuelta en París y que dispone en un proyector en la sala de su casa para mirar de forma ampliada cómo estas se convierten en imágenes de horror, dejando que, con ellas, lo fantástico irrumpa en el relato. Para la configuración de los *loci* que he anticipado, se puede hablar entonces de tres instancias de representación del paisaje insular de Solentiname: pictórica, fotográfica y textual.¹¹

La inscripción figurativa del paisaje isleño en los cuadros de los campesinos delimita, junto con otras escenas de la realidad en Solentiname, los contornos de un *locus amoenus* que el narrador cortazariano fotografía con alegría, y cuyo recuerdo lo acompaña de vuelta a París, «con un cansancio lleno de nostalgia» (527) y un deseo entusiasmado por ver reveladas sus fotografías nicaragüenses. Este *locus amoenus* del «pequeño mundo frágil de Solentiname» (527) es objeto de una rápida transformación cuando, luego de proyectar las primeras fotos con la misa de Cardenal, el mismo deviene vertiginosamente

¹⁰ No solamente por el trabajo afanoso de su colocación frente a la cámara o por ser recibidas en calidad de «testimonio político», sino también en la medida del placer que producen al espectador, a estas fotografías inscritas en el cuento de Cortázar, Barthes las leería a partir de su noción de *studium*. (*La cámara lúcida* 58).

¹¹ Para discutir la posibilidad de una cuarta instancia de representación, esta vez extratextual, se podría tomar como muestra un fragmento de la página 133 del segundo tomo de las memorias de Cardenal:

Vieran ustedes aquellos amaneceres con la luna dorada sobre el lago, brillante como un sol, casi; y a los dos lados de nuestra franja estrecha de tierra, el lago de un celestino tierno, con manchas verdes espejeantes en una y otra ensenada, y entre los dos celestes nuestro espacio de tierra con su pasto verde (...) aquellos atardeceres con el lago gris azulado y azul morado del lado de La Cigüeña; el aire lluvioso, las islas verde-gris tras la llovizna lejana como tras un vidrio empañado, y del lado de Costa Rica el agua gris y blanco, blanco por las olitas y por unas estrías blancas, y allá lejos la costa de enfrente azulita o celeste, y caen las primeras gotas, y hay una brisa fría, y en el cielo hay unas nubes plomizas y blancuzcas y crema y anaranjado, y un arco iris. Y de noche el ruido del lago como un ruido de mar. (2003).

Podría argumentarse que estos son algunos de los fulgores del paisaje que los campesinos en el cuento de Cortázar han puesto sobre el lienzo, y que el narrador fotografía. Para una descripción exhaustiva de Solentiname, véase: Cardenal, E. (2003). *Las islas extrañas. Memorias II*. FCE: México D. F.

un *locus horridus* en donde comienzan a hacerse visibles otras fotografías, que el narrador no ha tomado, y que muestran la violencia represiva de las dictaduras latinoamericanas del siglo pasado. De esta manera, lo fantástico aparece en el relato al mismo tiempo que el horror:

Tampoco mi mano obedecía cuando apretó el botón y fue un salitral interminable a mediodía con dos o tres cobertizos de chapas herrumbradas, gente amontonada a la izquierda mirando los cuerpos tendidos boca arriba, sus brazos abiertos contra un cielo desnudo y gris; había que fijarse mucho para distinguir en el fondo al grupo uniformado de espaldas y yéndose, el yip que esperaba en lo alto de una loma. (528)

A través de un procedimiento típicamente cortazariano —la irrupción de lo fantástico en lo cotidiano—, lo que sigue es una galería de imágenes de asesinatos, torturas y explosiones que se corresponden con la violencia política del siglo xx latinoamericano:

La esquina de Corrientes y San Martín y el auto negro con los cuatro tipos apuntando a la vereda donde alguien corría con una camisa blanca y zapatillas (...) la mesa con la muchacha desnuda boca arriba y el pelo colgándole hasta el suelo, la sombra de espaldas metiéndole un cable entre las piernas abiertas, los dos tipos de frente hablando entre ellos, una corbata azul y un pulóver verde (...) en primer plano, contra el tronco del más próximo, un muchacho flaco mirando hacia la izquierda donde un grupo confuso, cinco o seis muy juntos le apuntaban con fusiles y pistolas (...) un auto que volaba en pedazos en pleno centro de una ciudad que podía ser Buenos Aires o Sao Paulo (...) ráfagas de caras ensangrentadas y pedazos de cuerpos y carreras de mujeres y de niños por una ladera boliviana o guatemalteca (528 – 529).

El claro contraste que ofrece el traspaso entre lo fotografiado en Nicaragua y lo revelado por las fotografías que el narrador ve materializarse en París apunta, como en el cuento de Walsh, hacia la irrupción de lo siniestro en el lugar más familiar, «lo otrora doméstico» (Freud 244), que en este caso es la sala de la casa del narrador. Tanto en la última fotografía que aparece en Walsh como en el conjunto de fotografías que el narrador de Cortázar ve materializarse frente a sus ojos a través del proyector, lo que se revela en la imagen son las marcas de lo siniestro. En ambos casos es también la emergencia de lo siniestro lo que marca el traspaso de un *locus amoenus* a un *locus horridus* en las fotografías que ambos textos proveen. La particularidad del cuento de Cortázar tiene que ver con el carácter fantástico del cuento, que refuerza la construcción de lo siniestro en tanto ambos aspectos, lo siniestro y lo fantástico, aparecen simultáneamente a través del proyector. Sobre esta relación tan constitutiva del final de «Apocalipsis en Solentiname», Freud observa:

A menudo y con facilidad se tiene un efecto ominoso¹² cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado (244).

También Ernesto Cardenal aporta resonancias en ese sentido, al llamar «siniestras» a las escenas que presentan las fotografías del relato, al que describe en sus memorias como «un cuento muy realista, casi como una crónica periodística» (418) de la visita de Cortázar a Nicaragua:

Lo único que tiene no realista son las líneas finales terroríficas, que son lo que lo hacen cuento. Él relata que tomó unas fotos de las pinturas primitivas de Solentiname, y en París las diapositivas idílicas se le transforman en escenas siniestras de la represión latinoamericana (418-419).

Así, la transformación de un *locus amoenus* a un *locus horridi* que con las fotografías se nos presenta en el relato —movimiento signado por lo siniestro, con el que el relato «realista» deviene cuento fantástico— es la fuerza que nuclea al texto de Cortázar. Si «Apocalipsis en Solentiname», al igual que «Fotos», puede leerse como la historia de un traspaso que lleva al lector de una instancia idílica y amena hacia el sitio propio de una pesadilla, esto se logra al imponer la inscripción de lo siniestro, lo familiar vuelto repentinamente extraño, en las fotografías que emergen de ambos textos: como resto de una vida en el cuento de Walsh y como irrupción de lo fantástico en Cortázar. En el horror que le produce lo que ve en las fotografías al narrador de este último, se puede apreciar también el violento agujereo del *punctum* —que Barthes emparentaba con el goce—, que lo moviliza al baño, donde vomita, o solamente llora, esperando a que su esposa entre gritando horrorizada luego de ver las diapositivas. Evidentemente, esto no ocurre, y el relato termina con la mujer felicitándole por sus fotos, por lo bonitas que salieron las fotografías de los cuadros de los campesinos del archipiélago de Solentiname, sellando así el pacto narrativo, inequívocamente.

§

Por la singularidad punzante del horror inscrito en ellas, considero que la fotografía que captura la imagen dialéctica en el instante del suicidio en «Fotos» y el conjunto de imágenes de la violencia y la represión en «Apocalipsis en Solentiname» pueden considerarse como los aportes de Walsh y de Cortázar al interior del *museo imaginario*, concepto que en estas páginas se ha venido utilizando como marco conceptual para pensar

¹² Dependiendo de la traducción, el *unheimlich* que desarrolla Freud aparece como «siniestro» u «ominoso». Trabajo con la edición de Amorrortu de sus *Obras completas*, que incluye el ensayo «Lo ominoso» en el volumen 17.

la imaginería que estos textos confieren al pensar la literatura como museo capaz de albergar imágenes no verificables en la historia tradicional de las artes visuales. En ambos pares de imágenes se puede observar el movimiento que describe el trayecto de un *locus amoenus* a un *locus horridus* a partir de distintas figuraciones de lo siniestro, cuyas marcas persisten sobre la superficie de la imagen restante y se inscriben como fuerza que trastoca los paisajes, en primera instancia idílicos, que se describen en los textos, trastocando, a su vez, a los textos mismos a nivel narrativo. En el caso particular del primer relato, «Fotos», Walsh logra algo tan difícil como presentar, con su fotografía, una especie de ensayo escriturario de cómo se vería en su complejidad la imagen dialéctica benjaminiana. En el cuento de Cortázar,¹³ por otro lado, las mismas premisas que hacen de la irrupción de lo siniestro el punto que habilita el traspaso entre los *loci*, presentan este tránsito como lo que introduce lo fantástico en la narración. Lo que se consigue, en ambos casos, es, entre otras cosas, la figuración textual de imágenes que amplían el repertorio conocido de los *loci horridi* hacia instancias poco exploradas antes por la literatura argentina del siglo xx.

Lo que he intentado hacer en este trabajo ha sido pensar la frontera entre imagen y texto en dos momentos concretos de la literatura argentina. He encontrado, con el *museo imaginario* de Malraux, una herramienta conceptual interesante para problematizar la posibilidad de su entrecruzamiento, a partir de dos tópicos literarios que se encuentran en el núcleo de ambos relatos, cada uno a su manera. Ya sea en la representación textual de una fotografía que captura una imagen dialéctica, o en la brusca transición de un *locus amoenus* a un *locus horridus* que, con la irrupción de lo siniestro, agencia el carácter de lo fantástico en el cuento, tanto en Walsh como en Cortázar el trabajo sobre la imagen fotográfica ha sido el motivo de estas reflexiones. He tratado de enhebrar con ellas la posibilidad de pensar críticamente esa tensión sin dirimir, de la que hablaba Benjamin, entre arte y fotografía, fabricando una mirada que de ella se ocupe desde la literatura. Si esa mirada se ha podido producir en el transcurso de estas líneas, este trabajo habrá cumplido con su objetivo.

¹³ Al que César Aira llamó «una convincente *remake* de uno de sus cuentos más famosos, “Las babas del diablo”» (21).

Referencias

- Aira, César. «Cortázar, Puig: conjurar la realidad argentina». *La ola que lee. Artículos y reseñas 1981-2010*. Barcelona, Penguin Random House, 2021.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós, 2012.
- Barthes, Roland. «De la obra al texto». *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires, Paidós, 2014.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005.
- Benjamin, Walter. «Pequeña historia de la fotografía». *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires, Planeta, 1994.
- Benjamin, Walter. «Sobre el concepto de historia» y «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». *Estética y política*. Buenos Aires, Las cuarenta, 2009.
- Cardenal, Ernesto. *Las ínsulas extrañas. Memorias II*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Cortázar, Julio. *Cuentos completos vol. 2*. México D. F., Santillana, 2013.
- Curtius, Ernst. *Literatura europea y Edad Media Latina, vol. I*. Fondo de Cultura Económica-España, 1955.
- Freud, Sigmund. «Lo ominoso». *Obras completas, vol. 17*. Buenos Aires, Amorrortu, 1992.
- Gabrieloni, Ana Lía. «La literatura como museo: los jardines entre la naturaleza y la historia». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. No. 39, pp. 43-60, 2023.
- Gabrieloni, Ana Lía. «Nuevas imágenes y conceptos para repensar la naturaleza de las representaciones de la naturaleza». *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No. 24, II. pp. 75 – 88, 2024.
- Malraux, André. *El Museo Imaginario*. Madrid, Cátedra, 2017.
- Piglia, Ricardo. *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016.
- Sarlo, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2011.

Sarlo, Beatriz. *Clases de literatura argentina. Facultad de Filosofía y Letras UBA, 1984-1988*. Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2022.

Walsh, Rodolfo. *Los oficios terrestres*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2022.