

# Dissidences

Hispanic Journal of Theory and Criticism

---

Volume 6 | Issue 11

Article 14

---

January 2016

**Russek, Dan. Textual Exposures. Photography in Twentieth-Century Spanish American Narrative Fiction. Calgary: University of Calgary Press, 2015.**

Luis H. Castañeda  
Middlebury College, lcastaneda@middlebury.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences>



Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

---

## Recommended Citation

Castañeda, Luis H. (2016) "Russek, Dan. Textual Exposures. Photography in Twentieth-Century Spanish American Narrative Fiction. Calgary: University of Calgary Press, 2015.," *Dissidences*: Vol. 6 : Iss. 11 , Article 14.

Available at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol6/iss11/14>

This Review / Reseña is brought to you for free and open access by the Journals at Bowdoin Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Dissidences by an authorized editor of Bowdoin Digital Commons. For more information, please contact [mdoyle@bowdoin.edu](mailto:mdoyle@bowdoin.edu).

---

Russek, Dan. *Textual Exposures. Photography in Twentieth-Century Spanish American Narrative Fiction*. Calgary: University of Calgary Press, 2015.

Russek, Dan. *Textual Exposures. Photography in Twentieth-Century Spanish American Narrative Fiction*. Calgary: University of Calgary Press, 2015.

Luis H. Castañeda  
Middlebury College

¿Ha muerto la fotografía, como medio y como arte? Nos encontramos en un periodo postfotográfico, dominado por la imagen digital y su gramática de píxeles. Cuando hablamos de fotografía, ciertos vocablos se reconocen ya como restos de un léxico casi extinto o exclusivo, tocado por la nostalgia y su prestigio: “película”, “revelado”, “cuarto oscuro”, son palabras que remiten a otro tiempo, una era de glamour en blanco y negro, y están, además, asociadas a la imagen fotográfica en su dimensión perdida de objeto, de talismán sometido al tacto, el afecto y la temporalidad, que hoy, desmaterializado, subsiste como realidad virtual. Por ello sostiene Dan Russek en este sugerente libro que el atractivo actual de la fotografía para la imaginación literaria, su capacidad de seguir inspirando y dando forma a las narraciones del futuro, están ligados al pasado y la historia (156), y a esa promesa de revelación visual que le permitió a este arte mantener una conversación privilegiada con los mayores exponentes de la literatura hispanoamericana del siglo XX.

En *Textual Exposures*, Russek estudia las relaciones entre literatura y fotografía, y para ello se concentra en las huellas temáticas, estructurales, culturales y políticas que el *motivo fotográfico* deja en los textos que analiza (Introduction 7). En otras palabras, su objeto de estudio son los modos en que el tema literario de la fotografía, manifestado principalmente como écfrasis nocional o representación textual de imágenes fotográficas imaginadas, se entreteteje en la materialidad de los signos verbales y al hacerlo construye sentidos, fortalece mensajes, o desafía los límites expresivos de la palabra. Es decir que Russek no se interesa por la imagen en sí —el libro contiene ilustraciones, pero estas ocupan un segundo plano—, sino por el cruce entre imagen y texto, o, en realidad, por la irrupción de la imagen en el texto a través de un esfuerzo eminentemente verbal por acercarse a otro código, por imitar o atrapar lo visual. No se debe olvidar, por cierto, que esta irrupción no es siempre dialogante, pues puede darse como una forma de *paragone* o competición entre las artes. La pregunta que los textos literarios se formulan sin cesar en torno a la fotografía es, ¿constituye esta o no, en su modalidad ecfástica, un signo privilegiado realmente capaz de acceder a verdades legítimas, o a otras realidades más profundas, sean fantásticas, políticas, psicológicas, etc.? Respuestas contradictorias son las que postulan los textos. Los autores tratados son ocho: Darío, Cortázar, Elizondo, Quiroga, Rulfo, Silvina Ocampo y Tomás Eloy Martínez, una nómina suficientemente amplia para hablar de una atracción generalizada del escritor hispanoamericano por la fotografía y su ilusión de objetividad: por lo menos del escritor canónico, ya que Russek extrae sus ejemplos de un corpus bien conocido.

Buscando cubrir la mayor parte del siglo pasado, el libro se instala entre dos hitos: 1895, año del descubrimiento de los rayos X, y 1985, fecha señalada como la cúspide del reinado de la televisión. Pese a que intenta plantear cierto arco histórico, el eje cronológico no predomina en este libro, cuyo objetivo no es trazar procesos ni situar la producción textual en contextos específicos, sino proponer tres núcleos temáticos que vinculan a los textos y que pueden servir como claves de interpretación. El capítulo 1, “Uncanny Visions”, tiene como centro el concepto

freudiano de lo siniestro y sitúa a la fotografía como portal de acceso a lo inconsciente, lo demoníaco y lo fantástico en Darío (el cuento “Verónica”), Cortázar (los cuentos “Las babas del diablo” y “Apocalipsis de Solentiname”) y Elizondo (la novela *Farabeuf*). Se trata del capítulo más extenso y, en mi opinión, también el más logrado por su desarrollo bastante minucioso de las potencialidades irrealistas de la fotografía. Por contraste, el segundo capítulo, “Family Portraits”, está dedicado a una de las funciones más convencionales y banales de la fotografía, su uso como tecnología de cohesión y reproducción de la familia burguesa, pero no se limita a constatar esta función en la literatura de Quiroga (“La cámara oscura”), Rulfo (*Pedro Páramo*), Ocampo (“Las fotografías” y “La revelación”) o Piñera (“El álbum”), ya que también indica cómo los textos trastocan la supuesta armonía del álbum familiar. Por último, el capítulo 3, “Politics of the Image”, se dedica otra vez a Cortázar (*La vuelta al día en ochenta mundos y Último Round*) y a Martínez (*La novela de Perón*), esta vez para mostrar que la imagen funciona también como arma de lucha política. Una observación que resulta bastante evidente dentro de un capítulo que, además de abusar de ciertos lugares comunes de la crítica –por ejemplo, la dicotomía entre el Cortázar esteticista y el político–, arroja conclusiones menos penetrantes que las de los dos capítulos precedentes.

En el primer capítulo, Russek ofrece reflexiones interesantes sobre lo que podríamos denominar la “trampa fotográfica”, vinculada a cierto carácter prometeico del fotógrafo como héroe cultural: es decir, la creencia frustrada en los poderes de la fotografía, que no otorgan el ansiado ingreso a los ámbitos vedados de lo real –trátese de la divinidad, los hechos desnudos o el goce erótico–, puesto que acaban conspirando contra aquél que los pretenda, fotógrafo iluso que termina precipitándose en la destrucción o la ceguera. En el análisis de “Verónica” de Darío, la historia de un fraile que desea obtener una imagen de Cristo usando una máquina de rayos X, resulta particularmente productivo el comentario sobre la intersección de la religión, la ciencia y la fotografía en el contexto del tardío siglo XIX, tiempo obsesionado por lo oculto y lo sobrenatural (24). El cuento termina con la muerte del protagonista, cuyo acercamiento a un conocimiento prohibido a través de un medio inadecuado termina siendo castigado por las fuerzas maléficas de un Cristo homicida: un destino comparable al del fotógrafo amateur Roberto Michel, personaje de “Las babas del diablo”, quien es traicionado por su artefacto, la cámara fotográfica, así como la máquina de escribir puede violentar las intenciones conscientes del escritor (42). Del mismo modo en *Farabeuf*, novela en la que la fotografía de una escena de tortura –la famosa “muerte por mil cortes”– se convierte en el corazón de una narración fracturada y ritual, la fotografía cumple una función desestabilizadora del sujeto y su habilidad de conocer, al inaugurar “a demonic space whose destructive energy ruptures the narrative coherence of the text itself” (75).

El segundo capítulo engancha con el primero, ya que analiza el cuento “La cámara oscura” de Quiroga como una meditación sobre el puente entre la muerte y los afectos. Como recuerda Russek, la fotografía brinda un medio para luchar contra la desaparición de los seres queridos, los que logran una supervivencia fantasmagórica al ser metabolizados en esa utopía de inmortalidad que son los retratos. Así, en el relato de Quiroga, el narrador-protagonista debe fotografiar a un hombre recientemente fallecido, lúgubre proceso que obliga al personaje a la contemplación de un cadáver que, en su sobrecogedora y paradójica intensidad visual, encierra una vitalidad más potente que la de la vida misma (86). El acto de fotografiar se presenta como un ritual de resurrección mediante la imagen, espacio de *punctum* al que son especialmente

susceptibles los deudos, como se ve en la obra magna de Rulfo. Sobre *Pedro Páramo*, Russek ofrece una lectura sugerente, tal vez demasiado breve, que pone en el primer plano de la búsqueda de Juan Preciado no ya al padre, sino a la madre ausente –tema que invoca los temas de *La cámara lúcida* de Barthes. Para Rulfo, la fotografía no brinda una reposición de los muertos, aunque sí tal vez un remanso para la memoria de los vivos, conclusión opuesta a la que se extrae de los cuentos crueles de Ocampo, en los que podemos hablar incluso de un “fotocidio” (102): las fotografías, lejos de rescatar al muerto, provocan su muerte, lo despojan del alma y del cuerpo. Del lado de Ocampo, Piñera ofrece, en “El álbum”, una sátira de la costumbre de mostrar –y explicar largamente– los retratos familiares, reducidos a marchitos e inservibles manojos de palabras.

Si los primeros dos capítulos se enfocaban en la fotografía como sendero que conduce más allá de la vida, el tercer capítulo se refiere a su potencial –por supuesto, no siempre realizado– de penetrar en las entrañas de la realidad, sea para denunciar las atrocidades del autoritarismo o de la pobreza, o para desnudar los mecanismos de operación de los gobiernos. En cuanto a *La novela de Perón*, Russek construye un análisis persuasivo del texto como un espacio de tensión entre lenguajes enfrentados, en el que “images tend to function as ‘the last word’ on a person or event” (150). Sobre Cortázar, no es exagerado afirmar que estamos ante el autor vertebral de *Textual Exposures*, pues con él se abre y se cierra la andadura del libro: decisión acertada que se debe a la profunda penetración del lenguaje fotográfico en las sucesivas etapas del quehacer literario del creador de *Rayuela*. Precisamente, es en este aspecto, el de las etapas de la obra cortazariana, donde el libro revela una debilidad al sostener una visión simplista y algo maniquea: “The divide in Cortázar’s career between an epoch preoccupied mainly with literary and aesthetic concerns and another, more politically oriented period, beginning in the early 1960s with a galvanizing interest triggered by the Cuban Revolution, can be gauged by the evolution of the figure of the photographer in his work” (132). Son problemáticos los supuestos de esta afirmación, para empezar porque la preocupación estética es una constante en Cortázar, por más que sea multifacética, y para seguir porque incluso en los cuentos de *Bestiario* y, en general, en la totalidad de la obra, existe una reflexión político-estética sobre el lenguaje como campo de batalla en el que lo real se asedia y se escurre, se amplía y se esfuma. La presencia del periodismo ilustrado y la literatura de viajes en *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último Round* es un fenómeno significativo que Russek estudia con solvencia, aunque desde un paradigma binario.

*Textual Exposures* es un trabajo innovador en su campo, ya que si bien existen estudios previos –centrados en autores individuales, explica Russek en la introducción–, este es el primer libro en inglés que discute de manera abarcadora la intersección entre la literatura y la fotografía en el siglo XX hispanoamericano. Más allá del tratamiento de Cortázar, ya aludido en el párrafo anterior, si algún otro comentario se puede hacer este debería tocar la estructura del libro en tres capítulos temáticos, solución que si bien tiene la virtud de conectar autores y textos, tiende a privilegiar la mirada interpretativa y sincrónica del crítico por encima del desarrollo histórico y contextualizado de las corrientes literarias y fotográficas. Finalmente, la conclusión busca abrir horizontes de lectura para la revolución digital del siglo XXI, manifiesta en novelas como *Sueños digitales* de Edmundo Paz-Soldán, que es comentada por Russek. En estas páginas finales, el autor también señala que la fotografía del siglo XX constituye un rico patrimonio que los autores del nuevo milenio seguirán revisitando: un gesto ya presente en todo el trabajo

literario-performativo de Mario Bellatin, o en la obra de un escritor tan significativo como Roberto Bolaño, cuya novela corta *Estrella distante* de 1996 pasa revista a las turbias relaciones entre el arte y el fascismo desde un empleo de la fotografía que rescata y resignifica la tradición explorada en *Textual Exposures*.