

LA VIOLENCIA DEL OJO: CUERPO, FOTOGRAFÍA Y LITERATURA
THE EYE VIOLENCE: BODY, PHOTOGRAPHY AND LITERATURE
A VIOLÊNCIA DO OLHO: CORPO, FOTOGRAFIA E LITERATURA

Cristina GUTIÉRREZ LEAL¹
 Beatriz RESENDE²

Resumen: Las representaciones del cuerpo en la literatura han permitido reflexionar acerca de cómo éste se relaciona con los consensos sociales y los parámetros biopolíticos en Occidente. Sobre todo, el cuerpo femenino convoca las más urgentes ideas del pensamiento feminista. En tal sentido, este trabajo propone pensar ese cuerpo en una doble representación artística: fotografía y literatura. Para lograrlo, dos obras de Edgardo Rodríguez Juliá sirven de material: *Cámara secreta* (1994) y *Puertorriqueños, álbum de la sagrada familia puertorriqueña* (1989). Considerando – con Susan Sontag – que todo uso de la cámara implica una agresión, son analizadas, pues, las vertientes de esta violencia del ojo que mira, fotografía, describe e interpreta el cuerpo de mujer. Las premisas teóricas de Diamela Eltit y Susan Sontag sirven de apoyo.

Palabras clave: Cuerpo. Fotografía. Literatura. Violencia. Rodríguez Juliá.

Abstract: Body representations in literature have allowed to reflect on how this relates to social consensus and biopolitical parameters in the West. Above all, the female body convenes the most urgent ideas of feminist thought. In this regard, this research proposes to think about that body in a double artistic representation: photography and literature. To achieve this goal, two creations, made by Edgardo Rodríguez Juliá, serve as material: *Cámara secreta* (1994) y *Puertorriqueños, álbum de la sagrada familia puertorriqueña* (1989). Taking into account – with Susan Sontag – that all use of the camera implies an aggression, the aspects of this eye violence that looks, photographs, describes and interprets the woman's body are analyzed. Diamela Eltit and Susan Sontag theoretical premises serve as support.

Keywords: Body. Photography. Literature. Violence. Rodríguez Juliá.

Resumo: As representações do corpo na literatura permitiram refletir sobre como este se relaciona com os consensos sociais e os parâmetros biopolíticos no Ocidente. Nesse sentido, este trabalho propõe pensar esse corpo em uma dupla representação artística: fotografia e literatura. Para isso, duas obras de Edgardo Rodríguez Juliá servem como material: *Cámara secreta* (1994) y *Puertorriqueños, álbum de la sagrada familia puertorriqueña* (1989). Considerando - com Susan Sontag - que todo uso da câmera implica uma agressão, são analisados os aspectos dessa violência do olho que olha, fotografa, descreve e interpreta o corpo da mulher. As premissas teóricas de Diamela Eltit e Susan Sontag servem de apoio.

Palavras-chave: Corpo. Fotografia. Literatura. Violência. Rodríguez Juliá.

¹ Doutoranda em Ciências da literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: <cdgl19@gmail.com>.

² Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora Titular da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: <resende.beatriz@gmail.com>.

Es consabido el robusto aporte que las teorías feministas han hecho al debate sobre el cuerpo, y si en algo coinciden es en el hecho irrefutable de que el “cuerpo de mujer” es, sobre todo, una construcción cultural, una ficción, y no un ente únicamente esencial, fisiológico y natural. Muchos son los dispositivos que han colaborado en esta construcción; más recientemente la cultura visual ha fraguado modelos de percepción para los acercamientos al cuerpo, lo que ha llevado a la feroz edificación de estereotipos femeninos a partir de los cuales las mujeres hemos sufrido violencia. En palabras de Diamela Eltit:

Si se observa la historia del cuerpo resulta evidente cómo en cuánto se piensa y se repiensa por el conjunto de poderes y cómo cada paradigma histórico genera otro cuerpo, uno más. El cuerpo ultraasediado es el de la mujer porque es un objetivo político fundamental de dominación y colonización de cada uno de los sistemas (ELTIT, 2016, p. 28).

Recinto de arquetipos, el cuerpo convoca años de construcción de imaginarios teniéndolo como centro. Esta dominación y subalternidad tiene particulares deltas en la cultura caribeña, la obligación de encajar en lo que se ha creado como característica identitaria del “cuerpo Caribe”: grandes pechos, caderas, nalgas. Gran cuerpo físico, pequeño cuerpo político; descartable, maltratable, manejable. En los distintos soportes artísticos es posible rastrear estas configuraciones, y en este trabajo me ocupa el interés por la literatura, en la voz narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá, uno de los más destacados escritores puertorriqueños, en cuyo programa de escritura las mujeres tienen una importante presencia en varios aspectos y temas. El corpus al que pretendo acercarme lo conforman tres obras: *El entierro de Cortijo* (1983), *Puertorriqueños. Álbum de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898* (1988) y *Cámara secreta* (1994), todas piezas clave en la obra completa del escritor y unidas por la inserción de fotografías como propuesta estética.

Así como la identidad boricua ha sido históricamente configurada, la “mujer puertorriqueña” goza de un particular diseño en la obra de R. Juliá y resulta imprescindible para comprender la gramática social de la isla. La idea de mujer caribeña ya carga con sus propias atribuciones identitarias preconcebidas y actualizadas tanto por la industria cultural heteronormada como por cierto discurso político venido del colonizador (doble, en el caso de Puerto Rico: España y luego USA) para mantener a la mujer fuera del orden de poder. En *El entierro de Cortijo*, crónica donde se relata el proceso velatorio y de sepultura del padre de la música popular puertorriqueña, Rafael Cortijo, el autor establece un patrón de conducta “propio” de las mujeres frente a la muerte y parece

proponer un comportamiento particular y diferenciado de los hombres: “se retira del ataúd apretando los labios y haciendo cachetes, con esa mueca de fatalidad que *solo* es posible en la mujer puertorriqueña” (RODRIGUEZ, 2015, p. 32, *énfasis mío*). En este primer acercamiento que decreta una forma de ser de la mujer puertorriqueña es posible identificar dos movimientos quizás no excluyentes uno del otro: el primero sería el de organizar ciertas características en común de “puertorriqueña” y agregarla al engranaje de la identidad nacional: gestos, actitudes, parecen ser identificados y acomodadas para rostrificar a la mujer boricua; y el segundo movimiento puede estar asociado a la idea de una estirpe de mujer puertorriqueña única y esencial, sentenciando la personalidad a ese molde esencialista circunscrito al preconstruido por la sociedad patriarcal.

Pero veamos un poco más:

las mujeres se detienen más que los hombres ante el cadáver. Casi todos los hombres ladean la cabeza y siguen, percatándose de la terrible presencia solo de reojo. La mujer en cambio, se cuadra frente a frente, confronta la muerte con la misma vocación carnal que le posibilita la truculencia de parir. Es la mujer la gran sacerdotisa del nacer y del morir. De ahí que si es cuestión de parir venga la comadrona, si se trata de ayudar a bien morir vengan esas enfermeras que saben casi todo lo que hay que saber sobre el gran momento (Ibid., p. 34).

La lógica sobre el destino biológico de la mujer, es decir parir, ya la hemos criticado basados en una premisa fundamental: el cuerpo de mujer no es solo un depósito de embriones ni una máquina procreadora. Este debate es viejo casi superado en la mayoría de países europeos; pero escuetamente discutido en Latinoamérica. La cita anterior parece comulgar con esa idea de destino biológico, sumándole al mandato de parir el de “ayudar a bien morir”, sabiamente, con la inteligencia y necrosabiduría que según tal razonamiento vienen en nuestra composición genética. Por otra parte, la actitud incapaz del hombre ante el ataúd forma parte de la infantilización que las estructuras sociales han legitimado para suavizar su pusilanimidad ante momentos aciagos y complejos de la vida. ¿Entonces la mujer puertorriqueña, de la que habla Rodríguez Juliá, sería la misma destinada a parir como un mandato biológico?: “si es cuestión de vida o muerte vengan las mujeres” (Ibid., p. 36).

En otra escena, la voz del cronista es traspasada a las mujeres que la protagonizan:

Como una madre comprensiva que defiende a su hijo de alguna debilidad peligrosa, ella se acerca... *Está bien, Maelo, está bien, no, no, no puedes seguir así...* Pasó de la ternura a la severidad cuando Maelo insistió en permanecer allí, en seguir tocando y besando a su amigo muerto... *En estas cosas las mujeres somos más fuertes que los hombres...* Alguien,

alguien que me repita eso... Y de abajo se oyen todas las voces femeninas que aconsejan: *Calma, Maelo, calma, Cógelo con calma, hijo. Sáquenlo afuera a que coja aire, que coja aire (...)* A estos hombres tan sensibles hay que rescatarlos de su propia debilidad, de sus propios excesos, no vayan a desaforarse hasta la locura, *negra, que así te son, tú sae, no tienen la fuerza de nosotras para estas cosas* (RODRIGUEZ, 2015, p. 39-40).

Cuando el cronista usa itálicas en el cuerpo de sus textos es para darle voz directa a los personajes, entonces podríamos inferir que, si no las está utilizando, quien habla es él: un yo cronístico autorizado que cuenta verdades, hechos verosímiles y verificables. Entonces, si bien hay un rescate de la voz de las mujeres a través de la cita directa puesta en cursiva, también vemos cómo R. Juliá promueve la idea del llanto como muestra de sensibilidad entendida como debilidad, haciendo coro a aquella vieja trampa machista “los hombres no lloran”, lloran las mujeres que de tanta lágrima terminan locas. Me pregunto anticipadamente ¿está R. Juliá solo dando testimonio de lo acontecido en el entierro de Rafael Cortijo o con cada testimonio toma un sesgo moral, la mayoría de veces heredero del machismo caribeño? ¿Qué significa el planteamiento normalizado de que las mujeres seamos los sujetos de la sensibilidad, las lágrimas y la locura? ¿Está Rodríguez Juliá hablando irónicamente sobre la sensibilidad-debilidad-locura asociada a las mujeres y, por tanto, denunciando; o está solapándolo en su obra? Todo acto de lenguaje es un acto político, hay que recordar.

Además de una configuración actitudinal de la mujer, podemos revisar también qué cuerpo de puertorriqueña está representado en *El entierro de Cortijo*. Para ello, me permito hacer con las siguientes citas un recorrido veloz por la obra en relación a ese tema:

Esta mulatona de buenas carnes que la acompaña – la de los rolos – ostenta, sin embargo, una alegre disposición bachatera y novelera (Ibid., p. 44).

Sudoroso y sanguíneo la trepó por detrás, era la manera que más le gustaba al viejo, siempre entusiasta de esos traseros que Pilar y las mujeres de su clase consideran propios de la negrada (Ibid., p. 51).

Y a Maelo le abanicán todo el aire del mundo. Dos mujeres que lo acompañan –una tiene cara de *groupy* atormentada- le echan fresco, quieren que el sonero mayor cumpla su promesa con toda la dignidad posible. Y lo panas alzan el ataúd entre vítores y entusiasmos, por aquí, al lado mío, una espera el paso de los soneros una *tremenda* mamichula con los pantalones más apretados *a este lado de la Providencia*. El plantaje del trasero, los tacos altos, me convencen de la coherencia y redundancia del sistema fúnebre: a cada entierro su trasero colosal, este tiene por piel esta tela *verde chatré*, color que abunda en la pintura de las casas de la avenida Puerto Rico. Se trata de un trasero saltarín, de esos que prefieren no disimular su condición de guiño malévolos (Ibid., p. 53).

El mamichulismo de sus traseros a reventar y ese costurón metido en el hondón de las nalgas se agolpan en mi vista, que esta ya no puede escapar, por el apretujamiento (RODRIGUEZ, 2015, p. 65).

Para darnos cuenta de cuán cerca de la utopía del amor perfecto boricua, eche pá cá mi negrona, mi pechugona sabrosona, ha acompañado la voz aterciopelada del Cheo Feliciano (Ibid., p. 60).

Sobre la tumba de Cortijo un grupito de jacarandosas y nalgudas jóvenes que encienden el último rumbón de esquina para el maestro. Ese cuidado es conmovedor (Ibid., p. 70).

Nalgas, trasero colosal, caderas, mulatona, buenas carnes, negrona pechugona, negrada: palabras clave de este resumen. Todas las características asociadas al estereotipo de mujer caribeña están en la crónica reforzadas innúmeras veces. No necesito detenerme mucho en esta explicación pues ya sabemos que, como se dijo, tal como el cuerpo de mujer está estereotipado, el cuerpo caribeño no es de ninguna manera la excepción. En el caso de Puerto Rico, ese cuerpo es asediado por exigencias sociales provenientes de las mismas predeterminaciones: si eres boricua el cuerpo que te corresponde es *este*, dejando de lado el hecho de que el fenotipo de la mujer caribeña no es único pues está atravesado por la multiplicidad de razas que confluyeron en ambos procesos colonizadores; pero es necesario hacer énfasis en el hecho de que el cuerpo que al parecer importa retratar en esta obra es precisamente el que el turismo y el discurso occidentalista quiere que sea, ese que es susceptible de explotación e hipersexualización: la “negrada” de trasero colosal, y la “mulatona” de caderas anchas y piel dorada.

Este cuerpo deriva en un término específico: el mamichulismo, categoría rescatada por R. Juliá, para explicar cierta forma de feminidad. No tiene definición oficial en el DRAE, pero se sabe en la cultura general caribeña que hace alusión a esos cuerpos antes descritos, y no solo eso sino a la actitud de mujer “latin-hot” de fatal sensualidad y buena disposición erótica, cazadora de hombres con posición de poder o con fortuna monetaria. Por ejemplo en las representaciones cinematográficas del narcotráfico colombiano, la mamichula aparece siempre casada con un capo. El cuerpo del mamichulismo en R. Juliá no es mostrado en fotografías dentro de la crónica, pero es irrelevante pues está instalado en nuestro mundo de los implícitos, basta con cliquer “la mami chula” en Google imágenes.

De la mamichula a la hembra

En *Puertorriqueños. Álbum de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898*, libro en forma de álbum donde hace un recorrido genealógico por la estirpe puertorriqueña, la mujer también participa como categoría narrativa, y cuando por primera vez aparece en el álbum familiar lo hace al mismo tiempo que los yanquis: “Pero la bandera americana también significó un estandarte para la mujer puertorriqueña” (RODRIGUEZ, 1989, p. 19). Estos le otorgaron cierta participación y visibilidad al integrarlas como enfermeras en su programa sanitario, y como en el mismo barco de la sanidad y la promesa de progreso trajeron la fotografía, R. Juliá inserta una fotografía de las nuevas mujeres puertorriqueñas, con esta antesala descriptiva:

Detrás de unas banderas americanas colocadas como crespones emblemáticos de la nueva sociedad, un grupo de mujeres posa para la cámara. (...) Aquellas criollitas que a pesar de su carnosidad y los cachetes mofletudos impresionaron a los yanquis como dechados de gracia, coquetería, finura y buenos modales, aquí aparecen detrás de las banderitas pluriestrelladas, complacidas con su nueva presencia social y la bandera que lo ha propiciado. (...) ¡Con la llegada de los americanos las mujeres se plantaron a cosechar los frutos del civismo yanqui! (Ibid., p. 20).

Fotografía 1



Fuente: Ibid, p. 23.

Asociar participación social de las mujeres como una marca de civismo es un gesto discursivo y político importante, incluso en un contexto literario donde los escritores puertorriqueños casi por unanimidad condenan, lógicamente, todo lo relacionado a americanos y su invasión. Este episodio nos acerca, ya desde 1888, al debate que la izquierda más radical hace al feminismo: ser susceptible

de uso por parte del capitalismo, en este caso por el sistema colonial. Según Edgardo Rodríguez Juliá, la insipiente visibilización de las mujeres es producto de un evento nefasto que sigue en pie. ¿Condenar la invasión yanqui es indirectamente condenar un posible empoderamiento de la mujer puertorriqueña? Me lo pregunto sin ironía.

Mi atención cuidadosa a la representación de la mujer en las obras de R. Juliá es cada vez más azuzada a medida que avanzó en la lectura:

Y las *muchachas* se van alegremente a la playa sin mayores cuidados que no ahogarse. (...) Pertenecen a un nuevo tipo de mujer, más moderna, más lanzada a la vida, hasta con ciertas ínfulas bobas de independencia: todas ellas terminarán irremediablemente mal casadas (RODRIGUEZ, 1989, p. 45).

El uso, sin itálicas, de la expresión “ínfulas bobas de independencia” causa escozor, es incómodo porque viniendo no de un personaje de ficción sino de una voz cronista legitimada en la industria cultural revela que incluso reconociendo la participación de la mujer en la sociedad como índice de civismo cuestiona y juzga como estúpidas las “ínfulas de independencia” cuando, se sabe, no se trata de ínfulas sino del derecho humano de ser libre. Nadie, ni yo lo pretendo, estaría calificado para juzgar el testimonio de un escritor sobre el machismo de su país, pero el testimonio, entendido como el discurso que informa acerca de los hechos reales, no siempre está exento de apreciaciones personales y resulta evidente, al menos en esta cita es explícito, el tono ridiculizador y condenatorio de R. Juliá hacia la lucha de las mujeres por alcanzar posiciones menos vulnerables en la sociedad.

Si en *El entierro de Cortijo*, el autor trabaja con el término mamichulismo para hablar de la actitud de la mujer puertorriqueña, en el *Álbum de la sagrada familia* desarrolla el término “hembrismo” que aparece justo al hablar de estas chicas en la playa con bobas ínfulas: “ahí se sacan una foto sobre las rocas, sin más poses que una campechana alegría y un hembrismo (miren la de arriba, a la izquierda) saludable de *modern life*” (Ibid., p. 45-46). ¿A qué se refiere con “hembrismo”? En primer término, podríamos deducir que se trata de un antónimo de “machismo”, es decir, la dominación de la mujer en los mayores espacios civiles y de poder en detrimento de los hombres. Pero veamos en la obra.

Las primeras apariciones del término en el libro están acompañadas de otra categoría que parece sustentarla: “la nueva especie de mujer puertorriqueña”, aquella mujer que venida del campo busca en San Juan, la capital, la superación, sobre todo profesional, lejos del vientre materno:

inquietas muchachas de pueblo que no se conformarían con darle la *pizpireta* vuelta a la plaza los sábados por la noche, cogidas de brazo, ni con esos noviazgos de balcón (...) arrojadas y con visos de chica profesional, buscan la independencia personal, ante todo, prefieren *buscárselas por su cuenta*, fuera del ámbito familiar y las condiciones de clase. (...) Son chicas admirables, trabajan duro y con el mismo entusiasmo se entregan a la vida (RODRIGUEZ, 1989, p.59).

En esta descripción R. Juliá cambia un poco el tono casi resentido de la descripción anterior. El criterio moral -que no deja de estar- esta vez habla desde la admiración por esas mujeres que configuran su ideal de mujer emancipada. En la fotografía que acompaña esta descripción aparecen tres chicas que representan esa emancipación, y en la descripción que R. Juliá hace de la imagen entra la referencia al cuerpo inmediatamente después de la referencia a su búsqueda de independencia: “La de la izquierda, ésa que tiene la mano puesta en la cadera, seguramente llegó a San Juan desde Yabucoa. (...) es la quintaesencia de la *hembrona* puertorriqueña. (...) ¡Esas caderas!, ¡esas caderas! emblema nacional del hembrismo” (*op. cit.*). Entonces, tenemos dos características del hembrismo nacional: emancipación y cuerpos de caderas grandes, es decir cuerpos convencionalmente puertorriqueños. “Mulata como para *esmongar* al más *parao*” (*op. cit.*): ¿una suerte de mamichula feminista? ¿Una mujer trabajadora e independiente con estilo “latin-hot”?

Rodríguez Juliá hace una salvedad en esta escena: la emancipada nunca llega a estratos de poder laborales si no sacrifica nada en el pasado, si no hay un afecto siendo olvidado y descuidado.

Ahora bien ¿qué dejaban atrás estas mujeres? Ahí está Doña Pancha, la cocinera de la *calle de abajo*, madre de ua de las muchachas que se fueron para el *boarding house*. (...) Su vientre rotundo y trepado, las piernas ya levemente arqueadas por el peso de su humanidad, son verdaderos emblemas de esas mujeres de *condición humilde*, matronas de barriadas dispuestas a cualquier sacrificio con tal de *echar a mis hijos pa'lante*. Ese porte modesto que es el reverso de la distinción, resulta tan concreto como la vida. (...) Es como si al posar nos estuviera revelando toda su valía, toda su absoluta humanidad. Es una foto conmovedora en tanto la pose no habla de ninguna “pretensión” sino de un mero “estar”. Ella no asume nada que le sea ajeno (...) *Soy yo, Pancha la cocinera*. (...) Es Doña Pancha la encarnación de una vida que sólo tiene como valor el trabajo, como pretensión, la generosidad. *La hija mayol se le fue pa' San Juan*. ¿No es así, Doña Pancha? Y de vez en cuando recibe de ella un retrato con algún *dinerito* (...) Y bien que le podría ayudar a picar los ingredientes del sofrito o a tumbar todas las noches en la cama, al llegar borracho, a su marido Guajita (RODRIGUEZ, 1989, p. 62).

Disculpe el lector la cita tan larga, pero me resultó necesaria para percibir en su casi completitud la figura a la que el escritor hace referencia. La madre de la “nueva mujer

puertorriqueña” es representada aquí en el esquema tradicional “ángel del hogar”, y el tono laudatorio de Rodríguez Juliá es inocultable. Su claro homenaje a esa mujer sacrificada deja nuevamente abierta la interpretación con respecto a la representación de la mujer puertorriqueña. Desde una óptica podría pensarse que la incorporación de esta figura luego de la pregunta por lo que la emancipada “deja atrás” tiene intención de manchar de alguna manera el “triumfo” de la hija en busca de independencia. Está quizás queriendo decir que detrás de esa búsqueda emancipadora queda el sufrimiento de una mujer sacrificada y generosa, que ahora tiene que ocuparse de su marido machista sola porque la hija prácticamente la ha abandonado; es decir, ese homenaje devine culpabilización. También puede leerse como un homenaje que refuerza el modelo de mujer ejemplar que hemos normalizado en las sociedades latinoamericanas; o, siendo menos desconfiados, la incorporación de Doña Pancha podría dar cuenta de su mera existencia, del testimonio de su vida como parte de la identidad caribeña, puede ser Rodríguez Juliá diciéndonos: esto también es ser puertorriqueño.

Porque antes de la liberación de esas mujeres existía la niña preadolescente que luego encarnó a la independiente, dueña de lo que el autor llama, no sé si irónicamente, “pureza femenina”. Los ritos de esa pureza son tres y corresponden al ciclo que lo socialmente legitimado en la cultura dominante en Latinoamérica ha aceptado como correcto: la primera comunión, los quince años y el matrimonio. Todos estos rituales son descritos por R. Juliá para mostrar cómo el modelo de mujer boricua que puede preceder o incluso convivir con la hembrista-mamichula-emancipada es la atravesada por el vestido blanco digno de la pureza que se reclama de la mujer modelo: el vestido blanco de la primera comunión católica se repite en la presentación en sociedad de los quince años y vuelve legitimando su verdad el día de la boda heterosexual, preferiblemente con algún militar gringo (RODRIGUEZ, 1989, p. 66-67).

Sobre las características del hembrismo, el autor vuelve a referirse: “Aquel maldito *vivirse*, aquel *husmearse* de las mujeres – catándose los *atractivos* para luego responder ante la mirada sorprendida *Ay, ¡qué traje más bonito, dónde lo compraste!* – era para mí una confirmación de la siniestra envidia del hembrismo” (Ibid 126-127): clásico prejuicio machista sobre las relaciones maliciosas entre mujeres que también sobrevive hoy, cultivado en numerosas representaciones de la industria cultural, y que ha sido o está siendo revertido desde los movimientos feministas con el término “sororidad”, esto es, solidaridad entre mujeres.

Casi al final del *Álbum...* Rodríguez Juliá rememora sus años de niñez y adolescencia escuchando a las mujeres que le circundaban: “Entendía el lenguaje femenino como una complicadísima madeja de eufemismos y advertencias, y en el centro del *así es la vida* esa resignada aceptación del machismo como hecho inviolable de la naturaleza” (RODRIGUEZ, 1989, p. 116) El “lenguaje femenino” es pues germen de una reflexión que el autor ha hecho desde siempre y que tomó cuerpo en su literatura donde testimonia el imaginario puertorriqueño sin pasar por alto el machismo, “hecho inviolable de la naturaleza”. ¿De la naturaleza? El autor sabe que no pues la sociedad se ha organizado para construir ese modelo de macho caribeño. En el libro está incorporada una foto del autor cuando niño junto a sus padres, que le sirve de base para describir, esta vez sin mucho sesgo moral individual, las diferencias entre la actitud del padre y de la madre con respecto a los hijos:

Papi nos acoge paternalmente, con ese orgullo que no debe confundirse con machismo, me toma de la mano y le echa el brazo a mi hermanito de nueve años. Es un gesto que insinúa lo mismo protección que conducción, lo mismo amor que autoridad. (...). Acá la madre asume una distancia más cercana a la abnegación que al orgullo. Los niños se retratan y en la madre no hay ningún gesto posesivo. Han sido educadas para administrar el crecimiento (...) Ahí reside la ironía y el misterio de esos roles falsos y a la vez reales: él nos engendra, ella nos cría (Ibid, p. 141).

Entonces, estas reflexiones muestran otra perspectiva de la agri dulce posición de R. Juliá en sus crónicas, pues aquí expone claramente cómo la mujer puertorriqueña -latinoamericana en general- es criada para criar; y el hombre, a su vez, para producir el impulso de la vida, cual dios. Y, sobre todo, se puede apreciar cómo están claramente divididos los roles y obligaciones, atribuyendo al padre, primero: una función protectora que adviene de la fuerza e inteligencia atribuida a lo masculino; y segundo: su función autoritaria que evidentemente está fundamentada en la cuota de poder mayor ofrecida al padre. La acotación de que el orgullo del padre no debe confundirse con machismo es de doble filo: R. Juliá está atento a las señales de machismo, lo cual es positivo, y defiende las que pueden ser “malinterpretadas”, lo cual es ambiguo particularmente en su narrativa, porque, me preguntaría ¿quién está legitimado para evaluar si es machismo o no? ¿el macho caribeño? Por su parte, la mujer tiene la obligación –para lo cual cuenta con su espíritu abnegado- de administrar el crecimiento. Y con toda obligación viene la responsabilidad, y con ésta, la culpa. Entonces, si los hijos toman decisiones equivocadas en su adultez, el error será siempre de la madre.

El lente violento

En *Cámara secreta* la representación de la mujer cambia un poco su objeto porque quienes son representadas no son puertorriqueñas, lo cual ofrece un panorama más amplio para analizar los modos de aparecer que las mujeres tienen en la obra de R. Juliá fuera de los linderos de la identidad boricua, o, mejor dicho, fuera de la necesidad de demarcar una ruta identitaria que incluya características de las mujeres de la nación.

Un libro de tema erótico no caribeño, sí, pues las fotografías incorporadas en el texto, como podría haberse esperado de este autor, no son de indias, no son ambientadas en cañaverales, sino que recogen gran parte de la historia de la fotografía erótica desde su tradición europea en relación con escritores, también europeos y norteamericanos como Emile Zola, Edward Weston, Brassai, Tina Modotti, descolocando así la noción de autor en el libro. Este libro, de edición venezolana, representa un quiebre dentro de la secuencia de pensamiento y contenido narratológico de Juliá, dejando de lado el tema identitario explícito y explorando el cuerpo femenino desde la mirada masculina, la mirada de escritores y fotógrafos. ¿Qué está diciéndonos este libro tan descolocado dentro de la historiografía literaria puertorriqueña? ¿Qué revela la utilización de fotografías en esta obra en comparación con obras de evidente talante identitario como las revisadas anteriormente? Y, algo que me interesa mucho, ¿cómo es representado el cuerpo femenino bajo la mirada estrictamente masculina: fotógrafo y escritor?

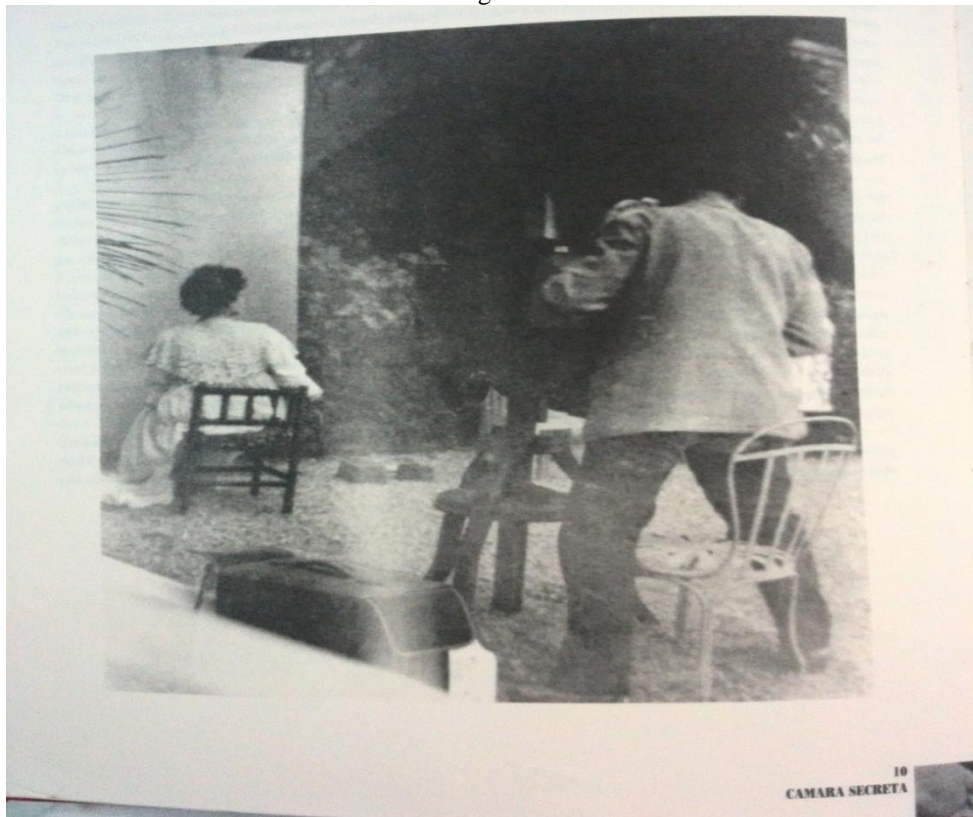
Rodríguez Juliá trae a *Cámara secreta* la visión de otros cuerpos no caribeños para representarlos, y ¿cómo lo hace? A mi parecer, y es lo que intentaré comprobar en este apartado, con los mismos patrones estereotipados heredados de la heteronormatividad antillana, los mismos que con el advenimiento del pensamiento feminista están siendo revisitados y puestos en jaque.

No solo físicamente se ejerce violencia, como sabemos, en este caso la violencia puede estar siendo empleada desde la representación. Más específicamente desde la cámara fotográfica, esto es: desde el ojo, el fotográfico; y por añadidura el ojo del escritor que lee las fotos y las convierte en relato. Entonces el cuerpo femenino en *Cámara secreta* podría estar doblemente colonizado por fotógrafo y escritor (doblemente colonizado: como Puerto Rico. ¿Coincidencia?) Lo que llamaré “violencia del ojo” puede encontrar asidero teórico en el clásico de Sontag *Sobre la fotografía* donde la autora plantea que “todo uso de la cámara implica una agresión” (SONTAG, 1981, p. 21). Pues la fotografía también debe y puede entenderse como un “rito social, protección contra la ansiedad y un instrumento de poder” (Ibid., p. 22); también sostiene que fotografiar es, como dije

anteriormente, dar importancia. En el caso de R Juliá, que se interesa por fotografías de mujeres desnudas, ¿les está dando importancia en tanto qué? ¿En tanto objeto de deseo?

Esta fotografía que inmediatamente presento vemos un autorretrato de Zola en el momento de tomarle una foto a su amante. La fotografía está hecha por un escritor y analizada e interpretada por otro, donde el punto de confluencia es el cuerpo femenino. “Esta escena del fotógrafo fotografiado en el acto de fotografiar al objeto de su deseo, ¡sin duda una vertiginosa ecuación!” (RODRÍGUEZ, 1994, p. 9). En esta triada: deseo-fotografía-narcisismo hay un sujeto que está siendo representada de forma pasiva: la mujer. Si bien la fotografía data de finales de siglo XIX, la interpretación está hecha por Juliá unos cien años después, y respondiendo a los mismos ejes anacrónicos de percibir el cuerpo de mujer.

Fotografía 2



Fuente: Ibid., p. 19.

Contextualicemos. Esta fotografía está incorporada al ensayo “Zola y amante”, donde todo el argumento se estructura a través del recuento de fotografías que Emile Zola hizo a su esposa y amantes, poniendo en escena la fascinación que causaba en él – reflejo del mundo – la

popularización de la fotografía en el año 1888, cuando la Kodak lanzaba al mercado su primer modelo box: “¡niño de pocos juguetes!, el gran señor burgués, el escritor de fama continental se abandona a la fotografía (...) se entrega a sus juguetes fotográficos con un entusiasmo, como siempre ocurre con el artista, pletórico de narcisismo” (RODRÍGUEZ, 1994, p. 7), este encanto por el escritor frente a la cámara quizás tenga que ver con su encuentro con, precisamente, otra manera de representar. Él, ya conocedor del lenguaje escrito, se obnubila ante la posibilidad de “escribir con luz” y lo hace abordando el tema del cuerpo femenino y el intimismo. El ensayo-relato cuenta cómo el triángulo amoroso de Zola observado a través del lente obtiene también una versión documental e iconográfica.

Zola fotografiaba a su esposa y amante, y una vez insertadas en el texto de Rodríguez Juliá estas fotos son susceptibles de una lectura dicotómica que desmiembra el espacio íntimo del deseo de ambas y expone sus zonas más vulnerables y explosivas. Cuando observa el encuadre y la pose de Alexandrine en las fotografías hechas por su esposo, R. Juliá dirá: “Alexandrine nunca pudo tener hijos y por las fotos nos atreveríamos a adivinar la pereza de sus orgasmos” (Ibid., p. 8).

Fotografía 3



Fuente: Ibid., p. 20.

Pero frente a los retratos de Jeanne, se explaya en argumentos que constatan la otra cara del erotismo femenino, alejada de la anorgasmia de Alexandrine, incluso de índole social: “Jeanne

resultaba demasiado apetitosa, y no sólo por su edad: aquel origen proletario era incapaz de disimular en el semblante, en todo su continente, la apariencia inconfundible del animal erótico” (op. cit.), dejando así claras las distancias entre la vida burguesa de la belle époque y las clases pobres, que quedan representadas en las fotos que les hiciera Zola. Así, el autor se detiene, como lo hizo Zola, en los rasgos más eróticos de Jeanne, para dirigir las imágenes hacia la reflexión sobre el cuerpo de la mujer y sus formas de provocación a finales de siglo XIX. “Con el brazo derecho apoyado sobre el respaldo de la silla en que se ha sentado, se nos revela con la majestuosidad del tigre o el leopardo, su aura es el impostergable resplandor del animal en celo” (RODRIGUEZ, 1994, p. 15).

Fotografía 4



Fuente: Rodríguez (1994, p. 14).

Pero algo nos incomoda, o al menos *me* incomoda, en este análisis: parece que el escritor tuviese un orgasmómetro para mujeres, asociado, nada más o nada menos, que a la clase social. La animalización de Jeanne para hablar de su forma de deseo conduce a la acostumbrada

hipersexualización del cuerpo de mujer negra y pobre, en este caso solo pobre, que queda explícitamente manifestado: “aquel origen proletario” es puesto como bandera de su capacidad para producir placer y asociado a su posible “instinto animal” como si el deseo en la mujer estuviese visto como un asunto natural y no como un lugar atiborrado de preceptos culturales consensuados que condicionan y revisten el placer femenino conduciéndolos hacia gavetas de las cuales salir es un riesgo de ser juzgada, violentada moralmente, vejada; descartables socialmente, en suma: como los pobres y los animales.

Sin embargo, además de esta puesta en escena del cuerpo femenino un tanto incómoda a través de las fotos y la reflexión propiciada por el texto, hay un aspecto bastante interesante en ese cuento y es el hecho de propiciar además la reflexión en cuanto a la relación con el autoconocimiento mediante no solo de la fotografía sino del acto mismo de fotografiar, y que está conectado con el narcisismo artístico. “Y, siempre, la pasión por fotografiarse en el acto de fotografiar, el anhelo de lograr que este arte de la documentación se mordiera el rabo en la búsqueda de su sesgo más íntimo” (RODRIGUEZ, 1994, p. 8).

Como escritor supo que así como en la literatura dependía de su relación con el lenguaje, en la fotografía tenía que relacionarse con la imagen sobre todo de sí mismo en posesión de la cámara, de sí mismo frente a otra imagen: como una suerte de *arspoetic*. Este verse viendo es también para Zola interpretado por R. Juliá como una forma de autoconocimiento y acceso al conocimiento sobre el deseo y su objeto capturado por una cámara, dejando constancia de su organicidad espacial, del cuerpo femenino y su relación con la luz; con su mirada, consigo mismo en el juego simultáneo del narcisista y voyeur: “Hemos llegado al espacio de la *cámara secreta*, que es lo mismo que entrar en la recámara erótica, a la habitación lujosa y lujuriosa donde el deseo se viste de narcisismo” (Ibid, p. 13).

En otro ensayo y/o cuento “La azotea”, Rodríguez Juliá analiza las fotografías eróticas que Edward Weston le hizo a Tina Modotti y las incorpora en el texto con intenciones más descriptivas, acercándose esta vez directamente al *studium* propuesto por Barthes, pues el texto describe con pericia técnica lo que sucede en la imagen: “Weston la ha colocado formando una diagonal perfecta; el cuerpo ocupa el lado derecho del encuadre, traza ese ángulo oblicuo que produce en el desnudo cierto grado de torción” (Ibid., p. 28), ésta es ya una mirada casi profesional, que describe en detalle la fotografía y acerca su mirada para acercarse también a la mirada del fotógrafo. Weston, al contrario de Zola, propone ahora una reconstrucción de los lugares primigenios del deseo: los

cuartos, los lugares que por cerrados dan idea de íntimo, para llevar a sus modelos a azoteas, que considera Tina “tienen una contradicción fascinante: son como recámaras al fresco, habitaciones al aire libre” (RODRIGUEZ, 1994, p. 21);

También en un acto de apertura discursiva, “Azotea” se plantea como un lugar abierto en tanto incorpora no solo las fotos de Weston, sino también testimonios de sus modelos, y así tenemos entrada al objeto del deseo fotografiado en pleno dominio de estar siendo mirada: “Yo estaría como abierta no tanto a la mirada de los otros, sino a la mirada del mundo, y de Edward” (Ibid., p. 23), dice Tina al comienzo del relato, recordándonos así esa discusión que Bachelard planteara en el capítulo “Dialéctica de lo de dentro y lo de fuera” de *La poética del espacio* donde precisamente problematiza las interpretaciones que a partir de la geometría se han hecho afirmando que son los “primeros problemas de la antropología de la imaginación” (BACHELAR, 2000, p. 188). A través de las fotos el desliz de los amantes parece posicionarse también en una azotea: “sitio donde la pose llega a la intimidad, pero también emigra a los cuatro vientos del mundo” (RODRIGUEZ, 1994, p. 64).

A partir de esta reflexión sobre el espacio y su importancia en la fotografía de Weston, R. Juliá dirá que se inaugura la “fantasmalidad” de lo erótico, a lo que contribuye el hecho de que la relación fotógrafo-modelo está atravesada por la marca estigmática del adulterio: esa también dialéctica del dentro y fuera del deseo. Tina Modotti, que además había sido acusada por conspirar en el asesinato de Trotsky, se mantenía doblemente escondida y su refugio parecía ser el lente de Weston, su mirada. Ahí es donde parece percibirse el juego fantasmal, en una fotografía que “capta” las tensiones de una presencia espectral que huye de todo, que se esconde, y es revelada sólo a través de la fotografía de su amante.

Aquí estoy desnuda objeto de un deseo que me provoca esta ensoñación de mi propia piel. Siempre lo supe. Por eso nunca quise fotografiarme yo misma, y mi vocación para este arte equívoco... Vivo sólo en la mirada deseante de él, que es mi espejo. Es la ruta del conocimiento propio, único, más allá de cualquier vanidad, más acá del narcisismo. Desnuda y deseada, luego soy... Soy como una fruta: anónima, casi sin rostro (Ibid. p. 28).

Fotografía 5



Fuente: RODRÍGUEZ J, 1994, p. 31.

El texto, como ya lo dijimos, es un juego de voces donde el autor da paso a la voz de Tina para que sea ella quien explique cómo funciona el deseo espectral: el juego del deseo enclaustrado y expuesto a la vez, como los fantasmas; sin embargo, también R. Juliá hace un cotejo de estas “sensaciones” de Tina para recordar que esta forma de experimentar el cuerpo, ese autoconocimiento al que dice acceder la modelo, corresponden también a la “emanación fantasmática que fue una de las iniciales revelaciones de la fotografía” (*Op. Cit.*); entonces el texto obtiene un tinte casi didáctico al ubicar la experiencia de Tina dentro del hilo historiográfico de la fotografía y sus implicaciones en la sociedad.

En el testimonio de Tina, como vemos, puede ser leído a contracara del conocimiento erótico de Zola en sus autorretratos, pues se aleja del gesto narcisista para experimentar su propio cuerpo desde la mirada ajena, haciendo a un lado la posibilidad del autorretrato. Y, con ello, Rodríguez Juliá hace su mejor intento en dar voz y visibilidad a la mujer con palabras propias.

A modo de conclusión

A pesar de haber librado batallas en los campos de poder cultural y creer, no sin ingenuidad, que nuestros pares hombres, todos, habían aceptado jubilosos la llegada de mujeres que hoy conforman la escena literaria latinoamericana, causamos disgusto. Y sobre todo irritamos las voces

que planteamos la necesidad de comprender las estructuras opresivas que se desprenden de la ya no sagrada literatura con el fin de señalarlas y afinar la mirada y el pensamiento crítico. Basta leer la injustísima acusación de “nueva inquisición” de la literatura que el nobel Vargas Llosa (2018) hizo al movimiento feminista extrapolando declaraciones aisladas de grupos que no representan ninguna cuota de poder en la hegemonía mundial. Pero sus declaraciones sirvieron y servirán para cotejar lo mucho que aún incomodan las voces de mujeres en el andamiaje masculino de la cultura.

Por eso, este trabajo es un intento más de proponer una lectura cuidadosa, una revisión a nuestros clásicos para alumbrarlos con luces distintas, con cristales diversos y no seguir legitimando ni haciendo la vista gorda, ni dando votos de confianza para obras que necesitan revisión, no para execrarlas sino para estudiarlas como documentos que dan cuenta estética, ética y políticamente de cómo el cuerpo de mujer y sus representaciones fueron, han sido y están siendo tratados desde una óptica retrógrada y conservadora. Este trabajo es otro esfuerzo optimista para entender cómo nos explicaron una visión de mundo equívoca, pero sobre todo susceptible de ser pensada y ofrecer un imaginario más plural, reconstruido, para las sociedades venideras.

Referencias

- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.
- ELTIT, Diamela. *Réplicas. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2016.
- LLOSA, Mario Vargas. Nuevas inquisiciones. *Ediciones EL PAÍS, SL*. 18 mar. 2018. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2018/03/16/opinion/1521215265_029385.html
- RODRÍGUEZ J, Edgardo. *Cámara secreta*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1994.
- _____. *Puertorriqueños. Álbum de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898*. Madrid: Editorial Playor, 1989.
- _____. *El entierro de Cortijo*. Caracas: Fundación editorial El perro y la rana, 2015.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981.

Recebido em 29/08/2018

Aceito para publicação em 06/12/2018