



*Desnuda bajo la lluvia* de Ena Lucía Portela: la  
visualización de lo narrado

Indira Calzadilla Capote\*

Facultad de Filología  
Universidad de Santiago de Compostela

---

**Resumen:** En el presente ensayo se aborda la relación de tipo semántica y estructural observable en dos reconocidas manifestaciones artísticas: la fotografía y la literatura, a partir del análisis de uno

de los más sobresalientes cuentos de la joven narradora cubana Ena Lucía Portela (Cuba, 1972- ). La voluntad autorial de tender puentes entre ambas disciplinas obliga a repasar los estatutos del arte fotográfico y de la literatura en lo que atañe a esta, sirviendo como basamento teórico las consideraciones del afamado teórico Roland Barthes al respecto.

**Palabras clave:** Fotografía - literatura - Ena Lucía Portela - Estudios Comparados - Roland Barthes

En el relato *Desnuda bajo la lluvia* de Ena Lucía Portela (Cuba, 1972- ) esa prótesis visual que representa la cámara no sólo acompañará a su protagonista Bruno, el fotógrafo, sino que revestirá en la misma medida de un poder superior al narrador de la historia. Ese poder especialmente sensible, que ahora sabemos, no es cualidad única del fotógrafo-brujo, nos arrastra hasta los ámbitos más recónditos y privados de la experiencia humana.

La historia comienza en el interior de la casa de Bruno y acaba en el cuerpo de E, su objeto de estudio, su materia prima. No es gratuito que el componente intimista cobre tal importancia en la obra si tomamos en cuenta el interés en tender puentes con el quehacer fotográfico. Emerge la reflexión una y otra vez de la mente de Bruno, de las palabras del narrador que intenta descifrarlo, mientras otra Verdad parece emerger también con cierta autonomía del cuerpo de la chica, en cuya individualidad no reparamos hasta muy avanzado el relato, diría casi que hasta su consecución. La narración, los pensamientos que rondan al protagonista, en fin, las palabras, parecen absorber por completo nuestra atención, crédulos ante la certidumbre de hallarnos frente a un relato literario. Pero la Verdad en este caso no se esconde tras las palabras; hay otra verdad, la imagen visual, que le interesa más hacer resaltar a la autora.

Es quizás esta certeza, la certeza de una imagen proporcionada más allá del horizonte literario y asunto de la narración la que altera el orden de las cosas, la que violenta los significados. El mensaje no puede llegar, ni lo hará a través de un único canal, puesto que tanto uno como otro son igual de válidos; por tanto, habrá que sacar provecho de ambos. Estamos ante la incertidumbre de la ficcionalización de lo real. Hay otra maneras de representar, al fin y al cabo, lo irrepresentable. Por eso en *Desnuda...* el conflicto lo plantea el protagonista y lo resuelve una imagen. Por eso la mayor parte del relato corresponde a la descripción de una sesión fotográfica: decorado, poses...

Este hecho nos introduce de lleno en la siguiente cuestión: la vinculación de la fotografía y la literatura. No es un resultado de la casualidad que tantos escritores se hayan hecho eco del arte fotográfico desde prácticamente su surgimiento, aprovechando sus posibilidades expresivas para sus creaciones literarias. Como tampoco es fortuito que haya servido de pretexto para la autora en cuestión a la hora de desarrollar su historia. Los nexos etimológicos han determinado si se quiere estos cruzamientos, que conlleva a una contaminación topológica en la comprensión y expresión de ambas artes. Bruno no tiene más remedio que recurrir a las palabras para explicar a su "modelo" lo que quiere sacar de ella, aunque lógicamente no sepa cómo expresarlo con claridad. Su ámbito está muy bien determinado por el del narrador, que en cambio, es capaz de traducir hábilmente todas las peripecias de la historia, físicas o del subconsciente. En el caso de Bruno la contaminación es más que verídica, aunque el narrador se rinde a las trampas de la ficción con un lenguaje que muchas veces cede el caudal lingüístico al impacto visual de las imágenes, duras, unas veces, cortas, fugaces, como ráfagas, otras.

Este re juego lingüístico llega a resultar provocador, mordaz, tanto o más, como las elucubradas fotos de Bruno. El narrador ha logrado su propósito, provocar, confundir, pero hay un fin último que guarda hábil bajo la manga, cual exhibición fotográfica como la que el protagonista se propone acometer. Los sintagmas se suceden, yuxtapuestos, como flashazos; en ocasiones se repiten, provocando en el lector la misma incomodidad que produce en el fotógrafo cada vez que tiene que repetir una foto. Hasta cierto punto la historia podría ser tachada de imprecisa, pero las imágenes no son gratuitas y se corresponden con el tema, el tono de la historia, la labor del protagonista, la indefinida y deliberada caracterización de la modelo.

La chica oculta una historia que la cámara desvela. ¿Es esa una contradicción? A primera vista podría parecerlo. La cámara sólo puede mostrar fragmentos de la realidad, mientras que la modelo es real, habla, camina, fuma, está sentada frente a él. Sin embargo, Bruno es un fotógrafo que está realizando la misma función desde que empieza hasta que termina la historia, tomar fotos. Es esa la única realidad que se nos muestra. La necesidad del fotógrafo durante las seis páginas que dura el relato es conseguir unas buenas fotos de E para exponerlas en un evento internacional. Sin embargo, las fotos muestran lo que no debieran. De ahí surge el conflicto, de esa contradicción.

En este punto cabría preguntarse si la intención del narrador se fragua en el cuestionamiento del carácter indicial de la fotografía, o si por el contrario, está siguiendo al pie de la letra este imperativo. Si cuestiona lo primero, ¿por qué recargar la información inicial en la imagen visual? A fin de cuentas, una imagen vale más que mil palabras... ¿O responde más bien a una necesidad humana, universal, de fijarnos para siempre en el recuerdo de los que seguirán estando presente? Algo de esto hay, por supuesto. Algo a lo que se aferra la

mirada de la chica, su expresión, y que encuentra salida en las fotos de Bruno. Sólo que en la chica hay más de nostalgia de lo ya vivido, que deseo de inmortalidad.

El conflicto que se fragua ya sin lugar a dudas en el cuerpo de E trae a colación uno de los tópicos más controvertidos de la literatura y el arte en general: el erotismo, el (cuerpo) desnudo femenino. En la literatura contemporánea, y más la literatura latinoamericana y cubana reciente, el tratamiento del erotismo femenino dio un brusco giro con la generación del Post-boom, y de la mano de escritores tan admirables como Isabel Allende, Skármeta, Giardinelli o Rosa Montero (entre otros nombres no menos relevantes). Lo que hasta ese momento había sido objeto de veladuras u omisiones, considerado asunto de menor interés, satanizado o sacralizado, comienza a despertar un interés en clave generacional de todos estos escritores. Se observa no solamente una voluntad común de representar en sus obras literarias el cuerpo femenino y todo lo que gravita a su alrededor, sino también una renovación del lenguaje y en términos narrativos, echando mano del universo *mass* mediático, accesible a la mayoría.

En esta carrera velopéda, no deja de despertar interés el mundo de la fotografía, de lo que es testigo el cuento de Ena Lucía. Como adelantaba, en el caso cubano, esta renovación tiene lugar de un modo continuado, sobre todo a partir de la década de los noventa, incluida en lo que es dado en llamarse realismo sucio. A diferencia de los latinoamericanos, los textos cubanos que tienen cabida en este movimiento están recubiertos de un indiscutible halo marginal. He aquí la diferenciación que se establece con relación al Post-boom, además de que cronológicamente sería imposible incluirlos en un mismo círculo.

Pues bien, volvemos a nuestro objeto de estudio. Esta manera descarnada y en apariencia sencilla (si nos centramos sobre todo en el lenguaje) que tiene la autora de narrar subraya una categoría esencial de la fotografía, su objetividad. Esa semejanza con el original provoca que experimentemos cierta sensación de desnudamiento cuando nos roban una imagen. No es casual que *Desnuda...* evoque un acto similar. El narrador, las elucubraciones de Bruno y el mismo acto de ser fotografiada nos colocan frente a una E completamente desnuda, más aún cuando la foto nos muestra una verdad mucho más oculta. Los ojos del espectador (los de Bruno en este caso) se desplazan hasta el rostro de E, a su sonrisa equívoca, amén su exuberante figura. Es el vicio de ver lo que nadie ve, desvelar el misterio de la fotografía. Es la capacidad de sugerir que tiene un retrato, la obligada selección y/o elección a la que se enfrenta el artista. Lo primero son espejismos; lo segundo la realidad pura y dura. Pero por qué buscar lo que no deseamos. Bruno no se hace esta pregunta. Sin embargo, no parece convencido. Sabe lo que tiene que hacer; no deja de repetírselo a sí mismo cual autómatas. Algo o alguien le juega(n) una mala pasada.

Entroncando con esta tradición a la que hacía mención más arriba, la autora repele los modismos literarios y acude a la fotografía para transmutar el paisaje literario y su propio medio de expresión.

El *complejo de la momia*, por su parte, explicaría la compulsividad de los agentes fotográficos (*Operator* y *Spectator* acuñados por Barthes), que se hace patente en el impulso obsesivo de Bruno por obtener sus fotos y la necesidad de la chica de ser fotografiada. Si la historia fuese representada cinematográficamente la cámara de Bruno no dejaría de emitir *flashes*. En *Blow up* (Michelangelo Antonioni, 1966) tenemos un buen ejemplo de ello, donde incluso el mismo acto de sacar fotos, en la escena con la modelo, hace avanzar la historia. En el caso de *Desnuda...*, de la sesión fotográfica emergen las ideas de Bruno sobre el quehacer fotográfico y sobre la relación fotógrafo-modelo. El *complejo de la momia*, pues, es aplicable sobre todo a la voluntad de la chica de hacer aprehensible un fragmento de su vida pasada, algo que Bruno relaciona en su imaginación, no tan desacertada, con un viejo amante.

Aunque el tono elegíaco está obviamente presente, por lo expuesto arriba, la asociación con la muerte tan común en los relatos relacionados con la fotografía -algunos relatos de Horacio Quiroga o el propio relato de Cortázar, "Las babas del diablo", en el cual está inspirado la película citada arriba-, no es tan evidente. Sí hay algo de efímero, de frugal, en la objetividad de la que hace gala el fotógrafo al no dejarse vencer ante los encantos de la modelo. La vida irrumpe de este modo con una frialdad pasmosa, cuando corroboramos lo sencilla que es la realidad y lo complejo que es el arte. Pero sencilla no quiere decir amable, generosa. Al final la única evidencia es una foto. Ni las caras, ni los gestos, ni las poses, ni siquiera las elucubraciones del Maestro. De este modo, introduce un nuevo debate, una de las razones aducidas para la infravaloración artística de la imagen fotográfica, la atrofia del *aura*.

En la raíz de esta consideración se halla el hecho de que la fotografía propicia -y funciona como basamento su propio andamiaje tecnológico- la reproductibilidad, y elimina con ello la idea de autenticidad y unicidad, tan defendida por los estudiosos del arte. Ahora bien, ¿cómo se sitúa la presente obra en este contexto? Unos cuantos elementos avalan un posicionamiento independiente a esta postura elitista y arcaica. Semántica y estructuralmente, *Desnuda...* responde a una generación que tiene muy bien asimilado los aportes de este arte joven a las artes en general. Tanto así que no sólo se limita a defenderlo por boca del protagonista, sino que incorpora a su sintaxis muchas de las llamadas técnicas fotográficas.

Esta defensa cobra importancia sobre todo cuando reconoce la autonomía del arte fotográfico, argumentando que la imagen visual se basta a sí misma y no requiere ser acompañada de la palabra escrita.

Vuelve más de una vez sobre esta idea: “otra prueba de la existencia de una... extensa región, donde rige la inutilidad del verbo”.

También pone en evidencia una dificultad. A diferencia de lo que regularmente la gente cree, para los fotógrafos no todo está servido, la realidad no se rinde tan fácil a los adelantos técnicos; ese instante que ansiamos capturar, apresar, puede quedar enmascarado por el punto de vista. De ahí la necesidad que tiene Bruno de repetir la foto una y otra vez. La autora pone en evidencia una vez más la categoría artística del arte fotográfico, resaltando el valor autorial. La búsqueda constante de la imagen que interesa representar, no cualquier otra, del efecto deseado.

Por otro lado, la más cruda realidad irrumpe en el cuento cuando el protagonista deja entrever que cede su creatividad a la conveniencia. De este modo, enlaza de nuevo arte fotográfico y literatura, puesto que la segunda pone en evidencia lo que en principio sólo interesa a la primera, es decir, la realidad más urgente, la problemática social, el acontecer cotidiano. El pacto de Bruno no queda completamente aclarado, pero sabemos que no está buscando la foto deseada, la que quizás se muestra irreverente ante los ojos del lector; sino la foto adecuada para la Mostra d'Art. Pero el mero acto de sacar fotos ya supone una elección no mediatizada por ninguna clase de agentes externos. Su apreciación estética de las artes plásticas lo corroboran. Bruno no se deja seducir por ninguna de las musas de la pintura que menciona simplemente por “demasiado famosas, demasiado reconocibles”, lo que certifica la búsqueda de lo anónimo, lo desconocido.

Entre los nombres que menciona, se encuentran dos conocidos, universales pintores, representantes del estilo renacentista y modernista, respectivamente, Tiziano y Manet. Del primero destaca la majestuosidad, la elegancia clásica, la esbeltez; la provocación, casi agresiva, del segundo. No le satisfacen ninguna de las dos versiones del cuerpo femenino, erotizado, desnudo, como la imagen que intenta captar. Llega a parecerle “impostado”. Ni la Venus de Urbino, ni la Olimpia. Acto seguido irrumpe el narrador, de una manera bastante brusca, para poner fin a las reflexiones del protagonista con una frase muy reveladora: “Le indica a E que abra las piernas”. De este modo, establece una clara ruptura con la crítica tradicional que sitúa a las artes plásticas en un sacralizado pedestal. En esta frase el lenguaje es directo, los cuerpos se desnudan junto con las palabras y estas evocan acciones contundentes. Pero a la autora le interesa no sólo colocar a un mismo nivel el arte fotográfico y pictórico, aprovechar el enorme potencial expresivo del primero, sino también tender puentes con otras disciplinas artísticas, como puede ser el teatro.

En una breve referencia dada la extensión, también breve, del relato hace resaltar el elemento morboso que subyace en ambos que los vuelve tan atractivos de cara al público y justifica en buena medida su popularidad. En este fragmento la descripción se vuelve cada vez más irreverente, regodeándose en detalles morbosos, como la descripción del cuerpo desnudo de la chica en pose provocativa, así como de algunas zonas de su cuerpo que potencian las referencias eróticas, casi obscenas. Habría que preguntarse en qué punto la mera referencia erótica cede paso al relato pornográfico. En repetidas ocasiones, y casi desde el principio, la palabra precisa del narrador, los pensamientos de Bruno se regodean en el cuerpo de la modelo y el impacto que tiene su contemplación en el fotógrafo. Un poco más adelante, él mismo abre el debate.

Destaca la censura que ha permeado la historia del arte al impedir la representación del desnudo femenino en ciertas poses, asumiendo una determinada actitud... Para Bruno este hecho se corresponde con una visión ingenua de la realidad. Atribuye al desarrollo más reciente del arte fotográfico la capacidad de poder representar temas que les hubiesen estado vedados a las artes sacras, dícese fundamentalmente de las artes plásticas y la escultura. Para Bruno la pornografía es patrimonio de la fotografía y queda fuera del territorio dominado por las artes, al cual la primera también quedaría confinada. Evidentemente, dista mucho de ser su opinión. Tampoco cree que esa valoración determine su elección, ni siquiera se lo cuestiona. Digamos que condicionado por su quehacer intenta plasmar, con la misma objetividad con que mira a E, el estatuto del arte fotográfico.

En el cuento se definen y defienden en la misma manera en que son representados la fotografía, y la pornografía como condición inherente a ella. Pero volviendo a la atrofia del *aura*, la bibliografía consultada observa cierto relativismo en relación con el tema. El cuento aborda esta cuestión de un modo tangencial.

Las fotos que Bruno ha sacado a E no tienen ninguna relevancia para la historia. Cronológicamente han sido tomadas en tiempo presente, sólo interesan en tanto reconducirán la historia hacia un final insospechado pero ya situado en otro tiempo, pretérito. La historia que la chica oculta y que inconscientemente intenta desvelar frente a la cámara se reduce a una foto. No es casualidad que el final del cuento quepa en una pequeña fotografía, dado los antecedentes de la historia y a la luz de las consideraciones anteriores. La foto de E no sólo narra una historia que sucedió en el pasado, cuando tenía unos siete u ocho años, sino que se hace visible la huella del tiempo en esos “bordes muy gastados” y el “blanco y negro” de la foto que le tiende la modelo:

Quizais sexa esa irradiación que xera a patina do tempo unha das razóns polas que preferamos e canonicemos máis facilmente as fotos en branco e negro, que, a diferenza das de color, teñen a capacidade de envellecer. [1]

La labor deconstructiva que ejerce la fotografía en su relación modelo-copia, que aquí queda muy bien reflejada, le confiere al cuento una cualidad especial. La caracterización psicológica de la chica, que va creando cierta atmósfera de *suspense*, emana de la diferenciación que se establece entre el original y el retrato que Bruno no logra aprehender.

El *noema* de la fotografía acuñado por Barthes, se reserva para el final, tras sucesivos e infructuosos intentos de congelar una imagen precisa: cuando E muestra a Bruno la foto gastada. En este punto se puede establecer un paralelo con el Mito de Orfeo a tono con lo que acabo de exponer. La compulsividad de Bruno es equiparable a la mirada de Orfeo, su infructuoso intento por lograr la foto deseada que concluye con la imagen congelada y pretérita de E cuando era una niña. La foto de E se convierte de este modo en el equivalente a la segunda muerte de Eurídice y la pérdida de Orfeo a la frustración de Bruno.

La noción de *studium* de Roland Barthes relativa a la información histórica o cultural que la foto comunica, lleva al crítico a cuestionar la capacidad de la fotografía para capturar la esencia de lo fotografiado. En cualquier caso, lo que esta línea de pensamiento pone en cuestión es el condicionamiento de la imagen, que involucra en primer término al encuadre, y luego a la voluntad autorial. El primer elemento remite al valor *sígnico* de la imagen fotográfica; “non só porque as fotografías recollen fragmentos da realidade senón porque dentro de cada foto lemos fragmentariamente, de detalle en detalle”. [2] Esta lectura de puntos no pasa desapercibida en el cuento; de ahí el fetichismo que inicialmente se manifiesta en la observación detallada de ciertos gestos, poses y fragmentos del cuerpo de la chica y alcanza su punto máximo con el retrato de la modelo-niña. En la foto, E muestra un lunar en el interior del muslo, el mismo lunar que había llamado la atención de Bruno durante la citada sesión fotográfica.

Llegado a este punto, el cuento parece descartar la tesis que defiende una correspondencia absoluta entre significativo y referente fotográfico. En caso contrario, el conflicto de la obra no residiría en el sorprendente “hallazgo” del protagonista en la imagen impresa. Una sumatoria de condicionantes, que hemos ido valorando a lo largo del análisis, refuerza esta visión contraria.

Barthes destaca el carácter simbólico de la fotografía, entendido como su capacidad creativa o formativa. Una serie de procedimientos, como el trucaje, la pose de personas u objetos, la fotogenia, el estetismo y la sintaxis, contribuyen a reforzar el “mensaje connotativo”. En la obra, el narrador llega a expresar en un momento determinado: “el efecto que Bruno quiere obtener: una imagen provocativa (...). Nada de veladuras... o innovaciones técnicas” -evidencia de la participación activa del *Operator*. En un plano más general, la labor creativa del fotógrafo, Bruno, se inicia antes de que comience la narración, cuando encuentra a E por la calle y la invita a su casa para hacerle unas fotos. A partir de ese momento, y una vez iniciado el relato, la participación activa del protagonista no cesa ni un solo momento, de lo que es testigo, no sólo el ojo-cámara del narrador, sino también sus propias reflexiones. La alternancia de la instancia narrativa superior y el monólogo interior del protagonista, refuerza en este caso particular, su propio punto de vista, poniendo de relieve aún más su poderío sobre el objetivo. Pocas veces tenemos la sensación de que la voz del narrador es una voz diferente a la suya. La utilización de la primera persona y, algunas veces, del estilo indirecto libre predisponen esta lectura.

Conviene destacar el carácter ritual de la fotografía a propósito de la denominación que recibe el protagonista en el cuento: Brujo, Gran Brujo. El carácter indicial de la fotografía propicia la mitificación de lo retratado: “a irradiación do modelo crea un halo máxico en torno á súa imaxe ata converter a foto en fetiche, nun talismán”. [3] El carácter simbólico, mágico o ritual de la imagen fotográfica corresponde a su carácter indicial, que la convierte en testimonio de los acontecimientos más importantes de la vida del ser humano. En este contexto la función del *Operator* es clave en la creación mítica de un personaje, la transmutación del original en el modelo fotográfico ficticio; de ahí que reciba en el cuento tal denominación. En las culturas ancestrales, al brujo correspondía estar dotado de poderes sobrenaturales como los que ahora se atribuyen a la fotografía y en consecuencia a quienes la practican.

Por último, me gustaría insistir en ese halo marginal que caracteriza no sólo el texto traído a colación sino buena parte de la obra de Ena Lucía Portela y de la narrativa cubana de los últimos tiempos. Con anterioridad me refería al desnudamiento del cuerpo femenino y de la palabra auxiliada por la imagen visual de la que hace gala la autora en el cuento. Estructuralmente, responde a una serie de estrategias tales como la utilización de frases cortas, yuxtapuestas, para tensar la narración a la vez que agilizarla; la elección de sustantivos con gran impacto visual, vocablos que remiten al mundo de la fotografía, la repetición mecánica similar al acto de apretar el obturador. De este modo, se logra una perfecta entronización de los enunciados, que supone un modo diferente de ficcionalizar la realidad, y por tanto de acercamiento al hecho literario.

Estos aportes no sólo se aplican a la estructura narrativa, sino que como he apuntado arriba se hacen extensibles al plano semántico. El tratamiento desinhibido, liberador, del erotismo, el concienzudo examen a que somete el cuerpo (desnudo) femenino ante la mirada del hombre (sin olvidar su especial sensibilidad artística) avalan de sobra esta consideración. Pero la autora se adentra en tópicos aún más controvertidos y no por ello menos sometidos al silencio impuesto. Esta es quizás la razón por la que sitúa su tratamiento en un ámbito artístico más neutral, como vendría siendo el mundo de la fotografía, arte vanguardista (entiéndase rebelde) por excelencia. En términos más generales, la foto podría sugerir una historia antigua, oculta y

silenciada, como la que lleva E escondida en el bolso. Aquella foto gastada oculta la vejación del cuerpo femenino, más siniestra aún en tanto sabemos que se trata del cuerpo de una niña. En el presente, es decir, en el estudio de Bruno, el cuerpo de la joven despierta en la imaginación del artista fantasías mucho más liberadoras, que anuncian un futuro más optimista, “Entre espumas, transparencias y encajes, la perspectiva sáfica”.

## Notas

[1] Casas 2004: p. 538.

[2] Ibídem: p. 541.

[3] Ibídem: p. 545.

## Bibliografía

Ansón, Antonio (2000): *Novelas como álbumes: fotografía y literatura*. Mestizo, Murcia.

Rodríguez Fontela, María de los Ángeles: “Literatura e fotografía”, Casas, Arturo (coord. 2004): *Elementos de crítica literaria*. Xerais, Vigo.

Kracauer, Siegfried (2008): *La fotografía y otros ensayos*. Gedisa, Barcelona.

Portela, Ena Lucía: *Desnuda bajo la lluvia*, Revista de Cultura Lateral, núm. 132,

<http://www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/113elportela.htm>, diciembre de 2005, junio de 2009.

\* **Indira Calzadilla Capote**. Licenciada en Filología Hispánica, Facultad Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2006). Cursando Máster Oficial en Estudios Teóricos y Comparados de la Literatura y de la Cultura, en la Facultad de Filología, Universidad de Santiago de Compostela

© *Indira Calzadilla Capote* 2010

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid



2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

