

Salvador Elizondo

Cámara lúcida, cámara oscura

Margo Glantz

En marzo pasado se cumplieron diez años del fallecimiento de Salvador Elizondo. Haciendo coincidir esta fecha tan cercana con las cinco décadas de la publicación de Farabeuf, que se conmemoraron a finales de 2015, Margo Glantz —la autora de Genealogías— traza una doble reflexión: sobre la recepción de esta obra entre artistas jóvenes y sobre el interés genésico de Elizondo por la fotografía.

1. El año pasado llegó a mis manos un número de la revista *Tierra Adentro* dedicado a celebrar el quincuagésimo aniversario de la aparición de *Farabeuf*; contiene 50 fragmentos narrativos y plásticos de jóvenes escritores, concebidos como “incisiones”, textos apareados en que la imagen se asocia con lo escrito; otra forma de montaje que Salvador Elizondo quizás habría apreciado.

Privilegio algunos, aunque la mayoría me interesa, antes de reflexionar por mi parte sobre la novela, este año en que se cumple el décimo aniversario de la muerte del escritor.

Empieza el número y empiezo yo hablando de un texto que me parece notable; es de Yunuen Díaz, supongo un varón, aunque no importa, ¿acaso el supliciado, disparador de los textos e imágenes de este número, no terminó convirtiéndose en un ser andrógino, a causa del suplicio mismo? Yunuen asocia el cuerpo martirizado de Fu Zhu Li con el de la producción de la droga, una vez que la cabeza de la amapola se hincha para soltar sus últimos pétalos, momento adecuado para iniciar el ritual, el del proceso necesario para convertirla en droga

y especialmente en texto: “La cabeza de la adormidera y la cabeza del ejecutado se yerguen sobre el horizonte, el viento las mueve suavemente mientras esperan el sacrificio. No hay arte que no provenga del corte”.

En la página opuesta un montaje de Jorge Satorre reproduce, miniaturizándolas, las imágenes proverbiales que el texto de Elizondo convoca. Son como huellas, se van desvaneciendo a medida que la página queda vacía.

Carlos Velázquez, celebrado por sus muy actuales carnicerías en forma de relato, asegura: “El imperio de la imagen no ha sido derrotado: la imagen no ha muerto. La imagen pierde lustre, pero sepulta a la historia”.

El texto de Penélope Córdova aparece al lado del cuadro de Enrique Ježik, quien con colores estridentes y verídicos nos obsequia vísceras en estado natural. Por su parte, Guillermo Núñez Jáuregui imprime una imagen del Leng Tch’e y la pega en las paredes de su cuarto como si se tratara de la foto de Michael Jackson, quien, bicéfalo, aparece en la hoja contigua, retratado por Rubén Gutiérrez.



Salvador Elizondo

Jessica Nieto se ocupa de los ideogramas chinos, tomando como modelo un libro traducido por Elizondo, *El carácter de la escritura china como medio poético*, de Ernest Fenollosa; al lado, Bayrol Jiménez, de curioso nombre, desdibuja esos ideogramas y recompone otra escritura realizada en sepias dentro de un fondo color ostión.

Jazmina Barrera se ocupa del fantasma, el fantasma evocado a la vez por Bataille y por Elizondo; Carolina Alba los ilustra con una fotografía intervenida de una carretera, ¿alegoría? del hexagrama kuai del *I Ching*.

Y no puedo menos que asociar con una vez en que yo caminaba por una de las calles del Barrio Gótico de Barcelona y me encontré en el suelo, en un charco de lodo, un ejemplar del *I Ching*, en la versión de Carl Jung, lujosa edición encuadernada de Aguilar que aún conservo junto a otra edición corriente ya muy vieja y deshojada.

Luego, “La escuela del dolor: ctrl+x, los mil cortes” de Herson Barona, fragmentos extraídos de un libro reproducido en la página web de *Tierra Adentro*, acompañada por una serie de fotografías con manos cortadas que conforman signos, reproducidas en damero en la página contigua, su autor se llama Joaquín Segura.

Mariana Oliver escribe un poema cortado por diagonales intitulado “Muerte por mil cortes”, al lado de una imagen plástica que representa muros grafitados y derruidos, cuyo autor es Ignacio Gatica.

Eduardo Huchín Sosa reproduce la discusión de la reunión editorial en donde se decide si la foto del suplido será incluida en la revista y la repulsión que varias mujeres jóvenes sienten por el texto de *Farabeuf*, ¿una

reunión feminista y desacralizadora? Al lado, un montaje fotográfico de Rui Gomes.

Verónica Gerber, artista plástica y narradora, contribuye con fotografías de los famosos guerreros de Si T'chuan intitulándolas “(Algunos) instantes de un instante”.

Siguen textos y contribuciones plásticas muy diversas: de Frizia Irizar, fotógrafa, al lado de Joaquín Guillén Márquez, narrador. Por su parte, Paulina del Collado se complace en inscribir varias incisiones narrativizadas, a las que responde un cuadro de Antoni Oki, en homenaje a Rothko, pero seccionado en dos partes desiguales.

Irada León describe la plaza del ajusticiamiento y Minerva Cuevas dibuja una cara femenina desollada. La amapola es recurrente en el imaginario de estos jóvenes, por ejemplo en el cuadro semiabstracto de Gabriel Rosas Alemán, acompañado de un texto de Yeni Rueda López, en donde el arte de la cirugía determina el fragmento. Otro tándem lo conforman Cynthia Gutiérrez con un cuadro abstracto y Pierre Herrera incluye un manual de fotografía de su autoría.

Erik Alonso habla de Xipe Tótec, el dios que convoca al desollamiento, muy acorde con el libro de Salvador que, como él mismo dice, es un texto donde se privilegia la epidermis. El Holocausto y los campos de concentración aparecen alegorizados por una mosca muerta sobre un instrumento de tortura del artista plástico Hans Schmid, al lado del texto de Roberto Cruz Arzabal llamado “Hasta aquí un uniforme”. Una pintura, “Carne fresca”, de Moris, y una “Hermenéutica del deseo”, de Ronnie Medellín.

Un monumento dedicado a Elizondo por Jorge Méndez Blake: la reproducción de una factura de un hotel situado en la calle del Odeón número 3 en París, donde se desarrolla primordialmente la novela. Su contraparte, un relato de Rodrigo Castillo, intitulado “Desaparecer”.

Finaliza este recuento —y yo este fragmento de mi texto— con un dibujo anatómico de una mujer sentada sobre la cabeza de un hombre desmembrado, quizás una versión farabeufiana de la decapitación de san Juan Bautista por órdenes de Salomé. Se debe al lápiz de Miguel Canseco, que se apareja significativamente con un texto de Ingrid Canseco llamado “Susurros”.

¿Recuerdas?

2. Para Salvador Elizondo la fotografía como disparador de literatura se asocia a menudo con el concepto de cámara lúcida, un instrumento prefotográfico que a principios del siglo XIX era conocido en español como cámara clara y que, como él mismo lo explica en su cuento “Aparato”, incluido en su libro *Camera lucida*, “es un sistema de prismas graduables que proyecta sobre el papel la imagen virtual del modelo que el dibujante traza siguiendo los contornos que aparecen en el visor”. Y precisa, siempre precisa, él, que para escribir su nove-

la acudió al *Précis de chirurgie* de Louis-Hubert Farabeuf y utilizó como epígrafe el *Précis de décomposition* de Cioran:

En resumidas cuentas su forma implica un alto grado de inmovilidad y de fijeza de la mirada ya que la imagen no se forma en realidad sobre el papel sino en un punto situado entre el ojo y la mano del dibujante, presumiblemente en ese punto llamado la “mente”, y tal vez en un punto dentro de ese punto que es o sería el foco de la atención, el punto en que la inquietante perspectiva de la cámara clara se enfoca y equilibra con la del fantasma cuya imagen tratamos de apresar con el lápiz, en la mano.

¿Y no están definidos así con certeza sin igual el sentido y el método de su propia escritura? ¿Qué otra cosa es *Farabeuf* sino un fantasma? ¿No es, como escribe una de las voces narrativas de la novela: “Un recuerdo incompleto, provocado por un signo incomprensible trazado en el vaho del cristal de la ventana (o acaso se trataba de una mirada que, bajo la lluvia, se había fijado, como la imagen de una placa fotográfica, sobre aquella ventana), la mirada penetrante de un hombre que provoca recuerdos de experiencias que nunca hemos vivido y que, encontrada bajo la lluvia, a través de un vidrio empañado, nos inmoviliza, lo inmoviliza todo, los objetos y las máquinas?”.

Cuando yo lo conocí en 1955, Salvador estudiaba cine, leía a Joyce, sobre todo el *Finnegans Wake*, daba conferencias apasionadas sobre Visconti y estaba obsesionado por los experimentos con el montaje que se hacían en el cine mudo, específicamente los realizados por Eisenstein en *El acorazado Potemkin*, según declaraba en alguna de sus numerosas entrevistas. Es más, Elizondo hizo una película que de manera significativa se llamó *Apocalypse 1900*, y pretendió filmar más tarde *Farabeuf* con su amigo el cineasta la Bruja González de León, con quien coincidí en París cuando estudiaba allá.

Obviamente, *Farabeuf* era infilmable por su reiterado estatismo, de cuya forma cinematográfica hubiera podido dar cuenta *La noche pasada en Marienbad* de Resnais, que también le fascinaba a Elizondo. En cambio, *Farabeuf* se concibe como el intento de capturar la fotografía instantánea que, según el propio escritor, es “una forma de espejo... que refleja y... fija el instante”.

3. En los más de cincuenta años que han pasado desde la publicación de *Farabeuf*, se han producido cambios definitivos en el uso y concepto de la fotografía en su intento por apresar el instante y dejarlo suspendido como un antídoto contra la muerte. Lo mismo ha sucedido con la cirugía.

La novela se origina, como sabemos, en un cliché, en una placa fotográfica tomada en Beijing durante el

suplicio de Fu Zhu Li, condenado a morir por el procedimiento llamado Leng Tch'e o de “los cien pedazos”, descuartizamiento ritual del condenado, ejecutado por un verdugo experto en destazar el cuerpo con eficacia artística, utilizando instrumentos filosos de distintos tipos, tal y como aconsejaba hacerlo Louis-Hubert Farabeuf con los pacientes en los que había que practicar una cirugía. Farabeuf pretendió convertir la cirugía en un arte, el de las amputaciones o el despedazamiento, nunca practicado por él; sería un arte escrito, un manual —un *précis*— consultado hasta hace muy poco tiempo de manera universal y quizá ya hoy obsoleto debido a los cambios producidos en el campo de la práctica quirúrgica, gracias al ultrasonido y el láser, entre otras cosas.

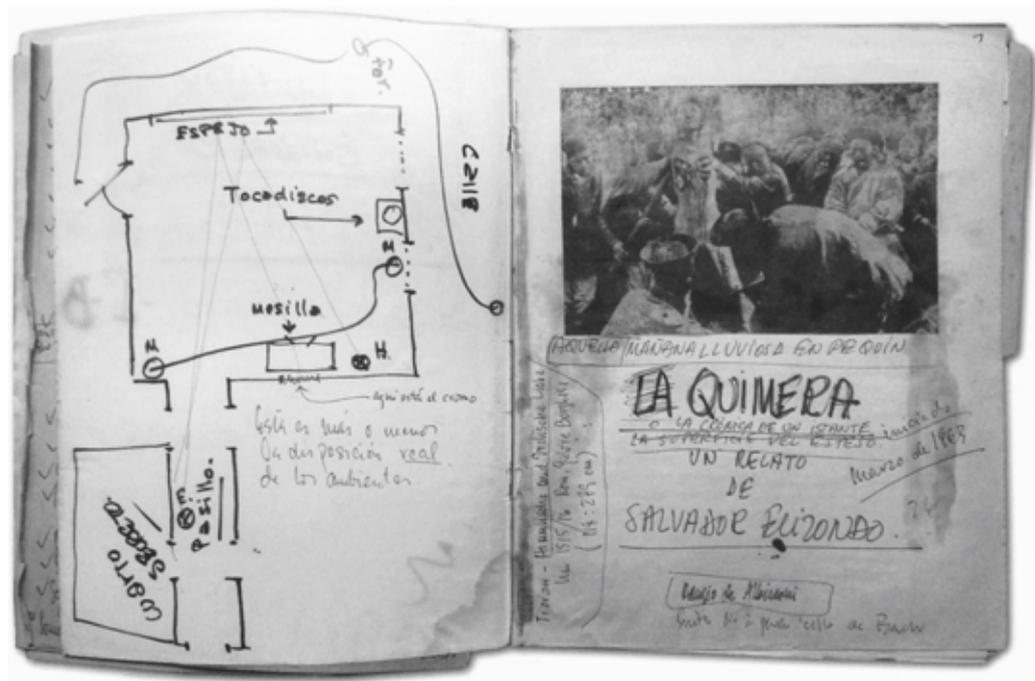
De esa ejecución existen numerosas fotos, bastante distribuidas en su tiempo hasta como tarjetas postales, reproducidas en Francia por Georges Dumas y supuestamente tomadas por Louis Carpeaux. La foto reproducida por Bataille en *Les larmes d'Éros* de 1961, que él designa precisamente como cliché, funcionó para Elizondo como el disparador de su novela, es decir, como un cliché genético.

El término *cliché* se originó en Francia para designar las técnicas de reproducción aparecidas al principio del siglo XIX para multiplicar un documento o una página impresa y también para designar la placa fotográfica que se utilizara en la reproducción de las imágenes. El cliché se refiere también a una frase, expresión, acción o idea que ha sido usada en exceso, hasta el punto en que pierde la fuerza o novedad pretendida, especialmente si en un principio fue considerada notoriamente poderosa o innovadora.

Leo una definición un tanto tautológica en Wikipedia:

La fotografía digital consiste en la obtención de imágenes mediante una cámara oscura, de forma similar a la fotografía química. Sin embargo, así como en esta última las imágenes quedan grabadas sobre una película fotosensible y se revelan posteriormente mediante un proceso químico, en la fotografía digital las imágenes son capturadas por un sensor electrónico que dispone de múltiples unidades fotosensibles, las cuales aprovechan el efecto fotoeléctrico para convertir la luz en una señal también eléctrica, la cual es digitalizada y almacenada en una memoria.

La fotografía analógica se origina en una cámara lúcida y se convierte en una de las expresiones artísticas más importantes a partir del siglo XIX. Aunque como el mismo Salvador pensaba, después de Baudelaire la fotografía es más perfecta que la pintura —¿por su capacidad de captar lo instantáneo o en cuanto reproduce más verosímelmente la semejanza de lo que se retra-



ta?—, pero la consideraba asimismo como “un medio de expresión menos perfecto pero más verosímil que la escritura descriptiva”.

Sacar y revelar una fotografía era mucho más complicado antiguamente, sobre todo en la época en que la foto del descuartizamiento fue tomada; en consecuencia, el resultado era una imagen casi única a pesar de ser reproducible, dato que explica el alto costo que tienen actualmente las fotos originales, en este momento en que la fotografía tradicional o analógica empieza a desaparecer como arte, cosa que a pesar de la propaganda del Instagram aún no podría decirse contundentemente de la fotografía digital, ya no una cámara lúcida sino una cámara oscura.

La génesis visual de *Farabeuf* fue explicada por Elizondo en una conferencia; decía que “su libro estaba constituido por pequeñas imágenes aparentemente inconexas, inclusive imágenes que chocan unas con otras...”. En otras palabras, aprovechó para escribir su texto el principio del montaje practicado por Eisenstein con el objeto de expresar lo inexpresable, también principio generador de la escritura china a través de los ideogramas, “donde se emplean expresiones de cosas concretas que, juntas, producen en la mente del espectador una imagen abstracta”.

Este principio —prosigue Salvador— lo apliqué en la escritura de *Farabeuf*, apropiándome de algunas imágenes ya perfectamente acuñadas —es decir, de unos clichés en el doble sentido del término, la placa fotográfica y el lugar común— principalmente la del suplicado en China, pero encontrando la contrapartida dialéctica de todo el universo que implicaba esa fotografía...

Y es oportuno insertar aquí un fragmento de Barthes extraído de su libro *La chambre claire*, o *Camera lucida*: “Se diría que la fotografía lleva siempre consigo su referente, ambos tocados por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre en el centro mismo del mundo en movimiento; están adheridos el uno al otro, miembro por miembro, como el condenado encadenado a un cadáver en ciertos suplicios...”.

¿Qué hubiese pasado si Salvador hubiese intentado escribir *Farabeuf* en esta época, la época de la instantaneidad absoluta, de la instantaneidad absolutamente banal, tal y como se practica a un grado inconmensurable gracias al celular para convertirse luego en una práctica casi nauseabunda cuando se inventó la *selfie*?

Pues si como decía (de nuevo) Barthes en el libro antes mencionado, “la fotografía es inclasificable porque no existe ninguna razón para privilegiar [*marcar*, dice él literalmente] tal o cual de sus ocurrencias: la fotografía quisiera quizá convertirse en algo tan noble como un signo, lo que le permitiría acceder a la dignidad de una lengua”, nobleza que obviamente fue conseguida por Elizondo al escribir *Farabeuf*.

Por eso, al tratar de explicar *a posteriori* la teoría que sustenta su propio libro, Elizondo concluye:

Así esas imágenes del manual de Farabeuf y del manual del chino — con todas las derivaciones del ideograma y de escritura china hechas solamente de imágenes [y agregó yo, Glantz, como sucede también en la fotografía]— son las que, en una combinación aparentemente azarosa, pero yo [Elizondo] creo que instintivamente, perfectamente clasificada y medida, me permitieron esa conjunción de imágenes que producen una tercera imagen que es la que más me importaba: el efecto, el efecto poético. **u**