

Salvador Elizondo: iconología del cuerpo y el dolor¹

Salvador Elizondo: body and pain iconology

Nombre: Begoña Alberdi²

Filiación: PUC

E-mail: begona.alberdi@gmail.com

Resumen: El presente artículo retoma un texto tardío del mexicano Salvador Elizondo, titulado *Camera lucida* (1983), con el propósito de explorar en las relaciones que ofrecen visualidad y escritura a partir del espacio común de la figuración, donde se funden indistintamente las referencias visuales y las escritas. En el marco de ese “espacio figural”, se enfatizará en la importancia que Elizondo le concede a la iconología del cuerpo y el dolor. Paralelamente, este trabajo pretende elaborar un método de investigación a través del montaje (Warburg), que recorta y reúne las referencias entre-medios, al tiempo que presenta la escritura de Salvador Elizondo como un archivo icónico, heterogéneo y discontinuo, donde las imágenes no tienen jerarquía, límite o frontera.

Palabras clave: Elizondo, iconología, intermedialidad, Warburg, figuración.

Abstract: This article picks up a late text from the Mexican writer Salvador Elizondo, entitled *Camera lucida* (1983), with the purpose of exploring the relationships that offer visuality and writing starting from the common area of figuration, where visual and written references merge indistinctly. Within the framework of that "figural space", emphasis will be placed on the importance Elizondo grants to body and pain iconology. Meanwhile, this paper aims to develop a research method through montage (Warburg), which cuts and brings together references between-media, while presenting Salvador Elizondo's writing as an

iconic, heterogeneous and discontinuous archive, where the images have no hierarchy, limit or boundary.

Keywords: Elizondo, iconology, intermediality, Warburg, figuration.

1. Introducción: visualidad y escritura, más allá de la dialéctica

A pesar de ser considerado uno de los escritores más originales y vanguardistas de los años 60 en México, miembro a partir de 1976 de la Academia Mexicana de la Lengua y desde 1981 de El Colegio Nacional de México, Salvador Elizondo (1932-2006) es una figura excéntrica, completamente ausente del panorama actual de la literatura hispanoamericana, cuyo nombre resuena únicamente por novelas como *Farabeuf* (1965), *El hipogeo secreto* (1968) y *El grafógrafo* (1972).

Tanto en México como en el resto de América Latina, la atención a Elizondo se ha centrado principalmente en *Farabeuf* (1965), uno de los textos más complejos e innovadores de la segunda mitad del siglo XX mexicano, recibido por los(as) lectores(as) con sorpresa, estupor, rechazo y fascinación. El texto se inscribía en el horizonte de renovación de la vanguardia de los años sesenta, subsecuente al llamado *boom*, lo que generó la invisibilización de otros de sus proyectos. Tal es el caso de *Camera lucida*, octavo libro de Elizondo que, desde su publicación en 1983, ha sido un texto apenas mencionado por los críticos y escasamente trabajado en el ámbito académico, aun cuando constituye un hito en lo que respecta a la redefinición de las fronteras de la escritura y más ampliamente, de la literatura, a la luz de paradigmas visuales.

En cuanto a su composición, *Camera lucida* es una recopilación heteróclita de textos breves escritos por Elizondo con diferentes propósitos y para diferentes ocasiones. Algunos de ellos son relatos y/o ensayos breves, destinados a revistas periódicas como *Plural* y *Vuelta*, donde cumplieron un ciclo anual, mientras que otros corresponden a discursos pronunciados en situaciones memorables, por ejemplo al momento de su ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua.

No obstante lo anterior, y más que una antología de relatos breves, *Camera lucida* constituye una verdadera caja china repleta de libros que hablan sobre otros

libros: *Robinson Crusoe*, la página en blanco de Mallarmé, Cyril Conolly, Paul Valéry y su personaje Edmond Teste, Flaubert y *Madame Bovary*, Joseph Conrad, James Joyce, Mijail Artzibashev, etc.

A raíz de su evidente carácter de “comentario”, las escasas investigaciones en torno a *Camera lucida* apuntan, justamente, a su pluralidad de referencias y a los diversos procesos intertextuales allí implicados. Análisis textualistas³ que clasifican a Elizondo como uno de los autores más representativos de la “novela de la escritura”, cuya obra sería, desde esta perspectiva, una experiencia autorreferencial volcada hacia el propio acto de escribir, con tópicos literarios de autorreferencialidad como el marco, las relaciones especulares, el libro en el libro, el narrador como escritor y lector, las duplicaciones internas, recursividades e isomorfismos, paralelismos, paradojas, citas y referencias a autores y lecturas⁴.

Sin negar que lo anterior sea una lectura válida, creo que la evidente interdisciplinariedad biográfica de Salvador Elizondo —su carrera fracasada como pintor, su iniciación como director de cine y su fascinación por la escritura china y por modelos como el montaje cinematográfico de Eisenstein⁵—, representan claros indicios de una relación problemática y técnica con el universo de las formas visuales, lo que a su vez se traducirá en una literatura que sale de sí misma, atravesando las fronteras de lo estrictamente literario y desbordando aquello que puede comprenderse bajo un paradigma eminentemente “textual”.

Tal es el caso de su cuaderno *Camera lucida*, donde Elizondo introduce de manera programática el discurso de la pintura y de la vista en literatura, resistiéndose a reiterar aquellas convenciones que gobiernan la relación de la experiencia visual y la verbal, y poniendo en cuestión el valor y la propia identidad de la imagen y la escritura. De ahí que retome un aparato para dibujar —la cámara lúcida de principios del siglo XIX— como instrumento de revisión literaria que le permitirá no solo hacer una relectura crítica de los autores, novelas y personajes que lo han marcado como lector, sino transfigurarlos a la luz de una cultura visual y de un orden único de captación: la vista. Libros que puestos en la mirilla de la

cámara clara, se recuerdan como imágenes mentales de una memoria constituida únicamente por fotografías.

En el presente trabajo, no consideraré la totalidad de *Camera lucida* para su análisis. A partir únicamente de determinados fragmentos, tanto de este como de otros “cuadernos” del autor (específicamente de su *Cuaderno de escritura* de 1969), pretendo realizar un ejercicio de genealogías visuales, que permita vincular las relaciones que ofrecen visualidad y escritura a partir de un espacio común: el de la “figuración”, que abarca tanto la representación de objetos y la descripción de escenas, como la construcción de figuras, semejanzas e imágenes alegóricas.

Cada estudioso de las relaciones entre palabra e imagen debe tener en cuenta que la comparación y analogía entre estas dos categorías está viciada desde el comienzo, en parte porque, en palabras de W.J.T. Mitchell, existe una compulsión por concebirla en términos políticos, como la lucha por un territorio: “. . . the paragone or debate of poetry and painting is never just a contest between two kinds of signs, but a struggle between body and soul, world and mind, nature and culture” (*Iconology* 49).

Desde la perspectiva de Mitchell, las oposiciones semióticas entre signos y símbolos, símbolos e íconos, metonimia y metáfora, significante y significado, reinstalarían distintas versiones de las figuras tradicionales de la diferencia entre poesía y pintura, llevando las contradicciones fundamentales de la cultura al ámbito teórico del discurso (*Iconology* 44). En este marco, la primera pregunta que surge es: ¿qué hacer respecto a este “conflicto de intereses” entre representaciones verbales y pictóricas? ¿De qué modo salir de aquello que Foucault ha llamado la relación infinita entre lo visible y lo leíble⁶?

Si “palabra e imagen” son simplemente el nombre insatisfactorio de una dialéctica inestable que constantemente cambia de lugar en las prácticas representacionales, rompiendo los marcos tanto pictóricos como discursivos y socavando las asunciones que aseguran la separación de las disciplinas verbales

y visuales, entonces los cuadros teóricos pueden ser entendidos principalmente como ejercicios des-disciplinares (Mitchell, *Teoría* 79).

La propuesta será confrontar y discutir los cruces entre palabra e imagen, escritura y elaboración visual, a partir de obras que sostengan la relación entre visualidad y escritura fuera de toda supeditación de la una a la otra. El tema surge, entonces, como una necesidad material literal, dictada por formas concretas de la práctica representacional. Así, y más allá de un método comparatista, se apuesta por la condición de autonomía que presenta esta relación entre dos términos, opuestos e irreductibles entre sí.

El punto es el entremedio complejo que no es ni visualidad ni escritura, pero que se articula en ambas y se localiza como el efecto que viene a perturbar su tranquila heredad (Arqueros 6). Así entonces, la dirección es hacia la exención y figuración de lo paradójico contenido en la relación entre visualidad y escritura y el reconocimiento de su condición de experiencia, que hacen de esta figura una forma inestable, sin fronteras ni contornos fijos.

Porque una obra puede estar llena de cuadros, ya sea como citas o parodias de la tradición pictórica, ya sea como imágenes literarias cuya fuerza proviene de su conversión a términos visuales en la imaginación del lector o, mejor, de la tensión entre escritura e imagen que su descripción suscita. En ese sentido, junto a Elizondo nos preguntaremos: ¿Es posible derivar, a partir de la noción de “intertextualidad literaria”, un modelo referencial entre imágenes, que complete lo que sería tradicionalmente una lectura de trabajo iconológica?

Siguiendo esta línea, y antes de comenzar el ejercicio propiamente tal, es importante subrayar la potencia de la relación que genera texto e imagen, relato y representación visual, lo que nos lleva a una relación infinita de referencialidad entre lo escrito, lo pintado y/o lo fotografiado, esto es, considerando cualquier tipo de imágenes, sean estas de las artes tradicionales, mecánicas o digitales. De tal modo, el objetivo del presente trabajo consistirá, justamente, en recortar, reunir y

montar estas referencias “entre-medios”, para que el(la) lector(a) pueda leer a Salvador Elizondo a través de sus intervalos.

Una lectura “iconológico intermedial⁷”, entonces, nos permitirá complejizar las relaciones que ofrecen visualidad y escritura, para llevarlas más allá de la pura y extendida dialéctica, a través de ese espacio común que es la “figuración” y que consiste en:

. . . la constitución de una imagen mental, en la que se funden indistintamente las referencias visuales y escritas. Porque considero que no basta con identificar los tópicos que la literatura ha producido, excluyendo de las referencias intertextuales a las imágenes, y viceversa. Es, sin duda, recorriendo las genealogías de imágenes que es posible identificar los elementos simbólicos que conservan su poder mientras viajan en el tiempo, en las imágenes y en los textos, en un solo ambiente simbólico. (Chiuminatto 50).

2. *Camera lucida*: iconología del dolor

“Con el paso del tiempo me he convertido en una suerte de profesional de la figuración, en un transgresor ejemplar en mi género, como Landru en el suyo.” (Elizondo, *Camera lucida* 134)

“La experiencia del dolor creo que es más, muchísimo más intensa imaginada que experimentada.” (Elizondo, *Los secretos de la escritura* 59)

La premisa es la siguiente: cualquier discurso apunta a una referencia, y ésta se da en un campo de vista, como una silueta o una imagen, en lo que Lyotard llama espacio de designación o espacio figural:

La figura está fuera y dentro; por eso posee el secreto de la connaturalidad, aunque también la presenta como un engaño. El lenguaje no es un medio homogéneo, es escidente porque exterioriza lo sensible como interlocutor, objeto, y escindido porque interioriza lo figural en lo articulado. El ojo se halla en la palabra puesto que no hay lenguaje articulado sin la exteriorización de un «visible», en el seno del discurso, que es su expresión. (32)

En esta definición, acuñada en 1979 en el marco de una estética figural postfreudiana y postlacaniana, resuenan algunas de las principales ideas de W.J.T Mitchell respecto a la écfrasis. Desde la perspectiva de este último, la écfrasis deja de ser un género o figura menor, para convertirse en un principio literario que tematiza lo visual como lo otro del lenguaje, poniendo en escena la relación de un sujeto que ve y que habla con un “otro” que es el objeto visto, es decir, una interarticulación de contradicciones perceptivas, semióticas y sociales al interior de las representaciones verbales (*Teoría* 147).

En el presente trabajo me referiré al espacio figural de *Camera lucida*, cuyas diferentes “representaciones verbales de representaciones visuales” (Mitchell, *Teoría* 142) configuran, en su conjunto, una iconología⁸ del cuerpo y el dolor, donde las emociones se acumulan y desplazan de una imagen a otra. Cabe mencionar que, en el caso de Elizondo, la imagen se invocará a partir de la sola enunciación del nombre, esto es, haciendo aparecer, como por acto de magia, la “cosa” a partir de la palabra. A modo de ejemplo, veamos cómo el texto de Elizondo nos conduce a una imagen, pero también cómo esa imagen, en este caso fotográfica, ilumina su escrito, al tiempo que instala al “dolor” como uno de los principales ejes dentro de su espacio figural:

. . . el arte no conoce el dolor. La observación detenida de la fotografía del suplicio LengTch'e⁹, que me sugirió hace algunos años un comentario

novelesco¹⁰, no tarda en revelar, por la mirada del supliciado, el carácter asombrosamente indoloro del atroz ideograma, carácter con el que la figura del chino se verá perceptuada en algunas obras notables de la pintura moderna, principalmente de Gutiérrez Solana y de Gironella. (Camera 81)



Fig. 1. Gutiérrez Solana, José. *Un suplicio chino (un revolucionario)*. 1930. Óleo sobre tela; Colección particular, Madrid.

Fig. 2. Fotografía del Leng Tch'e. Dumas, George. *Traité de Psychologie*. París, 1923. Carpeaux, Louis. *Pékinquis'en va*. París, 1913.

Fig. 3. Gironella, Alberto. *Leng Tch'e*. De la serie *Camera obscura*. 1968. Óleo sobre tela, n.p.

En Latinoamérica, esta fotografía despertó el interés de varios escritores, no solo de Elizondo, quien la trabaja más ampliamente en su novela *Farabeuf, o la crónica de un instante* (1965). Junto a él, Cortázar la menciona en el capítulo 14 de *Rayuela*¹¹ (1963) y Sarduy hizo lo mismo en *Escrito sobre un cuerpo*¹² (1969). Sobre la pregnancia de esta fotografía, Elizondo señaló: “Esa imagen se fijó en mi mente desde el primer momento que la vi, con tanta fuerza y con tanta angustia que . . . el solo mirarla me iba dando la pauta casi automática para tramar en torno a su representación una historia” (*Autobiografía* 43).

Lo interesante es que la escritura de Elizondo le concede espacio a esta y otras imágenes que han subvertido y trastocado su propia visión de mundo. Así, a la fotografía del suplicio chino anteriormente mencionada, se suman, también, la emblemática escena del ojo de *Un perro andaluz* de Buñuel y la escena del asesinato de Nadia en *Rocco y sus hermanos* (Elizondo, *Cuaderno* 60).



Fig. 4. *Un perro andaluz*. Dir. Luis Buñuel. Perf. Pierre Batcheff, Simone Mareuil y Salvador Dalí. Luis Buñuel, 1929. (Min 2).

Fig. 5. *Rocco e suoi fratelli*. Dir. Luchino Visconti. Perf. Alain Delon, Renato Salvatori, Annie Girardot. Titanus y Les Films Marceau, 1960. (Min. 149 y 150).

Así, lo relevante de la imagen del suplicio es que funciona, para Elizondo, como una matriz a partir de la cual giran numerosas otras figuras; similares, pero distintas. De modo que, más allá de las reinterpretaciones abiertamente intencionales de esta imagen que hacen los pintores Gironella y Gutiérrez Solana¹³ —mexicano y español respectivamente—, podemos pensar que el fotograma del asesinato de la Nadia de Visconti, abriendo los brazos como un Cristo crucificado, es también una rearticulación, en el tiempo y en la mente de Elizondo, de la figura del Leng Tch'e, que tanto impacto produjo en la memoria visual del mexicano. Lo mismo sucede con el corte transversal del ojo de *Un perro andaluz*, analogable a los cortes anatómicos en el torso del chino. Porque desde la perspectiva de Elizondo, saber mirar una imagen sería, en cierto modo, ser capaz de discernir el lugar donde ésta “arde”, el lugar donde hay una “señal secreta”, una crisis no apaciguada, un síntoma (Didi-Huberman, *Cuando las imágenes* 8). Lo anterior se condice con el hecho de que, desde la perspectiva de Elizondo,

nuestro mundo es “. . . un mundo memorioso en el que las formas propuestas solo recuerdan otras formas que tal vez ya hemos conocido. El hecho pictórico funciona así; a veces parece que la esencia de esas formas es el recuerdo; el recuerdo de una imagen ya soñada” (*Cuaderno* 400).

Ese “hecho pictórico” al que Elizondo alude, nos remite a la lectura ya arquetípica de la iconología moderna hecha por Aby Warburg en su conferencia “Durero y la antigüedad”, publicada en 1905 a partir del grabado de Durero de 1494, *La muerte de Orfeo*. En este texto, Warburg ofrece la noción de gesto patético o *pathosformel*, donde propone la existencia de un patrón figurativo de la representación de las pasiones humanas en las artes visuales. Modelo que, sin duda, puede ser desplazado hacia la literatura y de ahí a las artes visuales, y viceversa.

La idea warburguiana de supervivencia de las imágenes que emerge tras el concepto de *pathosformel*, expresa en palabras la fórmula elizondeana del “amor por la imagen”, que se presenta como la cristalización de experiencias polares, entre ellas, la contemplación de los fantasmas interiores: “Mociones, emociones «fijadas como por un encantamiento» y atravesando el tiempo: tal es la magia figural de las *Pathosformeln* de Warburg” (Didi-Huberman, *La imagen* 182).

En efecto, creo que el propósito de la escritura de Elizondo consiste en explorar esas fórmulas primitivas capaces de agitar y conmover al presente mismo. Por estos motivos, no sería insensato entender su amor por la imagen en términos de una condensación de emociones primordiales que constituyen los *pathosformeln*. Así, Elizondo ahonda en ese lenguaje gestual patético, estereotipado y repetitivo, que no es más que un mecanismo sensible a través del cual las formas artísticas suscitan el recuerdo de experiencias emotivas primigenias.

Tras la búsqueda de este patrón, Elizondo encuentra aquellas imágenes que han poblado su mente infantil. Para ello volverá su mirada hacia los primeros años en los que aparece, en su memoria, un personaje de orden nacional en Alemania: la figura del doctor Hoffmann y su cuento *Der Struwwelpeter* (literalmente “Pedro

Melenas”, “Pedro El Desgreñado” o “El Despeluzado”): “. . . título que aparece impreso en tortuosos caracteres góticos sobre la pasta cartoné” (*Cuaderno 368*).

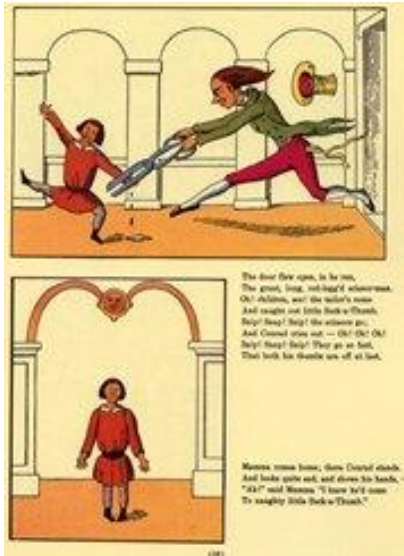


Fig. 6. Hoffmann, Heinrich. “La Historia del Pequeño Chupa-dedo”. *Der Struwwelpeter*. Berlín: Rütten & Loening Verlag, Fráncfort del Meno, 1969. (7-8).

Fig. 7. Hoffmann, Heinrich. Portada de *Der Struwwelpeter*. Berlín: Rütten&LoeningVerlag, Fráncfort del Meno, 1969.

Fig. 8. Hoffmann, Heinrich. “Paulina y los fósforos”. *Der Struwwelpeter*. Berlín: Rütten & Loening Verlag, Fráncfort del Meno, 1969. (4-5).

Lo interesante de esta referencia reside no tanto en la reiteración de contenidos — pues Elizondo destaca constantemente la contigüidad de la imaginería infantil con la crueldad¹⁴— sino, más bien, en la repetición de aquellas formas que parecieran referir siempre a un mismo patrón. Al referirse a esta imagen, Elizondo nos dirá: “Sobre la misma pasta se puede ver un grabado que representa al Struwwelpeter, que es un niño de edad indefinida al que le ha crecido abundantísima cabellera rubia, así como las uñas de los dedos...Este personaje se encuentra de pie, en actitud de Cristo, sobre un zócalo adornado con peines y tijeras . . .” (*Cuaderno 368*).

De la descripción anterior se desprende el modo que Elizondo reiterará, en tanto que formas estereotipadas de gestos patéticos, las figuras de: el suplicado chino, Nadia ad portas de ser asesinada y el Struwwelpeter en actitud de Cristo. Ahora, veamos algunos ejemplos que grafican la amplitud del espectro asociativo que el tópico de la “tortura” puede acarrear:



Fig. 9. Caravaggio. *Crucifixión de San Andrés*. 1607. Óleo sobre tela. Museum of Art, Cleveland.

Fig. 10. Van Coxcie, Michiel. *La tortura de San Jorge*. 1580. Temple sobre madera. Catedral Saint Rombout, Mechelen.

Fig. 11. Botticelli, Sandro. *San Sebastián*. 1474. Temple sobre madera. Staatliche Museen, Berlín.

Fig. 12. Grünewald, Mathias. *La crucifixión*. 1515. Óleo sobre madera. Musée d'Unterlinden, Colmar.

Asociaciones como la anterior, resultan fundamentales para la comprensión del concepto de “obra de arte” que maneja Elizondo, pues, desde su perspectiva, la obra de arte no puede ser considerada como un objeto de conocimiento o de fruición desinteresada. Al contrario, ante cada imagen, nos veremos siempre concernidos e implicados en torno a una fuerza vital que se desplaza y que no podemos reducir a elementos meramente objetivos.

De cierta manera, Elizondo continuaría con el problema de la transmisión de lo antiguo que Warburg intentó reconstruir: la supervivencia del carácter polar y exuberante de la vida antigua y una belleza a la vez superficial y terrible, humana y animal, que se combate al interior de la imagen. El objeto de Elizondo sería esa energía pagana, reapropiada y cambiada pues, tal como Warburg, el mexicano se interesa principalmente en las emociones que las imágenes acumulan y desplazan, poniendo el énfasis en aquellas que invaden al hombre desde fuera y por las que se tiene acceso a su condición sensitiva y animal.

De modo que el eje se encuentra en la oscilación entre lo no totalmente vivo y lo no totalmente muerto, cuya forma corporal es el *pathosformel*. De ahí el interés de Elizondo por el cuerpo violentado o supliciado: signo específico e inequívoco de un testimonio que solo es formulable en los términos de ese mismo cuerpo: “El cuerpo, pues se trata ciertamente del cuerpo, discierne, a veces reflejamente,... el terror. Es por ello que la violencia como noción permite postular, también, al cuerpo como sujeto del mundo” (Elizondo, *Cuaderno* 393).

En estas reflexiones de Elizondo escuchamos los ecos de otras búsquedas complementarias: de una parte *El nacimiento de la tragedia* (1872) de Nietzsche, quien ofrece la posibilidad de pensar en la dinámica y poder del *pathos* en el momento en que el dolor deviene arte trágico y la fuerza inconsciente productora de formas. Porque todo el “arte del dolor” de Elizondo tiene que ver con el problema de la intensificación de ese elemento corporal tan importante en la definición nietzscheana de la actividad dionisiaca; la misma que retoma Bataille —a quien tan atentamente leyó Elizondo— cuando piensa en el enfrentamiento de nuestra naturaleza animal en el erotismo y la vinculación entre amor, pasión y muerte, que tendrá una de sus mayores expresiones en el acto del sacrificio, el retorno a la animalidad y el olvido definitivo de los límites entre el hombre y el animal, entre la vida y la muerte.

Ahora, volvamos al cuerpo esbozado por Elizondo, cuerpo que aparece, de alguna u otra forma, vinculado al infierno, una de las figuras más persistentes a lo largo

de la historia del arte, que está vinculada, a su vez, a una historia más vasta y que la contiene entre muchas, la de la conjetura:

El infierno, no obstante, es un hecho necesario a la preservación de nuestro cuerpo. Esta condición se ve subrayada por la índole física con la que siempre se nos propone. La eternidad del infierno garantiza la eternidad de nuestro cuerpo en la medida en que para pensarlo tenemos que presuponer que nuestro cuerpo es necesario al ejercicio de la acción del infierno; una acción que habrá de ejercerse (o se ejerce) en los límites del cuerpo . . . por toda la eternidad. (Elizondo, *Cuaderno 376-7*)

La mención explícita que Elizondo hace al infierno en su *Cuaderno de escritura*, posee un número exponencial de referencias visuales que aparecen también en *Camera lucida*, tanto de manera directa como indirecta. Veamos el siguiente ejemplo:

Una noche que preparaba el dibujo final tuvo usted la malhadada idea de suprimir el maillot de Nerla y de completar el dibujo inspirándose en la figura de La Verdad que aparece en *La calunnia*, la famosa alegoría de Boticelli. 'Visione allegorica' intituló usted su composición . . . Al día siguiente, a su regreso de una tierna passeggiata por los jardines de Boboli en compañía de la gentilissima, fueron acogidos en el salotto por la frialdad glacial de messer Farinata, esa frialdad que solo los undertipped saben afectar y que pronto se fue transformando en una avalancha de epítetos dantescos proferidos en la lengua uvular de la región de Siena. Madonna Piccarda solloza y gime en su sillón. '...la Nerla nuda!' exclama Farinata fuera de sí mientras exhibe el infamante pliego de Fabriano como

quien presenta el menú a los comensales, señalando con la punta del dedo las diferentes partes del cuerpo de La Verdad expuestas en la 'Visione'. (113-4)



Fig. 13. Botticelli, Sandro. *La calumnia de Apeles*. 1495. Temple sobre madera. Galleria degli Uffizi, Florencia.

En primer lugar, cabe mencionar que *La calumnia*, cuadro alegórico de Botticelli, se basa en una descripción efrástica de una pintura de Apeles (352-308 a.C), pintor de la Antigüedad. La descripción aparece en uno de los *Diálogos* de Luciano de Samosata (125-180 d.C) y es además mencionada por Leon Battista Alberti (1404-1472) en su tratado *De pictura* (1436). Lo interesante de esta referencia es que a través de ella Elizondo realiza el ejercicio inverso al de Botticelli, pues transforma la figura desnuda y pintada de “La Verdad” en una descripción que lleva, nuevamente, su pose, gesto y estilo hacia el espacio literario. Pues bien, ¿de qué manera se hace presente en este fragmento el infierno como “figura”? Mediante las menciones a Farinata y Piccarda que traen consigo su propia genealogía, agregándole una imagen y una historia a estos personajes: *Messer Farinata* remite al noble gibelino Farinata degli Uberti, citado por Dante en el [canto VI](#) del [Infierno](#) y en el [canto X](#) entre los [herejes](#).



Fig. 14. Doré, Gustave. *Farinata*, *Infierno*, Canto 10, v.40-42. 1861. Litografía.

Fig. 15. Castagno, Andrea del. *Farinata degli Uberti*. 1450. Fresco transferido a madera. Galleria degli Uffizi, Florencia.

Fig. 16. Giraldi, Guglielmo. *Dante: Divina Comedia*. 1480-2. Manuscrito. Biblioteca Apostólica, Vaticano.

Por su parte, *Madonna Piccarda* corresponde a Piccarda Donati, el primer personaje que Dante encuentra en el Paraíso y que fue forzada a salir del convento en el que había decidido encerrarse para casarse con Rossellino della Tosa. Así, en *Camera Lucida*, *La Calunnia* de Botticelli se cruza con los tópicos y la toponimia de Dante, trayendo consigo un sinfín de imágenes aportadas por la historia de las artes visuales a partir de la relectura de una obra literaria como es *La Divina Comedia*.



Fig. 17. Veit, Philipp. *El Paraíso: El cielo con la Luna, Dante y Beatriz ante Constanza y Piccarda*, (detalle). 1817-1827. Fresco. Casa Massimo, Roma.

Fig. 18. Doré, Gustave. *Ilustración Paraíso III: La Luna*, v.16. 1890. Litografía.

Como hemos visto, la confluencia entre texto e imagen, relato y representación visual, se vuelve crucial cuando abordamos la importancia que Elizondo le concede a la relación entre cuerpo e infierno. A partir de esta relación, no podemos dejar de mencionar el papel primordial que juega para el mexicano la figura del artista irlandés Francis Bacon (1909-1992) y sus figuraciones del dolor en espacios prismáticos.

Porque Elizondo quiebra la narración en su texto, liberando y aislando a sus figuras, tal como hace Bacon en sus cuadros. Así pues, en *Camera lucida*, por ejemplo, ya no hay tanto “personajes” sino más bien cuerpos inertes, aislados en un lecho o en un sillón. Las figuras están además sobre un fondo borroso, que se obtiene destruyendo la nitidez de la imagen (como en *Estudio para Autorretrato* de 1973 de Bacon). En Elizondo, estas deformaciones ocurren sobre el cuerpo mismo y de manera estática o, como diría Deleuze sobre Bacon, mediante un movimiento deformante y deformado, que vuelve a llevar a cada instante la imagen real sobre el cuerpo para constituir la figura (*Lógica* 13). En el marco de estas afirmaciones,

veamos cómo Elizondo construye figuras dobles, realizando anamorfosis sobre su propio cuerpo:

Bacon dibuja sobre mi rostro el rictus sintomático. Parece que estoy guiñando el ojo a una de las muchachas que toman sol en la playa o que me protejo del furor de la resolana. Pero en el prisma de la cámara clara el guiño se torna en mueca. El rostro descompuesto y retorcido muestra el interior de sus fauces y cuencas fracturadas, corroídas por un sutilísimo vitriolo que visiblemente va disecando, mostrando paso a paso, de tegumento en tegumento, su acción incandescente y la esencia de su imposibilidad. (*Camera 82-3*)

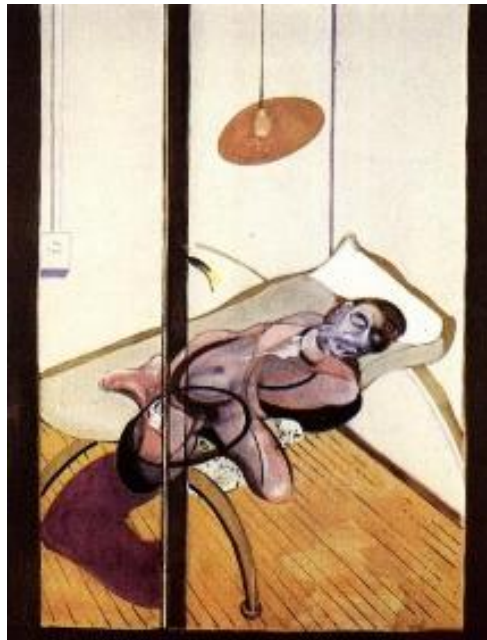


Fig. 19. Bacon, Francis. *Estudio para crucifixión* (detalle). 1962. Óleo sobre tela. Tate Modern, Londres.

Fig. 20. Bacon, Francis. *Figura durmiendo*. 1974. Óleo sobre tela. Colección A. Carter Pottash, n.p.

Fig. 21. Bacon, Francis. *Estudio para autorretrato*. 1973. Colección privada, Nueva York.

La analogía con Bacon continúa el gusto de Elizondo por las figuras recostadas y caídas, que se expresa directamente en sus yacentes, pero también en los crucificados que descienden. Sobre esto, habrá en *Camera Lucida* numerosas referencias a otros cuadros que, directa e indirectamente, agrandan el campo asociativo de este tipo de figuras. De modo que si ampliamos la escala para adentrarnos en la búsqueda de imágenes de durmientes, se sumarán, a la referencia ya apuntada sobre las mujeres asoleándose de Bacon, las mujeres/ninfas de Matisse —“... para convertirla en energía, en lujo, en calma, en voluptuosidad . . .” (*Camera* 47)— o las figuras asoleándose en el parque tan propias de los puntillistas franceses: “. . . las cosas moteadas, jaspeadas y pintas; guijarros, plumajes, conchas, huevos, pelambres, así como pinturas de Seurat y de Vuillard” (157).



Fig. 22. Bacon, Francis. *Tríptico*. 1974-1977. Óleo sobre tela. Colección privada de Joe Lewis, n.p.



Fig. 23. Matisse, Henri. *Lujo, calma, voluptuosidad*. 1904. Óleo sobre tela. Museo d'Orsay, París.



Fig. 24. Seurat, Georges. *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*. 1884. Chicago Art Institute, Chicago.

Fig. 25. Seurat, Georges. *Un baño en Asnieres*. 1884. National Gallery, Londres.

Y si ampliamos una vez más la escala de comparación, la lectura de *Camera lucida* nos lleva también a otros sujetos al sol, como los del pintor americano Edward Hopper, lo que constituye un ejercicio central a la hora de intentar trazar una visualización de esos “cuadros” que pueblan la obra de Elizondo:



Fig. 26. Hopper, Edward. *Morning sun*. 1952. Óleo sobre tela. Columbus Museum of Art, Colombus.

Fig. 27. Hopper, Edward. *People in the sun*. 1960. Óleo sobre tela. National Museum of American Art, Washington D.C.

Continuando con este ejercicio, vinculemos esta genealogía visual a otras de las figuras recostadas del escritor mexicano: el Ruso tirado y sanguinolento en el suelo (*Camera 68*), el cadáver de Palinuro —piloto de la nave de Eneas— desnudo y abandonado sobre la playa, el cangrejo arrojado por las olas a las charcas del farallón o el muchacho que yace, por la marejada, en las escolleras que bordean la *Promenade des Anglais* (77). A partir de estas composiciones, podemos configurar una nueva línea temporal del tópico: la de los yacentes insepultos, con lo cual vuelve a aparecer una figura emblemática, que ya había sido insinuada por Elizondo en el imaginario de los torturados, crucificados y suplicados, como es la figura del cuerpo de Cristo muerto, asociación que aparece de manera explícita en su *Cuaderno de escritura*: “Yacente, estaba yo tendido sobre una enorme losa de piedra, envuelto en un sudario ensangrentado...con el costado traspasado por el pilum y las manos y los pies deshechos por el aguzado hierro de las crestadas escarpas con que me habían crucificado” (39).



Fig. 28. Mantegna, Andrea. *Lamentación sobre Cristo muerto*. Circa 1490. Témpera sobre tela. Pinacoteca de Brera, Milán.

Fig. 29. Champaigne, Phillipe de. Antes de 1654. *Cristo yacente*. Óleo sobre tela. Musée du Louvre, París.

Fig. 30. Holbein el Joven, Hans. *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba*. 1521. Óleo sobre tela. Kunstmuseum, Öffentliche Kunstsammlung, Basel.

Con este tipo de imágenes, Elizondo no hace más que escenificar la problemática de la supervivencia iconológica que pasa, fenomenológicamente hablando, por un problema de movimiento orgánico. Desde esta perspectiva, los yacentes de Elizondo funcionan, también, como las formas corporales de un tiempo superviviente, tal como apunta Didi-Huberman: “Cuando tratamos de saber si un cuerpo yacente está muerto o sobrevive, si posee todavía un residuo de energía animal, hay que estar atento a los movimientos; a los movimientos, más que a los aspectos mismos. Captar, por ejemplo, la oscilación de un dedo, un movimiento de los labios . . .” (*La imagen* 180).

Y si pensamos en este ir y venir de las imágenes, “. . . tenemos que aceptar que la percepción de la novela cambia y los espacios y ambientes se multiplican, revelando su condición simbólica ampliada” (Chiuminatto 41). Así, en un fragmento un poco más adelante, Elizondo volverá a mostrar interés por recordar aquellas imágenes que, como el supliciado chino, condensan instantes únicos, vinculados a la cercanía con la comisión de un crimen o la realización de un acto irremediable. De esta manera, el carácter simbólico del miedo a la muerte será la matriz que atraviese tanto las imágenes fugaces de Elizondo —“. . . hasta la fecha guardo el recuerdo doloroso y persistente de muchas de las imágenes atroces de este libro: la cacería a la ballesta, la muerte de la madre, la expiación cruenta . . .” (*Camera* 99)—, como también el eje de composiciones más complejas de catástrofes, entre las que se cuentan las siguientes:

Rescato de mis lecturas juveniles algunas imágenes que persisten a lo largo de muchos años. Casi todas se refieren a lo mismo: de algún libro de Andreyev, la miga que distrae al suicida y lo hace apretar el gatillo inadvertidamente...De *Yama* de Kuprin, la de la prostituta que se suicida ahorcándose con la cadena del w.c...De *Sanin*, de Artzibashev, recuerdo que se asiste, por vía de la narración subjetiva, dos veces al suicidio de uno de los personajes. La primera vez que lo intenta la pistola falla, pero el personaje no se da cuenta de ello. La segunda vez, a la sombra de un manzano en flor, la pistola no falla, pero el suicida se arrepiente justo en el momento en que dispara. En otra novela de este autor, *Millones*, el protagonista se mata saltando por la borda, pero al caer al mar se arrepiente; antes de hundirse mira cómo se aleja el barco. (*Camera* 121-22)

Retomemos el recorrido de asociaciones que nos sugiere Elizondo con sus figuras de suicidas y asesinados; composiciones que en algunos casos escenifican la inminencia del hecho y en otros su posterior desenlace.



Fig. 31. David, Jacques-Louis. *La muerte de Marat*. 1793. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas.

Fig. 32. Delaroche Paul. *Joven mártir*. 1855. Musée du Louvre, París.

Fig. 33. Casali, Andrea. *Lucrecia*. n.d. Museo Szépművészeti, Budapest.

De entre las innumerables imágenes en la historia de las artes visuales, quisiera rescatar algunas que repiten este motivo de muertes incidentales o indebidas y que corresponden, por qué no decirlo, a mis propias imágenes mentales en torno a muertes y suicidios: el apuñalamiento de Jean-Paul Marat en su bañera, la violación y suicidio de Lucrecia —uno de los episodios de suicidas que ha tenido la mayor cantidad de representaciones en las artes plásticas, como Tiziano, Rembrandt, Durero, Rafael o Botticelli—, o la muerte de la joven mártir que flota sobre el Tíber, acaso una traslación de las figuras de yacentes acuáticos que nos presenta Elizondo: la de Palinuro abandonado en la playa o la del joven muerto que es mecido por la marejada¹⁵.

Por último, junto con este imaginario, quisiera rescatar otra línea de asociaciones que surge a raíz de una las imágenes de durmientes más características del escritor, la de los sujetos en estado post quirúrgico: “Soñé que yacía en una cámara mortuoria. La blancura gélida de las paredes y el brillo diminuto y preciso

de algunos instrumentos metálicos que alguien había dejado olvidados sobre la mesilla . . . hacen pensar que se trata de un quirófano infame o de un anfiteatro para la *demonstratio* de la anatomía descriptiva . . .” (*Cuaderno* 36). Lo anterior trae consigo toda una serie de referencias visuales, como son las famosas lecciones de anatomía de Van Miereveld y Rembrandt que, en el centro de la composición, tienen cuerpos humanos, cuerpos al margen de sus funciones espirituales, al margen del alma y de la moral, como un montón de tendones y carne. En torno a ello, Elizondo dirá: “Toda intervención quirúrgica aspira manifiestamente —de la misma manera que el coito lo hace en secreto— a la condición del drama; es decir, a ser la reactualización de una experiencia imaginada” (*Cuaderno* 402).



Fig. 34. Van Miereveld, Michiel Jansz. *Lección de anatomía del Dr. Willem van der Meer*. 1617. Óleo sobre tela. Gemeente Musea, Delft.

Fig. 35. Rembrandt. *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*. 1632. Mauritshuis, La Haya.

A la luz de esta interpretación, vemos de qué modo se vuelven innumerables los cuerpos que rondan *Camera lucida*: cuerpos inertes, yacentes, sangrantes, durmientes. Si hay una interpretación del cuerpo en Elizondo, esta se encuentra en su gusto por crear figuras acostadas: el ya mencionado sujeto que duerme en estado post-quirúrgico, pero también “. . . su prima de cuerpo entero, recostada en el *deck-chair* leyendo *Scherma*” (129), “. . . las imponentes valquirias de Minneapolis dorándose al sol” (79) y, sobre todo, los durmientes o cuerpos aplastados por la fuerza del sueño, como son: “La figura de aquel hombre en la playa, unas veces tendido de bruces, exánime, sobre la arena . . .” (11) o “. . . [el]

Ruso tirado allí en el suelo, exhausto y sanguinoliento, con su mochila al hombro (68).

Así, en todos los cuerpos representados por Elizondo, se trata de movimientos a través de los cuales el cuerpo tiende a escaparse, bien por la fuerza de aplastamiento del sueño, bien por sus orificios (la sangre de narices del Ruso). Si es que hay presente una imagen de cuerpo en Elizondo, será preciso que ésta pase por la catástrofe mediante la cual el cuerpo se escapa. De este modo, la transformación de las figuras de Elizondo será muy similar a la de Bacon: bocas que vomitan, que gritan, figuras asoleándose, figuras en el baño, etc.

En este marco, puede inferirse que las imágenes de *Camera lucida* no constituyen un repertorio inmóvil, pues cada una de ellas carece de una realidad autónoma y se funde en una especie de representación virtual de motivos accidentales en movimiento. Como Warburg, Elizondo ha transformado la imagen en gesto, exorcizando y dinamizando su estaticidad, para preguntarse por aquello que sobrevive, mutado y transformado, y que se desplaza, desde la imagen del supliciado y los retratos de Bacon, a las ilustraciones del *Der Struwwelpeter* y las figuras en el quirófano.

Hacia el final, en todas estas imágenes el autor encuentra reactualizaciones de un tiempo aparentemente cesado: el mundo precolombino mexicano. Así, el último eslabón de la línea de tiempo, la última figura de esta “tradición del horror”, corresponderá a los sacrificios humanos aztecas, apariciones fugaces o imágenes fracturadas de una alegoría o emblema atroz sobre la unión emblemática que es, por supuesto, la matriz mítica de Quetzalcóatl: “. . . una copa de sangre en la que luchan o se aparean una serpiente y un águila” (*Camera* 27).



Fig. 36. “Sacrificio humano azteca”. Circa 1500. *Codex Vaticanus* 3.738, fol.54 V. En Bataille, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets, 2003.

Siguiendo a Bataille y, por extensión, a Nietzsche, Elizondo ahonda en el acto de transgresión a través del cual el hombre se acerca al animal —que permanece abierto a la violencia—, sumergiéndose en el exceso que rige al mundo de la muerte y la reproducción (*El erotismo* 88). No por nada la “Antecámara” y la “Cámara lúcida”, los dos grandes apartados de su cuaderno, empiezan y terminan con un misterioso rito azteca, en el que: “El líquido diáfano corre por el piso. Es agua destilada. El corazón comienza a latir, luego chisporrotea; lanza llamaradas azulencas” (70).

Así entonces, a través de su galería visual virtual, Elizondo remite a esos otros tiempos que se han filtrado y que más que “residuos” simbólicos de otras épocas, constituyen elementos irracionales que no corresponden al orden estético y temporal en el que fueron creados. En ese sentido, la imagen en general y, en particular, la imagen elizondeana, formula una condensación de tiempos que se acumulan bajo una comprensión simbólica del universo y que se reconocen como los síntomas de detalles anacrónicos:

La muerte, la mudanza, el retorno son los grandes catalizadores de esas figuras simbólicas recurrentes, obsesivas y raras cuya presencia latente produce interminables resonancias que nos distraen o nos dominan y nos impiden poner toda la atención en la escritura . . . Surgen inopinadas, van y vuelven; se borran, se olvidan inadvertidamente. (*Camera* 49)

3. A modo de conclusión

En lugar de discutir sobre el carácter infinito e irreductible de la relación entre lo visible y lo legible, el presente trabajo consistió en seleccionar un objeto de estudio, literario, que expusiera no solo de manera lateral, sino como unidad temática y enunciativa, ese entremedio complejo que no es ni visualidad ni escritura, pero que hace posible pensar cada uno de los términos que componen esta relación en toda su complejidad.

En *Camera lucida*, Salvador Elizondo expone como una de las principales problemáticas la cuestión de la “figuración”; allí donde se funden indistintamente texto e imagen, relato y representación visual. Es en ese espacio híbrido, donde las representaciones verbales de las representaciones visuales configuran, en su conjunto, un corpus de figuras atávicas que forman una red compleja de tiempos entrelazados o símbolos indestructibles, donde no deja de eclosionar la constelación de nuevas figuras y de posibles relaciones entre ellas. En este sentido, para Elizondo las imágenes no son objetos, pues se desplazan y metamorfosean desde y hacia distintos medios, conformando una suerte de heurística del tiempo móvil o de montaje de emociones patéticas en torno a aquello que, para Elizondo, insiste una y otra vez: el cuerpo, el infierno, el dolor.

Más que un simple cuaderno en torno a la escritura, *Camera lucida* se estructura como un verdadero montaje de imágenes, donde la enumeración material no genera un relato, –en el sentido tradicional del término—pero sí un espacio. En consecuencia, su sentido no se encuentra en ninguna de las imágenes o textos seleccionados por Elizondo sino, justamente, en las relaciones que se establecen entre ellos, esto es, en la reformulación del ejercicio de la escritura en los lindes de

la visualidad, constituyendo un archivo icónico, heterogéneo y discontinuo, donde las imágenes no tienen jerarquía, límite o frontera.

En relación a esto último, mi propósito ha sido realizar un ejercicio de crítica expansiva en torno al conglomerado de relaciones de las imágenes (visuales y verbales) y las migraciones de formas, motivos y gestos entre ellas. Lejos de los rigores de la cronología académica, lo que he querido ha sido utilizar el método del atlas warbugiano -revelación a través del montaje- en el que reaparecen formas y motivos, latencias, migraciones y anacronismos. Porque, a través de Elizondo y de la densidad de relaciones que en sus textos establece, se transparenta, sin duda, el mapa de referencias de toda una historia cultural.

Bibliografía

Arqueros, Gonzalo. Prólogo. *Notas visuales: fronteras entre imagen y escritura*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2010. 5-10. Impreso.

Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Impreso.

---. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets, 2003. Impreso.

Chiuminatto, Pablo. "Una cabeza halló de tal figura. Notas visuales a partir de la novela póstuma de Adolfo Couve". *Notas visuales: fronteras entre imagen y escritura*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2010. 35-51. Impreso.

Cortázar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Suma de Letras, 2004. Impreso.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Trad. Ernesto Hernández. *Monoskop*. 22 sep. 2012. Web. 24 dic. 2014. <https://www.academia.edu/5197184/_Francis_Bacon_L%C3%B3gica_sobre_la_sensaci%C3%B3n_de_Gilles_Deleuze>

Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según AbyWarburg*. Madrid: Abada Editores, 2009. Impreso.

---. "Cuando las imágenes tocan lo real". *MACBA*. Web. 21 dic. 2014. <http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf>

Elizondo, Salvador. *Camera lucida*. México D.F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1983. Impreso.

---. "Cuaderno de escritura". *Obras I*. México: El Colegio Nacional. 1994. 345- 473. Impreso.

---. "El más allá de la escritura". Entrevista por Silvia Lemus. *Nexos*. 1 oct. 1997. Web. 24 dic. 2014. <<http://www.nexos.com.mx/?p=8572>>

---. *Farabeuf o la crónica de un instante*. Barcelona: Montesinos Editor, 1981. Impreso.

---. "Los secretos de la escritura". Entrevista por Adolfo Castañón. *Revista de la Universidad de México* 26 (2006): 58-66. Web. 21 dic. 2014. <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/2606/pdfs/58-66.pdf>>

Foucault, Michel. "Las meninas". *Las Palabras y las Cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010. 21-34. Impreso.

Gutiérrez de Velasco, Luz Elena. "El paso a la textualidad en *Camera Lucida*". *Revista Iberoamericana* 150 (1990): 235-242. Impreso.

Hoffmann, Heinrich. *Der Struwwelpeter*. Berlín: Rütten & Loening Verlag, Fráncfort del Meno, 1969. Impreso.

Lillo, Baldomero. "Sub Sole". *Biblioteca Virtual Universal*, 2003. Web. 21 dic. 2014 <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/1646.pdf> >

Lizardo, Gonzalo. "Salvador Elizondo y la relectura como «Anapoyesis»". *Hiperficcionario*. 25 ago. 2012. Web 24 dic. 2014. <<http://hiperficcionario.blogspot.com/2012/08/elizondo-y-la-lectura-como-anapoyesis.html>>

Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. Impreso.

Lyotard, Jean-François. *Discurso, Figura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979. Impreso.

Mariniello, Silvestra. "Cambiar la tabla de operación. El *medium* intermedial". *Acta Poética* 30 (2009): 59-85. Impreso.

Mitchell, W.J.T. *Iconology: Image, Text and Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986. Impreso.

---. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009. Impreso.

Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1972. Impreso.

Sarduy, Severo. "Escrito sobre un cuerpo". *Obras III. Ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013. 25-128. Impreso.

Warburg, Aby. "Durero y la antigüedad". *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005. 401-407. Impreso.

¹Este trabajo forma parte de la tesis de Magíster en Literatura (PUC, 2014), *Salvador Elizondo: el relato de las imágenes*, que fue financiada por la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT), en el marco de la Beca para Estudios de Magíster en Chile. El presente artículo se desprende del proyecto Fondecyt regular N° 1141215, “Una cartografía de lo audiovisual en la literatura hispanoamericana (1915-2015)”, dirigido por Wolfgang Bongers.

²Begoña Alberdi (Santiago de Chile, 1988); Licenciada en Letras, Mención Lingüística y Literatura Hispánica PUC y Magíster en Letras, mención Literatura, por la misma universidad.

³Para ver algunos ejemplos de este tipo de análisis, ver los artículos: Gutiérrez de Velasco, Luz Elena (1990): 235-242 o Selene Carrillo, Carlos (2008): 1-9.

⁴Estas características son mencionadas por Josefina Ludmer en *Aquí América Latina: una especulación* (2010), para referirse a las ficciones latinoamericanas del año 2000 que insisten en remarcar su autonomía al representar, casi siempre, a un escritor o a alguien que escribe en su interior (87).

⁵Cabe mencionar que, en el caso de la escritura de Elizondo, el montaje o superposición de imágenes es un principio que intenta lograr, a través de dos representables, la conformación de algo irrepresentable. Lo anterior proviene, en buena medida, del montaje cinematográfico de Sergei Eisenstein. Elizondo toma algunos de los principios y ejemplos que entrega el cineasta ruso en su ensayo “El principio cinematográfico y el ideograma” y explica: “Yo quería aplicar el principio del montaje que es el principio que se emplea para la escritura china... Por ejemplo, tú no puedes decir tristeza o pena en chino. Tienes que valerte de dos figuras concretas que al unirse producen una tercera figura abstracta. Entonces, para decir pena o tristeza en chino, se pone el signo de corazón, que es una cosa representada, contra una puerta cerrada. De modo que, en chino, triste se dice corazón contra puerta cerrada” (Elizondo, *Más allá* párr.23).

⁶En su libro *Las palabras y las cosas* (2010), Michel Foucault reflexiona: “Pero la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis” (27).

⁷El concepto “intermedialidad” nos aparta del pensamiento de la representación y de la puesta a distancia para introducirnos en el pensamiento de la mediación y de la inmanencia. Con “intermedialidad” apunto al conjunto de condiciones que hacen posible los cruzamientos y la concurrencia de medios y el conjunto de figuras que los medios producen al cruzarse. En ese sentido, insiste en la visibilidad de la técnica sobre su opacidad, llamando la atención sobre la mediación, la materia, la diferencia. Ver: “Cambiar la tabla de operación. El *médium* intermedial”, de Silvestra Mariniello

⁸Desde la lectura que hace Panofsky (*Estudios sobre iconología*), forma, motivo, imagen y símbolo se solapan para construir un modelo tridimensional de interpretación que parte de la “descripción preiconográfica” de contenidos primarios o naturales para llegar al análisis iconográfico de contenidos secundarios o convencionales. Luego de esta interpretación iconográfica del contenido o significado intrínseco del mundo vendría el “mundo iconológico” de los valores simbólicos. El movimiento va desde la superficie a la profundidad, desde las sensaciones a las ideas, de los particulares inmediatos a una revelación sobre la forma en que tendencias esenciales de la mente humana quedan expresadas por temas y conceptos específicos (13-44).

⁹El recorrido es el siguiente: el 10 de abril de 1905, Louis Carpeaux asiste a la plaza Ta-Tche-Ko en Pekin, donde se lleva a cabo el suplicio. Carpeaux documenta la tortura con un texto y cuatro fotografías tomadas en diferentes etapas del suplicio. En 1932 Georges Dumas publica, en la segunda edición de su *Traité de Psychologie*, unas fotografías de un suplicio similar al que presenció Carpeaux. Estas fotografías no son las del Fu Chu Li histórico cuyo suplicio documentó Carpeaux, pues las fotos están retocadas y recortadas, concentrándose en la propia figura del sentenciado, sobre todo en el rostro. Dumas señala que las fotografías de la tortura fueron

tomadas cerca de medio siglo antes, lo que las fecharía en la década de 1880. Georges Bataille, en 1961, también publica, en su *Les larmes d'Eros*, la misma serie de fotografías que aparece en el texto de Dumas, pero con las fotos sin retocar. Por su parte, Elizondo sitúa el acontecimiento en 1901 y en su novela *Farabeuf*, convierte a cirujano homónimo en autor de la instantánea.

¹⁰Resulta interesante la reflexión en torno a los géneros que Elizondo deja traslucir en esta cita, pues se refiere a *Farabeuf* como un “comentario novelesco”, esto es, un texto a medio camino entre el comentario y la novela, subgénero que también podría ser aplicable a la propia *Camera lucida*.

¹¹La referencia a la fotografía del supliciado ocurre, específicamente, en un diálogo que mantienen Oliveira y Wong: “¿Es cierto que usted tiene fotos de torturas, tomadas en Pekín en mil novecientos veinte o algo así?...había que mirar con atención porque la sangre chorreaba desde los medallones de las tetillas profundamente cercenadas (entre la segunda y la tercera foto), pero se veía que en la séptima había salido un cuchillo decisivo porque la forma de los muslos ligeramente abiertos hacia afuera parecía cambiar...había como un agujero chorreando, una especie de sexo de niña violada de donde saltaba la sangre en hilos que resbalaban por los muslos” (80-1).

¹²La referencia explícita es la siguiente: “El poder de la foto como testimonio, su insoportable ‘esto ha sucedido’, su *realidad* analógica, constituyen el *nudo* inicial de varios relatos de Bataille” (1126).

¹³Sobre el cuadro de Gutiérrez Solana que reproduce el *LengTch'e*, Elizondo dice lo siguiente: “El arte explícito del pintor no se limita a copiar, lo cual subrayaría (y quizá más aún tratándose de una foto) la trivialidad de su ejercicio, sino que “interpreta”, connota con los adjetivos de nuestra moral su reproducción del documento; aquí (en el cuadro) todo ha entrado en el orden: los verdugos exhiben su crueldad (rostros oficialmente sádicos, alevosos y burlones; uno de ellos fuma, distraído, en su pipa) recuperados, como si las imágenes negaran el azar, por la tradición expresionista española” (*Camera lucida* 43).

¹⁴Elizondo (1988) se refiere de la siguiente manera a uno de los cuentos de *Der Struwwelpeter*: “El segundo cuento es el de Paulina y los fósforos. Paulina es una niña que se ha quedado sola en casa con sus dos gatos. En repetidas ocasiones se le ha dicho que no juegue con los fósforos; sin embargo, Paulina no hace caso y toma los fósforos para jugar. Se produce el accidente fatal, Paulina se incendia y en la última imagen del cuento vemos a los dos gatos, con sendos crespones de luto en la cola, llorar desconsoladamente junto a un montoncillo de cenizas humeantes que son los últimos restos de la desobediente Paulina” (25).

¹⁵En este punto, no puedo dejar de mencionar una de las más impactantes imágenes de mis propias lecturas juveniles, que bien podría sumarse a la genealogía visual que nos propone Elizondo: la trágica muerte de Cipriana, la mariscadora del cuento “Sub Sole” de Baldomero Lillo (1907), quien se ahoga en el mar con una de sus manos atascada entre las rocas, luego de intentar recoger una concha para su hijo. Éste, a su vez, muere frente a los ojos de la madre cuando una ola alcanza el canasto que lo resguardaba en la arena.