EL PASO A LA TEXTUALIDAD EN *CAMERA LUCIDA*

POR

LUZ ELENA GUTIERREZ DE VELASCO

El Colegio de México

Con *Camera lucida*¹, octavo libro de su producción narrativa, Salvador Elizondo incorpora un intento más por reelaborar las bases mismas en las que se funda la escritura. No había dejado de ser ésta su principal preocupación en el campo de las letras, no en el sentido del cómo escribir, ni en el de qué escribir, sino cómo y qué escribir sobre el escribir, la escritura y el escribiente.

Para conformar *Camera lucida*, Elizondo echa mano de una artimaña y de un artefacto. En cuanto a la primera, en su acepción de treta, conviene recordar que Elizondo coleccionó una serie de textos que había producido para ocasiones varias; algunos textos fueron destinados a revistas periódicas como *Plural* y *Vuelta* (los presentados en *Vuelta* tenían la intención de cumplir un ciclo anual); otros eran discursos pronunciados en situaciones memorables (su ingreso en la Academia Mexicana de la Lengua y su “Lección inaugural”, en El Colegio Nacional). Con el fin de completar la artimaña ideó una historia de intriga detectivesca, “El rito azteca” (a la manera de Conan Doyle con sabor a la mexicana) que dividió y colocó al final de las dos partes (I “Antecamera” y II “Camera lucida”), que componen el libro, y añadió el efecto final de no concluir la historia, sino dejarla en suspenso para introducirla en otro (próximo, posible) libro y, así, montar una serie entre sus libros y sus textos. Las palabras que cierran *Camera Lucida* son: “continuará . . . tal vez” (p. 190). Referencia ésta a “El rito azteca”, pero también alusión al acto mismo de escribir. La duda final permite ver que la preocupación inicial sobre ese tema de la escritura², el “callejón sin salida”, donde Elizondo se encontraba desde hace diez

¹ Salvador Elizondo, *Camera lucida*: México: Joaquín Mortiz, 1983. En adelante, se citará esta edición entre paréntesis en el texto.

² “Log”, el texto inicial de *Camera lucida*, se abre con un comentario sobre “la facultad de escribir recobrada” después de una “mortecina esterilidad” (p. 117). En el cuento se presenta a un personaje (el naufrago de la isla desierta) en proceso de “colmar esa página virgen” (p. 14). Tanto el narrador como el personaje se enfrentan al terror del vacío de la página en blanco.

años³, continúa siendo un camino sin avance en una línea recta. Esa escritura traza una especie de círculo que sólo, como en el caso del molino de tracción animal, hunde su marca sobre sus propios pasos, creando la impresión de la profundidad que se acentúa. ¿Escritura lineal o escritura circular? Para decidir en este nivel, debemos recorrer el trazo de la escritura sobre la escritura en la producción de Salvador Elizondo.

Sin embargo, antes de entrar en este tema, regresemos a nuestra consideración inicial y señalemos que el artefacto, el aparato, en este caso, consiste en la *Camera lucida* o cámara clara, que da título al libro. El primer texto de la segunda parte, "Aparato", describe el instrumento para la representación usado por dibujantes y pintores. Ese aparato ofrece al escribiente virtudes que pueden aprovecharse para hacer de la escritura una especie de pintura de la realidad, a la manera Renacentista en "versión refinada", si bien con mayor torpeza, pues los logros del dibujante se consideran más acertados. En ambos casos, pintura y escritura, lo que resulta determinante es la "mente" que media con la realidad misma, y no la mano que traza el contorno, para conseguir sólo una "imagen virtual del modelo" (p. 73), es decir, importa el punto medio entre el ojo y la mano, lugar en que se equilibra y forja la creación.

A la acción de "poner en la cámara clara toda suerte de cosas" (p. 75) podemos equiparar el proceso intertextual, como la adopción e incorporación de sistemas de significado dentro de su obra. La intertextualidad se tematiza en el instrumento, en el aparato de la *Camera lucida*, metáfora de la mente (la de Elizondo) por la que pasan y se tamizan otros textos, otros sistemas de signos, para traducirse en textos que no son la producción de un crítico literario, sino la del escribiente que escribe sobre el trazo de otros textos, sin reproducir la escritura— otra, pero atrapando sensaciones, asociaciones, evocaciones e invocaciones⁴.

En "La Historia según Pao Cheng"⁵, Elizondo acumula los elementos de un problema que ya había abordado en *Farabeuf o la Crónica de un instante*⁶. La condición de reciprocidad que se establece entre lo escrito y quien lo escribe, de

³ Jorge Ruffinelli, "Salvador Elizondo: *Farabeuf* y después" (entrevista) en *El lugar de Rulfo y otros ensayos*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1980, pp. 158-160.

⁴ Evocar e invocar son dos términos que han suscitado la atención de Salvador Elizondo. Los examina con detenimiento en "Invocación y evocación de la infancia" en *Cuaderno de escritura*, Guanajuato: Universidad, 1969, pp. 16-40. En la evocación, se logra recrear otra etapa de la vida "mediante la concreción del recuerdo de las sensaciones experimentadas durante ese período" (p. 18) y en la invocación se trata de "hacer presente algo que, como el futuro, de hecho está desprovisto de referencias sensoriales" (p. 22).

⁵ S. Elizondo, *Narda o el Verano*, México: Era, 1966, pp. 102-106.

⁶ *Farabeuf o la crónica de un instante*, México: Joaquín Mortiz, 1965.

manera que se confunden el sujeto y el objeto, borra los límites que los separan, al grado de no poderse determinar si Pao Cheng piensa al hombre que escribe sobre él en el Siglo XX, o si Pao Cheng sólo es una creación de la mente del escribiente. La destrucción de la creación representaría el punto de muerte del personaje y del autor, pues éste “se había condenado a sí mismo, para toda la eternidad a seguir escribiendo la historia de Pao Cheng ...”⁷.

El descubrimiento del “otro”, el desdoblamiento del yo en ése que escribe, constituye el tema del texto “El escriba”⁸ (dedicado a Ulalume González de León). Un escritor se ve escribir frente a un espejo y se desprende del otro, el escriba, que imita sus actos. Uno es el ser, otro el ser escribiente. El acto de escribir escinde al hombre en dos entidades: el yo que mira y el yo que escribe. La escritura confiere al individuo la capacidad de hacerse y verse como un otro. En “El escriba” se establece la dualidad a partir de la imagen reflejada en un espejo, objeto éste que en *Farabeuf* conduce también a los personajes a interrogarse sobre su identidad como seres de ficción: “¿y si sólo fuéramos la imagen reflejada en un espejo?” (...) “Podrías ser, por ejemplo, los personajes de un relato literario del género fantástico que de pronto han cobrado vida autónoma”⁹.

El reflejo en el espejo se transforma en el reflejo en la memoria, como un teatro (espejo) mental, donde se representan otros momentos del fluir temporal. Este proceso de interiorización de la mirada (del espejo a la mente) logra su expresión más sintética y justa en “El grafógrafo”: “Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo”¹⁰. Esta reflexión, que multiplica las posibilidades del ver, tiene su correlato intertextual en una cita de *El Señor Teste*, donde este ambiguo personaje de Paul Valéry, al ir entrando en el estado del sueño, afirma: “Prefiero el resplandor del hecho más nimio que se produce. Soy estando y viéndome; viéndome ver y así sucesivamente ...”¹¹. No olvidemos que Elizondo elabora la traducción de estos textos de Valéry al español.

El tema del verse escribir entronca con el de la imposibilidad de la escritura, en la medida en que el escriba que reflexiona sobre la acción de escribir intenta salvar, de alguna forma, el abismo, el terror de la página en blanco. El temor a la esterilidad literaria queda invocado (y revocado) en varios textos de *Camera*

⁷ Narda o el verano, ed. cit. p. 106.

⁸ “El escriba” en *Vida literaria*, 1 (1973), p. 9. También apareció en su *Antología personal*, México F.C.E., 1974, p. 106

⁹ *Farabeuf*, ed. cit., pp. 83 y 93.

¹⁰ *El grafógrafo*, México: Joaquín Mortiz, México, 1972, p. 9.

¹¹ Paul Valéry, *El señor Teste*. Trad. de S. Elizondo, México: UNAM, 1972, p. 32.

lucida, al punto de convertirse en un *leit-motiv* del libro¹²: el cómo pasar de la página en blanco a la textualidad. Esta reflexión desemboca en una última y extrema consideración de índole idealista, lo que Elizondo denomina su “manía de mallarmeísmo”, en tanto expresa: “concibo el mundo como un libro que yo estoy o debería estar escribiendo” (p. 135). La transformación en el verbo introduce, de nueva cuenta, ese temor a la esterilidad literaria, a la página en blanco. Esta preocupación se resuelve, en opinión de Oscar del Barco, que comenta el concepto de “ausencia del libro” de Blanchot, en el entendimiento de que “no hay página blanca”, sino una escritura haciéndose¹³, en el sentido de que no hay textos cerrados, sino corrientes que fluyen de unos escritores a otros, de unas épocas a otras, especie de “afinidades electivas”, un gran texto colectivo haciéndose entre varios individuos.

Esta consideración sobre el enorme texto me hace recordar una exhibición itinerante que dio a conocer, en varios países, una de las preocupaciones fundamentales en la obra pictórica de Pablo Picasso: el artista que se autorretrata en la situación de “artista y su modelo”. El tema del artista que se mira en el espejo de su tela acompañado por la presencia de su modelo e incluso de sus mecenas, tiene su antecedente vernáculo en “Las meninas” de Velázquez. Picasso logró plasmar una multiplicidad de autorrepresentaciones, desde el pintor bohemio al sátiro, mostrando así la serie de cambios sufridos por él y sus modelos. Ahora bien, si relacionamos este tema recurrente en la pintura con la labor de escritura de Salvador Elizondo en *Camera lucida*, podremos descubrir una fuerte similitud. En el texto, Elizondo acude al artefacto de la *camera lucida* para reflexionar sobre otros textos, otras escrituras, como ya lo he mencionado. Sin embargo, conviene destacar que no sólo importa ese volver sobre algunos libros y temas de la literatura mundial, sino que, al elegir Elizondo el tema de “el artista y su modelo”, abre una serie de interrogantes sobre su condición de escritor y su escritura.

La primera y obvia pregunta que surge en la mente lectora es, sin duda, ¿cuáles son los modelos beneficiados por la cámara clara de Elizondo? Enuncio la pregunta con la certeza de que el término “modelo” resulta el más adecuado, ya que suponemos al escritor en la actitud de colocar ante la mirilla del artefacto los objetos (libros, textos, personajes, situaciones) como el pintor o el escultor trabajan a partir de un “modelo”, imitando, recreando o desfigurando la forma original, porque en el punto medio, en la concepción del objeto, se funda el movimiento de

¹² Cf. S. Elizondo, *Camera lucida*, ed. cit. pp. 11, 49, 104, 107, entre otras. Constituye el motivo central de dos textos: “Poisson d’avril” y “Vocaciones frustradas”.

¹³ Oscar del Barco, “Leer a Blanchot”, prol. a Maurice Blanchot, *La ausencia del libro-Nietzsche y la escritura fragmentaria*, Buenos Aires: Calden, 1973, p. 10.

la creación. Empleo “modelo” así en el sentido de pre-texto que se refunde en el texto y que, a su vez, da origen al intertexto y no “modelo” en su acepción de forma canónica o de excelso antecedente. Aunque algunos de los objetos seleccionados por Elizondo son esos modelos en el sentido canónico.

Con todo, Elizondo los enfoca para hacer ironía de ellos en algunos casos, o para enjuiciarlos a su manera, como sucede en el texto sobre Gustave Flaubert, donde uno de los libros considerado cumbre del autor francés, *L'Education Sentimentale*, le resulta una “fastidiosa disección de los sentimientos conflictivos” (p. 99) y confiesa Elizondo que “en resumidas cuentas me producía tedio y fatiga” (p. 99). Asimismo, advierte “la magnitud de un empeño literario” y reconoce en *Bouvard et Pecuchet* una obra “inconclusa y fallida” (p. 102), el cumplimiento de la máxima aspiración literaria de Flaubert: “escribir un libro sobre nada” (p. 102). Al enaltecer esas páginas de Flaubert, Elizondo tiende un puente hacia su propia escritura, en la medida en que él busca con afán una escritura que se cumpla en sí misma, como dejó esbozado al aludir al tema del escritor que se mira escribir.

Si intentamos poner de manifiesto los modelos canónicos reconocidos por Elizondo en *Camera lucida*, aceptaremos que se destacan Mallarmé, Valéry y Joyce, ya que configuran para el escritor los ejemplos de concreción de la escritura pura, de la elaboración del lenguaje hasta el punto de llegar, con el *Ulises* de Joyce, al inicio del “crepúsculo de la lengua, la consumación del arte de la literatura” (p. 187) y, sobre todo, por ser los autores que reinciden en el tema de la mente que escudriña sus propios procedimientos, que trata de describirlos, de captarlos, de encontrar los símiles que den cuenta de las maquinaciones en el “teatro mental”. De los tres modelos, Paul Valéry resulta el que más se acerca a esa preocupación en *El Señor Teste*. Elizondo elabora algunos aspectos del capítulo “La velada en casa del Señor Teste” en su texto “El mal de Teste”. Reflexiona, en particular, sobre la definición del dolor como una fijación de la atención y en la imposibilidad de describir el dolor, ya que su lenguaje se descifra a través de los estereotipos de la patología.

La función de ejemplaridad de esos intertextos cede lugar al tema del “artista y su modelo”, en tanto el proceso de escritura se lleva a cabo a partir de la presencia del pre-texto ante los ojos del escritor. No consiste este proceso en un plagio, ni en una imitación, sino que el escritor realiza un trabajo de elaboración del “modelo”. En consecuencia, *Camera lucida* ha sido considerado como un libro con una fuerte carga ensayística. Opinión que puede ser válida para algunos textos, pero no para el conjunto de ellos, ya que en la mayoría de los casos impera ese trabajo intertextual que, en términos musicales, puede denominarse una variación. El texto resultante de esas combinaciones se presenta como un producto híbrido de

mezcla de géneros literarios, en la forma de un cuento-ensayo-crónica-apuntes biográficos. Esa indeterminación de géneros tiene su intertexto en la obra en prosa de Paul Valéry.

Una de las *Histoires brisées* de Valéry opera como intertexto “modelo” del texto de Elizondo, “Los museos de Metaxiphos”. En “El museo secreto de Xiphos” Valéry esboza la posibilidad de los imposibles mediante enunciados truncos o paradójicos. No describe un espacio, sino los posibles contenidos de un imposible museo: “—El crepúsculo de los infinitos— (EL MUNDO FINITO).

—Las nuevas divinidades— “Energía”¹⁴, por ejemplo. El texto es breve y reúne unos cuantos enunciados. Elizondo elige este “modelo” y, en cierta forma, ejecuta una ampliación del texto de Valéry. Enlaza varios elementos que se presentan como resquicios en el texto “La isla de Xiphos” para conformar el espacio-otro, Metaxiphos. El “brazo de arena finísimo” (p. 155) remite a los “dos brazos de arena muy fina” en la concepción de Xiphos que elabora Valéry: “el último fragmento del mundo que precedió al nuestro”¹⁵, de manera que Metaxiphos se encuentra más allá del último espacio posible (condición de lo imaginario). Entre su texto y el de Valéry, Elizondo interpone la presencia de otro texto, un pseudo-texto: “Guía de los Museos de Metaxiphos”, del que su propio texto pretende ser una glosa. Ya que en Metaxiphos “no hay nada, solamente museos” (p. 155), la descripción se centra en los contenidos de esos museos. Así, el “Museo Técnico, guarda especímenes mecánicos y gestuales de técnicas puras. Se exhiben allí complicadísimas máquinas y aparatos que no sirven para nada o cuya función nadie conoce” (p. 158), lo que marca una relación con su intertexto: “_____”. La ciencia realizando el sacrificio del conocimiento”, ése es el tema del gran fresco de la época”¹⁶. Elizondo expande la figura de su “modelo” y profundiza en las reflexiones esbozadas por Valéry.

Otro de los empleos del intertexto “modelo” en *Camera lucida* consiste en la intención irónica del narrador que transforma un texto en el pastiche de su intertexto. Un ejemplo de esta función se pone de manifiesto en el texto “Examen de conciencia”, que repasa e ironiza el decálogo moral cristiano. Sobre el último mandamiento, Elizondo ironiza: “La insatisfacción es la esencia del deseo, la causa primera del progreso técnico y, en términos generales, de toda la civilización y la cultura” (p. 142). Pequeña muestra ésta de la elaboración que realiza sobre su pretexto.

¹⁴ Paul Valéry, *Obras escogidas*. Ed. y prol. de S. Elizondo. Sepsetentas-Diana, México, 1982, t. 2, p. 145. Esta traducción de Elizondo apareció también en *Cuadernos de literatura*, 1977, núm. 3, p. 11.

¹⁵ *Ibid.*, p. 129.

¹⁶ *Ibid.*, p. 145.

Reproducir un texto recibido por medio de un pacto diabólico, constituye el tema de dos textos de *Camera lucida*: "Poisson d'avril" y "Vocaciones frustradas", que entroncan en el amplio intertexto de la literatura sobre el pacto diabólico y en el intertexto restringido del personaje de Max Beerbohm, Enoch Soames¹⁷, el que quiere conocer con anterioridad el producto de su creación literaria mediante el viaje al futuro, concedido por un pacto con el diablo. Elizondo había ya elaborado ese intertexto en "futuro imperfecto"¹⁸ y en *Camera lucida*, por la "desesperación" ante la página en blanco, lo retoma. El *alter-ego* es el diablo (o viceversa) que ve al escritor que no puede escribir y entonces, le suministra un texto (una carta dirigida a un "querido Doctor", remembranza de las invocaciones al Dr. Farabeuf). La redacción del texto ironiza el estilo de las cartas comerciales. La ironía que se pone de manifiesto en el tono solemne de cierta prosa académica, comercial y sentimental, se encuentra también en otros textos de *Camera lucida*, como ocurre en "Vocaciones frustradas" y en "La luz que regresa". En este último emplea el "modelo" de *La máquina del tiempo* en la transposición del "cronostatoscopio" o "cámara de Moriarty".

En "Log", Salvador Elizondo reúne con gran acierto el tema del autor que se ve escribir, el motivo de la preocupación por la esterilidad literaria y la elaboración de un pre-texto "modelo", de suerte que resulta muy conveniente su posición como texto inicial del libro. El intertexto dominante en la función de "modelo" es la literatura sobre el naufrago en la isla desierta, en especial *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. El personaje de esta novela se convierte en una metáfora del escritor que escribe en la soledad, como en una isla desierta.

Además de constituir un "modelo", el intertexto es considerado por Elizondo como un cadáver dispuesto para la disección "por la atención y la escritura, de la obsesión inolvidable o de la idea fija" (p. 11). La pluma-fuente es entonces un "filoso escalpelo", y la escritura una práctica de anatomía. "El cadáver ya está sobre la plancha" (p. 82), enunciado que da comienzo a "El mal de Teste", nos remite a la función de la *camera lucida* y del acto de escritura, que descubre los elementos y organismos que componen los "modelos". El escritor, semejante a un cirujano, pone al descubierto las tramas que urden los textos.

El narrador en "Log" (el escritor Salvador Elizondo o Elizondo en su fase de escritor) rememora una imagen de la infancia (lectura de *Robinson*) y reelabora al personaje como un ser observado por su autor (Defoe, Conrad, etc.). El personaje-naufrago, a su vez, ocupa el tiempo en la isla desierta, luego de asegurar los

¹⁷ Jorge L. Borges, et al. (eds.), *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Sudamericana, 1967, pp. 26-55.

¹⁸ S. Elizondo, *El grafógrafo*, ed. cit., pp. 77-86.

elementos para su sobrevivencia, en la tarea de escribir, “colmar esa página virgen” (p. 14), para narrar la vida en la isla. Esa permanencia en la insularidad se conecta con otro de los obsesivos temas en la narrativa de Elizondo: “la inexistencia de los lectores” (p. 16). En “Log” se funden las entidades del escritor, el autor, el narrador y el personaje, con la intención de volver Elizondo sobre sí mismo, de convertirse en su propio espécimen de observación, como afirma en “El mal de Teste”: “El Yo se pone ante el espejo. Tomo el lugar del cadáver sobre la plancha” (p. 82). Entonces, lo que se aplica al personaje escritor-naúfrago, vale para la totalidad de *Camera lucida*:

Esa es la forma que tomo para contemplar lo que soy, lo que quisiera ser o haber sido antes o después de la llegada. La escritura se dirige hacia su propio centro y se reduce a la vez que se duplica en la tentativa de escribir una novela acerca de su autor (p. 17).

El autor se mira en el espejo, rememora sus experiencias, su formación literaria y escribe el cómo escribe sobre ellos. Nosotros, los inesperados lectores, nos enredamos en el trabalenguas y nos convertimos en lectores que leen que otro escribe que escribe ...

Al final, volvemos en círculo al tema de la página en blanco, el miedo a la esterilidad literaria, que se conjura en la escritura de Salvador Elizondo por el empleo del “Plan de inspiración continua” (p. 108), que consiste, según hemos expuesto, en elegir una serie de “modelos” para suministrar el intertexto que será acotado, variado, ironizado, expandido. Así, Daniel Defoe, Sor Juana Inés de la Cruz, Bernardo Ortiz de Montellano, Mallarmé, D’Amicis, Conan Doyle, Connolly, Valéry, Flaubert, Max Beerbohm, la *Biblia*, Joyce y otros posan para el escritor Salvador Elizondo, que reelabora sus escrituras y se mira a sí mismo escribir sobre lo que otros escriben.