FOTOGRAFÍA Y ESCRITURA EN *AUTOBIOGRAFÍA PRECOZ* DE
SALVADOR ELIZONDO

POR

SERGIO R. FRANCO
University of Scranton

¿Se escribirían tantas memorias y autobiografías en la actualidad si no dispusiéramos de fotografías, es decir, de un archivo visual que anima la capacidad evocadora de los individuos?¹ Como bien saben todos los que hayan leído a Proust, la memoria no requiere de imágenes para su incitación; pero no deja de ser cierto que el vertiginoso archivo visual puesto a nuestra disposición desde la aparición de la fotografía incrementa –y quizá también obtura– nuestra aprehensión fenoménica del mundo y del pasado, rendido a nuestra contemplación subyugada o distraída. Asimismo, sería justo que nos preguntáramos por la vigencia de lo autobiográfico *per se* en este período dominado por la imagen, el simulacro y la teletecnología. ¿No es exacto ver en el auge de lo visual y de lo audiovisual una posibilidad para articular lo autobiográfico (así como lo biográfico y lo histórico) de una manera distinta?² ¿No podríamos considerar la común práctica del álbum de fotos

¹ La expresión autobiográfica en Hispanoamérica, todavía incipiente a pesar de ser tan antigua como la obra fundacional del Inca Garcilaso de la Vega, exhibe un rápido desarrollo que proclama a las claras la necesidad de expansión productiva hacia zonas relativamente novedosas entre nosotros. En los últimos treinta años hemos visto que autores tan disímiles como Reinaldo Arenas, Gioconda Belli, Jorge Luis Borges, Alfredo Bryce Echenique, Ernesto Cardenal, José Donoso, Jorge Edwards, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Margo Glantz, Augusto Monterroso, Pablo Neruda, Severo Sarduy y Mario Vargas Llosa, por citar apenas algunos nombres, han practicado esta modalidad apelando a diversas formalizaciones. Esta pluralidad expresiva puede explicarse tanto por la asimetría en los modos de individuación de los sujetos en América Latina como por la necesidad de ensanchar el catálogo formal de la obra de los autores mencionados.

² De acuerdo a una definición a estas alturas famosa, el texto autobiográfico es un “*Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle en particulier sur l’histoire de sa personnalité*” (Lejeune 14). Esta definición implica cuatro categorías: a) forma lingüística: se trata de narrativa en prosa; b) sujeto tratado: historia individual; c) situación del autor: el autor, cuyo nombre designa a una persona que existe, y el narrador son idénticos; d) posición del narrador: el narrador y el protagonista son idénticos, y la narración posee una orientación retrospectiva. La relación “contractual” entre el lector y el autor del texto se asienta sobre la base de asumir que c) y d) se cumplen, lo que lleva al primero a aceptar que autor narrador y protagonista comparten una misma identidad. Esa identidad estaría rubricada por el nombre del autor (Lejeune no distingue entre nombre y firma), cuya historia individual es la materia misma de la trama del texto, y por el hecho, concomitante, de que la obra proporciona datos ciertos sobre su referente. Hay que decir que una de las ventajas de su propuesta es que vincula la

como la contrapartida no “ilustrada”, valga la ironía, al texto autobiográfico que se ajusta mejor al nuevo *sensorium* que la tecnología ha acarreado?

El presente artículo explora las interconexiones entre autobiografía y fotografía a la luz de un texto ejemplar para esta empresa: me refiero a la *Autobiografía precoz* (2000) de Salvador Elizondo, reedición de la *Autobiografía* que el autor mexicano publicó treinta y cuatro años antes. Ese proyecto adhirió originariamente a una peculiar propuesta del editor español Rafael Giménez Siles: convocar a jóvenes autores para que relataran su vida. La originalidad de la empresa residía, como es obvio, en la reversión de una idea que el sentido común suministra: la operación de la memoria implícita en la elaboración del texto autobiográfico suele suponer que los vastos palacios de la memoria de los que habla san Agustín en el capítulo X de sus *Confesiones* se hallen repletos. La vejez parece la etapa apropiada para la remembranza porque para entonces la vida ya se ha colmado de eventos y porque resulta sensato anticipar que tampoco quedan demasiados por vivir. El proyecto que Giménez Siles concibió ironizaba desde la raíz este presupuesto; sin embargo, en la “Advertencia del autor” compuesta para la reedición de su obra, Elizondo toma distancia de la empresa:

Ha pasado más de la mitad de mi vida desde que publiqué estas páginas, a mediados de los años sesenta, con el escueto título de *Autobiografía*. Libro presuntuoso que a los treinta y tres años de edad solamente un irresponsable se hubiera atrevido a escribir para halagar su vanidad, ya que a esa *edad* no tenemos todavía un testimonio válido que dar de nuestra vida. La mayor parte de las cosas está por hacerse. (9)

Lo primero que examinaré es la manera como la fotografía suplementa la distancia temporal que existe entre el texto original y su doble, o *negativo*.

I

En *Autobiografía precoz* encontramos dos fotografías, dispuestas una de ellas al inicio del libro y otra al final. La primera es contemporánea a la escritura del texto: el joven Salvador Elizondo aparece retratado en ligero picado, desde arriba de la cintura a la cabeza, en composición de tres cuartos, lo que acentúa el contraste de luces y sombras de la imagen. La segunda foto proporciona el retrato del autor al tiempo de la nueva edición

autobiografía a la referencia pero no a la semejanza del texto a la vida, o de la copia al original. No obstante, asumo que el yo construido por el texto es un yo ficcionalizado. Esto no supone una contradicción con lo que previamente acabo de declarar, pues, como es bien sabido, ficción y verdad no se contraponen. Aceptar la ficcionalidad como rasgo operativo del texto autobiográfico no impide que aceptemos que todo texto autobiográfico puede ser leído de acuerdo a una *hipótesis de autenticidad*. Más aun, la reivindicación del texto autobiográfico como ficticio pregonaba, bien a las claras, un “horizonte de verdad” como telón de fondo o plataforma, como criterio contrastativo para la autenticidad de lo que se relata. Es factible interpretar el texto autobiográfico como encaminado a reconfigurar un horizonte de verdad “simbólica”, débil, precaria, pero por ello mismo valiosa y representativa de una interacción social efectiva; de ahí que el sujeto de la escritura autobiográfica puede ser descrito más precisamente como un objeto producido para efectos de crítica cultural (Gillmore 22-6).

de la obra. Ahora Elizondo aparece fotografiado frontalmente desde arriba de las rodillas hasta la cabeza, la mano derecha enlazando la muñeca de la izquierda. No ha intentado repetir una pose. Sabe que ello solo agudizaría la diferencia y la semejanza; es decir, el contraste. Pero éste no puede ser eludido ante la inevitable transformación del cuerpo del autor real, tan notoria como la modificación de temperamento del personaje que cada uno de los retratos suministra.

La razón que explica la presencia de estas dos imágenes parece clara: son evidencia de verdad, concepto que, como señala Hayden White, pertenece al orden del discurso y no al de los eventos (57). Puesto que el auge de la fotografía ocurre durante el período en que decae la religión en el imaginario de occidente, suplantada por la democracia y la ciencia (la fotografía colabora con la segunda y auxilia en el proceso de industrialización, en la vigilancia y el control), ella posee un estatuto de verdad pues se la presume suministradora de documentos objetivos (Berger 53-4). Asimismo, se sabe bien el vínculo entre fotografía y realismo literario, pues ambos comenzaron a incrementarse por la misma época, proveyendo a los individuos de un archivo o repertorio a partir del cual les fue posible autopersuadirse (Armstrong 3-5).

Ambas fotos nos devuelven la imagen, que no el ser, de Salvador Elizondo en tanto que asumamos la fotografía como muestra directa de lo “real” que la química hace posible aparecer y sobre la que también rigen las leyes de la física; es decir, como “huella luminosa”, para emplear el bello símil de Philippe Dubois:

Seguramente cae de su propio peso recordar que, en su nivel más elemental, la imagen fotográfica aparece de entrada, simple y únicamente como una huella luminosa, más precisamente como el rastro, fijado sobre un soporte bidimensional sensibilizado por cristales de halogenuro de plata, de una variación de luz emitida o reflejada por fuentes situadas a distancia en un espacio de tres dimensiones. (55)

Es como si el texto anticipara una duda misma del lector y buscara certificar la realidad del “cuerpo” del autor como “significante trascendente”. Pero, ¿y si las fotografías no fueran las de Elizondo sino las de un individuo que se le asemeja, un doble? De otro lado, la presencia de dos fotografías me lleva a pensar en una operación reflexiva. En efecto, la segunda foto complementa/comenta la primera, así como la “Advertencia del autor” complementa/comenta al texto mismo. ¿Cómo leer esta simetría? ¿Qué designa este gesto? Si la fotografía muestra lo que ya jamás será visto de nuevo, me parece detectar una ironización de una imposible autoexigencia mimética, acompañada de una escritura no librada a sí misma cuya semiosis resulta retenida por una entidad que se presupone como existente fuera del texto pero construida textualmente: la del propio Elizondo, tan autocentrado en sus retratos como parece estarlo en su propia obra.³ Consecuentemente, ambas fotografías presentan su sola imagen, ajena a cualquier conexión con algo que no sea él mismo. Como indica bien Philippe Dubois:

³ En su advertencia, Elizondo reconoce: “Este libro habla solamente de mí como si a lo largo del trecho que narra no hubiera yo tenido una vida de relación con los demás. Mis padres y mi abuela están ausentes a pesar de que tuve con ellos una relación muy estrecha que este desplante de egocentrismo pasa por alto” (9).

Lo que una fotografía no muestra es tan importante como lo que muestra. Más exactamente, hay una *relación* –dada como inevitable, existencial, irresistible– del afuera con el adentro, que hace que toda la fotografía se lea como portadora de una “presencia virtual”, como ligada consubstancialmente a algo que no está allí, ante nuestros ojos, que ha sido apartado, pero que se revela allí *como excluido*. (160)

Elizondo sabe que será mirado. Así, la mirada rehuye el disimulo y abiertamente establece el pacto del reconocimiento con el lector/espectador. Un pacto paradójico y ambiguo por tres razones. Primero, porque Elizondo, en realidad, no mira a ninguno de sus lectores realmente, sino a la cámara; es decir, posa. Posar puede traducirse en diversos comportamientos pero siempre se adopta una actitud que no es la que uno naturalmente tendría al momento de ser fotografiado (todo gesto de espontaneidad no sería otra cosa que un artificio a la segunda potencia).⁴ En segundo lugar, porque la foto no proclama nada, la foto nada dice, “ella no explica, no interpreta, no comenta. Es muda y desnuda, llana y opaca.” (Dubois 81); además, elude fácilmente lo discursivo al inmovilizar fenoménicamente una apariencia que se emancipa del objeto real (Baudrillard 28-31). Y, tercero, porque en el retrato fotográfico coexisten en tensión cuatro imaginarios: aquel que el sujeto fotografiado cree ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que el retratado es y aquel de quien ese mismo fotógrafo se sirve para exhibir su arte (Barthes 45). Me parece claro discernir un propósito ulterior en ese posar del autor, porque si *Autobiografía precoz* originariamente buscó violentar al lector mediante su deliberada hipérbole y truculencia,⁵ el autor real textualizado a través de su incorporación al libro mediante sendos retratos, se ofrece y expone a un tipo de violentamiento semejante al que ofreció a su lector al someterse a la operación de los fotógrafos, que no es objetiva ni carece de violencia (Sontag 7), la violencia esencialmente “pornográfica” que existe en lo visual, en su aprehender el mundo como si contemplara un cuerpo desnudo (Jameson, *Signatures* 1-6). Este contemplar un cuerpo desnudo nos retrotrae, sin duda, a la escena de la fascinación primigenia del niño Elizondo con el cuerpo blanco de su *Schwester*, sobre la que hablaré en el siguiente apartado.

II

La segunda operatividad de lo fotográfico en *Autobiografía precoz* se manifiesta en la diégesis misma. El personaje Elizondo se ve confrontado por dos fotografías que se le hacen inolvidables. Recapitulo el pasaje en que aparece la primera. El protagonista se ha

⁴ Para una reflexión sobre la teatralización fotográfica véase Barthes 40-9.

⁵ Comentando, años después, la empresa, el autor declaraba: “Fue un gran error, cuando menos en mi caso, porque me dije: yo soy el truculento y eso es lo que el público quiere. Ahora, para seguir teniendo éxito, les voy a dar truculencia. Tuve un éxito arrollador. De los escritores convocados yo era el de más edad, y tenía treinta y tres años [...] Cualquier cosa que me había pasado la amplifiqué a proporciones irracionales. Esa autobiografía tiene muchas omisiones y exageraciones; la verdad está oculta en eso que quería la gente. No la he vuelto a publicar porque tendría que hacerle múltiples enmiendas. No inventé ni conté mentiras; simplemente omití algunos aspectos y lo que está narrado se cuenta con tremendismo. Era el punto de vista del autor de ‘éxito’” (Toledo 56-67).

involucrado en un *ménage à trois* con Silvia, impenitente amante y amiga que reaparece una y otra vez en la vida y en el texto, y María, hermana de la anterior, mujer de mirada “tenebrosamente bella”. La relación “descompuesta” resulta demasiado intensa:

Hui nuevamente a Europa desquiciado por aquella pasión que conforme pasaban los días se hacía más intensamente inolvidable, añoraba desesperadamente aquel amor secreto, hediondo, que contenía, porque en él participaba Silvia, un dejo del momento en que yo la había mirado por primera vez. Pasaron los meses y un día, en Roma, recibí, enviado anónimamente, un recorte de revista policíaca con la fotografía del cadáver de María. Se había suicidado en un cuarto de hotel degollándose con una hoja de afeitar. (42)

Elizondo halla por azar la segunda imagen, bastante famosa, cuando lee *Les larmes d'Eros* (1961) de Georges Bataille.⁶

Una experiencia singular vino a poner un acento todavía más desconcertante en mi vida. [...] Este acontecimiento fue mi conocimiento, a través de *Les larmes d'Eros* de Bataille, de una fotografía realizada a principios de este siglo y que representa la ejecución de un suplicio chino. Todos los elementos que figuraban en este documento desconcertante contribuían, por el peso abrumador de la emoción que contenían, a convertirlo en una especie de zahir. El carácter inolvidable del rostro del supliciado, un ser andrógino que miraba extasiado el cielo mientras los verdugos se afanaban en descuartizarlo, revelaba algo así como la esencia mística de la tortura. (56-7)

Es sintomático que en estas dos ocasiones Elizondo opte por una descripción laxa aunque sumamente perspicaz. Y es que si bien se puede afirmar que entre imagen y palabra no media una diferencia semántica substantiva,⁷ no menos cierto es que sí existe una diferencia fenoménica entre las dos. Elizondo no desdeña la empresa de describir la fotografía pero, consciente del poder de ésta y de las limitaciones de la escritura, anima la fotografía con los predicados que ella desencadena en su propio ser.

Si buscáramos analogías para los efectos que las imágenes han provocado en Elizondo, la primera idea que se me ocurre es que la imagen, canalizada a través de los

⁶ Eduardo Becerra aclara en la “Introducción” a su edición crítica de *Farbeuf, o la crónica de un instante* (Elizondo 2000) que la fotografía a que Elizondo se refiere registra la ejecución de Leng-Tch'ê, y fue tomada por George Dumas. Erróneamente, Elizondo la atribuye a Louis Carpeux e indica que el supliciado es Fu Tchu Ki, torturado el 10 de abril de 1905 por haber asesinado al príncipe mongol Ao Jan Wan. La fuente de esta equivocación se halla en los datos inexactos que proporciona Bataille.

⁷ W.J.T. Mitchell relativiza la diferencia entre el medio verbal y el visual: “Language can stand in for depiction and depiction can stand in for language because communicative, expressive acts, narration, argument, description, exposition and other so-called ‘speech acts’ are not medium-specific, are not ‘proper’ to some medium or other. I can make a promise or threaten with a visual sign as eloquently as with an utterance. While it’s true that Western painting isn’t generally used to perform these sorts of speech acts, there is no warrant for concluding that they could never do so, or that pictures more generally cannot be used to say just about anything. It would be very difficult to account for the existence of pictographic writing systems if pictures could not be employed as the medium for complex verbal expressions” (159-60).

medios de comunicación masiva, no se banaliza necesariamente, pues lo que le otorga su carácter ominoso o impactante no proviene de una sanción social, del código de la cultura (pasible de desgaste) sino de las zonas irracionales del *punctum*, en el sentido que Roland Barthes otorga a este vocablo,⁸ lo que quizá no sea otra cosa más que la fuerza de lo fotográfico que proviene de su combinar la evidencia de lo real y lo azaroso.⁹ De otro lado, las fotografías que Elizondo contempla son lo suficientemente chocantes en sí mismas como para resultar traumáticas. Hablar de lo traumático implica hablar de la irrupción del orden de lo simbólico dentro del campo de lo real, vale decir que lo real se podría transformar o no en traumático una vez que se ha simbolizado:

Herein lies the trauma's vicious cycle: the trauma is the Cause which perturbs the smooth engine of symbolization and throws it off balance; it gives rise to an indelible inconsistency in the symbolic field; but for all that, the trauma has no existence of its own prior to symbolization; it remains an anamorphic entity that gains its consistency only in retrospect, viewed from within the symbolic horizon—it acquires its consistency from the structural necessity of the inconsistency of the symbolic field. As soon as we obliterate this retrospective character of the trauma and “substantialize” it into a positive entity, one that can be isolated as a cause preceding its symbolic effects, we regress to common linear determinism. Therefore, in order to apprehend this paradox of the traumatic object-cause (the Lacanian *objet petit a*), a topological model is needed in which *the limit that separates Inside from Outside coincides with the internal limit*. Viewed from within the symbolic order, the object appears as its irreducible/constitutive Outside, as a reef that bends the symbolic space, disturbs the symbolic circuit; as a trauma that cannot be integrated into it, a foreign body that prevents the symbolic order from fully constituting itself. However, the moment we ‘step out’ in order to grasp the trauma as it is in itself and not through its distorted reflections within the symbolic space, the traumatic object evaporates into nothingness (•i•ek 31-2)

Será por eso que •i•ek diga: “It is through its ‘repetition’, through its echoes within the signifying structure, that the cause retroactively becomes what it always-already was” (32). Y es aquí cuando arribamos a la imagen decisiva de *Autobiografía precoz*, aquella en la que se *simboliza textualmente* el nacimiento de la compleja pasión escópica de Elizondo. Me refiero, desde luego, a la imagen del cuerpo blanco de su institutriz, en la que confluyen la fascinación racial y el anhelo de transgresión mediados por la cultura:

De mi primera infancia sólo recuerdo un verso: “Sobre el dormido lago está el saúz que llora ...” y cada vez que escucho, después de tantos años, estas palabras con que se inicia uno de los poemas más inquietantes que se han escrito, se me aparece como un sueño equívoco el cuerpo infinitamente desnudo, infinitamente blanco de mi *Schwester*. [...] Pero en la imagen de ese cuerpo desnudo descubro también el entusiasmo inequívoco de

⁸ Se trata de un elemento de la fotografía cuya presencia perturba, impacta o hiere de algún modo la sensibilidad de quien lo contempla, por una causa que no acaba de ser clara. “El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (65).

⁹ Refiriéndose al fotógrafo Carlos Jurado, Elizondo observa que: “Siendo la fotografía el arte en el que seguramente el inabolible azar participa con mayor fuerza que en cualquier otro, la frontera entre el amateur y el profesional ha sido muy imprecisa” (*Estanquillo* 106).

la primavera, el súbito deshielo que presagiaba los vastos campos de girasoles y la luz quebradiza del sol que se filtraba como una cascada cristalina entre el follaje siempre verde de los pinos. Por las tardes nos sentábamos *Schwester* Anne Marie y yo en el pretil de la ventana. Ella tocaba canciones populares en el acordeón o en la armónica pero callaba cuando aparecían unos niños judíos que, ateridos y escuálidos, vagaban unos instantes por nuestra calle, cuando ésta estaba desierta, para que el sol, ya que no era otra cosa, alimentara sus pequeños cuerpos raquíticos. Entonces Anne Marie me azuzaba diciéndome algunas palabras al oído, y yo, como un perro faldero enloquecido, gritaba apoyado en el reborde: “¡*Schweine Juden!* ¡*Schweine Juden!*!” ambos reíamos y mientras los niños pasaban ante nuestra ventana ella volvía a llevar la armónica a sus labios y entonaba con más emoción que nunca *O, du Fröhliche*. (22-3)

Más allá de la exactitud del recuerdo, parece innegable su intencionalidad deceptiva del horizonte de recepción del texto (donde ubico yo la idea de transgresión que lo guía) con respecto a cualquier tipo de idealización de la infancia.¹⁰ En este caso lo que opera es una suerte de configuración oximorónica: el contraste entre la alba belleza del cuerpo de la institutriz, la naturaleza refulgente y la alegría compartida entre ambos se ofrece como contraste a la turbadora humillación de los niños judíos, mal alimentados y débiles, a los que se tilda de “cerdos”.¹¹ La antítesis entre belleza e inmundicia como polaridades de una misma experiencia marca el inicio de la erotización de Elizondo:

Cuando salíamos a los alrededores de la ciudad y caminábamos entre los campos de girasoles, ella me hablaba, no con menos convicción por tener que traducir ésta a un lenguaje infantil, de la grandeza del Führer, del destino excelso del pueblo alemán. Llegábamos entonces a un paraje en que la espesura de los girasoles nos resguardaba de las miradas de los caminantes y en que sólo quedábamos expuestos a esa otra mirada calcinante y enceguedora del sol ante la que nos desnudábamos y mientras ella continuaba hablando de las mismas cosas yo miraba su cuerpo, analizando detenidamente esa blancura perfecta, las longitudes armoniosas de esa carne que se estremecía rimando

¹⁰ Como los planteamientos de Elizondo provienen de las ideas de Georges Bataille, hallo legítimo hacerle extensiva una objeción que Jean Baudrillard plantea al autor de *La Part maudite*: “In fact, Bataille’s vision ‘of excess’ often falls into the trap of transgression, a fundamentally Christian dialectics or mysticism but shared by contemporary psychoanalysis and by every ‘libertarian’ ideology of the festival and release (difoulement) of the prohibition and transgression. We have made the festival into an aesthetics of transgression, because our entire culture is one of prohibition. Repression still marks the idea of the festival, which by the same token may be accused of reactivating the prohibition and reinforcing the social order. We treat the primitive feast to the same analysis, since we are basically incapable of imagining anything other than the bar, its on-this-side and its beyond, which again issues from our fundamental schema of an uninterrupted linear order (the ‘good form’ which culture excludes is always that of the end, of a final fulfillment). Like the sacrifice, the primitive feast is not a transgression but a reversal, a cyclical revolution. This is the only form that puts an end to the bar and its prohibitions. The inverse order of the transgression or ‘liberation’ of repressed energies simply ends up in a compulsion to repeat the prohibition. Thus only reversibility and the cycle are in excess; transgression remains by default. In the economic order, all production is reproduction; in the symbolic order, all reproduction is production” (“Death” 145).

¹¹ ¿Pero lo es realmente?, ¿no parece tan artificiosamente relatada para perturbar al lector que resulta por ello mismo ineficaz?

lentamente sus movimientos con el vaivén acompasado de las enormes corolas movidas por la brisa. A veces, con el pretexto de jugar con su gruesa trenza rubia, tocaba furtivamente con las puntas de mis dedos la piel de sus hombros, de su cuello, de su cintura sin comprender que, a ciegas, mis manos entraban en contacto con un misterio supremo, indescifrable en su apariencia de claridad. *Schwester Anne Marie* se tendía sobre la hierba, abierta como la flor al sol ardiente y lejano y, mirando pasar las nubes sus labios acariciaban bordes de la armónica produciendo canciones sin sentido. (23-4)

La cercanía de belleza y crueldad, de erotismo y muerte emanaba fácilmente del contexto pre-bélico en que transcurren las acciones relatadas. No obstante, el narrador no quiere que ello se lea entre líneas. Hace falta complementar la imagen:

Unos días idealizaba yo a la RAF y otros la palabra *Stuka* evocaba en mi mente "...el destino excelso del pueblo alemán". Pero a veces, de pronto, surgía en mi pensamiento la imagen de aquel cuerpo hermosísimo tendido al sol entre los enormes tallos de los girasoles y como un chispazo siniestro y amargo esa carne que yo amaba sin comprenderla se desgarraba chorreando sangre y ese cuerpo se rompía en girones que el viento azotaba contra el reborde de la carretera bombardeada. Por eso he tratado de olvidarlo. No he podido. (26)

La perfecta blancura de Anne Marie, que tributa a la imaginería nacionalsocialista de la perfección aria, atraviesa toda la reviviscencia de *Autobiografía precoz*, semejando una suerte de cuerpo luminoso, fetichizado desde su contemplación temprana desprovista de la interferencia de testigos:

Recuerdo una puerta que se abre y que se cierra azotada por el viento. Y las nubes que formaban paisajes marinos de islotes y de dunas al regresar por la tarde a casa y mi abuela que tocaba *Für Elise* y la voz de mi madre diciéndome el poema "...es el mismo paisaje de mortecina luz...", y aquellos campos de girasoles. Las enormes corolas amarillas se mecían lentamente y ella dejaba escapar su aliento formando canciones sin sentido en la armónica que rozaba apenas sus labios. Yo miraba fijamente su cuerpo desnudo. (78-9)

Ahora bien, aun cuando el concepto de raza carece de solidez científica (O'Sullivan 292-4), se trata de un constructo que rige poderosamente el imaginario de los individuos, gobernando la autoconstrucción de las personas, porque se impone como "natural" o "evidente" a nivel de los imaginarios, sin que importen mucho todas las objeciones ilustradas que se puedan hacer. Éstas, válidas y valiosas, muchas veces son insuficientes para dar cuenta del peso de lo racial dentro de la dinámica social (Seshadri-Crooks 16). Un segundo aspecto a considerar es el contexto de producción y el de lectura del texto.

En las sociedades que han sufrido el impacto de la colonización europea y cuya población no tiene la piel blanca (ya sea que hablemos de la India o de México), la blancura de la piel ha funcionado como el más inmediato rasgo distintivo, o capital simbólico, del grupo dominante.

So-called people of color can be said to have been racialized by a specifically self-constituted group, called "white people," that is characterized by its subjection to the law

of racial difference. The “contact zone” is already racialized and inscribed within a racial symbolic by the signifier of Whiteness, which largely functions to subsume and homogenize incommensurable differences. Whiteness, as the structuring principle of race, emerges through a splitting; in other words, it emerges not through a conflict with the alien and the external, but through an internal conflict among national, class and ethnic forces. (49)

La blancura organiza la totalidad al constituirse como significante trascendente en la medida que oblitera las condiciones de su emergencia histórica a fin de convertirse en una necesidad biológica (vale decir, en aspecto prediscursivo, que escapa al lenguaje); de ahí que prometa al sujeto un acceso al ser, pues lo racial estaría ligado a lo real. El descubrimiento de la historicidad de lo racial, por ello, debe de ser una causa de ansiedad para el sujeto al recordarle la forclusión de su deseo (45). Aproximándome al texto, debo recordar la conocida posición incómoda y liminal del mestizo en aquellas sociedades hispanoamericanas de fuerte sustrato indígena. Si aceptamos la premisa de que el sujeto mestizo mexicano anhela poseer los atributos del padre español y rechaza su origen indio, que le veda integrarse al grupo hegemónico (Ramírez 240), el deseo por la “blancura” de la joven institutriz alemana revela un subtexto que calza apropiadamente con el imaginario de la nación en que se inscribe *Autobiografía precoz*. De la misma manera, dado que la blancura como significante trascendente falla en proporcionar acceso a lo real, como recuerda Seshadri-Crooks, el sujeto se precipita en la ansiedad melancólica que, en el caso de Elizondo, refuerza la reiteración del fetiche de la piel blanca.

De entonces, tal vez, data el único sentimiento que siempre me ha animado y cuya validez nunca he puesto en duda: la melancolía. Muchos años después de que esta fuerza terrible se apoderara de mis emociones, leí en uno de los libros más bellos que se han escrito que la melancolía es una tristeza inexplicable y sorda que, como el amor, o más que éste, es capaz de hacer girar los mundos, y cuando miro hacia atrás, hacia lo que yo he sido, compruebo la verdad que encierra esta definición. Compruebo cómo Jack the Ripper y Jesucristo compartían ese estado de ánimo que transcurre en la luz más mortecina del alma y dentro del que es posible explicarse el mundo sin que por ello esa explicación tenga un significado. Yo creo que el grabado de Durero refleja justamente eso: la sensación de conocer la realidad, pero no su significado. Y como lo único que trasciende de nosotros mismos, lo único que es capaz de teñir el mundo exterior es el color de nuestras propias emociones, a partir del momento en que me percaté de la condición infinitamente vulnerable de nuestra apariencia, de nuestra concreción como partes constitutivas del universo, ese universo mismo se me volvió vulnerable, vulnerable a Dios, a los Stukas, a los chinos, a la locura, a la muerte, sin que por conocer su vulnerabilidad conociera yo su sentido. Y no es que la melancolía sea un sentimiento aniquilador. Muchas veces mueve a los hombres a la acción y a la violencia, a la creación y a la poesía. La liberación de Arabia y el exterminio metódico de una raza, la Sinfonía Coral y la tragedia del Rey Lear, ¿qué son si no la expresión de una desesperación que desespera de sí misma? Además, la melancolía, por inexplicable, es también incompatible. Se puede compartir la tristeza, la alegría, el amor, o cuando menos podemos aceptar la ficción o la convención de que los compartimos, pero la melancolía es demasiado exclusiva y está demasiado oculta en el fondo de nosotros como para que podamos extraer aunque sea una mínima parte de ella y mostrarla como se muestra una mercancía maligna a los presuntos compradores. (27-8)

De acuerdo a Giorgio Agamben, la melancolía consiste en una pérdida gobernada por una angustia fantasmática que aferra alucinatoriamente un objeto inaprehensible y que forja un entre-lugar para los objetos de la cultura humana.¹²

La pérdida imaginaria que ocupa tan obsesivamente la intención melancólica no tiene ningún objeto real, porque es a la imposible captación del fantasma a lo que dirige su fúnebre estrategia. El objeto perdido no es sino la apariencia que el deseo crea al propio cortejar del fantasma, y la introyección de la libido es sólo una de las facetas de un proceso en el que lo que es real pierde su realidad para que lo que es irreal se vuelva real. [...] No ya fantasma y todavía no signo, el objeto irreal de la introyección melancólica abre un espacio que no es ni la alucinada escena onírica de los fantasmas ni el mundo indiferente de los objetos naturales; pero en este lugar intermediario y epifánico, situado en la tierra de nadie entre el amor narcisista de sí y la elección objetual externa, es donde podrán colocarse un día las creaciones de la cultura humana. (63)

El “aferrar” melancólico nos colocará ante la tercera operación de lo fotográfico en el texto de Elizondo.

III

Mencionaba páginas atrás que la pose conecta la fotografía y el teatro. A través del teatro, la fotografía se vincula con la muerte, pues el primero deriva del culto a los muertos (Barthes 72). Pero también cabe una conexión más llana y simple entre fotografía y muerte porque toda foto es connatural a su referente: “El rasgo inimitable de la Fotografía (su noema) es el hecho de que alguien haya visto el referente (incluso si se trata de objetos) *en carne y hueso*, o incluso *en persona*” (140).¹³ Así, mediante la fotografía, cuyo noema es *eso-ha-sido*, se articula el proyecto de Elizondo, el cual, de acuerdo a la lectura que vengo haciendo, se manifiesta simbólicamente en *Autobiografía precoz* como el desarrollo de un anhelo melancólico por preservar la imagen real de su *Schwester*,¹⁴ de donde surge simbólicamente la idea de que la praxis concreta de fotografiar, el acto fotográfico presta a lo autobiográfico un basamento para intentar un proyecto literario en que cuaje una suerte de isomorfismo entre dos tecnologías de la representación:¹⁵ escritura y fotografía.¹⁶ El protagonista es elocuente: “Al final de cuentas, como escritor, me he convertido en

¹² Para el fascinante tema de la melancolía remito a Benjamin (*El origen* 137-44) y al clásico estudio de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl: *Saturno y la melancolía*.

¹³ Barthes indica: “Llamo ‘referente fotográfico’ no a la cosa *facultativamente real* a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía” (135-6).

¹⁴ En *Farabeuf, o la crónica de un instante*, el doctor Farabeuf declara: “La fotografía es una forma estática de la inmortalidad” (116).

¹⁵ Soulages define el acto fotográfico como “le court moment de la prise de vue” (21).

¹⁶ Conversando con José A. Arcocha y Fernando Palenzuela, Elizondo precisa: “Me obsesiona la fotografía. Creo que de las formas del arte es la que más me obsesiona. En todo lo que he escrito ocupa un lugar fundamental, como si fuera el otro polo de ese eje obsesivo en torno al que gira la escritura. El polo de la atención y de la memoria” (42).

fotógrafo; impresiono ciertas placas con el aspecto de esa interioridad y las distribuyo entre los aficionados anónimos. Mi búsqueda se encamina, tal vez, a conseguir una impresión extremadamente fiel de ese recinto que a todos, por principio, está vedado” (29). Elizondo apostará a la precisión y la fijeza de la fotografía para conjurar la impermanencia y vaguedad del fantasma, pero al mismo tiempo para investigar nuestra era, definitivamente modificada por un *sensorium* generado por las nuevas tecnologías.

La fotografía nos otorga una prueba casi incontestable de la existencia de una realidad real dentro de la que estamos inscritos; de testimonio de todo aquello que se agita y vive fuera de nuestra conciencia. Casi todos los datos que tenemos acerca de la apariencia o la forma de lo que nos rodea, de lo que acontece en torno a nosotros, los obtenemos por procedimientos fotográficos. Nuestros recuerdos y el recuerdo que nosotros dejamos; así como la forma de los que ya no son, de las cosas que han desaparecido. Nuestros panteones personales tienen la forma de un álbum fotográfico y la fotografía no sólo impregna nuestra memoria y la historia en la que estamos situados sino que además, en su forma de arte —como el espejo de Mefistófeles— es capaz de mostrarnos la figura instantánea, si no la presencia concreta, de una forma fugaz, por fugaz ideal. (*Cuaderno* 111)

Registramos como si tomáramos fotografías porque nuestra manera de ver el mundo se halla modificada por la existencia de lo fotográfico. Sin duda es correcto entender que la fotografía puede ofrecer un excedente de información, pues muchas veces la velocidad con que ocurre un acontecimiento no permite que el ojo perciba la totalidad de lo que acaece, de modo tal que la fotografía descompone la conciencia al permitir una apreciación demorada. Tal es el fundamento de la propuesta benjaminiana del inconsciente fotográfico.

Whereas it is a commonplace that, for example, we have some idea of what is involved in the act of walking if only in general terms, we have no idea at all what happens during the fraction of a second when a person actually takes a step. Photography, with its devices of slow motion and enlargement, reveals the secret. It is through photography that we first discover the existence of this optical unconscious, just as we discover the instinctual unconscious through psychoanalysis. (*Selected* 511-2)

No deja de ser paradójica la tarea que propone Elizondo, pues, de un lado, su afirmación de la fotografía como reveladora de alguna verdad interior que emerge gracias al medio tecnológico, exhibe un innegable remanente platónico; es una variante del mito platónico de la caverna (véase Dubois 41-2); pero, a diferencia de lo que presupone el mito: el decaimiento de la copia y la eternidad de la idea, es la fotografía, la copia, la que perdura y preserva al impermanente original.

IV

Recapitulo: la fotografía funciona de tres maneras en *Autobiografía precoz*: como suplemento a la escritura, como elemento dentro de la diégesis y como modelizador de la

operación de escribir. ¿Cómo explicar su gravitación en el texto de Elizondo?¹⁷ Para responder debo hacer una breve digresión.

El auge de la autobiografía que venimos atestiguando a fines del siglo xx no debe hacernos perder de vista que este tipo de discurso no se considera como “central” en las literaturas de lengua española. Considero plausible explicar este auge, tentativamente, como fruto de la reemergencia del individualismo burgués que sigue a la crisis de las metanarrativas de la modernidad. En efecto, treinta años atrás, por las fechas de composición de la *Autobiografía* de Elizondo, el *boom* de la novela hispanoamericana había significado una modernización estético-ideológica de la sensibilidad burguesa (Fuentes 32-5) así como la culminación de cincuenta años de desarrollo sostenido en la tradición narrativa hispanoamericana que cuajaron en su definitiva internacionalización (Martin 311-2). La década de los setenta vio la irrupción de nuevos sujetos colectivos con sus propias agendas en el escenario latinoamericano (mujeres, homosexuales, minorías étnicas, desplazados, etc.) y halló su expresión en el auge del testimonio, el cual si bien funcionó sobre premisas narratológicas muy similares a las de la autobiografía, desplegó, no obstante, una intencionalidad de signo ideológico totalmente opuesto, constituyéndose en una suerte de épica democrático-popular (Beverly). Hoy en día, con los modelos comunitaristas en plena crisis a nivel global, parece recuperarse la concepción liberal del heroísmo burgués, con su retorno al héroe emblemático.¹⁸ Así pues, la autobiografía nos entrega la autorreflexión del letrado respecto a los supuestos y categorías que han ayudado a regular la canonización/legitimación de la obra, y los esquemas autoperceptivos en la representación escrituraria del “yo”. Cabe, entonces, leer las autobiografías como ámbitos de redención en los que se ofrece el relato de una realización personal a pesar de las falencias de los propios entornos a colectividades marcadas por el entrapamiento del proyecto de modernización. Es claro que las anécdotas de la vida de Salvador Elizondo no nos interesarían en exceso por sí solas de no mediar en nuestra lectura la sombra entrevista del autor, quien, dicho sea de pasada, pregona muy bien el espacio de la alta cultura donde se ubica. Así, pues, surge una identidad de la excepcionalidad letrada que se ofrece como “monumento” a admirar (en un ambivalente movimiento de orgullo y autoironización). El intento de construir una persona literaria mediante la cual el autor busca exponerse ante los lectores y preservar una “imagen” que no ha de morir necesariamente cuando él desaparezca. Es el retorno del “aura”.

Ahora bien, la importancia de lo fotográfico en el discurso autobiográfico se explica por la clara analogía que existe entre escribir un texto autobiográfico y posar para la fotografía de uno mismo: en ambos casos estamos ante una forma de autopresentación. Una segunda explicación reside en el predominio de lo visual dentro en la posmodernidad.

¹⁷ Para un examen del importante rol que ha jugado la fotografía en el discurso autobiográfico en lengua española durante los últimos treinta y cinco años, remito al lector a mi disertación: *El negocio de la memoria; escritura y sujeto autobiográfico en la literatura de lengua española (1970-2005)*.

¹⁸ La tarea autobiográfica de Elizondo se ajusta a lo que Paul Ricoeur denomina la “tradición de la escuela de la mirada interior”, la cual va de san Agustín hasta Husserl. Tres son sus rasgos: su singularidad (los recuerdos de uno no son los del otro), su carácter de mediadora entre la conciencia y el pasado y, finalmente, su vínculo con el “sentido de la orientación en el paso del tiempo” (128-9).

Como indica Guy Debord: “The image has become the final form of commodity reification” (citado por Jameson, *Postmodernism* 18). Esta constatación, que acepto plenamente, me lleva a colegir, debido a la ya indicada homología entre presentación visual y presentación escrita, dos conclusiones particularmente serias. La primera tiene que ver con la idea, propuesta por Jean Baudrillard, de que en nuestra era, la imagen es un simulacro. De acuerdo con el filósofo francés, la relación de occidente con la imagen atraviesa cuatro momentos: la imagen es el reflejo de una realidad básica; la imagen enmascara y pervierte una realidad básica; la imagen enmascara la ausencia de una realidad básica; y la imagen no porta relación alguna con ninguna realidad, es su propio y puro simulacro. El punto de viraje ocurre, obviamente, cuando la imagen ya no enmascara algo, como ocurrió en algún momento, sino nada, lo que conduce a la simulación como estrategia en la elaboración de la realidad (Brooker 152-3). Si ello es así, cabe que cuando menos nos interroguemos respecto a la posibilidad de que los textos autobiográficos se hallen sujetos a un proceso análogo de simulación. De hecho, resulta bastante más fácil idear “simulacros verbales” que visuales. Y, en el caso de la autobiografía, lo único que se requiere es el ajuste de los textos a cierto grado de verosimilitud así como a algunos hechos “establecidos”, los cuales tampoco tienen por qué ser muchos.

Una segunda conclusión consiste en que parece factible diagnosticar la existencia de un proceso de “reificación” de los individuos mismos, concomitante al proceso de reificación de la imagen, que empezó hace mucho. Rey Chow observa: “The forces of commoditization, as part and parcel of the ‘process’ of modernity, do not distinguish between things and people” (133). Si tal es el caso, se produce, entonces, lo que podemos denominar la paradoja de la autobiografía. De una parte, ella podría funcionar como una suerte de bastión en que se recrea el “aura” del autor,¹⁹ sujeta a desgaste y reificación mediante su inscripción en tanto que “firma” y “nombre” ligados a una mercancía, la cual posee un valor apenas relativo. No obstante, podemos plantear que el “aura” de un objeto, o de un ser, es su “especificidad histórica”. Entonces, en vez de la irrepetible unicidad del objeto “we have technologically reproduced ‘copies’ which need not to have the original as a referent in the market of mass culture” (135). Si se me objeta que en el caso de una autobiografía nos referimos a “seres” únicos, yo contraargumentaría haciendo notar, sencillamente, que tal objeción se sostiene solo desde una perspectiva referencialista. Es ahí donde se muestra la utilidad de la fotografía que se impone con aplastante inmediatez como puerta a un *más allá del texto* como instancia fiduciaria.

¹⁹ Desde luego, tomo el concepto de Walter Benjamin. El “aura” es una cualidad de veneración que provoca un objeto artístico o una reliquia por su unicidad y singularidad, cualidad que la reproductibilidad técnica niega al producir los objetos en serie (*Illuminations* 223). No deja de ser una paradoja que la fotografía pueda contribuir ahora a re-auratizar cuando históricamente coadyuvó a socavar el aura. A ese respecto, consúltese el célebre ensayo de Benjamin “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” (*Illuminations* 217-51).

BIBLIOGRAFÍA

- Arcocha, José A. y Fernando Palenzuela. "Salvador Elizondo". *Consenso* 1/2 (1977): 37-42.
- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 1995.
- Armstrong, Nancy. *Fiction in the Age of Photography. The Legacy of British Realism*. Cambridge; Londres: Harvard UP, 1999.
- Aumont, Jacques. *El ojo interminable: cine y pintura*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Buenos Aires: Sur, 1964.
- Baudrillard, Jean. "Death in Bataille". *Bataille: A Critical Reader*. Fred Botting y Scott Wilson, eds. Oxford; Malden: Blackwell, 1998. 139-45.
- _____. "The Art of Disappearance". Nicholas Zurbrugg, ed. *Jean Baudrillard, Art and Artefact*. Londres: Sage, 1997. 28-31.
- Benjamin, Walter. *Selected Writings: Volume 2*. Cambridge: Belknap Press, 1999.
- _____. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- _____. "Pequeña historia de la fotografía". *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1985. 63-83.
- _____. *Illuminations*. Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1968.
- Berger, John. *About Looking*. Nueva York: Pantheon Books, 1980.
- Beverly, John. "The Margin at the Center: On Testimonio". *The Real Thing*. George M. Gugelberger, ed. Durham: Duke UP, 1996. 23-41.
- Brooker, Peter, ed. *A Glossary of Cultural Theory*. Londres: Arnold, 2002.
- Chow, Rey. "Where Have All the Natives Gone?" *Contemporary Postcolonial Theory. A Reader*. Padmini Mongia, ed. Londres: Arnold, 1996. 122-46.
- Dubois, Phillipe. *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Elizondo, Salvador. *Autobiografía precoz*. México: Aldus, 2000.
- _____. *Farabeuf o la crónica de un instante*. Madrid: Cátedra, 2000.
- _____. *Estanquillo*. México: Vuelta, 1993.
- _____. *Cuaderno de escritura*. México: Universidad de Guanajuato, 1969.
- _____. *Contextos*. México: Secretaría de Educación Pública, 1973.
- _____. *Autobiografía*. México: Empresas Editoriales, 1966.
- Franco, Sergio R. *El negocio de la memoria; escritura y sujeto autobiográfico en la literatura de lengua española (1970-2005)*. Disertación (Ph.D.) U of Pittsburgh, 2005.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Gilmore, Leigh. *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. Ithaca: Cornell UP, 1994.
- Haverty Rugg, Linda. *Picturing Ourselves. Photography and Autobiography*. Chicago: U of Chicago P, 1997.

- Jameson, Fredric. *Signatures of the Visible*. Nueva York: Routledge, 1990.
- . *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1991.
- Kilibanski, Raymond et al. *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza, 1989.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. París: Seuil, 1996.
- Martin, Gerald. *Journeys through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century*. Londres; Nueva York: Verso, 1989.
- Mitchell, W.J.T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: U of Chicago P, 1994.
- O'Sullivan, Tim, et al. *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu, 1997.
- Ramírez, Santiago. "Psicoanálisis del mestizaje". *Anatomía del mexicano*. Roger Bartra, ed. Barcelona: Plaza y Janés, 2002.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE, 2004.
- Seshadri-Crooks, Kalpana. *Desiring Whiteness. A Lacanian Analysis of Race*. Londres; Nueva York: Routledge, 2000.
- Sontag, Susan. *On Photography*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1977.
- Soulages, François. "La trace ombilicale". *Traces photographiques, traces autobiographiques*. Danièle Méaux y Jean-Bernard Vray, eds. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004. 17-24.
- Tagg, John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Basingstoke: Macmillan Education, 1988.
- Toledo, Alejandro. *Los márgenes de la palabra. Conversaciones con escritores*. México: UNAM, 1995.
- White, Hayden. *The Content of Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1990.
- Žižek, Slavoj. *The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality*. Londres; Nueva York: Verso, 1994.
- Zurbrugg, Nicholas, ed. *Jean Baudrillard: Art and Artefact*. Londres; Thousand Oaks: Sage, 1997.