

"LA SUPERFICIE DEL AZOGUE"

CUADERNO DE ESCRITURA DE SALVADOR ELIZONDO*

MA. ESTHER CASTILLO**

"Escribir un libro es, en cierta forma, releerlo. El texto se va construyendo de su propia lectura reiterada. La verdad de una novela es siempre la lucha que el escritor entabla consigo mismo; con ese y eso que se está creando. La composición es simplemente la confusión de las palabras y los hechos; la confusión de estas cosas en el tiempo y en el espacio; la confusión es su propia identidad".

El Hipogeo Secreto

La crítica como lectura y como reescritura literaria es lo que designaríamos el trabajo intenso de Salvador Elizondo sobre el texto artístico. Aca-so su *continuo* literario ingresa al mismo tiempo del análisis de la composición pictórica en ese "primer": *Cuaderno de escritura*. Primer cuaderno que se (re)origina en las palabras y en las imágenes de otros ensayos, poesías, dramas y novelas.

* Si no se indica lo contrario, todas las notas pertenecen a *Cuaderno de escritura*, reeditado por el Fondo de Cultura Económica en el año 2000. La primera edición data del año 1969 —Universidad de Guanajuato—. El libro se divide en tres capítulos: 1o. La forma del secreto (incluye el esbozo de: "Teoría del Infierno", ensayo *in extenso* incluido en el libro así intitulado y publicado en 1992), 2o. La cosa mental, y 3o. La esfinge perpleja. En el ensayo que nos ocupa, se privilegian las imágenes escritas y visuales de Joyce, Proust, Borges, Gironella, Bassi, Corzas y Rojo.

** Facultad de Lenguas y Letras, UAQ.

El ensayo de Elizondo comienza por definir la escritura [la mirada] con la imagen del sujeto frente el espejo. El reflejo “imposible” que suscita la atención del pintor de *Las Meninas*, se repite, por analogía, en el reflejo del escritor que se contempla a sí mismo analizando y concibiendo estructuras en abismos. *Cuaderno de escritura* aproxima oportunamente al lector hacia *El Grafógrafo*, la *Cámara lúcida* y los otros libros que compendian una biografía intelectual. “El concepto de persona —sujeto— (máscara, personaje dramático, mentira, disfraz, arcano) se origina en esta proclividad de nuestra naturaleza mental a ser nosotros mismos el espejo, el rostro y el reflejo” (69).

Un texto literario es la mirada que su autor ha fijado sobre una parte del mundo. La crítica literaria no es sino una mirada que mira a otra mirada: el texto literario. “El reflejo imposible” que propone Elizondo, acerca de Velásquez, se reitera en “la triangulación de la mirada”, que Octavio Paz considera a propósito de Duchamps (1974).

Cuaderno de escritura[s], sin dejar de fundamentar analíticamente actos literarios y hechos pictóricos, es una forma de acceder a la perspectiva en abismo que, como hemos dicho, estructura todos sus textos. Pensamos que el borde de tal figura se manifiesta a partir de la visión especular demarcada por los denominados “grafemas ópticos” (88). Pondremos el acento de este ensayo en el *graphos* proveniente de la percepción y actualización de los cuadros de Francisco Corzas, Gironella, Sofia Bassi y Vicente Rojo; es evidente, no obstante, que el concepto de grafema óptico puede identificarse como un proceso escritural en la obra de Elizondo, al igual que en Proust, Borges o Joyce.

A partir de esta idea, pretendemos dar cuenta de relación intrínseca que el autor enfatiza entre diferentes expresiones artísticas. Las designadas “visiones oculares” conmueven la contemplación radical que Elizondo origina en su escritura; las pinturas, las fotografías, los efectos lumínicos, glosan las imágenes discursivas que turban los sentimientos sometidos a la sintaxis precisa de *Farabeuf* y de *El Hipogeo Secreto*, dos de

sus libros centrales. En el desplegado retórico de dichas novelas “contemplamos” el afán y el procedimiento perspectivístico en busca de la lógica de una otra realidad que instaura el arte. A partir de escenarios no aptos para mentes ‘vírgenes’, Elizondo corre el velo para apreciar otras imágenes, sueños o quimeras: “Hay visiones –afirma el autor– capaces de subvertir y trastocar cualquier concepción del mundo. Entre las que ha producido o valorado el siglo XX basta citar tres: la fotografía del suplicio chino reproducida por Bataille en *Les larmes d'Eros*, la escena del ojo en el proemio de *Un chien andalou*, la escena del asesinato de Nadia en *Rocco e i suoi fratelli*” (71).

El lector de Elizondo, ese “hipócrita lector, hermano mío” (77), puede, o debe, descubrir su implicación junto al extenso retrato, no exento de infamia, de la naturaleza humana; sin abandonar la tradición clásica, el autor reproduce los mecanismos del antiguo recurso trágico: la sorpresa y el espanto; pero, para agudizar el propio deslumbramiento que producen sus imágenes, la luz no viene de afuera, se encuentra en la propia luminosidad que de ellas emana. La luminosidad brota y demarca los senderos oscuros, el discurso de la evocación de prácticas o de rituales extraños que se desarrollan por medio de parábolas, advierten lo extraordinario, apuntan al lector a la incontenible reacción de alerta que lo pone en guardia respecto de sus propias costumbres y concepciones de realidad. Para leer a Elizondo, hay que jugar al cómplice que ingresa en el delirio de la palabra, aprender a mirar la luz concentrada sobre un punto, un perfil, cierto objeto o franca hendidura de bisturí; lo demás, lo otro, permanece en el trasfondo de la bruma sólo para ser resaltado después. Sus tramas prosperan en el movimiento, en la estrategia perceptual del primer plano y del trasfondo. La estrategia desplegada en la escritura y en la lectura provoca el efecto estético que amplía y complica la expectativa de cualquier horizonte. Los matices de la imaginación, las mentiras, la invención de pasiones y la memoria convocada, prefiguran cada grafía y cada texto [mitad novela, mitad ensayo].

Las vicisitudes de la lectura actualizan tiempos y espacios memoriosos para Elizondo, lector-escritor cómplice de Joyce, de Proust y de Borges. El autor de "*Cuaderno...*" es el portavoz de un arte que recupera las nostalgias de la invocación y la evocación de infancias que permanecen en los callejones del recuerdo. Desde *Alicia en el país de las maravillas*, Elizondo refigura el tiempo y la constante del espejo a través del cual pretende desentrañar el misterio de la infancia. Misterio que, dicho sea de paso, nos hace escuchar el eco de los otros escritores de la "Generación de la Casa del Lago".

En la sempiterna zona intermedia de Borges [realidad-fantasia, historia-mito, vida-muerte, recuerdo-olvido, etc.], referida por el autor, redescubrimos no sólo las figuras geométricas de Borges [el laberinto, el *aleph*, la bifurcación], sino otra figura que consideramos esencial en la escritura de Elizondo.

Los ensayos permiten acceder a los caminos paralelos de otras lecturas. Los senderos que desde Borges alude Elizondo, revelan una figura precisa en la cinta de Möbius. Recordemos que esa "cinta" expresada también por el pintor, M.C. Escher, ha trascendido de la ciencia a las metáforas y estructuras arquitectónicas (Epsilones, 2003). La figura: mitad metáfora, mitad estructura, sostiene *El Hipogeo Secreto*, ese: su libro "sagrado" que está *siendo* escrito constantemente, incluso ahora, en este momento.

Las figuras laberínticas y esféricas destacan los contrastes radiantes que emergen de las sombras de esa otra "ceguera estilística" de Borges. La voluntad estilística que según Elizondo hace brotar la luz de la oscuridad manifiesta el necesario carácter de indeterminación del escritor frente a la realidad; la realidad que sólo un nombre inaugura "*Aleph*" y que se traduce asimismo, en la voluntad estilística del propio Elizondo:

"Los libros importantes requieren de un ámbito umbralicio; un ámbito en el cual los personajes y las cosas estén siempre, como en la vida, a punto de dejar lo que están siendo, a punto siempre de cambiar de nombre" (*El Hipogeo*, 1997:241).

La palabra y el nombre colman y originan el espacio poético de una otra realidad, “algo que estaba desocupado por la vida, algo que está desocupado por algo” (52). En ese lugar en donde existía la nada, entre tal gestación e indeterminación, se hace presente la figura “esplendorosa que el *Aleph* ilustra” (54). De manera tal, la creación o creatividad de la cinta de Möebius, ocupa un espacio semejante; es decir, si el rigor geométrico consigue fundir objeto y sujeto, imagen y forma en una paradoja “que desdice la definición precaria que separa la realidad de la imaginación” (55), tal rigor y paradoja pueden expresarse en figuras eminentemente espaciales.

La relación que percibimos como búsqueda “figural” que se traslada del laberinto y de la circunferencia a la cinta que estructura *El Hipogeo Secreto* [“mitad novela, mitad ensayo”], propicia un desplazamiento espacial a la extensión del pensamiento inducido a través de las emociones y sensaciones percibidas idénticas por los sentidos humanos y expresadas mediante la palabra. La coartada de Elizondo consiste en proyectar cierta profundidad entre palabras y sentido, que resulta de un juego de contrastes, lo mismo que Escher y Borges, haciendo surgir una imagen de la profundidad a la superficie del plano. Al igual que los efectos ópticos, los efectos semánticos tienen su origen en el gradiente de diferencias o contrastes, en la provocación que imponen distintos términos, y también, en los tonos y énfasis que las expresiones artísticas permiten.

Mediante la utilización de recursos como son luz y sombra, transparencia, color y textura, formas y vacíos, Borges y Elizondo construyen su visión de mundo:

“[E. afirma que] se llega al fondo del hipogeo a través de un espacio aparentemente concebido como la forma de una horadación rectilínea, pero que en realidad tiene la forma de un doble *torus* conformado por un número infinito de planos continuos de Möebius que delimitan un volumen que a la vez conduce a todos los puntos del mundo, está cerrado hacia sí mismo y no conduce, en realidad, a ninguno” (*El Hipogeo...* 1997:300).

Cuaderno de escritura induce la relación constante de una realidad que se mira, una forma que se desliza, gira, regresa, proferida por la palabra. La imagen del “doble *Torus*” suscita la atención o *resucita* nuestros cuerpos [hipogeo al fin] en los límites de la experiencia subjetiva que convocan las composiciones del autor.

Las figuras geométricas conciertan ciencia y arte, el estudio de la luz proviene del mismo binomio con el *plus* de significado simbólico. Frente a las obras pictóricas de Corzas, Gironella, Bassi y Rojo, Elizondo concentra las formas simbólicas del afuera con las necesidades del adentro. Es decir, en esa noción de límite —el continente físico o virtual— que marca el principio y el fin del espacio ficcional, se construye a lo interno el objeto estético en su magnitud contenida y rebasada de las páginas de un libro.

El espacio ficcional se entiende entonces como ese lienzo en blanco, el soporte en donde la palabra-figura se origina y reorigina la escritura como “grafema visual”; el espacio que el lenguaje posibilita y/o exterioriza respecto de su referencia ocurre, en realidad, al interior del lenguaje, del mismo modo como la profundidad ilusoria de la imagen sólo ocurre en la dimensión del plano. Sin embargo, el procedimiento de los ‘grafemas visuales’ simula un efecto de sentido o de proyección de identidad que la palabra efectúa respecto del mundo. Si como afirma, “una escritura interior que se va realizando sobre el papel” (*El Hipogeo...*, 1997:284), volvemos a encontrarnos con ese tipo de proyecciones del eterno prisionero en la cueva de Platón, el irónicamente nominado: “Sabelotodo” en *El Hipogeo...* enuncia esa posibilidad:

“La llamaba el teatro mental y había desentrañado los principios de esa dramaturgia. ‘Se trata —me dijo— de una glosa visual de esos gestos emotivos: la posibilidad de computarlos geométrica y lingüísticamente para obtener los grafemas primarios de una mímica estrictamente conceptual con la que sería posible representar ciertos dramas gesticulares” (1997:284).

Mirando las pinturas de Gironella, Elizondo testimonia el lugar de los dramas, de los “sonidos y de las furias” en esas telas en donde se tiene la “sensación de estar encerrado en un palacio subterráneo al que se llega por invitación augusta [Yo, Rey, Sabelotodo, o abstracción irónica o paradójica del Absoluto] a presenciar un acto de crueldad extrema [recordemos *Farabeuf*], a mirar [en la dimensión de un instante], la interioridad del cuerpo” (68).

Consideremos que desde la perspectiva de Elizondo, del texto a la pintura y de la pintura al texto, las palabras, con el significado de “grafemas visuales”, surgen como articulaciones de un mismo ademán que a veces se ve profundo y otras superficial, en el lienzo o la página, el sentido de las palabras: “se abrirá como un sexo a la penetración esclarecedora de la muerte” (*El Hipogeo...*, 1997:284).

El sentido crítico de su escritura acepta los retos impuestos por el análisis de las palabras y de las visiones que guardan el misterio a penetrar. La tarea redundante y descabellada del crítico —afirma— es la de demostrar la proposición axiomática implícita en toda obra de arte (93). La propia densidad de los “grafemas ópticos” analizados en Corzas y en Gironella, nos obligan al proceso reflexivo y especular de la técnica pictórica misma como intención formal en las figuras creadas por Elizondo. La relación que existe entre el pintor, el cuadro, el observador y el objeto figurado en la pintura, es equiparable a la relación entre el escritor, el texto, el lector y el objeto figurado en la escritura dentro del sistema total del arte, si eso pudiese existir.

El mundo de Corzas complace el ámbito pictórico de Elizondo; su propia inclusión en las artes visuales le brinda el código alternativo entre ambas expresiones estéticas, para él otra realidad “está siendo murmurada visualmente, el mundo crepuscular, como de oro y de musgo, en ese mundo de extraños ceremoniales (...). El mundo está siendo murmurado visualmente (...) en esas cosmogonías mentales...” (89).

En el mismo tono, *El Hipogeo* despliega el vasto panorama nocturno:

“El cielo sofocante, rojizo, casi negro, encubre, como un inmenso pliego en un lienzo de terciopelo, una ciudad radiante, luminosa como un esparcimiento de joyas, hacia un mar que en el horizonte se estrecha convirtiéndose en un río que nace, siempre, en el centro exacto de la mirada” (1997: 306).

Lo más revelador, desde esta perspectiva, son los procedimientos que pictóricamente analiza Elizondo y que como afirmamos, se transfieren a su escritura. El autor se revela pintor en su escritura y escritor en su pintura. Su interés conceptual, al analizar la pintura, da cuenta de la conjugación del efecto de luz estrictamente pictórica; mas ahí está también el otro código narrativo, en la intención de “desentrañar el argumento de ese drama, la trama que a través de un desarrollo infinito conduce al clímax siempre instantáneo” (83) ¿Cómo en Farabeuf?

En *Los trashumantes* de Corzas estudia los planos translúcidos, las texturas, la sobreposición de capas, las transparencias y las veladuras que podemos contemplar en la creación de los personajes de *Farabeuf*, la “congelación del instante” de *Los trashumantes*, “el procedimiento poético” de Corzas, parece originar ese instante congelado que cierra la escena final de la novela. Las capas de barniz concentran la intensidad de la luz sobre las formas, de la misma forma que los tonos hacen lo propio con palabras. Si las fotografías sobre la pintura revelan “el trasfondo azaroso del desplazamiento de la mano del pintor sobre la superficie de la tela”, el movimiento de las escenas del primer plano al trasfondo, indican ese desplazamiento de las historias que el escritor resalta y difumina.

En *Farabeuf*, las manifestaciones materiales (objetos: monumentos, pinturas, estatuas) vinculan el estrato metafórico de la muerte, la sexualidad y la tortura en una fuerza trágica concebida como exceso, un *plus* de intensidades se logran mediando la luz y la oscuridad: “entre sus dedos los separadores mancha-

dos de excrecencias y de sangre coagulada, la otra mano, blanquísima y afilada, iba señalando..." (Farabeuf, 1997:116). En la visión de la quimera de Corzas, "hay como puñales de hierro viejo enlaminado. La mirada con reflejos de capulín venenoso. El hocico se pliega, parecen salir dos colmillos color de espermatozoide..." (87).

Confrontemos las ocasiones, que pueden ser infinitas, cuando en Farabeuf nos sorprende la pregunta obsesiva: ¿Recuerdas...? Una y otra vez el "¿recuerdo?" reinicia interminablemente la historia, y, sin embargo, cada recapitulación nos descubre algo nuevo, un gesto, otro perfil, otra perspectiva o situación, otros temores que no se habían manifestado: otra forma de iluminar y ensombrecer partes de la historia. Elizondo nos invita en sus análisis sobre el hecho pictórico, a repensar en un procedimiento que es poético sin dejar de ser pictórico, para comprender qué hace el color sobre la forma, la estructura y las emociones. Elige un detalle de la pintura de Corzas, la reproduce en blanco y negro, escribe acerca de la impresión que le causa y luego vuelve a estudiar la impresión a colores. El blanco y negro revela la "infraestructura" y anuncia el desplazamiento de la mano del pintor. Los colores se aplican entonces sobre el orden zonal que rige ese primer esbozo. Lo demás es superponer tintes y veladuras, asumimos que sean, por ejemplo, el azul ultramarino o el rojo de alizarina, colores que permiten la transparencia del color de ese otro objeto, línea o movimiento que ya se había estructurado antes. Acaso, nos preguntamos, si no será una operación equivalente el que Elizondo decida aplicar veladura tras veladura sobre la anécdota principal. No sólo cuando convoca el "recuerdo" sino, por ejemplo, la escritura en otro idioma, en francés, para dar cuenta del carácter de incógnito de Farabeuf. Otro color, otro idioma, que permite concentrar la luz precisamente sobre el lugar, sobre el "objeto" convertido en "un martyr de la Foi" o "notre Project sur le supplicie" o "les affaires de notre Sainte Religion en Chine" o "de la Force Expéditionnaire" o acaso una experiencia "supra cadáver".

Las veladuras se “aplican” asimismo sobre pasajes oníricos, nos gustaría imaginar que si *Los continentes del sueño* de Sofía Bassi balbucean su concepción del mundo en las “miradas larvarias”, éstas sean invocadas en los paisajes interiores o escenográficos de Elizondo; el estado larvario metaforiza el hueco de la memoria, en el fondo cóncavo de la retina se engendra otra forma de mirar. “El ojo es el huevo de la luz”, nos dice Elizondo quizá recordando a Bataille. Ante la descripción de otras pinturas, las de Vicente Rojo, recuperamos la aspiración compartida por el autor de “adivinar” lo que la pintura signifique para el pintor y demostrar su perfecta geometría imaginaria. La “metageometría” que aduce de Rojo vuelve a repetir el abismo, la palabra de la palabra, la escritura de la escritura, en la que nos aplicamos a leer y a valorar las propuestas planteadas como si estuviésemos mirándolas en un espejo, el espejo poético que ilumina los mundos del autor y se reconoce en ellos, porque el mundo no es nada —la idea es de Heidegger— si carece de una peculiar imagen que lo alumbre y represente.

BIBLIOGRAFÍA DEL AUTOR:

ELIZONDO, Salvador. *Cuaderno de escritura*, México, Fondo de Cultura Económica (col. *letras mexicanas*), 2000.

———, “Farabeuf” en *Narrativa Completa*, México, Alfaguara, 1997.

———, “El hipogeo secreto” en *Narrativa Completa*, México, Alfaguara, 1997.

BIBLIOGRAFÍA CITADA Y DE CONSULTA:

BORGES, J. L. *Ficcionario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*, España (Barcelona), Paidós, 1989.

- HOFSTADTER, D.R. *Gödel, Escher, Bach*, España (Barcelona), Tusquets, 1992
- MARTÍNEZ M., José Luis (coord.) *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*. México (Xalapa), Universidad Veracruzana, 1998.
- NAVARRO, Ginés. *El cuerpo y la mirada-Desvelando a Bataille*, Barcelona, Anthropos, 2002.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. México, Siglo XXI, 1974.
- RUFFINELLI, Jorge. *La escritura invisible*, México (Xalapa), Universidad Veracruzana, 1986.
- SALDAÑA, Alfredo. *El texto del mundo*, España (Zaragoza), Universidad de Zaragoza, 2003.

PÁGINAS WEB

- OÑAT, Manuel, "La desintegración del ser en *Farabeuf* de Salvador Elizondo en www.critica.cl
- RODRÍGUEZ, Vera. "ArquitecturaDiagramática" en: www.epsilon.es/casamoebius.html.