Fotografía: dos posiciones

Dos posiciones extremas de la fotografía son las que estarían representadas por Nacho López y Víctor Flores Olea en sus respectivos libros *Yo, el ciudadano* y *Los encuentros*: el primero, la fotografía como testimonio, como revelación y como desgarradura, y el segundo, la fotografía como construcción de una imagen, de una imagen laberinto, espejo de sí misma.

El encuentro en Flores Olea es más que nada la confrontación de la imagen fotográfica consigo misma, con su propia réplica. Es la imagen adentro de la imagen, la imagen —como señala Carlos Fuentes en el prólogo— con su capacidad, más que de duplicar la realidad, de sustituirla: "cada fotografía, simultáneamente, da la vida y se la quita a sus objetos. Siendo arte del deseo, estas fotos no sólo desean apropiarse del otro: quieren ser el otro y así violarlo, deformarlo, privarlo de libertad —o de individualidad." Así habla Fuentes.

El rostro empolvado de una mujer bellísima dialoga con una máscara blanca; otro rostro maquillado se finge imagen, máscara de sí mismo, animal mitológico casi, se figura irreal; dos maniquíes de niñas, con sendos índices paralelos, nos apuntan acusatorios, rígidos en una exposición de cuadros, mientras un niño con un chupón, abrazado por su padre, las mira; dos hombres transvestidos se abrazan envueltos en la parodia de una feminidad de matrona floral y dominguera. Caras convertidas en máscaras, niñas cosas, hombres parodias. La realidad convertida en cosa, en imagen, casi en juguete cerrado. En Víctor Flores Olea la imagen fotográfica, en su juego de representaciones, se vuelve metáfora de sí misma. Retratos, muñecos, maniquíes, máscaras: la fotografía afirma aquí su calidad de mundo objeto, perfora lo real con sus misteriosos dobles.

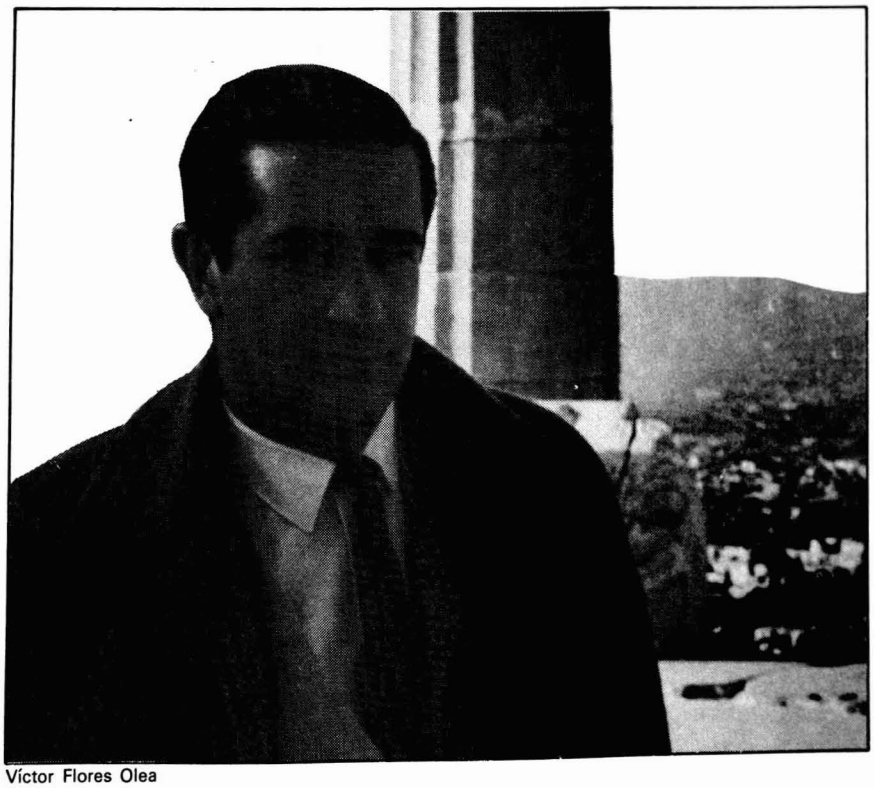
La fotografía en Nacho López, en cambio, es revelación y desgarradura, es la realidad atrapada como víctima, abierta en su conflicto, expuesta en sus contradicciones; es la revelación del dolor, la sorpresa, la burla, la ternura, la inquietud en un instante.

López, en sus momentos brillantes, es un fotógrafo del instante perfecto, del instante en que "la realidad coincide con la verdad", como escribiría Roland Barthes en *Cámara lúcida*, del instante en que un simple gesto nos descubre la complejidad de un drama o la totalidad de un hombre.

Un hombre burlonamente mira un pedazo arrugado de periódico, y con la misma mirada socarrona podría enfrentarse a su propia realidad: es la misma burla con la que seguramente ausculta su propia vida, algo en ese periódico lo toca y lo pone en contradicción consigo mismo. Una muchacha casi sofocada por el acorralamiento de las miradas masculinas apresura el paso, torturada por su violencia. El rostro de un muchacho pobre es sensibilidad, a la vez que derrota y amargura. Son vidas que en un instante se descubren absortas en su interioridad. El reconocimiento, aquí, es destino. Y al descubrirse, nos descubren. Los personajes de López no reposan en la imagen, sino que regresan a nosotros, están vivos: somos nosotros, nuestra vida, nuestro pasado, nuestra ciudad, nuestra cotidianidad, nuestro contexto. La fotografía, así, es tanto conocimiento como autoreconocimiento.

Verónica Volkow

W Víctor Flores Olea: ***Los encuentros*** y Nacho López: ***Yo, el ciudadano***. **Fondo de Cultura Económica, México, 1984.**



Víctor Flores Olea

El señor del terrón

La última ficción de Severo Sarduy se titula en honor a una frase de *Paradiso* que sirve de epígrafe a la obra: "(Que) el colibrí, señor del terrón, pase del éxtasis a la muerte". En la novela de José Lezama Lima, la oración introducida por el "que" (después reprimido en el epígrafe de Sarduy) hace eco del pensamiento de Andrés Olaya. Este personaje describe en las palabras citadas la atracción que siente el colibrí, pájaro que vuela fijo, hacia la azúcar, uno de los polos de "imantación" del cubano, junto con el cultivo del tabaco.[1] Como el movimiento ingrávido del colibrí, la frase lezamesca traza la magia de un alimento que nutre en demasía y destruye por exceso: la consumación de la dulzura.

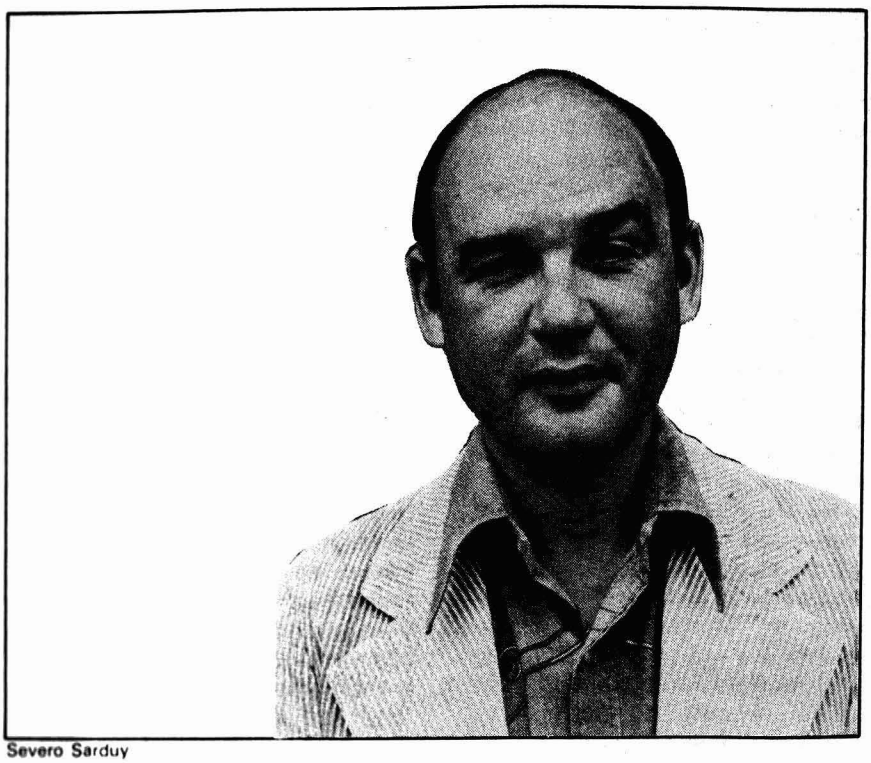
El nuevo *Colibrí* es, justamente, la escritura del exceso, el texto de la acumulación. La presencia determinante de Lezama Lima, de su frase incantatoria, funciona como emblema del desborde sarduyano. *Colibrí* es el texto

▲ **Severo Sarduy: *Colibrí*. Argos Vergara, Barcelona, 1984.**

oblicuo producido al magnificarse la oración de *Paradiso*, de forma tal que la ficción sarduyana se define como suplemento o resto del banquete lezamesco. *Colibrí* es como una extensa nota al pie que distrae la atención del lector del texto "original" o primario; mejor dicho, es como el detalle descriptivo de un cuadro, que se magnifica para resaltar los provechos del pincel. La frase dedicada al "señor del terrón", procedente de Lezama, anuncia así el recurso retórico de amplificación que da origen a *Colibrí*.

Al mismo tiempo, la profusión retórica es sintomática de otro mecanismo, la "pulsión simuladora" que le concede a *Colibrí* su condición de afluencia textual. Si *Paradiso* está superpuesto a este último relato, *Colibrí* es también el paralelo ficticio de *La simulación*, volumen ensayístico anterior de Sarduy. El vínculo de exceso que une a *Paradiso* y *Colibrí* se explica en términos del enlace detallado en *La simulación* entre copia y obra original: "el modelo y la copia han entablado una relación de correspondencia imposible y nada es pensable mientras se pretenda que uno de los términos *sea* una imagen del otro: *que lo mismo sea lo que no es*".[2] *La simulación* describe así el mecanismo del simulacro, la copia del modelo u original artístico que ya no *imita* servilmente a su predecesor, sino que, al contrario, lo anula en la intención simuladora. La copia o doble del modelo se coloca en el lugar de la obra antecedente; borra las fronteras diferenciales entre uno y dos, al mismo tiempo que resalta el mecanismo reproductor, la artificialidad de la obra-suplemento.

Colibrí es la copia-simulacro de *Paradiso* que cuestiona —y por lo mismo justifica— el modelo de novela poética construido por Lezama. Si el "señor del terrón", pájaro estático, lo asocia Lezama con la melosa consistencia del cristal de azúcar, este atributo se traslada a *Colibrí* en las pasiones desmesuradas del pájaro-personaje (con obvias alusiones a la acepción cubana de homosexual) y su doble, el karateca japonés. En otro sentido, el "señor del terrón" se refiere también al "terruño", al origen prefigurado en la textura verbal de *Paradiso*, la reconstrucción de una genealogía y de un personaje-centro que es José Cemí. *Colibrí* transforma la imagen mítica de la isla representada en *Paradiso*, pero este desliz simulador privilegia, en el fondo, una esencia cubana. Lo notable en este último libro es el tono de la evocación: los patios camagüeyanos son decorados estáticos, descritos entre reminiscencias autobiográficas. Entre la fragilidad y la burla que caracterizan a las escenas "nativas", irrumpe de repente la figura del padre, quien cuestiona la "manía" del joven Sarduy hacia la escritura.



Severo Sarduy

Colibrí trastorna el acceso fácil a un origen; viola la ley paterna que legitima la identidad y dispersa en fragmentos de habla popular el concepto absoluto de patria, pero lo hace en función de regresar a ese centro "(p)ero por otro camino" (nombre de uno de los capítulos finales del libro). Para empezar, *Colibrí* ensancha las fronteras de la isla como origen hasta la selva americana dibujada en novelas clásicas como *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera y *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos. El personaje Colibrí huye al interior de la maleza tropical para escaparse de los ataques pseudoeróticos de la Regenta, dueña de "la Casona", un bar oculto en el delta de un gran río amazónico. Esta trama, por supuesto, invierte la ruta tomada por los protagonistas de las novelas de la tierra. A diferencia de Santos Luzardo en *Doña Bárbara* y de Arturo Cova en *La vorágine*, que entran a la selva motivados por reclamos de propiedad y búsquedas económicas, los "pasos perdidos" de Colibrí se rigen por la economía contradictoria del deseo. Colibrí escapa de la Regenta (versión simulada de Doña Bárbara, "devoradora de hombres"[3]) y de los rituales nocturnos acontecidos en "la Casona" —luchas sadomasoquistas entre amantes masculinos. Ella lo persigue por todo el ancho del espesor tropical mediante feroces "cazadores", pero Colibrí encuentra refugio "(e)n la cumbancha" y en los abrazos del japonés.

A pesar de que *Colibrí* ejerce un corte radical con los textos de fundación latinoamericanos que presuponen un origen en la naturaleza devoradora (siempre de signo femenino), este último relato de Sarduy logra lo que no se cumple en las novelas citadas, ni tampoco en la versión más acabada de la problemática hombre/naturaleza/historia, *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier: el regreso al origen y el dominio de la selva. Colibrí, el perseguido, vuelve río abajo al lugar de su vejación, a "la Casona", al hogar simulado en un sentido y verdadero en otro. Destruye el decadente lupanar y mata a la poderosa Regenta, para convertirse él en nuevo conquistador de la selva, en el "señor del terruño".

Este final oculta los mecanismos anti-miméticos presentes en *Colibrí*,

que corresponden a las tres formas de simulacro descritas en *La simulación*: copia, anamorfosis y *trompe-l'oeil* (*La simulación*, p. 53). El juego de la copia con el modelo se explaya en la relación a la vez hipermimética y paródica de *Colibrí* con la novelística de la tierra. Más que emular los modelos ofrecidos por Gallegos, Rivera y Carpentier, Sarduy sitúa su texto en el espacio abierto que deja la ilusión representativa, la distancia nunca cruzada entre hecho y palabra. La selva de *Colibrí* se convierte, entonces, en un espejismo; en términos sarduyanos, en un *trompe-l'oeil*, imagen falsamente calcada. Si los novelistas de la tierra se esfuerzan por representar verbalmente la violencia y el exotismo de la naturaleza en sus obras, Sarduy muestra que el "soporte real" de las descripciones realistas de la selva es una superficie lisa de escritura, análoga a la tela de un cuadro. En vez de denotar los efectos de una naturaleza "viva" —un referente real— *Colibrí* construye el *trompe-l'oeil* de una "naturaleza muerta", pictórica, que absorbe el lugar del referente (*La simulación*, p. 42). Las alusiones a la selva en *Colibrí* crean un efecto hiper-real —el calor, la humedad y el espesor del trópico no se "reflejan" aquí a manera de una descripción directa, sino que, al contrario, se connotan los ambientes de vegetación tupida mediante la cargada figuración de la frase. El simulacro de jungla que Sarduy dibuja, ¿no es, en el fondo, una manera "más real" de ver la realidad que pretender la creencia en un objeto apartado de la percepción? Esta pregunta resume el desafío de *Colibrí* a todas las formas verosímiles de representación, sean verbales o pictóricas. Las "cleptómanas" o los "coreógrafos" que intentan robar el texto de Colibrí de las manos del autor son las claves simuladas del efecto de escritura realista:

> ¿Cómo ha podido creer que ese decorado vacío, sin espesor ni soporte, era la realidad? ¿Cómo ha dejado pasar, sin despertarse, las garrafales chapucerías de los esbirros coreográficos: el visible tatuaje del cabrero, los tropicales bejucos en el puente, la indigente pintura del lago, el exceso de helechos, y sobre todo lo picúo de ese paisaje alpestre? (p. 112)

Además de la copia y el *trompe-l'oeil*, *Colibrí* exhibe en el interior de sus frases la táctica más seductora de simulación: la anamorfosis, el escondite de una figura dentro de la otra. El paisaje de la selva —de "afuera"— se confunde con el cuadro de invierno colgado en el interior del lupanar —el panorama de "adentro". De esta manera, Sarduy destruye el dualismo que ha permitido concebir la representación en términos de una realidad exterior traducida al lenguaje del libro o a la imagen del cuadro.

A pesar de este esfuerzo, el mecanismo de anamorfosis pone en marcha su propia doblez al tratarse del sujeto. ¿Quién es Colibrí Es el objeto del deseo de la Regenta, pero, al final, la sustituye; se convierte en "ella". Este juego es el verdadero tópico de Colibrí: de igual manera que el cuadro de invierno se confunde con la selva telón-de-fondo, Colibrí se escapa de sí mismo para tomar el lugar del otro. Desde el principio, él había estado siempre "dentro" de la Regenta. El sorpresivo momento inicial de la obra que describe la aparición de Colibrí en el antro nocturno pacta la fusión-subordinación con el ama. En *Colibrí*, el pesado desencadenamiento de la anamorfosis está vinculado a la demanda erótica: el japonés es el doble del pájaro; el Gigantito y la enana las copias-en-miniatura de la Regenta. Estos "seres" comprueban que en la última ficción de Sarduy el mecanismo de la doblez sustituye a las metamorfosis que exhibían los "personajes" —máscaras de sus otros textos— el dúo Auxilio y Socorro en *De donde son los cantantes*, por ejemplo. En *Colibrí*, los pseudo-sujetos ya no son disfraces, apariencias, o travestís, sino que se vuelven cómplices de la simulación, efectos residuales del afán hiperimitativo.

A pesar del ataque sistemático a la noción del sujeto, persiste en Sarduy el ansia de recuperar una plenitud perdida. De ese inconciente aparece la figura paterna, quien censura los excesos eróticos-escripturales del hijo ("Ya tú eres un hombre, y de los de Sarduy, hasta ahora, no ha habido ningún pájaro", 129). No obstante el uso paródico, el referente del nombre-del-padre subraya el hecho de que las tensiones siempre presentes en los textos de Sarduy —la creencia / negación del ser, del origen, del patrimonio— revierten a la ansiedad de la autoría. *Colibrí* es un ritual de iniciación a la escritura, una prueba de haber vencido el vacío. Por eso el apellido autorial hace eco de su personaje y título. Contra el anonimato, la cifra del mayor camagüeyano; frente a *Paradiso*, la pluma de *Colibrí*, signo de una escritura que ya ha agarrado vuelo.

Adriana Méndez Rodenas

NOTAS

1. Véase José Lezama Lima, *Paradiso*, ed. Eloísa Lezama Lima (Madrid: Ed. Cátedra, 1980), p. 238.

2. Severo Sarduy, *La simulación* (Caracas: Ed. Monte Avila, 1982), p. 11. Las referencias siguientes son a esta edición y se incluyen en el texto.

3. La historia de amor frustrado, la violación y violencia, explica la leyenda de Doña Bárbara. Véase el capítulo "La devoradora de hombres" en Rómulo Gallegos, *Doña Bárbara* (México: Fondo de Cultura Económica, 1954; re-ed.), pp. 35-47.

En busca del texto perdido

Escribir sobre nada, sobre la nada de la página y la conciencia reflexiva de ese movimiento parece ser la aventura más lúcida de la literatura contemporánea. Este ejercicio de creación casi *ex-nihilo* supone tomar el lenguaje como única realidad textual y anular toda posibilidad referencial del mismo en una primera instancia. El texto se vuelve, entonces, sobre sí mismo, articulándose en tantos lenguajes que ocupan el lugar del mundo real. Se trata siempre de crear un universo verbal en un estricto sentido lúdico, tratando de borrar, de paso, toda realidad ajena a esta mismidad. La realidad real pasa a ser el sujeto elíptico del texto. Por oposición, por pérdida de sentido de la realidad real como forma de organización del mundo, este ejercicio de anulación referencial siempre se trata de una recuperación. Esto último parece ser la propuesta del escritor argentino Juan José Saer con su relato, *Nadie nada nunca*, obra que continúa una larga experiencia narrativa que integra títulos tales como *La mayor* (1974), *El limonero real* (1976), *Cicatrices*, (1969). En esta nueva experiencia, Saer lleva su lucidez creadora hasta las últimas consecuencias, trazando un texto que tiene una raíz más

▲ **Juan José Saer: *Nadie nada nunca*. Siglo XXI, México, 1983.**