



**Universidad Veracruzana**

---

---

Instituto de Investigaciones  
Lingüístico-Literarias

*Diálogo en el puente: figuraciones del yo en la obra  
autobiográfica de Salvador Elizondo*

**Tesis**

Que para obtener el grado de  
Maestro en Literatura Mexicana

**Presenta**

José Antonio Manzanilla Madrid

**Directora**

Dra. Norma Angélica Cuevas Velasco

Xalapa, Veracruz, México

Octubre 2015

*A Diana, por insistir siempre.*

*A mis padres, Minelia y Jorge, por su amor y apoyo diario.*

*A mis maestras y amigas Norma Angélica y Malva, quienes hicieron posibles estas  
páginas.*

*A los lepismas que han hecho más felices mis días en esta lluviosa ciudad.*

*Y a la memoria de mi tío, José Antonio Manzanilla Cano, de cuyo ejemplo me alimento  
siempre.*

## ÍNDICE GENERAL

<b>Introducción</b>	<b>6</b>
<b>Capítulo I. La luz que inevitablemente regresa: antecedentes para una lectura de la obra autobiográfica de Salvador Elizondo</b>	<b>16</b>
1.1 Perfil literario	16
1.2 Subjetivación de la escritura	23
1.3 Cuaderno de escritura: taxonomía de un pensamiento	30
1.4 Construcción del monumento literario	34
<b>Capítulo II. El relato de la vida que vale</b>	<b>38</b>
1.1 Antecedentes	38
1.2 La autobiografía precoz desde adentro	40
1.3 Instalación de la estatua: reacciones a la <i>Autobiografía precoz</i>	47
1.4 La naturaleza problemática de la autobiografía	51
<b>2 Fundamentos para una poética futura</b>	<b>59</b>
2.1 Consideraciones sociales, culturales y estético- literarias al interior de la AP	59
2.2 Lo social: entre la simulación y el miedo a lo real	60
2.3 La aparición de una poética	63
2.4 La palabra que se construye a sí misma	67
2.5 Invocación de una identidad	69
2.6 Aparición del grafógrafo	73
2.7 La salida del hipogeo	77
2.8 La cámara clara: hacia la figuración	80

<b>Capítulo III El sueño de la despedida. <i>Elsinore</i>, última figuración</b>	<b>85</b>
<b>1.1 Un inesperado “regreso”</b>	<b>85</b>
<b>1.2 Figuración del yo: apariciones evocadas</b>	<b>89</b>
<b>1.3 Evocación</b>	<b>96</b>
<b>1.4 El sueño de Moebius</b>	<b>98</b>
<b>1.5 El deseo relatado</b>	<b>104</b>
<b>1.6 El reflejo del contrario</b>	<b>107</b>
<b>1.7 <i>Era yo muy feliz entonces...</i></b>	<b>110</b>
<b>Conclusión. <i>La noche es larguísima, como un camino...</i></b>	<b>113</b>
<b>Apéndice: “Diálogo en el puente”, de Salvador Elizondo</b>	<b>118</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>121</b>

(...) Pero yo mismo no sé quién ni cómo soy, ¿podemos, entonces, ser responsables, yo de lo que escribo ahora aquí y ellos de lo que piensen entonces allá? Lo escribo aquí para tenerlo presente desde ahora y para que lo sepan los intrusos invitados y los bienvenidos indiscretos. No importa ni siquiera (invoco para ello a Heráclito de Éfeso) que puedan haber sido escritos por muchas manos, la de tantos yos como el tiempo ya ha y habrá desterrado a los confines del pasado en todo momento continuo y del olvido, esa suspensión momentánea del mundo que sin embargo misteriosamente perdura para siempre si lo único que cuenta y prevalece, como ahora lo comprueba y lo demuestra el lector, es mi escritura.

**Salvador Elizondo. “Una página de diario”**

## Introducción

*Todo juicio se sustenta en nuestras pasiones*

Salvador Elizondo

Hace algún tiempo escuché decir que los de Medio Siglo son los autores sobre los que aparecen más tesis universitarias: existe un gran interés por escribir acerca de sus obras, sus vidas o de su trascendencia, como generación, en la historia literaria nacional. Algunos han caído en el olvido (basta con preguntarnos cuándo fueron editadas por última vez las novelas de Julieta Campos o los poemarios de Ulalume González de León) pero la gran mayoría de estos autores han sido campo fértil para la investigación académica. Salvador Elizondo no es la excepción.

No es tan raro, después de todo, escribir sobre él; mucho menos en tiempos recientes, en los que su intimidad se ha visto expuesta de manera importante a través de diversos medios como libros, periódicos, revistas, fotografías de archivo en diarios de circulación nacional e incluso toda una exposición que nos muestra manuscritos, imágenes y objetos que nos cuentan la génesis de su obra más famosa. A un año de cumplirse el décimo aniversario de su muerte, parece que la popularidad del autor de *Farabeuf* se encuentra más boyante que nunca.

Es cierto, escribir sobre Salvador Elizondo en estos momentos es menos complicado que antes: abundan las fuentes hemerográficas, los estudios académicos, las entrevistas, los videos, los artículos; cientos de abrevaderos que ayudan a descubrir la esencia de uno de los autores representativos de la Generación de Medio Siglo. Su efigie se revela en la voz de quienes lo conocieron, de aquellos con los que compartió la vida y de los que ven en su figura una *rara avis* en medio de la literatura de su tiempo.

Ahora bien, quiero llamar la atención sobre el hecho de que hasta ahora he repetido varias veces la palabra *escribir*, porque Elizondo cae también en ese espacio ambiguo de los autores de los que se habla mucho y se lee poco. Algunas de sus obras han sido ofrecidas al público de forma masiva: *Farabeuf* es quizás una de las novelas más leídas entre los jóvenes que apenas ingresan al disfrute formal por la literatura; *Elsinore* ha sido parte de esa cuestionable colección llamada “18 para los 18” del Fondo de Cultura Económica, una línea de títulos “de corte juvenil” editados en 2010 y que, según se puede inferir por su nombre, pertenecen a la categoría de libros que todo joven debe leer antes de cumplir 18 años.<sup>1</sup> Pero más allá de estos esfuerzos editoriales, poco se ha leído, aun en nuestros días, de todos esos otros libros que conforman la obra de Elizondo entre *Farabeuf* y *Elsinore*.

Puedo entender la poca popularidad de esas *otras* obras que se han visto opacadas por el brillo de las dos novelas que mencioné anteriormente. Yo mismo conocí a Elizondo a través de *Farabeuf*. Entendí los comentarios de otras personas quienes, tras leer algunas páginas de la novela, no podían disfrutarla o la leían con avidez. Tal polaridad volvió más fascinante al personaje que se escondía en una foto borrosa en la contraportada. Tras leer esta novela decidí acercarme a otras obras de Elizondo. Fue una empresa solitaria: los compañeros con quienes descubrí al autor lo abandonaron tras el cansancio provocado por *El hipogeo secreto* o algunos de los textos del *Cuaderno de escritura*. No era un autor cuyo nombre se repitiera demasiadas veces en el aula o en los pasillos. Yo seguía, sin embargo, atraído por la capacidad que tenía este autor de provocar en mí tan diversas reacciones con sus escritos. Elizondo rápidamente se convirtió en uno de mis artistas predilectos.

---

<sup>1</sup> *Elsinore* forma parte de un volumen que incluye, además, *Querido Diego, te abraza Quiela*, de Helena Poniatowska y *Anónimo*, de Ignacio Solares.

La lectura despertó a la escritura. Dedicué todos mis esfuerzos para leerlo de manera más atenta, con una perspectiva crítica y reflexiva. Gracias al reto mental que representaba tratar de escribir algo medianamente aceptable sobre un autor que dejaba tan variadas interrogantes en sus obras, advertí otra de sus particularidades: la de poder ser, a la vez, el testimonio de un símbolo autónomo que busca contener en sí mismo el origen de su significado, así como el material intangible con el que podíamos construir una imagen de su autor, en tanto que ese autor buscaba que su personalidad sólo pudiera delinearse a través de las mismas ideas y palabras que componían el lenguaje de sus textos.

Es por ello que realicé esta investigación, en un intento, quizás fútil, de retribuir a la obra de Salvador Elizondo un poco de toda la sensibilidad que logró despertar en mí su lenguaje. “Un hecho sólo proyecta una imagen congruente de sí mismo cuando su objetividad coincide con nuestra subjetividad” (2000a: 111), vuelve a rezar una de las Ostraka; sea pues este un ejercicio de congruencia: que la pasión con la que fue escrita esta tesis pueda ser proporcional a su trascendencia en las lecturas que en el futuro se hagan de su obra.

## **II**

Salvador Elizondo fue un autor para quien la escritura significó algo más que una parte importante de su vida, era su vida misma. En sus escritos delineó el perfil que lo representaría dentro y fuera de la obra. Sea desde la prosa ensayística, el relato introspectivo, la construcción fragmentaria de ciertas recuperaciones autobiográficas o la novela que cuestiona el propio paradigma de su composición ficcional, no existió obra alguna que no contuviera la esencia de su personalidad.

La de Salvador Elizondo puede considerarse una identidad puramente intelectual, un faro desde el cual vislumbrará los problemas que aquejan al mundo al que dirigió, la mayor



parte de su vida, la más profunda de las indiferencias. Pese a esto, no será un intelectual preocupado por su tiempo tanto como un escritor que se alimenta del mismo para desarrollar su lenguaje. A través de un estilo depurado, a caballo entre la suficiencia enciclopédica y la especulación crítica, Elizondo construye un nuevo mundo en sus páginas ante el cual el mundo exterior resultó ser menos relevante y enriquecedor.

Se torna evidente que lo que se construye al interior de la obra elizondiana no es solamente el mundo que lo rodea. Desde las primeras páginas que escribió en sus diarios de adolescencia se observa a un individuo consciente del poder modelador de sus palabras y de la fertilidad del espacio interior que éstas son capaces de crear. Posteriormente, ya instalado en el interior de una dinámica literaria, tras haber publicado su primera novela y que a la postre será el más famoso de sus libros (*Farabeuf o la crónica de un instante*, en 1965), Elizondo dio el primer paso importante para dar cuenta de esta idea en la realidad práctica del papel, con la publicación de la *Autobiografía precoz* (1966).

La *Autobiografía precoz* representa el inicio de un andar literario en el que su autor verá la construcción de su propia persona (sí mismo) y las diversas modificaciones que sufrirá conforme las obras se vayan sucediendo. Esto a pesar de que en el andar de tal proyecto (es decir, de toda la vida literaria de Elizondo) nos toparemos si acaso con un par de textos que pueden ser considerados autobiográficos, además del referido anteriormente. Cada uno remitirá a un momento del proyecto, a un nuevo estado de la efigie literaria que significan el inicio y final de una vida.

¿Qué es lo que provoca cada una de estas obras? ¿Hacia dónde se dirige esa identidad inacabada, adolescente, la que nace en las líneas del cuerpo de una mujer (esa inolvidable *schwester* de la *Autobiografía precoz*) y que, al final de su vida, retornará a esa misma juventud desde el camino de la evocación?

Preguntarse por el sujeto contenido en una obra literaria conlleva a respuestas de distintas índoles, desde las consideraciones socio-culturales del autor de tal obra, pasando por las distinciones genéricas del texto a analizar (sea ensayo, biografía o novela, por mencionar algunos) hasta llegar a problemas de índole filosófico, donde la ontología (y sus vertientes) nos conmina a persistir en esta búsqueda. Queda claro, no obstante, que la intención de un autor como Salvador Elizondo es la del retrato indefinido; el sujeto que nace en la *Autobiografía* se someterá, a través de la escritura misma, a un riguroso proceso de modificación y perfeccionamiento. Cada obra es el testimonio de un nuevo estado de la figuración del escritor, del intento por formar un rostro con el pulso de la mano que escribe.

La *Autobiografía precoz* me parece el primer momento literario en el que Elizondo se propone de manera seria exponerse ante el mundo. Con un estilo febrilmente ególatra que camina entre las sendas difusas de una realidad aderezada con la fantasía del fervor literario y estilístico, la obra promueve una imagen que será representativa de su autor. El personaje creado en las páginas de la *Autobiografía precoz* se convertirá en el reflejo social de ese Salvador Elizondo que camina por las calles de la Ciudad de México, que asiste al Sanborns de la Casa de los Azulejos e imparte cátedras en Ciudad Universitaria.

*Elsinore: un cuaderno*, por otra parte, se publica en 1988. Se trata de la última obra de ficción que Salvador Elizondo escribirá. El estilo de esta breve novela se distancia del carácter ensimismado y solipsista de las obras que le precedieron. Persisten, sin embargo, la importancia de la escritura como detonante anecdótico, la atmósfera onírica y melancólica de la voz que evoca al recuerdo. Esta vez, la pluma delinea a la nostalgia y recupera los sentidos de la infancia de un personaje cuyas características son como una sombra familiar de su autor, el recuerdo de alguien que pudo ser y que simboliza varias de las pasiones del Elizondo de todos los días.

No obstante lo anterior, *Elsinore* no es solamente el testimonio de la memoria, la captura onírica de un recuerdo encapsulado en el olvido. La novela se vuelve el espacio en el que el recuerdo condensado de una vida se convierte en símbolo. En 2010 se publicó una serie de diarios especiales, escritos todos ellos a altas horas de la noche, en la que podemos ver un germen fundamental de lo que sería conocido posteriormente como *Elsinore*. En esos “Nocturnos”, incluidos en *Mar de Iguanas* (Aldus, 2010), Elizondo consignaba los hechos del día desde el crisol sensitivo que ofrecía la penumbra lumínica del discurso nocturno. La pluma se somete a los deseos del ojo entornado por la luz artificial y el recuerdo caprichoso, la confrontación diaria con el hastío de una vida que comenzaba a terminarse y cuyos placeres exigüos se concentraban en ejercicios de escritura, hipotéticas conversaciones bilingües y personajes que buscaban reconstruir el rostro de los seres de un pasado tan apócrifo como los registros de cualquier hecho literario.

En diversas entradas de los “Nocturnos”, Elizondo presenta leves caracterizaciones de los personajes de una novela que aun flotaba en la atmósfera de lo improbable. *Elsinore* se asoma tímidamente en una decena de entradas del diario nocturno, sin ser suficientemente específicas como para conocer la anécdota que el autor buscaba construir, pero ya con cierta naturaleza compartida de un artificio nostálgico, nacido del recuerdo que, sin ser un anhelo, evoca tiempos mejores.

*Elsinore* debe a los “Nocturnos”, más allá de una naturaleza narrativa específica, el talante nocturno de su estilo y la melancolía impoluta, transparente, de quien observa un tiempo mítico que puede volver a experimentarse a través de los sentidos, a pesar de que su recuerdo carezca de solvencia para su constatación. No es, como tampoco lo fue la *Autobiografía precoz*, un accidente destinado a convertirse en pieza de archivo. *Elsinore* se convierte en el relato propio de un ser que convive con una adolescencia que le estorba a la

vez que alimenta; el habitante de un sueño en el que se persigue al Deseo para relatarlo y concentrarlo en la sinfonía de una pluma fuente, en los bordes indecisos del cuaderno de escritura, del nocturno desahogo de la vida exterior a la cual no se puede evocar.

En este punto, se asoma otra parte significativa que animó las obras autobiográficas de Salvador Elizondo: su carácter invocador y evocador: invocador por el poder que tienen de lograr la aparición de aquello que no existe más que en el tiempo en el que es enunciado, lo que se nombra para existir a través del tiempo. Ese Salvador Elizondo que incendia su casa, exiliado en su estudio hasta que la oscuridad consuma la luz de una sociedad que se construye desde la simulación, es invocado a través de una *Autobiografía precoz* que construye a su autor desde un tiempo en el que nunca existió pero del cual tiene plena conciencia, puesto que nada lo diferencia del personaje que deambula entre las páginas.

Por otro lado se encuentra la evocación, acto que simboliza todo el recuerdo nebuloso contenido en *Elsinore. Un cuaderno*. Elizondo llama al recuerdo de un hecho que camina entre la sinuosa línea de lo improbable pero posible, para llamar a los sentidos a revivir las formas de la experiencia. Lo que ocurre en el recuerdo evocado no necesita de comprobación, pues la esencia de su condición se concibe en tanto podemos vivir los hechos a través de su escritura, de los rasgos inalterables de la experiencia sensible que recordamos haber vivido.

### III

En este punto me interesa explicar, desde una perspectiva formal, la manera en la que dispuse la secuencia de los capítulos que componen la presente investigación y sus características específicas. Mi interés sobre Elizondo y su escritura autobiográfica busca expresar la dinámica propia del proyecto artístico del autor mexicano, por lo que el primer capítulo muestra las características que unen la práctica literaria con la inquietud propia de alguien

que busca definir su identidad. Procuré consignar elementos que mostraran el desarrollo de esta inquietud, desde los momentos claves de la vida de Elizondo y que posteriormente serán parte de los textos analizados, hasta las obras que se volvieron una carta de presentación para descubrir la personalidad de su autor (como el *Cuaderno de escritura*). Este primer capítulo consigna también momentos específicos de la vida del autor, de su vida literaria, para ser más precisos. Señalo la importancia de estos pasajes biográficos en tanto son fundamentales para entender las bases sobre las que Elizondo fue construyendo su obra, entramando su poética.

El primer capítulo puede acusar la ausencia de un estado de la cuestión al uso, en el que se consignen diversas fuentes que ahonden en las características de la obra elizondiana. Esta aparente ausencia, al menos en su forma convencional, responde a la experiencia que me dejó haber tratado al mismo autor en una investigación anterior: el estado de la cuestión de la obra de Salvador Elizondo tiende a volverse repetitivo en ciertas perspectivas que ya he mencionado (solipsismo, autoconsciencia, metaficción, erotismo y violencia etc.), siendo poco exhaustivo en los temas que decidí abordar. En los capítulos II y III menciono de manera específica la parquedad de las perspectivas críticas y cómo considero que se tratan de consideraciones insuficientes y en algunos casos erróneas.

Esta situación no impidió que, en el desarrollo de la investigación, la revisión del estado de la cuestión se efectuara. Considero que el lector podrá notar la suficiencia de las perspectivas consultadas a través del cuerpo mismo del texto y las ideas que en él se ofrecen. No se trata de un descarte automático, sino de una ponderación que adecuara el estilo propio de la investigación con la rigurosidad formal que se espera de una investigación académica, en un balance ideal que abonara a la claridad al momento de la argumentación y al disfrute propio de la lectura.

Los capítulos II y III ofrecen la lectura formal de las obras que componen el corpus de la investigación, *Autobiografía precoz* y *Elsinore: un cuaderno*. Inicio con una consignación de los antecedentes biográficos, culturales y literarios que precedieron la aparición de las obras en cuestión. Dicha consignación se auxilia también de la revisión de la crítica precedente según ayude a los fines de la investigación, así como una mención intercalada de la actualidad teórica al respecto del género autobiográfico, sus alcances y perspectivas (en el caso del capítulo II), además de una reflexión respecto del espíritu nocturno y onírico de la escritura (capítulo III). Dos conceptos más son analizados con el fin de clarificar las características de las obras de las que escribo: la invocación (para la *Autobiografía precoz*) y la evocación (*Elsinore: un cuaderno*).

Como herramienta teórica y de análisis, me serví de un concepto que auxilió la investigación no sólo a un nivel formalmente teórico, sino también conceptual. Me refiero a la idea de *figuración del yo* que propone José María Pozuelo Yvancos: el modo en el que un escritor nos presenta, a través del lenguaje literario, una identidad que coincide con la suya, pero que enriquece sus matices gracias a la ensoñación y la fantasía propias de la anécdota literaria. Tal concepto me fue útil para dilucidar la problemática que es inherente a las narraciones autobiográficas, sobre todo cuando se trata de obras que lindan de manera intencional con la ficción. La *figuración del yo*, entendida como un concepto que puede extenderse hacia los límites de sus raíces etimológicas y semánticas, va más allá de ser un mero término operativo ya que, al analizarlo, me permitió comprender la complejidad del proceso de figuración que subyace a la modificación intencional de una identidad, a través de la construcción estética y el sometimiento de la propia subjetividad a los telones del sueño, la nostalgia y el artificio literario.

De esta forma, la misma idea de la figuración (dirigida más allá de los límites teóricos expresados por Pozuelo) me ayudó a observar el proceso al que Elizondo somete su identidad en todos sus escritos, algunos en mayor y otros en menor medida. Me dediqué a consignar en esta tesis aquellos textos en los que noté de manera más clara el trastocamiento de esta identidad mutable, los cambios que cada proceso de escritura le agregaba a esa imagen que vio la luz en el despertar juvenil consignado en la *Autobiografía precoz*, hasta llegar al proceso de culminación y silenciamiento que noté al cerrar las páginas de *Elsinore. Un cuaderno*.

Es de esa manera como entiendo la relación entre estas obras que representan los extremos de la narrativa de Salvador Elizondo: como inicio y culminación, la entrada y despedida de un sujeto que termina por consumirse en la misma nostalgia que animó el pulso de sus letras iniciales, el abrir y cerrar del cuaderno. Nacida desde el deleite provocado por un lenguaje nostálgico y reflexivo, esta tesis busca ser, además de una propuesta de lectura, el testimonio de una personalidad literaria elusiva, de un sueño lúcido en el que la vida se forja desde la escritura y la memoria de lo acontecido, así como de la palabra inmemorable, de aquello que toma forma en la invocación de los símbolos que nos construyen y eternizan.

## Capítulo I

### La luz que inevitablemente regresa: antecedentes para una lectura de la obra autobiográfica de Salvador Elizondo

*Yo bien comprendo que mi obra os dejará esperando la perfección, quizá más agudamente. Si más agudamente, mi libro sirvió. Soy el alguno que adivinó que sabéis lo que no es la perfección.*

Macedonio Fernández, “Carta a los críticos”.

#### 1.1 Perfil literario.

El vasto panorama intelectual que ofrece la obra de Salvador Elizondo no restringe la inquietud por encontrar líneas directrices a través de las cuales descifrar el código vertido en sus textos. Al escritor mexicano se le puede observar desde perspectivas variadas: violencia erótica, complejidad metaficcional, ensimismamiento y autorreflexión e incluso desde un aparente discurso autobiográfico. Todas estas posibilidades marcan un camino que expone, como si de un diagrama se tratara, la impronta literaria de un autor como Salvador Elizondo.

Claro que es necesario dar el matiz adecuado a esta idea de reflejo: si bien resulta común pensar que es probable hallar la estela de una persona a través de su escritura, existen autores que extrapolan esta característica para convertirla en práctica vital; autores para los cuales la indisoluble relación vida/escritura es una preocupación que sobrepasa el carácter estético de su producción artística y se convierte en una poética existencial, un modo de vida basado en preceptos vertidos en las páginas de sus libros. Se trata de artistas que se delinean en sus obras pero no como un acto de referencialidad descriptiva, en la cual el escritor



propone una perspectiva del universo representado en la obra y se muestra oculto tras la figura de algún personaje; estos artistas van más allá al proponer el espacio literario como un campo de construcción subjetiva, la escritura como una vía para la conformación del yo, del universo que lo circunda y de las ideas que lo componen intelectualmente.

Salvador Elizondo era uno de estos artistas, alguien para el que la palabra “autor” significaba mucho más que una categoría formal. Desde la adolescencia hizo de la escritura un acto de afirmación, un proceso con el cual modelar los perfiles que lo definirían durante su vida literaria, misma que terminó tres días antes de su muerte natural, como lo señala su viuda, Paulina Lavista: “al morir el 29 de marzo de 2006 deja un legado, además de sus libros [...], de más de 83 cuadernos de diarios que abarcan del año 1945 al 26 de marzo de 2006, tres días antes de morir, de manera que murió como un soldado con su fusil, en su caso, pluma en mano.” (Lavista, 2008: 64)

Abordar la biografía de un autor para incorporar sucesos que alimenten su escritura es una práctica común para iluminar los vacíos que se presentan constantemente en las obras, pero una situación especial ocurre con Salvador Elizondo: muchos sucesos de su vida ocurren únicamente en el plano de la escritura: aquello que lo forja como intelectual está inscrito en el vaivén de una realidad interior que se alimenta de manera casi incidental de sus vivencias. Siguiendo lo anterior, las anécdotas de su temprana infancia en Alemania, país que visita debido al trabajo diplomático de sus padres, se convertirán en su primer contacto con el deseo erótico, presente de manera poética en los hombros de su *schwester*, ideal femenino que aparece en las primeras páginas de su *Autobiografía precoz* (1966).

De regreso a México, otro suceso ocurrido en su infancia forja una visión más clara acerca de la realidad “exterior” que caracterizaba a la Alemania nazi de sus recuerdos: la

expulsión de un niño ruso de la *Deutsche Oberrealschule zu Mexico*.<sup>2</sup> Será en la escritura, en el relato “Hein Heldenleben”<sup>3</sup> (1983), donde este acto aislado adquiera matices trascendentales, disparados por el recuerdo vago de un rostro observado en el andén de una estación. En un relato de analogías sutiles y violentas a la vez, Elizondo expone el odio de los pueblos a través de la ingenuidad infantil: el ideal intelectual alimentándose de la realidad para conformar una nueva en el texto.

Sirvan estos dos ejemplos para dar una idea inicial de la presencia de la biografía en la obra de Salvador Elizondo. Allá donde los sucesos se detienen en su finitud terrenal es donde nace el artificio literario; la necesidad de exponer una situación literaria a través de un lenguaje que sobrepase la realidad es una constante en el escritor mexicano, por lo cual resulta complejo conocer los momentos que en su vida resultaron importantes para definir su escritura. Más adelante indagaremos en este proceso.

Quizás la manera más adecuada de acercarnos a la vida de Salvador Elizondo sea remitirnos a los actos que fundaron su figura como escritor al interior de una tradición. Nació el 19 de diciembre de 1932 en la ciudad de México. Desde temprana edad conoció distintos países al acompañar a sus padres en diversas diligencias diplomáticas. Estos viajes serán importantes para modelar el carácter cosmopolita de su obra, y varios serán evocados posteriormente en la ficción. En la adolescencia cursó estudios en Canadá, Francia e Italia; regresa a México para recalar en la UNAM y empieza a formar parte activa de la vida cultural de la ciudad, misma que se encuentra a la entrada de la modernidad económica y cultural

---

<sup>2</sup> Colegio Alemán de México

<sup>3</sup> El título del texto revela otra perspectiva de su naturaleza: traducido como “vida de un héroe”, es también el nombre de un poema sinfónico del compositor alemán Richard Strauss; la obra frecuentemente se asocia como un acto autobiográfico del compositor, quien vivió al amparo político del Tercer Reich sin estar totalmente de acuerdo con su doctrina.

basada en la apertura de distintas instituciones y lugares que fundaron el trabajo intelectual de la época: el Centro Mexicano de Escritores (1951), la Ciudad Universitaria (1954) y la Casa del Lago (1959), sólo por mencionar algunos.

Elizondo conoció también a jóvenes escritores con los que compartía diversas perspectivas literarias:

Salvador Elizondo pertenece, junto a Juan García Ponce, Inés Arredondo, José de la Colina, Jorge Ibarguengoitia, Sergio Pitol, José Emilio Pacheco, Carlos Valdés y Alejandro Rossi, a una generación mexicana de narradores eminentemente atenta al trabajo de la vida interior para la cual el realismo y el naturalismo literarios son objeto de una espontánea sospecha. Dentro de ese grupo, Salvador Elizondo destaca por su humor y su inteligencia, por la destreza y rara habilidad con que ha renovado el género del cuento en particular y de la narración, novela y *nouvelle* en general (Castañón en Elizondo, 1994: ix)

Huelga decir que las generaciones se enmarcan desde su exterior, ya que el propio Elizondo duda de haber conformado realmente una comunidad intelectual homogénea que pudiera considerarse una generación en toda la extensión de la palabra. Si bien comparte lugares de trabajo, tertulias y empresas editoriales con varios de los autores mencionados por Castañón, es evidente que el tono de su escritura lo conduce por caminos separados pero paralelos a los de sus contemporáneos. Desde esta perspectiva lo observa Dermont. F. Curley:

De hecho, Elizondo pertenece de una manera *crítica* a la generación del 32. Comparte muchas cosas con ellos. Su obra, como la de ellos, es versátil, heterogénea y experimental, y abarca tanto la novela como el ensayo, el cuento y el teatro, la crítica del arte y la traducción. Pero sus homólogos carecen en gran medida del humor (Curley, 2008: 84).

Más adelante, Curley citará una entrevista en la que el propio Elizondo menciona lo siguiente:

“una cosa de la que yo me quejaré y lloraré amargamente es la desaparición en toda mi generación del sentido del humor”.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Curley cita extractos de “La escritura como experiencia exterior: entrevista a Salvador Elizondo”, de Adolfo Castañón, publicada en *Mascarones 5: Boletín del Centro de Enseñanza para extranjeros* 5 (jul.-sep. 1985).

Estas diferencias no impedirán que Elizondo reúna a distintos colegas para reafirmar su carácter diferente mediante una revista, tan fugaz como incendiaria: *S.nob*, que vio sólo siete números publicados de junio a octubre de 1962:

En *S.nob* era posible encontrar sesudos ensayos sobre el incesto y el consumo de estiércol, junto a reseñas de los inconvenientes de la licantropía o recomendaciones de Ibarguengoitia para no dar limosna a los mendigos (decirles, por ejemplo: “Vaya usted a la Cruz Roja, que allí todo lo regalan”). También había reportajes gráficos con divas ligeras de ropa (“Lo malo es que salían muy oscuros y en lugar de mostrar mujeres desnudas mostraban puras sombras y parecían más artísticos de lo que eran”, se lamentó Elizondo alguna vez) y no faltaban edificantes relatos de la pintora Carrington, como aquel del niño que orinaba desde un balcón a los transeúntes.<sup>5</sup> (Ortuño, *Letras Libres*)

Pocos años después, en 1965, Elizondo publicó su primera novela, *Farabeuf o la crónica de un instante*. Con esta obra ganó el premio Xavier Villaurrutia y soltó las amarras del navío literario que lo colocarían en un punto central de la tradición literaria mexicana de la segunda mitad del siglo XX.

De esta manera inicia una carrera que le valdría a Elizondo ser caracterizado como uno de los autores más particulares de su tiempo. La perspectiva crítica que otorgaba el autor a sus obras ficcionales se desbordaba y formaba parte del espíritu de toda su escritura, la cual abarca casi todos los géneros: lo mismo cultivó la novela que el ensayo, la crítica ensayística, el artículo, la poesía, el relato corto e incluso la traducción. En todas estas facetas Elizondo desplegó un lenguaje complejo que nacía de diversas fuentes, muchas lecturas se esconden en los entresijos narrativos del autor, lecturas y siglos de conocimiento.

¿Cuál era el tono de ese lenguaje complejo? ¿Qué interrogantes movían el espíritu crítico de Salvador Elizondo? Hasta cierto punto, el autor mexicano perseguía una finalidad

---

<sup>5</sup> Vale la pena mencionar que en *S.nob* también podían leerse traducciones de William Burroughs, Antonin Artaud, Roland Barthes, James Joyce, Guillaume Apollinaire y más. En 2008, la editorial Aldus publicó una edición facsimilar que contiene los siete números.

que es común en la literatura: la totalidad estética. Las obras de Elizondo tienden siempre a expresar más dudas que respuestas, viven en el mundo incierto de la posibilidad, un universo gerundial incesable interroga su naturaleza y sus límites; lo peculiar en el caso de Elizondo es que esos cuestionamientos al interior del texto formarán parte inherente de la realidad exterior, al punto de poder significar realidades biográficas. El objetivo de la escritura posa su mirada en el sujeto que la está creando.

Salvador Elizondo alimentó distintas aficiones: desde la escritura china hasta la poesía de Mallarmé, estamos ante el caso de un hombre ávido de diversas culturas y pensamientos, por más distantes que algunos puedan estar de otros. Desde temprana edad cultiva la práctica de la escritura, en un principio por el mero hecho de consignar en la página lo que en la vida diaria acontecía. Sus diarios, con el pasar de los años, se llenan de referencias, lecturas y revelaciones que demuestran la inquietud que mueve al autor y que serán tema de su obra y de su vida dentro de la obra.

El motor de la escritura de Elizondo es el binomio cuestionamiento-reflexión, incluso al interior de la escritura que supone tener orígenes biográficos. A partir de esta noción, otra pregunta surge ¿Cuál es el fin que mueve a este binomio? ¿De qué manera se expresa la reflexión vital en el sujeto que escribe, cómo se cuestiona y se transforma ese sujeto? En este punto, el ejercicio literario de Elizondo se convierte en una suerte de artesanado, un espacio en el cual se pueden moldear los temas más diversos.

Interés particular despierta la construcción que de sí mismo elabora el autor en sus textos, particularmente en aquellos que exponen un espacio-tiempo compartido de manera vivencial por el escritor, textos en los que Salvador Elizondo se inserta no como personaje,

sino como un sujeto que se construye a través de la evocación de la memoria.<sup>6</sup> Adolfo Castañón reflexiona sobre la manera en que Elizondo se apropia de la memoria y la somete a cuestionamientos inquisitivos, sobre todo en las obras más cercanas (en apariencia, al menos) al discurso autobiográfico:

El carácter manifiestamente autobiográfico de estas composiciones no debe engañar sobre su naturaleza inquisitiva y crítica, ya que en el decurso de sus historias se exploran, con finísima cirugía, los juegos de la memoria, las tablas periódicas de la nostalgia, las leyes que gobiernan los abanicos fluctuantes de la percepción y de la asociación, los circuitos de la impresión y del simulacro que se confunden en eso que, por comodidad, llamamos memoria. (1994: xi)

A través de la reconstrucción de la memoria Elizondo expone la posibilidad de descubrir una nueva faceta para su propia subjetividad. El sujeto que se moldea en la narración responde a nuevas posibilidades nacidas de una identidad base que ha ido construyéndose de manera lenta a través de la escritura. El proceso que lleva al autor a presentarse a sí mismo como un ser creado a partir de otros es una práctica que deriva de la cultura clásica;<sup>7</sup> el intelectual latino ya veía en el conocimiento ajeno una posibilidad de construirse como sujeto, y la

---

<sup>6</sup> Existen obras en las que Elizondo se planta como personaje de sus obras de manera formal, fundiendo su imagen con la ficción. Tal es el caso de narraciones como “Futuro imperfecto”, “Una ocurrencia incomprensible” o la novela *El hipogeo secreto*, en donde Salvador Elizondo es agente motivador de las acciones de los personajes, quienes guardan sus datos como parte un expediente confidencial:

M- 1273:- Salvador Elizondo. Edad treinta y tres años. Escritor. Personaje ficticio del libro intitulado *El hipogeo secreto*, Nuestro corresponsal nos informa que a esta persona se atribuyen las ideas y los programas de la Organización. En repetidas ocasiones se ha establecido comunicación telefónica con una persona real que dice llamarse Salvador Elizondo; un escritor que se ostenta como autor de un *tractat*, cifrado en el lenguaje de la metageometría, acerca de los fines que persigue la Organización, que ha circulado secretamente. Este individuo vive presa de una fantasía morbosa consistente en concebirse a sí mismo y al mundo como un hecho narrado. (2000: 57)

<sup>7</sup> La formación literaria de Salvador Elizondo lo acerca a una tradición que parte de la modernidad, teniendo como principales referentes a autores como James Joyce, Stéphane Mallarmé, Joseph Conrad y Marcel Proust. Ya en su ejercicio literario, el escritor mexicano muestra inquietudes temáticas y estéticas que fueron abordadas por otros autores a los que conocía y admiraba: Julio Torri, Octavio Paz, Carlos Fuentes, José Gorostiza y Juan Rulfo. Su impronta clásica, por otra parte, está contenida principalmente en la disciplinada consistencia de su práctica intelectual: la clasificación del conocimiento, su inscripción en diversos cuadernos ordenadores y la puesta en práctica para su conformación como sujeto son formas de vida que vieron su aparición en la época clásica de las culturas helénica y latina.

escritura era una herramienta vital para lograr esta empresa. Elizondo realiza la misma actividad: sus cuadernos son diagramas en los cuales se encuentran claves para identificar los orígenes del sujeto que encarna Salvador Elizondo dentro y fuera de la escritura.

## 1.2 Subjetivación de la escritura

Salvador Elizondo no se conforma sólo de aquello que escribía, sino también de aquello sobre lo que escribía. En esta aseveración existe un matiz significativo, pues expone el valor del conocimiento y también de la lectura que impulsa los juicios intelectuales del autor. Los distintos saberes que nutren el pensamiento del escritor conforman su rostro literario, su ser como lector y escritor. En este proceso de construcción del propio ser, las intuiciones vitales acercan al escritor a los otros que lo forjaron: desde la lectura, la contemplación estética o el intercambio epistolar.

Ya desde la aparición de *Farabeuf* se desplegará un conjunto de técnicas acumuladas desde distintas disciplinas, sin importar que sean tomadas de ámbitos diversos como el cine o la fotografía e incluso el juego adivinatorio del *I ching*:<sup>8</sup>

¿No podemos encontrar resonancias de *Farabeuf* en todo esto? ¿No es un espacio sin tiempo, una serie de instantes congelados, con nueve capítulos formando tres trigramas, con puntos máximos y puntos mínimos? ¿No es una composición simétricamente orquestada, quirúrgicamente precisa? ¿No es un juego de diferencias, un movimiento vertical, un esfuerzo concentrado? En suma, ¿No es un hexagrama? (Curley, 2008: 188)

La fotografía es también importante para Elizondo, ya que una en particular es la que despierta la trama contenida en su primera novela: la de un supliciado chino, ejecutado a

---

<sup>8</sup> El *I-Ching* es un libro oracular chino que describe la situación presente de quien lo consulta mediante la lectura e interpretación de hexagramas simbólicos. El propio Salvador Elizondo se encargó de escribir la introducción a la edición de Lince, aparecida en 1969. Curley, por su parte, menciona que la mujer/enfermera de *Farabeuf* busca, a través del *I-Ching*, entender su identidad. (186)

través de la técnica de tortura *Leng tch'e*, o “técnica de los cien cortes”. Elizondo la observa por primera vez en el libro *Las lágrimas de eros* (1961), de George Bataille; la fotografía se volverá entonces una obsesión para el autor mexicano, quien observa el documento desde un nivel temático y otro formal: temático, porque la expresión límite del supliciado le sugiere una correspondencia con el placer sexual que desencadena varios sucesos en la novela; formal, porque la fotografía y su proyección estética buscan ser replicadas en la estructura de la novela:

Como la fotografía, el texto es el aquí/ ahora de un allí/ entonces, un instante congelado, repetido una y otra vez. De hecho, todo está congelado: Farabeuf está llegando y la mujer está esperando “aquella cita concertada a través de las edades, de aquel momento que sólo ahora se realizaba”. [...] La fotografía transforma la realidad, viola tanto los tiempos reales y crea, en su lugar, su propio tiempo/ espacio, Congela pero también relaciona y este es un fenómeno que se percibe en *Farabeuf*, la fusión de diferentes tiempo y diferentes espacios en un solo instante. Sin embargo, esta fusión, esta transformación, también implica la precisión y el oficio. (Curley: 2008: 194)

*Farabeuf* es una muestra clara de una práctica que se volverá clave para Elizondo: la incorporación de diversos conocimientos hacia una finalidad estética común: la conformación de una novela que mueve sus componentes en distintos niveles y crea de esta manera distintos cuadros que pueden ser analizados de forma autónoma: imágenes concebidas para ser observadas desde un principio de montaje (fruto de su admiración por el trabajo de Sergei Eisenstein), la fotografía como motor de la trama, el conocimiento anatómico y quirúrgico que dota de verosimilitud al perfil del Dr. Farabeuf como personaje,



además de la inclusión de elementos extratextuales<sup>9</sup> para incrementar los alcances literarios de su obra.<sup>10</sup>

Varias preguntas se presentan ante esta situación: ¿De qué manera forma parte el mundo en ese pequeño universo que construye un escritor? ¿Cuándo es la persona la que lee, antes del artista? ¿Existe esa separación? Podemos adelantar una conclusión que se antoja obvia, considerando al autor en cuestión: no hay tal separación: Salvador Elizondo se construye a sí mismo como sujeto a partir de su forma de entender el universo que lo precede: se modela en función del conocimiento que abstrae para sí, de la misma forma en que adquiere los conocimientos que nutren a su escritura y distintas lecturas se vuelven parte de su contexto literario. Estos parentescos artísticos conforman la materia del autor, materia que se transforma conforme a los intereses de la pluma y sus momentos, trasladándose sin reparos de la época clásica al romanticismo y de éste a la modernidad:

Tal vez las correspondencias formales no pasen de ser accidentes. Tal vez, sin embargo, se deban a una correspondencia más amplia dentro de una misma tradición literaria para la cual “La luz y el espíritu, aquélla reinando sobre el dominio físico, éste sobre el dominio moral, son las más altas energías indivisibles que podemos concebir”, para expresarlo en palabras del autor de *Fausto*. Si la escritura de la escritura es uno de los motivos centrales de Salvador Elizondo, ¿no es verdad también que el teatro dentro del teatro, el desfile de espejos que se multiplican al infinito, la conciencia de que la luz es una categoría espiritual, son a su vez líneas asiduas de la estética romántica, de *Wilhem Meister* a Schlegel y de Novalis a *El tratado de los colores*? (Castañón en Elizondo, 1994: xviii)

Para entender este proceso en el cual Elizondo plasma su ser en la página, resulta ilustrativo conocer el hecho de que es esta una práctica añeja, que fue seguida desde la época de la Roma

---

<sup>9</sup> Me refiero a las cuatro imágenes de amputaciones que se encuentran diseminadas en los márgenes del texto y al número chino que designa el seis y que significa, a la vez, olvido y muerte.

<sup>10</sup> *Farabeuf* no será, por supuesto, la única obra en la que el autor exponga sus variados conocimientos: *El hipogeo secreto* será un lugar ideal para insertar pequeñas muestras de lenguaje arquitectónico; *El grafógrafo* contendrá variopintas reseñas técnicas, desde las disertaciones acerca de la biología de los anfibios (“*Ambystoma Trigrinum*”), los métodos de pintura antiguos (“*Tractatus Rethorico- Pictoricus*”) hasta la revisión de la mecánica corporal de un violinista (“*Experimento nocturno*”); todo esto sólo por mencionar algunos ejemplos.

clásica por diversos intelectuales. Elizondo no es el único que la retoma, pero se apodera de sus métodos de forma especial, casi obsesiva, cosa fácil de intuir a la luz de las miles de páginas que escribió para sus cuadernos durante su vida.

La construcción del sujeto, la que Michel Foucault<sup>11</sup> llamaría “la inquietud de sí”, es en efecto una práctica que ve sus primeras expresiones en la época clásica, tiempos en los cuales el sujeto no se encontraba azotado por la fragmentación o la anulación del yo. Foucault elige esta época para encontrar los métodos a través de los cuales el individuo puede recrearse a sí mismo en virtud de las exigencias del mundo: el filósofo francés piensa que el objeto principal de este proceso es el volver al sujeto uno mismo con la verdad:

[...] en la cultura de sí de la civilización griega, helenística y romana, el problema del sujeto en su relación con la práctica conduce, me parece, a algo muy diferente de la cuestión de la ley. Conduce a lo siguiente: ¿Cómo puede actuar el sujeto como corresponde, como puede ser como debe ser, en la medida en que no sólo conoce la verdad sino que la dice, la practica y la ejerce? [...] La cuestión que plantean los griegos y los romanos, creo, acerca de las relaciones entre sujeto y práctica consiste en saber en qué medida el hecho de conocer la verdad, decir la verdad, practicar y ejercer la verdad, puede permitir al sujeto no sólo actuar como debe hacerlo sino ser como debe y quiere ser (2008a: 304).

Ahora, es importante encontrar la cuestión que une al pensamiento de Foucault con la práctica literaria de Elizondo. A sabiendas de que la gimnasia mental fue una práctica que a estas alturas podemos considerar básica de la formación de este autor, no es hasta la aparición del *Cuaderno de escritura*, en 1969, cuando Elizondo verterá todo ese conocimiento en una obra consolidada. Anterior a este libro, no había entre sus escritos un ejercicio de exposición del

---

<sup>11</sup> Michel Foucault es un autor que ofrece diversas perspectivas con respecto a diversos problemas humanos; su aportación a la reflexión literaria se ha considerado tangencial, tomándola como una consecuencia de acercarse a la literatura como experiencia cultural. Sin embargo, el pensamiento del filósofo francés expone posibilidades enriquecedoras no sólo para la perspectiva externa del fenómeno literario, sino también para la comprensión y el análisis de conceptos profundos como el del autor, la representación y la escritura. En el caso que compete al presente trabajo, sus reflexiones pueden resultar, lo menos, iluminadoras. Entre sus libros más influyentes con respecto al pensamiento literario se encuentran *Raymond Russell* (1963) *Las palabras y las cosas* (1966), *Dits et scrits* (conjunto de textos sobre literatura que fueron compilados y editados en 1994) y *La hermenéutica del sujeto* (edición de los cursos que ofreció en 1982 en el Colegio de Francia, publicado en 2001).

individuo frente al mundo al que se enfrentaba más allá de las fronteras de la ficción. Elizondo plasmaría más juicios y consideraciones críticas del mundo en diversas publicaciones literarias de su tiempo, pero es en el *Cuaderno de escritura* donde se fundirán sus perspectivas, donde las voces de los personajes encontrarán eco en la pluma del crítico a través de un lenguaje sumamente intelectual y desligado de referentes biográficos. El análisis de esta obra es importante para conocer el proceso de construcción que atraviesa la subjetividad del autor a través de su escritura, abordando temas que le competen directamente (y que son analizados a través del acercamiento ensayístico íntimo) y otros que forman parte de su universo intelectual y estético.

Antes de profundizar en el libro de Elizondo, regreso a Foucault para clarificar: la inquietud del sí (que desembocará inevitablemente en la escritura del sí) se relaciona directamente con el problema de la verdad y el acceso a ella: si bien Foucault no dispone de una noción concluyente de verdad, la aborda desde la inquietud que asumen en dos corrientes del pensamiento: la espiritualidad y la modernidad cartesiana.

En ambas posturas la importancia de la verdad está dirigida a su posibilidad como vehículo de transformación y salvación del sujeto (2008a: 38). Ahora bien, el concepto de salvación en el contexto de la escritura del sí está desligado parcialmente de su concepción moral y religiosa, ya que estos antecedentes atan al concepto a una condición transitoria entre un estado positivo a uno negativo, sometiendo al hombre a un punto de indefensión ante el destino que mueve los alcances de dicha salvación (y decir destino es equivalente a Dios en este caso): “para nosotros, la salvación se inscribe, por lo común, en un sistema binario. Se sitúa entre la vida y la muerte, la mortalidad y la inmortalidad o este mundo y el otro” (2008a: 180).

El concepto de salvación que Foucault rastrea en la cultura clásica está supeditado principalmente a una noción de auto suficiencia, de conformación óptima de nuestro ser para poder hacer frente al mundo desde el equilibrio que conlleva la concordia con el yo:

La salvación, por lo tanto, es una actividad, una actividad permanente del sujeto sobre sí mismo que tiene su recompensa en cierta relación del sujeto consigo, cuando se vuelve inaccesible a las perturbaciones exteriores y encuentra en sí una satisfacción que no necesita de otra cosa que de sí mismo. Digamos, en una palabra, que la salvación es la forma a la vez vigilante, continua y consumada de la relación consigo que se cierra sobre sí mismo (...). La salvación asegura un acceso a sí mismo, un acceso que es indisoluble, en el tiempo y dentro de la vida, del trabajo que uno mismo efectúa sobre sí. (2008a: 188)

La verdad (herramienta de la salvación), entendida de esta forma, es el fin al que aspira el sujeto cuando emprende la búsqueda del conocimiento, el cual, en este caso, es el resultado de una técnica que no difiere mucho del ejercicio físico: Foucault habla de una *askesis*, de una preparación física y mental para acercarse a la verdad a través del conocimiento.

Más adelante, en un texto que inicialmente se publicó en la revista *Corps écrits* en 1983 y que se titula “La escritura del sí”, Foucault retoma su pensamiento acerca de la construcción del sujeto a partir del conocimiento y la búsqueda de la verdad; si bien persiste su análisis en figuras de la época clásica (desde sus años de esplendor, como Séneca, hasta su decadencia, con Atanasio) es notoria su intención por definir este proceso como una constante inquietud que sentimos hasta en nuestra modernidad. Retoma el concepto de *askesis* y lo une a la escritura como elementos indisolubles de la conformación del sujeto: Foucault expone la importancia del cuaderno de notas como depositario de los elementos que conforman ese conocimiento:

El hecho de obligarse a escribir desempeña las veces de un compañero, suscitando el respeto humano y la vergüenza; cabe, por tanto, plantear una primera analogía: lo que los otros son para el asceta en una comunidad, lo será el cuaderno de notas para el solitario. Pero, simultáneamente, se plantea una segunda analogía, la que se refiere a la práctica de la ascesis

como trabajo, no solamente sobre los actos, sino, más precisamente sobre el pensamiento: el apremio que la presencia de otro ejerce en el orden de la conducta, lo ejercerá la escritura en el orden de los movimientos interiores del alma. (1983: 1)

La escritura se vuelve *askesis*, entrenamiento y disciplina para afianzar el conocimiento y definir al sujeto: “el objetivo último no es evidentemente la renuncia a sí. Al contrario, el objetivo es postularse a sí mismo y de la manera más explícita, más fuerte, más continua, más obstinada posible, como fin de su propia existencia”. (Foucault, 2008a: 316) Es un proceso en el cual subyacen otros nombres y otros juicios del mundo, al que el escritor se adhiere para comprender la vastedad de su realidad. Al final, todo lo escrito se vierte en el ser para hacerlo parte de sí y acercarlo más al ideal del conocimiento: “la escritura como elemento del entrenamiento de sí, tiene, para utilizar una expresión que se encuentra en Plutarco, una función *ethopoiética*: es un operador de la transformación de la verdad en *éthos*”. (Foucault, 1983: 1)

Es en este punto donde se enlazan las ideas de Foucault con la práctica literaria de Salvador Elizondo: el autor mexicano es consciente de que la escritura excede las posibilidades puramente estéticas al escribir ya no sólo para ser leído sino por la misma inquietud de establecerse como parte indisoluble de sus creaciones. Esas creaciones que lo conforman y que a su vez son el testimonio de los otros que también son partes de su universo intelectual.

Un libro como *Cuaderno de escritura* observa una semejanza práctica con los antiguos *hypomnémata*, libros de cuentas y registros, en los cuales los hombres consignaban todo aquel saber que fuera parte inherente de su paso por el mundo, “constituían una memoria material de las cosas leídas, oídas o pensadas, y ofrecían tales cosas, como un tesoro acumulado, a la relectura y a la meditación ulteriores” (Foucault, 1983: 2):

La diferencia entre los *hypomnémata* y los relatos de la correspondencia estriba en que para los primeros el objetivo es construirse a sí mismo como sujeto de acción racional por medio de la apropiación, la unificación de algo dicho o escuchado al pasar; se trata de la elección de fragmentos para utilizarlos como materia de reflexión y escritura; por el contrario, con la correspondencia se logra hacer coincidir la mirada del otro sobre uno mismo y comunicar acciones cotidianas de la vida y reglas de técnicas de vida [...] (Lechuga, 2008b: 107)

### **1.3 Cuaderno de escritura: la taxonomía de un pensamiento**

El *Cuaderno de escritura* está compuesto por 15 textos que se dividen en tres partes: “La forma del secreto”, “La cosa mental” y “La esfinge perpleja”. La primera parte consta de siete textos en los que el autor se ocupa del fenómeno literario y de los pensamientos que éste le despierta. Es un apartado de manifestación, de presentación de un programa poético que designa a su autor. La literatura es el móvil a través del cual se descubren facetas de la vida, de la mano también de autores que resultan importantes para Elizondo: Joyce, Proust, Borges, nombres que asoman a su pensamiento, combinado con las consideraciones que el mismo Elizondo expresa sobre la literatura, como lo hace en “Teoría mínima del libro”, texto en el cual ya vislumbra un carácter transformador para su obra:

Me propondría yo entonces un proyecto inusitado, a realizar con los materiales con los que se cuenta: anotaciones acerca, casi siempre, del carácter recurrente de todas las cosas que acontecen en el mundo; los proyectos mínimos que el destino casi siempre frustra, pero que, también como esas flores conservadas a lo largo de muchos años entre las páginas de un libro o un diario, exhalan un aroma de cosa para ser olvidada y de posibilidades que habían quedado inadvertidas cuando fueron inscritos en esa memoria olvidadiza y los abrimos de pronto, sin darnos cuenta, en la página de la escritura. (2000a: 10-11)

El autor mexicano abre su libro con este texto y parece afianzarlo conforme los escritos se suceden: hay en la secuencia del *Cuaderno de escritura* una consignación de conocimientos que son imprescindibles para la poética de su autor, así como para la conformación subjetiva del mismo. Ensayo, a su vez, un cuestionamiento a esa naturaleza transformadora de la

escritura y al lector que desde el otro lado de la página activa la transformación. Es un espacio en que las certezas nunca lo son totalmente.

En la segunda parte del libro, “La cosa mental”, el escritor cambia de papel: ahora está del otro lado, en la posición de aquel que se enfrenta al arte. “La cosa mental” agrupa cuatro textos en los que Elizondo lanza distintas miradas críticas a la obra de cuatro artistas plásticos: Alberto Gironella (“El putridero óptico”), Francisco Corzas (“Francisco Corzas”), Sofía Bassi (“Los continentes del sueño”) y Vicente Rojo (“Vicente Rojo”).

A partir de la contemplación estética, Elizondo analiza las obras y las interpreta guiado por la naturaleza del autor observador pero también por sus propios gustos estéticos. Además, la reflexión se prolonga y excede los límites del cuadro: los motivos se vuelven materia de análisis para descifrar el enigma que contienen, ya sea en su universo enmarcado o en la realidad en la que nacieron como pretendida representación:

Es preciso pensar que toda obra de arte es como una puerta. Por ella nos liberamos hacia una interioridad en la que las leyes de la naturaleza no rigen ya; trasponemos el umbral hacia la tierra franca de la sensibilidad pura. Pero es preciso también pensar que la obra de arte es la puerta por la cual el delirio nos invade, a través de la cual la fluidez de otras formas nos penetra e irrumpe en nuestra sensibilidad de una manera musical. (2000a: 95)

Estas consideraciones muestran la naturaleza del efecto estético que Elizondo experimenta ante los cuadros, pero no sólo eso; son el testimonio del escritor ante aquello que ha definido como arte, en su tiempo y a través del tiempo, con toda una historia de conocimiento adquirido que reafirma su opinión. Una vez establecida dicha opinión (y en esto radica el carácter peregrino de los *hypomnémata*) el autor la libera, como retribución al mundo que lo ha formado.

Hasta ahora, el *hypomnémata* moderno de Salvador Elizondo nos ha mostrado dos perspectivas de su fisonomía: el pensamiento literario que ha forjado a través de la lectura de

otros y el conocimiento epistemológico que le despierta el contemplar estético. Faltará todavía un paso más en búsqueda de la afirmación del sí mismo: el ejercicio del pensamiento, por el cual la *askesis* no es sólo una labor reflexiva, sino que conlleva una disciplina mental que exige repeticiones y fortalecimientos mentales.<sup>12</sup>

¿Cuál es la práctica operatoria que, al margen del conocimiento, implica la conversión a sí? Creo que es esto, en términos generales, lo que llamamos *askesis*, (la ascesis, en cuanto ejercicio de sí sobre sí mismo) [...] La adquisición de la virtud implica dos cosas. Por una parte es necesario un saber teórico (*episteme theoretike*), y también debe entrañar una *episteme praktike* (un saber práctico). (Foucault, 2008a: 301- 302)

“La esfinge perpleja” reúne textos que exponen la *askesis* mental de Elizondo. Tres son los escritos que cierran el libro que hemos abordado: “Ostraka”, “Fusilamiento en China” y “Una conjetura”, además de un folio sin título que se describe por la oración con la cual inicia: “¿En qué parte del cuerpo...”. En esta última parte del libro, es el primer texto el que se acerca más al espíritu de la *askesis* epistemológica señalada por Foucault.

Ostraka es la palabra con la que los antiguos egipcios designaban a un conjunto de fragmentos de cerámica (Ostrakon) que utilizaban los escribas para practicar antes de elaborar algún documento importante; los pintores y decoradores de recipientes también los utilizaban como herramienta de ensayo.

Elizondo nombra “Ostraka” a una compilación de silogismos en los que ensaya diversas reflexiones en torno a los más variados temas, ligándolos entre sí y dándoles un carácter concluyente que genera cierta atmósfera de severidad en su juicio; de esta forma, las

---

<sup>12</sup> En el caso de Salvador Elizondo, es importante señalar a las revistas literarias y los suplementos culturales como uno de sus lugares de ejercicio intelectual. Normalmente sus textos aparecían primero en las páginas de revistas como *Plural*, *Unomásuno* y *Siempre*. También fueron editadas las lecturas que ofreció en las ceremonias de ingreso a la Academia Mexicana y al Colegio Nacional (“Regreso a casa” e “Ida y vuelta”).



drogas son pensadas como instrumentos para la transformación sexual, los sentidos son cuestionados, la verdad se pone en tela de juicio y el conocimiento es negado:

El conocimiento – como noción de sí mismo – es irracional.

El conocimiento, como función, es imposible.

El conocimiento, como tal, es una palabra que denota lo imposible; o *el imposible* de la razón.

La razón es una forma de conocimiento empírico al margen de la experiencia, pero no de los sentidos. (2000a: 115)

Todas estas sentencias son prácticas de pensamiento, ejercicio mental que no define el ser de su autor pero sí lo fortalece, lo activa en razón de los diversos ensayos a los que se somete el intelecto. No es una rememoración de conocimientos adquiridos, sino el despliegue de las propias consideraciones que dichos conocimientos han despertado en la conciencia del escritor.

No hay en el libro de Elizondo un afán de exhaustividad: si bien es variado en temáticas, todas giran en torno al cuestionamiento de la realidad de la cual emanan todos estos temas. Es una prudencia que también señala Foucault, el de la heterogeneidad ordenada:

La escritura como manera de recoger la lectura hecha y de recogerse en ella es un ejercicio de razón que se opone al gran defecto de la *stultitia* que la lectura infinita corre el riesgo de favorecer. La *stultitia* se define por la agitación del espíritu, la inestabilidad de la atención, el cambio de las opiniones y de las voluntades y, por consiguiente, por la fragilidad ante cuantos acontecimientos se puedan producir; se caracteriza también por el hecho de que vuelve el espíritu hacia el porvenir, lo torna curioso de novedades y le impide darse un punto fijo en la posesión de una verdad adquirida. La escritura de los *hypomnémata* se opone a esta dispersión estableciendo elementos adquiridos y constituyendo en cierto modo “un pasado” hacia el que siempre es posible volver a retirarse. (1983: 4)

El *Cuaderno de escritura* es un acercamiento importante a la composición intelectual de Salvador Elizondo: el escritor mexicano cede mucho de sí mismo y se confirma como un proyecto para ser definido, no sólo para aquellos quienes habrán de historiar su figura en la tradición literaria, sino para sí mismo, el proyecto de sujeto expone una primera versión, que se transformará continuamente conforme las obras y la escritura aparezcan. Si bien no hay

certeza acerca de aquella verdad que alimenta el conocimiento, sí existe plena conciencia de los ángulos que dan forma al pensamiento individual. Y esto toma relevancia, si pensamos en la escritura del sí como una transformación *ethopoiética*, tal como la imaginaba Foucault y la practicaban los clásicos: la verdad convertida en *ethos*, convierte al sujeto en la respuesta a sus propias interrogantes. Elizondo mismo es la clave del enigma que encierra su escritura.

#### **1.4 Construcción del monumento literario**

El análisis del *Cuaderno de escritura* expone el método de presentación del cual se sirve el autor para inscribirse y presentarse a través de la escritura. Elizondo está en sus escritos pero también *es* a través de ellos, afirmándose continuamente según las obras se suceden. La obra analizada es la primera muestra editorial en la que Elizondo se desliga de su ser exterior para construirse desde esa realidad interior intelectualizada, sin tomar en cuenta referencias externas de sí mismo; aquellos momentos en los que se expone de manera personal lo hará de la mano de otros autores, no de su pasado vivencial; es un proceso diferente del que se gesta desde las primeras páginas de los diarios que el autor escribió en la adolescencia, momento en el cual existía en su ser un conflicto por definirse a sí mismo, pero no es ni el primer ni el último momento en el que declarará sus principios intelectuales y poéticos.

El interés se traslada ahora al momento en el que Elizondo inicia la construcción de su figura artística una vez que ya forma parte del mundo literario nacional; aun como un joven escritor, decide formar parte en un programa editorial que, irónicamente, implica escribir una autobiografía en la mitad de la vida. El proyecto de Rafael Giménez Siles significó un suceso comercial y literario a la vez: conocer los fundamentos de los autores de moda de la época (hablamos de mediados de los años sesenta) y a la vez enfrentarlos con su

propia estampa con las mismas herramientas literarias con las que atacaban al ambiente cultural mexicano. Además de Elizondo, autores como Carlos Monsiváis, Juan García Ponce, José Emilio Pacheco y Sergio Pitol aceptaron la propuesta. Serán conocidas como *Autobiografías precoces*.

Analizar la *Autobiografía precoz*<sup>13</sup> de Salvador Elizondo es materia del segundo capítulo de esta investigación; por el momento es suficiente con mencionar la manera en que está escrita: en una construcción memorística, el autor imprime las primeras tonalidades de su efigie literaria, entremezclando realidad con ficción en un espacio literario donde no hay necesidad de comprobar en qué momento inicia una y acaba la otra.

La *AP* guarda similitudes prácticas con el *Cuaderno de escritura*, pero no se despega totalmente del referente externo para existir, todo lo contrario, se alimenta del mismo. La intelectualidad casi insensible que reviste algunos de los pasajes más agrestes del *Cuaderno de escritura* será tónica de lo que vendrá en la obra elizondiana: una inquietud obsesiva por desentrañar enigmas a través del lenguaje, cuestionándolo y sometiéndolo a examen minucioso, casi quirúrgico. La vida real es negada, parece ser prescindible para la pluma, estorbosa incluso; la escritura de Elizondo sólo busca respuestas para el mundo interior del texto. El lenguaje para este propósito buscará conformarse, en su esencia, de la materia inicial del pensamiento, como si de una instantánea mental se tratase, en donde el silencio goce también de elocuencia.

Por todo lo anterior, la *AP* resulta por demás interesante y reveladora: tanto por el hecho de servir como “despedida” del elemento externo de la figura del Salvador Elizondo autor (aún no existe “El grafógrafo”<sup>14</sup>), como por ser la entrada a un ciclo literario en el que

---

<sup>13</sup> A partir de aquí me referiré al texto como *AP*.

<sup>14</sup> Publicado en 1972.

las inquietudes existenciales del escritor se dirimirán solamente en la arena de la palabra. La vida del autor no volverá a ser tratada como objeto de análisis hasta mucho tiempo después, cuando vea la luz *Elsinore: un cuaderno*, en 1988.<sup>15</sup> En el intermedio de ambas obras “autobiográficas”, el autor se encargará de desterrar la vida real de la página y la enviará al cuaderno, al diálogo con la noche, al secreto de la intimidad y el insomnio, el ejercicio del diario íntimo será el lugar donde se vierta el día a día del Salvador Elizondo que camina, fuma, bebe y ríe. En sus libros no habrá lugar para este ser, funcionarán como el recinto del monumento, de la efigie literaria que sólo tiene existencia intelectual.

El lapso de tiempo que separan ambas obras alimenta otra interrogante ¿Cómo cambió la figura de Salvador Elizondo desde esa temprana *AP* hasta la vuelta a la memoria que significó *Elsinore: un cuaderno*? ¿Qué tan diferente es una de la otra? ¿Por qué *Elsinore* recupera una forma narrativa directa que Elizondo desechó tiempo atrás? ¿A qué responde esa nueva necesidad de recordar?

Retomando la búsqueda de respuestas a las interrogantes arriba planteadas, el autor en cuestión dio acaso la más iluminadora de todas, en el texto que inaugura la edición que Aldus presentó en 2000 de la *AP*. En ella, Elizondo revisita los parajes recorridos por ese otro Salvador y los somete a un breve pero conciso juicio de honestidad: “la crónica personal está disfrazada, envuelta en el aderezo de la elaboración literaria de hace muchos años para que quede como una tentativa por definir la vida en un momento dado de su evolución, no para ser una cifra absoluta.” (2000, 10) Todavía más esclarecedor es el párrafo con el cual Elizondo termina su nota introductoria:

Debo a mi madre el conocimiento de una agudeza de Gracián a la que he tratado de atenerme desde que era yo muy chico: dividir la vida en tres etapas; la primera para

---

<sup>15</sup> “Hein Heldenleben”, el relato al cual nos referimos en las primeras páginas de este capítulo, forma parte de *Camera Lucida*, de 1983: un recuerdo aislado que parece ser preparación para lo que *Elsinore* expondrá.

hablar con los muertos - a leer-; la segunda para hablar con los vivos -viajar, amar, conversar, escribir-; la tercera para hablar con uno mismo. Ahora que he llegado a la última doy el recuento de una etapa en que vacilaba yo entre las dos últimas. (2000,10)

Esta afirmación da cuenta de dos cosas: la primera es que en la *AP* tenemos la bitácora creativa de una efigie que vendrá a definir al Salvador Elizondo escritor, a través de los juicios que en él y en su escritura convergen. De ahí que se pueda hablar de la construcción, acaso sólo de los cimientos, de una poética elizondiana.

La segunda es el hecho de que el autor se sitúe en el diálogo consigo mismo en la tercera etapa de su vida, etapa que podemos inaugurar con la aparición de *Elsinore: un cuaderno*. Dicho esto, es pertinente que podamos referir en esta obra a un encuentro entre dos personalidades distintas del mismo sujeto: aquella creación híper-intelectualizada, ensimismada y artificial, con una más afable, melancólica, onírica y evocativa. Una figuración de ese otro Sal que escribe desde la lejanía de los años que toma su lugar y que culmina un proyecto escritural que a la vez es un proceso de descubrimiento y subjetivación.

Estos pensamientos se agolpan ante un solo problema esencial: el de la conformación de la identidad subjetiva del escritor, la duda que nos hace preguntarnos hacia dónde debemos mirar para encontrar al verdadero autor, en qué punto confluyen las diversas versiones del mismo y contemplar el diálogo que ambas establecen para reconocerse y fundirse en una misma, dado el carácter definitorio que reviste a *Elsinore* como la última narración que Salvador Elizondo escribió. En el siguiente capítulo daremos el primer paso de esta indagación con el cuestionamiento de la *AP*, la observación de sus características y el análisis de la figura que se instaura en sus páginas.

## Capítulo II

### El relato de *la vida que vale*

*Las palabras no nos reflejan como los espejos, así exactamente,  
pero quisiera.*

*Escribo con una pregunta obsesiva en las orejas:  
¿Es ésta la palabra exacta o es el amague de otra  
que viene  
no más bella sino más especular?*

José Watanabe, “Los versos que tarjo”.

#### 1.1 Antecedentes

En 1958 Salvador Elizondo tiene 24 años. Vive en la casa familiar, en medio de trabajos monótonos con su padre y visitas al psiquiatra financiadas por su madre. En esa situación la escritura no pierde su importancia: el diario mantenía vivo un fuego incierto que motivaba al escritor en ciernes a pronunciarse en contra de su rutina: “el mundo interior es inviolable” (Lavista, 54: 2008), se escribía a sí mismo como el recordatorio de una vocación que todavía no se descubre. Para el joven Elizondo, los días eran pesados y llenos de matices que ensombrecían un porvenir que, no obstante, habría de ser luminoso literariamente.

En esos tiempos lee *El arco y la lira* y se deleita con la obra de Ezra Pound; frecuenta las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras y el círculo intelectual en torno a Luis Buñuel. Escribe poesía para luego abandonarla tras publicar un único poemario<sup>16</sup> (1960), misma

---

<sup>16</sup> En la entrada del 12 de 1960 de su diario, Elizondo escribe: “salió mi libro. Una vez que he visto los poemas impresos ya no me gustan tanto. Uno [no] debería publicar poesía jamás. Es demasiado prosaico someter la poesía a los mecanismos de la difusión general.” (Lavista, 56: 2008)

suerte que sufrirán sus vocaciones en torno a la pintura y el cine<sup>17</sup>. Son los años, también, de la génesis de *Farabeuf*. La exterioridad del artista empieza a modificarse para confirmar una nueva dimensión expresiva que habría de definir su obra.

Algunos años más tarde, la idea de la interioridad se volvería a presentar en el discurso del personaje<sup>18</sup> que habita en las páginas de su *Autobiografía precoz*: “a partir del momento en que no dudé del carácter perecedero de todos nuestros sentimientos el mundo exterior de la realidad se fue desdibujando lentamente y empezó a tomar forma otro mundo, quizá desmesuradamente limitado, pero infinitamente más aprehensible.” (28).

Corre el año de 1966, *Farabeuf* ya circula y reconoce a su autor como una interesante incrustación en la nueva generación de escritores que componen el panorama literario de los años sesenta. Motivado por un proyecto editorial conjunto en el que participarían otros colegas autores, Elizondo accede a escribir una autobiografía a los 33 años: un reto que habría de significar más que un simple desplante egocéntrico o una fugaz mirada retrospectiva a una vida que todavía lo estaba viviendo. El experimento dio luz a un texto problemático, lleno de disertaciones estéticas que hablan más de un ser literario que de un hombre de carne y hueso. La misantropía que destila en sus páginas armonizan con el culto a la belleza del lenguaje y la imagen; crítico ante los modelos socialistas y defensor del concepto de lo clásico, Elizondo se plasma tal cual es: un ser que busca construirse con el arte como materia y con el lenguaje como cincel.

---

<sup>17</sup> De tal incursión nació la película experimental *Apocalypse 1900*, filmada en 1965 y estrenada póstumamente en 2007.

<sup>18</sup> Personaje que, dicho sea de paso, nunca se dota de nombre, rasgo común en las autobiografías “convencionales”.

## 1.2 La *Autobiografía precoz desde adentro*

Los detalles formales de la *AP* no muestran nada fuera de lo común, tomando en cuenta que se trata de Salvador Elizondo. Es una narración corta de menos de cien páginas, que solamente contó con una edición hasta el año 2000, cuando el autor presenta una nueva adjuntando una nota preliminar, evidencia del carácter invocador del texto original. No hay fechas ni días específicos en el texto; hay, por otra parte, periodos, etapas de la vida del autor, bien marcadas y caracterizadas. La primera infancia, narrada desde la Alemania de Hitler y conducida por un despertar sensitivo rayano en lo sexual que empieza a marcar el tono intimista del relato, secretos revelados como intuiciones que siempre estuvieron ahí pero hasta el momento de su escritura se manifestaron abiertamente.

Tras la primera infancia viene la juventud, el desengaño con la naciente tradición mexicana, trabada en una influencia socialista nacida de las culpas de la revolución, donde el joven no tiene cabida. Una tradición reciente, por más contradictorio que esto fuera, en la que la polémica crítica se centraba en una preocupación por la virilidad perdida en la literatura, una virilidad que forzosamente tenía que resultar en apología de las causas de la revolución. Sin ocultar el desprecio que siente hacia esos círculos a los cuales asiste, el personaje narra cómo, de manera paulatina, se prepara para enfrentarse al mundo desde su propia trinchera:

Yo había logrado someterme por pura intuición, a una disciplina mucho más rigurosa, pero también mucho más gratificante: la de la soledad. (...) Como escritor, me he convertido en fotógrafo; impresiono ciertas placas con el aspecto de esa anterioridad y las distribuyo entre los aficionados anónimos. (...) La insinceridad, que es la emulsión sobre la que esas imágenes se eternizan, cuando es consciente, es la máxima cercanía que podemos tener de la verdad. (28-29: 2000)



El narrador expresa que es la melancolía el sentimiento que anima su existencia, y bajo esta declaración transcurre la transición entre cada periodo de vida que es consignado en la *AP*. Los años de juventud son los que marcan el hambre intelectual del personaje, que parece nunca estar interesado en lo mundano que encierra la cotidianidad. Las amistades componen un amasijo de voces huecas que actúan como meros espectadores de estos descubrimientos, acompañantes acaso: “Los amigos me iniciaron en el alcohol y en el burdel, pero no en detrimento de mi integridad interior, pues, en todo caso, ellos no fueron capaces de crear más que una sodalía, pero nunca una solidaridad.”(29-30); sin embargo, más adelante expone: “uno entre todos permaneció fiel a la consigna que nos habíamos impuesto: la de descubrir conjuntamente las esencias poéticas del mundo.”(30) El autor vacila entre dar o no cabida a alguien más en ese proceso de descubrimiento estético, pero sí apresura una conclusión: “huelga decir que ambos hemos fracasado”.

Tras esta declaración de principios (y su apresurada derrota) el relato narra el primer encuentro con la figura femenina que animará los pensamientos expresados en el relato: nombrada Silvia, madre de sus hijas y amante a la vez que enemigo. Esta figura inspira el primer poema del autor: “[...] torpe, ripioso y soberrrimado pero aludía a algo que jamás me sería enajenado y barruntaba una vocación que, perseguida por caminos tortuosos a veces y extraviados, nos lanza ineluctablemente en una dirección que, como la de mi amor por Silvia, es ella misma la travesía y el puerto.” (32)

Al interior del autor despierta la certeza de la trascendencia de la palabra poética, y bajo sus preceptos habrá de conducirse a lo largo del relato, que narra los viajes a Europa de la juventud, en donde desechó la idea de la pintura tras la contemplación de obras de Ucello y Turner. Otra afición nace en Europa: el cine. Elizondo, el personaje, expresa que en Europa existe algo más que el simple acto de “ir al cine”. Considera el autor que este arte se expandía

en Europa pues no carecía “de un voluminoso aparato crítico y teórico que contribuía a enriquecer al máximo lo que allá constituía la ‘experiencia cinematográfica’.” (39) En este punto, el autor define una de las características que persistirá en sus obras venideras: el interés por el pensamiento crítico que circunda el fenómeno literario (y el arte en general) y las reflexiones que despierta en distintos nichos culturales.

El viaje a Europa despierta en el narrador una resolución que lo acompañará siempre: el desagrado profundo que le ocasiona el arte socialista, la falsa emancipación de la “mujer progresista” (motivado también por una incipiente misoginia) y la desconfianza hacia la simplicidad política de la izquierda mexicana. Entre estas declaraciones, vuelve a encontrarse con Silvia, ahora en Roma, coincidiendo ambas situaciones en una nueva epifanía: ahora el amor se entremezcla con el deleite estético que le produce la arquitectura de Borromini. Específicamente con el *cortile* del *Palazzo Spada*. Nuevamente, el descubrimiento es importante, pues desvela una nueva consideración crítica que formará parte de futuras obras de Elizondo: “la realidad misma, como lo prueba ese hecho arquitectónico casi banal, es susceptible tanto de ser recreada como de ser modificada substancialmente por los procedimientos de que dispone el artista”. (43) A Roma le seguirán Londres y París, para volver a México a establecerse como escritor, tras casarse con Silvia.

El regreso a México significó una nueva etapa de descubrimientos y viajes, pero ahora al filo de la página. Las lecturas se agolpan en la mente del autor y éste encuentra en la escritura una manera de templarlas: Baudelaire, Sade, Machen, Bataille, Pound, nombres que circundan el pensamiento del personaje y lo motivan a seguir macerando su propia *ars poëtica*. La vida familiar se torna inestable y únicamente se ilumina con los nacimientos de sus hijas Mariana y Pía. Es en esa misma época donde descubre la foto del suplicio chino que formaría parte importante del nacimiento de *Farabeuf*, tanto como la adquisición del *Précis*

*de Manuel Opérateur*, además de su naciente fascinación, primero por la escritura y posteriormente por la cultura china en general. En 1965 se publica la novela, que ganará el premio Xavier Villaurrutia.

La *AP* adquiere un nuevo tono al hablar de este periodo: se vuelve una bitácora de momentos literarios específicos: qué sentimientos se correspondían con la escritura, cuáles situaciones abonaban o medraban el interés poético del escritor. Toda esta parte del texto está colmada de referencias a otros autores, otras culturas, otras concepciones artísticas. Como mencionamos más arriba, en el plano personal nada destacado se comenta, más allá del nacimiento de las hijas del autor y el sentimiento de “feliz condenado” que despertaban en él. Las becas, primero del Centro Mexicano de Escritores y posteriormente de El Colegio de México, son celebradas más que nada por el desahogo económico que significan, aunque no duda en expresar que “de mi paso por esa institución (el CME) recuerdo con simpatía la crítica certera y estimulante tanto de mis compañeros becarios como de los directores del centro.”(59) También conoce, a través de Pound, el ensayo de Ernst Fenellosa *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, libro del cual se vuelve asiduo lector y que lo encamina a la comprensión del ideograma como una forma estética propia.<sup>19</sup>

El siguiente viaje consignado en la *AP* es el que realiza el autor a los Estados Unidos gracias a una nueva beca, ahora por parte de la Fundación Ford; en este último tramo del relato, el narrador encuentra en este viaje refugios intelectuales en medio de los cuales puede disertar nuevas consideraciones estéticas; heterotopías<sup>20</sup> consecuentes, lugares únicos que llenan requisitos específicos para la creación literaria y el despliegue del pensamiento. Nueva

---

<sup>19</sup> El propio Elizondo se encargaría, algunos años más tarde, de la traducción del libro en su edición en español.

<sup>20</sup> Michel Foucault define a las heterotopías como “utopías que tienen un lugar preciso y real, un lugar que se puede situar en un mapa; (...) la propia sociedad (...) organizó sus propios contraespacios, sus utopías situadas, esos lugares reales fuera de todos los lugares.” (19, 21: 2010)

York ejerce una influencia poderosa sobre Elizondo y es a su luz donde encuentra el espacio ideal para el afloramiento de las pasiones mundanas (el alcoholismo y la soberbia) y la introspección crítica de su oficio en el plano general de la cultura latinoamericana:

La vida sedentaria allí, en medio de una sociedad altamente elaborada, conscientemente identificada con ciertos presupuestos culturales que sirven ya para caracterizar no sólo un modo de vida particular, sino inclusive el meollo esencial de nuestra cultura, hicieron nacer en mí la vaga esperanza de que es posible realizar las cosas del espíritu con la colaboración no sólo de personas sino también de instituciones esclarecidas. La riqueza cultural de esta ciudad maravillosa, el interés efusivo que se desprende de la vida intelectual en un ámbito de polémica generosa me hicieron consciente, una vez más, de que la condición de escritor latinoamericano no es todo lo deplorable que pudiera pensarse, pero que la realización de esa condición, en nuestros medios tradicionalmente proclives a la envidia y la intriga, constituye, fundamentalmente, la razón de nuestra pobreza cultural que impide, a quien no pertenece vocativa o profesionalmente a los medios en que la cultura se elabora, tener absolutamente nada que ver con ella. (63)

El hotel Chelsea (heterotopía dentro de la heterotopía) recibe al escritor, quien llega a un lugar minado de hervores literarios: “De allí salió Dylan Thomas en una ambulancia en la que habría de morir camino al Bellevue Hospital, Ezra Pound se había alojado igualmente en el Chelsea a su salida del St. Elizabeth’s, Thomas Wolfe había escrito parte de *Of Time And The River* en uno de sus cuartos más modestos.” (64)

En este punto, el relato autobiográfico nuevamente dirige su camino hacia la descripción de un encuentro que será, indirectamente, el detonante del desenlace introspectivo de Elizondo. Manteniendo la tonalidad melancólica, la narración revive el encuentro con el autor de *Naked Lunch*, William Burroughs, a quien el futuro grafógrafo profesaba una incipiente admiración. Acaso el escritor estadounidense reflejaba un deseo de emulación por diferentes razones: la propia personalidad alucinante, el dominio de la descripción expresiva de los efectos alucinógenos de las drogas, el tenaz alcoholismo y, sobre todo, por el propio aire que rodeaba al escritor, la mirada que ofrecía un hombre que “parece colgar de un finísimo hilo de lucidez que cualquier cosa (...) puede romper. No pensaba (...)

que meses más tarde el rompimiento de ese hilo se convertiría en una de mis propias experiencias”. (66)

El espejo en el que se reflejaba el joven y alcohólico escritor sirvió para emanciparse, temporalmente, de la idea del refinamiento civilizado y lo acercó, de la mano de una pretensión nihilista, a asumirse como un agente de maldad y cinismo. Inferir el artificio literario en este punto álgido del texto se vuelve un acto revelador, una vez que descubrimos que tal espíritu se disuelve en la realidad<sup>21</sup> tangible, pero persiste en las voces que habitan los posteriores textos de Elizondo.

Provocar un incendio en su propia casa lo condena a una estancia con el psiquiatra durante dos meses,<sup>22</sup> donde sigue experimentando los sabores de la demencia temporal, momento inspirador, sin duda, para el personaje de la *AP*, quien resuelto cree que “la locura no es más que una forma paroxística de la soledad”. Tras relatar algunos tratamientos con descargas eléctricas, el narrador recibe la petición de divorcio por parte de Silvia, a lo cual responde violentamente contra el cuerpo de su mujer, buscando no sólo la descarga emocional, sino el placer de la anulación de su condición civilizada, agregando también alguna referencia sadomasoquista en el camino: “sólo tuve la presencia de ánimo, mientras la golpeaba, de notar que sus posturas eran, en cierto modo, idénticas a las que adoptaba cuando hacía el amor”. (73)

Tras estos acontecimientos, Elizondo realiza el último viaje consignado en la *AP*, nuevamente a Nueva York. El viaje narrativo del artista ha tenido diversos momentos de

---

<sup>21</sup> Evidenciado, sobre todo, en los diarios que circundan las fechas narradas en la *AP*.

<sup>22</sup> Una lectura más objetiva sugiere, dada la ausencia de documentos probatorios, que tal intervención fue, más que nada, en atención al alcoholismo del autor: “nunca supe si ese tratamiento servía para desintoxicarme del alcohol que yo había ingerido en Nueva York o si era para transformar mi *Weltschauung* (sic) desesperada e imaginativa en la aceptación de ese mundo que, además de ser hediondo, es esencialmente triste y pobre”. (71)

introspección en los que busca, a fuerza de reflexionar en torno a obras artísticas específicas, establecer una línea que dirija su condición de escritor, misma que se perfila conforme los viajes y las circunstancias se suceden. La transformación, sin embargo, no es constante, y eso lo comprueba el autor en este último viaje a Nueva York.

Con la “intervención” minando su conciencia respecto a su condición humana, Elizondo ve en su viaje un escape de ese espacio mental que había empezado a llamar “la cloaca”: el mundo de la civilidad pretendida y la simulación social. Caminaba a través de los pasillos del Museo de Arte Moderno observando la serie de los *Nenúfares*, de Claude Monet, mientras pensaba en las concepciones previas ante las que nos enfrentamos al mundo, aquellas que no cambian pues son las que nos definen y plantan ante la catástrofe diaria: “Llegué a la conclusión de que lo que cambia, lo que se transforma, es nuestro concepto de los hombres, pero que hay algo en el mundo que permanece inmutable, algo a lo cual siempre nos podemos acoger con la seguridad de que encontraremos lo mismo que siempre hemos encontrado. (74-75)

Este momento marca también el encuentro de Elizondo con el silencio de la obra artística, mismo que en su condición de escritor se corresponde con el acto de la escritura, con la mirada al espejo del escriba, contemplando ese acto profundamente cargado de significados y libre de la gritería contextual que mina el arte, sea clásico o contemporáneo. El “silencio que anima las formas” (75) (o en su caso, las palabras en la página) se volvió para Elizondo una directriz estética.

Con este último descubrimiento se cierra el relato contenido en la *AP*. En un apunte final, el personaje describe el lugar donde lleva a cabo su escritura: ese espacio ideal que se volverá marca distintiva de su imagen literaria: la noche estableciendo su imperio, el escritorio con páginas dispersas, *Nocturnos* sonando en el tocadiscos (Chopin, No. 4) y el

espejo reflejando al escritor mientras escribe. Premoniciones, sin duda. Rondando al escriba, colgando de las paredes o descansando en las repisas, están las voces de las cuales ha nacido el pensamiento que colmó las páginas anteriores: Ezra Pound, la foto del supliciado chino, Gironella, ediciones de *La Nature*. Planea quitar una foto de Humphrey Bogart para colocar la de Goethe al lado de la del creador de *A Lume Spento*; las prioridades, como siempre, terminan imponiéndose.

Evoca, para su final, el recuerdo: ahí están de nuevo los campos de girasoles, la voz de su madre recitando poemas y los *Nenúfares* imponiendo su color en la superficie del agua. Un brillo necesario del cual el escritor se alimenta para poder salir de nuevo al mundo real, asomarse tímidamente, si es posible, más allá de la cloaca diaria, tan cargada de ruidos y tan vacía de luz.

### **1.3 Instalación de la estatua: reacciones a la *Autobiografía precoz***

La aparición de la *AP* suscitó reacciones más o menos previsibles en el ámbito literario de su época: demostró, primero que nada, el derrumbe de la desconfianza que generó el plan editorial de las autobiografías de los autores de la Generación de Medio Siglo,<sup>23</sup> que en un principio fue visto con recelo y que posteriormente fue celebrado. También afianzó, en el caso de Elizondo, las características que lo señalaban como un autor inclinado a la construcción de experiencias sádicas, cosmopolita escritor de un lenguaje refinado que describía sensaciones y estados mentales: atormentado y misterioso. La estela de *Farabeuf* seguía fresca y algunas lecturas, como la que realizara María Luisa Mendoza en 1971,

---

<sup>23</sup> Como ejemplo, cito un extracto de la entrada que Ross Larson dedica a la reseña que de la *AP* realiza Andrés González Pagés: “Aunque la idea de las autobiografías causó serias risas en un principio, la iniciativa de Empresas Editoriales ha resultado ser magnífica”. (Larson, 1998: 225)

señalaban a la *AP* como una continuación espiritual de la novela y un descenso moral del escritor del cual sólo saldrá apoyado en “los seres que de verás lo aman, llegará a la paz, al pedazo de paz que alcanza el iluminado”. (Larson, 1998: 225)

A pesar de las características narrativas de la *AP*, las lecturas de la época<sup>24</sup> muestran, curiosamente, una natural confianza en la veracidad del autor: Augusto Monterroso rescata también la sensación de intimismo que hace de la *AP* una historia absolutamente personal (226). Huberto Batis señala la sinceridad del autor en un intento de confrontarse a sí mismo en franco balance con un deseo petulante de impactar al lector, creando de esta forma una “autoleyenda negra” (224). Batis señala, además, que la *AP* es la crónica de una desintegración de la personalidad, un punto que vale la pena destacar y al que volveremos más adelante.

Poco más se escribió sobre esta obra en el tiempo posterior a su aparición, hecho comprensible si se toma en cuenta que la producción de Elizondo no se detuvo y ese mismo año había sido publicado *Narda y el verano* y los seis números de la revista *S. Nob.* El mismo autor rechazó, por mucho tiempo, darle mayor importancia al texto: en diversas entrevistas lo tachó de documento apócrifo, irresponsablemente escrito, cargado de omisiones y exageraciones tremendistas (Larson, 1998: 133- 134). No obstante lo anterior, una declaración del autor de 1977, rescata, casi incidentalmente, un rasgo que persistió en la escritura de Elizondo y que fue declarada en la *AP*, a saber, el afán por materializar la interioridad: “Se refiere [Elizondo] a la autobiografía que escribió ‘irresponsablemente’ a los treinta y tres años con afán de ‘contar cosas tremendistas’. Ahora, en cambio, escribir es para

---

<sup>24</sup> Lecturas que, vale la pena mencionar, no son demasiadas. Ross Larson consigna únicamente 13 entradas (de un total de 1438 que se rastrearon hasta el año de 1998) en su sección de reseñas dedicadas a la *AP*, la mayoría de ellas dedicadas, en general, a resaltar la atmósfera lúgubre y dolorosa que se teje en el texto.



él dar forma concreta a la realidad interior, que es una forma de crítica, la crítica de la mente” (134).

Ya antes mencionamos que la *AP* fue reeditada solamente una vez, en el año 2000, por la editorial Aldus. Esta reedición fue mejor acogida críticamente, dado el renovado interés por la obra del autor tras su fallecimiento en 2006. Sergio Franco,<sup>25</sup> por ejemplo, regresa a la obra para elaborar un curioso estudio sobre los momentos fotográficos que consigna y cómo contribuyen a la elaboración del espacio narrativo del texto, consignando también la inquietud del autor de manifestarse como escritor- fotógrafo.

En 2009, Rafael Lemus escribió una muy tardía reseña de la obra original,<sup>26</sup> con un interés particular en la aceptación del cuerpo-personaje al que el escritor se apegará a partir de su aparición en la *AP*. El crítico marca unos brevísimos antecedentes del proyecto literario de Empresas Editoriales para señalar la superioridad literaria de la obra de Elizondo por sobre las de sus contemporáneos de generación. Relee la obra en una clave muy parecida a la de sus predecesores: animado por los antecedentes sádicos y quirúrgicos que animan la imagen literaria del grafógrafo, caracteriza a la obra como la autopsia de un cuerpo invocado a través de recuerdos inmateriales pero existentes:

No sólo regresan las experiencias anteriores: también ese pasado abstracto, intangible, que no puede ser evocado. Eso, invocar, es lo que hace Elizondo en el arranque de su autobiografía. ¿El abracadabra? Un verso de su tío Enrique González Martínez escuchado repetidamente durante su infancia: “Sobre el dormido lago está el sauz que llora...” (2009)

Lemus señala la aceptación de Elizondo hacia la cloaca como paradigma, acto que provoca el descenso en la escala de valores de la cual el autor se ha burlado en las páginas, hasta llegar al frenético episodio que incluye el incendio, la estancia en el manicomio y la golpiza

---

<sup>25</sup> “Fotografía y escritura en *Autobiografía precoz* de Salvador Elizondo.” En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIII, Núm. 221, Octubre-Diciembre 2007, 77.

<sup>26</sup> “*Autobiografía precoz* (1966), de Salvador Elizondo”. *Letras Libres*, núm. 129, septiembre 2009.

propinada a Silvia. En este punto, el crítico advierte la impronta ficticia del relato pero añade una importante aclaración: la negación del acto en la realidad no supone la inexistencia del perpetrador:

Esta escena, esa golpiza, es, como se encargó de repetir más tarde Elizondo, literatura. Artificio, digamos. Pero nada es mentira: haya vivido o no esos episodios, Elizondo es ya ese hombre. Esa es su solución, la solución Elizondo: inventar un personaje extremo, apegarse devotamente a él. Mientras sus compañeros de generación batallan aún por definirse y desprenderse del resto, Elizondo está ya lo suficientemente aburrido de sí mismo como para empezar a reinventarse. Sabe que toda escritura es construcción –y aprovecha el ejercicio para reconstruirse. Mezcla confidencias y fantasía. Narra ciertas escenas autobiográficas sólo para transformarlas y radicalizarlas. Talla, con malicia, la máscara que ha de llevar ¿ya para siempre? Sólo en algunos años, cuando se publiquen íntegramente sus diarios, sabremos qué tan duradera fue esa creación. (2009)

Lemus no intenta ir más allá de esta expectativa, limitándose a ofrecer perspectivas para entender no sólo al texto sino a la imagen misma del escritor. En su idea, la *AP* ofrece una máscara que habrá de acompañar al autor en el paso de los años, una predecible primer impresión, ya que el lenguaje de la *AP* será constante incluso en los actos públicos. La idea, sin embargo, evidencia algunas carencias al no someter al juicio de la máscara a los diarios que un año antes habían aparecido en la misma publicación, pues es en ellos donde, ya desde temprana edad, Elizondo establece los parámetros reflexivos y estéticos que serán inmutables no obstante el paso del tiempo.

Sirva este breve repaso a la actividad crítica que despertó la *AP* para señalar la dificultad que conlleva la lectura de un texto anclado en su superficie a un género tradicional y que a la vez desatiende diversas convenciones que las propias obras autobiográficas han delineado históricamente. La autobiografía se convierte entonces en un género problemático y colmado de elementos ficticios que responden a intereses literarios más allá de la esencia propia de la extensión de la memoria hacia el otro: la memoria de Elizondo es máquina mental, fábrica infinita de contraluces que prolongan la sombra en un rostro difuso y mutable.

La *AP* establece una confrontación a la naturaleza de su género, encerrando un carácter invocador: impulsa la aparición de momentos indefinidos para el acontecer biográfico pero sumamente importantes para la conformación del horizonte estético: se vale de las herramientas de la ficción pero las enmarca ingeniosamente en el devenir de un relato familiarizado con la idea externa del relato de una vida. Ampliado el concepto por el contexto, la obra de Elizondo no surge de un interés particular por registrar el correlato vital que acompaña a su escritura (ya sabemos que ese correlato se encuentra desde hace tiempo en los cuadernos), sino que aprovecha una coyuntura editorial, totalmente externa y dirigida a intereses extraliterarios, para urdir una nueva identidad. La autobiografía como género será dilatada en un intento por domar las aristas de su convencionalidad y sometida al juego de la ficción modeladora.

#### **1.4 La naturaleza problemática de la autobiografía**

Una obra como la *AP* nos enfrenta a problemas en distintos niveles: en primer lugar, la naturaleza por sí misma conflictiva del género ha motivado debates en torno a su condición desde tiempo atrás, dada la tradición autobiográfica de la literatura occidental.

En un segundo nivel se encuentran las características propias de la escritura elizondiana, su talante especulativo y las intenciones que el autor demuestra al expandir las fronteras de los géneros en los cuales inserta su escritura. Por último, está la característica editorial en la que nació la obra: una decisión ajena a los escritores, en la que todas las obras tuvieran el mismo título (*Autobiografía precoz*) y fueran precedidas (“castigadas”, dice Lemus) por prólogos del mismo crítico, Emmanuel Carballo, en franca justificación del proyecto de Empresas Editoriales.

Hasta cierto punto, es previsible creer que estos factores fueron determinantes para la relegación de la *AP* como una obra menor en la carrera literaria de Elizondo. Con la muerte del autor, sin embargo, las pesquisas en torno a su quehacer literario se diversificaron y establecieron nuevas condiciones para acercarse a sus textos desde nuevas perspectivas. La *AP*, problemática desde su concepción, vio abrirse nuevos caminos para acercarse a la figura literaria del escritor, más allá de esas primeras impresiones que caían en un maniqueísmo que la situaban como el detonante, ya sea de una confesión o de una leyenda. En este punto, cabe incluso la necesidad de someter a juicio nuevamente la obra de Elizondo para descubrir si su naturaleza textual la puede seguir manteniendo en el estatus de texto autobiográfico convencional, aquel que asume ser un discurso verídico.

En gran medida, el problema que presenta la *AP* concuerda con la situación del género autobiográfico; la segunda mitad del siglo XX vio nacer nuevas consideraciones a un género que ya anteriormente había sido de gran importancia, pero que pocas veces había visto comprometida su relación con la verdad. Al indagar en su naturaleza y una vez reconocidas sus características, la pesquisa crítica puede ver iluminado su tránsito por el entramado laberinto que ofrece la *AP*.

En su libro *Poética de la ficción*, José Manuel Pozuelo Yvancos propone diversas formas de acercarse al carácter ficcional de los textos literarios y su repercusión en la interpretación que de estos se hacen, puntualizando el carácter pragmático del diálogo con el lector para acceder a la naturaleza de la ficción y determinarla. De esto parte un señalamiento hacia la proclive laxitud de diversos términos críticos contemporáneos, en los cuales los fenómenos literarios se ven reducidos a valoraciones cuantitativas de sus características ficcionales como, por ejemplo, suponer que un texto realista es más o menos ficticio que uno romántico. El problema, señala Pozuelo, no es la categorización tanto como sí lo es el

reduccionismo. Para él, los géneros al final no pueden ser diseccionados según directrices homogéneas, por lo cual muchos de ellos lindan en diversas características comunes, compartiendo una naturaleza “fronteriza”.

Uno de estos géneros fronterizos es, precisamente, la autobiografía. En el despliegue de la tradición crítica, tal género ha sido observado siempre desde dos perspectivas encontradas: la de aquellos que la defienden como un género no ficcional y los que la ven como una más de las posibilidades narrativas de la ficción. Para Pozuelo, la autobiografía es un género que ha traspasado las inquietudes literarias, dado el hecho de que la filosofía y sus autores han visto en esta forma discursiva un reducto de la expresión, San Agustín, Descartes o Rousseau, por mencionar algunos.

Otra de las razones del problema de este género es que distintos autores se han servido de sus herramientas formales para recrear posibilidades estéticas que abonen poco a la verosimilitud:

este fenómeno ha ocurrido siempre: la autobiografía de Goethe *Poesía y verdad* se sirve, en ciertos pasajes, de formas narrativas ficcionalizantes típicamente novelescas y en el otro lado una novela que para nada es una autobiografía, como las *Memorias de Adriano* de M. Yourcenar adopta la forma confesional típica de las autobiografías. (Pozuelo, 1993: 80)

El fenómeno que apunta el crítico español puede verse iluminado si nos acercamos con una apertura reflexiva al texto en cuestión, atendiendo a la especificidad que cada contexto otorga a la obra. Abstraídas de esta manera desde su origen, las distintas autobiografías pueden entenderse cada una en armonía con los fines que persigue el yo que se presenta en sus páginas.

El análisis de Pozuelo se dirige principalmente al debate teórico suscitado durante el siglo XX, cuando el género escinde su naturaleza debido a las apropiaciones que los escritores hacen de sus formas y a las reflexiones críticas que de estas nacen. La polarización

del pensamiento demuestra que el interés se divide en dos perspectivas que, a pesar de una aparente incompatibilidad, no debieran ser excluyentes una de otra:

El problema autobiográfico, tal como se plantea hoy, enfrenta dos corrientes críticas, dos interpretaciones:

- a) Quienes piensan que toda narración de un 'yo' es una forma de ficcionalización, inherente al estatuto teórico de la identidad y en concomitancia con una interpretación del sujeto como esfera del discurso. Una línea que arranca de Nietzsche, que reúne a Derrida, Paul de Man, R. Barthes y lo que se conoce en general como deconstrucción plantea el intrínseco carácter ficcional del género autobiográfico. (...)
- b) Quienes como Gusdorf, Starobinski, Lejeune, E. Bruss, aun admitiendo que algunas formas autobiográficas utilizan procedimientos comunes a la novela, se resisten a considerar toda autobiografía como una ficción. Precisamente buscarán definir los términos por los cuales la autobiografía se propone como un discurso que afirma una especificidad de alguna naturaleza: histórica, pragmática o en el horizonte de las convenciones genéricas. (1993: 186)

En esta última consideración tiene mucho peso el nombre de Philippe Lejeune, por lo cual resulta conveniente detener el análisis en su propuesta teórica antes de avanzar en las ideas que Pozuelo agrupa como confrontadas a ella.

Lejeune estableció la categoría de “contrato de lectura” con la cual pretende disipar, en esencia, las confusiones con respecto al género en tanto responden también a una situación contextual, a saber, el conocimiento por parte del colectivo lector del nombre (la “firma”) de quien escribe, “distinguiendo de esta manera al ‘yo textual’ con el ‘yo del autor’, el que da origen y especificidad al género autobiográfico”. (Pozuelo, 1993: 188)

Ahondando en la propuesta de Lejeune, se encuentra un especial interés por anclar el concepto de manera que pueda ser una categoría general, por lo que parte de la instauración de una definición clave para la autobiografía: “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en

la historia de su personalidad.” (188) A su vez, el teórico francés establece cuatro reglas que debe cumplir toda obra para ser considerada autobiográfica:

- 1- Forma del lenguaje: a) narración, b) en prosa
- 2- Tema tratado: vida individual, historia de una personalidad.
- 3- Situación del autor: identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y del narrador.
- 4- Posición del narrador: a) identidad del narrador y del personaje principal, b) perspectiva retrospectiva de la narración. (188)

A estas categorías Lejeune suma la forzosa coincidencia entre la identidad del autor, la del narrador y la del personaje (189), siendo las *Autobiografías precoces* un ejemplo notorio de discordancia con las preceptivas externadas por el autor francés. Esto no impide, por supuesto, que muchas autobiografías, incluso aquellas que son ajenas al ámbito literario (como las autobiografías de políticos y deportistas) sean sometidas a la revisión formal desde el esquema de Lejeune y pasen con facilidad la prueba, siendo este uno de esos casos denunciados por Pozuelo, en el cual el término prescribe la interpretación del objeto literario.

El trabajo teórico de Lejeune pugna por mantener el origen de aquel yo que escribe en el plano de lo social; sólo de esta forma podría ser tomada la autobiografía como una obra de valor documental para abonar a la imagen cultural de un sujeto en cuanto su presencia en el mundo. Es probable que las disertaciones del crítico francés en torno al tema sean más que suficientes para identificar las características de las autobiografías no literarias, refiriendo este término a las autobiografías que cumplen funciones inclinadas hacia el mercado, sean o no de escritores o artistas,<sup>27</sup> que contengan en sus líneas elementos para la construcción social

---

<sup>27</sup> Otra noción interesante de analizar, pero que excedería los fines de esta investigación, es el de los “escritores fantasma”, redactores desconocidos de supuestas autobiografías o memorias de personajes famosos en diversos ámbitos, como políticos, deportistas o filántropos.

del sujeto en un mundo real de nombres, épocas, programas de televisión y premios a toda clase de méritos.

La situación cambia cuando el texto autobiográfico se presenta como medio de construcción de una identidad, una posibilidad de fijar los cimientos sobre los que se erigirán los elementos de definición de un yo, sin importar el punto del cual parta la mano que lo escribe. A la construcción de ese yo se sumará la destrucción del que lo antecede. La escritura se vuelve búsqueda, la *mimesis* se vuelve *poiesis*.

En estas autobiografías, la narración que presenta el texto deja de dar cuenta de un diálogo, de un paseo por el museo que colecta el devenir de la vida. Adquiere, en cambio, un tono introspectivo y heurístico, se vuelve una indagación en pos de la identidad concreta del que escribe. El tono dialógico se reduce, el *tú* interlocutor desaparece y el espejo se vuelve cómplice de las palabras. En este tenor, la reflexión crítica ha buscado dar un paso más allá de la propuesta de Lejeune, borrando tajantemente el concepto de contrato de lectura y señalando a la vez la inversión del proceso autobiográfico. Paul de Man expone al respecto la idea de que es la obra la que produce vida: “no es pues el referente quien determina la figura sino justo al contrario, es la figuración la que construye su referente. Por ello, el resultado es el mismo que el de la ficción”. (Pozuelo, 1993: 197). Abonará a esta idea al señalar que la base referencial de una autobiografía, aquella que nos acerca al referente real del cual supone partir el texto, es una ilusión retórica del lenguaje empleado por el autor. (198) Pozuelo rastrea en el debate crítico una intuición que acerca la naturaleza difuminada del referente real a una condición intrínseca del lenguaje literario y sus modos metafóricos que son, a la vez, modos de destrucción social del sujeto contenido en tal lenguaje: “la autobiografía se ve afectada de lleno por todo el aparato de metaforización, de recurso a las



metáforas, como tropos del discurso, que ha caracterizado a la deconstrucción. La escritura es metaforicidad, desplazamiento, sustitución.” (200)

En este tenor crítico se desenvuelve el género autobiográfico: lo cierto es que más allá de la reflexión en torno a su naturaleza problemática, la autobiografía no puede desembarazarse del elemento social que inevitablemente va ligado a la firma de su autor. Es por ello que la confusión lectora asume la complejidad del texto desde la aparente incoherencia del sujeto conocido contrastando con el sujeto a construirse en la lectura. Como podemos establecer con razonable sencillez, hay dos tipos de autobiografías que confrontan, mediante sus formas, con la polémica de su género: las que no buscan más que un aliciente documental y mercadológico, seguidoras del contrato de lectura que se establece en la dinámica editorial. En ellas el afán literario se reduce a la acumulación cronológica de sucesos reconocibles en una ambivalencia de espacios públicos y privados: hechos supuestos que se barajaron como posibilidad y ven su afirmación en el texto, así como otros sucesos de conocimiento público a los cuales se les focalizará desde una perspectiva intimista.

En el otro extremo se encuentran aquellas autobiografías que conforman un estadio más de la conformación subjetiva de quien la escribe, un ejercicio de construcción consciente y reflexivo, capaz de entramar en sus páginas las formas de un rostro desconocido, carente de referentes externos y partidario de la naturaleza modélica de la palabra; textos que asumen su responsabilidad como arquitectos del yo, confrontado éste con la dinámica de la autocrítica, la afirmación epistemológica, la metáfora como herramienta principal de este nuevo cincelado. El contrato de lectura se desvanece pues la relación dialógica enfrenta a un autor con ese otro que su mano va delineando, un encuentro del que ninguno saldrá indemne.

En este grupo se encuentra la *AP*. Salvador Elizondo conoce bien las posibilidades de la palabra y las esgrime con una soltura y naturalidad estremecedora; el contrato social de su

firma le importa muy poco, pues su interés se vuelca en la creación de un sujeto que viva y sienta las mismas letras que lo forjan: un rostro que soporte el nombre de sus obras, que las respalde y que se escriba con ellas. A continuación, profundizaremos en los procesos de construcción a los que somete el autor a ese personaje literario que terminará, inevitablemente, por sustituirlo.

## II Fundamentos para una poética futura

### 2.1 Consideraciones sociales, culturales y estético- literarias al interior de la *Autobiografía precoz*

Al iniciar la *AP*, el narrador de la misma hace una aseveración que se vuelve fundamental para trasver las intenciones literarias que harán acto de presencia en la obra: “la importancia de una autobiografía reside en las conclusiones que nos propone o que sacamos más que en las anécdotas que nos relata.” (21) Ya en el primer apartado del presente capítulo se han observado las características que hacen a la *AP* la muestra de una intención literaria que va más allá de la consignación cronológica de los hechos importantes a la mitad de una vida. Esto es consecuente desde el inicio del texto tomando en cuenta la breve sentencia consignada más arriba: las páginas de la *AP* delinean las conclusiones que definen una postura ante el devenir de una vida cifrada en el lenguaje de la escritura. Si bien hay otras reflexiones importantes que el personaje de la narración dirigirá hacia la vida misma o la cultura, persiste una inquietud por la definición de un carácter estético y literario que proponga una imagen determinada para aquel que se está escribiendo a través de la narración: el Salvador Elizondo que vivirá y hablará a través de su obra.

Llegado este punto, la autobiografía se vuelve una dualidad de intenciones artísticas: por un lado se persiste en la ilusión de estar ante un texto que comparte la vida real de un ser humano, escritor conocido en una cierta actualidad cultural. Esta ilusión abona al proceso siguiente, al de la construcción subjetiva, como si se tratase de una metamorfosis de identidad. Pozuelo menciona lo siguiente al respecto:

La autobiografía es una construcción de identidad, sujeta a todas las metamorfosis, formas de suplantación, selección, manipulación en la configuración de su forma. El

orden narrativo, tan vinculado a los procesos de identidad, (...) impone al acto autobiográfico todas las formas de mistificación del proceso mismo que constituye la figuración de una identidad. Pero ello no es óbice para que esta ficcionalidad constitutiva, semántica, fundamental del fenómeno autobiográfico sea precisamente el objeto de su lucha, y pueda en última instancia hacerse compatible con el postulado no ficcional del propio acto comunicativo, pragmático de buena parte de las autobiografías. (Pozuelo, 82: 2006)

La identidad del Salvador Elizondo inserto en la autobiografía es la de su ideal literario: a partir de una suma de reflexión y concepciones, la figura del autor se transformará en lo que el ideal plantea: a través de estas disertaciones se descubre la anatomía de un ser de lenguaje y dedicado a él, que conoce y juzga al mundo a través de la literatura.

Para exponer las ideas que construyen este ideal literario que habrá de conformarse en la subjetividad del Salvador Elizondo escritor, es preciso establecer su naturaleza para definir su importancia, empezando con las consideraciones sociales y culturales, terminando por las meramente estético- literarias. Esto ayudará a comprender la complejidad del personaje que se va creando y los distintos perfiles que lo conforman. Este orden no es gratuito, a mi parecer, ya que determina la gradación de las inquietudes que forjan la voz del autor al interior de su obra: al final, será siempre el orden estético el que moldeará la faz con la cual el escritor se confronta con su tiempo.

## **2.2 Lo social: entre simulación y miedo a lo real**

La *AP* muestra en sus primeras líneas una disposición por la comparación entre dos mundos: el europeo y el mexicano. Dado que Elizondo consigna su primera infancia en tierras alemanas, el desencanto a su regreso a México responde, inicialmente, a las diferencias sensitivas que nacieron en la Alemania del Tercer Reich y que no encuentra reiteradas en su tierra natal: “el retorno a la patria fue una experiencia desagradable por todos motivos.

Penetraba yo por primera vez en un mundo caótico, infinitamente fragmentado o quizá infinitamente indiviso.” (24) La melancolía es el sentimiento que animará estas reflexiones, al ser varias las ocasiones en que el narrador podrá estar en ambos lados y ejercer así su crítica comparativa. Es a través de ella como se logra sobrevivir ante el hastío de las preceptivas escolares, que pronto habrán de conformar un espíritu ensimismado en el escritor.

Posterior a este primer estado de desencanto, el personaje de la *AP* se embarcará en la primera de varias pretensiones artísticas fallidas: la pintura. En este momento surge un nuevo reclamo al entorno mexicano y el momento pictórico que vivía, en el que el pensamiento socialista estaba fuertemente afianzado en la conciencia artística colectiva:

Como pintor había yo caído bajo diversas influencias, sobre todo de las escuelas mexicanas que, difícilmente, por lo rudimentario de sus premisas, por sus concepciones ingenuas y por su carencia absoluta de sentido de universalidad, contribuyeron a que yo no pudiera extraer de ellas, aunque fuera, una perspectiva mínima que sirviera de cauce al poco talento que tenía. (36)

Este momento marca el inicio de la confrontación de las ideas del autor con el clima político-social de su país, que vivía una acalorada transición de ideas y conceptos entre vanguardias, nociones de modernidad y socialismo estético. El narrador confiesa que fue el cine de Eisenstein que conoció en un nuevo viaje a Europa (esta vez, París) el que le reveló nuevas posibilidades para entender el papel del arte en una sociedad salida apenas de la guerra, carácter que no había podido constatar dada la poderosa influencia que tenían todavía en su espíritu crítico las ideas de izquierda que cosechó en sus días de práctica pictórica.

Los conceptos de la izquierda mexicana fueron determinantes para establecer la desconfianza que sentía el autor por la simulación progresista del feminismo social. El trato con mujeres europeas convencieron al autor de la condición ilusoria de la liberación femenina

mexicana, más preocupadas, a su juicio, en la apariencia progresista que en la verdadera lucha en contra de la discriminación de su género:

Esas mujeres [las de Europa] que habían experimentado el cataclismo de la guerra no eran menos mujeres por ese hecho; conservaban intacta una interioridad propia al lado de la cual mis “camaradas” mexicanas, que amaban disfrazarse de personajes de Diego Rivera, que redimían incansablemente a los indios del Mezquital y bebían grandes cantidades de tequila en las fiestas del Taller de Gráfica Popular, eran como un remedo grotesco de ese ideal que, por principio, prefigura toda mujer ante los ojos del hombre. (40)

En diversas obras contemporáneas y posteriores a la *AP* (como *Farabeuf* y el *Hipogeo secreto*) los personajes femeninos sufren distintas vejaciones rituales a sus cuerpos, son expuestos como objetos de purificación y sacrificio, violentados la mayor parte del tiempo. Esto puede obedecer a una concepción de la estética erótica y sexual que el escritor abrazara en sus viajes al viejo continente, respondiendo además a la constante negación del elemento femenino “tradicional” que caracterizaba a las mujeres con las que convivía en México:

La emancipación, sobre todo sexual, de las mujeres que conocí durante ese viaje no presuponía necesariamente la pérdida de la femineidad que invariablemente caracterizaba a las “mujeres progresistas” que yo había frecuentado en los círculos intelectuales de izquierda en México (40)

Las inquietudes del escritor con respecto a lo sexual no se remiten únicamente al efecto que un erotismo puede tener en determinado personaje de una novela o narración, sino que permea más allá de la ficción, a pesar de haber nacido en ella: Salvador Elizondo será reconocido como un autor que reivindica lo moralmente reprochable, acaso porque en el espacio que creó en la *AP* se suceden diversas concepciones trasgresoras del concepto de hombre civilizado: su interés, el que nace en la *AP* y que será parte de su ser literario en el futuro, es la de mostrar cómo las diversas desviaciones psicológicas nacidas del deseo sexual se ven reprimidas y rechazadas únicamente porque es a través de ellas como podemos observar la verdadera naturaleza de nuestro ser:

la estructura de la sociedad es tan equívoca que cuando para su propio bien nos demuestra, mediante los silogismos de una lógica que sólo sirve a sus propósitos malsanos, que somos dementes o criminales y que por ello nos priva, convencionalmente, de nuestra “libertad” – es decir: la libertad que nos ha otorgado de no atentar contra su estupidez – no hace sino poner en nuestras manos los argumentos perfectos para demostrar que el criminal, el asesino, el estuprador representan la naturaleza *verdadera* del hombre mientras que todos los demás aman engañarse con las patrañas que han inventado y no caer en la tentación que es la vida, y si alguna vez caen en ella desfiguran esa caída hasta el grado de convertirla en una elevación, porque lo que temen sobre todas las cosas es mancharse. (...) Al condenar al estuprador, al sádico, al necrófilo estamos volcando nuestra culpa sobre las imágenes más evidentes de esa personalidad que es la que nos aterra más que ninguna otra y que nunca queremos confrontar: la nuestra. (Elizondo, 2000: 70 -71)

A partir de este razonamiento se despliegan diversas características que definen la obra de ese escritor que se desarrolla en la *AP*. Como si de un decálogo se tratara, la obra reúne esas consideraciones preceptivas que construyen su estilo: por encima de la moral, para Elizondo, está la confrontación y las diversas revelaciones que provoca. Tales revelaciones pueden invocar, como la misma *AP* hace, una concepción de la realidad que diseñe las particularidades de una obra y de su autor.

### **2.3 La aparición de una poética**

La parte medular de la *AP* está conformada por una serie de revelaciones estéticas que pronto se convertirán en directrices para el narrador, ideas que regirán su devenir por la vida, “la vida que vale” (76), es decir, la que nace en la página, sea la que se escribe o la que se lee.

El primer elemento que definirá la impronta literaria del escritor que nace en la *AP* es el de la melancolía. El narrador cuida bien de establecer, desde un principio, este sentimiento modélico, incomprensible en la idea pero constatable en la evidencia literaria:

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 la poesía. (...) Además, la melancolía, por inexplicable, es también incompañable. 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. (28)

Establecido este primer parámetro, la *AP* se dirige hacia la confrontación con el lenguaje de la poesía. Elizondo está convencido que el momento de aparición de la poesía es aquel en el que la descubrimos en el otro: el primer resquicio poético se encuentra en el *poesía eres tú* y se vuelve misión constatable para el poeta hacia todo lo que está fuera de ella, o como diría Mallarmé y bien recordaría Elizondo: *Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*.<sup>28</sup>

El narrador de la *AP* consigna de esta manera a los autores que habrán de ser los pilares primigenios de su inquietud poética: Bécquer y Mallarmé son los artífices del lenguaje que mueve a la poesía de su origen intuido e intentado, en la realización de un estilo que primero es lenguaje y después vida. Bécquer, para Elizondo, responde a esas primeras necesidades ontológicas por las cuales el ser humano se acerca a la poesía: la concreción de la psique, de los estados de ánimo, en algo que es tangible y a la vez diáfano, como la palabra. Mallarmé es la culminación de este ideal, al hacer nacer en el propio lenguaje las sensaciones que antes aparecían forzosamente en su exterior:<sup>29</sup>

El poeta, o es un hombre que se enfrenta a la eternidad momentáneamente, en cuyo caso vive o concreta, mediante el lenguaje, imágenes o sensaciones, o bien eterniza el instante viviendo las imágenes o las sensaciones en el lenguaje, un lenguaje que por ser el hecho mismo de la creación y la creación misma de su personalidad, es el cumplimiento de una aspiración de máxima universalidad. Éste ha sido, en términos de ideas estéticas, el proceso que yo mismo he seguido o he intentado seguir en mi obra. Creo, de momento, que todavía estoy más cerca de Bécquer que de Mallarmé. (...) El tiempo llegará sin duda en que abandone este lirismo en aras del supremo menester, o mester poético, pero es que estoy comprometido, más comprometido, con la mirada que me mira en el espejo que con el esplendor del cielo. (35)

---

<sup>28</sup> “Darle un sentido más puro al habla de la tribu”.

<sup>29</sup> Elizondo intentará dar forma a este ideal en su novela *El hipogeo secreto* y más adelante en el texto “El grafógrafo”, entre otras narraciones.



Estas consideraciones aparecen relativamente pronto en la *AP*, siendo las sendas por las cuales el discurso estético irá recorriendo un camino edificador, incluso más allá del lenguaje literario: la escultura y la pintura serán importantes también para Elizondo al momento de seguir su cruzada por dar un carácter al arte, al menos al arte como él lo entiende. De esta manera, la falsa perspectiva con la que Borromini concibió la pequeña galería del *Palazzo della Spada*, logrando una ilusión de medidas mucho mayor a las reales, invitan al ser que habita en el texto a reflexionar sobre este poder que el artista tiene sobre la realidad misma para transformarla y difuminar las fronteras sensitivas que la propia materialidad de las cosas otorga:

La impresión que me produjo esa pequeñísima galería artesonada en que está figurada una inmensa perspectiva rematada por una estatuilla me remite siempre a la idea de que, si bien el arte es, esencialmente, el producto de una actividad mágica, en su concepción intervienen muchas veces factores tan íntimamente ligados al concepto de técnica y de oficio que es necesario tener en cuenta esto para poder establecer una manera precisa los límites que separan estas dos concepciones. La realidad misma, como lo prueba ese hecho arquitectónico casi banal, es susceptible tanto de ser recreada como de ser modificada substancialmente por los procedimientos de que dispone el artista y este hecho informa de una manera certera la diferencia exacta que existe entre él y el crítico. Mientras el artista ama confundir en su obra esos límites, el otro se empeña en elucidarlos. (43)

Elizondo no perderá de vista el poder del arte para transformar la realidad y más aún. Siguiendo el propósito que vislumbró en Mallarmé, su idea de la literatura se dirigirá hacia la búsqueda de un lenguaje original, que nace de la palabra y que no requiere de referentes externos para consignarse en la obra. Su propia individualidad sufre este proceso: la *AP* no niega los nexos que tiene con la anterioridad social de su nombre,<sup>30</sup> pero pronto busca transformar a ese sujeto inicial en otro, uno que se defina a través de la palabra que lo

---

<sup>30</sup> Pozuelo, al respecto de esto, recuerda a Derrida, quien “concluye su ensayo haciendo ver cómo la firma, que suele acompañar a la escritura como indicación de su fuente, no es tanto la representación de una presencia como la constatación de una ausencia.”

acompaña. Cada aseveración, cada juicio y concepto es una cincelada más a la estatua literaria, a la efigie de lenguaje que para Elizondo no es otro más que sí mismo, pues desde la literatura también puede ser vivida la existencia. Es a través de las obras de otros a quienes admira como el personaje de la *AP* logra observar los hilos que mueven al mundo y a los seres humanos, a través del lenguaje literario logra descubrir la verdad sobre sí mismo y sobre su actuar en la vida:

Yo todavía no he abierto un libro de poesía –y he abierto muchos- sin la esperanza de encontrar aunque sea sólo un verso que me pueda servir para propiciar una seducción o un acto de aniquilamiento en el nivel de la vida cotidiana, que es el nivel en que ese verso, cuando sirve a los propósitos a los que los destino, habrá de cobrar para mí su significado cabal y su más alto grado de intensidad. (49)

La *AP*, en suma, es la invocación de un espíritu literario y estético, es un llamado hacia el fuego interior de un lenguaje, de la palabra que hace nacer todo lo que define a un ser humano a través de su propia escritura. Mucho de la vida de Salvador Elizondo fue pasado por alto en la *AP*, consciente el escritor de estar ante la posibilidad de ser uno con lo que escribe y que sean esas palabras las que lo definieran, como escritor y como ser humano.

Pero ¿qué significa invocar a través de la palabra? ¿Cuál es el mecanismo que mueve al escritor a construirse a través de la escritura, volviéndose parte indisoluble del proceso de la creación? Pasado y presente se vuelven parte de un mismo lenguaje cuando estos se consignan en intereses poéticos; intereses que por ser eso, poesía, no dejan tampoco de ser existencia.

## 2.4 La palabra que se construye a sí misma

En líneas anteriores se ha repetido la palabra “invocación”. Es preciso consignar el profundo significado y la importancia que tal palabra tiene para comprender la obra de Salvador Elizondo, así como la transformación subjetiva que nace en la *AP*, puesto que esta obra es en su totalidad una invocación: una llamada al recuerdo de algo que no existe pero que se conoce como parte de nuestra vida. Ahondaremos en esto.

En 1969 la obra narrativa de Salvador Elizondo empezaba a desligarse notoriamente de sus referentes externos: el caso del *Hipogeo secreto* (1968) es muestra del interés del autor por construir una obra que se vuelva un signo autónomo por sí mismo, sin la necesidad de remitirse a elementos externos para construir su sentido. En esta novela, la última que escribiría en un par de décadas, la ficción es cuestionada por sus mismos personajes y dirigen sus reclamos hacia el autor de sus realidades. Es sin duda un esfuerzo por elucidar una nueva posibilidad para el lenguaje que Elizondo no dejará en narrativas posteriores.

Por otro lado y a la par de sus obras narrativas, el escritor se dedica a la elaboración de textos ensayísticos de toda índole: desde teorizaciones literarias hasta consideraciones personales hacia la obra de diversos artistas plásticos. Emprende también el aforismo. Tal inquietud por la escritura sin preceptiva de género se ve caracterizada por un ideal que comparte toda su obra: la de construir, a través de su lenguaje, una perspectiva para comprender el mundo a través del ojo literario.

Menciono el año de 1969 porque es el de la publicación del texto que vendrá a iluminar las consideraciones que más arriba se han presentado con respecto al concepto de la invocación y que, para los fines de la presente investigación, resultan fundamentales. “Invocación y evocación de la infancia” forma parte de una selección variopinta de escritos

que el autor publicó de manera conjunta en el *Cuaderno de escritura* –obra que ya antes se ha mencionado–. Ahora nos ocupa este texto en específico que viene a iluminar las intenciones estéticas que el mismo autor procuró iniciar algunos años atrás en su *AP*.

¿Cómo se relaciona la idea contenida en el ensayo de Elizondo y la *AP*? Esta última se conforma de revelaciones que forman la faz literaria de Salvador Elizondo, todas ellas aparecidas en encuentros fortuitos con expresiones artísticas en diversas etapas de lo que conformaría su crecimiento como ser humano: en la niñez, el despertar de la sensualidad al recorrer tímidamente con los dedos los hombros de su nana; el profundo desagrado por la izquierda mexicana durante su tentativa pictórica; la complejidad y misión de la poesía ante la revelación de la mujer amada, entre otros momentos que ya se han mencionado. Todo esto desde una perspectiva del presente que no deja de ser esquiva, un presente desde el cual se está observando una vida a medias pero que a la vez ya forma parte de un pasado lejano. Al respecto, Pozuelo menciona:

La memoria autobiográfica es pasado presente. La autobiografía tiene como dominante de su estructura la convocatoria por la escritura de la *presencia del pasado*. Por ello la actividad escritural autobiográfica no remite nunca al pasado como un todo, como un conjunto, sino a los puntos sucesivos de ese pasado. La forma de la temporalidad autobiográfica es siempre una forma de presencia. (2006: 87)

Este pasado que nutre al Elizondo que se construye en la *AP* se hace presente no en la recuperación precisa del suceso sino en la presencia de una idea que materializa el pensamiento literario. Es a través de estas ideas que podemos ver al Elizondo que desea ser y no al que *fue*. Cada una de estos momentos fundamentales son parte de un mismo acto, a la vez literario y existencial: la invocación.

“Invocación y evocación de la infancia” es un ensayo que, partiendo de la reflexión en torno al espacio ontológico que identificamos como infancia, lleva al escritor a recordar a

dos autores que dislocan el concepto para poder reconocerlo desde dos vertientes distintas: la evocación (Marcel Proust) y la invocación (James Joyce).<sup>31</sup> Es este último elemento el que interesa en este momento, pues viene a ser un apuntalamiento esencial para aquello que Elizondo inició en la *AP*: la construcción de un ser cuyo pasado existe únicamente al ser pronunciado en el espacio literario.

## 2.5 Invocación de una identidad

El futuro –partiendo desde una lógica poderosamente simplificada– es imposible de ser recordado no porque no haya existido, sino por la ausencia de elementos sensoriales que ayuden a nuestra conciencia a re-crear una imagen nítida de lo que contiene. La memoria siempre se alimenta de esos momentos esenciales que vieron involucrados poderosamente a los sentidos más que a la razón. Por ello, cuando algo está ahí para ser recordado pero no está supeditado al mundo de los sentidos, necesita ser invocado.

Elizondo plantea esta cualidad a través del lenguaje. La herramienta principal para la invocación será la palabra que trasciende a los sentidos. Por ello, lo invocado siempre será algo que tiene su expresión máxima más allá de la banalidad que encierra el recuerdo básico de una imagen puesto que la palabra, siguiendo la idea de Mallarmé, puede lograr la aparición de algo que fuera de esos límites verbales no existe. Elizondo lo ejemplifica de la siguiente manera, iniciando con unos versos de Ramón López Velarde:

*Yo tuve, en tierra adentro, una novia muy pobre:  
Ojos inusitados de sulfato de cobre,  
Llamábase María...*

“Llamábase María”... ¡He ahí la clave de la invocación! La enunciación de ese nombre, esa palabra –María– desprovista de todos sus atributos, desprovista de todo

---

<sup>31</sup> El tema de la evocación, igualmente complejo y esencial para entender la poética de Elizondo, será tratado a conciencia en el capítulo siguiente.

aquello que rodeaba los ojos color sulfato de cobre, los ángeles de yeso, el silbido lejano de la locomotora, han de servir, en ese rito milagroso y mágico de la invocación para revivir, no de una manera sensible, sensorial, el amor y el noviazgo de María, novia pobre, sino de una manera que trasciende la superficialidad y la aparente banalidad de las sensaciones que se originan en la carne. Los sentidos desaparecen, se vuelven como espectros inútiles al contacto con esa presencia trascendental de las esencias. (Elizondo, 2000a: 23)

Lo que se invoca no tiene presencia en el tiempo tanto como lo tiene en el orden del lenguaje.

Por ello podemos asistir a la creación de algo que no existe más que en el momento en el que es nombrado, expresado con la palabra poética. Eso que se invoca es superior en trascendencia a lo recordado, porque encarna por sí mismo una identidad que no necesita de los sentidos para concretarse. La palabra poética actúa como el detonante que hace aparecer aquello que conocemos como parte de nuestro ser pero que no tiene referencias sensoriales en el pasado:

No somos ajenos al carácter mágico de la invocación en contraposición al carácter lógico de la evocación. La evocación nos lleva a nuestro destino de nostálgicos mediante un camino, que por medio del lenguaje pretende conducirnos a la reconstrucción de otro momento. La invocación nos lleva a él mediante el proferimiento de la palabra que –como en los encantamientos– encierra la clave del misterio. (23)

Un nombre es suficiente para que ante nosotros aparezca aquello que define más de un aspecto de nuestra vida. En el caso de la *AP*, el texto en su totalidad es un llamado a la invocación: cada uno de los momentos que definen la perspectiva literaria del Salvador Elizondo que está naciendo en la obra está arraigado firmemente en palabras claves: interioridad, melancolía, escritura, poesía, amor. Un nombre propio, Silvia, se repite más que otro. Silvia, ese personaje que nunca existió más que en la página, es la fuente de la que mana el material que construye a Elizondo: de ese nombre nace la poesía y su misión, ante sus ojos es cuando el escritor puede responder al desafío que se resuelve a través del dicho *poesía eres tú*. No es casual que Silvia sea el nombre que mantiene unidas las islas conceptuales que

conforman la *AP*; Silvia está ahí cuando el poeta descubre la poesía, está ahí cuando Europa y su arte abren la perspectiva del artista, cuando la vida golpea al escritor, Silvia está ahí cuando ese Elizondo se descubre en la negación de la civilidad que se empeña en simular una sociedad intrascendente, en mostrarle cuál es su *deber ser*. Silvia invoca al autor que no se ve reflejado más que en los actos de la página y que seguirá, a través de ellas, buscando su totalidad subjetiva. Todo eso despierta un nombre:

¿Qué significan los nombres...trascendentalmente? Margarita, el vocablo Margarita, ¿es acaso la concreción absoluta de ese “Eterno femenino que nos llama a lo alto”? “¡Combray!”, ¿es acaso este nombre el que evoca la sensación del olor de los espinos blancos y el gusto de la madeleine? “Balbec”, ¿es acaso este nombre el que evoca la visión de Albertina en bicicleta?, ¿o “clateya” –transmutado en un prodigioso verbo–, el que describe los amores de Swann y Odette? Parecería que no; sin embargo, nuestras sensaciones, para recapturar ese tiempo perdido de las páginas literarias, cuando quieren reconstruir esos pasados ficticios, no han de acudir a ninguna otra referencia. (Elizondo, 2000a: 24)

Los nombres en la *AP* (y me atrevería a decir, en toda la obra de Salvador Elizondo) valen por lo que contienen en el sentido de su ausencia. Sabemos que el personaje llamado Silvia no tiene correspondencia en el mundo real: su existencia está regida por la ausencia que la signa: no existe, y es por ello que es importante porque, a pesar de su ausencia, es a través de la invocación de su nombre como se manifiesta ese individuo que de ahora en adelante será Salvador Elizondo. El personaje de la *AP*, aquel que desde ese momento será el Salvador Elizondo que el mundo conocerá como escritor, adquiere forma en tanto se alimenta de todas las reflexiones que nacen de la invocación de Silvia, la cual, en esencia, es un ser inexistente.

La idea que nuestro autor expresó en su ensayo sobre la invocación siguió permeando en las intenciones literarias que lo sucedieron: el proferimiento de la palabra clave para invocar una realidad que trasciende los sentidos. Tomo, como ejemplo, una narración breve que el autor publicó el mismo año que el *Cuaderno de escritura*, “El retrato de Zoe”. La

correspondencia esencial entre la reflexión ensayística contenida en el texto sobre la invocación y esta obra son una prueba clara del interés de su autor por sincronizar su pensamiento con su escritura, creando de esta manera un solo lenguaje, complementario y definitorio. Zoe es el nombre que en principio es sólo el recuerdo de una ausencia, pero a través de ella se puede observar el despliegue de una reflexión poética acerca del ser, la necesidad por el otro que nos complementa y que en su ausencia buscamos recuperar a través de la invocación, para no terminar cayendo en el olvido:

No sé ni siquiera si ése es su verdadero nombre.

Algunos me dijeron que así se llamaba; pero para qué te voy a decir que estoy seguro de ello si al fin de cuentas lo único que aprendí acerca de ella fue su ausencia. La fui aprendiendo poco a poco; a lo largo de los días primero. Luego las semanas se fueron volviendo lentas como el deslizamiento de los caracoles; una lentitud que fue, imperceptiblemente, comenzando a discurrir dentro de una vertiginosa velocidad de meses. Los años eran siempre, por aquel entonces, una sucesión lunar en la que su recuerdo se avivaba como la pulsátil hemorragia de las heridas que siempre parecen estar a punto de cicatrizar, pero que siempre, también, por aquel entonces todavía, el proferimiento de su nombre equívoco, una alusión remota a su forma de ser, a su recuerdo, hacían sangrar nuevamente, como si todas las palabras de las que en mí estaba hecho su recuerdo fueran puñales. (Elizondo, web)

Líneas más adelante, el relato toma un carácter más revelador todavía en el que, a mi juicio, se puede observar una analogía con el espíritu que impulsó a la *AP*: la de crear, a través de la consignación de algo que no existe, la totalidad de un ideal de reconstrucción, la del verdadero Salvador Elizondo, ese que *no está* consignado en su autobiografía y que nace a partir de ella:

Esto se debe sin duda a que ya puedo reconstruirla totalmente de lo que es su ausencia. Tú eres capaz de entenderlo ¿verdad? Estoy seguro de ello porque en todo este proceso de olvido con el que la fui tallando como se talla la forma de una estatua del bloque de mármol, tu presencia siempre acuciosa, cuando no el recuerdo de esa complicidad que habíamos establecido tú y yo, acentuaban su carácter de ausencia, de no ser ya allí, afuera, en los salones y ante los espejos en cuyas lunas amaba tanto corroborarse sino de ser aquí interior; un punto crucial y convulsivo en el que todo lo que ella había sido convergía dentro de mí. (Elizondo, web)



Sirva el anterior ejemplo para dar fe del ideal que Elizondo sostiene con su escritura y que nace de su invocación en la *AP*. A partir de su aparición, no habrá otra manera de acercarse a su autor real más que a través de su testimonio literario: su obra será la crónica de esa lucha por la instauración del lenguaje como el único demiurgo, el mago que se encargará de aparecer lo trascendental a través de la palabra poética. Las fronteras entre ficción y ensayística se vuelven difusas, pues en la escritura de Elizondo toda página será campo fértil para la reflexión acerca de la complejidad que la literatura encierra. Y esto es decirlo rápidamente, pues en la obra del autor no habrá cortapisas: todo lo que sea susceptible de ser reflexionado será parte de su obra y su propio ser; ese sujeto llamado Salvador Elizondo estará constantemente creándose en cada línea que escriba.

## **2.6 Aparición del grafógrafo**

He mencionado algunos libros del autor que siguieron a la aparición de la *AP*, como *Cuaderno de escritura* y la colección de relatos *El retrato de Zoe y otras mentiras*. Estas obras, como se ha observado, conforman una sucesión en la construcción de la identidad literaria del autor, pero no son el único momento en el que se manifiesta tal proceso. A la par de estos momentos de consolidación identitaria, Elizondo plasmaba en la página otra inquietud literaria, acaso la más importante de su vida: la de la escritura autoconsciente, capaz de dar cuenta de la naturaleza del escritor, de sus personajes y motivos espacio- temporales en el terreno de la especulación. Es decir, una escritura con plena conciencia de su naturaleza ficcional, que ensaya la relación de diversos niveles narrativos y que, a su vez, invoca a su creador y lo define en tanto su interés por este fenómeno lo mueve al solipsismo y el ensimismamiento. La figura del escriba empieza a delinearse.

En la novela *El hipogeo secreto*, de 1968, se empieza a notar una nueva inquietud en la narración que volcará al autor hacia la práctica ensimismada de la literatura, en una cuidadosa vigilancia del movimiento de la mano que escribe y del ser que la observa. Elizondo ensaya (con todo el sentido que esta palabra contiene) desde distintas aproximaciones narrativas, lo que Adolfo Castañón (apoyado a su vez en George Steiner) llama una “subversión literaria”: el momento en que la literatura dejó de importarle a Elizondo para retratar el *querer ser* y dirigirse especialmente a los procesos mediante los cuales la palabra se manifiesta y gana presencia en los límites textuales de la obra, las relaciones que establece con sus elementos ficcionales (espacios, personajes, tiempos) y la invocación constante hacia el ser del cual nace la escritura, el autor que ahora es definido a partir de sus líneas:

Si por un lado existe en el *Hipogeo secreto* una prolongada meditación sobre “la novela” como género, por el otro, el libro ataca en forma abierta lo que él mismo llama “esa falacia suprema que es la realidad” y se burla de manera continua de ese lector que esperaba encontrar precisamente esto en sus páginas. En su lugar, el texto pone fin a esa complicidad establecida en forma tácita entre el escritor y el lector, en la que el primero disfraza su papel de artesano mientras el segundo congela cualquier incredulidad posible. (Curley, 2008: 234)

El caso de *El hipogeo secreto* es ilustrativo, una obra que, al final, es una representación de lo que Elizondo ya era como escritor: “no temía perderme, pero frecuentemente tenía que hacer esquemas para saber exactamente en qué nivel o estadio del “solipsismo” me encontraba. No temía perderme porque estaba encerrado dentro de mí mismo. Nada allí me es ajeno. El escenario es siempre yo.” (Elizondo en Curley, 29: 2008).

*El hipogeo secreto* ofrece una primera mirada a la isla desierta en la que el autor permanecerá mientras consolida la mirada del escriba ante ese espejo llamado página en

blanco: una condición de la cual brindará variaciones de distintas sonoridades, tonalidades y magnitudes. Los vericuetos narrativos son la esencia de la novela, el perderse una y otra vez como aliciente para entender la experiencia como un paseo en la que caminan de la mano la ejecución y la interpretación:

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 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 que es su propia identidad. (Elizondo, 2000c: 47)

La confusión se presenta como aliciente frente a la tragedia de la convención: los personajes de *El hipogeo secreto* buscan burlar la finitud natural de cualquier relato, apelando a la conciencia creadora de quien va guiando sus destinos en el papel. A través de estas interlocuciones, la novela ofrece líneas que muestran la inquietante y apasionada vocación del escritor por fundar su relación indisoluble con la idea de una escritura como hecho que nunca termina de acontecer:

No me rompas; conténme. Fíjame aquí para que el mundo tenga una eternidad y no una historia. No me cuentes ningún cuento, porque los cuentos siempre tienen un final en el que los personajes se disuelven como el cuerpo en la carroña; no me conviertas en el personaje de una novela, en el vehículo de un desenlace necesariamente banal por ser un desenlace en el que lo que ya había sido, simplemente deja de ser. (17)

En sus líneas se contiene una teoría incipiente de la escritura, un llamado a la conciencia lectora para abandonar la noción tradicional del género y emprender un periplo hacia la autoconciencia de la ficción y su confrontación final con su autor; no por nada un hipogeo es una red de caminos bifurcados con funciones funerarias, pues en ellas acontece el ritual en el cual los dos polos de la experiencia literaria, quien lee (la Perra) y quien escribe (el pseudo

Salvador Elizondo que es personaje de su novela) ven su final de manera simultánea a la del fin de la obra.

Adolfo Castañón considera a *El hipogeo secreto* una de las “maquinas textuales” elizondeanas, en la que el deleite estético se resguarda en la lectura como un tesoro que sólo se logra disfrutar mediante la activación de diversos mecanismos de lenguaje. En este punto la obra de Elizondo es también una postura crítica, emparentada con esa crisis de la palabra que alertó al último Mallarmé ante la imposibilidad de sostener su mirada (la de *Igitur*) en el espejo. La idea de esta crisis se desarrollará prontamente en la prosa del escritor, cediendo a la posteridad el texto que significó a su vez un nuevo bautismo para su autor. El ideal del grafógrafo se vuelve parte fundamental del “proyecto” literario:

El motivo del grafógrafo, escriba consciente de su escribir y cuyas brillantes pupilas se reflejan en la superficie de la página como en un espejo. Si hubiere que definir un tema para exponer su idea de la prosa, no dudaríamos en proponer éste, al menos por motivos didácticos. El rigor y la atención que ha consagrado a este motivo Salvador Elizondo a lo largo de muchos años y de muchos textos, le ha permitido explorarlo de tal modo que llega a proponernos un haz de variaciones –en el sentido musical de la palabra- que va desde los ejercicios más elegantes y sencillos (como lo son “El escriba” y “El grafógrafo”) hasta las elaboraciones más educadas como “Log” de *Camera lucida* donde se contrastan sus derivaciones y secuelas menos evidentes, como, por ejemplo, los paralelos de la serie isla desierta-página en blanco-anestesia-olvido. Sería éste, desde luego, el asunto narrativo donde la conexión con el universo crítico de Stéphane Mallarmé es más evidente y sería ésta una de las preocupaciones más fértiles de Elizondo en la medida en que a partir de ella ha logrado crear no sólo un poderoso y consistente universo imaginario, sino, sobre todo, *un lenguaje*. (Castañón en Elizondo, 1994: xi- xii)

La obsesión por la naturaleza de la escritura deja de ser una inquietud paralela a la de la construcción identitaria para volverse otra más de sus etapas. Elizondo se convierte en el grafógrafo, un ser para quien la escritura se volverá una moral y una ética, una manera de *ser*.

## 2.7 La salida del hipogeo

*El hipogeo secreto* no fue celebrado de la misma manera que la primera novela del escritor; para algunos críticos y reseñistas, como el propio Curley, Miguel Donoso Pareja o Margarita Peña,<sup>32</sup> la novela representa un fracaso en el momento de la ejecución, cuya densidad léxica provoca el alejamiento del lector con el objeto anecdótico del texto. En cierta forma, tales críticas pueden resultar naturales y previsibles, tomando en cuenta los textos anteriores del mismo Elizondo. A pesar de que en ellos ya se atisbaba un interés genuino por darle a la escritura un poder que la hiciera influir incluso en el nivel de su propia composición<sup>33</sup>, hasta la aparición de esta segunda novela no había el escritor dirigido su prosa a la disertación sobre la otra realidad que se construye en el nivel ficcional, ensayando el comportamiento de una escritura autoconsciente y situándose a sí mismo como personaje de la narración en su naturaleza de escritor.

En 1972 apareció el libro que daría el paso definitivo para convertir a Elizondo en el escriba que ya había empezado a esbozar en páginas anteriores. *El grafógrafo* es una colección de relatos breves, que no llega siquiera a las 120 páginas. En cada uno se observa el cuidado con el cual el escritor impone esa nueva identidad a su escritura: la disposición de los textos –desde “El grafógrafo” y “Sistema de Babel”, hasta “Novela conjetural” y “Una ocurrencia incomprensible”– asemejan un proceso arquitectónico en el que los acabados se acentúan conforme el libro va llegando a su final. Las inquietudes expuestas son variadas, desde la imagen mental del escriba, pasando por la dislocación de los sentidos inmediatos de las palabras, las múltiples posibilidades de las que la realidad que habita la ficción dispone, el enfrentamiento con el otro que habita el movimiento de la mano y que se refleja en el

---

<sup>32</sup> Ver Larson, Ross, *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo*, pág. 229-233.

<sup>33</sup> Para esto vale la pena observar el juego de niveles escriturales que ofrece “La historia según Pao Cheng”.

espejo, incluso la despedida final que cierra toda comunicación que un libro representa. *El grafógrafo* es la taxonomía fiel del ideal literario que Elizondo abraza en ese momento:

En el *Grafógrafo*, el libro, el artesano es Salvador Elizondo, pero ya no es el personaje de una novela que trata de la escritura de la novela en general sino el escritor, el escriba, el que traza los grafos, manejando la pluma como si fuera el pincel del pintor chino, una extensión de su brazo, de su estómago y de su mente. En *El grafógrafo* los procedimientos tradicionales de la escritura han sido superados. (Curley, 2008: 252)

La escritura de Elizondo empieza a construir espacios grafológicos, recintos del ensimismamiento; ermitas, si se quiere, del obseso de la pluma. Cada geografía referida en las páginas de *El grafógrafo* remite siempre a las coordenadas de la observación meditabunda de la mano y del interminable proceso de perfeccionar el paso que lleva a la pluma a plasmar en el papel la escritura mental; todo el libro es un testimonio de esta necesidad por anular al intermediario entre la cosa pensada y su representación grafológica. El lenguaje es material de experimentación para Elizondo —ya sea en la cotidianeidad o en la soledad creativa, en la mirada previa a la página en blanco—. Curley sostiene la idea de que *El grafógrafo* en su conjunto es una superación del ideal perpetrado en *El hipogeo secreto*; difiero de esto y pienso más en un paso lógico del pensamiento inductivo del escriba: si la novela representa la imagen de la realidad experimental creada a través de la pluma (incluyendo los conflictos propios del origen humano de la ficción), los textos de *El grafógrafo* son las muestras específicas que, si bien no comprueban, reafirman el carácter del experimento textual y lo legitiman; son la bitácora de notas, de pruebas y hallazgos conjeturales:

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo. (Elizondo, 2000b:9)

*El grafógrafo* fue celebrado de manera general, en contraste con el rechazo que provocó *El hipogeo secreto*. La estructura de textos breves, anudados todos por la sutil línea del pensamiento grafocéntrico,<sup>34</sup> funcionaba a la perfección como una metáfora de libro-archipiélago, de geografías dispersas como islotes en el mar o como herramientas en la mesa del cirujano.<sup>35</sup>

Más importante me parece lo que ocurre al interior de tales islotes: el traslado de la imagen mental a la página sin intermediarios descriptivos, una práctica que se palpa en el espíritu de los textos y que incluso es tema de uno de ellos en particular: “Experimento nocturno”. En este relato se muestra el profundo deseo de recrear, a través de la escritura mental, una imagen específica que se dispara en la conciencia a través de una sonata de Mozart, la imagen de sus ejecutantes. La plasticidad del relato nos sugiere un ejercicio de creación y no de mera representación, pues el trazo de la imagen mental cae en los vaivenes que la música ofrece y que afecta la construcción visual- escritural:

Y a pesar de que trato de hacer coincidir *exactamente* los movimientos de los músicos mentales con el desarrollo de la música real de Mozart que está allí afuera, algo falla; hay algunos compases en que los elementos no coinciden. Esta asincronía se acentúa conforme mi atención imaginativa va oscilando en busca del punto de quietud en el que la nitidez y la congruencia de la imagen compuesta sean perfectas. El movimiento pendular entonces se proyecta tenuemente sobre las delicadas calistenias que realizan los músicos en la silenciosa profundidad del teatro ideal. El misterioso escenario de ese teatro comienza a girar con una lentitud vertiginosa, a la velocidad imperceptible del reloj; arena o signo; intermitencia continua, sostenida, que avanza irrefrenable hacia la descomposición de los acuerdos que la imaginación ha concertado entre esa música y esta escena que comienza a desarrollarse por sí misma como acto autónomo. (Elizondo, 2000b: 107)

---

<sup>34</sup> Victorio G. Agüera señala que el grafocentrismo representa una “subversión total de la metafísica occidental y de la jerarquía de habla/ escritura”. Funcionando en oposición al logocentrismo tradicional lingüístico, el grafocentrismo establece un escribir que no está obligado a seguir las reglas del lenguaje descriptivo-comunicacional, privilegiando la retórica más que a la lógica y dinámica de la lengua. (Larson, 98: 241)

<sup>35</sup> Imágenes sugeridas en las lecturas que del texto ofrecieron autores como Severo Sarduy y Ramón Xirau.

Gradualmente, el autor nos confronta con el proceso que ha venido madurando desde varias páginas anteriores: la escritura mental se vuelve autonomía creadora e impone su orden instaurador. El escritor logra dar un paso importante hacia la creación del nuevo lenguaje grafocéntrico y que será el que utilizará para seguir su carrera literaria, sea desde la ficción o desde su escritura crítica en la que analizará todo lo que a su alrededor pueda interesarle, con la escritura como “dispositivo regulador del equilibrio entre la cosa, la imagen de la cosa y la idea de la cosa: las tres caras del prisma de la cámara clara”. (Elizondo, 2000b: 74)

## **2.8 La cámara clara: hacia la figuración**

En 1611 Johannes Kepler publica *Dioptrice*, un tratado en el que se abordan diversos problemas e instrumentos de óptica y observación telescópica. En sus páginas, el célebre astrónomo describe por primera vez el funcionamiento de la cámara clara (*camera lucida*). Su hallazgo no recibe mucha atención hasta 1806, año en que es patentada por William Hyde Wollaston e inicia su comercialización. Más de 170 años después, Salvador Elizondo publica *Camera lucida*, ofreciendo la siguiente descripción en su texto “Aparato”:

Un sistema de prismas graduales proyecta sobre el papel la imagen virtual del modelo que el dibujante traza siguiendo los contornos que aparecen en el visor. En resumidas cuentas es una versión refinada de las retículas de vidrio de los pintores alemanes del renacimiento o simplemente del procedimiento de dibujar sobre un vidrio lo que se ve a través de él. En todas sus formas su empleo implica un alto grado de inmovilidad y de fijeza de la mirada ya que la imagen no se forma en la realidad sobre el papel sino en un punto situado entre el ojo y la mano del dibujante, presumiblemente en ese punto llamado “la mente” y tal vez en un punto dentro de ese punto que es o sería el foco de la atención, el punto en que la inquietante perspectiva de la cámara clara se enfoca y equilibra con la del fantasma cuya imagen tratamos de apresar con el lápiz en la mano. (73)

La cámara clara es, para Elizondo, la metáfora perfecta de su relación con la escritura. Todo *Camera lucida* es una muestra de esta metáfora que tantas otras páginas y obras ha necesitado



para consolidarse. Se trata de un libro que es, en primer lugar, una recopilación. Pasados más de diez años desde *El grafógrafo*, Elizondo ya es un prolífico escritor de talante crítico, colaborador habitual de las revistas y suplementos culturales más importantes del país. De sus páginas saldrán los textos que conforman *Camera lucida* y serán un ejercicio de doble refracción: la del fantasma que el escritor pretende delinear con la escritura y la del propio Elizondo, que somete al escrutinio su propio ser dado que lo único que puede ofrecer la escritura como *camera lucida* es la de la mente de aquel que la utiliza.

Los fantasmas delineados por Elizondo son variados: desde aquel que habita la isla desierta o página en blanco, como los que habitan el *locus solus* que conforma la mente que aprehende la imagen de las cosas: Flaubert, Mallarmé, Conrad, Joyce, Valery, entre otros. Es un libro absolutamente personal en tanto que es absolutamente literario.

El libro imita la disposición del instrumento: la mirada (la escritura) atraviesa primero una antecámara, en la cual se ubican textos ficcionales que construyen espacios fértiles para la disertación sobre los alcances del lenguaje literario; cada espacio muestra el estado previo de la imagen mental que se desprende desde el interior de la conciencia del yo autoral, misma que someterá su forma al exterior que filtra los elementos que modificarán tal imagen y la volverá una nueva, reflejo y a la vez transformación de aquello que el que escribe tiene frente a sí.

En tales imágenes mentales se dibujan espacios diversos y en cada uno se manifiesta, de distintas maneras, el carácter de un lenguaje autosuficiente: la isla desierta (“Log”), el recinto de la noche (“Anoche”), La máquina poética cuyo poder puede tanto construir como destruir (“Anapoyesis”), la página en blanco destinada a ser discurso verbal (“Proyectos”), la infancia evocada (“Hein Heldenleben”) o la verosimilitud narrativa de la pesquisa (“El rito azteca”).

Tras esta inicial proyección de imágenes mentales, la cámara clara activa su verdadera función: la amalgama escritural en donde el ojo creador funde la mirada con la claridad del reflejo exterior para ayudar a la mano a repasar las líneas de lo real. En la dinámica propia del libro, esto se expresa en una serie de textos, en apariencia ensayísticos, que prosiguen la indagación del poder encarnado en la mano (el ojo) al contacto con el exterior pero no para la descripción sino para la reconstrucción. Se cumple la función esencial de la cámara clara: retratar el objeto exterior desde la óptica del retratista; no se busca la copia fiel, sino el relato de la imagen, la mano sobre el contorno reflejado creando una nueva posibilidad de la cosa retratada.

Literatura que prepara el camino para acceder a sí misma, la cámara clara presenta diversos elementos que moldean la escritura del autor y compone una relación de nombres que han sido determinantes para la poética elizondiana. Existen, además, textos que más que nombres, señalan motivaciones líricas y tensiones poéticas que definen las líneas de la mano del escritor: la tristeza, el tiempo, la necesidad del retorno.

Un texto de la cámara clara sobresale por su carácter taxonómico y revelador. “Examen de conciencia” muestra al autor enfrentarse al Decálogo de nuevo, tras cuarenta años de alejamiento. Resulta interesante cómo cada una de las preceptivas señaladas por la fe judía sirven para construir a Elizondo con base en la transgresión sistemática de cada una de ellas. La imagen literaria del autor nos muestra un condicionamiento riguroso de desobediencia desde el cual se advierten los hilos que conforman esa identidad literaria que, a pesar de sufrir las variaciones propias de la vida- escritura de su autor, mantiene el espíritu de un lenguaje nacido desde la negación del precepto subjetivo de la moral determinante de su tiempo.

Me interesa detenerme en la descripción que el autor hace de la segunda prohibición marcada por el Decálogo: la de elaborar imágenes:

De su transgresión [del segundo mandamiento de la ley judeo- cristiana] nace y se nutre la inteligencia, facultad que distingue la relación entre las cosas mediante imágenes, la lengua, la historia y la técnica, pues ¿qué es la mente humana sino una máquina generadora de figuras y de ídolos y la poesía la operación por la que esas imágenes se vuelven reales y permanentes? ¿Quién no ha caído en la tentación de hacer imágenes y de labrar ídolos, de “hacer figuraciones”, de *escribir*, aunque sea el propio nombre: figura mínima de nuestra identidad? Mal haría en negar que desde hace mucho tiempo antes de tener uso de razón ya me complacía, como todos, en romper sistemáticamente este mandamiento absurdo. Con el paso del tiempo me he convertido en una suerte de profesional de la figuración, en un transgresor ejemplar en mi género, como Landru en el suyo. (Elizondo, 2001: 134)

El carácter retrospectivo de este fragmento se torna profético, tomando en cuenta el espíritu del ejercicio; Elizondo es consciente del vaivén que supone la confrontación ante las preceptivas de la fe; también lo es de las consecuencias de construir una vida- lenguaje en tanto se transgreden los preceptos.

Tampoco es gratuito el hecho de que el regreso al auto cuestionamiento sea movido por la nostalgia; en 1983, Elizondo acaba de pasar la barrera de los cincuenta años. La madurez de su prosa equilibra un mensaje que parte de una mirada creadora que se ha tornado antigua (que no vieja) y nostálgica. El cuestionamiento del ser ante las preceptivas goza de un carácter incierto, donde los resultados son menos claros que el espíritu que lo mueve. El confrontarse al Decálogo ofrece diversas posibilidades: “compone un cuadro, erige un orden, propone una posibilidad literaria sujeta a leyes precisas, hace posible la crítica de la vida racional en términos convenidos y tal vez la formulación de un juicio final definitivo”. (Elizondo, 2001: 133)

Surge, ante la incertidumbre, otra posibilidad: si la confrontación con el Decálogo no ofrece una respuesta efectiva en términos de salvación o condena, sí remitirá al autor a una

temporada de soledad creativa, de reintegración con el espíritu intimista de la escritura como ejercicio vital diario. Elizondo se entregará, en los años posteriores a *Camera lucida*, a la escritura del cuaderno que, en conjunto con el espíritu de la noche, dará luz a una nueva perspectiva de sí mismo. La escritura nocturna mueve la mano del escriba y dicta, entre otras cosas, una retrospectiva en la que el tiempo adquiere matices nebulosos y el ser que en él habita se materializa, sublimado a través del lenguaje, la nostalgia y el sueño. El sujeto que nació en las páginas de la *Autobiografía precoz* ve su final consumado en “Examen de conciencia”: las preguntas que surgen en este interrogatorio trastocan los cimientos del ser que Elizondo ha construido desde su escritura y preparan el camino (el sueño) para una nueva figuración, la última.

Nacida en ese momento en el que, siguiendo la agudeza de Gracián, la vida nos propone hablar con uno mismo, la última figuración de Salvador Elizondo partirá de una madurez vital hacia la infancia evocada para trazar, acaso, las últimas líneas del signo.

## Capítulo III

### El sueño de la despedida. *Elsinore*, última figuración

*Yo estoy ausente pero en el fondo de esta ausencia  
hay la espera de mí mismo  
y esta espera es otro modo de presencia  
la espera de mi retorno  
yo estoy en otros objetos  
ando en viaje dando un poco de mi vida  
a ciertos árboles y a ciertas piedras  
que me han esperado muchos años  
se cansaron de esperarme y se sentaron (...)*  
Vicente Huidobro, “La poesía es un atentado celeste”

#### 1.1 Un inesperado “regreso”

Nacida y madurada en las páginas de un diario que sólo se escribía por las noches, *Elsinore: un cuaderno* apareció en 1988; será la última obra de ficción que Salvador Elizondo publique en vida. El estilo del relato de Elizondo sorprende por su lejanía estilística con anteriores narraciones, además de la estrecha relación que guardan los hechos narrados con los recuerdos vivenciales del escritor mexicano.

Tales características sorprendieron gratamente a la crítica de su tiempo, que siempre se había dividido en opiniones y lecturas cada vez que una obra de Elizondo veía la luz. Acostumbrados ya al estilo ensimismado, sumamente reflexivo y aristocrático de sus anteriores textos, las lecturas apreciaban un aparente regreso del escritor hacia formas más convencionales de expresión. Fernando García Ramírez, por ejemplo, celebraba esta nueva forma de narrar y la contrastaba con “ese lado afrancesadamente pretencioso y aburrido”<sup>36</sup> que el autor desarrolló en sus anteriores novelas.

---

<sup>36</sup> Ver la *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo*, de Ross Larson. Página 259, entrada 1214.

Valga este ejemplo para definir el espíritu de la crítica que ve en *Elsinore: un cuaderno*<sup>37</sup> un regreso, si no triunfal, sí afortunado del escritor hacia un tipo de narrativa más tradicional y menos exigente para con su lector. Se trata de una perspectiva crítica que reducía el estilo de Salvador Elizondo a una pretensión cosmopolita de superioridad intelectual que, sin embargo, poco ofrecía en términos estéticos. Dicha visión animó la discusión con respecto a si *Elsinore*, clara obra de madurez, era acaso el testamento de una retractación, de un arrepentimiento literario.

Sobre lo anterior, comparto la idea de Adolfo Castañón, en la que señala esta lectura como un defecto propio de una crítica débil e ignorante de las particularidades del estilo elizondiano. *Elsinore* muestra desde sus primeras líneas un nuevo estado del proyecto en el que la escritura se funde con la neblina del sueño:

No es nada extraño que entre esos críticos que han elevado el escribir mal y la debilidad ante la retórica, la forma y la experimentación, a un artículo de fe de su turbia estética, hayan saludado a *Elsinore* con el aplauso condescendiente y desganado que se da al que erró el camino y vuelve al redil. Pero *Elsinore* no representa de ningún modo una retractación ni parece que en esta narración impetuosa y transparente, fluida, premeditada, el autor haya renunciado a su proyecto –tal vez el más ambicioso y exigente, el más alto y riguroso de la literatura mexicana de los últimos tiempos. (¿Cuántos escritores –convengamos en llamarlos de algún modo– habrían resistido los castigos que Elizondo impone a su escritura?) Sólo que ahora la obstrucción sucede el juego, a la línea quebrada la recta; al juego de la escritura y del amor, una seducción de la memoria por la escritura, una trama destinada a cautivar el recuerdo y a despertar en él el deseo de ser recordado. (Castañón en Elizondo, 1994: xix)

El estilo de *Elsinore* muestra una narración de corte aparentemente realista. El relato se construye a través de la descripción de diversos espacios, situaciones y las diversas relaciones que establecen entre sí los personajes. Los perfiles de los protagonistas de la historia no se desarrollan desde una perspectiva psicológica íntima, no hay un pasado al cual recurrir para

---

<sup>37</sup> De ahora en adelante, solamente *Elsinore*.

entender las motivaciones de sus acciones. Por el contrario, los rostros contenidos en la narración se van modificando según las circunstancias los obligan a actuar en determinadas formas. De esta manera, la personalidad se define desde la acción y no en la disposición intelectual previa de los personajes.

Estas características narrativas abonan, de nuevo, a la identificación de *Elsinore* como una obra realista, amén del carácter biográfico de la misma. Sin embargo, toda designación realista queda sometida a la nebulosidad onírica que la narración impone desde su primera línea: “estoy soñando que escribo este relato”. *Incipit* contundente que cancela con un movimiento la “realidad” de los hechos narrados, sometiéndolos a las reglas del sueño lúcido que moldea las formas de la experiencia.

No es gratuito que Elizondo considere a *Elsinore* su obra más experimental, a pesar de la voz de varios críticos que veían en el cuaderno la domesticación de su proyecto escritural. Es, al contrario, la inversión del proceso: la escritura se desliza con la naturalidad del relato convencional para dar fe de los estados mentales que despiertan ante el recuerdo, el sueño y la evocación<sup>38</sup>. *Elsinore* ignora barreras temporales, espaciales, oníricas e incluso lingüísticas, pues el español no basta para la construcción de ese otro espacio que no es la realidad del recuerdo sino la de su recuperación; la recuperación de un espacio y tiempo que se transforman en una nueva realidad que navega entre las dimensiones del recuerdo y la escritura.

De esta manera, *Elsinore* se dirime entre la ambivalencia lingüística, la mirada particular de un adolescente ante una sociedad silenciosamente oprimida por el deber ser bélico y la capa onírica que cubre todo lo narrado: en esta conjunción nace un relato que

---

<sup>38</sup> Más adelante se ahondará en este concepto.

ofrece una nueva forma de leer a Salvador Elizondo, no sólo a través del personaje que se supone lo encarna, sino en un estilo de escritura que revela, como una radiografía mental, el último estado al que llevó el escritor su lenguaje, su identidad, su ser mismo que es, como ya he mencionado, el ser de su escritura.

Llegado este punto, vale la pena diferenciar los niveles en los que es posible medir los registros poéticos de *Elsinore*. En primer lugar, me interesa comprender la génesis de la obra en tanto que nace desde la introspección intelectual de un Elizondo maduro, consiente que el lenguaje que habrá de contener el relato busca expresar una realidad que sólo puede lograr su aparición en la página de la evocación nocturna, de la mano del sueño.

Posteriormente, el interés se traslada a la confección propia del relato: la composición del sueño, los intercambios léxicos, el sueño en abismo y las particularidades históricas que dotan a *Elsinore* de esa peculiaridad memorística que busca construir, sobre la base consolidada de la imagen literaria de Salvador Elizondo, una nueva figuración de su identidad. Esta figura se materializa en el perfil del personaje que supone ser el autor y, en un grado mayor, en la instauración de una escritura que, siguiendo las directrices del proyecto que Elizondo inició con la *Autobiografía precoz*, ven en su estilo una evolución y un final, apoyados por el carácter onírico y fantasmagórico del recuerdo que nace de la evocación, para crear, de esta forma, una más de las imágenes del autor, la última.

Se vuelve necesario, sin embargo, tomar un paso lateral en la indagación; previo al enfrentamiento con el sueño de escritura que es *Elsinore*, considero fundamental la revisión de un concepto que se ha repetido en líneas anteriores y que el propio Elizondo apuntó, si bien de manera soslayada, como una forma de entender el espíritu de su obra. Me refiero al concepto de figura, y más específicamente, al de *figuración del yo*, recuperado en años recientes por José María Pozuelo Yvancos. Mi interés descansa sobre dos hechos textuales



relevantes: la correspondencia de la idea del teórico español con la que el autor mexicano plasmó en su texto sobre el Decálogo y las semejanzas que la descripción del término guarda con las características narrativas de *Elsinore*.

La intención de esta lectura no reside en un interés por encasillar la última narración de Elizondo en una categoría que pudiera simplificar los procesos estéticos que en ella se presentan; por el contrario, analizar el concepto me permite tener luz sobre las características inherentes del relato como una expresión tangible y textual de la identidad de su autor, que se observa a sí mismo desde el prisma de una evocación que instaura un nuevo momento de su identidad, que parte ahora de una construcción onírica y reflexiva, que va más allá de una presunción autobiográfica cuya comprobación se vuelve irrelevante.

## **1.2 *Figuración del yo: apariciones evocadas***

No es *Elsinore* un texto autobiográfico al uso. Sus características literarias sobrepasan lo que podría ser la descripción convencional, realista y retrospectiva, de hechos que formaron parte comprobable de la vida de su autor.

Las intenciones estéticas del último relato de Elizondo difieren, no obstante lo arriba mencionado, con las que dieron origen a su *Autobiografía precoz*. Si bien ambas buscan, a través de su estilo, construir la imagen literaria de su autor, *Elsinore* no se preocupa por definir lineamientos estéticos, consideraciones críticas o intereses intelectuales específicos para el ser que se está construyendo en sus líneas.

La apuesta de *Elsinore* se mueve entre el deseo por aprehender nuevamente las sensaciones que forjaron un punto específico del relato de la vida, para hacerlo coincidir con la madurez de una prosa que lleva tiempo siendo la faz del escritor, transformándose

constantemente según las obras son escritas y la mano regresa al papel para seguir tallando la efigie. La energía juvenil con la que se describen los hallazgos sensitivos se superpone a la mirada nocturna y evocativa que guía al relato. La melancolía de la reconstrucción, de la mano de una atmósfera nacida del sueño y la nostalgia, son los elementos que definen esa última imagen, última figuración del yo de su autor.

¿En qué consiste este proceso al que ha sometido Salvador Elizondo su identidad? La figuración del yo es, por encima de cualquier otra conceptualización, una forma de escribir el ser de un sujeto que comparte varias referencias con el autor que lo compone, pero que se diferencia de él por estar construido desde una atmósfera plena de artificialidad onírica, recuerdo ficticio, imaginación literaria. No es la nomenclatura de una autobiografía novelada, ni de una memoria poética, mucho menos de una autoficción: la figuración del yo es la modulación de las voces de la conciencia de un ser que busca escindir el recuerdo de su vida para que, al plasmarlo en la página, aparezca un sujeto completamente diferente, pero *familiar*.

Es preciso empezar desde la recuperación del concepto. En la actualidad, una gran cantidad de críticos han empezado a uniformar sus criterios al momento de analizar novelas en las que se repiten ciertos rasgos autobiográficos. Para esta crítica comodina, toda narración que enmarque su anécdota alrededor de la figura de un yo que corresponda a la imagen de su autor, entra en la categoría autoficcional.

La autoficción ha encontrado resonancia en el último cuarto del siglo XX, gracias a la novela *Fils*, de Serge Doubrovsky, quien apunta lo siguiente:

Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos disjuntos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo (Doubrovsky en Pozuelo, 2010: 12).

El interés por definir diversas obras literarias dentro de las posibilidades de la autoficción, nace a partir de la crisis del personaje como entidad narrativa expresada por los autores representativos del *Nouveau Roman* (Alain Robbe-Grillet y Natalie Sarraute), aunado a la revisión del yo autobiográfico que presenta Philippe Lejeune en su libro *El pacto autobiográfico* (1975). Ese mismo año, Roland Barthes publica lo que a la postre será considerado el prototipo de la obra autoficcional: *Roland Barthes por Roland Barthes*, “que siendo autobiografía se vuelve contra la narratividad y el carácter unitario de su yo Autor”. (Pozuelo, 2010: 15)

Se trata entonces de escritura en la cual existe una correspondencia de identidad entre su autor, protagonista y narrador. Más allá de estas especificaciones, todo lo demás que muestra la autoficción es una sucesión fragmentada de pasajes literarios, “como elementos de un tejido que no forman una trama, que no tiene una unidad a la que referirse, y que representan una identidad fragmentada” (Pozuelo, 2010: 19).

Cierto es que las características generales de la autoficción van de la mano de una forma fragmentaria del discurso que, si bien no nace específicamente en el siglo XX, si ve en esta época su momento más fértil. Sin embargo, y pese a los esfuerzos críticos de convertir la reflexión literaria en una tipología práctica, no todo relato fragmentario puede ser una autoficción, así como tampoco todo texto con correspondencia entre autor y personaje es propiamente un relato autobiográfico.

En este punto, los matices son importantes. Si bien la autoficción apunta a una obra escindida por distintas formas de concebir a un sujeto, no actúa sobre ella el ideal de recuperar algún elemento de la identidad que se supone está creando desde su espacio discursivo. La autoficción cae en una contradicción que demuestra que, pese a ser una herramienta reflexiva

recurrente en los estudios autobiográficos, no está sujeta su condición narrativa a dar cuenta de un sujeto, sino a la imposibilidad del mismo.

La autoficción es, además, catalogada como una forma narrativa que, si bien cuenta con características que han formado parte de la literatura desde épocas anteriores, se encuentra entre las modalidades propias de las inquietudes literarias emanadas de la superación de la modernidad. De esta forma, el concepto aumenta sus posibilidades estéticas de la mano de las obras que se dan a conocer y que desarrollan nuevas particularidades para esta novedosa tipología crítica. La ambigüedad natural que puede residir en los relatos de autores tan disímiles entre sí como Jorge Luis Borges o Severo Sarduy, se traslada de manera casi automática al espectro crítico, siendo entonces la literatura una herramienta para consolidar los esquemas del estudio literario autoficcional, lo cual habla de cierto grado de antelación reflexiva que ya supone la naturaleza de las obras sin dar cabida a otras posibilidades indagatorias.

La ambigüedad literaria se convierte entonces en ambigüedad crítica y casi en punta de lanza para toda una corriente académica. De esta forma se puede entender el trabajo de Manuel Alberca, acaso el investigador más importante en cuestiones de autoficción y estudios autobiográficos en los estudios literarios ibéricos. Alberca asume la complejidad literaria que habita en distintas obras como parte de un “pacto ambiguo” que caracteriza esta forma narrativa que se coloca en el medio de las memorias autobiográficas y los relatos netamente ficcionales:

En resumen, la autoficción pretende romper los esquemas receptivos del lector (o al menos hacerle vacilar), al proponerle un tipo de lectura ambigua: si por una parte parece anunciarle un pacto novelesco, por otra, la identidad de autor, narrador y personaje le sugiere una lectura autobiográfica. (Alberca, 2005:120)

Aunado a esto, en una aseveración que da cuenta de la idea utilitaria con la que nació el término, Alberca agrega que la autoficción es “un híbrido de pactos antitéticos, que pareciera ser un producto de ingeniería genética literaria. Algo de eso hubo en la génesis de la autoficción, pues de hecho Doubrovsky concibió su artificio a partir de una de las casillas ciegas que la teoría del pacto autobiográfico presentaba”. (120)

Nos encontramos entonces ante una forma literaria que surgió casi de forma operativa ante la comunidad académica, con la intención de ocupar los vacíos dejados por una teoría previa del texto autobiográfico. En una concepción viciada de inicio, la obra que inaugura toda una forma de entender el relato autobiográfico se presenta como una narración cuya forma obedece a intereses pragmáticos (en este caso, la resolución de una incógnita teórica) más que a una intención artística o creativa.

Con este antecedente, Pozuelo recupera el concepto de figuración del yo para establecer un contrapunto a la comodidad que supone la moda de la autoficción, tomando en cuenta, principalmente, la riqueza de las expresiones literarias autobiográficas, que distan de ser una sola muestra uniforme de la construcción literaria de un sujeto.

Para Pozuelo, “la figuración de un *yo personal* puede adoptar formas de representación distintas a la referencialidad biográfica o existencial, aunque adopte retóricamente algunos de los protocolos de ésta (por semejanzas o asimilaciones que puedan hacerse de la *presencia* del autor).” (2010, 22) La figuración del autor supone un juego ilusorio en el cual los rasgos de la existencia que pretendemos encontrar son parte de un entramado retórico que obvia la referencialidad del hecho comprobable y lo vuelve parte de una totalidad literaria, donde la “realidad” del recuerdo vivencial reside en la potencia de las emociones y sensaciones descritas por su narrador, que “ha enfatizado precisamente los mecanismos irónicos (en su sentido literario más noble) que marcan la distancia respecto de

quien escribe, hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma.” (29)

En el espíritu mismo de la palabra “figuración” podemos vislumbrar los alcances que puede tener en relación con el fenómeno literario encarnado en *Elsinore*. Nacida a partir de las ideas lingüísticas de la efigie, el fantasma y la fantasía; “la lexicografía [de la palabra] no ha perdido lo que es fundamental del concepto al vincularlo con la idea de dibujo imaginativo, fantasía de algo o bien su *representación*, algo que sin serlo, o sin ser de una manera determinada, lo suplanta o figura, esto es, representa imaginariamente como tal.” (Pozuelo, 23)

La fantasía se torna, siguiendo esta línea de pensamiento, en el mecanismo mental que inquiera las cualidades atemporales de las formas y esencias que un ser descubre en su entorno racional; todo aquello que los sentidos descubren es susceptible de acceder a la fantasía para ser *otra* cosa a partir de sí misma:

Desde muy pronto fue concebida la *phantasia* como una actividad de la mente por medio de la cual se producen imágenes (las llamadas *phantasmata* o ‘fantasmas’, en un sentido no común de este último vocablo). Las imágenes producidas por la fantasía no surgen de la nada, tienen su origen en representaciones, vale decir figuraciones, composición de imágenes o figuras que recuerdan lo conocido, y lo sustituyen. Puede decirse que lo que tienen en común los diferentes tratamientos que Platón da a la fantasía en sus diferentes diálogos, es su insistencia en que pertenece al dominio del *phainesthai* o “aparecer”, y en este sentido se contraponen al conocimiento del ser o de la realidad (*onta*). Platón califica al sofista de “forjador de *phantasmata*”, pues su arte es un “arte de meras figuraciones” (*phantastiké techné*) (Pozuelo, 24- 25)

Sin embargo, creer que la figuración es la representación del recuerdo de un sujeto es una simplificación extrema que no considera la inventiva literaria que concede la originalidad a la construcción poética. La figuración, en este momento, se deslinda de su concepto utilitario y magnifica sus alcances por la calidad de la invención en la que se inserta. De esta forma, el sofista Elizondo no busca convencer, a través de la figuración de su identidad en el relato,

que lo que ocurre en el espacio discursivo es realmente algo que aconteció y que es recuperado. Más que esto, Elizondo construye un momento en el que los modos de vivir las experiencias de nuestros sentidos más familiares, ocurren nuevamente; vivir el recuerdo sin recordarlo, *escribirlo*. La paradoja<sup>39</sup> voluntaria de una identidad.

Vuelvo a Pozuelo para observar el elemento sin el cual toda figuración se vuelve mera descripción: el estilo, uno que sea plenamente consciente de la armonía entre recuerdo e invención. Una voz ambigua, atemporal.

la capacidad [de la voz] de hacer vivencia de la contemplación de los objetos, de convertir esa misma mirada y el acto que la ejecuta en la principal dimensión de su forma, de manera que los contenidos no están ya en el estrecho campo de lo refutable, que es un tiempo del decurso histórico, sino que logran sobrepasarlo, hasta erigirse en valores del presente, que no se sobrepasa porque vive en la enunciación misma de su forma. (Pozuelo, 34)

Una voz que no pertenece al tiempo pero lo intuye, es la que guía los pasos de la mirada en *Elsinore*. El espacio textual se vuelve un lugar de constatación más que de alquimia. Si antes el estilo de Salvador Elizondo buscaba crear una totalidad estética que respondiera a los sentidos de su escritura, en *Elsinore* los sentidos no necesitan construirse de la nada, simplemente recuperarse. El ideal se mantiene: que la escritura sea en sí misma espacio de instauración, aunque la fundación se logre en los cimientos de lo que *pudo* estar ahí, como el palimpsesto de una memoria fatigada.

---

<sup>39</sup> Las construcciones paradójicas son una constante en la obra de Salvador Elizondo. En general, la gran paradoja de su proyecto literario estriba en el hecho de que la experiencia que contiene su escritura (la que modifica el talante de su identidad) se manifiesta en la palabra misma, independientemente de la veracidad que se desprenda de la experiencia relatada. De esta manera el autor llena la ausencia de experiencia con un lenguaje que actualice las sensaciones que la vida misma provoca; pero el lenguaje mismo es sólo eso, la activación apócrifa de una vida interior, literaria: “Todos tenemos que soportar el peso de una ausencia: la ausencia del Yo, la ausencia de Dios, la ausencia de un amor, la ausencia de la realidad. Tratamos de colmar ese hueco con palabras y con pensamientos; también con acción.” (Elizondo, 2000: 127)

¿En qué consiste esa recuperación? ¿Qué mueve a la mano del escriba para trazar las líneas sobre el tiempo? Entre estas interrogantes aparece esa otra forma de convocar la realidad, de llamarla desde el sustrato íntimo de la memoria. Si en la *Autobiografía precoz* Elizondo invoca a un ser que no pertenece al tiempo para definirse, *Elsinore* crea otro que vive siempre en la posibilidad de un tiempo, porque no es la realidad del pasado la que se escribe, sino las sensaciones que en él habitan. Elizondo evoca, para su relato final, un lugar fértil para el despliegue de la madurez de su escritura, materializada en un ser, en un personaje, en una voz. Un sueño.

### **1.3 Evocación**

Regreso a “Invocación y evocación de la infancia” texto de *Cuaderno de escritura* y que ya he analizado en relación con su concepto de invocación. El título, sin embargo, habla también de evocación. El autor se acerca al primer concepto de la mano de James Joyce; Marcel Proust es guía en las veredas del segundo.

El camino marcado por Marcel (personaje de *En busca del tiempo perdido*) se muestra desde su título: el tiempo perdido, un ideal, una esperanza de redención, un enunciado que registra la potencia de una necesidad de regreso al origen, a pesar de que este origen ya no sea parte de la realidad. La manera de regresar en el tiempo no estriba en volver al momento, sino vivirlo de nuevo, a través de las experiencias y sensaciones que lo hicieron tangible. De esta manera, la evocación actualiza, en su forma más pura, aquellas cosas que hacen de la vida recuerdo, los sentidos se vuelven agentes de la recuperación: un sonido, un perfume, una mirada en el vacío.

Es un intento de recrear, en este caso el mundo de la infancia, mediante la concreción del recuerdo de las sensaciones experimentadas durante ese periodo. Es decir, que



más que volver a ese mundo específico, lo que hacemos, cuando evocamos, es colocarnos en una situación propicia a la re- experiencia de las sensaciones, si no de los estímulos. La evocación se atiene invariablemente a los datos perceptivos; es un procedimiento, digamos, sensorial. Si evocamos la infancia en conjunción con un acto, por así decirlo, actual –como la aspiración del perfume de una rosa, por ejemplo–, no podemos decir: “Ésta es la rosa de entonces, de la época de la infancia...”, y más bien lo que decimos es “El perfume de esta rosa me recuerda a mi infancia”. La relación entre el presente y el pasado se establece mediante la identidad de las sensaciones sin las cuales esta evocación sería imposible. (Elizondo, 2000a: 18)

La evocación guarda en su esencia la paradoja de una recuperación inevitablemente hipotética: puesto que entre ambas sensaciones media el tiempo, no podemos más que ser fieles al propósito que mueve al pensamiento, esa sensación cuya naturaleza azarosa nos conmina a ser fieles a ese “principio de identidad dudoso” (19), fieles al azar implícito de ese encuentro violento con el tiempo.

La violencia del encuentro se relaciona íntimamente con el azar: a la evocación nos la encontramos por sorpresa, aun en sus formas más elaboradas, como *Elsinore*. A diferencia de la invocación, que hace aparecer la realidad futura desde la invención poética de las diversas identidades que le damos a nuestra realidad, la evocación es un accidente de la memoria que, a pesar de ser algo que buscamos indagando en las particularidades de nuestro pasado, siempre se mantiene elidido de nuestra inteligencia, o como diría Proust, “escondido fuera de su dominio y de su alcance, en algún objeto material (en la sensación que nos produciría este objeto material) cuya existencia ni siquiera sospechamos. Depende del azar que encontremos este objeto antes de morir o que no lo encontremos jamás”. (Proust en Elizondo, 2000a: 18).

Es por ello que el momento de la evocación conserva su noción de actualidad, a pesar de ser el ideal de recuperación de un pasado. Esto es lo que permite que la escritura de Elizondo vuelva a *Elsinore* desde la actualidad de su escritura más depurada, madura,

completa: “el tiempo pervierte las sensaciones en la memoria y les confiere un carácter que las hace válidas más como sensaciones actuales que como sensaciones derivadas de sensaciones de entonces”. (19)

Figuración del yo, nacida en la nebulosa densidad de la evocación y el sueño, *Elsinore* expone el último momento literario de Elizondo a través de un lenguaje que desafía al tiempo, volviendo a él, viviéndolo de nuevo, observándolo desde la mirada del presente. Una mirada melancólica y nocturna, que vuelve sobre las páginas de una identidad que se escribe en una nueva forma del pasado, acaso porque el futuro ya no es de su interés.

#### **1.4 El sueño de Moebius**

Si quisiéramos representar metafóricamente el camino recorrido por la figuración del yo de Salvador Elizondo, la mirada se posaría inevitablemente en el laboratorio más que en el aula o el escritorio; encontraríamos la respuesta muy probablemente en la plancha para disecciones, aquella desde la que T. S. Eliot dio origen a su modernidad. Y en la plancha hallaríamos un objeto inquietante, tan inquietante como la misma figura literaria de Salvador Elizondo: la Cinta de Moebius,<sup>40</sup> ese artefacto sin anverso ni reverso y cuyo recorrido nos mantiene en un mismo sendero pero orientando la mirada hacia otro lugar ajeno al del inicio, a pesar de que tal inicio sea el destino del recorrido.

Una metáfora como la anterior, que encierra una complejidad inherente a la naturaleza de sus elementos, se vuelve transparente al leer *Elsinore: un cuaderno*. Como he mencionado, la característica inmediata de esta obra es un estilo que contrasta de manera

---

<sup>40</sup> En la obra de Salvador Elizondo abundan las referencias a ciertos artefactos científicos de los que se sirve el autor para extender la metáfora de su proyecto literario. Además de la Cinta de Moebius, también podemos mencionar a la Botella de Klein o la propia Cámara clara.

notable con los anteriores textos ficcionales del autor. El estilo ensimismado y solipsista es sustituido por una narración más directa, rica en voces y sugerencias evocativas. El ideal, no obstante, se mantiene intacto, la materia del pensamiento elizondiano se descubre desde las primeras líneas donde se confiesa en la misma actitud de confrontación ante el espejo de la página en blanco:

Estoy soñando que escribo este relato. Las imágenes se suceden y giran a mí alrededor en un torbellino vertiginoso. Me veo escribiendo en el cuaderno como si estuviera en un paréntesis dentro del sueño, en el centro inmóvil de un vórtice de figuras que son a la vez familiares y desconocidas, que emergen de la niebla, se manifiestan un instante, circulan, hablan, gesticulan, luego se quedan quietas como fotografías, antes de perderse en el abismo de la noche, abrumadas por la avalancha de olvido y sumirse en la quietud de las aguas del lago. (Elizondo, 2001a: 9)

La génesis de *Elsinore* se presenta en las páginas del diario íntimo, pero no del que ha acompañado a Elizondo desde la temprana pubertad. Se trata de un cuaderno distinto,<sup>41</sup> especialmente dedicado a la escritura nocturna, la que nace de la conjunción de la melancolía silenciosa y la soledad creativa. En este espejo se refleja un Salvador Elizondo maduro que se enfrenta a obituarios y recuerdos. En las páginas nocturnas se deslizan velados deseos de muerte, nuevas consideraciones críticas con respecto a la literatura que en ese tiempo se escribe y, sobre todo, el deseo de fundir diversas ficciones con un talante nostálgico para encontrar un nuevo lenguaje: “una novela, una autobiografía fracturada, un sueño, un ensayo dramático, una conversación.” (2010: 200)

El recuerdo actúa de la mano de la nostalgia en las páginas de los “Nocturnos”. Un viaje nebuloso a los días en el lago Elsinore se asoma en nueve entradas de este diario noctámbulo. De distintas extensiones y formas de composición, cada entrada esboza la

---

<sup>41</sup> Una parte de estos cuadernos nocturnos fueron publicados tras la muerte de Elizondo, en un libro llamado *Mar de Iguanas* (Atalanta, 2010). Presentados por Paulina Lavista, los fragmentos fueron bautizados como “Nocturnos”.

anécdota principal que el cuaderno posterior convertirá en sueño. Todas las entradas son de 1986, a excepción de la última en la que se menciona el proyecto del libro, que fue consignada sin fecha. En ellas, se perfilan seres y espacios que serán parte medular de la narración: la habitación del primo muerto en combate, Diosdado y sus saludos al cambiar de guardia, la fraternal diferencia que lo unía a Fred y por la cual pasaban el tiempo juntos, la belleza prohibida de Mrs Simpson y la presencia de la alba Mrs Sakal en medio del fuego.

Los recuerdos no se materializan concretamente. En los “Nocturnos” se alternan con otras anécdotas, ejercicios de composición imposibles de asimilarse como atajos hacia la realidad diurna: para acceder al entendimiento de los sucesos del día, deben revelarse en la luz de la noche. No hay, además, una intensión tutorial: el relato no se condensa en estos fragmentos ni desea hacerlo, puesto que las entradas del diario nocturno son una forma de llamar al recuerdo y exponerlo ante la plancha de la página en blanco, dejándolos prestos para la manipulación literaria.

Y en este punto nos concedemos la entrada a ese quirófano personal. ¿Ese recuerdo es verdaderamente parte de una vida? Si bien Elizondo insistió en diversas entrevistas que lo narrado en *Elsinore* es verdad, tampoco se ha negado el poder seductor del artificio literario para que la senda de la narración nos mueva a través de un proceso en el que el recuerdo deja de serlo para convertirse en sueño evocado, en nueva experiencia.

Me explico: Castañón señala que Elizondo es el escritor que ha explorado las más variadas formas narrativas, incluyendo el “recuerdo apócrifo”. (Castañón, 1994: ix) Para el crítico mexicano, *Elsinore* es “sueño dentro del sueño, recuerdo del recuerdo, experiencia de la experiencia” (Castañón, 1994: xix). Si la memoria seduce a la escritura, ésta a su vez transforma al recuerdo (en aras de proseguir el juego de seducción) confiriéndole alcances que sólo el sueño de la experiencia evocada puede concebir. *Elsinore*, en su composición, se

mueve por una senda paralela a la de su *AP*, en tanto la realidad descrita en ambas es modificada en pos de la revelación del recuerdo de una *vida interior* que es, como señalé antes, la única que vale para Elizondo. Las medias mentiras dejan de ser medias verdades y se convierten en escritura:

Si *Elsinore* fuera elaborado con medias mentiras, por ejemplo, cualquier historia local del pueblo de Elsinore confirmaría que a partir de los años treinta (Elizondo o el personaje de Sal habrá estudiado en la escuela naval del mismo nombre en la época de Pearl Harbor a principios de los años 40) se secó el lago de Elsinore y que no era hasta los comienzos de 1960 que el municipio logró llenarlo de nuevo, esta vez de manera artificial, de la misma manera se puede afirmar -¿por qué no?- que hay algo de realidad en *Elsinore*, pero tanta realidad como fantasía, o muchas veces más fantasía que realidad. (Curley, 2008: 314)

Ahí, en la superficie de la página en blanco, permanecen los recuerdos. “Las cosas se pierden en donde las olvidamos (...). Las cosas se quedan en donde las olvidamos”. (Elizondo, 249: 2010) La pluma fuente compone entonces la evocación, ahí donde el recuerdo se vuelve parte de la nostalgia que rodea el contorno de la memoria, el punto donde ocurre el accidente: las sensaciones que materializan la experiencia del pasado vuelven a nosotros para recuperar lo que ya habíamos perdido. Aquello de lo que no tenemos certeza plena se instala en el mundo de lo que es posible pero no constatable. El recuerdo mueve a la nostalgia que circunda los días, que siempre amenaza con golpearlos súbitamente en la vertiginosa posibilidad de vivir de nuevo un pasado al que no pertenecemos.

¿Cómo recordar lo que es irrecordable, ya sea por elusivo o por inmemorial? ¿Cómo hacer valer para sí mismo y para el lector la experiencia de la memoria sin “la experiencia de la experiencia”? Sólo a través de la forma trabajada por el sueño, sólo a través de su transfiguración en símbolo y obra de arte, como es el caso de *Elsinore*, que Octavio Paz, en la carta reproducida en este volumen, compara con “una perfecta sonata”. (Castañón en Elizondo, 2010: 13)

La noche es el espacio ideal para la composición de la sonata. Su reino, ajeno al proceder licencioso de la vida diurna, se vuelve campo de exploración para la caza de un rostro del

pasado. Una posibilidad de algo que ya no existe, pero que se puede volver a delinear. Maurice Blanchot señalaba que la noche, *la otra noche*, es el espacio en el que lo único que existe es el vacío. Cuando todo desaparece en la noche, lo que aparece es esa ausencia, ese lienzo que se extiende ante los ojos del artista. Es el lugar propicio para las apariciones, los fantasmas. Pero los fantasmas sólo son la representación de esos rostros que encarna la noche:

Los que creen ver fantasmas son los que no quieren ver la noche, los que la llenan con el espanto de pequeñas imágenes, la ocupan y la distraen fijándola, deteniendo el balanceo del eterno recommienzo. Eso está vacío, eso no es, pero se lo disfraza atribuyéndole la forma de un ser, si se puede se le encierra en un nombre, una historia, un parecido (...) (1992: 153)

El lenguaje del sueño, a pesar de su luminosidad, es impreciso. Es en la construcción armónica de sus formas donde alcanza plenitud a través de la figuración, que instaura un orden a las líneas inexactas del recuerdo llamado por la noche:

Todo está inscrito en la brumosa lejanía del olvido y los seres y las cosas aparecen envueltos en esa lentitud de lo que apenas empieza a ser recordado, de lo que acaba de despertar a la vida renovada de la memoria. Sobre la página del cuaderno en que escribo el sueño proyecta, difusas e imprecisas, las imágenes que guardan todavía el torpor y la laxitud de su propio sueño de olvido. (Elizondo, 2001a: 9-10)

*Elsinore* es ese sueño de olvido donde aparece lo que ya no es parte de lo real. Un sueño inevitablemente nocturno, en tanto que pertenece a la ambigüedad de la noche. En esa ambigüedad surgen las formas de un tiempo interminable y la posibilidad de un ser que nace en el sueño del presente para habitar ese pasado que aparece como un espejismo, como un accidente de la evocación.

Me permito un último apunte acerca de esta forma de crear lo imposible. El sueño es un espacio propicio para la figuración del yo de Salvador Elizondo. Su naturaleza como lugar sin tiempo (o con todos los tiempos) es la forma precisa donde la nostalgia se vuelve una con la invención poética. No es sólo la noche lo que alimenta la pluma de Elizondo; lo es también

ese espacio onírico al cual se asiste conscientemente. *Elsinore* nace de la lucidez del sueño, de esa “vigilia remota en el tiempo y en el espacio” (Elizondo, 2001a: 9) en la que las cosas no se muestran más que en un lenguaje casi incomprensible y olvidado.

Lo que despierta en el sueño cancela el tiempo, devolviéndole su carácter mítico. Toda una vida puede explicarse en él. Pero esa vida no tiene correspondencia con el afuera, dada su composición poética, que hace imposible que el sentido de lo que contiene el sueño pueda deslindarse de su naturaleza literaria. Por ello, hay en el sueño de *Elsinore* la búsqueda del tiempo recuperado, sin finalidad aparente, cuya duración es la misma que la del trazo que la mano escribe.

El sueño es el despertar de lo interminable, es al menos una alusión y un peligroso llamado, por la persistencia de lo que no puede terminar, a la neutralidad de lo que se agolpa detrás del comienzo. De allí que el sueño parezca hacer surgir, dentro de cada uno, al ser de los primeros tiempos, y no sólo al niño, sino más allá, lo más lejano, lo mítico, el vacío y la vaguedad de lo anterior. (...) Tal vez no hay sueño más que del sueño. Valéry dudaba de la existencia de los sueños. El sueño es la evidencia, la realización indudable de esta duda, es lo que no puede ser “verdaderamente”. (Blanchot, 1992: 256)

*Elsinore* muestra, además de un pasado recuperado, un sueño que se sostiene en la posibilidad azarosa de aquello que lo habita. El carácter evocativo de la escritura toma forma en el sujeto que lo compone, en el ser del cual se vuelve imagen, *figura*. “Las imágenes de la vida son más seductoras todavía vistas en el reflejo que nos dejan” (Elizondo, 2001a: 8), reza el epígrafe de Junger. *Elsinore* muestra el reflejo de Elizondo al encontrarse con un pasado que sólo pertenece al presente. El sendero de Moebius nunca puede devolvernos al punto de partida.

## 1.5 El Deseo relatado

Entremos al sueño. Un adolescente llamado Sal, con tendencia egocéntrica y perspicacia naturalista, llega a los Estados Unidos de la mano de su padre. A su lado descubre un comité de bienvenida repleto de alusiones bélicas, marcas simbólicas en contra del enemigo, sugiriendo prudencia ante el espionaje cotidiano al que la patria está condenada. El padre de Sal conoce y está acostumbrado a California. Se mueve entre sus calles con la naturalidad del hombre de mundo, del ciudadano del siglo. Es él quien le da nombre al enemigo: Göbbels. Él es también quien da forma a Sal, pues el joven no es más que un aspirante a la elegancia de la cual su padre es avatar. Desde los pañuelos que le compra hasta el billete concienzudamente doblado en ocho, su padre es la norma a la que Sal aspira representar y desobedecer. La paradoja, una vez más.

Sal pasa sus primeras noches como extranjero en la casa de su tía. Ahí, en esa casa enlutada por la muerte del hijo mayor, conocerá, instado por un cinismo adolescente, las veredas del Deseo, principal motor de su aventura. El Deseo mueve al joven hacia lo indómito y prohibido: la atracción poco saludable hacia su tía es sólo un preámbulo para lo que detonará más adelante:

Era, a pesar de su edad y de su pena, una mujer hermosa y jovial. Muy alta y bien plantada; muy blanca, de grandes ojos negros y pelo castaño un poco encanecido en las sienas. Tenía un cuerpo a la vez sensual e ideal. Años después oí decir de ella, en inglés, ...really fit for the wares she sells! Era desde hacía mucho tiempo Head de Ladies' Fine Lingerie en una tienda muy elegante del Downtown. El luto le sentaba divinamente, como a casi todas las mujeres. (Elizondo, 2001a: 13)

Poco después, Sal conoce las particularidades del luto de su tía al entrar en la habitación del primogénito caído. Este espacio se muestra como el reducto esencial de una nación en guerra,



repleto de símbolos que construían el espejismo de su identidad: fotos de *cheerleaders*, modelos de biplanos, banderines deportivos, uniformes e insignias militares. Una daga del enemigo también se asoma, inquietante.

Tras este encuentro, Sal está preparado para establecer su dominio en el sueño. Llegó a los Estados Unidos para internarse en la ENMS, *Elsinore Navy & Military School*. Un colegio militar que se revelará como el espacio ideal para la aparición de la personalidad, del temple alevoso de una juventud inquieta, potenciada por un intelectualismo precoz, ironía cultivada entre dos lenguas y distintas maneras de entender el mundo y burlarse de él. El lago Elsinore, desecado y miserable, es el elogio de lo que la ENMS intentaba ser ante los ojos del mundo, pero del que no era más que frágil parodia. La carretera que lleva a sus instalaciones es la transición del sueño de llegada al sueño del Deseo, que pronto será un habitante más del internado:

Hacia las tres de la tarde llegamos a nuestro destino, punto final de una tortuosa y estrecha carretera condal: Lake Elsinore. (...) Una leyenda paradisiaca penetraría la imaginación y el sueño, se prolongaría a lo largo de los meses y de los años en otro sueño y éste a su vez se mezclaría con otros y así sucesivamente hasta que la vida entera quedaba rodeada de sueños, aprisionando en su centro un sueño único que ahora que lo estoy soñando otra vez por escrito los abarca a todos y en el que todos se confunden en una sola imagen: la del Deseo. (Elizondo, 2001a: 15-16)

La ENMS se imponía a la vista, ataviada por una fama cuyas referencias tangibles sólo se podían encontrar en la bruma del pasado. Ahora no era más que el reducto de una tradición que sostenía su mito en la disciplina que instauraba en sus reclutas. El gobierno ejercido por el Coronel Hunter era un organigrama repleto de seres que valían más por el *Mr* o *Mrs* que antecedió a su nombre. La nomenclatura del orden se presentaba como un desafío a la rebeldía de Sal, que observaba todo con la ambición del que ve un imperio digno de conquistarse.

La condición de Sal en el internado era cuestionable: no había modelo ante el cual designarse contrario o semejante. Los encargados del lugar eran ajenos a su identidad, hablaban una sola lengua, respiraban un solo aire utilitario. Por otra parte, el contrapunto mexicano era extremoso y casi inverosímil. Dos figuras comprendían esa nacionalidad esquiva: Diosdado y el Yuca, jornaleros a cargo de su capataz, jefe de potreros, *overseer* de los asalariados: el jardinero mayor, llamado Porfirio Díaz.

Porfirio Díaz era el fiel de la balanza que definía lo mexicano en el sueño. Su carácter se templaba en la discreción y la seriedad, que se mostraba al momento de hablar de sus compatriotas, que poco compartían en cuestión de austeridad y autosuficiencia con el émulo dictatorial. Diosdado era “un norteño de imponente estatura, fornido, un poco torpe de movimientos y parco de palabra. Era de tez muy blanca y en medio de su rostro, que no afectaba más que un bigotillo recortado, brillaban sus ojos pequeños y negros como dos cuentecillas de azabache”. (Elizondo, 2001a: 22)

El Yuca era la otra parte de ese “extremoso compendio de la etnografía mexicana”. Su nombre indicaba su procedencia, por lo cual se puede adivinar las diferencias que se magnificaban al encontrarse con Diosdado, su amigo inseparable, con quien el Yuca no podía competir en complejión física. “Su tez era clara aunque teñida de ese tono oliváceo característico de las gentes de su tierra. Tenía la nariz grande y en forma de pico de pájaro, pero los ojos verdes bajo las cejas arqueadas, rasgo del que se envanecía secretamente y por el que se consolaba de su deficiente estatura.” (22-23)

Las particularidades de la ENMS y de Lake Elsinore eran todo menos casualidad. A unos metros del internado vivía el padre de uno de los cadetes. Este hombre era Bela Lugosi, famoso actor que interpretó al icónico vampiro en la época dorada del cine hollywoodense.

Su presencia, aun en la encapsulada forma de su hijo, le da tintes satíricos a un sueño que ya se encuentra colmado de ironía.

El último apunte que Sal ofrece de su llegada a Elsinore lo dedica a describir su propia experiencia en la vida militar que, pese a su aparente rigurosidad, daba cabida a la distensión moral y la grandilocuencia intelectual. El desafío de la lengua nunca se da, pues pronto logra el joven ser un trashumante de los idiomas:

De la vida de interno pongo solamente lo más memorable. Seguí el precepto de Gracián. Hablé primero con los vivos y durante las primeras seis semanas de mi estancia allí, aprendí el idioma y hasta ahora el inglés ha sido mi segunda lengua. En algunas circunstancias de mi vida, a lo largo de los años que han pasado, en momentos difíciles y gloriosos, la primera. (Elizondo, 2001a: 25)

El inglés se vuelve un arma que Sal podrá blandir cada vez que el sueño parezca abandonar la senda del deseo. En las variadas expresiones que ofrece el relato en este idioma, el sentido de las palabras abarca, además de una sentencia verbal, un espíritu de suficiencia que ayuda al joven a comprender, de manera más clara, las vicisitudes que el sueño antepone a la constatación del deseo.

## **1.6 El reflejo del contrario**

El sueño toma forma. Se sabe ya que el Deseo mueve los hilos de la narración, llevando a Sal a cuestionar las limitaciones que se impone a sí mismo. Tras pasar algunos años en la confrontación diaria con un espacio que busca eliminar la individualidad a través de la disciplinada uniformidad de la vida militar, es en el encuentro con el otro donde el protagonista adquiere conciencia de las posibilidades de su temple. Una vida carcelaria que pronto habrá de ser el escenario para el arrojado adolescente hacia lo desconocido, lo que es probable pero aún esquiva a la conciencia.

Ese otro es Fred, recluta de la ENMS con el que la amistad se volverá otra forma del exilio, una contraparte al silencio mental que el joven Sal había optado hasta ese momento:

Las afinidades electivas, sobre todo si son de amistad en el orden de la vida militar, son más difíciles de entender que las del amor. Mi amistad con Fred se podía explicar un poco como la de Diosdado y el Yuca: por la atracción de los contrarios. Nos dábamos el tratamiento de BF, mejor amigo. Fred era mayor que yo de edad y de estatura, pero era retraído y tímido; tenía los ojos claros, del tinte del sulfato de cobre, lo que parecía acentuar a veces rasgos un poco afeminados que le valían frecuentes vejámenes de los otros cadetes (...) (Elizondo, 2001a: 29)

En esta nueva etapa de un exilio acompañado, Sal se propone romper las limitaciones de su Deseo. El primer paso es encontrar el ser al cual habrá de encomendarse una vez que el camino que empiece a recorrer llegue al punto de no retorno. Ya mencionamos el franco despertar erótico que se hizo presente al observar las facciones en duelo de su tía, pero otra figura, plena de exuberancia y misticismo, arrojará al joven Sal en su consigna de romper la fragilidad de la disciplina moral que gobernaba Elsinore.

En el trayecto pensé en Mrs Simpson, la maestra de baile. Estaba profundamente enamorado de ella. Ese era mi secreto. Estaba más allá de Krafft- Ebing y de todo. La pasión por una sola mujer nunca es más intensa ni más aparatosa, espiritualmente hablando, que en la adolescencia, mientras es uno todavía capaz de desear tan intensamente sin ninguna esperanza de ser correspondido, un amor sublime, en fin... Mi mente proyectaba su rostro y su cuerpo contra el aterido paisaje invernal que desfilaba frente a las ventanillas del camión amarillo. Sobre los valles y las colinas flotaba el espíritu y el recuerdo de su cuerpo, la mirada azul de la sin par Lenore... Ah, Mrs Simpson, Ma'm!... (31- 32)

Sal tenía para sí el secreto de esta devoción, que no compartía más que con aquello que habitaba los dominios de su conciencia. Era un secreto sin forma externa, que guardaba impasible ante Fred, quien ya lo había hecho partícipe de su tragedia personal, con su padre muerto en la guerra y el hermano mayor estacionado en aguas peligrosas, desaparecido en combate. Esta sociedad silenciosa se volvió pronto una comunidad discreta, un apoyo que no entendía de sentimentalismos ni lamentaciones pueriles, aun con los llantos constantes de Fred que servían para delinear la diferencia que lo unía en su amistad con Sal.

Esta amistad fue, a la vez, el primer paso hacia la confirmación de la aventura evocada: tras regresar de la casa del joven plañidero, a dónde habían ido a celebrar la cena del Día de Acción de Gracias, el par de amigos busca compartir la transgresión, al probar el fruto prohibido de su edad. El tabaco y el alcohol, sustraído de la habitación del infortunado hermano, son el ingrediente de la complicidad, que pronto se ve castigada fisiológicamente. La burla a la autoridad, sin embargo, estaba hecha y el castigo era inminente. Ante esta amenaza, los dos amigos se deciden a escapar, a incurrir en AWOL,<sup>42</sup> una de las peores formas de atentar contra la disciplina castrense.

El plan era escapar caminando hacia el pueblo de Elsinore y desde ahí viajar a Los Ángeles, permitir que las luces de la ciudad anidaran en las conciencias y dejarse conducir por el destino fatídico de la evocación, que volvía al sueño del que eran parte los jóvenes, un malogrado destino. “Entonces pasó algo que, visto desde una perspectiva más bien amarga de casi medio siglo, me sigue pareciendo una de las cosas más extraordinarias que me han pasado en la vida: el azar, la Providencia, el mar, el amor, la fatalidad y yo actuamos de común acuerdo con la inteligencia.” (Elizondo, 2001a: 41) Gracias a esta conjunción de fervores, Sal pudo encontrar, a la orilla desecada del lago Elsinore, una barcaza –llamada Jenny– con la cual podrían cruzar el lago en menos tiempo del que habían previsto.

Decididos a hacerse a la mar, los jóvenes enfrentaron una adversidad climatológica que puso en riesgo su recuerdo evocado. “Pensé que pedir el socorro de la Virgen de Guadalupe era como una infidelidad a Mrs Simpson. Traté de pensar solamente en ella y de invocar su ayuda o cuando menos su imagen antes de que las aguas del caviloso mar de Elsinore me tragan”. (Elizondo, 2001a: 43-44)

---

<sup>42</sup> Absent without leave, deserción.

La travesía terminó azarosamente bien, en un efecto que lo mismo se puede otorgar a la poca pericia marina de los jóvenes, que convertía una brisa en tormenta, como a las características modélicas del sueño que habitaban. Se dirigieron a Los Ángeles en autobús, persiguiendo ambiciones imposibles: Sal cayendo en la ensoñación que lo convertía en amante y marido de Mrs Simpson, Fred alistándose en la marina para compartir el destino de su padre y hermano.

Nada de esto fue posible, naturalmente; lo que el sueño revela, más que las ansias juveniles desbocadas, es un temple renovado ante la incertidumbre futura. Optar por lo imposible por ser lo único que alimenta al espíritu.

Sal conjunta en sus logros y fracasos todo lo que motiva su aparición como figura evocada de Salvador Elizondo; es la acumulación de todos estos deseos imposibles: imposible volver a ser el habitante del pasado, imposible acceder al gusto lujurioso de lo prohibido, imposible ser algo más que la bruma del sueño que busca convertir al ser del presente en el protagonista del pasado.

### ***1.7 Era yo muy feliz entonces...***

Culminada la aventura, de vuelta en la ENMS, el coronel Hunter castiga discretamente a los renegados para no complicar más la situación caótica del internado, que se encontraba en crisis por el asesinato del Yuca a manos de Diosdado, quien lo mató “por chaparro y porque se le había dado la chingada gana”.<sup>43</sup>(Elizondo, 2001a: 75) No hubo drama ni tragedia en el desarrollo de estas fatalidades. La niebla de la evocación erosiona la moralidad intrínseca de estos hechos y los muestra como una incidencia más en el camino de la figuración.

---

<sup>43</sup> Diosdado y el Yuca, al momento de la riña homicida, se encontraban alcoholizados por el whisky *Black and White* que los jóvenes les habían vendido por ocho dólares. Con este dinero pudieron comprar sus pasajes a LA.

El final del sueño se precipita. El baile que inaugura la temporada navideña marca también el cumpleaños del joven Sal (19 de diciembre); la celebración es una despedida: Fred no volvería a compartir el sueño, dado que la ilusión del Deseo ya había sido conquistada. La velada fue, de esta forma, una sátira convulsa de todo lo que *Elsinore* conjunta: el choque fecundo de la memoria recuperada con el imposible regreso hacia el tiempo perdido, hacia el ser que en algún momento se fue y con el cual ya no se puede coincidir:

(...) Mrs Hunter quería decir unas palabras. Estaba visiblemente emocionada. En primer lugar que hoy era el cumpleaños quince de Corporal Elicsandro, que mis padres me habían enviado un enorme fruit cake navideño que, en mi nombre, invitaba a todos a compartir. Hubo aclamaciones y la concurrencia en pleno me cantó Happy Birthday to you, lo que me dio mucha vergüenza. (...) Como en el sorteo de los regalos sorpresa había yo sacado la papeleta con mi propio nombre, me regalé una daga alemana del SS con el mango de cabeza de águila, acompañada de una tarjeta que decía To Salvador, from his BF. Fue la admiración de todos.

¿Quién habla en las postrimerías de esa evocación? ¿Quién expone la alegre frivolidad del pasado, quién regala a Sal ese último e irónico detalle? Quizás el mismo que, arrobado por las corrientes de la niebla nostálgica del que asiste a su pasado, se embelesa con la simpleza y felicidad de un tiempo que está condenado a revivir únicamente en la alegre dicción de una mujer hermosa, evocación del deseo insatisfecho y fecundo, que lo despide diciendo “Oh, Sal, you really know how to raspa!”. (Elizondo, 2001a: 82)

El sueño está llegando a su final. En él encontramos la última figuración de Salvador Elizondo, una donde los signos de su identidad se despliegan sin el peso de una tradición intelectual, pero cargados de una familiaridad inherente. En la nebulosa disposición de sus intuiciones y la onírica concepción de los principios que lo mantienen al margen de una evocación pueril y plena de cursilería, la obra invita a la lectura de una forma más íntima. La voz de Elizondo, el escriba, se sobrepone a la del personaje, la armonía de esta modulación es la novela; una invitación a conocer otro momento del proyecto literario. Momento cuyo

germen nace en el pasado de la adolescencia pero encuentra su materialización en la madurez de la existencia: “el destino actuaba en nuestras vidas por esos días. Nos proponía símbolos extraños que todavía no sabíamos interpretar pero que en cierto modo eran indudables.” (Elizondo, 2010: 222)

Posterior a la publicación de *Elsinore*, Salvador Elizondo continuó escribiendo en la intimidad del cuaderno, pero en sus líneas ya casi no hay rasgos del proyecto con el que intentó ser uno con su lenguaje. Hay en sus palabras el espíritu trágico de aquel a quien sus letras empiezan a abandonar. “La reiteración de los sueños es evolutiva. Ahora no se repiten los mismos sueños de la infancia” (314), escribe en su “Nocturno”, en una entrada de abril de 1995. Elizondo ya había sido objeto de homenajes, reediciones y entrevistas. Ante el espejo de la página en blanco, se asomaba una figura frágil, deteriorada por el enfisema, la nostalgia y la misantropía. El escriba se volvió custodio de sí mismo: sus cuadernos eran el último reducto en el que su personalidad podía sobrevivir. La ficción no se hizo presente en esa parte final del proyecto del cual *Elsinore* fue, acaso, epitafio. Elizondo se retiró al exilio de la voz: “Lo hombres de ingenio escriben cuando ya no tienen nada que decir. Los hombres de letras hablan cuando ya no tienen nada que escribir”. (Elizondo, 2010: 233)

*Elsinore* concentra, en equilibrio poético, tanto la inquietud del escriba como la ensoñación del recuerdo y su final, que simboliza, a la vez, la despedida al ideal literario, su culminación: “era yo muy feliz entonces. Ahora me parece un sueño agotado, igual que la memoria, la escritura, la inspiración, la tinta y el cuaderno”. (Elizondo, 2001a: 82)



## Conclusión

### *La noche es larguísima; como un camino...*

En el puente se encuentran dos seres. Se interrogan, objetándose olvidos, abandonos y silencios. Entre el sueño y las palabras que pueden agrietar los espejos, las voces se confunden y se vuelven una con la otra. Una identidad escindida en el tiempo, se reúne al final en el espacio irreconocible de un puente sin nombre.

“Diálogo en el puente” forma parte de los textos de *El grafógrafo*. Se trata de un relato intrigante, extraviado en el sendero autoconsciente y casi insensible que recorren los escritos que Elizondo consignó en su libro de 1972. En sus líneas deambula un ser cuya identidad oscila entre un olvido voluntario y un reconocimiento tardío; una voz desprendida de sus orígenes pero consciente, a la vez, de que sólo al reencontrarse con ellos será cuando vuelva a estar completa.

Me pareció ésta la metáfora perfecta para abordar las obras autobiográficas de Salvador Elizondo. El diálogo simboliza una vida literaria que fue también un arduo proceso de construcción subjetiva, de figuración del yo. Dudo que el autor haya pensado en estas ideas al momento de escribirlo, lo cual me parece una prueba más de la riqueza y vigencia del lenguaje literario de Elizondo.

Esta coyuntura afortunada no sólo me ayudó al momento de escoger un título para esta investigación; es también un parteaguas para reflexionar con respecto a los lugares hacia donde se pueden dirigir las futuras lecturas y pensamientos en torno al escritor mexicano. La vigencia propia de sus textos, que pueden verter suficiente luz intelectual al respecto de diversos cuestionamientos humanos, me orilla a pensar en la necesidad de analizar críticamente el pensamiento, ya no sólo literario, sino también filosófico, del cual se

encuentran plenamente imbuidas las obras de Salvador Elizondo. Las obras de Elizondo construyen un pensamiento literario complejo que lo mismo alecciona al respecto del tiempo y las modificaciones que provoca en nuestra subjetividad, como discute la relación entre la exterioridad y la vida interior de la literatura, para mostrarnos una posibilidad de entender al mundo desde una perspectiva literaria, misántropa pero sutil, humorística a momentos, eminentemente nostálgica y melancólica.

Cierto es que la obra de Elizondo, si puede entenderse como un pensamiento literario que se extiende al terreno de lo filosófico, no puede tampoco ser analizada sin el referente de su generación, ni fuera del contexto social en el que fue madurando su lenguaje. La riqueza literaria de Elizondo recae también en la posibilidad de ubicarse en un tiempo determinado y a la vez prescindir de él para entender lo que sus palabras observan. Tal como lo hace su propia subjetividad (y como he consignado en páginas anteriores), el pensamiento de Elizondo pertenece a un tiempo y también a ese *otro tiempo*, al que se accede mediante la intuición y el riesgo permanente de la posibilidad.

El análisis que nació de mi lectura de la *Autobiografía precoz* y de *Elsinore: un cuaderno*, anima las perspectivas ante las cuales puedo volver a las páginas del autor de *Camera lucida*. El lenguaje del escriba persiste más allá de los intereses que precedan a su lectura, y sin duda que persiste más allá de los prejuicios que su persona pueda despertar en la concepción social que lo ha señalado de maneras negativas, incluso por múltiples dichos y hechos consignados en su propia literatura, algunos plenamente imbuidos del talante ficcional que bien supo su autor disfrazar de anécdota y memoria.

Pienso que la característica esencial de los textos que analicé no es, aunque así lo parezca, la dinámica constante de modificación que experimenta la identidad implícita en los textos. Este proceso de figuración del yo, de frecuente adecuación a las formas, a los sentidos

delineados por el estilo de la escritura y la evocación o invocación que busca expresar, da origen a una intuición peculiar en mí. Me sugiere un discernimiento esclarecedor con respecto a los alcances de la escritura de Salvador Elizondo. Empiezo recordando esas discusiones que nacen, a veces en la duermevela de cualquier lector inquieto, a veces en el seno de una comunidad ávida de comprender los entresijos de un laberinto textual: la imposibilidad de establecer géneros precisos a las formas narrativas de Elizondo. Esa imposibilidad, a mi parecer, es la que debe persistir. La testaruda oposición a las tipologías genéricas, la burla sutil que el autor hace de los sistemas literarios y sus complejidades taxonómicas, me hacen creer en una obra que nace con la consigna de romper las fronteras entre la literatura y la vida misma, siendo la vida un camino de aprendizaje, de dolor y deseo, de afrenta y resignación, así como el espacio único en el que el sujeto se transforma en lo que termina siendo su recuerdo; tal como lo son, también, las obras de Elizondo.

Los métodos, los constantes ejercicios de escritura, los temas emotivos, banales o simplemente perturbadores, el quiebre con las vanguardias emergentes y la cultivación de un estilo que linda entre la sordidez y la más pulcra elegancia (propia de un *gentleman of leisure*), nos hablan de lo que fue la vida de su autor, de lo que sigue siendo. Y en este punto atiendo a la insistencia de la comunidad: sí, en mayor o menor medida la escritura es parte fundamental de la vida de un autor. La diferencia reside en cómo Salvador Elizondo vivió dentro de esa escritura, se fundió con ella. Fue la poética de su vida. Ya sea en la narrativa ficcional, el ensayo aparente, la autobiografía apócrifa, en el cuaderno al que acudía todas las noches, Elizondo vivió más en la página que fuera de ella. Por ello, el pensamiento que destila en las obras se vuelve una filosofía de vida, un juicio del tiempo.

Persistiendo en la idea que promueve a Salvador Elizondo como un autor al cual se puede acudir para observar un pensamiento integral (literario, filosófico, cultural y estético),

se presentan diversas posibilidades tipológicas; inútiles a mi parecer, pues ellas suelen ser las causas del encasillamiento de un autor en tanto que su obra debe conocerse bajo circunstancias específicas. Así ha sido, en cierta forma, la manera en la que se ha conocido a Elizondo: el erotismo sádico, el interés cinematográfico en la literatura, la ambientación cosmopolita y afrancesada, el solipsismo y la metaficción, además del orientalismo, han sido las líneas con las que se quiere catalogar una obra que en su propia naturaleza invoca una negación a la inmovilidad.

Me atrevo, sin embargo, a pensar en una línea que considero más generosa y justa para la diversidad intelectual del lenguaje literario de Salvador Elizondo, el cual se presenta ante mí como una metáfora de las posibilidades del pensamiento nocturno. Si existe alguna tradición que pueda hermanar las distintas vertientes reflexivas y poéticas que nacen al abrigo de la lucidez nocturna, la de Elizondo me parece una obra de referencia obligada:

La noche está poblada de los espectros del pasado: las formas tenebrosas de la soledad que se materializan en la representación tradicional de los verdugos: la *cagoule*, los guantes tersos de piel de perro, la voz que invoca al cielo detrás de la máscara de burdo paño rojo. Es, en realidad, un tiempo propicio para la nostalgia. (Elizondo, 2000a: 131)

Distingo un matiz importante entre la peculiar forma de Elizondo para acercarse a la noche: no es un canto a su nombre, ni la atmósfera con la cual se eternizan las anécdotas del relato vital; tampoco se sujeta a alguna aspiración estilística específica. La relación que Elizondo mantiene con la noche está plenamente expresada en su lenguaje, en los límites del mismo se encierra su complejidad: allá donde las palabras adquieren la tonalidad nocturna, es donde el escritor encierra el rasgo de la segunda mitad del día para su pensamiento. Una forma nocturna de escribirse a sí mismo, de afrontar la cotidiana realidad de una sociedad anquilosada, temerosa de sus propios deseos; la noche alimenta la querrela contra lo que la

vida nos advierte temer. El escritor sobrevive gracias al refugio invocado por Durero.<sup>44</sup> Todo lo que se expresa en la obra de Salvador Elizondo se proyecta a través de la lámpara nocturna, adquiriendo así su particularidad, su carácter único. El escriba se vuelve uno con la luz que lo ilumina.

---

<sup>44</sup> Alberto Durero (Albrecht Dürer, 1471- 1528), pintor alemán renacentista, cuyo grabado *Melancolía* (1514) provocó una admiración profunda por parte de Elizondo.

## APÉNDICE

### “Diálogo en el puente”, de Salvador Elizondo

–Lo sé; olvidaste el florecimiento de esa rosa.

–Es que florecían en mi mente abrojos; cardos del sueño.

–Pero olvidaste el sueño de la rosa.

–No; porque ahí estaba todavía la rosa del sueño.

–Cuando cruces el puente olvidarás el nombre de la rosa. Qué duda cabe de ello. Es así como tiene que ser aquel poema; ya sabes cuál...

– ¡Bah!, da igual. La noche es larguísima; como un camino...

–En efecto; como un camino hacia la tierra adentro.

–O como el mar. Un camino que lleva una isla a las islas.

–El sueño de la rosa es como una isla en el mar de la noche de tu sueño. Pero tu corazón – eso que en el sacrificio en la cúspide de la pirámide sería tu corazón – no está dispuesto a la azarosa travesía, ¿no es cierto?

–Antes sí, eso que tú llamas “mi corazón”, el mío de mí, estaba dispuesto. Después me tocó la muerte. Ahora no sé nada.

–Esas palabras; con ellas podías agrietar los espejos. Entonces.

–Sí; pero ahora la lluvia ya no teme a mis palabras.

–Hay alguien que está escuchando detrás de la puerta.

–Detrás de todas las puertas está el mar.

–El mar o el diablo. Da igual.

–No sabes cultivarlo hábilmente; el silencio florece como la rosa...

–El silencio florece...

–Entonces yo quería, por el puro deseo, apresurar la primavera. Íbamos al parque. En invierno. Paseábamos entre los setos que bordeaban las avenidas. Los diminutos silencios que se formaban, congelados, a veces, entre nosotros, como que eran propicios ¿verdad?...

–Sí; paseábamos tomados de la mano y la niebla...

–¿Por qué ese te ocurre la niebla?

–Porque sí; porque el sueño es como una niebla en que medran rosas.

–No, el sueño es una calle estrecha sin salida.

–Entonces tú eres la rosa.

–Soy el sueño.

–Pero ¿por qué olvidaste aquel florecimiento de la rosa?

–Porque vino la muerte a despertarme.

– ¿Fue entonces cuando hiciste aquel viaje al mar?

–Sí; fuimos juntos ¿no lo recuerdas?

–Tal vez ya había muerto.

–No; tu corazón latía como un océano...

–Pero no había más que silencio.

–Allí estaba la rosa.

–¡Ah, sí! la rosa que olvidaste.

–Cómo podía olvidar el sueño de la rosa.

–No lo sé; te habías extraviado entre los setos que formaban en un momento dado de aquel parque sombrío y solitario, un meandro geométrico. Todo, en aquella noche era como un laberinto. El dolor...

–El dolor es la rosa.

–Has roto el cristal de esa memoria. Cuando dije tu nombre entonces, sobre el puente, era como si tu ausencia – esa que ahora se cumple – se anunciara.

–Yo lo sé. Las despedidas siempre son tristes.

–Así es; pero tú sigues soñando en el río que corre.

–Es una manera de alejarme de ti.

–Pero se me queda el recuerdo de la rosa.

–El puente es una barca en el río. Esos que hablan apoyados en el parapeto del puente van hacia la quietud.

–Así es. Por eso olvidé el florecimiento de la rosa.

–Y el dolor de la rosa.

–Sí; yo soy la rosa.



## BIBLIOGRAFÍA

Alberca, Manuel. “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”. *Cuadernos del CILHA*. No 7/8 (2005- 2006)

Castañón, Adolfo “Las ficciones de Salvador Elizondo” en *Arbitrario de literatura mexicana*. México: Vuelta, 1993. pp. 143-155.

Curley, Dermot. *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*. México: Aldus, 2008. 360 pp.

Elizondo, Salvador. *Autobiografía Precoz*. Aldus, México, 2000.

- *Camera lucida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. 192 pp.
- *Cuaderno de escritura*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000a. 152 pp.
- *El grafógrafo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000b 112 pp.
- *El hipogeo secreto*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000c. 164 pp.
- “El retrato de Zoe”. En *Material de lectura*. UNAM, web. Consultado el 25 de noviembre de 2014.
- *Elsinore: un cuaderno*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001a. 82 pp.
- *Escritos mexicanos*. Selección de Paulina Lavista. México: Biblioteca del ISSSTE, 2000c. 208 pp.
- *Farabeuf*. México: Joaquín Mortiz, 1985. 180 pp.
- *Mar de iguanas*. Girona: Atalanta, 2010. 320 pp.

Larson, Ross. *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo*. México: El Colegio Nacional, 1998a. 337 pp.

Foucault, Michel. *Cuerpo utópico. Las heterotopías*. Nueva Visión, Buenos Aires, 2010.

- “La escritura de sí”. *Corps écrit* 5, febrero 1983. Web. 9 pp.
- *Hermenéutica del sujeto*. FCE, Buenos Aires, 2008a. 544 pp.

Franco, Sergio. “Fotografía y escritura en *Autobiografía precoz* de Salvador Elizondo.” En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIII, Núm. 221, Octubre-Diciembre 2007, 77

Lavista, Paulina. “Diarios de Salvador Elizondo. El oficio de escribir.” En *Letras Libres*, núm. 112, abril del 2008.

Lechuga, Graciela. *Foucault*. Universidad Autónoma Metropolitana. México, 2008b. 230 pp.

Lemus, Rafael. “*Autobiografía precoz* (1966), de Salvador Elizondo”. *Letras libres*, núm. 129, septiembre 2009.

Ortuño, Antonio. “Elizondo: una remembranza S.nob”, en *Letras Libres*, Web. Consultado el 25/ 03/ 2014.

Pozuelo Yvancos, José María. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006. 258 pp.

- *Figuraciones del yo en la narrativa*. Javier Marías y E. Vila- Matas. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2010b. 280 pp.
- *Poética de la ficción*. Síntesis, Madrid, 1993. 256 pp.