Por Pablo Sol Mora

«SE TRATA DE ESCRIBIR. Nada más». La narrativa breve de Salvador Elizondo

En plena composición de Madame Bovary, a principios de febrero de 1852, Flaubert escribe a Louise Colet:

¡Oh, qué cosa difícil es el estilo! Creo que no te figuras el género de este libro. Así como soy desaliñado en mis otros libros, en este trato de ir abrochado y de seguir una línea recta geométrica. Ningún lirismo, nada de comentarios, la personalidad del autor está ausente. Será triste de leer... Me dices que empiezas a comprender mi vida. Habría que conocer sus orígenes. Algún día, me escribiré a mis anchas. Pero entonces ya no tendré la fuerza necesaria. No poseo otro horizonte que el que me rodea inmediatamente. Me considero como si tuviese cuarenta años, cincuenta, sesenta. Mi vida es un engranaje montado, que gira regularmente. Lo que hago hoy, lo haré mañana y lo hice ayer. He sido el mismo hombre hace diez años... Soy un hombre-pluma. Siento por ella, a causa de ella, con relación a ella y mucho más con ella.[1]

Más de una vez, Salvador Elizondo rindió tributo a los manes flaubertianos (notablemente en «Mi deuda con Flaubert», recogido en *Camera lucida).* Nada más lógico, si consideramos que el novelista francés fue el pionero de la «escritura pura» a la que denodadamente tendieron los esfuerzos del autor mexicano, creador de una de las obras más originales de la narrativa en lengua española del siglo xx, más una literatura en sí misma que sólo una obra.

De la carta, me interesa resaltar el concepto de «hombre-pluma», que tan bien ajusta al autor de *El grafógrafo*, vecino de los de «hombre-escritura» u «hombre-libro». Enrique Vila-Matas ha escrito una obra maestra sobre este último, *El mal de Montano*, y Elias Canetti hizo su memorable caricatura en el Peter Kien de

Auto de fe, que finalmente opta por arder con su biblioteca antes que enfrentarse a las fuerzas salvajes de la vida. Sin embargo, más radical que ser un «hombre-libro» parece ser un «hombre-pluma» o un «hombre-escritura»; transformarse en la cosa que escribe o en la escritura misma. Esa fue, en última instancia, la intención de Salvador Elizondo: convertirse en un sistema de signos e, idealmente, en una escritura pura.

Cualquier intento de división de la obra elizondiana en géneros para su estudio (novelas, cuentos, ensayos, diarios, etcétera) no deja de ser artificial en tanto su proyecto literario fue uno solo y únicamente se valió de diversos medios para su realización. Sin embargo, creo que la narrativa breve –cuentos, en su sentido más clásico o convencional, y narraciones cortas de diversa índole– ofrece la posibilidad de hacer un examen de su evolución general y sacar algunas conclusiones. Dicha narrativa se encuentra reunida, fundamentalmente, en cuatro libros: *Narda o el verano* (1966), *El retrato de Zoe y otras mentiras* (1969), *El grafógrafo* (1972) y *Camera lucida* (1983).

El primer cuento publicado de Salvador Elizondo, no recogido nunca en volumen, apareció en octubre de 1962 –aunque seguramente escrito años atrás, pero no antes de 1955– en el número 2 de la *Revista de la Universidad de México* (ilustrado por el propio autor, por cierto, cuya primera vocación había sido de pintor y dibujante), junto con textos de Jaime García Terrés, José Emilio Pacheco y Ramón Xirau, entre otros. Se titula «Sila» y es una de las primeras y más puntuales imitaciones de Juan Rulfo. *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* habían aparecido en 1953 y 1955, respectivamente, y encontraron en el urbano y cosmopolita Elizondo un temprano e inesperado imitador (éste cuenta haber conocido a Rulfo en 1954, cuando, junto con un amigo, pretendieron filmar un cuento suyo; se tratarían mucho más a partir de 1968, cuando ambos fueran tutores en el Centro Mexicano de Escritores).[2] Basten los primeros párrafos:

«Era de noche cuando llegamos a Sila».

La oscuridad reverberaba con el chirriar luminoso de las cigarras y el polvo se aquietaba bajo el vendaval que descendía de la sierra como por una escalera. Sila, abandonada en medio de la llanura, apenas se erguía sobre la tierra despidiendo olor a sangre seca, a antorchas apagadas y a petate ahumado. La vastedad del valle aprisionaba al pueblo con sus tenazas de cielo abierto. El cascabeleo de las serpientes hacía relinchar al Diablo *y al* Colorado *que llenaban con su grito mecánico y óseo el ambiente frío.*

Emigdio me lo había dicho.

–Si vas a Sila no encontrarás a nadie, ni nada, nada..., sólo a los muertos que andan sueltos.[3]

Ecos, murmullos, tierras áridas, pueblos desolados, fantasmas, muertos que no acaban de irse del todo... No faltará ni la Susana San Juan, representada por el personaje de Bibiana: «¿En dónde estás, Bibiana Monteros? ¿Moriste tú también? ¿O estás escondida en esa tierra, entre todo esto que es mi recuerdo y mi esperanza?... Bibiana...».[4]

No deja de ser curioso observar al joven Elizondo –refinado, exquisito, mundano–vagando en los paisajes literarios rulfianos, tan distintos a los que serían los suyos. ¿Qué buscaba en ellos? ¿Qué lo deslumbró en Rulfo hasta la imitación? Descartado el interés por los aspectos más visibles y superficiales del mundo rulfiano, lo que probablemente fascinó al aspirante a escritor fue encontrar un lenguaje y un mundo artístico autónomos o, más precisamente, la construcción de un mundo artístico autónomo mediante un lenguaje. Lo que hay detrás de esa primera tentativa narrativa, fruto de la admiración, es ya la búsqueda de la autonomía de la escritura.

Narda o el verano inicia con «Puente de piedra», otro relato primerizo, pero de una naturaleza completamente distinta a «Sila», mucho más cercana al mundo personal del autor. En una entrevista, declaró que el cuento nació de una experiencia propia: «Es como un testimonio, un reportaje. En el fondo pienso que es el único [cuento] que he escrito: con planteamiento, desarrollo, culminación y desenlace. Pero es el único; no hay ningún otro».[5] En realidad, hay varios más que obedecen a ese esquema clásico, pero llama la atención la voluntad de ponerlo en un lugar aparte en el conjunto de su obra. La historia narra la excursión al campo de una pareja de jóvenes (citadinos, cultos, de desahogada posición económica, no muy distintos al joven Elizondo y otros miembros de la generación de la Casa del Lago). El protagonista ha planeado minuciosamente la cita, pues espera que en ella se defina su relación. Parece que el encuentro transcurrirá en un ambiente bucólico, pero el sueño pastoril se frustra pronto cuando el arroyo del recordado *locus amoenus,* como una ominosa premonición, se descubre seco. Entre silencios, malentendidos y momentos de exaltación, como suele ocurrir en los amores adolescentes, la cita culmina en un beso que es abruptamente interrumpido por la súbita aparición y el grito de un niño albino, deforme y con

alguna especie de padecimiento mental, que sorprende a la pareja. Ésta emprende el silencioso regreso a la ciudad y se despide en un gesto que parece definitivo. Entre los poemas juveniles del autor –Elizondo abandonaría luego sus intentos poéticos y se centraría en la prosa– hay uno, titulado precisamente «El puente de piedra», que hace referencia a la misma experiencia: «Te has quedado lejana / fija bajo una inmensidad de pinos / y donde te has quedado / –¡tan lejos y tan fuera!– / el río se ha secado / bajo el puente de piedra».[6]

Dentro de su sencillez, el cuento revela algunos rasgos ya característicamente elizondianos: la decidida inclinación por el artificio frente a la naturaleza (la pareja busca un encuentro con lo exterior y el campo, pero son absolutamente creaturas de interiores y ciudad; del protagonista, se dice: «odiaba la naturaleza, es verdad. Sobre todo, ese campo agresivo en que los perros hambrientos acudían invariablemente a devorar los restos de la comida»);[7] la obsesión por la imagen y la fotografía (el joven lleva su cámara a la cita y se divierte deformando con la lente el rostro de su amada e intentando fijarlo); el puntilloso esteticismo (el chico se decepciona primero por el atuendo que la muchacha ha elegido para la cita y luego se muestra encantado por su apariencia en una postura específica: «¡Qué bella te ves así!»);[8] el desasosiego implícito frente al caótico mundo de los sentimientos y las pasiones; la fascinación frente al horror o lo atroz («su mirada escueta, tenaz, de albino, surgía de los párpados enrojecidos como sale el pus de una llaga y su cráneo diminuto, cubierto de lana gris, se alzaba lentamente para caer, como de plomo, sobre el pecho cubierto de harapos, con un ritmo precario e informe que le hacía salir la lengua fuera de la boca desdentada, entreabierta. Su sonrisa era como una mueca obscena»).[9]

El relato más interesante de la colección es, sin duda, el que da título al libro y que por su extensión es casi una *nouvelle*. «Narda o el verano», tras su atmósfera aparentemente frívola y mundana, es uno de los textos más complejos del primer Elizondo cuentista, una ilustración y comentario narrativos del pensamiento de Georges Bataille, una de sus figuras tutelares. Posee una estructura perfectamente tradicional, de «planteamiento, desarrollo, culminación y desenlace», de ésas en las que supuestamente el autor sólo había incurrido una vez. Por su ambiente, recuerda los filmes contemporáneos de Éric Rohmer (por ejemplo, *La coleccionista*, un año posterior a *Narda*) y otros cineastas de la *Nouvelle vague,* que Elizondo conocía bien. El cuento está plagado de referencias

cinematográficas desde la primera línea («ha sido un día terrible. Veintitrés escenas y todas en secuencia»);[10] a películas, desde luego, pero, sobre todo, a recursos formales del cine: *slow-motion*, *close-up*, *plan americain*, etcétera, como si el narrador viera siempre la realidad a través de una lente, o de un libro. No es tanto, pues, un relato sobre la vida, sino sobre el arte. Tiene lugar en una playa italiana adonde el protagonista y su amigo Max han ido a pasar el verano. Han concebido el proyecto de compartir una mujer y con este fin eligen a la adolescente Narda (más acertado sería decir que ella los elige), a quien encuentran en un bar en compañía de un misterioso africano. El trío –o, mejor dicho, el cuarteto– se establece y la acción transcurre, *à la Rohmer*, entre mañanas en la playa y el velero, perezosas tardes en la *villa* y noches en los bares del pueblo. Sin embargo, Elizondo, como el cineasta francés, no está interesado en una simple comedia de verano.

El núcleo de la historia es, previsiblemente, una imagen, una fotografía. El africano, Tchomba, pide una foto de Narda al narrador: «totalmente desnuda con partes religiosas del cuerpo bien visibles» (ya en esta petición está claro que el sexo posee un valor sagrado).[11] El protagonista acepta, a cambio de un sospechoso manuscrito autógrafo de Ezra Pound (el africano hace varias referencias literarias a lo largo del cuento, todas sistemática y casi deliberadamente erróneas, como atribuir *Las flores del mal* a Verlaine). El narrador aprovecha un momento en el que Narda baila desnuda frente a él y Max: «la cámara pendía de mi cuello apuntando ineluctablemente, como un arma mortal, en dirección de Narda que aturdida de su propio movimiento se había olvidado de ese ojo implacable».[12] El cuento elude el momento preciso en que se toma la foto y salta a sus consecuencias:

Fuimos a pie hasta Bellamare porque Narda se había llevado el coche en su huida. Durante la caminata yo había estado especulando acerca de las consecuencias de mi acción. En realidad estaba perplejo pues el fogonazo del flash *no había tenido sino un resultado incomprensible. La vida se había quedado congelada en aquella fotografía tomada con todas las agravantes. Narda se había quedado tan quieta ante ese violento orgasmo de luz que yo había producido que era como si se hubiera muerto en esa actitud... Yo no había atentado contra el pudor o contra las costumbres. No; sin quererlo tal vez había yo develado un arcano, una esencia turbadora, una vergüenza inquietante.*[13]

Viejos atavismos alrededor de la fotografía subyacen tras este pasaje: el narrador, al tomar la foto a Narda sorpresivamente, la ha violentado, congelado y «matado». Él no comprende, ni comprenderá, el misterio al que se ha acercado, pero el africano, que lo lleva un paso más allá, sí. Días después, tras la espera infructuosa de Narda, la policía va a buscar a Max y al narrador a su casa muy temprano en la mañana –«como en *Le jour se lève* de Carné»;[14] una vez más, es la realidad la que imita al cine– para que identifiquen su cadáver, hallado en la playa por unos pescadores: «estaba tendida en una mesa de madera, sobre las páginas manchadas del *Corriere della Domenica*: lo que quedaba de ella. Sangrante, medio carbonizada, purulenta; las manos arrancadas de las muñecas como por el tajo de un cuchillo sin filo; su cuello como si hubiera sido herido por una sierra de leñador. Una desnudez dorada de sol, de fuego, de incisiones rituales».[15] Estamos nuevamente en territorios del doctor Farabeuf.

Recurrir a Bataille parece indispensable para comprender el relato. El propio Elizondo, en un par de ensayos de *Teoría del infierno* («Quién es Justine» y «Georges Bataille y la experiencia interior»), ayuda a aclararlo. Hablando del poeta de *Las flores del mal*, escribe: «Hay otra frase terrible de Baudelaire que bien podría ser de Bataille: "hay en el acto del amor una gran similitud con la tortura o con una operación quirúrgica". En ella está contenida la esencia del erotismo que según Bataille es la violación de la interioridad del cuerpo humano que alcanza su más alto paroxismo en la fascinación que produce la contemplación de la tortura».[16] Amor extremo y crueldad extrema son puntos que se tocan; «para Bataille, el erotismo es "esencialmente el dominio de la violencia y de la violación", sólo que, como ya lo habíamos dicho antes, para Bataille esta violación comporta un componente trascendental, un componente, se puede decir, casi de orden místico».[17]

Esto es precisamente lo que entiende a cabalidad Tchomba, el verdadero enamorado de Narda, y que el ingenuo narrador ni siquiera sospecha. La fotografía de Narda desnuda ha sido una anticipación imperfecta e inconsciente del acto erótico que el africano lleva a cabo plenamente y que ya había adelantado cuando, entre su variada mercancía, había ofrecido «ver curandero de tribu de Tchomba practicar cirugía ceremonial sobre muchacha negra».[18] Todo lo que fascinaba a Bataille, y a Elizondo, en la fotografía del *ling chi* (la refinada tortura china de los mil cortes) alrededor de la cual gira *Farabeuf,* y que considera los principales

rasgos del erotismo, se cumple en el caso de Narda: «la crueldad, la violencia, la violación de la interioridad del cuerpo humano, la profanación de las estructuras vitales, el atentado contra la interdicción, la fascinación del suplicio y el éxtasis místico».[19] Su tortura y asesinato han sido, en el fondo, un gesto de amor.

Narda o el verano concluye con una de las pequeñas obras maestras de Elizondo, «La historia según Pao Cheng», que puede leerse como una profecía de los derroteros que seguirá más adelante. En ella, un sabio chino, leyendo el futuro en el caparazón de una tortuga, acaba por vislumbrar a un hombre que escribe un cuento: «La historia según Pao Cheng». Es uno de los primeros y mejores textos del «grafógrafo», del hombre que escribe que escribe que se ve escribiendo... Con él se abre una nueva y arriesgada etapa en la obra de Elizondo. Mucho tiempo contemplará el abismo de la escritura de la escritura o la «escritura pura», una contemplación que fácilmente conduce a la asfixia o la esterilidad.

El retrato de Zoe y otras mentiras (1969) declara desde el título su naturaleza absolutamente ficticia y artificial. Reúne quince textos muy diversos: algunos relatos más o menos clásicos (el estupendo y poco atendido «Los testigos»; «El Desencarnado», del que me ocuparé), «teorías» («Teoría del disfraz», «Teoría del Candingas»), ejercicios narrativos y especulaciones filosóficas (como «La mariposa» o «La fundación de Roma») o cuentos cómico-filosóficos (entre los que destaca «Identidad de Cirila, o de que Cirila es como el río heracliteo» y el más llanamente humorístico «De cómo dinamité el colegio de señoritas»). Es una obra deliberadamente experimental y lúdica en la que Elizondo ensaya distintas fórmulas narrativas. Los resultados son desiguales, pues hay textos muy logrados y experimentos poco memorables, de sofisticada banalidad intelectual (en la que cierta autocomplacencia de Elizondo incurriría más de una vez). Más que un libro de cuentos tradicional, habría que considerarlo una suerte de laboratorio narrativo.

«La mariposa», con el que inicia el volumen, es la continuación lógica de «La historia según Pao Cheng» y enlaza perfectamente con el final de *Narda o el verano*, confirmando así la nueva dirección del autor, la metaescritura, y su afición sinológica. El narrador contempla una mariposa agonizante y apunta: «La mariposa es un animal instantáneo inventado por los chinos. Estos objetos se fabrican, generalmente, de finísimas astillas de bambú que forman el cuerpo y las nervaduras de las alas... en el interior

del cuerpo llevan un pedacito de papel de arroz con el ideograma *mariposa* que tiene poderes mágicos. Los fabricantes de mariposas aseguran que este talismán es el que les permite volar».[20] Es justo que «La mariposa» sea el pórtico de *El retrato de Zoe* pues sienta las premisas de toda la obra: el triunfo de lo artificial sobre lo natural; la primacía de la escritura; el símbolo gráfico como supremo artificio.

«El retrato de Zoe», como «Narda o el verano», es otro asedio al carácter indescifrable de lo femenino y una especulación narrativa sobre la representación de la realidad. Más aún que Narda, Zoe es un espejismo, una entelequia inapresable; igual que ella, su misma identidad está en duda: «con certeza no sé ni cómo se llamaba. Ya ves lo que dicen. No es seguro que se llame Zoe. Es posible que se llame Estela. Da igual».[21] El narrador dirige su relato a otra mujer, la tercera punta del triángulo, que, a diferencia de la misteriosa protagonista, es real, «real en la medida en que son reales las verdades que nada significan».[22] El retrato es, en realidad, un antirretrato, pues retratar a Zoe –fijarla, definirla– es imposible, como lo es fijar la vida que su nombre significa. Zoe es, sobre todo, ausencia, pues, «la verdadera vida está ausente».

El mejor relato del libro es, a mi entender, «El Desencarnado». Nació, según el propio Elizondo, de sus lecturas de Alexandra David-Néel, la célebre orientalista y espiritualista belga, y concretamente, habría que suponer, de la obra *Mystiques et magiciens du Tibet*, que se cita en el cuento.[23] La idea que le da origen es la del *Bardo thodol*, o sea, «la liberación por audición durante el estado intermedio», mejor conocido como *El libro de los muertos*. Después de la muerte se abre un periodo (cuarenta y nueve días) en el que el muerto debe alcanzar la iluminación en el mundo intermedio con el fin de evitar la reencarnación y la vuelta al samsara (ciclo de nacimiento, vida, muerte y encarnación). Sin embargo, como era de esperarse, Elizondo aprovecha esta idea para volver a sus obsesiones: la muerte y el erotismo, el suplicio y el placer, la eternidad y el instante, el sueño y la vigilia.

El Desencarnado es un profesor que, de vuelta de una clase en la que ha explicado *El libro de los muertos*, es atropellado por un auto mientras meditaba en la muerte e intentaba recordar un misterioso sueño de la noche anterior. Inmediatamente comienza para él ese periodo en el que debería alcanzar la iluminación y escapar a las reencarnaciones. En el episodio central del relato, visita la casa de un lama junto con su exmujer, Laura, y la pareja que lo ha atropellado, los Dupont, que también han

muerto en el accidente. El lama ha preparado un *tched* o *tcheud*, uno de los ritos mágico-demoníacos que tienen como objetivo que el aprendiz supere el miedo y, en última instancia, logre la iluminación.

La lectura de *Mystiques et magiciens du Tibet* ilumina los aspectos claves del relato. Escribe David-Néel: «Le plus fantastique d'entre eux, dénommé *tcheud* ("couper", "supprimer") est une sorte de "mystère" macabre joué par un seul acteur: l'officiant. Il a été si savamment combiné pour terrifier les novices qui s'y exercent que certains sont frappés de folie ou de mort subites au cours de sa célébration».[24] Más adelante, al hablar del texto del *tched*, se encuentra un pasaje que seguramente habrá despertado la atención de Elizondo:

Il imagine une déité féminine qui personnifie sa propre volonté. Celle-ci s'élance hors de sa tête, par le sommet du crâne, tenant un sabre à la main. D'un coup rapide, elle lui tranche la tête. Puis, tandis que des troupes de goules s'assemblent, dans une attente gourmande, elle détache ses membres, l'écorche, et lui ouvre le ventre. Les entrailles s'en échappent, le sang coule à flots et les hideux convives mordent, déchirent et mastiquent bruyamment, tandis que l'officiant les excite à la curée.[25]

El *tched* de «El Desencarnado» consiste en una proyección de imágenes preparada por el lama. La primera imagen es de una carroña humana; la segunda, la «foto infame de una mujer».[26] Más que por un lama tibetano, este drama parece concebido por Sade, Baudelaire y Bataille... No hace falta recordar la importancia que para este último tenía el cadáver o el cuerpo muerto y su relación con el erotismo. A lo largo de la ceremonia, el Desencarnado tiene, de hecho, varios escarceos eróticos, primero con su exmujer y después con la señora Dupont. Éstos son interrumpidos por la súbita llegada de dos hombres que lo sacan del departamento y lo someten a una serie de vejaciones. El clímax del *tched* es la aparición de una mujer idéntica a Laura –acompañada, claro está, de un fotógrafo–, que lleva a cabo en el Desencarnado una sangrienta ceremonia:

La señora consigue al fin aprisionar la lengua del muerto entre sus dientes. Se trata de arrancarla desde abajo. Tira de ella con una fuerza espasmódica y precisa, gimiendo dolorosamente, sin dejar salir el grito de la boca trabada. Se ha manchado el rostro de sangre y cuando el fotógrafo hace estallar la fotolámpara se ilumina su rostro como la jeta de una hiena harta. Con una con-

vulsión exacta, como la que describe un arco de círculo perfecto, se incorpora con la lengua del muerto entre los dientes.[27]

¿Esto es parte del rito *tched* ideado por el lama y que ya sabemos que suele involucrar demonios y descuartizamientos, o ha sido todo, desde el principio, un sueño atroz, una pesadilla? Así parecería al final, cuando encontramos al protagonista despertando, encontrando en la mesita de noche el libro *Mystiques et magiciens du Tibet* y saliendo apresuradamente de su casa para ir a dar su clase sobre *El libro de los muertos*, de la cual saldrá caminando distraídamente mientras piensa en la muerte y en un misterioso sueño de la noche anterior... Como «La historia según Pao Cheng», «El Desencarnado» es circular y el protagonista (y el lector) parece condenado a un tiempo cíclico. A diferencia del mundo religioso del *Bardo thodol,* en el que es posible escapar del samsara, en el de Elizondo no hay escapatoria. El hombre está sujeto a un eterno retorno entre la muerte y el eros.

El grafógrafo (1972) es uno de los libros más arriesgados de Elizondo y el que marca el clímax y fin de una etapa, la de la búsqueda de la «escritura pura», que llevada a sus últimas consecuencias conduce inexorablemente a un callejón sin salida. Elizondo, de hecho, padeció durante algún tiempo esa esterilidad y silencio inevitables (aunque por entonces siguiera llevando sus diarios y publicando artículos periodísticos) hasta que logró superarlos reinventándose como clásico en *Camera lucida* y *Elsinore. El grafógrafo,* en sus textos más representativos, no es una obra sobre la realidad o el mundo, ni siquiera sobre la literatura, sino sobre la escritura. No es un libro de «cuentos», como sí lo es aún *Narda o el verano* y ya dejaba de serlo *El retrato de Zoe,* pero sigue siendo un libro de narrativa, de ejercicios narrativos, si se quiere, y, en todo caso, un «cuaderno de escritura».

«El grafógrafo», con el que justamente empieza el volumen, es el texto-emblema de toda la obra elizondiana: «Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo...».[28] Es el texto que mejor representa al «hombre-pluma» u «hombre-escritura» que fue Elizondo. El grafógrafo no está interesado en contar una historia o en hacer literatura, sino en el acto puro de la escritura, que idealmente trataría sobre nada –como soñaron Flaubert y Mallarmé– y que equivaldría a la escritura contemplándose a sí misma en un espejo. Del lenguaje, más que de la escritura, trata «Sistema de Babel» que, como «La biblioteca de Babel» de Borges, juega con

la idea de dislocar significados y significantes: «llamadle flor a la mariposa y caracol a la flor; interpretad toda la poesía o las cosas del mundo y encontraréis otro tanto de poesía y otro tanto de mundo en los términos de ese trastrocamiento o de esa exégesis».[29]

Junto con *El grafógrafo,* «Mnemothreptos» (algo así como el que se alimenta de la memoria) es uno de los textos más representativos del libro: un ejercicio de escritura pura. A partir del breve relato –cincuenta y nueve palabras– de un sueño típicamente elizondiano –cuerpo yaciente en una suerte de quirófano, instrumentos para la disección (o la tortura), blancura y metal– se propone el ensayo de tantas variantes narrativas como sea posible en un día: «Se trata de obtener la amplitud de ese movimiento pendular de la imaginación. Se trata de escribir. Nada más».[30] Sin embargo, se trata en cierto modo de algo más, pues a la variante narrativa sigue siempre su análisis crítico en forma de comentario: es la escritura y su (auto)crítica.

Hay un ensayo en *Teoría del infierno,* precisamente titulado «La autocrítica literaria», junto al que sugiero leer «Mnemothreptos», pues éste es un ejercicio del tema de aquél, y ambos textos se iluminan mutuamente. Los comentarios de la narración ilustran la pregunta central del ensayo (de respuesta en el fondo imposible, como observa el propio Elizondo): «¿qué tal escribe ese que se llama Yo?».[31] Por ejemplo, a la segunda variante narrativa sigue este apunte: «muy torpemente introducido, el elemento literario ha desbordado excesivamente el tono de la prosa. De pronto las líneas han dado un paso vacilante en dirección del apólogo. Infiltración de elementos de juicio ético. Inevitables en cuanto aparece la figura histórica. Proyecto futuro: una historia sin moraleja, de tema evangélico».[32]

En «La autocrítica literaria», Elizondo anota su fundamental imposibilidad; para empezar, ¿no es ya la obra misma el resultado de un proceso (auto)crítico? Por otro lado, una autocrítica rigurosa no debería ser un acto posterior a la obra, sino prácticamente inmediato a la escritura, pero éste sólo podría seguir el camino sin salida de: «Escribo. Escribo que escribo...» (*El grafógrafo* es un radical ejercicio de autocrítica así concebido). La autocrítica, señala, «es la que tiene puesto un ojo en el gato y otro en el garabato; está tan consciente de ser un yo como de que ése es un yo que se está escribiendo, que se está cumpliendo en sí mismo en tanto que escritura y en tanto que yo».[33] «Mnemothreptos» es una aproximación, en la medida de lo posible, a ese proyecto irreali-

zable: develar el proceso de la escritura; el de su composición, su (auto)crítica y reelaboración. La escritura, como la pintura, es *cosa mentale*.

Junto a ésta, el otro gran tema de *El grafógrafo* es el tiempo. De ello dan cuenta los textos «Futuro imperfecto», «Presente de infinitivo» y «Pasado anterior». Aunque el último es notable (un divertido monólogo escénico sobre el imposible encuentro entre Mr. Nevermore y Mr. Rightnow), me detendré sólo en el primero, uno de los cuentos más originales de Elizondo. A partir de la solicitud real, hecha por Ramón Xirau, de una colaboración para la revista *Diálogos* que versara sobre el tema del futuro, Elizondo urde una ingeniosa trama en la que convoca a Enoch Soames, el protagonista del relato homónimo de Max Beerbohm. Caminando por la Ciudad Universitaria de la UNAM, cavilando sobre de qué podría tratar su colaboración, el personaje Salvador Elizondo es abordado por un personaje al que no tarda en identificar con el malhadado literato inglés, especialista en futuro donde los haya, que le obsequia el número de la revista en el que ya aparece su texto –el que el lector se encuentra leyendo en ese momento, por supuesto, «Futuro imperfecto»– y que Elizondo, al final, se limita a transcribir, antes de quemar el ejemplar de la revista. Para rematar, apunta: «en la transcripción he guardado absoluta fidelidad al "original"».[34] Pierre Menard de sí mismo, el grafógrafo da así otra vuelta de tuerca al tema de la escritura y el tiempo.

La búsqueda de la «escritura pura» emprendida por Elizondo desde sus inicios, de la que *El grafógrafo* representa la culminación, y su exigente autocrítica, no podía conducir eventualmente sino al dilema de la página en blanco. Entre *Farabeuf* (1965) y *El grafógrafo* (1972) transcurrieron apenas siete años y un número casi igual de libros (seis), siendo el periodo de mayor creatividad del autor. Después, las publicaciones comienzan a espaciarse; a una recopilación de artículos, *Contextos,* en 1973, sigue la obra de teatro *Miscast* hasta 1981. En 1983, sin embargo, apareció un libro que juzgo de los más logrados de toda la obra de Elizondo, la miscelánea *Camera lucida*, que incluye algunas de sus mejores piezas narrativas («Anapoyesis», «Ein Heldenleben», «Los museos de Metaxiphos»). *Camera lucida* era originalmente el nombre de la columna del autor en la revista *Vuelta,* en la que aparecieron varios de los textos que integran el volumen. Sin embargo, el libro es mucho más que la típica recopilación de artículos (en la que sí podrían entrar obras como *Contextos, Estanquillo* o *Pasado anterior).* Es –como el *Manual del distraído*

de Alejandro Rossi, otro de los libros de *Plural* y *Vuelta*, también inicialmente una columna– un libro unitario, un singular artefacto literario perfectamente ensamblado: una obra única.

La idea de *artefacto* es crucial pues la *camera lucida* («habitación iluminada») original –patentada en el siglo XIX por William Hyde Wollaston, aunque ya descrita por Kepler a principios del siglo XVII– era precisamente un dispositivo óptico que, mediante la superposición de la imagen del objeto dibujado sobre la superficie en la que se dibuja, permitía al artista una reproducción más exacta. En términos literarios, explica Elizondo, «visto en *camera lucida*, el libro revela en acto el movimiento, la operación técnica del poeta, por los que esa trasmutación se realiza y por los que se sintetizan, como en el prisma, los tres planos de la sensibilidad: el real, el ideal y el crítico».[35] No deja de llamar la atención que, de hecho, varios textos giren alrededor de un invento o máquina.

De vuelta de años de «mortecina esterilidad»[36] –como declara en el texto que abre el libro, «Log»–, Elizondo pareció evolucionar hacia cierto clasicismo, notable en los cuentos de *Camera lucida* y en *Elsinore*, acaso porque, como ya observaba en el «Tractatus rethorico-pictoricus», es «la ambición secreta que alienta en todo artista: la de ser un clásico».[37] Dividido en dos partes, «Antecamera» y «Camera Lucida», el libro alterna las narraciones con los ensayos. Entre las primeras, hay algunas de ficción, muy cercanas al modelo clásico del cuento, y otras autobiográficas, como capítulos sueltos de unas memorias. Entre las primeras destacan: «Anapoyesis», «El rito azteca», «Los museos de Metaxiphos» y «La luz que regresa». La primera y la última giran alrededor de inventores y sus inventos, máquinas prodigiosas que trastocan la realidad. Adolfo Castañón ha observado atinadamente la afinidad de estas historias con las de otro extraordinario inventor, Adolfo Bioy Casares.[38] Sin embargo, los científicos del mexicano son característicamente elizondianos. El de «Anapoyesis», por ejemplo, el profesor Aubanel, autor de *Énergie et langage,* crea una máquina, el anapoyetrón, que libera la energía contenida en un poema, mayor en cuanto mejor, pero también en cuanto menos ha sido leído. Sometido al aparato, el verso «arma virumque cano», por ejemplo, logra aún elevar un átomo de carbón. Así, en su búsqueda de poemas extraordinarios y casi secretos, el profesor renta la casa en la que vivió Mallarmé... Elizondo no deja de ser Elizondo. En «La luz que regresa» el profesor Moriarty inventa el cronostatoscopio o cámara Moriarty, una máquina del tiempo que muestra a sus amigos en 1997 trasladándose al

momento fatídico de los idus de marzo. Hasta ahí habría sido un buen cuento fantástico, pero demasiado sencillo para el escriba. El narrador, que maneja una versión mejorada del invento, afirma poder ver al lector leyendo el texto en los años ochenta, *cincuenta años antes de que lo escribiera y casi veinte antes de los hechos relatados.* En otras palabras: lees, lees que lees, mentalmente te ves leer que lees... El grafógrafo engendra su lectógrafo. Daniel Sada observó perspicazmente que la cámara Moriarty es, de hecho, la mente del escritor: «es la metafóra extrema. El escritor puede ver a través de esta cámara a su lector, mismo que lee *Camera lucida* en un lugar enigmático».[39]

«Los museos de Metaxiphos» –derivado de una de las *Histoires brisées* de Valéry, «La isla de Xiphos», traducidas, por cierto, por el propio Elizondo– es una suerte de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» que trata de un lugar fabuloso –una isla o casi isla, como pide el tópico fantástico– en donde hay una serie de museos insólitos: el Museo Poético-Filosófico, donde «se guardan las concreciones sensibles de las imágenes, nociones o figuras abstractas»;[40] el Museo de la Realidad, cuyas «vastísimas colecciones están compuestas únicamente de objetos que no tienen ningún interés, objetos sin importancia y sin sentido»;[41] el Museo Técnico, que «guarda especímenes mecánicos y gestuales de técnicas puras»,[42] o el Museo de la Historia, que conserva una sola pieza: la cámara Moriarty... «Los museos de Metaxiphos», de hecho, antecede inmediatamente a «La luz que regresa», reforzando el diálogo intratextual de *Camera lucida*, una de cuyas principales virtudes, como ya observé, es el cuidadoso ensamblaje de sus diversas piezas.

Otro ejemplo es el de «El rito azteca» y «El rito azteca (cont.)», textos con los que terminan la primera y segunda (y última) sección del libro. Desde las primeras líneas («Watson lee –a veces en voz alta para hacerme conocer los puntos sobresalientes– la reseña que hace el *Evening Chronicle* de los hechos de sangre...»), el lector sabe que el narrador no es otro que el habitante más ilustre de Baker Street, de quien Elizondo fue siempre admirador (en 1985, según consignó en sus diarios, recibió como obsequio *The Complete Sherlock Holmes* y planeó otro relato holmesiano a propósito del robo al Museo Nacional de Antropología perpetrado en la Navidad de ese año).[43] Elizondianamente, el cuento tratará, en apariencia, de un ritual de sacrificio, pero en el marco de la parodia de un relato detectivesco clásico; sin embargo, a Elizondo no le interesa realmente escribir una imitación

o parodia de Conan Doyle, sino la insinuación de un relato y el juego con el lector. Apenas comienza a plantearse el misterio en «El rito azteca» cuando la narración se interrumpe con puntos suspensivos y el anuncio «Continuará». Continúa, en efecto, al final del libro en «El rito azteca (cont.)», pero sólo para nuevamente frustrar al lector incauto cuando empieza a desarrollarse el misterio y el texto vuelve a interrumpirse con un nuevo anuncio: «Continuará... tal vez». A diferencia de «La historia según Pao Cheng» o «El Desencarnado», cuentos de infiernos circulares, el *divertimento* narrativo de «El rito azteca» queda completamente abierto y se resuelve en la sonrisa del lector que ha aceptado el juego. Es la cima del humor del grafógrafo que, aligerado de la fascinación con el horror, se burla del lector y de sí mismo.

Entre «Sila» y los cuentos de *Camera lucida* transcurrieron alrededor de veinte años. En ese tiempo, Elizondo pasó de brillante imitador de Rulfo al descubrimiento de un mundo propio en *Narda o el verano* en el que, conservando las convenciones narrativas del cuento clásico, sobresalen sus obsesiones –definidas por la lectura de Bataille– con el horror, el eros y la muerte, pero que al final apunta ya hacia una escritura volcada sobre sí misma; *El retrato de Zoe y otras mentiras* prosigue esa dirección, abre una vertiente humorística y lúdicamente ensaya diversas posibilidades narrativas, si bien entrega su obra maestra, «El Desencarnado», en la misma línea, temática y formal, de «Narda o el verano»; en *El grafógrafo*, Elizondo se lanza por completo a la búsqueda de la escritura pura y se aproxima a ella en la medida en que es posible acercarse, pero parece quedar temporalmente atrapado en el callejón sin salida al que inevitablemente conduce esa meta. Existía el riesgo real de quedar encerrado para siempre en ese contubernio de espejos, pero el autor encontró una salida en la invención de la máquina textual de *Camera lucida*, obra híbrida y única, que contiene algunas de sus mejores narraciones, la mayoría de naturaleza fantástica, y todas permeadas por un sutil humor.

Salvador Elizondo dedicó su lección inaugural en El Colegio Nacional, a propósito de Conrad y Joyce, al tema del regreso en la literatura, al viaje de ida y vuelta. Porque hay, desde luego, viajes sin retorno y viajeros que nunca vuelven. También en el arte y la literatura: escritores y artistas que salen en pos de un remoto y codiciado El Dorado, y que en su búsqueda se extravían y no regresan nunca. Puede tratarse, a veces, de extravíos deliberados –ya lo decía Kafka, que no volvió, «a partir de cierto punto ya

no hay vuelta atrás. Hay que llegar a ese punto»– y no exentos de cierta gloria.[44] Pero hay también poesía en el regreso, una poesía al mismo tiempo humilde y sabia. En su personalísima trayectoria literaria y estética, entre los demonios del eros y la muerte y la búsqueda de la escritura pura, Salvador Elizondo estuvo a punto de perderse en el limbo de la página en blanco y no volver, pero, como su admirado Ulises, terminó regresando a su modesta Ítaca, la escritura. Su vida se trató de escribir. Nada más.

NOTAS

1 *Cartas a Louise Colet*, Siruela, Madrid, 2003, pp. 168-169.

2 Véase Roberto García Bonilla, «Rulfo y Elizondo en el Centro Mexicano de Escritores», *La Jornada Semanal*, núm. 599, 27 de agosto de 2006, en <http://www.jornada.com.mx/2006/08/27/sem-roberto.html>.

3 *Revista de la Universidad de México*, núm. 2, octubre de 1962, p. 14.

4 *Ibid.*, p. 14.

5 Marco Antonio Campos, «Lo que escribo solo tiene valor textual: Elizondo», *Proceso*, 22 de octubre de 1977, en <www.proceso.com.mx/72379/lo-que-escribo-solo-tiene-valor-textual-elizondo>.

6 *Contubernio de espejos [Poemas 1960-1964]*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, s/p.

7 *Narda o el verano*, Fondo de Cultura Económica, México, 2013, p. 9.

8 *Ibid.*, p. 15.

9 *Ibid.*, p. 20.

10 *Ibid.*, p. 41.

11 *Ibid.*, p. 61.

12 *Ibid.*, p. 71.

13 *Ibid.*, pp. 71-72.

14 *Ibid.*, p. 80.

15 *Ibid.*, p. 81.

16 *Obras*, III, El Colegio Nacional, México, 1994, pp. 263-264.

17 *Ibid.*, p. 264.

18 *Narda o el verano*, *op. cit.*, p. 60.

19 *Obras*, III, *op. cit.*, p. 275.

20 *El retrato de Zoe y otras mentiras*, Joaquín Mortiz, México, 1969, pp. 9-10.

21 *Ibid.*, pp. 15-16.

22 *Ibid.*, p. 21.

23 Véase la entrevista citada con Marco Antonio Campos.

24 Alexandra David-Néel, *Mystiques et magiciens du Tibet*, Plon, París, 2011, p. 186.

25 *Ibid.*, p. 196.

26 *El retrato de Zoe y otras mentiras*, *op. cit.*, p. 172.

27 *Ibid.*, p. 175.

28 *Obras*, II, El Colegio Nacional, México, 1994, p. 127.

29 *Ibid.*, p. 135.

30 *Ibid.*, p. 153.

31 *Obras*, III, *op. cit.*, p. 376.

32 *Obras*, II, *op. cit.*, p. 154.

33 *Obras*, II , *op. cit.*, p. 379.

34 *Obras*, II, *op. cit.*, p. 191.

35 *Camera lucida*, Fondo de Cultura Económica, México, 2017, p. 75.

36 *Ibid.*, p. 11.

37 *Obras*, II, *op. cit.*, p. 170.

38 Véase «Salvador Elizondo. Idea del hombre que se hizo prosa», *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, núm. 36, febrero de 2007, p. 86.

39 «La escritura obsesiva de Salvador Elizondo», *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, núm. 66, agosto de 2009, p. 64.

40 *Camera lucida*, *op. cit.*, p. 156.

41 *Ibid.*, p. 157.

42 *Ibid.*, p. 158.

43 Véase «La punta del iceberg», *Letras Libres*, núm. 119, noviembre de 2008, pp. 59-60.

44 *Aforismos*, Debolsillo, Barcelona, 2012, p. 26.