En memoria de Salvador Elizondo: la escritura de la extinción

Eduardo Becerra

«Atiende esto a la instauración por así decirlo de un género relativamente nuevo de la literatura, que es el del proyecto literario, el proyecto imposible como una forma de escritura.»

Salvador Elizondo

El miércoles 29 de marzo de 2006, a los 73 años, Salvador Elizondo moría en su casa del barrio de Coyoacán, en México D. F. La repercusión más bien escasa de la noticia dibuja con perfiles claros la trayectoria y posición singulares de un escritor que, si bien en ciertos círculos fue reconocido sin discusión como uno de los autores fundamentales de la literatura mexicana, y añadiría yo que latinoamericana, es difícil dejar de pensarlo habitando un rincón oculto, de complicado acceso y frecuentemente olvidado, dentro de ambas tradiciones. Son muchas las causas que pueden señalarse para esta situación: si su alejamiento de la escena pública en los últimos años lo explica en parte, parece evidente también que vivimos un presente literario y cultural no muy dispuesto a mantener vivas poéticas, como las de sus textos, llenas de complejidad y riesgo. Quizás algo tuvo que ver también el que, ante la fea costumbre, aún vigente, de utilizar el *boom* como referente casi exclusivo a la hora de valorar cualquier título de aquellas latitudes, no jugara en su favor que el grueso de su obra de ficción desde *Narda o el verano* (1964) hasta *El grafógrafo* (1972), y que incluye las novelas *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) y *El hipogeo secreto* (1968) y los ejercicios narrativos reunidos en *Retrato de Zoe y otras mentiras* (1969) apareciera dentro de aquel período de esplendor y fama. Así, aunque *Farabeuf o la crónica de un instante* pueda considerarse una de las mejores novelas de la narrativa contemporánea en lengua española, Salvador Elizondo formaría parte de esa larga nómi-

na de autores y autoras que, a pesar de su calidad, se movieron en la trastienda de aquel ruidoso acontecimiento, semiocultos, en muchos casos para siempre, detrás de las escasas figuras que coparon la primera línea del escenario.

Su reconocimiento restringido a ciertos círculos y la consideración de su posición singular dentro del panorama mexicano e hispanoamericano no evitaron la aparición de algunos estudios que ubicaron su narrativa en ciertas tendencias de las décadas de los sesenta y setenta del pasado siglo. Margo Glantz, sobre todo en *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33* (1971), fue la primera en subrayar el protagonismo de Elizondo en el desarrollo de una poética de la narración designada con el término de «escritura» que en México cobraría cierta pujanza en ese período. Posteriormente, el argentino Héctor Libertella, en *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977), inscribió la aventura narrativa del autor de *Farabeuf* en una serie de transformaciones de la ficción de Hispanoamérica como resultado de un replanteamiento extremo de su propia tradición letrada. Casi veinte años después traté de ofrecer una explicación más amplia de esta orientación en mi libro *Pensar el lenguaje; escribir la escritura: experiencias de la narrativa hispanoamericana contemporánea*[1], intentando mostrar cómo esta «narrativa de la escritura» vino a constituir una experiencia límite que culminaba algunas de las orientaciones más radicales de la literatura de la modernidad rastro detectable al mismo tiempo tanto en el contexto hispanoamericano como en el de Occidente en su conjunto. En estos tres libros la narrativa de la escritura, con Elizondo siempre como una de sus figuras centrales, quedó caracterizada en su intento por poner en el primer plano la pregunta por ella misma, produciendo, en palabras de Margo Glantz, relatos donde lo que se busca es el significado mismo del propio narrar. Esta pregunta recorrió el espinazo central de la literatura moderna, llegando a un punto límite (que en el campo poético fue alcanzado mucho antes gracias a obras como el *Golpe de dados* de Mallarmé) en narraciones que se sustentaban en un lenguaje detectado en el momento de su aparición e inscripción, en definitiva de su escritura; lo que dio como resultado ficciones clausuradas en sí mismas, incapacitadas para trascenderse más allá de su propio lugar y

[1] *Margo Glantz,* Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33, *México, Siglo XXI, 1971; Héctor Libertella,* Nueva escritura en Latinoamérica, *Caracas, Monte Ávila, 1977; Eduardo Becerra,* Pensar el lenguaje; escribir la escritura. Experiencias de la narrativa hispanoamericana contemporánea, *Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1995.*

situadas siempre al borde de los límites del lenguaje. En Elizondo esta poética surgió de un diálogo profundo con una vasta tradición cultural: donde encontraríamos, entre otros muchos, a Stéphane Mallarmé y Paul Valéry, dentro de un conocimiento muy extenso de la poesía moderna de Occidente; sin duda al Marqués de Sade y Georges Bataille, también la escritura china y la fotografía, y asimismo a un buen número de autores contemporáneos latinoamericanos, entre los que destacaría a Jorge Luis Borges, Severo Sarduy y Octavio Paz.

Si los estudios citados demostraron que Elizondo no marchó solo en su travesía, sí hay un aspecto fundamental que lo individualiza respecto a sus compañeros de viaje. En otros autores la exploración en las posibilidades de este modelo de ficción ocupó quizás con la excepción del cubano Severo Sarduy y el argentino Osvaldo Lamborghini momentos muy concretos de su trayectoria; algo lógico si tenemos en cuenta que, dados sus planteamientos de origen, la narrativa de la escritura produjo obras en todo momento ubicadas en el umbral de su autodisolución. Al subrayarse en estas ficciones que el único decir posible es el de la escritura diciéndose a sí misma, se comprende la dificultad de articular un proyecto narrativo global basado en tal supuesto. Salvador Elizondo lo logró, fue quien más se acercó, en sucesivas obras, a una literatura que supo abordar desde múltiples ángulos la experiencia extrema de ficciones apuntando siempre al corazón de lo inefable.

Fue el propio Elizondo quien consideró su breve texto «El grafógrafo» su «obra con mayúsculas». No extraña este juicio sobre una pieza que sin duda apunta hacia el eje de su literatura al desplegar una enunciación detectada en un grado de pureza extrema, tal y como la concibe Octavio Paz cuando afirma en *El arco y la lira*: «Un poema puro sería aquel en el que las palabras abandonasen sus significados particulares y sus referencias a esto o aquello, para significar sólo el acto puro de poetizar, exigencia que acarrearía su desaparición, pues las palabras no son sino significados de esto o aquello, es decir, de objetos relativos e históricos»[2]. Esta estrecha vinculación entre pureza y desaparición del verbo poético enmarca el núcleo del proyecto literario de Elizondo. Para entrar en él comencemos recuperando el texto que, según sus propias palabras, mejor lo define: «El grafógrafo»:

[2] *Octavio Paz,* El arco y la lira, *FCE, México, 1986; p. 185.*

> 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 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[3].

En este ejercicio narrativo, la reflexividad llevada al límite absorbe el espacio de la ficción y lo adelgaza hasta convertirlo en una tenue línea donde la escritura se muestra al borde de su extinción. La pregunta de nuevo se hace evidente: ¿cómo sostener un proyecto en ese estrecho alambre? En mi opinión, ahí se encuentra el mayor legado de Elizondo, el incontestable valor de su proyecto literario: el haber sido capaz de construir una obra narrativa nada escasa prácticamente sin moverse de ese lugar. Son muchas las ficciones que enmarcan esta posición, en lo que sigue me detendré en aquellas que mejor la revelan.

Salvador Elizondo publica su primer libro en 1964, un volumen de cuentos titulado *Narda o el verano* y entre los cuales se encuentra «La historia según Pao Cheng». En él se nos relata cómo el filósofo Pao Cheng trata de imaginar el futuro del mundo; en este recorrido una de las ciudades soñadas llama su atención, la transita con su pensamiento hasta que ve en una de sus casas a un hombre escribiendo; descubre que el hombre escribe un cuento titulado «La historia según Pao Cheng» y se da cuenta así de que él no es más que un recuerdo de ese hombre. El relato cambia de perspectiva al final y se cierra con una reflexión del escribiente que encierra el argumento en una autorreferencialidad infinita: comprende que se ha condenado a escribir esa historia para siempre pues si su personaje era olvidado y moría, él, que no era más que un pensamiento de Pao Cheng, también desaparecería. El cuento no acaba nunca; se detiene en un punto mínimo que lo condena a un suceder incesante en el que todo está siendo sin acabar nunca de ser del todo. Aísla así un instante que acoge tan sólo el trazo de la pluma sobre el papel; si se detiene todo desaparece, lo real sólo existe en ese movimiento de la mano, obligada a escribir sin poder salir nunca de ese estrecho círculo donde para Elizondo se juegan aspectos

[3] *Salvador Elizondo,* El grafógrafo, *Joaquín Mortiz, México, 1972, p. 9.*

cruciales de nuestro ser y del mundo que lo acoge: «Sólo existe una forma real, concreta, del pensamiento: la escritura. La escritura es la única prueba de que pienso, *ergo,* de que soy. Si no fuera por la escritura yo podría pensar que el pensamiento mismo que concibe la realidad del mundo como una ilusión y como una mentira es, él mismo, una ilusión, una mentira»[4].

Si en este cuento la trama concluye en la construcción de un instante mínimo y eterno a un tiempo, su primera novela aislará ese instante desde el comienzo y durante cientos de páginas asistiremos a su despliegue. Ya desde el título, *Farabeuf o la crónica de un instante* nos remite a una temporalidad imposible: si la crónica es la historia o relato que se basa en el orden lineal y sucesivo del tiempo, sólo hay una manera de llevar a cabo la crónica de un instante: hacer que los sucesos que lo ocupan y la escritura que los describe discurran a un tiempo. Para lograrlo, Elizondo montará una compleja estructura espacio-temporal llena de vasos comunicantes, capaz de convocar en el ámbito de la ficción épocas y lugares diferentes que aluden unos a otros a través de sutiles recursos objetos, situaciones, personajes y deseos que se repiten y aparecen en los diversos tiempos y escenarios. El presente de la escritura será el aglutinante de un discurso más analógico que narrativo y en el que la escritura aparecerá como experiencia extrema del lenguaje que trata de desentrañar el sentido de vivencias, como la tortura, la cirugía, el coito y el orgasmo y la muerte, que constituyen a su vez las experiencias extremas de la vida.

El cuerpo se transforma en esta novela en el escenario principal de estas vivencias; acaba siendo, al mismo tiempo, superficie susceptible de ser escrita y caligrafía que remite a un sentido que lo desborda: es escrito y escribe, pero los signos que traza remiten a un significado inefable. Sólo queda merodear por una zona opaca cuya revelación exige la desaparición de la palabra. En *Farabeuf* casi todos los temas y componentes narrativos funcionan como espejos o metáforas de la propia escritura novelesca. El clatro, la fotografía, la tortura, la cirugía, el coito, el cuerpo, la ouija, el *I ching*, el cuadro y el espejo sirven para plasmar el conflicto de una narración en busca de la respuesta a su propio acontecer. Toda referencia acaba siendo entonces pura textualidad; el texto deviene textura y ya no historia. Sólo la materialidad de los signos está presente, signos que generan nuevas señales, que trenzan

[4] Ibid; *pp. 60-61.*

una red simbólica que sólo a ella misma remite. Por ello, todo opera en la superficie, creando un mundo intransitivo detectado en el momento preciso de su ocurrencia. En esta planicie textual todo sucede en el tiempo presente de la enunciación y confluye en un signo definitivo plasmado en la postura de un supliciado, en el dibujo de una mujer en una ventana cubierta de vaho, en la forma de una estrella de mar o en un hexagrama del *I ching* que no es más que un garabato: marca a la que, como si de un suplicio o una operación quirúrgica se tratara, se le ha extirpado su sentido; señal por tanto que sólo a su misma materialidad remite sin poder ir más allá de sus propios trazos. *Farabeuf* narra así en sus páginas la búsqueda de un significado imposible al estar ubicado en ámbitos donde no es posible enunciar nada. En el trasfondo se mueve siempre la evidencia de la muerte, lugar en el que desembocan las experiencias extremas que la novela relata. A ese lugar las palabras ya no llegan y, por ello, la obra acaba con un «¡ahora!» que parece dar a entender que es precisamente ahí, en el momento del cierre de la trama, cuando la vida va a acontecer realmente, inicio de un relato del que ya no se tendrá jamás noticia y que nunca será escrito.

Con su primera novela, Salvador Elizondo dibujó con nitidez los bordes que delimitaban el espacio de lo indecible. Lo que convierte su trayectoria en una de las aventuras más singulares de la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas fue el modo en que sus escritos fueron afirmándose, cada vez con mayor rotundidad, en ese asedio a lo narrativamente imposible. Si en *Farabeuf* asistimos a un proceso en el que los diferentes planos de lo real van siendo absorbidos por la escritura, en su siguiente novela la escritura ocupa ya de partida todo el espacio novelesco; el mundo que aún se asomaba en *Farabeuf* se vuelve libro por los cuatro costados en *El hipogeo secreto*. «La narración apunta su autor se vuelve completamente autística»[5]. Todo se vuelve mental, pensamiento (escritura) que sólo sobre sí mismo versa; el producto es «un libro cifrado cuya clave se ha extraviado y cuyo desciframiento depende de datos equivocados, de investigaciones erráticas, de impresiones falaces»[6]. Escritura en su grado cero ya desde su origen. La narración no se clausura, se suspende, y se subraya con mayor insistencia el callejón sin salida de la escritura que ya se insinuaba en *Farabeuf:* «Miro a mi alrededor. Parece que fuera la exacta mitad de un

[5] *Jorge Rufinelli, "Salvador Elizondo"*, Hispamérica, *1977, núm. 16, pp. 33-47 (34).*
[6] *Salvador Elizondo,* El hipogeo secreto, *México, Joaquín Mortiz, 1968, p. 11.*

desierto y nada, los libros, los accidentes de la luz, los callejones que la escritura va destrazando sobre la blancura del papel; nada tiene un significado tangible de palabras»[7].

¿Cómo tensar aún más el delgado hilo que tejen sus ficciones? «Antes responde Elizondo a Jorge Ruffinelli refiriéndose a *Farabeuf* el instrumento esencial de la escritura era para mí el cuerpo. Luego, en *El hipogeo secreto* el cuerpo se convierte en el libro, y después de *El hipogeo secreto* el libro se convierte ya nada más en la punta de la pluma fuente llevada por la mano»[8]. Del cuerpo al libro y de éste a la punta de la pluma. En este proceso de adelgazamiento y autodisolución, el siguiente paso da como resultado, tras *El hipogeo secreto,* la publicación en 1972 de *El grafógrafo.* Precisamente en el texto que da título al volumen ya reproducido anteriormente es donde más claramente se percibe cómo el mundo de ficción de Elizondo pasa a sostenerse solamente en esa pulsión mínima, la de la mano escribiendo, capaz, no obstante, de convocar los múltiples planos de lo real, subrayando eso sí su inconstancia y su maleabilidad por ser producto de un lenguaje sólo posible en un instante mínimo y carente de toda posible trascendencia y exterioridad: el de su escritura.

El proceso de autofagia radical que su literatura había emprendido parecía incapaz de ir más allá tras la aparición de *El grafógrafo.* En 1977 cinco años después de la publicación de este libro aparentemente terminal Elizondo parecía opinar también así sobre una obra que, según sus palabras, cegaba toda posible continuidad al camino emprendido por sus textos. No obstante, insinuaba al mismo tiempo una posible salida: «Entonces, marcha atrás o romper esa barrera que no sé, decididamente, cómo la voy a romper. Yo pensaba romperla por medio de un libro [... que sería una escritura desprovista inclusive de la posibilidad de ser leída, y ése es mi libro sobre Robinson Crusoe. Sería una novela que no tiene destino, una novela sin un destino lecturial. Una escritura sin destino. Porque todo lo demás sí tiene un destino último o inmediato, que es el lector; cumplida la función del escritor, ya no queda nada más para hacer que leerlo. Entonces yo ahora quería quitar a lo que estoy haciendo la posibilidad de ser leído, tal vez con la pretensión de encontrar un grado aún más alto de pureza[9]».

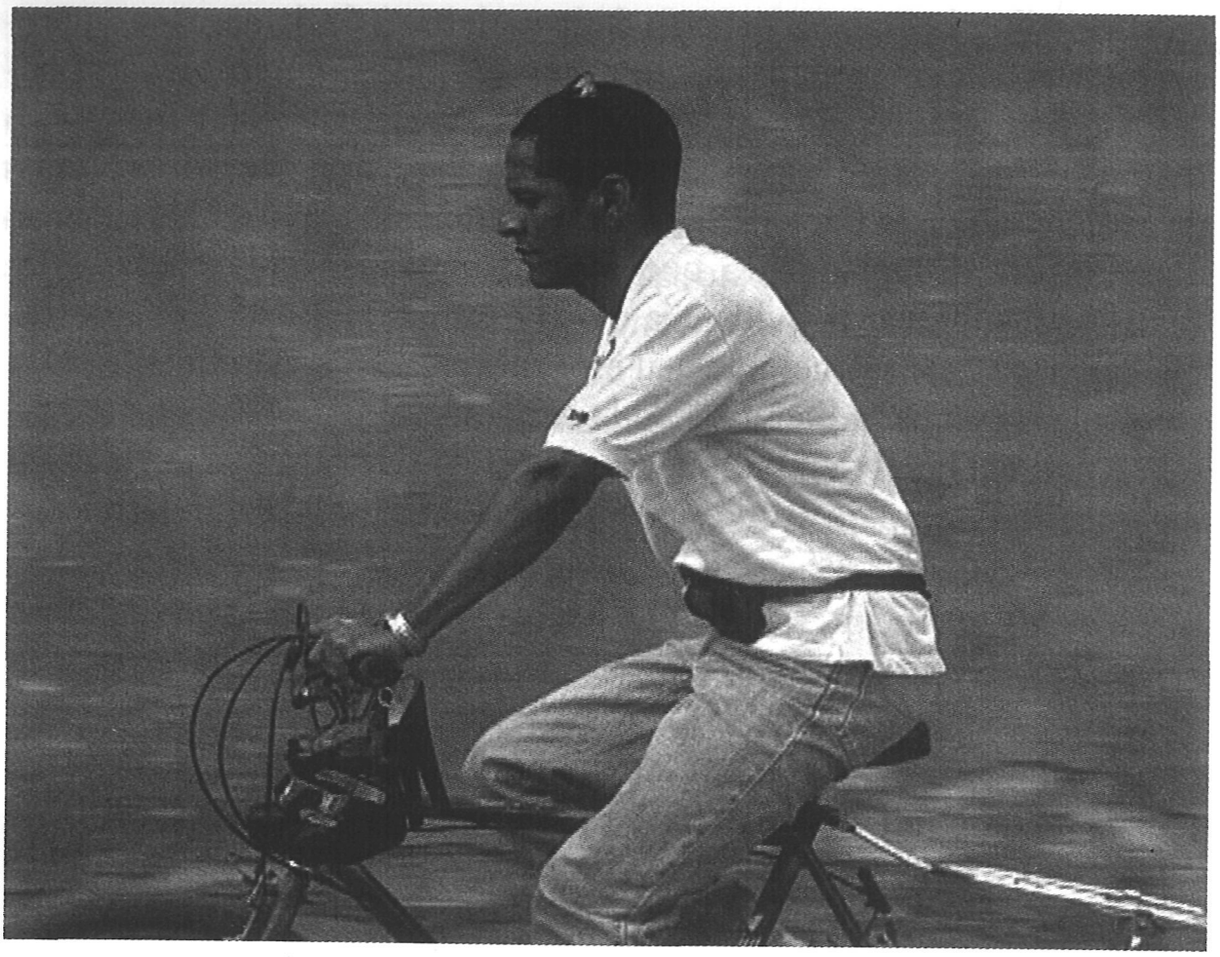
[7] *Ibid., p. 38.*
[8] *Jorge Ruffinelli, artículo citado, p. 36.*
[9] *Ibíd., p. 37.*

El resultado es «Log», relato que abre su libro *Camera lucida*, de 1983, y que logra una última vuelta de tuerca al proceso que se viene siguiendo. En este cuento, la figura de Robinson Crusoe, único habitante de la isla desierta, aparece como símbolo, hasta acabar fundiéndose con él, del escritor enfrentado en soledad y total aislamiento a la página en blanco, espacio también despoblado y a la intemperie. Autor y personaje perviven en el merodeo en torno a la hoja en blanco sin que ni siquiera la escritura dé comienzo: «La escritura se dirige hacia su propio centro y se reduce a la vez que se duplica en la tentativa de escribir una novela acerca de su autor. El hombre que da vueltas en torno a la mesilla con el cuaderno y la pluma-fuente se convierte poco a poco, a fuerzas de dar vueltas, en el hombre que camina contando sus pasos a lo largo del litoral de la isla. Allí sólo hay palabras, presente de indicativo, la posibilidad de una escritura que da cuenta de una tentativa: la de imaginar y escribir un texto de tal índole que se va creando a sí mismo»[10]. Pero, según llegamos al final, esa posibilidad se torna irrealizable. Aunque «el texto es una confusión que se agranda; abarca en un momento dado todas las conjeturas posibles»[11]; el relato acaba con un gesto radical que niega de manera rotunda y definitiva todo lo narrado: «¿Quién ese hombre que, después de leerlas, va arrojando las cuartillas al fuego...?»[12] Con esta pregunta, imagen de una lectura imposible como resultado de una escritura imposible, Elizondo aparta en «Log» la punta de la pluma sobre el papel y proclama que la máxima pureza del lenguaje solo es posible hallarla en aquella escritura capaz de dejar intacta la superficie de la página en blanco, es decir, en una escritura que ni siquiera llegue a suceder jamás: escritura ceñida ahora a su condición de mero proyecto desplegándose en un lugar exclusivamente mental.

Se culmina así una trayectoria inigualable en su perfección y su dificultad; un proyecto que arranca y se desarrolla no en un intento de rescatar lo decible sino en la insistencia obcecada en delimitar y subrayar una y otra vez los espacios donde se asienta la radical imposibilidad de decir. Su obra sigue, al pie de la letra, «el consejo de Propercio, que Pound glosó para nuestro tiempo, de que la literatura no se hace con la pluma-fuente sino con goma de borrar»[13]. Autor de una literatura que,

[10] *Salvador Elizondo,* Camera lucida, *México, Joaquín Mortiz, 1983, p. 17.*
[11] *Ibid., pp. 22-23.*
[12] *Ibid., p. 23.*
[13] *Salvador Elizondo,* Contextos, *México, Sep-Setentas, 1973, p. 8.*

en vez de iluminar zonas oscuras de lo real, trató de demarcar con precisión la propia oscuridad, no es extraño que tras *Camera lucida* abandonara, con la excepción de *Elsinore, un cuaderno* (1988) magnífico texto que no obstante supone un ejercicio ajeno a la trayectoria trazada el ejercicio de la ficción. Salvador Elizondo nos dejó en herencia un discurso del despojamiento que merodeó por espacios mudos para limitarse a subrayar la evidencia de su impenetrabilidad. Sería deseable evitar que ese silencio que su escritura trazó magistralmente caiga en el silencio, que la literatura de la extinción que propuso en sus textos se extinga en el tiempo, que ese proyecto que buscó crear las condiciones idóneas para su propia desaparición desaparezca de nuestro recuerdo. Ojalá que así sea.



Fernando Pérez: *Suite Habana* (2003)