

**LA MEMORIA
DEL
CUERPO**

BIBLIOTECA DE ENSAYO CONTEMPORÁNEO

LA MEMORIA DEL CUERPO

SALVADOR ELIZONDO
Y SU ESCRITURA

Francisco Serratos



*F*ICTICIA
MÉXICO
2010

Beneficiario del Programa de Estímulos a la Creación y el Desarrollo Artísticos David Alfaro Siqueiros 2007-2008, del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes en el área de Letras por el presente proyecto.

LA MEMORIA DEL CUERPO

SALVADOR ELIZONDO Y SU ESCRITURA

D.R. © Francisco Serratos

D.R. © Ficticia, S. de R.L. de C.V.

D.R. © Instituto Chihuahuense de la Cultura

Edición: octubre de 2010

POR EL INSTITUTO CHIHUAHUENSE DE LA CULTURA

José Reyes Baeza Terrazas

Gobernador Constitucional del Estado de Chihuahua

María Guadalupe Chacón Monárrez

Secretaria de Educación y Cultura

Jorge Carrera Robles

Director del Instituto Chihuahuense de la Cultura

Luis Iván Carlos Hernández

Jefe de Desarrollo Artístico del Instituto Chihuahuense de la Cultura

Gonzalo R. García Terrazas

Secretario Técnico de la Comisión de Planeación del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Chihuahua

Avenida Universidad y División del Norte s/n. C.P. 31170, Chihuahua, Chih.

Teléfonos: (614) 426 62 55, 246 63 65, 426 64 59 publica_i@chihuahua.gob.mx

POR FICTICIA EDITORIAL

Editor: Marcial Fernández

Diseño de la colección: Armando Hartzacorsian y Rodrigo Toledo Crow

Formación de planas: Paulina Ugarte Chelén

Foto de portada y cuidado de la edición: Mónica Villa

Consejo Editorial: Raúl José Santos Bernard, Carlos López Beltrán, Humberto Schettino, Pedro Serrano, Federico Fernández Christlieb, Mauricio Rocha, Alejandro Estivill

Sierra Fría 220, col. Lomas de Chapultepec, C.P. 11000, México DF

www.ficticia.com libreria@ficticia.com

ISBN: 978-607-7693-26-0

Ficticia Editorial es miembro fundador de la AEMI

(Alianza de Editoriales Mexicanas Independientes)

Todos los derechos reservados.

Impreso y hecho en México

PRÓLOGO

Este trabajo surge de la necesidad de leer la obra de Salvador Elizondo desde una perspectiva fiel e interpretativa, no académica o estructural, como la mayoría de los estudios que hasta ahora se han publicado acerca de él. Estos trabajos en su mayoría, cuando no son entrevistas donde la anécdota es lo que más interesa, son de tesis publicados como libros o artículos en revistas especializadas o de divulgación artística que merman la riqueza tanto literaria como eidética de los libros de Elizondo. Si consultamos todos estos textos para darnos una idea de lo que es *Farabeuf* o *El grafógrafo*, por poner algunos ejemplos, nos topamos con interpretaciones estructurales por demás pobres que intentan encajar la obra de Salvador Elizondo en un contexto, en un género, en una historia, en un cajón del que precisamente el propio autor intentó escapar a lo largo de toda su producción literaria. Dicen cosas muy distintas de lo que realmente dice Elizondo. Intentan hacer decir a la obra aquello que no aparece por ningún espacio en blanco ni tipográfico. Lo literal lo sacan de su ceguera, en palabras de Paul de Man. ¿Por qué darle una estructura común y corriente a *Farabeuf*? Quieren encontrar lo novelesco en ese escrito saltándose las palabras del autor: no se trata de una novela ni una anti-novela, es sólo un escrito; lo novelesco de *Farabeuf* radica en su negación novelesca. La conquista de este elemento en Salvador Elizondo, hasta nuestros días, ha sido la seducción de la necedad y la falta de empeño al leer su obra como lo que fue y, lo más importante, lo que será.

Para los críticos es muy importante mencionar la influencia de Bataille en Elizondo, pero, ¿esto qué me dice a mí de sus cuentos o novelas? La comparación en este caso se torna interpretación. Así se obliga a estudiar la literatura a los estudiantes en las universidades; se quedan en la descripción neta. Es menester ir más allá, llegar hasta donde Salvador quiso llegar y, si no, al menos, seguir sus pasos para poder acercarnos a la literalidad de su obra. Caminar por el mismo sendero. Uno de los problemas más complejos es que se le quiere leer como a uno más dentro de la tradición en México y, cuando algunos críticos aceptan su vanguardismo y la ruptura que representa no sólo él en este caso, sino también Juan García Ponce o Juan Vicente Melo, lo estudian a partir de los mismos conceptos con que interpretan a todos aquellos que no pertenecen a su generación. De esta manera, ¿qué aporte se hace? Si estos escritores mexicanos rompen con los anteriores, hay que demostrarlo, no con un análisis dogmático, sino con métodos (si tal palabra puede ser permitida) diferentes. Yo no puedo estudiar una obra visionaria a partir de los mismos conceptos con los que llegué a ella; si esto sucede entonces no leí nada, no aprendí nada; debo estudiarla con lo rescatado, con la nueva visión, con el futuro que me abrió la novela o el poema. Debo escribir a partir de mi mundo destruido por ella. Elizondo es una luxación. Una ruptura. Una mutilación. Ya no es lo mismo crear literatura en México después de él. Y el ejercicio crítico sobre su obra debe responder con los mismos parámetros, porque una literatura no existe sin una crítica capaz no de explicarla, pero sí de dialogar con ella. Elizondo lo sabía: “¿Quién puede negar que los más altos momentos de la literatura de todas las naciones coinciden con el ejercicio crítico más exhaustivo y con el análisis más agudo del fenómeno literario?” [“La crítica y las revistas”]

Acercarse a este escritor es una experiencia de la literatura como no se había dado en las letras mexicanas. Sus influencias son básicamente francesas, sus cuentos y novelas la mayoría se desarrollan en París, durante toda su vida fue un lector ferviente de James Joyce y para él *Ulysses* significó el cierre del mito homérico y, por consiguiente, de una etapa de la literatura occidental. Mallarmé y Ezra Pound eran sus poetas de cabecera; incluso, si ponemos atención, Elizondo soñaba, al igual que Mallarmé, con un libro por venir, un libro que existe en la medida en que no llega y sólo es posible en la ficción, en el tiempo futuro; *Farabeuf* es esta fábula del libro por venir, la novela no acabada sino inacabable, el libro que no termina de formarse y sólo entrega su promesa como un resultado final. La pintura, el cine, la escritura china, todos estos elementos formaron parte del mundo que se concentra ahora en el nombre de Salvador Elizondo. Pero no es suficiente con esto. De nada me sirve compararlo ni emularlo, como se acostumbra a hacer en la crítica mexicana. Aquí no hay ningún Joyce, ningún Mallarmé mexicano. De nada vale conjugar lo anterior para entender lo que el ejercicio literario significó para Elizondo. Hay que leer cómo interpretó Elizondo a estos autores en lugar de detenerse en la mera influencia descriptiva o estilística o temática.

Los conceptos y el sudario con que envuelvo al hombre y a su trabajo surgieron a partir de la lectura misma de los textos de Elizondo y, si acaso recupero algunos ajenos a su obra, es porque sería imposible pensar fuera de ellos. Intenté explicar cómo, desde el primer texto escrito por Elizondo hasta el último, se traza la geometría de una concepción del cuerpo diferente, una idea de memoria en función del olvido y una acepción de la escritura a partir de las nociones anteriores. Sin embargo, es necesario teorizar un poco sobre el

método crítico que utilicé para dejar en claro la estructura de mi ensayo —porque sin duda la tiene— y por qué algunas partes podrían resultar, hasta cierto punto, chocantes para el lector, aseverando esto desde el lector ideal que tengo en mente, aunque debo decir que lo que más me interesa no es el lector ideal, sino mi autor ideal, pues hablo de él y por él desde este momento.

En uno de los cuentos más originales de Salvador Elizondo, “Anapoyesis”, se explica que el Profesor Pierre Emile Aubanel muere tratando de determinar la cantidad de energía de un poema. Como todos los objetos del universo, la poesía contiene una cantidad de energía proporcional a la que se invirtió en el momento de su creación, por lo que si esa energía se transforma, es posible utilizarla con otros objetivos. Aubanel no estaba sólo interesado en medir tal energía, porque “esa función”, asevera, “corresponde más bien a la crítica literaria”; su propósito era liberar la energía termodinámica de la poesía. “Imaginarse la economía de Italia alimentada con una cantidad de energía equivalente a la que contiene la *Divina Comedia*. Bastaría un canto, o cuando más dos, para hacer funcionar la Fiat al máximo de su capacidad durante los próximos doscientos años...” Sin embargo, para obtener ese beneficio energético del poema, habría que destruirlo. “Los italianos tendrían que prescindir para siempre” de la *Divina Comedia*. Y existe otro inconveniente: los poemas se gastan con el tiempo, con la lectura: “A cada lectura que los hombres hacen del poema extraen una cierta cantidad de la energía que lo anima hasta que lo olvidan por completo”. Sucede lo mismo con la obra de Salvador Elizondo: se ha leído tanto y tantas veces erróneamente, que se percibe cierto desgaste en sus páginas. Como si la lectura suplantara la obra y fuera más necesaria que ésta, el prole-

gómeno absoluto de una comprensión que existe sólo en la promesa. *Farabeuf*, por ejemplo, es un texto que la crítica considera anómalo porque no puede sobrevivir sin ella, sin una explicación trascendental que la supera.

Sin embargo, mi ensayo es una lectura. Si reniego de la crítica que ha estudiado a Salvador Elizondo con conceptos y juicios exteriores a su trabajo, no quiere decir que yo sea la luz en el sendero oscuro; yo soy un lector. Como Diógenes, camino con una lámpara en la claridad del texto. Todo lo que escribí es una lectura, pero intenté escribir a la par que el autor de mi estudio. No anhelé demostrar las contradicciones de Elizondo, como muchos pretenden hacer a la hora de analizar a un autor o artista creyendo que acentuando tales equivocaciones los convierte en grandes lectores y críticos. Dice Jonathan Culler que leer es una repetición transformada de la estructura que se busca analizar. Así, se ensaya la repetición de la experiencia literaria, se busca esta experiencia ajena. Para Blanchot, la crítica está vinculada con la búsqueda de la posibilidad de tal experiencia. Es decir, la crítica es una posibilidad de la literatura. Si muchos pensaron que después del postestructuralismo y, específicamente de la deconstrucción, la teoría estaba muerta o no tenía posibilidad de reconstruirse, y los estudiantes ya no tenían conceptos básicos debido a la desmitificación y destrucción que implicó todo aquel movimiento filosófico, entonces suponemos que no hay piedra segura dónde pararse, nadamos en un vacío de significado. Pero este *after theory* es un llano donde todo es posible. El crítico es un equilibrista: forzosamente cae hacia cualquiera de los lados. Y ambos lados descienden a donde mismo, al abismo. Venturoso el que llega a la otra orilla. Pero los demás nadamos en el vacío de la literatura. Somos libres: leamos. Mi lectura es un ejercicio de libertad.

Los ciclos se cierran tanto en la literatura como en la crítica, y si para Elizondo fue difícil definir *Farabeuf*, para mí lo es mucho más. Es decir, aceptar esa idea distópica de los conceptos, es asumirse como un sujeto clarividente sobre la verdad de la literatura, un sujeto en una posición privilegiada que entiende y desglosa una cábala. Pero lo que se deja de lado es que las mismas obras funcionan a partir de tal lógica. La literatura es pionera de ese razonamiento, se fuga por sí misma. Los libros de Elizondo, en este sentido, son una gran lienzo blanco que permite nadar en esta distopia de los conceptos y de los hombres. Vaga en la inmesidad de un espacio sin un lector parado en la roca de la razón. Ante este fenómeno, la crítica contemporánea ha pasado, por consiguiente, de corriente filosófica o teórica, a un caos conceptual y multiplicado del *articulismo*, que le permita comprender el fenómeno literario, en donde es válido bombardear un texto desde muchas posturas, pero no para comprender la realidad interna o externa de su creación, sino para dejar el resgistro de una lectura cualquiera a un lector cualquiera en un espacio cualquiera.

La teoría de Aubanel sostiene que una vez gastado el poema, éste se retira a un “sueño invernal que a veces dura siglos, lejos de la memoria y de los ojos de los hombres”. La obra literaria es como un cometa: se deja leer por ciclos, por espacios de tiempo indeterminados por la historia de los seres humanos. “Después de siglos aparecen pronto otra vez, investidos de una potencia nueva y formidable”, preñados de significado para la nueva realidad hambrienta de una explicación aceptable. “Anapoyesis” es una metáfora de la historia de la literatura. Aubanel explica que para encontrar un verso virgen, que no haya sido leído aún, se mudó a la anti-güa casa de Mallarmé con la esperanza de encontrar un

poema, el libro por venir, inédito, y así comprobar su teoría. Pero hasta su momento sólo ha encontrado palabras sueltas en el viejo tapiz de la casa. Después experimentó con la energía de algunos versos mallarmeanos que aporataron suficiente energía como para que una pelota de ping-pong bote durante cuarenta años dentro de un cilindro de vidrio. Ante esta prueba irrefutable, el narrador al que Aubanel se dirige durante todo el cuento se horroriza: “¿Se da cuenta de que medir la masa transformable en energía de un poema significa la negación del acto de creación y del poema mismo, por así decirlo...?” En efecto, la crítica sobre Elizondo ha abolido el acto literario en su búsqueda de energía, de sentido, confiando en que el sentido estaba de su lado y no del lado del texto. ¿Qué significa *Farabeuf*? Como la bomba de Hiroshima, la destrucción de una posibilidad de sentido. Su anapoyesis descrea. Como el profesor Aubanel, los académicos inventan un método, un “anapoyetron” capaz de medir y estructurar la energía literaria de esa simple escritura. Y si bien párrafos arriba aseveré que es imposible o, mejor dicho, injusto, leer y escribir sobre un autor transgresor de la tradición con los mismos conceptos con que se llega a él, no quiero dar a entender que es forzosa la creación de nuevos conceptos. Esto ya se lo habían reclamado a Gilles Deleuze, quien dijo que la filosofía es la creación de puros conceptos. Con Elizondo surge algo peculiar, que es la revaloración de nociones o definiciones establecidas casi inamovibles. Él no crea otro concepto mejor que *memoria*, otro neologismo para designar *cuerpo*, no emplea otro alfabeto para escribir *escritura*, sólo se preocupó por escribir una hoja en blanco.

Por los años que van de 1962 al 64, aproximadamente, Salvador Elizondo se enfrenta con dos situaciones definitivas.

Uno: lee un libro de cirugía, *Manual de operaciones*, escrito por el médico cirujano francés Louis Farabeuf (1841-1910), que le rasgaría la mirada y marcaría hondamente. Dos: una tarde, mientras se paseaba con José de la Colina por las calles de París, Elizondo se percata de que su amigo acaba de comprar el último libro de Georges Bataille, publicado un año antes de su muerte, *Las lágrimas de Eros* (1961). Allí, Elizondo descubre la fotografía tomada supuestamente (está comprobado que fueron varias cámaras las disparadas durante la ejecución) por el etnólogo Louis Carpeaux de Futchu-Li siendo destazado. Estos dos elementos definen lo que la literatura en México llegaría a ser. Lo que es precisamente. Y lo que se convierte hoy en la obra de Salvador Elizondo. Mi ensayo es la consecuencia de ese suceso y no tiene otro objetivo más que colorear el trazo de un hombre en sus libros, completar su retrato no a partir de lo exterior, sino desde su propia mirada: ¿cómo se dibujó a sí mismo? Si no hay conceptos que den pauta para el análisis, no importa: la obra de Salvador Elizondo se sitúa también fuera de esos conceptos.

Este texto es un viaje por el universo elizondiano, en donde cada planeta es su propio nombre, una arqueología metareferencial. Por esta razón, no cito más que sus libros para explicar sus libros; ni siquiera me preocupó de la referencia exacta, la página de la extracción, para dar un orden caótico a un universo desordenado. Renuncié a las teorías ajenas para demostrar, con este gesto, que Salvador Elizondo en vez de importar las ideas de sus predecesores las recicló. Cada capítulo funciona de manera independiente. En el primero intento dar cuenta de la relación escritor/obra y cómo la autobiografía de Elizondo, en vez de optar por un registro fiel, atiende a una desdibujamiento de su propia persona

para internarse en la literatura. En el segundo capítulo me interesa explorar la concepción elizondiana de ciertos aparatos de la representación y que en toda su obra ocupan un lugar preponderante. En el tercero, me propongo una arqueología de *Farabeuf*; no se trata de ofrecer otra explicación de la novela, sino de viajar a través de ella para encontrar las diversas fuentes de las que bebió el autor para resumir, en esa breve escritura, la tradición occidental. El último capítulo aborda la relación de Salvador Elizondo con su realidad, que para muchos es casi nula: ¿cómo entendió el mundo él a través de la escritura? Es decir, evité escribir sobre todo lo que la demás crítica ha escrito; tampoco busqué una verdad en las palabras de Salvador; no me importa lo que dijo, sino lo que puede decir aquí, ahora, que no necesariamente es lo que tú, ulterior lector, piensas en tu tiempo distinto del mío. Mi lectura sólo es el testimonio de un testigo. Eagleton asevera que la crítica contemporánea quiere ir en busca de la materialidad del texto, pasando de lo somático a lo semiótico, vistiendo al cuerpo de un romanticismo esforzado en busca de la carne del mundo y del arte. Tal vez yo deseo lo mismo que él critica. Deseo el cuerpo. Pero no una erotización de la razón crítica, sino una corporización del texto: deseo el *corpus* como resto absoluto de Salvador Elizondo.

*A mi madre y hermanos, por despertarme
del sueño de la literatura.*

¿Me atreveré a abrir al cirujano?

PAUL VALÉRY

*Yo buscaba al hombre imperfecto, al que ha caído en la más grave
de todas las tentaciones: la de escribir a la mitad del camino.*

SALVADOR ELIZONDO: "Aparato"

A Victoria,
autora de una parte de mi biografía

Ante cualquier otra posibilidad, renuncio a la de ser cirujano.

Pues, ¿cómo operar la mortandad? Si Salvador Elizondo ya ha muerto, no puedo decir la verdad de su cuerpo pero sí de su *corpus*. ¿Qué cuerpo abrir? Por más que el crítico desee la muerte del autor para establecer la verdad sobre él y su obra, es imposible lograrlo. Cuando comencé a idear este libro, lo primero que se me vino a la mente fue que Elizondo no había muerto, por lo que mi estudio no sería global hasta que el autor no suspirara su última palabra. Era cruel, incluso elizondiano pensarlo. Me atormentaba una escritura incompleta y anhelaba todo de mi autor, su obra y su vida. Y su muerte.

Al mes de trazar mis bosquejos, Salvador muere. Por supuesto, no me alegré como lunático al percatarme de que mi plan funcionaría con su muerte. En ese momento comprendí mi error. No se trataba de una autopsia, el cuadro clínico de una carne ya desvaída, mucho menos de la salvación de un moribundo que con mi método lo libraría de las fauces de la muerte. Aunque sea una metáfora con la que intente apegarme a Elizondo, tal y como él lo hizo para manifestar sus pasiones tanto en su persona como en sus personajes, no se trata de una fría consulta entre autor y crítico. Tampoco un psicólogo ni un psiquiatra, por más que el paciente, en este caso, presente síntomas evidentes. Su cuerpo permanece incólume. Para comprender esto es necesario leer lo que Elizondo escribe al final de *El grafógrafo*: “La muerte es la operación del espíritu por la que tú, lector, y yo, autor

de esta escritura, perdemos la importancia; aun si nuestra relación queda incólume” [“Colofón”].

Ahora sólo queda la pila de libros con su nombre, como si lo único rescatable de toda esa masa carnal, bautizada como Salvador Elizondo, fuera la tinta diseminada sobre la hoja. Ya no el cuerpo sino el *corpus*, cuya materialidad difiere mucho del primero y no se somete al mismo estudio. No anatomía, sino crítica. En este sentido, ¿cómo hablar de la vida de Salvador Elizondo? ¿Cómo empezar a escribir su biografía sino a través de la vida que dejó tras de sí, de sus órganos mutilados hoy, sus libros? Si este ensayo intenta dar cuenta de la vida del autor y su obra, la relación tortuosa que yace entre el cuerpo y el texto, antes que nada debo renunciar a esa diferencia. No es mi tarea narrar la vida de Salvador Elizondo porque, si lo hago, no estaría hablando de él precisamente, sino de mí. El principio de mi análisis es la pasión, no el juicio. Intento, en este ensayo, hablar de él por él, un sacerdocio que sacrifica el dato secreto y personal en pos de una crítica absoluta. Por eso el deseo total sobre la vida y la muerte. Inclinar me por una sería, en efecto, traicionar el retrato original de Elizondo.

La única obra biográfica de Salvador es su *Autobiografía precoz* y creo, a diferencia de Dermot F. Curley, que este texto se debe tomar muy en serio no en el sentido literal sino en el literario. La ambigüedad de la *Autobiografía* representa un problema crítico en la medida en que está escrita a la mitad de su vida y esto es, en realidad, el verdadero gesto en el que está fundada la vida de lo que hoy se nombra con el nombre de Salvador Elizondo. Memoria *in media res*, cuando la mitad de todo lo que puede acontecer en una vida no ha sucedido y lo que fue no ha sido suficiente, como una contingencia o un accidente a punto de suceder, justo cuando el pasado

y el futuro están más nublados que nunca, se trata de un “libro presuntuoso que a los treinta y tres años de edad solamente un irresponsable se hubiera atrevido a escribir” [Autobiografía precoz, prólogo].

No significa que por ser su obra intencionalmente biográfica derrame toda la luz sobre el resto de la obra. Los diarios en la tradición crítica son el fetiche, el género póstumo que viene a completar, la mayoría de las veces, eso tan común en la época de las grandes editoriales: las obras completas. Sin éstas la plenitud del autor resulta penosa. Son la nota final, el *post scriptum*, como la voz del escritor que viene a susurrarnos un secreto desde la muerte. Por eso la Autobiografía no deja de ser interesante sin importar que el propio autor descalifique este ejercicio de la memoria y lo acuse de una precocidad o inmadurez literaria y personal. Incluso anuncia el porvenir del verdadero relato autobiográfico: “El tiempo llegará sin duda en que abandoné este lirismo en aras del supremo menester, más comprometido con la mirada que me mira en el espejo que con el esplendor del cielo” [Autobiografía]. Este gesto de su parte, narrar su vida en la mitad de su vida, no descalifica el hecho común de escribir (como la mayoría de los escritores) una biografía a una edad donde las cosas, no por verse desde la madurez plena, son nítidas. Este acto literario concuerda a la perfección no sólo con la vida real de Salvador Elizondo, sino que en un punto indeterminable de su memoria concentra gran parte de sus concepciones sobre la literatura como creación y como crítica. “Ese supremo menester” se refiere a *Elsinore*, un libro que no había escrito, un libro por venir, ignorado en su memoria en el momento en que escribe su autobiografía. *Elsinore* era su futuro anterior. Salvador cayó en la tentación de escribir a una edad mayor un relato sobre su

adolescencia, pero no a partir de la memoria literaria y absoluta como en su primer intento; no desde el recuerdo, sino desde el olvido y el sueño, pues *Elsinore* hace referencia más al delirio juvenil que al registro biográfico. El sueño de *Elsinore* resulta más verosímil que la verdad personal de la *Autobiografía*. El hecho de prologar esta última, renegando de haberla escrito, indica la fuerza de la escritura, su archivo imborrable, su cuestión de vida y cuerpo: se escribe porque se vive, se escribe lo que se vive y nada de esto se borra, ya está escrito desde antes sin resto ni borradura. Derrida dijo que no podemos escribir aquello que no deseamos borrar y sólo podemos prometer la escritura en términos de lo que siempre puede ser borrado. O sobreescrito. La madurez biográfica de Elizondo al mismo tiempo delata su madurez literaria. Imposible conjeturar un juicio fuera de esto. ¿Por qué al inicio colocar un poema que trata precisamente del cuerpo? ¿Qué relación tiene el cuerpo con la memoria y, más aún, con la escritura de la memoria? Elizondo conjunta la división del tiempo entre la cultura Occidental y Oriental concentrada en la concepción de la escritura. Occidente entiende la anatomía como tiempo sucediendo en el cuerpo, mientras que los chinos como topografía. La biografía de Elizondo, su escritura, mejor dicho, guarda un equilibrio entre el cuerpo y la escritura: autotopografía. Una localización de él en sí mismo. La escritura es su mapa. Hay gravedad, espacio y tiempo.

¿Cómo funciona esto en ambos textos biográficos? Estos dos libros son completamente distintos a pesar de sus similitudes. Se distancian en la medida en que sus medios de rememoración parten de puntos completamente disímiles; uno, de la consciencia y el estilo literario; el otro, del sueño y el delirio de la escritura. Según Elizondo existen dos for-

mas de escribir el pasado, que son las que él mismo pone en práctica en sus dos libros, como si al ejecutar ambos actos se colocara frente a un espejo y se desplegara en distintos grados de consciencia e inconsciencia. Especie de psicoanálisis de la escritura. Y si se coloca frente al espejo es porque el pasado sólo puede ser recuperado a través de la imagen, pues ésta remite siempre a sensaciones carnales, a la anatomía de las sensaciones, por eso el cuerpo precede la memoria; sin dejar de lado la posibilidad del relato de las palabras. Su imagen escribiendo es la evaluación de la verdad y de su verosimilitud, es decir, la autocrítica.

La aporía en la propuesta autobiográfica de Elizondo estriba en la negación precisamente del *biografismo*. Por un lado, la *Autobiografía precoz* (1966) para él es una arrogancia de la escritura, mientras que el relato de *Elsinore un cuaderno* (1988) es un delirio onírico de su adolescencia en una escuela militar de California. Es decir, en ninguna existe un acto de fe ni de testimonio, sino de invención. Pero su vida, ¿qué lugar ocupa allí? ¿Hay realmente una biografía en su escritura a pesar de la negación confesional? La crítica y teoría se han ocupado de guardar esa relación entre el texto y el autor; otras veces se ha esforzado por escindir ambos fenómenos. En un tercer punto cardinal, el escritor se ha preocupado por escribir, solamente. Salvador Elizondo plantea un problema difícil de resolver, pues en él, al mismo tiempo que se remedia esa aporía, se intrinca aun más. Hay una realidad llamada cuerpo y otra llamada texto, y Elizondo es ambos hoy sin importar si ya está muerto o si siguiera con vida. Sobre vive un *corpus*. No hoy después de su muerte, sino desde antes, un más allá del principio de la escritura.

En su ensayo “Invocación y evocación de la infancia” aclara su postura respecto a la autobiografía. Allí se compromete

«LA MEMORIA DEL CUERPO
SALVADOR ELIZONDO Y SU ESCRITURA»
DE FRANCISCO SERRATOS
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN OCTUBRE DE 2010
EN LOS TALLERES DE CORPORACIÓN INDUSTRIAL GRÁFICA S.A. DE C.V.
FERNANDO SOLER NO. 50, FRACC. MARÍA CANDELARIA, HUITZILAC,
MORELOS, C.P. 62510 MÉXICO
SE TIRARON 1000 EJEMPLARES