

por los zarpazos de la inmisericordia; tienen trazos de infelicidad puestos a hierro y fuego, aletean sobre ellos las aves negras de la locura y de la muerte. Casi no hay texto en que la última, la muerte, no llegue para clausurar experiencias vitales profundamente desgarradas, o cuando menos se cierna sobre ellas con una constancia apabullante.

Y todo eso, como he dicho, se hace presente bajo una elaborada construcción literaria. Estrada no se ciñe a un solo esquema ni estructural ni estilístico; al contrario, apunta a las variantes que cada asunto hace necesarias, recurre a diferentes mecanismos para dar con el efecto estético más conveniente, desecha lo superfluo y se atiene a la premisa indispensable de que, ante todo, hay que contar historias y contarlas bien.

Es notable su fidelidad al habla de los protagonistas; se apropia de los giros adecuados, lo cual hace que aquéllos adquieran naturalidad, y no hay por eso acartonamientos, caracteres forzados. Lo mismo ocurre al determinar las voces narrativas: se va de la primera, la segunda y la tercera persona al monólogo, o esas variantes llegan a imbricarse en un mismo texto si esto es necesario; no se acude a ellos por capricho, o en un alarde de exhibicionismo técnico. Y otra cosa que debe hacerse notar es que incluso en los momentos de más alto dramatismo, Estrada es capaz de acudir al humor, al sarcasmo, para vivificar sus narraciones. Botón de muestra:

—Lo que quise decir, es que según el *Talmud*...

—¡Me vale una reverenda chingada lo que diga el *Talmud*! Ya me tienes hasta la madre con tu famoso *Talmud*. Desde hace un año que esto empezó no hay nada, según tú, que no diga el *Talmud*. El *Talmud* esto, el *Talmud* aquello. ¡No me digas lo que está escrito en el *Talmud*; te pasas la vida hablándome de la *Guemará* y la *Mishná*; yo me casé con un hombre, no con un rabino!

Malagato es, insisto, un magnífico primer libro de cuentos, que muestra las posibilidades que las escritoras mexicanas tienen si se despojan del agobiante encerramiento en el mundo femenino y se aventuran a tantear mundos mayores, más ricos y complejos; y sobre todo, obliga a esperar la producción por venir de su autora. ♦

Josefina Estrada, *Malagato*. Plaza y Valdés (Colección Platino), México, 1990; 175 pp.

Elizondo y la escritura como un acto extremadamente consciente

Eloy Urroz

El caso de Elizondo muestra la necesidad de que el lector tiene de hacer varias lecturas a libros como *Farabeuf* o *El hipogeo secreto*. Según el autor de este espléndido y casi desapercibido ensayo que es *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*, el lector requiere de una paciencia y un nuevo hábito de lectura para adentrarse en esos libros que poco tienen que ver con un realismo convencional de la literatura y sus formas; hace, al mismo, tiempo, un repaso más que sucinto a cada uno de los libros de Elizondo, tratando siempre de desentrañar esos mecanismos que su autor hace evidentes, es decir: desentrañar más aún o de manera convincente —como el de un especialista de su obra— esos engranajes de la imaginación y la escritura que el autor se ha atrevido siempre a mostrar. Así pues, creo yo, la labor de Dermont F. Curley, es aún más loable. Primero porque se enfrenta a textos intrincadísimos donde al parecer ya están al descubierto todos esos presupuestos claves del autor y que él refuerza más para su análisis o se atreve a controvertir como es el caso de esas 60 páginas dedicadas exclusivamente a *Farabeuf*, y segundo porque la metodología del ensayo —sustentada principalmente en Barthes— esclarece a la par que es insistentemente crítica con el objeto de trabajo. Curley especifica que en el caso de un autor como Elizondo la biografía, el hombre, en resumen, el autor, poco importa ya que tenemos ante nosotros un caso exhaustivo de proclividad a la escritura, por la escritura y sólo dentro de ella, donde ningún otro objeto que no sea el de su arte y su técnica (en esto insiste demasiado el autor, es decir, en la labor artesanal de Elizondo que encuentra como el principal factor que hace de él uno de los mayores escritores y estilistas de nuestra lengua) tendrán cabida para un análisis riguroso de los textos, aún tratándose de un libro tan íntimo como debiera ser su *Autobiografía* donde al cabo, todo es escritura y nada más; así apunta:

Para Elizondo, la escritura no es ni mensaje ni género sino un acto extremadamente autoconsciente, cuyo fin último consiste en construir nuevas estructuras verbales y en llevar a cabo proyectos im-

posibles que son sus propios modelos y que sólo pueden existir en la página (p. 233).

Curley opta por dos libros de cuentos de Elizondo para iniciar el trabajo, luego del vistazo que hizo a la *Autobiografía* de 1966. A *Narda o el verano* lo halla deficiente en términos generales, quizá como un mero ejercicio donde ya se dejan ver atisbos de lo que serían sus siguientes libros: artificialidad, alta autorepresentatividad, verticalidad e influencia del cine, especialmente del de Visconti y Resnais. Con todo, percibe mejor *El retrato de Zoe y otras mentiras* donde si bien es cierto, los relatos que lo componen no lo son en el sentido convencional de la palabra, si se nota cómo el “desenmascaramiento nunca es bastante radical para destruir totalmente la capacidad que tiene el lector de encontrar la verosimilitud” (p. 74). Quizá sólo dos cuentos no se salvan de la crítica que F. Curley les hace y que son, del primero, el que lleva el mismo título, es decir, “Narda o el verano” y del segundo “La forma de la mano”, los cuales no siguen los presupuestos —extravagantes de por sí— que su autor les ha impuesto. Haciendo un alto, me refiero aquí también al caso de *El hipogeo secreto*, novela posterior a *Farabeuf*, la cual desfallece en sus alcances, es decir, en su misma proyección que no logra concretar; no así en su inventiva y su precisa imaginación verbal que recrea. Curley escribe: “El principal problema del texto consiste en que la ruptura con los procedi-



Salvador Elizondo

mientos convencionales de la novela resulta demasiado radical y no ofrece al lector otra cosa que confusión" (p. 239); no así con la anterior, *Farabeuf*, y la cual erige como modelo y rompimiento visceral con cualquier tradición realista y lineal. El autor propone seis distintas lecturas, las cuales, creo, bien pudo resumir en tres o cuatro; empero el trabajo de exégesis merece bien la pena y quizá es el que haga que el libro de Curley valga para posteriores análisis del texto y también como un libro de placer para cualquiera interesado en Elizondo.

El capítulo se titula "El teatro mental" y se refiere evidentemente al teatro del doctor Farabeuf, pero también al simulacro en que está sumergido el narrador y nosotros, la falacia escritural de Elizondo que debe a pesar de sí fascinarnos y pervertir con su poderío diseminado en la novela, con su increíble verticalidad como texto donde no ocurre nada, "no hay trama, no hay intriga" y donde "sólo existen escenas en las cuales hay una serie de enunciados que implican acción o suceso y que se repiten o varían sin mayor desarrollo lineal" (p.94). Así, la primera lectura desarrolla las cualidades que *Farabeuf* lleva consigo para desmentir y/o adulterar las bases realista-naturalista en palabras del propio autor; propone al libro como "una deformación total del concepto temporal" de novela donde no hay jamás "sucesiones lógicas" y donde el discurso es llevado a cabo por múltiples y desconocidos narradores. En una segunda lectura, Elizondo ha querido sólo negarlo todo con su texto, igualmente Farabeuf no concede memoria a la enfermera; así pues, queda realizada la naturaleza ficticia del texto, intención previa y bien elucubrada del autor. "En *Farabeuf* todo gira de manera invariable alrededor de un instante, el momento de la muerte o del orgasmo" (p. 109). En una tercera lectura, Curley invita a leer la novela con los presupuestos que enmarca un hexagrama del *I-Ching*, así: "*Farabeuf* es también la dramatización de un ideograma" (p.118), el cual queda también representado en la misma foto del libro. La cuarta lectura es la del ensanchamiento a partir de una imagen —la de la fotografía que es a su vez la de la llegada de Farabeuf a la casa la cual es la escena de playa, etc.— y sus recreaciones, así el "texto es repetitivo y exasperante" por ser su discurso el de una fotografía. Aquí hace Curley una digresión interesante para llevarnos a los sótanos para muchos desconocidos del libro, es decir, la meta-historia del mismo si es que la hay. Y tal parece que existiera en esa *carta/documento* que aparece fragmentada en el

libro y que viene a ser la de la misma génesis de la fotografía y sus implicaciones cuasipolíticas. Es una lástima que Curley no halla abundado más en el asunto. La quinta lectura bien queda implicada en cualquiera de las otras y es la del sentido de belleza que Elizondo impone en su novela y cuyas improntas vienen desde Sade. Curley aquí hace sólo un repaso de la influencia que tiene Baudelaire, Bataille y el mismo autor de *Justine* en el autor mexicano y cómo este horror y el erotismo queda suspendido en el rito que apenas va a llevarse a cabo en la *rue de l'Odéon* y nunca queda consumado pues en la novela —como en la fotografía— todo está para siempre estático. La sexta lectura es la de mirar la foto que también incluye el libro de Curley, *En la isla desierta* y que sin querer —o quizá a sabiendas— lo hace todavía más simpático, acaso macabro, un desliz que en resumidas cuentas haría participar este espléndido ensayo del libro de Elizondo. Todo queda, pues, transfigurado, emparentado.

En la opinión del autor, con *El grafógrafo* —siguiente libro de escrituras— Elizondo "ejecuta en 10 líneas lo que le costó innumerables páginas en *El hipogeo secreto*" (p. 173). Igualmente hace un sucinto repaso a cada uno de los textos que acompañan el libro "como un todo organizado" y a *Camera lucida*, el cual representa síntesis de sus anteriores postulados sobre el acto de escribir aunque esta vez dándole forma una memoria que en todo momento busca recuperar, permanecer, como es el caso de esos episodios donde van a aparecer ciertas máquinas ingenizadas por el mismo Elizondo y estudiadas concienzudamente en el ensayo de Curley. Para acabar, se refiere a la obra de teatro que es *Miscast* y en su imposibilidad escénica, no así a los profundos perogrullos que evidencia y la hace una obra amena y sólida para la lectura donde "lo que prevalece es su artificialidad". El *lenguaje del drama* que el autor apunta y se desarrolla en el texto me hace concebir parangones con obras que Curley no cita y es una lástima. Si el texto es rico y documentado, a veces quizá peca de ceñirse demasiado y no abundar en comentarios que pudiesen hacer más exquisito el libro. Por último aparece una "Conclusión" que resume los anteriores puntos ya expuestos y una "Nota final" que participa su sorpresa y su apego por el último relato de Elizondo, *Elsinore*. ◇

Dermot F. Curley, *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo* México, Fondo de Cultura Económica. Colección popular 418. 1989, 256 pp.

ALFONSO REYES EN EL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

*OBRAS COMPLETAS.

TOMOS I a XXIV

*TRAYECTORIA DE GOETHE

*LA FILOSOFÍA HELENÍSTICA

*LA EXPERIENCIA LITERARIA

*ANTOLOGÍA (Visión de Anáhuac, Ifigenia Cruel, cuento, ensayo, poesía)

*EL DESLINDE

Prolegómenos a la teoría literaria

*EL POLIFEMO SIN LÁGRIMAS

La fábula de Polifemo y Galatea

*LETRAS DE LA NUEVA ESPAÑA

*MEMORIAS DE COCINA Y BODEGA. MINUTA

*CARTONES DE MADRID (FCE, Madrid)

*VOCACIÓN DE AMÉRICA (Antología)

*ICONOGRAFÍA

José Luis Martínez
ALFONSO REYES/PEDRO
HENRÍQUEZ UREÑA
CORRESPONDENCIA I
(1907-1914)

James Willis Robb
EL ESTILO DE ALFONSO
REYES

Víctor Díaz Arciniega
(compilador)
VOCES PARA UN RETRATO
Ensayos sobre Alfonso
Reyes

Héctor Perea (compilador)
ESPAÑA EN LA OBRA DE
ALFONSO REYES

