

Escritura y esquizofrenia: Salvador Elizondo

Writing and Schizophrenia: Salvador Elizondo

ARMANDO PEREIRA LLANOS¹

Instituto de Investigaciones Filológicas,
Universidad Nacional Autónoma de México.
pereira@unam.mx

RESUMEN: Desde su aparición en la bibliografía científica especializada, el concepto de “esquizofrenia” y la propia figura del “esquizofrénico” han causado una constante sensación de desazón e incomodidad en la comunidad científica, que todavía hoy, un siglo después, no sólo persiste, sino que se ha recrudecido. Freud, concretamente, se negó siempre a hablar de esquizofrenia. Prefería el término de demencia precoz, ya habitual y ampliamente reconocido entre los especialistas de su época.

PALABRAS CLAVE:
Salvador Elizondo;
esquizofrenia;
novela.

KEYWORDS:
Salvador Elizondo;
Schizophrenia;
Novel.

ABSTRACT: Since its appearance in specialized scientific literature, the concept of “schizophrenia” and the very figure of the “schizophrenic” have caused a constant feeling of unease and discomfort in the scientific community, which still today, a century later, not only persists but has intensified. Freud, in particular, always refused to talk about schizophrenia. He preferred the term early dementia, already common and widely recognized among the specialists of his time.

Recibido: 9 de noviembre de 2023

Aceptado: 3 de abril de 2024

Desde su aparición en la bibliografía científica especializada, el concepto de “esquizofrenia” y la propia figura del “esquizofrénico” han causado una constante sensación de desazón e incomodidad en la comunidad científica, que todavía hoy, un siglo después no sólo persiste, sino que se ha

¹ Este artículo se publica póstumamente.

recrudecido. Freud, concretamente, se negó siempre a hablar de esquizofrenia. Prefería el término de demencia precoz, ya habitual y ampliamente reconocido entre los especialistas de su época. Es siempre más cómodo perpetuarse en lo conocido que abrirse a la vacilación, a la incertidumbre que provoca una nueva figura en el discurso que debe dar cuenta de ella. Emil Kraepelin, que con sus investigaciones sobre la esquizofrenia reformó la psiquiatría alemana y fue el punto de partida de las fuertes polémicas que sostuvo con Freud sobre la pertinencia de esa nueva “patología”, termina titulando su libro *La demencia precoz*, aunque está dedicado por completo al estudio de las diferentes formas que adopta la esquizofrenia. Eugen Bleuler, uno de los investigadores que han tratado el tema de una manera más extensa y minuciosa, titula también la edición original de su libro *Dementia praecox* y sólo en el subtítulo, como si quisiera pasar desapercibido, aparece el término controvertido: *The group of schizophrenias*. En fin, creo que es innecesario multiplicar los casos de resistencia con que la ciencia se enfrenta a la aparición de un nuevo fenómeno, de una nueva figura, que viene a alterar todo un campo de conocimiento que sentíamos seguro e inamovible y nos obliga a cuestionarnos lo ya establecido para dar paso a un nuevo territorio de investigación. Sólo basta recordar la reciente reacción que los términos “Esquizo” y “Antiedipo”, y lo que ellos conllevan, han provocado tanto en la filosofía como en la ciencia contemporánea, a partir de las incursiones teóricas de Deleuze y Guattari.

Y es que la figura del esquizofrénico nos plantea preguntas que rebasan el campo de la ciencia médica para situarse en un territorio más amplio: el propio ámbito social. Sólo pensemos por un momento que el concepto de “demencia” coloca al sujeto que la sufre *ipso facto* fuera de la sociedad y lo remite necesariamente al territorio de la psiquiatría. Ya no se trata de un sujeto como todos, sino de un enfermo que tiene que ser aislado y tratado de manera específica, en un ambiente propio: el manicomio. El concepto de esquizofrenia, en cambio, es mucho más democrático. Describe a un sujeto con sus propias diferencias, con sus particularidades, que puede, sin embargo, habitar con los demás, que puede formar parte de esa sociedad que lo rodea y lo acepta con su especificidad, con sus rarezas.

Es sábado por la tarde y estamos sentados a una mesa en un extremo de la sala principal del restaurante. Es un restaurante italiano que acaba

de inaugurarse. Mi mujer me dijo: “Se me antoja algo italiano, una pasta, unos raviolos, por ejemplo, o una lasaña”. Salimos en el coche y en pocos minutos estábamos en el restaurante, que no quedaba lejos de la casa. Tomábamos un aperitivo: ella un aperol spritz y yo un dry martini con ginebra. Él estaba sentado frente a nosotros. Era un hombre delgado que no rebasaba los cuarenta años. No había probado el plato que tenía bajo las narices, tampoco la copa de vino tinto que brillaba sobre la mesa con sus colores tornasolados. No miraba a ninguno de los comensales que lo rodeaban; tampoco a nosotros. Tenía la vista fija en la pared blanca y rugosa que tenía frente a él. Parecía concentrado en sus pensamientos, si es que en realidad pensaba en algo. O quizá sólo contemplaba esas imágenes vagas y sin sentido que algunas veces aparecen ante nuestros ojos, para desvanecerse un instante después. Los meseros también se habían desentendido de él. Parecía una isla solitaria en medio del restaurante. Estaba ahí, pero no estaba ahí. Como si se refugiara en sí mismo para ponerse a salvo del soez ambiente que lo rodeaba: mandíbulas que mascaban la carne o los mariscos, voces que estallaban de un punto a otro del restaurante para decir tonterías o reír a carcajadas y ese olor a sudor de varios días mezclado con los efluvios irritantes que provenían de la cocina. De pronto, pidió la cuenta y salió del restaurante sin haber probado ni el plato de espaguetis ni la copa de vino que brillaba sobre la mesa.

Es esa figura rara, indiferente, anómala, que resalta por su especificidad en medio de los otros, los semejantes, la que ha despertado el interés de un conjunto de psiquiatras europeos y norteamericanos que han encontrado en ella un conjunto de características específicas que abren de pronto un nuevo campo de investigación a la ciencia médica. Y de ahí nace el concepto de “esquizofrenia”. “Ubico el trastorno inicial de la esquizofrenia —señala Minkowski— [...] en la pérdida del contacto vital con la realidad” (43). Y concluye: el esquizofrénico “se repliega en sí mismo, prefiriendo su mundo interior, su ensoñación, a una actividad exterior. O bien porque, debido a su anestesia afectiva, desprecia el contacto con otros seres humanos; no experimenta ninguna necesidad de ese contacto y se desinteresa de él por completo” (48).

Este planteamiento, que constituye el punto de partida de las investigaciones sobre la esquizofrenia, lo comparten, por lo general, todos los

psiquiatras y psicoanalistas que se han ocupado del tema. Bleuler, por su parte, afirma: “Los esquizofrénicos más graves, que no tienen más contacto con el mundo externo, viven en un mundo propio. Se han encerrado en sus deseos y anhelos (que consideran cumplidos), o se ocupan de las vicisitudes y tribulaciones de sus ideas [...]; se han apartado en todo lo posible de todo contacto con el mundo exterior” (71).

Esta ruptura entre el sujeto y el mundo resulta significativa precisamente porque es impensable el uno sin el otro: el sujeto, para existir, requiere de un espacio que lo sustente y en el que pueda desplegar su juego; y el mundo exterior, por su parte, sólo comienza a existir si hay una conciencia, un sujeto, que lo piense y que dé cuenta de su existencia. Me parece que fue Husserl, al referirse a esta relación, el que usaba una metáfora que me parece plenamente convincente: el mundo exterior es la casa donde habita el sujeto y es inconcebible la existencia del uno sin el otro, forman una mancuerna, un lazo indisoluble, y sólo a través de él, la casa y el sujeto que la habita, se puede concebir la existencia. Esto ha sido así desde las cuevas que cobijaban al hombre de Neandertal hasta la hermosa casa con jardín o el apretado departamento en un rascacielos en los que vivimos hoy. La ruptura entre los dos, entonces, nos remitiría a *lo impensable*: la abolición del sujeto y el eclipse del mundo.

Las investigaciones de R.D. Laing sobre la esquizofrenia, que ocupan una gran parte de su obra, no sólo confirman todo lo que hemos dicho hasta ahora, sino que introducen una nueva característica en la constitución del esquizofrénico que no podemos dejar de destacar aquí:

La palabra esquizoide designa a un individuo en el que la totalidad de su experiencia está dividida de dos maneras principales: en primer lugar, hay una brecha en relación con su mundo y, en segundo lugar, hay una rotura en su relación consigo mismo. Tal persona no es capaz de experimentarse a sí misma “junto con” otras o “como en su casa” en el mundo, sino que, por el contrario, se experimenta a sí misma en una desesperante soledad y completo aislamiento; además, no se experimenta a sí misma como una persona completa, sino más bien como si estuviese “dividida” de varias maneras, quizá como una mente más o menos tenuemente ligada a un cuerpo, como dos o más yos (13).

Si la contradicción devenida ruptura, en ese sujeto extraño, singular, que no se comporta como nosotros y al que hemos decidido llamar esquizofrénico, se situaba al principio entre él y el mundo que lo rodeaba, ahora esa escisión, sin negar la primera, ocurre también en un segundo plano: entre él y él mismo, dando lugar así a dos Yos (o más) en una misma persona. La situación, el estatuto específico del esquizoide, se complica: ya no es un sujeto más en ese conjunto de sujetos que llamamos Sociedad, ahora es, más bien, un sujeto que se distingue, que se separa de nosotros, a través de una configuración propia que nunca podríamos confundir con la nuestra: él es dos (o más) en un mismo cuerpo; yo soy yo, y no comparto mi cuerpo con nadie. ¿Podremos convivir los dos, a pesar de las particularidades que nos separan, en ese conjunto de sujetos similares que llamamos Sociedad? ¿Seremos capaces de aceptar sus diferencias, como hasta ahora hemos aceptado las diferencias de otros grupos sociales que viven con nosotros? ¿Constituyen algún peligro que atente contra la unidad y la identidad de nuestra cultura? Más bien al contrario. Me gustaría que pensáramos sólo un momento en lo que hubiéramos perdido si hubiéramos rechazado a esa figura conflictiva, controvertible, diferente: la música de Schumann, la pintura de Van Gogh o Pollock, las obras de teatro y las novelas de Samuel Beckett, el *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein o la obra completa de Friedrich Nietzsche. Habría sido, sin duda, una pérdida irreparable para la cultura de Occidente.

Si las características que definen al esquizofrénico y lo distinguen del conjunto de la sociedad son el distanciamiento del mundo real y su refugio en la fantasía, y la escisión del sujeto en dos o más personas en un mismo cuerpo, en un análisis un poco más amplio, podemos darnos cuenta de que se trata también de comportamientos de los que participan otros sujetos que siempre han convivido con nosotros y que consideramos como nuestros semejantes. El escritor o el artista, en el momento de realizar su obra, se abstrae de la realidad y se entrega plenamente a ese mundo ilusorio que se ha empeñado a plasmar en un cuadro, en un poema, en una novela, en ese conjunto de notas que configuran una sinfonía, y no creo que, por ello, podamos calificarlos como esquizofrénicos. Si pensamos, sólo un instante, en la cantidad de tiempo que el artista pasa cotidianamente entregado a su trabajo, y aun después, en una comida, en una reunión

con los amigos e incluso durante el sueño, en los que de alguna manera sigue trabajando secretamente, nos damos cuenta de que esa separación de la realidad en favor de su fantasía es lo que a fin de cuentas define no sólo su trabajo, sino toda su vida. Oscar Wilde abandonaba su trabajo, cuando algo se le dificultaba, para irse a los bares de Londres o a la casa de algún amigo para, a través de un manejo sutil de la conversación hacia los aspectos que le interesaban, resolver secretamente ese obstáculo que lo había separado de su trabajo. Una vez logrado su objetivo, se ponía de pie, se despedía amablemente de sus interlocutores y regresaba a su casa a seguir escribiendo. Es decir, el trabajo de un artista nunca termina, nunca logra escapar de ese mundo interior que le place o lo atormenta, pero que es realmente su hábitat natural, mucho más que el mundo real que lo rodea, incluso podríamos decir, siguiendo el caso de Wilde, que el mundo real sólo está ahí para dar paso al juego de su fantasía.

Y en cuanto a esa otra característica del esquizofrénico, que destacaba Laing, de experimentarse como un sujeto dividido, como si fuera dos o más personas en un mismo cuerpo, me parece que se trata, una vez más, de una experiencia que sufre no sólo el esquizofrénico, sino también aquellos individuos que han elegido el mundo de la fantasía como su ámbito de trabajo, como su forma de vida. Cuando la escritura se interna en el ámbito de la ficción, no sólo construye un mundo alternativo a la realidad exterior, sino que puebla ese mundo con sujetos ficticios que le dan vida. Entre esos sujetos que comienzan a existir en la nueva realidad desplegada a través de la escritura, hay uno en especial en el que yo me reconozco y en torno al cual se desarrolla la historia que construyo día tras día, afanosamente. Desde entonces soy dos: uno, el que escribe; y dos, el que comienza a vivir en esa otra realidad que he construido para él. ¿Qué me mueve a hacer todo esto? Quizá la certeza de que el mundo real que me rodea, no me satisface, y que tampoco me satisface ese que soy y que está obligado a vivir una vida que le aburre o lo fastidia. Escapar al mundo de la fantasía, entonces, está determinado por una doble insatisfacción: la realidad exterior que se me impuso y mi propia subjetividad que se niega a someterse a las reglas de una sociedad en la que no se reconoce. Tal vez el relato que mejor describe lo que estoy diciendo es “Borges y yo”, en el que el escritor argentino muestra, magistralmente, esa duplicidad que lo

configura. Pero es algo que le ocurre a cualquier sujeto que elige vivir en ese mundo ficticio que la escritura edifica. Se desrealiza realizándose en la ficción. Thomas de Quincey escribe un libro, *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, que destaca no sólo por la elegancia y la precisión de su prosa, sino por la pasión con la que describe algunos asesinatos que fueron fraguados con la perfección y la delicadeza de un artista, precisamente esa perfección y delicadeza que caracteriza a la prosa de De Quincey y que parece seducirnos a través de la escritura, como si nos invitara a seguir los pasos del asesino. Una invitación que seguramente sufrió De Quincey y que lo llevó a escribir el libro. O bien, esa secreta pasión que recorrió la vida de Thomas Mann en *Diarios de entreguerras (1918-1939)* hacia la gracia y la belleza de los adolescentes y que quedó fijada en una espléndida novela: *La muerte en Venecia*. Es sintomático que cuando el escritor alemán habla de belleza siempre se dirige a un joven o adolescente que destaca por la hermosura de su rostro o la perfección de su cuerpo. Nunca se dirige a una mujer. Los ejemplos podrían multiplicarse, hubiera podido referirme también a la obra de Sade, de Von Sacher-Masoch, de Bataille, de Baudelaire, de Klossowski, de Flaubert que declaró abiertamente sobre su personaje: “*Madame Bovary c’est moi*”, y de tantos otros escritores que confundieron su identidad con la de sus personajes, pero creo que los dos casos que cité son suficientes para mostrar cómo el ámbito de la ficción nos permite realizar imaginariamente todo aquello que el ámbito social, con su férrea moralidad, censura. Y, al mismo tiempo, adoptar una identidad distinta a aquella en la que fuimos constituidos: la identidad que nos place.

Y es que esta vacilación de la identidad aparece ya en las etapas más tempranas de la constitución del sujeto. En el “estadio del espejo” Lacan (1972) se refiere ampliamente a esta vacilación inevitable cuando el niño frente al espejo se pregunta: ¿Quién soy? ¿Yo, que estoy aquí, o ese otro que me contempla desde el espejo? Es decir, no soy uno, soy dos: yo y ese otro que, desde el espejo, me permite saber que existo. Accedo a la condición de sujeto en el momento mismo en el que me reconozco en la duplicidad, en la vacilación, de mi identidad. Es quizá por esta duda, por esta vacilación de la identidad que nos constituye a todos, que Borges aborrecía los espejos. Y que aparece también, con un sentido similar, en

Farabeuf o la crónica de un instante de Salvador Elizondo. Allí, en el mundo ficticio, *tout est possible, tout est permis*.

Esta reflexión ha tenido un solo objetivo: mostrar cómo los dos aspectos esenciales que caracterizan a la esquizofrenia —la ruptura con el mundo exterior y con nuestro propio cuerpo—, se repiten también en la labor del escritor y, me atrevo a decir, de todo artista. Lo que hace posible que veamos con otros ojos a esa figura —la del esquizo— que hasta ahora se había visto relegada exclusivamente al orden de la psiquiatría.

Si nos internamos un momento en el territorio de la cultura mexicana, hay un escritor que destaca precisamente por participar de todos estos aspectos que hemos analizado hasta aquí. Me refiero, por su puesto, a Salvador Elizondo, sobre todo en la primera etapa de su labor creativa, una etapa de la que terminaría alejándose e incluso desdiciéndose de ella, como si se tratara de una especie de mancha indigna en su expediente, de un escupitajo en medio de un jardín de rosas. Paradójicamente, es precisamente por esa primera etapa de su obra por la que hoy se le recuerda y se le seguirá recordando por mucho tiempo. Esa primera etapa de la obra de Elizondo está constituida por cuatro libros: *Farabeuf o la crónica de un instante*, *Narda o el verano*, *Autobiografía* y *El Hipogeo Secreto*. Aquí nos ocuparemos fundamentalmente del primero, aunque haremos referencia cuando resulte necesario a los tres restantes.

Farabeuf o la crónica de un instante fue galardonada en 1965 con el premio “Xavier Villaurrutia” y eso permitió que un escritor, hasta entonces absolutamente desconocido, emergiera de las sombras del anonimato y se situara a las puertas de la fama. Aunque ese paso decisivo para un joven que publica su primer libro, a pesar de estar respaldado por el premio más importante de la narrativa mexicana, estuvo marcado por el asombro, el estupor, el desconcierto, la incompreensión y en muchos casos por el rechazo de un público que no entendía ese extraño objeto que tenía entre las manos. ¿Era una novela?, ¿un ensayo?, ¿un divertimento?, ¿o era sencillamente un galimatías que se burlaba del lector? Y es que *Farabeuf* no era la novela a que nos tenía acostumbrados la narrativa mexicana. Tampoco la narrativa latinoamericana. Era un libro que estaba escrito desde otra parte, que apuntaba hacia otros horizontes, que exploraba zonas ignotas del sujeto, de los cuerpos, del dolor, del placer. Y lo hacía con recursos

literarios propios, que no conocíamos o a los que no estábamos acostumbrados, y que quizá exigía del lector un esfuerzo que no estaba dispuesto a realizar. El pequeño grupo de lectores que aceptó el reto fue inmediatamente tildado de *snob*, de pretencioso, de mafioso. Esos epítetos que la ignorancia suele endilgar a lo que desconoce, a lo que ignora, a lo que la comodidad y la costumbre o la franca estupidez no le permite explorar.

Es cierto que en la construcción del libro hay una explícita voluntad, por parte de su autor, de dificultar, de entorpecer o definitivamente de imposibilitar el acceso a él por parte del lector. Es como si se tratara de un libro que no quisiera ser leído. O que su acceso a él estuviera reservado sólo a aquel grupo de privilegiados que comparten con el autor la idea de que un libro está escrito para negar la posibilidad de la literatura. O, por lo menos, de aquella literatura que abre de par en par y que facilita al lector su ingreso a ella. En una entrevista con Jorge Ruffinelli, Elizondo habla del lector: “Hablo del lector ideal, ¿no?, y concibo a ese lector ideal como si fuera yo mismo” (151). No se refiere a ese lector *real* que existe al margen del libro, que no tiene nada que ver con su autor y al que incluso posiblemente desconoce. Ese lector ideal no es otro que él mismo. Como si hablara con él mismo frente a un espejo, porque ese libro que ha escrito sólo puede ser leído por él. En el fondo, al rechazar al lector real, está negando también, de alguna manera, al mundo exterior, a esa exterioridad habitada por los otros. Y será el propio Elizondo el que confirme esta afirmación. En una entrevista con Adolfo Castañón, Elizondo responde a una pregunta que lo encamina por este sentido: “Me la pone usted un poco difícil en la medida en que tengo que dirimir la máxima opción en términos de opciones literarias [...], es decir la opción entre el mundo de la realidad y el mundo de la fantasía o de la realidad interior. Yo he optado por el mundo de la realidad interior [...] La realidad exterior me parece menos rica tanto en experiencias negativas o positivas, mucho más ricas en la realidad interior” (58-59). Esta afirmación se verá confirmada, aunque con palabras mucho más fuertes, en la entrevista ya citada con Ruffinelli: “En la medida en que posiblemente pecho también de idealista —en el sentido filosófico—, sí, la realidad bajo cualquiera de las apariencias ya sea de fuerza cósmica o de realidad cotidiana, me produce cierto horror” (155).

A partir de estas dos significativas rupturas con el mundo que nos rodea, *Farabeuf o la crónica de un instante* comienza a desenvolverse enfrentándose a esas otras imposibilidades que la constituyen. Desde que el lector toma en sus manos la primera novela de Salvador Elizondo, mucho antes de abrir sus páginas y entregarse a la lectura, hay algo que le salta a la vista y se apodera un momento de su atención: es el título. En particular, el subtítulo. O, para ser más específico, la imposibilidad que rebela el subtítulo. ¿Cómo hacer la crónica de un instante, si la crónica es un relato a través del tiempo, y el instante, por definición, es la ausencia de tiempo? —el instante es al tiempo lo que el punto al espacio diría Bergson (166-131)—. Y es precisamente a esa contradicción en los términos, a esa imposibilidad aparentemente insalvable, a la que habrá de enfrentarse no sólo el lector, sino también la propia escritura de esta novela.

Pero lo que me importa señalar desde ahora es que esas trampas, esos obstáculos, que Elizondo le opone al lector, son las mismas trampas y obstáculos que se ha impuesto a sí mismo en el proceso de la ardua escritura de su libro. Lo primero que descubrimos, después de unas cuantas páginas de iniciada la lectura, es que *Farabeuf* es una novela que carece de anécdota; en ella, no se nos cuenta nada, no sucede nada, no hay una historia que atrape nuestra atención, que tengamos que seguir con creciente interés para conocer su desenlace, como ocurre con cualquier otra novela. El propio autor lo reconoce abiertamente: “No escribo anécdotas, no hay aventura, nadie se ama ni se separa, eso no pasa en mi libro porque en mi libro no pasa nada, [...] en *Farabeuf* no pasa nada, el chiste es que no pasa nada, nunca pasa nada” (Barrón: 23). En realidad, *Farabeuf* se sostiene en una sola imagen, una imagen que obsesiona a la escritura y a la que la escritura vuelve una y otra vez hasta encontrar lo que se oculta al fondo de ella. Una imagen nacida del deseo, sin duda, aunque de un deseo perverso. No podía ser de otra manera: sólo el deseo logra sostener esa tensión que necesita la escritura para desenvolverse, durante tantas páginas, en un territorio ficticio que carece de anécdota.

Y es que pulverizar la anécdota hasta reducirla a dos o tres imágenes sueltas es otra forma, quizá la más evidente, de rechazar todo contacto con el mundo real para refugiarnos en nuestro mundo interior. La anécdota, toda anécdota, construye un mundo ficticio que busca rivalizar con

el mundo material que nos rodea; sus personajes son seres vivos (en sus páginas) con sus pasiones y sus anhelos, con sus lazos de amor y de odio, con sus acciones que pueden concluir en un beso o en un asesinato; el amor, la amistad, la traición, la envidia, el odio son las pasiones que los guían, como nos guían a nosotros también en el mundo real de todos los días. Es todo eso lo que nos ofrece la anécdota: una realidad como la nuestra, con la que nos identificamos y en la que buscamos respuestas que no encontramos en la vida real. Ahí radica la necesidad de la anécdota en toda novela. Una novela en la que se ha emasculado la anécdota es otra cosa; no una novela, sino otra cosa extraña que desconocemos y a la que nos acercamos sigilosamente, con vacilación, con desconfianza. Porque no nos ofrece un mundo, sino esa ausencia de mundo que nos confronta con el vacío, ese vacío que habita detrás de ese espejismo espurio que llamamos mundo. ¿Cómo llenar ese vacío si carecemos de una historia que contarnos? Con imágenes, sólo con imágenes sueltas, sin continuidad entre ellas. No las “bellas imágenes” de Simone de Beauvoir (2018), sino imágenes que nos desconciertan, que nos repugnan incluso, que experimentamos como un insulto, como una bofetada en plena cara, pero que de alguna manera secreta nos atraen, nos fascinan por su perversidad, nos atrapan porque despiertan en nosotros un deseo que nos habitaba inconscientemente y en el que no queríamos reconocernos, esa *part maudite* de la que habla Bataille en *La parte maldita*.

Es eso precisamente lo que sucede en *Farabeuf*. Sin duda, la imagen más fuerte, en torno a la cual se construye la novela, es la de la tortura de un hombre que ha violado la ley y que debe ser castigado en la plaza pública. Estamos en Pekín, en enero de 1901, y se ejecuta a un magnicida que ha atentado contra la vida del Emperador. Esa tortura china llamada *Leng T'ché*, a que se somete al magnicida, no consiste ni mucho menos en el acto burdo de despedazar un cuerpo. Se trata, más bien, de un procedimiento minucioso, de un método “de amputación por descoyuntamiento de los miembros en las articulaciones” (Elizondo 1990: 139), que busca dosificar el dolor y prolongar la agonía de la muerte. Es sobre todo un procedimiento aséptico, que sabe en qué momento y en qué lugar realizar la incisión, hacer el corte, como el procedimiento quirúrgico del Dr. Farabeuf consignado en el *Précis de Manuel Opératoire* de su autoría, como el

propio procedimiento de la prosa de Elizondo en esta novela: “el suplicio —escribe Elizondo— es una forma de escritura” (123).

¿Qué es lo que el suplicio escribe sobre un cuerpo? En este caso, la letra impoluta de la Ley. Pero también podría escribir, como sucede en *Farabeuf*, los signos acariciantes o desgarradores del placer. La imagen del supliciado aparece por primera vez en Occidente, bajo la forma de una fotografía, en un extraordinario libro de Georges Bataille: *Les larmes d'Eros*. Cuando el libro cayó en las manos de Elizondo (me parece que fue José de la Colina el que se lo regaló), el escritor que se fraguaba en él comprendió que lo que tenía entre las manos era un tesoro, que esa sola imagen podía despertar el deseo en el lector, eso sí, en un lector perverso como él, su cómplice. Y algo más, que esa sola fotografía condensaba en ella la posibilidad plena de una novela. Ahí radica el origen de *Farabeuf o la crónica de un instante*, una novela sí, pero una novela *sui generis*. Una novela que nunca quiso ser novela, sino sencillamente la escritura del deseo.

Una experiencia singular vino a poner un acento todavía más desconcertante en mi vida —escribe Elizondo en su *Autobiografía*—; un hecho que en resúmenes cuentas fue el origen de una obra que emprendí algunos meses después y que se vería publicada con el título de *Farabeuf, o La Crónica de un instante*. Este acontecimiento fue mi conocimiento, a través de *Les larmes d'Eros* de Bataille, de una fotografía realizada a principios de este siglo y que representaba la ejecución de un suplicio chino. Todos los elementos que figuraban en este documento desconcertante contribuían, por el peso abrumador de la emoción que contenían, a convertirlo en una especie de zahir. El carácter inolvidable del rostro del supliciado, un ser andrógino que miraba extasiado el cielo mientras los verdugos se afanaban en descuartizarlo, revelaba algo así como la esencia mística de la tortura. Esa imagen se fijó en mi mente a partir del primer momento que la vi, con tanta fuerza y con tanta angustia, que a la vez que el solo mirarla me iba dando la pauta casi automática para tramar en torno a su representación una historia, turbiamente concebida, sobre las relaciones amorosas de un hombre y una mujer (1966: 43).

Habría que recordar que la fotografía es otra forma de escritura. Una forma de escritura que, además, coincide en sus procedimientos con los de la escritura de esta novela y con la escritura sobre ese cuerpo desmembrado por la tortura. La fotografía nace como un corte sobre ese continuum

que es la realidad para resaltar un instante de ese incesante transcurrir, una imagen, la imagen que nos gusta, la imagen que satisface nuestro deseo. Si el continuum de la realidad configura ante nosotros un discurso que puede leerse como una historia ininterrumpida, cuya gramática se asemeja a la de cualquier novela tradicional, la fotografía opera desde una gramática distinta, que se sustenta no en la continuidad, sino en el corte, la incisión, la grieta que oblitera toda continuidad. Es justamente el mismo procedimiento que se lleva a cabo a través de la tortura sobre ese cuerpo que alguna vez constituyó una unidad con sentido y una forma significativa, y ahora es sólo fragmentos insignificantes, jirones de carne muda. Es también el método que aplica el Dr. Farabeuf en su práctica de disección de cadáveres y que consigna en su *Précis de Manuel Opérateur*. Es además el mismo procedimiento que se lleva a cabo en *Farabeuf o la crónica de un instante* que no construye un discurso continuo, sino imágenes sueltas, imágenes que hablan, sin embargo, desde su discontinuidad.

La noción de corte, que recorre todos los registros desde los que está escrito *Farabeuf*, Elizondo la toma de Eisenstein, concretamente de su película *El acorazado Potemkin*, y del extraordinario montaje que el cineasta ruso lleva a cabo con los fragmentos en la escena de la escalinata de Odessa. Corte y montaje son precisamente los elementos que constituyen esa nueva gramática que se inaugura con Eisenstein y que el joven escritor mexicano adopta refiriéndola a la fotografía. Sólo que la fotografía, en este caso, prescinde del montaje, no lo necesita, en la medida en que ella no forma parte de ningún discurso previo, no es una imagen más en el transcurrir de una película. Ella existe por sí sola, en sí misma; su discurso se realiza en ese marco que la constriñe al mismo tiempo que la realiza plenamente. Su significación se cumple en ese instante que ha quedado atrapado por el obturador. Salvador Elizondo sustenta su escritura, y en particular la escritura de *Farabeuf*, negando la continuidad narrativa de la novela tradicional, para optar por esas imágenes que, en su brevedad, en su concisión, condensan la plenitud de la significación.

Hay todavía un registro más que nos permite culminar y confirmar la importancia del corte en la escritura de *Farabeuf*. Se trata de la disposición de los torturadores en la fotografía del supliciado: son seis los sujetos que ejecutan y contemplan la tortura y entre ellos, aunque sin proponérselo,

forman un hexagrama. Lo que nos remite necesariamente al *I Ching*, el libro chino de las adivinaciones. El juego consiste en formularle al libro una pregunta, la pregunta que condensa nuestra ansiedad, nuestro deseo. Y la respuesta vendrá siempre y cuando realicemos los pasos necesarios para alcanzarla: hay que lanzar al aire tres monedas seis veces, cada moneda tiene un valor que está representado por una de las líneas que formarán el hexagrama y esa línea está formada por segmentos continuos y segmentos quebrados, lo que termina formando el hexagrama que responderá a nuestra pregunta. El hexagrama, entonces, no es más que una serie de cortes que dan lugar a la continuidad de la respuesta, a la continuidad significativa, que no existiría sin la acción de esos cortes, de esas líneas rotas. Es justamente uno de los *divertimentos* que realizan el Dr. Farabeuf y Mélanie Dessaignes, la enfermera, en la intimidad de su deseo. Durante la contemplación del suplicio, el Dr. Farabeuf le comenta a la enfermera: “comprendí que el dolor, de tan intenso, se convierte de pronto en orgasmo” (Elizondo 1990: 128). Y es que las caricias con las que el amante recorre el cuerpo de la amada asemejan, en más de un sentido, a las incisiones, a los cortes que lleva a cabo el verdugo sobre el cuerpo del torturado. “Aspiras a un éxtasis semejante y quisieras verte desnuda, atada a una estaca. Quisieras sentir el filo de esas cuchillas, la punta de esas afiladísimas astillas de bambú, penetrando lentamente en tu carne. Quisieras sentir en tus muslos el deslizamiento tibio de esos riachuelos de sangre, ¿verdad?” (35). Atrapados en esa imagen perversa, en la que ha quedado fijado su deseo, la repiten una y otra vez, como en un espejo, incluso mediante el recuerdo. Y es que la tortura, sin duda, ha sido siempre otra forma del amor. “Creo haber anotado ya —escribió Baudelaire en *Mon coeur mis à nu*— el enorme parecido del amor con la tortura” (Baudelaire: 13).

Hasta aquí, no he hecho más que tratar de mostrar algunos de los mecanismos de que se vale Salvador Elizondo en *Farabeuf* para entregarle al lector una novela que no es novela, un libro que obstaculiza su lectura con el fin de imposibilitarla, una escritura que se realiza en torno a una sola imagen, o a imágenes consecutivas que la repiten como un espejo. En definitiva, un discurso plenamente narcisista que no necesita a nadie que lo convalide, que contempla su imagen en las aguas de un río que desemboca en sí mismo; un discurso que se muerde la cola.

Entre esos mecanismos que construyen, al mismo tiempo que deconstruyen a la novela, destaca, sin duda, la noción de corte, de escisión, de discontinuidad. Es la secreta decisión que ha tomado Elizondo de situar su escritura fuera de todo vínculo con la cultura que lo precede y que lo rodea, una cultura sustentada en la razón y en las instituciones que la constituyen, una cultura que apuesta por la continuidad de sus principios y de sus valores. Es una decisión que lo descentra, que lo remite a la periferia, que le permite situarse, con indudable decisión, en el interior de esas otras corrientes subterráneas que también recorren nuestra cultura, aunque para negarla, para desdecirse de ella, para escupirle en la cara. Entre esas corrientes subterráneas destacan figuras como el marqués de Sade, Von Sacher-Masoch, Bataille, Klossowski, entre otros disidentes de los cursos establecidos por una sociedad que esconde sus desechos, su culpígena suciedad.

Roland Barthes, en un texto tan breve como sustancioso, *El placer del texto*, se ha referido a esta confrontación en el interior de nuestra cultura, refiriéndose a la diferencia entre dos figuras textuales que comparten un territorio a través de su antagonismo: el “texto de placer” y el “texto de gozo”. Mientras que el primero (Flaubert, Proust, Stendhal) se desenvuelve en el interior de una cultura y establece una continuidad con ella, el segundo (Robbe-Grillet, Sollers, Duras) se escinde de esa cultura y se le enfrenta “bajo la forma de un escándalo” (30); si el primero desarrolla su historia en la continuidad temporal hasta alcanzar un clímax y un desenlace que podríamos calificar de orgásmico, el segundo subvierte esa continuidad fragmentándola y haciendo de cada fragmento la negación de todo clímax y de todo desenlace: el deseo no quiere satisfacerse; quiere perpetuarse como tal.

Pero dejemos que sea el propio Roland Barthes con sus palabras el que aclare las diferencias entre un texto y otro:

Texto de placer —dice—: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado en una práctica *confortable* de la lectura. Texto de goce —continúa—: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la consistencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje (22-23).

Y es precisamente a ese texto de goce (no al texto de placer) al que nos enfrentamos en la lectura de *Farabeuf*. Una novela, si es que podemos llamarla así, que nos sitúa fuera de todo lo que habíamos leído hasta entonces, que nos obliga a incursionar en un territorio inédito, en una gramática que pone en cuestión a la gramática convencional, en un discurso que se escinde de la cultura que nos constituye para internarse en esas zonas oscuras, prohibidas incluso, que nos hablan abiertamente de lo que esa cultura se había negado a hablar. Y para hablar de lo silenciado, de lo rechazado, de lo puesto en entredicho, no tiene más remedio que usar técnicas propias, inusuales, a veces incluso incomprensibles.

Esas técnicas, esos mecanismos que construyen un nuevo discurso, en el caso de Salvador Elizondo al menos, ya los hemos visto, pero no está de más recordarlos aquí.

1. El rechazo de todo contacto con la realidad exterior para refugiarse en su mundo interior, mucho más satisfactorio y complaciente.
2. La incapacidad de reconocerse como una persona completa; la certeza de que está dividido, fracturado, de que posee dos o más yos.
3. La preferencia por la fotografía, que representa un corte sobre el continuo de la realidad, en lugar de la cinta cinematográfica que refleja la plenitud de esa continuidad.
4. El rechazo de la anécdota, en la escritura de su novela, que reflejaría a esa historia que, en definitiva, es la vida misma, y su preferencia por las imágenes sueltas que representan cortes que negarían toda posible continuidad.
5. La presencia de los dobles en el relato, que reflejarían esa personalidad dividida del autor. Como en la novela en la que el doctor Farabeuf y la enfermera (esa pareja original) son también ese hombre encorvado que camina bajo la lluvia por las calles de París y sube lentamente la escalera de la casa donde lo espera una mujer que echa los dados del *I Ching* o la pareja que contempla, en la playa, una estrella de mar que recuerda la disposición de los torturadores en la foto del supliciado.
6. Y, en definitiva, la elección del deseo que se sustenta en la insatisfacción perpetua frente al placer que sólo busca su mediocre satisfacción.

¿De qué hablamos, entonces? ¿De esquizofrenia? ¿Del derecho de todo sujeto a elegir su fantasía, su imaginación, en lugar de la triste realidad que la vida social nos impone? ¿De la posibilidad de ser dos o más en lugar de ser ese uno que nos aburre? ¿De preferir los cortes y la fragmentación de la vida en vez de esa tediosa continuidad de los días y las noches siempre iguales que nos fastidia? ¿De vivir nuestra sexualidad en el interior de las normas de una moral que la sociedad nos impone o dejar que esa sexualidad se despliegue libremente, a su gusto? ¿De rechazar ese placer que nos engorda hasta la náusea y preferir la elegancia de un deseo siempre presente porque nada lo satisface plenamente y siempre quiere más?

La posibilidad de la elección siempre estará presente, siempre estará abierta, dejemos que sea cada sujeto el que elija la vida que quiere vivir, sin imposición alguna.

A lo largo de la escritura de este ensayo, he tenido constantemente presente, como un duende divertido, aunque perturbador, a un personaje de Cervantes que protagoniza uno de sus cuentos más significativos: el Licenciado Vidriera. Se trata de un hombre que un día despierta sintiendo que su cuerpo es de vidrio, que la gente con que se cruza en la calle no debe acercarse demasiado a él porque con un solo roce podría romperlo en pedazos.

Imaginóse el desdichado que era todo hecho de vidrio, y con esta imaginación, cuando alguno se llegaba a él, daba terribles voces pidiendo y suplicando con palabras y razones concertadas que no se le acercasen, porque le quebrarían: que real y verdaderamente él no era como los otros hombres: que todo era de vidrio, de pies a cabeza.

[...]

Decía que le hablasen desde lejos, y le preguntasen lo que quisiesen, porque a todo les respondería con más entendimiento, por ser hombre de vidrio y no de carne: que el vidrio, por ser de materia sutil y delicada, obraba por ella el alma con más prontitud y eficacia que no por la del cuerpo, pesada y terrestre (Cervantes: 132).

Una sensación que al inteligente licenciado le permite separarse de los demás, del mundo que lo rodea, para refugiarse en esa imagen que nace de su deseo; una sensación que a su vez le permite ser dos en un mismo cuerpo: el sutil y delicado hombre de vidrio y el burdo y superado

hombre de carne y hueso que lo asimilaría a la fealdad de los demás. ¿Se trata entonces del primer esquizofrénico del que da cuenta la literatura de Occidente? No estoy seguro, pero quiero pensar que la esquizofrenia nos ha acompañado siempre. Es una imagen amiga y, sin duda, muy tentadora.

Hace años, nos invitaron a mi esposa y a mí a comer un sábado en la casa de Cuernavaca de Luis Echeverría, expresidente de México. Pasamos la tarde en el jardín, con amigos y desconocidos que a partir de esa tarde se volverían amigos también. El único nexo entre nosotros era que todos los que estábamos ahí nos dedicábamos a actividades relacionadas con el arte o la literatura y, por lo tanto, se suponía, teníamos una lengua en común.

Después de la comida, Elizondo y Paulina, Emanuel Carballo y Beatriz, Claudia Albarrán y yo nos reunimos, en *petit comité*, en la sombreada terraza de la casa. La conversación fluyó sin trabas, amable, inteligente, simpática, disfrutando de un *whisky* o un brandy, que se repetían cada a cierto tiempo. Esta agradable armonía entre los seis se prolongó hasta que, de pronto, Carballo y yo, sin ponernos de acuerdo previamente, comenzamos a hablar de *Farabeuf* y la *Autobiografía* de Elizondo. Las preguntas fluían, sin reservas, sin tropiezos, queríamos saber más sobre esa época que ya había quedado atrás, pero que había significado no sólo el inicio de un gran escritor, sino sobre todo el momento más intenso, más profundo, de su obra. Los tres hablábamos el mismo lenguaje, no teníamos por qué inhibirnos, por qué guardar las formas, tampoco las convenciones que recorren a una amable conversación. Pero Elizondo no parecía sentirse muy cómodo con el giro que repentinamente había tomado la plática. De pronto, se puso de pie y dijo que no tenía por qué aguantar más, que no quería hablar de esos dos libros que le parecían completamente prescindibles, lo peor que había escrito hasta entonces, que no quería ni siquiera recordarlos, maldita la hora en que los había escrito y que lo dejáramos en paz y no volviéramos a hablar ni de esa época ni de esos libros malditos. Y salió caminando, hecho una furia, hacia la puerta exterior de la casa. Yo, a prudente distancia y tratando de que él no se percatara de mi presencia, lo seguí sin decir palabra. Al llegar a la puerta, Salvador esperó a que el portero le abriera y salió decidido a no volver a esa casa nunca y mucho menos sentarse a conversar con dos idiotas como nosotros.

El hombre largo y desgarbado, con el que mi mujer y yo nos habíamos encontrado en un restaurante italiano un sábado por la tarde y que parecía no mirar a nadie sino al vacío, lo esperaba al otro lado de la puerta, seguro de que Elizondo saldría en cualquier momento. Lo tomó del brazo y, sin dirigirse la palabra, caminaron los dos, calle abajo.

Bibliografía

- BARRÓN ROSAS, LEÓN FELIPE. *Silencio y escritura en Salvador Elizondo*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, 2017.
- BARTHES, ROLAND. *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.
- BATAILLE, GEORGES. *La parte maldita*. Barcelona: Editorial ICARIA, 1987.
- BATAILLE, GEORGES. *Las lágrimas de Eros*. México: Editorial Lunaria, 2003.
- BAUDELAIRE, CHARLES. *Mi corazón al desnudo*. Madrid: Ediciones FELMAR, 1975.
- BLEULER, EUGEN. *Demencia precoz. El grupo de las esquizofrenias*. Buenos Aires: Ediciones Hormé, 1993.
- BERGSON, HENRI. *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires: La pléyade, 1972.
- BEAUVOIR, SIMONE DE. *Las bellas imágenes*. Barcelona: Edhasa, 2018.
- BORGES, JORGE LUIS. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE. *El Licenciado Vidriera*, en *Obras completas*, tomo II. Madrid: Aguilar, 1991.
- CASTAÑÓN, ADOLFO. "Entrevista con Salvador Elizondo. Los secretos de la escritura", en *Revista de la Universidad de México*, núm. 26 (abril, 2006): 58-66.
- DELEUZE, GILLES y FÉLIX GUATTARI. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.
- DELEUZE, GILLES. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- ELIZONDO, SALVADOR. *Salvador Elizondo*. México: Empresas Editoriales, S. A., 1966.
- ELIZONDO, SALVADOR. *Farabeuf o la crónica de un instante*. México: Joaquín Mortiz, 1990.
- FREUD, SIGMUND. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- KRAEPELIN, EMIL. *La demencia precoz*. Buenos Aires: Polemos, 1996.
- LACAN, JACQUES. *Escritos 1*. México: Siglo XXI Editores, 1972.
- LAING, R. D. *El yo dividido. Un estudio sobre la salud y la enfermedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- MANN, THOMAS. *Diarios de entreguerras 1918-1939*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2021.
- MANN, THOMAS. *La muerte en Venecia & Mario y el mago*. Barcelona: Edhasa, 2010.
- MINKOWSKI, EUGÈNE. *La esquizofrenia. Psicopatología de los esquizoides y los esquizofrénicos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- QUINCEY, THOMAS DE. *El asesinato considerado como una de las bellas artes. El coche correo inglés*. Madrid: Colección Austral, Espasa-Calpe, 1966.

RUFFINELLI, JORGE. "Entrevista. Salvador Elizondo", *Hispanamérica*, núm. 16 (1977).
SÁNDEL, ALBERTO y LEÓN FELIPE BARRÓN. *El libro de los espejos. Encuentros con Salvador Elizondo*. México: Secretaría de Cultura e Instituto Literario de Veracruz, 2016.

ARMANDO PEREIRA LLANOS (1950-2023)

Doctor en Letras por la UNAM en 1992. Fue investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas y profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Sus áreas de especialización fueron Literatura Latinoamericana y Literatura Mexicana del siglo xx. Impartió clases en el Posgrado en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores y de la Asociación Internacional de Hispanistas. Algunas de sus publicaciones fueron *Novela de la Revolución cubana (1960-1990)*, México, Centro de Estudios Literarios/Instituto de Investigaciones Filológicas/UNAM, 1995. *Diccionario de literatura mexicana. Siglo xx*, coordinación y prólogo de Armando Pereira, colaboración de Claudia Albarrán, Juan Antonio Rosado, et al., México, Centro de Estudios Literarios/Instituto de Investigaciones Filológicas/UNAM /Ediciones Coyoacán (serie: Filosofía y cultura contemporánea), 2000.