

Amán Rosales Rodríguez

Universidad Adam Mickiewicz de Poznań

AUTOBIOGRAFÍA
Y YO CORPORAL
EN LA ENSAYÍSTICA
DE SALVADOR ELIZONDO.
UNA LECTURA DESDE JEAN
STAROBINSKI

Autobiography and corporal self in the essays of Salvador Elizondo. A reading in base of Jean Starobinski

ABSTRACT

The purpose of this article is to comment on some specific aspects of the literary essay in base of texts by two contemporary authors: the Swiss Jean Starobinski (1920–2019) and the Mexican Salvador Elizondo (1932–2006). What these two writers have in common is a certain conception of the essay modelled after the example of Montaigne: the essay is viewed as the place in which the concrete, corporeal, individual is, so to speak, shown and exposed. It is argued that the essayistic voice emerging from the writings of Starobinski and Elizondo is a reflective voice that expresses most concrete experiences in human life.

KEYWORDS: essay, literary criticism, Jean Starobinski, Salvador Elizondo, Michel de Montaigne.

INTRODUCCIÓN

Una de las características más notables del ensayo como género literario, pero al mismo tiempo una de las que parece ocasionar más dificultades a ciertos lectores para el disfrute pleno de sus productos, consiste en lo que podría denominarse su carácter multiforme. Con esto se quiere decir que el ensayo, en tanto que género no (fundamentalmente) ficcional, al echar mano de una pluralidad impresionante de recursos estilísticos, puede provocar cierta perplejidad entre sus lectores. Esto es llamativo para quienes, dedicándose a la enseñanza, comprueban muy a menudo que los estudiantes tienen problemas para abordar el género ensayístico.

Pareciera que, con la pérdida del elemento ficcional, algunos lectores tropiezan con obstáculos a la hora de enfrentarse con un texto que *los interpela* de forma más o menos directa, es decir, requiere de ellos *asumir una posición* de cara a lo argumentado en el texto. Pero es que esta interpelación que el ensayo efectúa sobre sus lectores es también de una naturaleza mucho más inmediata y enfática que la que podría extraerse desde

el ámbito de la ficción. Y esto es así por cuanto la voz ensayística no aparece camuflada con los recursos de la narración ficcional: el o la autor(a)-ensayista (o, en forma más precisa, su imagen o representación textual) es siempre uno(a) y el (la) mismo(a). El (la) ensayista establece una relación, ineludible, de tú a tú con sus lectores.

Así, el texto ensayístico no solo se ofrece siempre metamorfoseado, de acuerdo con la estructura argumentativa elegida en cada caso por su autor(a), sino que además adopta con frecuencia un tono demasiado explícito o personal que despierta, a veces, cierta resistencia entre los lectores. Ahora bien, ¿qué se va a entender como ensayo en lo sigue de este trabajo? Aunque no es posible detenerse en los pormenores de la evolución histórico-teórica del ensayo —cuyo origen se remonta al discurso demostrativo o epidictico en la retórica grecorromana—, sí resulta importante recordar algunos de sus hitos en la primera mitad del siglo pasado. Tres autores destacan en particular, Georg Lukács, Max Bense y Theodor W. Adorno, pues sus reflexiones teóricas estimularon y continúan haciéndolo, una discusión intensa sobre la naturaleza inestable y proteica del ensayo.¹

Si bien es cierto hay en el ensayo, para G. Lukács, una aspiración de conocimiento y verdad, este deseo no es el mismo que impulsa a las ciencias empíricas, ni puede llegar a las mismas conclusiones. Para Lukács, el carácter subjetivo del ensayo lo conecta más íntimamente con la *vida* particular, concreta e irrepetible que lo sustenta y mucho menos con la impersonalidad del juicio fáctico. Es este punto de vista individual el que parece interesarle más a Lukács cuando destaca la afinidad del ensayo con la poesía: “Es verdad que el ensayo aspira a la verdad; pero al igual que Saúl, que salió a buscar las asnas de su padre y encontró un reino, así también el ensayista que es verdaderamente capaz de buscar la verdad alcanzará al final de su camino la meta no buscada, la vida” (Lukács 1975: 30).

La vida y la obra de Max Bense estuvo marcada por la interdisciplinariedad, por el enriquecimiento que puede surgir de la integración de saberes como la matemática, el arte, la semiótica y la estética. El ensayo es, para Bense, un lugar para la experimentación, la puesta a prueba de ideas y argumentos. El ensayista es un artista y experimentador audaz que combina, mezcla y busca síntesis personales de los temas bajo estudio: “Escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien hace rodar su tema de un lado a otro, quien vuelve a experimentar, quien vuelve a tocar, probar y reflexionar, quien aborda un tema desde diversos ángulos” (Bense 2004: 24). Anticipándose a una convicción similar de T. W. Adorno, Bense declara que el ensayo “es la forma de la categoría crítica de nuestro espíritu” (Bense 2004: 27).

Por su parte, Theodor W. Adorno insiste en que no hay que lamentar, sino, antes bien, celebrar el carácter histórico, relativo y tentativo, que ostentan los textos ensayísticos. En ello reside, justamente, la fortaleza del ensayo, su compromiso con la provisionalidad del saber como consecuencia de su desconfianza ante ilusiones de verdad absoluta: “Es inherente a la forma del ensayo su propia relativización. El ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento (...). La discontinuidad es esencial al ensayo, su cosa es siempre un conflicto detenido” (1962: 27). Para Adorno —como para

¹ Los trabajos de estos tres autores, que serán citados a continuación en versión castellana, estimados como clásicos y fundamentales para la teorización sobre el ensayo, son los siguientes: Georg Lukács, “Über Wesen und Form des Essays: Ein Brief an Leo Popper” (1910), Max Bense, “Über das Essay und seine Prosa” (1947), Theodor W. Adorno, “Der Essay als Form” (1958).

M. Bense— el ensayo representa la “forma crítica *par excellence*” (Adorno 1962: 30) que impulsa su propio desarrollo con un gesto de permanente autocrítica.

A pesar de las diferencias, es posible detectar un aire de familia en las propuestas citadas. Con distintas formulaciones, en los tres casos se hace hincapié en el carácter de *búsqueda* experimental y provisional que ostenta la escritura ensayística, “con todos los desvíos, vacilaciones y contradicciones normales en ese proceso”, como dice el crítico peruano José M. Oviedo (1991: 18). Especialmente M. Bense y T. W. Adorno insisten en el talante crítico distintivo de la aventura ensayística. Pero también estos autores recuerdan el sentido de apertura y proceso en marcha que define al ensayo. Se trata de aspectos sobre los que también ha insistido J. M. Oviedo, cuando se refiere al ensayo como “una forma *dispersa y fragmentaria*, que no sigue un cauce retórico previamente establecido” (Oviedo 1991: 18). Para el propósito de este trabajo, se aceptará como caracterización general —complementada con las aportaciones ya comentadas— la propuesta de definición de J. Galeano Sánchez: “el ensayo es un escrito en prosa, generalmente en primera persona, en el que el autor expone sus puntos de vista a partir de percepciones de la realidad que lo rodea, sin necesidad de desplegar un aparato técnico, científico o diegético al respecto y comprometiéndose con su receptor solamente a serle sincero (2011: 105)².

Este trabajo tiene como objetivo central destacar ciertas convergencias en la práctica ensayística de dos reconocidos escritores, el suizo Jean Starobinski (1920–2019), y el mexicano Salvador Elizondo (1932–2006). Los textos seleccionados son, principalmente, en el caso de Starobinski, su ensayo “¿Es posible definir el ensayo?” (1998, original francés de 1985), y su libro *Montaigne en mouvement* (1982) —en este caso se utilizará la versión inglesa del año 1985—. En el de Elizondo, se comentarán algunos fragmentos del ensayo-autobiografía, “Autobiografía precoz” (original de 1966), así como pasajes de *Cuaderno de escritura* (publicado en 1969). Hay que subrayar que, si bien en los textos elegidos de Starobinski y Elizondo se puede ver la interacción de los tres factores anteriormente mencionados: *lo multiforme, el tono personal y la interpelación de afán dialogante*, aún se necesita un elemento adicional que fortalezca aún más el vínculo de ambos autores con la escritura ensayística.

Aquí se propone como candidato a dicha posición sintetizadora o vínculo de unión el énfasis que ambos autores ponen sobre la temática del *individuo corpóreo*, es decir, sobre el individuo de carne y hueso que no solo piensa y reflexiona, sino, y, sobre todo, que siente y sufre, el sujeto de dolor y melancolía, víctima de fuertes emociones que con frecuencia lo sobrepasan. Y, por cierto, ¿quién sino Michel de Montaigne (1533–1592), que hizo de su vida interior un texto, y de la escritura un reflejo de la vida puede personificar al ensayista por antonomasia?³ Aún se volverá sobre esta última idea, en la medida

² Para complementar lo anterior, en especial sobre diversos aspectos teóricos del ensayo en el contexto hispanohablante, véase la obra colectiva de María Dolores Adsuar Fernández, María Belén Hernández González y Vicente Cervera Salinas, *El ensayo como género literario*, citada en la Bibliografía.

³ Claro está, hay que mencionar también al otro ‘padre fundador’ del ensayo, Francis Bacon (1561–1626). La diferencia entre ambos autores es notable en cuanto a sus estrategias discursivas. Así, según un intérprete reciente, “mientras que el procedimiento de Montaigne en el argumento es dialógico, en el sentido de que involucra a su audiencia en seguir y complementar su argumento, el de Bacon tiende a ser monológico. Varios de sus ensayos comienzan con una tesis o enunciado apodíctico que él prueba en el curso del texto” (Müller 2017: 10–11). *Nota*: mientras no se indique lo contrario en la Bibliografía, es nuestra la

en que tiene que ver con la práctica ensayística de los dos autores principales, objeto de este trabajo, en la siguiente sección. La exposición se iniciará con J. Starobinski, cuyos textos —sobre todo los dedicados a Montaigne— sistematizan de modo ejemplar elucidaciones en torno a la prosa de ideas y al individuo concreto que ensaya y que más tarde se resaltarán también en la obra del mexicano.

ENSAYO, AUTOBIOGRAFÍA, CORPORALIDAD: J. STAROBINSKI Y SALVADOR ELIZONDO

La figura de Jean Starobinski es notable por el afán integrador, interdisciplinario, de sus numerosos escritos. En su voluminosa obra, orientada desde el comienzo, como él mismo confiesa, por un temprano interés por la historia de la medicina, y más en concreto por el amplísimo tema, médico-poético, de la melancolía, Starobinski ha procurado acoger campos y saberes aparentemente disímiles y dispersos, para luego incorporarlos en una visión enriquecida de la naturaleza humana. Él mismo ha indicado que desde un inicio su trabajo docente en la Universidad de Ginebra estuvo marcado por la integración de áreas temáticas muy diversas, como la historia de la medicina, de la literatura y de las ideas.⁴

En las diversas entrevistas que concedió en vida recordando sus años decisivos de educación y formación, Starobinski ha mencionado a algunos autores que marcaron de distinta forma el curso posterior de sus estudios e inquietudes intelectuales, como C. G. Jung, L. Spitzer y G. Poulet —fue este último quien lo animó a trasladarse a la Universidad de Baltimore, donde trabajaría enseñando literatura francesa⁵—. En su juventud sintió afinidad tanto por los trabajos de Arthur O. Lovejoy en el campo de la historia de las ideas, como por la obra tan original de un filósofo interesado tanto por el ámbito científico o epistemológico como el crítico literario: G. Bachelard.⁶

En todo ello, una preocupación por la naturaleza del ensayo como prosa reflexiva ha sido una constante en la obra de Starobinski —como lo demuestran también sus reconocidos estudios sobre Rousseau, Diderot y Montesquieu, por ejemplo. Si de cualquier intento de caracterización del ensayo resulta imposible omitir, como se dijo desde un comienzo, su carácter multiforme, ¿no constituye esto mismo un escollo poco menos que insalvable a efectos de precisar su naturaleza específica? Este es justamente el problema que Starobinski afronta en su notable ensayo, mencionado antes, “¿Es posible definir

traducción al castellano de algunos textos citados) La valiosa obra de C. Schärf (1999) ofrece no solo una competente y detallada comparación de ambos autores, sino que también desarrolla su influencia posterior en otros autores, ingleses y franceses, sobre todo. De acuerdo con Schärf, el tipo de ensayo subjetivo-esteticista inaugurado por Montaigne alcanza su culminación en uno de sus más fervientes admiradores (Schärf 1999: 63).

⁴ Para útiles datos biográficos, que ponen de relieve el interés interdisciplinario que tuvo desde su arranque científico la obra de Starobinski, fascinantes interconexiones, por ejemplo, entre el mundo de la psiquiatría y los estudios poéticos, véase tanto el sucinto, pero sustancioso esbozo autobiográfico del humanista suizo (2011: 266–271), como la detallada entrevista de V. Barras (1999).

⁵ Como se sabe, a Poulet se le inscribe, junto a otros autores, como M. Raymond, A. Béguin, J. Rousset, y el propio Starobinski, dentro de la llamada “Escuela de Ginebra” de crítica e interpretación literaria de inspiración fenomenológica.

⁶ Los datos anteriores se han retomado de la entrevista a Starobinski por J. Calatrava (2009).

el ensayo?”, que reflexiona sobre sus propias condiciones de gestación. Así, Starobinski, aunque consciente de que lo multiforme del ensayo dificulta atrapar su esencia de forma íntegra, no obstante, propone en dicho trabajo una división metodológica, tomando como base la escritura de Michel de Montaigne, entre las dos vertientes, *objetiva* una, *subjetiva*, la otra, en que la escritura reflexiva ensayística despliega sus ideas. Entre ambas se da, según él, una “relación insoluble” que conviene introducir con algo más de detalle.

Lo objetivo del ensayo se refiere, según Starobinski, a la “materia ensayada”, que no es otra que la realidad en su conjunto: “El campo de experiencia, para Montaigne es, ante todo, el mundo que se le resiste, son los objetos que el mundo le ofrece, es la fortuna que juega con él” (1998: 34). Se trata, naturalmente, de una experiencia que parte en primerísimo lugar del *cuerpo* como centro de *acción hacia y recepción de* lo mundano. El mundo se percibe e interpreta desde la corporalidad que actúa-reacciona de una cierta manera al recibir el impacto de sus estímulos. Según Starobinski: “Montaigne hace el ensayo del mundo, con sus manos y sus sentidos. Pero el mundo se le resiste y esta resistencia, por fuerza, la percibe en su cuerpo, en su acto de aprehensión” (1998: 35).

La vertiente subjetiva del ensayo complementa, en tanto que mirada interna, la observación y asimilación corporal de los eventos, o, como escribe Starobinski en su lectura de Montaigne: “Para cumplir plenamente con la ley del ensayo, el ensayista debe ensayarse a sí mismo. En cada ensayo dirigido a la realidad externa o a su cuerpo, Montaigne experimenta sus propias fuerzas espirituales, su vigor y su insuficiencia” (1998: 36). Parafraseando esta cita podría decirse que cada autor(a) calibra mediante el ensayo sus posibilidades, sus propias virtudes o insuficiencias como artista y ser humano. Es decir, la escritura ensayística, en tanto que reflejo de una específica fuerza creadora, da la medida de un esfuerzo determinado por captar su tema, pero no hay que confundir dicho esfuerzo —y, desde luego, Starobinski no lo hace— con una vana búsqueda de la Verdad, pues nada le es más ajeno al espíritu ensayístico que la obsesión por dicha pesquisa inútil.

La frase de Starobinski: “El ensayo es el género literario más libre” atrapa esa *ligereza* (no superficialidad) que marca el tono de forma ejemplar, a su juicio, en la escritura de Montaigne. Porque cuando éste escribe: “Voy inquiriendo e ignorando”, lo que hace es reafirmar el compromiso del ensayista con un espacio discursivo de libertad ajeno a la ilusión de un conocimiento acabado e incuestionable. La admiración por los maestros antiguos no significaba para Montaigne aceptar como categórico todo lo que escribieron y pensaron: “Ninguna voz del pasado habla con autoridad soberana absoluta, excepto la de Sócrates cuando confiesa su ignorancia” (Starobinski 1985: 288). El crítico suizo es consciente de que los regímenes autoritarios se apoyan en la convicción dogmática —del todo contraria al espíritu ensayístico— de que dicho conocimiento ya se posee. Al respecto anota: “Los regímenes serviles prohíben inquirir e ignorar, o al menos, reducen estas actitudes a la clandestinidad. Estos regímenes intentan imponer a todos un discurso sin fallas y seguro de sí, que nada tiene que ver con el ensayo. La incertidumbre es, a sus ojos, un indicio sospechoso” (1998: 38).

Pero si el ensayo es sinónimo de una subjetividad que se otorga la máxima libertad de autoexpresión, de una individualidad que se contempla en su integridad somática, es forzoso esbozar ahora algunos comentarios más específicos sobre el autor, Michel

de Montaigne, que encarna, para Starobinski y la mayoría de los y las intérpretes, al individuo-ensayista por excelencia. El autor de los *Essais* constituye, en efecto, un modelo directo tanto para las reflexiones de Starobinski sobre la naturaleza del ensayo y sobre el sujeto que ensaya, como también indirecto para el tipo de autfiguración textual emprendido por Salvador Elizondo en algunos de sus textos por considerar más adelante. Conviene ahora reparar, siquiera de forma muy somera, en dos elementos centrales de la escritura interpretativa de Starobinski que ayudan a entender mejor la imagen de autor presente en la obra de Elizondo. Se trata, en todo caso, de elementos ligados estrechamente a la propia lectura que hace el teórico suizo de la ensayística de Montaigne.

Es bien sabido, en primer lugar, que el tema de la melancolía ocupa un lugar privilegiado en la obra de Starobinski. Pues ella, escribe el autor al comienzo de su *Historia del tratamiento de la melancolía* (1960), “como tantos otros sufrimientos propios de la condición humana, se ha padecido y comentado incluso bastante antes de que tuviera nombre y explicación” (2016: 19). El crítico suizo insiste en el papel ambivalente que tiene el mal de Saturno para Montaigne, pues puede fungir —como así lo ha entendido toda una tradición filosófica que se ha ocupado, por lo menos desde Aristóteles, de sus variados efectos— tanto de estimulante como de inhibidor de la actividad intelectual: “Para Montaigne, el interés por la escritura estaba dirigido a retomar el control sobre sí mismo, que había sido amenazado por su mente ociosa, por los irresistibles ensueños provocados por la tristeza melancólica” (1985: 23).

Es interesante como Starobinski complementa esa idea refiriéndose en varios lugares a la obra de una de sus escritoras más admiradas, Madame de Staël. ¿Cómo se combate la tristeza, el dolor por el mundo, típico del temperamento melancólico? Del modo en que lo hizo Montaigne y lo ha hecho una legión de autores antes y después de él: buscando “el remedio en el mal” —así reza también el título de uno de los libros de Starobinski—, es decir, dedicándose, como lo hizo M. de Staël, a la “dulce melancolía” de la escritura. Con sus palabras: “El ingreso a la literatura supone el sacrificio del hombre en favor de la obra, la abolición de la existencia personal empírica (donde el escritor vive realmente su dicha y desdicha) en beneficio de una existencia secundaria que busca en su obra” (Starobinski 2016: 467–468).

En segundo lugar, hay que destacar en Starobinski la relevancia que asume la escritura ensayística entendida como escritura del *movimiento*, tanto para su lectura específica de Montaigne, como para sus reflexiones sobre el trabajo literario en general. En especial, para Montaigne, la escritura de ensayos se identifica con una búsqueda dinámica pero interminable en el momento en que el espíritu se cura del imperativo de la completitud y lo definitivo. De acuerdo con la sugerente lectura del autor suizo, Montaigne, después de la muerte de su amigo Étienne de La Boétie, cuya vida ejemplar habría constituido para él un modelo inalcanzable de haber querido seguir sus pasos, consigue liberarse del peso abrumador del ejemplo personal, y logra articular una forma de vida alternativa modelada en el ritmo del ensayo; es decir, escritura y vida conforman una unidad que marcha, sí, pero de forma gradual, *paso a paso*, y sobre todo de forma libre y relajada. Así, después de renunciar a metas cognitivas sobrehumanas, “el estilo de Montaigne es libre de volverse sinuoso, de vagar sin fin; ninguna prisa acelera su pluma” (Starobinski 1985: 62–63).

A juicio del psicólogo e historiador de la ciencia, Fernando Vidal, la “escritura polifónica” de Starobinski se desenvuelve siguiendo una “línea melódica” que hace andar al pensamiento pese al componente melancólico que tiende a mantenerlo en reposo. Una tensión de complementariedad entre inmovilidad y dinamismo intelectual caracteriza, según Vidal, al proyecto escritural del autor suizo: “Jean Starobinski caracteriza el ensayo, que es su forma característica de pensamiento y de escritura, por la impulsión que lo determina y lo mantiene en movimiento. Por lo menos antes de que se cristalice en su expresión literaria, y en la medida en que implica ‘una sensación de pérdida vital’, y de petrificación’, la melancolía aparece por tanto como la contraparte del ensayo” (2016: 508).

Jean Starobinski ve representarse en la figura de Montaigne un momento capital en la historia intelectual de Occidente: su obra puede verse como un ejemplo eminente de síntesis entre *estabilidad melancólica* y *agitación ensayística* —términos que si bien no son del propio autor suizo, pueden derivarse de sus reflexiones. Montaigne es, además, para Starobinski, un autor cuya obra ensaya una manera nueva de decir las cosas que resulta inseparable de las experiencias vitales concretas que ha venido acumulando, mediadas por una predisposición melancólica, a lo largo de su existencia. Resulta fundamental comprender que Montaigne elabora, desde la lectura de Starobinski, un tipo de escritura articulado en torno a lo que cabría llamar una individualidad corpórea hipersensible. Se trata de una individualidad que tamiza, desde sus afecciones y funciones corporales, siempre explícita y prolijamente descritas, su trato intelectual-emotivo con el mundo. De ahí que el ensayo —máximamente autorreflexivo— de Montaigne esté tan cerca del tipo de escritura autobiográfica elaborada, casi cuatrocientos años después, por un escritor mexicano perteneciente a la llamada Generación del Medio Siglo.⁷

En su “Autobiografía precoz” (1966), Salvador Elizondo ensayó un tipo de texto autobiográfico que tiene que ver tanto con una escritura de hechos acontecidos como, sobre todo, con una narración elaborada desde una imagen de autor más o menos libre o autofigurada.⁸ Lo más o menos fáctico y lo más o menos ficticio se fertilizan mutuamente dentro de las posibilidades de hibridación que ofrece la textura ensayística.⁹ Para

⁷ Para información detallada sobre los creadores pertenecientes a dicha Generación, que en literatura incluye nombres como Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Sergio Galindo, Álvaro Mutis, Gabriel Zaid, Rosario Castellanos, entre otros, se remite a los lectores al útil sitio en línea de la Enciclopedia de la literatura en México (<http://www.elem.mx/estgrp/datos/14>).

⁸ Según la síntesis de Claudia Fernández, el estudioso del género autobiográfico, J. Amícola, caracteriza la autofiguración “como aquella forma de autopresentación que complementa, afianza o recompone la imagen propia que el individuo autor de una autobiografía ha llegado a labrarse en el ámbito en que su texto viene a insertarse” (Fernández 2008: 1) Más recientemente, el crítico argentino Alberto Giordano anota sobre dicho concepto: “Como se sabe, mientras rememoran o registran el paso de sus vidas, los escritores figuran, a través de múltiples recursos y estrategias retóricas, imágenes de sí mismos por las que esperan ser reconocidos (estos procesos movilizan representaciones que conciernen tanto a la esfera pública —las llamadas “imágenes de escritor”, por ejemplo— como a la esfera privada —figuraciones familiares, amorosas, de género). Las estrategias autofiguratativas son al mismo tiempo inter y transubjetivas: los escritores se autorepresentan para otros, desde Otros, es decir, según las posibilidades de cada época, conforme a los imaginarios sociales que definen en cada momento lo que es aceptable o deseable en términos de intersubjetividad” (2013: 3).

⁹ Por eso dicho texto se aleja de las autobiografías tradicionales, tal y como las ha caracterizado Manuel Alberca, en tanto que comprometidas con el respeto del llamado “pacto autobiográfico”. Con palabras del especialista español: “En el pacto autobiográfico el autor, equivocado o no, sincero o mentiroso, pero de forma voluntaria y directa, afirma que el yo que habla allí es el mismo que firma, y, de acuerdo a esto,

un autor como Elizondo, cuya obra literaria se caracteriza por un alto grado de autorreflexión y autocrítica, dicha textura maleable del ensayo constituye un medio ideal para la expresión más variada posible de ideas y estados de ánimo. Divisiones demasiado tajantes entre ensayo y ensayo autobiográfico, por ejemplo, resultan inadecuadas para la apreciación de ciertos textos de Elizondo donde el dato personal se entremezcla con la recreación imaginativa y ambos aspectos tienden a subordinarse a lo que el propio Elizondo afirma es su interés fundamental, la *actividad* de escribir, la construcción de los diversos planos de un texto que puede o no incluir informaciones personales. En este sentido, podría decirse que diversos ensayos de S. Elizondo ofrecen, antes que cuadros autobiográficos en sentido estricto, sobre todo *autorretratos* parciales del autor.

Los ensayos de Elizondo ciertamente lo *autorretratan* como un autor del todo consciente de su quehacer.¹⁰ Y, al igual que en el caso de Montaigne, el mexicano busca aunar el flujo vital de su corporeidad con el de la escritura ensayística. Elizondo pertenece, como lo ha destacado la especialista Malva E. Filer, a un grupo de autores muy marcados por el influjo de Jorge Luis Borges. Y es que el propio mexicano habría llevado hasta el límite —especialmente, según dicha autora, en *El grafógrafo*— el concepto borgiano “de la escritura *in vacuo*, cuyo discurso no es representación de una realidad y cuya forma no está subordinada al sentido, sino que es ella misma el sentido” (1986: 545).¹¹ Para dicha intérprete, en la obra tan dispar de autores como Elizondo y Severo Sarduy, traslucen dos aspectos “representativos de la influencia de Borges”, a saber: “la postulación de una escritura no referencial y auto-reflexiva, y el concepto de la escritura como desconstrucción del repertorio de la cultura universal” (1986: 549).

En realidad, el dispositivo más o menos ficcional, que Elizondo arma bajo la forma de un ensayo autobiográfico o autorretrato ensayístico, está al servicio de una concepción de la escritura según la cual lo primordial es dejar constancia, retomando el autor o la autora lo que necesite de ese continuo de experiencias que constituye el propio vivir, de una subjetividad en estado permanente de (auto)reflexión. Cuando Elizondo declara que de joven escribió su autobiografía “con un criterio estrictamente literario, distorsionando muchas veces hechos de la realidad que merecían, en aras de la literatura, ser un poco aderezados para que fueran más interesantes”, no significa esto que el texto ofrezca simples mentiras: “No mentiras en el sentido estricto de la palabra, de que no fueran ciertas, sino que entre las medias mentiras había algo de realidad, pero había tanta realidad como fantasía, o muchas veces más fantasía que realidad” (Castañón 2006: 61).

La confesión que Elizondo ensaya es de tipo intrínsecamente escritural, no subordinada a criterios estrictos de comprobación empírica. Se trata de una escritura que, al transitar de manera tenue de lo fáctico a lo deseado, de lo vivido a lo imaginado, se convierte

pide ser valorado. El lector, por su parte, espera que aquél sea veraz, aunque luego quede defraudado y pueda pensar incluso que el texto no es veraz. El autobiógrafo pretende y se compromete a ofrecer una imagen de sí mismo lo más completa y veraz y a que en el resultado se sumen e integren los sucesivos yos encarnados por el autor a lo largo de su vida.” (Alberca Serrano 2008: 90).

¹⁰ L. Weinberg (2014: 72) ofrece útiles comentarios sobre la distinción entre autobiografía y autorretrato. Esta autora se basa en la obra de Craig Brush, *From the Perspective of the Self. Montaigne's Self-Portrait*. New York: Fordham University, 1994.

¹¹ Recuérdese el célebre fragmento (dedicado a Octavio Paz) con que comienza, dándole su nombre, dicho volumen de textos híbridos de Salvador Elizondo: “Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo (...)” (2000b: 9).

en una suerte de depósito de posibilidades, de elecciones estéticas, con las que se puede conmover, escandalizar, seducir, etc., a los lectores cautivos de la narración. Sobre todo, se trata de involucrarlos en un mundo que les ofrece la perspectiva seductora de un relato escandaloso, cercano a lo impúdico: “Mi visión esencial del mundo es poco edificante; en realidad, no apta de ser difundida. En esto no creo ser una excepción a la regla o si lo soy, soy la excepción que lo confirma” (2010: 31–32).

Naturalmente, otro elemento que llama la atención en el ensayo-autobiografía, o, si se prefiere, en el ensayo-autorretrato de Elizondo es la primacía de experiencias que tienen que ver con el uso del cuerpo y la interacción entre cuerpos. Así, de su “primera infancia”, Elizondo solo recuerda un verso (“Sobre el dormido lago está el sauz que llora...”, de su tío abuelo Enrique González Martínez), y el cuerpo blanco y desnudo de su nana alemana (2010: 32). Elizondo se refiere al tema de la corporalidad, que constituye, como bien se sabe, un elemento central de la obra ficcional del mexicano desde, por lo menos, la publicación de la obra que le brindó reconocimiento generalizado, *Farabeuf o crónica de un instante* (1965), en este fragmento de su ensayo “Invocación y evocación de la infancia”, en el que comenta aspectos de la obra de Marcel Proust: “El cuerpo se convierte así, para los efectos de la evocación, en la referencia fundamental de la que se deriva nuestro recuerdo de la experiencia infantil. Fuera del cuerpo no podemos referir nuestras sensaciones a nada, y como dice Merleau Ponty, en la *Phénoménologie de la perception*, el cuerpo es la referencia del Universo” (2000a: 19).

Numerosos pasajes del escrito autobiográfico de Elizondo, en los que se da cuenta de los excesos de juventud del autor, demuestran la primacía del eje corporal como auténtica “referencia del Universo”. El texto anterior de Elizondo está en plena sintonía con las ideas de Montaigne —y su reinterpretación por Starobinski— en torno a la centralidad de las funciones corporales propias —cómo *nos* afectan y se ven afectadas por el mundo externo— concebidas como el punto de referencia central que el ensayista adopta para el conocimiento propio y del entorno inmediato: “Todo juicio se sustenta en nuestras pasiones” (2000a: 111).

Una cierta evocación apesadumbrada del pasado vincula a Salvador Elizondo con una larga tradición en la historia de las ideas occidentales -ya destacada a propósito de Starobinski. Se trata de una tradición que reconoce en el sentimiento de la melancolía un detonante fundamental de la actividad escritural, artístico-intelectual, en general. De su temprana infancia, escribe por su parte el mexicano, “data el único sentimiento que siempre me ha animado y cuya validez nunca he puesto en duda: la melancolía” (2010: 36).

En otro de los breves ensayos de *Cuaderno de escritura*, dedicado al tema de la violencia, Elizondo alude otra vez a la importancia de la dimensión somática como otorgadora fundamental de sentido. El autor la concibe como fuente de significación para toda experiencia humana auténtica de lo pasado, del presente y el porvenir. Porque en el cuerpo doliente que ha padecido, sufre o espera sufrir violencias cristaliza una modalidad especialísima de relación temporal con el mundo; el cuerpo que anticipa la violencia, que la espera, se ubica ya en otro plano, trágico, de ser en el mundo, que no es solo el plano del mero padecer o sufrir, sino que incluye un incremento cualitativo de dicho ser. Se trata de un aumento significativo pues lo enriquece, hace de él realmente, del cuerpo,

como escribe Elizondo, “sujeto del mundo” (2000a: 57)¹². Pero ese título de “sujeto del mundo” asumido por el cuerpo solo ostentará autoridad final, paradoja trágica de la existencia, con la muerte: “La muerte es el destino del cuerpo; el carácter eminentemente dramático —y sobre todo *mímico*— que reviste el acto de violencia revela claramente, ilumina ese destino (...)” (2000a: 60–61)¹³.

En todo caso, y para regresar al texto autobiográfico principal de Elizondo, hay que decir que su finalidad no es, no puede ser, desde luego, la Veracidad, la correspondencia puntual con hechos realmente acontecidos, sino el entretrejimiento de una estrategia discursiva cuya eficacia reside en su capacidad de construir lo que una interprete, F. Bradou, ha llamado “la construcción del mito Elizondo”, cuyos dos ingredientes principales serían, en opinión de dicha autora, “la ironía y el humor que le sirven para mostrarse bajo el peor aspecto y pretender hacerse perdonar por su sinceridad y el estilo” (2011: 192). La escritura autobiográfica de Elizondo ensaya un relato que combina el tono crítico-ensayístico cuando se refiere a y reflexiona sobre las condiciones de la creación artística, con el tono crudamente confesional, como cuando habla de sus experiencias autodestructivas, de su rendición al poderoso influjo de los excesos bohemios y a la vacilación sobre las aptitudes propias para una auténtica vocación para el arte y la literatura.

Otra intérprete reciente de la “Autobiografía precoz” de Elizondo, ha visto con claridad en ella la imbricación del texto autobiográfico con la del texto ensayístico meta-literario, característica, por lo demás, de la obra general del mexicano, que se ha buscado resaltar en párrafos anteriores: “Estructuralmente, la autobiografía se sustenta en una dinámica especular que se traduce en distintos niveles; uno de ellos es el ritmo claramente contrapuntístico entre escenas de la vivencia personal o íntima y la reflexión artística, estructura que, finalmente, sustenta la visión del autor que pretende ser construida en el texto respecto a la relación entre la vida personal y ‘la vida del espíritu en el escritor’, en la cual (...) ‘no tienen, realmente, entre ellas, una frontera precisa. Se interpenetran, se tocan, se recuerdan’” (Gutiérrez Piña 2016: 97).

De la cita anterior resalta todavía otro ángulo del ensayo confesional-autorreflexivo de Elizondo. En él se entretreje una estructura que podría calificarse de semi-transparente en la medida que busca *ocultar y revelar al mismo tiempo* al autor como crítico más o menos acerbo y consciente de su propio relato. Pero se trata de una ordenación al cabo muy frágil pues, como opina Alberto Giordano, los escritores nunca llegan a gobernar por completo los mecanismos exactos que hacen funcionar al ensayo autobiográfico. Es así como, “en determinadas circunstancias, bajo la presión de inclinaciones íntimas que el escritor no domina, que se sustraen a las fuerzas del cálculo retórico porque manifiestan, *entre palabras*, deseos desconocidos u olvidados, los procesos autofigurativos se enrarecen o toman direcciones imprevistas: las imágenes que debían servir como señuelo para el reconocimiento y la admiración se impregnan de una inquietante, y a veces peligrosa, ambigüedad” (Giordano 2013: 3–4).

Un buen ejemplo de lo anterior se puede ver, de nuevo, en un fragmento de su “Autobiografía precoz” en el que Elizondo rememora los días de su temprana juventud. Así,

¹² Se trata de una temática que S. Elizondo elaboró narrativamente en la obra ya mencionada que le dio celebridad, *Farabeuf*.

¹³ Desde luego, aquí se podría trazar la relación de estas reflexiones de Elizondo con la concepción heideggeriana (del periodo de *Sein und Zeit*, 1927) de la existencia como un “ser-para la-muerte”.

escribe: “La adolescencia es la época en que nuestra falta de discernimiento convierte la amistad en el más elevado de los valores. Yo también he tenido esa flaqueza. Los amigos me iniciaron en el alcohol y el burdel, pero no en detrimento de mi integridad interior, pues, en todo caso, no fueron capaces de crear más que una *sodalía*, pero nunca una solidaridad” (2010: 39). Este texto se mueve entre la exposición del dato sórdido, que alienta la curiosidad de los lectores sobre las experiencias de juventud del autor, y la exhibición, un poco menos evidente, de una estrategia discursiva que busca reforzar una imagen heroica del escritor: una figura que, por fin, tras el inevitable periplo de los *Lehrjahre*, sale espiritualmente indemne de los excesos de una vida descrita como más o menos libertina.

El deseo de Montaigne de ofrecer a sus lectores un retrato integral de sí —según se explicó al hilo de la interpretación de Starobinski—. no solo está presente en la “Autobiografía precoz”, sino que recorre buena parte de la ensayística de Elizondo. Así, en su “Teoría mínima del libro”, el autor mexicano se muestra muy preocupado por la posibilidad de definir el fenómeno de la escritura como un compromiso entre un deseo de decirlo todo y otro igualmente poderoso, de callar, o al menos solo de insinuar. El escrito autobiográfico aparece como *otro* tipo de “centauro de los géneros”, en este caso, como espacio híbrido de ensayo y novela: “La posibilidad de formular un testimonio verbal acerca de nosotros mismos, ante nadie, se ofrece como una de las grandes tentaciones no sólo de eso que pudiéramos llamar nuestra cultura sino también de nuestra insularidad. El pensador inherente a nuestra individualidad propone una forma y el otro, el delirante, el ahistórico, propone otra; de la conjunción armoniosa, o de la confusión de ambas está hecho el mamotreto de esa autobiografía que todos vamos escribiendo, mitad ensayo y mitad novela; la polaridad de lo particular y lo general se manifiesta claramente” (2000a: 12).

CONCLUSIÓN

Este trabajo ha procurado mostrar como el proyecto escritural, en concreto ensayístico, de Salvador Elizondo coincide en varios aspectos con las reflexiones de Jean Starobinski —y, por su mediación, también con las de Montaigne— sobre la naturaleza del ensayo. No son pocos los textos del mexicano que operan con una cierta idea del ensayo —en general, y autobiográfico en particular— y del trabajo literario, que lo concibe como punto de convergencia del arte con la vida —pero esta última en su dimensión corpórea, individualizada—. Elizondo y Starobinski entienden la escritura (autobiográfica) como una segregación de un yo corporal que intenta dejar huellas palpables de lo que fue su muy concreta pero también muy frágil existencia. Es una clase de escritura consciente, melancólicamente, de su naturaleza contingente y efímera. Tales huellas están esparcidas en textos que muy a menudo exhiben un fascinante e innovador carácter híbrido, incluso transgresor, y que se mueven con desenvoltura entre el ensayo, la autobiografía y la ficción.

BIBLIOGRAFÍA:

- ADORNO Theodor W., 1962 [1958], *Notas de literatura I*, trad. Manuel Sacristán, Barcelona: Ariel.
- ADSUAR María Dolores, HERNÁNDEZ GONZÁLEZ María Belén, SALINAS Vicente Cervera (coord.), 2005, *El ensayo como género literario*, Murcia: Universidad de Murcia.
- ALBERCA SERRANO Manuel, 2008, ¿Este (no) soy yo? Identidad y autoficción, *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo* 2008, 25: 89–100, <http://roderic.uv.es/handle/10550/46231> (fecha de consulta: 27.1.2017).
- BARRAS Vincent, 1999, Entrevista con Jean Starobinski, *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 19(70): 94–310, <http://www.revistaaen.es/index.php/aen/article/view/15649/15508> (fecha de consulta: 27.1.2017).
- BENSE Max, 2004 [1947], Sobre el ensayo y su prosa, trad. Martha Piña Zentella, *Cuadernos de los Seminarios permanentes*, México: UNAM, 21–31.
- BRADOU Fabienne, 2011, La vida que vale. Autobiografías mexicanas, *Literatura Mexicana*, diciembre 2011, XXII (2): 183–201, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25462011000200009 (fecha de consulta: 27.1.2017).
- CALATRAVA Juan, 2009, Por una psicología de la multiplicidad. Entrevista con Jean Starobinski, *Minerva* 11: 28–31, <https://www.circulobellasartes.com/mediateca/psicologia-multiplicidad-entrevista-jean-starobinski> (fecha de consulta: 11.2.2020).
- CASTAÑÓN Adolfo, 2006, Entrevista con Salvador Elizondo. Los secretos de la escritura, *Revista de la Universidad de México*, abril 2006, 26: 58–66, http://www.revistadeluniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/2617 (fecha de consulta: 27.1.2017).
- ELIZONDO Salvador, 2000a [1969], *Cuaderno de escritura*, cuarta edición, México: FCE.
- ELIZONDO Salvador, 2000b [1972], *El grafógrafo*, tercera edición, México: FCE.
- ELIZONDO Salvador, 2010 [1966], *Autobiografía precoz*, (en:) *El mar de las iguanas*, Girona: Atalanta.
- FERNÁNDEZ Claudia Nélica, 2008, José Amicola, *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*, *Orbis Tertius* 2008 13(14): 1–3, <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/viewFile/OTv13n14r04/3708> (fecha de consulta: 27.1.2017).
- FILER Malva E., 1989, Salvador Elizondo y Severo Sarduy: dos escritores borgianos, *AIH. Actas IX* 2: 543–550, http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_062.pdf (fecha de consulta: 27.1.2017).
- GALEANO SÁNCHEZ Juan C., 2011, El género ensayístico: autofiguración y autorrepresentación de la niñez en *Diario* de Hernando Téllez, *Estudios de Literatura Colombiana*, julio-diciembre 2011, 29: 99–122, <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/view/12913> (fecha de consulta: 27.1.2017).
- GIORDANO Alberto, 2013, Autoficción: entre literatura y vida, *BOLETIN/17 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (diciembre de 2013), http://www.celarg.org/int/arch_public/cd98f00b20-albertogiordano17.pdf (fecha de consulta: 27.1.2017).
- GUTIÉRREZ PIÑA Claudia L., 2016, *Las variaciones de la escritura: una lectura crítica de El grafógrafo y la obra de Salvador Elizondo*, México: El Colegio de México, <http://ri.uaemex.mx/handle/20.500.11799/49766> (fecha de consulta: 27.1.2017).
- LUKÁCS Georg, 1975 [1910], *Sobre la esencia y la forma del ensayo (Carta a Leo Popper)*, trad. Manuel Sacristán, (en:) *El alma y las formas. Teoría de la novela*, Barcelona: Grijalbo, 15–39.
- MÜLLER Wolfgang G., 2017, *An Elusive Genre?: An Attempt to Define the Essay*, (en:) *The Essay: Forms and Transformations*, Dorothea Flothow, Markus Oppolzer, Sabine Coelsch-Foisner (eds.), Heidelberg: Winter Verlag, 1–14.
- OVIDO José Miguel, 1991, *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid: Alianza.
- SCHÄRF Christian, 1999, *Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- STAROBINSKI Jean, 2016, *La tinta de la melancolía*, trad. Alejandro Merlín, México: FCE.
- STAROBINSKI Jean, 2011, *Wege der Poesie*, trad. Horst Günther, München: Hanser.

- STAROBINSKI Jean, 1998 [1985], ¿Es posible definir el ensayo?, trad. Blas Matamoro, *Cuadernos Hispanoamericanos* 575: 31–40, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernoshispanoamericanos269/> (fecha de consulta 27.1.2017).
- STAROBINSKI Jean, 1985 [1982], *Montaigne in Motion*, trad. Arthur Goldhammer, Chicago: Chicago University Press.
- VIDAL Fernando, 2016, *Epílogo. La experiencia melancólica según la crítica*, (en:) Jean Starobinski, *La tinta de la melancolía*, trad. Alejandro Merlín, México: FCE, 505–516.
- WEINBERG Liliana, 2014, *El ensayo en busca del sentido*, Frankfurt a. M.–Madrid: Iberoamericana Vervuert.