





LAS VARIACIONES DE LA ESCRITURA.
UNA LECTURA CRÍTICA DE *EL GRAFÓGRAFO*
Y LA OBRA DE SALVADOR ELIZONDO

SERIE LITERATURA MEXICANA
XVII



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

LAS VARIACIONES DE LA ESCRITURA.
UNA LECTURA CRÍTICA DE *EL GRAFÓGRAFO*
Y LA OBRA DE SALVADOR ELIZONDO

Claudia L. Gutiérrez Piña



EL COLEGIO
DE MÉXICO



UAEM Universidad Autónoma
del Estado de México

SIyEA
Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados

M863.4

E434g

Gutiérrez Piña, Claudia Liliana

Las variaciones de la escritura : una lectura crítica de El grafógrafo y la obra de Salvador Elizondo / Claudia L. Gutiérrez Piña. – 1a ed. – México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios ; Toluca, Estado de México : Universidad Autónoma del Estado de México, 2016

340 p. ; 22 cm. – (Cátedra Jaime Torres Bodet. Serie Literatura mexicana ; xvii)

ISBN 978-607-462-915-6 (Colmex)

ISBN 978-607-422-699-7 (UAEM)

1. Elizondo, Salvador, 1932-2006 – Grafógrafo – Crítica e interpretación, I. t. II. ser.

Primera edición, 2016

D.R. © El Colegio de México, A.C.

Camino al Ajusco 20

Pedregal de Santa Teresa

10740 México, D.F.

www.colmex.mx

ISBN 978-607-462-915-6

D.R. © Universidad Autónoma del Estado de México

Instituto Literario 100 Ote.

C.P. 50000, Toluca, Estado de México

www.uaemex.mx

ISBN 978-607-422-699-7

Impreso en México

ÍNDICE

Introducción	9
I. EL CAMINO DEL ESCRITOR	13
El primer Elizondo	13
<i>Poemas</i> , el libro pródigo	23
La época de Nuevo Cine.	35
Los primeros cuentos	41
Hacia el proyecto imposible	54
<i>Farabeuf o la crónica de un instante</i>	54
<i>Narda o el verano</i>	65
<i>Salvador Elizondo</i> : el discurso autobiográfico	78
<i>El hipogeo secreto</i>	97
<i>El retrato de Zoe y otras mentiras</i>	107
II. LA REALIZACIÓN DEL PROYECTO IMPOSIBLE.	115
¿Extinción o esencia de la escritura?	115
<i>El grafógrafo</i> : el libro	118
“El grafógrafo”: el texto	125
Las variaciones de la escritura	126
Las variaciones del género.	133
Variaciones de una tradición.	141
Los textos en diálogo	148
“Aviso”: el mundo desde “este lado de mis párpados”	150
“Diálogo en el puente” y el principio lúdico.	157
El sueño de la rosa	161
“ <i>Ambystoma trigrinum</i> ”: el principio de las metamorfosis	171
El laboratorio del escritor	173
“Un grafema fálico vivo”.	177
“Viaje al origen del axólotl”	181
La salamandra alquimística.	190

Escritos mexicanos	192
“Los hijos de Sánchez” y el festival de la ambivalencia moral	194
“Los indios verdes”: un lugar de memoria.	199
“Mnemothreptos” o el movimiento pendular de la imaginación	203
Un punto de partida.	208
El proyecto irrealizable	213
“Tractatus rethorico-pictoricus”: del ojo, de la mano y del genio	221
El tratado imposible	224
El genio y la pintura secreta	234
La técnica.	237
El círculo del tiempo	245
“Futuro imperfecto” y el tiempo como duración.	247
La textualidad: una máquina del tiempo.	252
Cuando la imaginación es memoria y el futuro es pasado	256
“Presente de infinitivo” o el acontecer puro	264
“Pasado anterior”, la dramatización del tiempo.	269
Salvador Elizondo en el espejo	273
III. DESPUÉS DE <i>EL GRAFÓGRAFO</i>	279
El Intermezzo	279
<i>Miscast</i> o escribir para la escena.	284
<i>Camera lucida</i> : Crusoe ante la página en blanco	291
<i>Elsinore</i> : el final del viaje.	296
La primera página de <i>Elsinore</i>	298
El yo y el mundo	304
La escritura elizondiana	309
BIBLIOGRAFÍA DEL AUTOR	321
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	327

INTRODUCCIÓN

La obra de Salvador Elizondo es, sin duda, uno de los proyectos literarios más ambiciosos en las letras mexicanas. Con la mirada atenta y sensible al mundo que nos habita, ahonda en las posibilidades de nuestro lenguaje y del pensamiento para configurar una de las prosas más enigmáticas y bellas de la literatura. Para comprender la obra de este escritor mexicano es necesario involucrarse en el juego de espejos que la configuran y reconocer la importancia de lo que se alberga en nuestro mundo interior en forma de sueño, memoria e imaginación, pero sobre todo implicarse en la complejidad que encierra el traslado de ese mundo a la escritura.

Para Elizondo, lo más importante del ejercicio de la escritura es el movimiento del acto creativo que media entre el origen de una realidad mental y su concreción u objetivación en el papel. Por esta razón, el concepto de escritura de Salvador Elizondo se ubica precisamente en los lindes de la posibilidad-imposibilidad de ese traslado, haciendo de su reflexión el medio y fin de su proyecto literario. De ahí que sus textos terminen por convertirse en un juego especular, escritura que discurre sobre sí misma, cuya forma se condensa y tematiza en la imagen del escriba que se ve escribir.

El grafógrafo (1972), libro publicado en plena madurez del artista, además de reunir las obsesiones que definen al autor, condensa sus principales estrategias de escritura. Los textos que lo conforman maximizan los recursos que el autor fue definiendo en las obras que le preceden y que tendrán una continuidad hasta *Elsinore: un cuaderno* (1988), con que cierra su producción ficcional. Pensar *El grafógrafo* desde esta perspectiva implica reconocer en él una condición medular dentro de la obra elizondiana; por ello, leerlo en correspon-

endencia con el sentido que rige el proyecto literario del escritor es la tarea que asumo en este libro.

Esta propuesta se desprende de la lectura de la obra completa del autor, la cual permite reconocer como su núcleo generador el deseo de objetivar el ser de la escritura. Desde esta perspectiva, la obra de Elizondo se revela como una estructura que moviliza, en variaciones plurales, la noción de la escritura autorreflexiva, cuyo momento álgido es, sin duda, *El grafógrafo*. Asumí por ello la intención de desentrañar estas “variaciones”, las cuales hablarían de un movimiento doble en el que cada texto y libro se constituyen como autónomos a la vez que profundizan, desde la reiteración obsesiva, el núcleo generador o la idea fija del proyecto literario elizondiano.

A lo largo de los años la obra de este autor ha sumado un importante número de lectores y ha sido objeto de estudios de la crítica especializada. A propósito de la escritura autorreflexiva como principio de la obra de Elizondo, Severo Sarduy fue uno de los primeros autores en notar tal condición en el proyecto literario del escritor mexicano. En el texto “Del ying al yang (sobre Sade, Bataille, Marmorì, Cortázar y Elizondo)”,¹ incluye un análisis de la primera novela del autor, *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), en la que reconoce la búsqueda del ser de la escritura como uno de sus elementos esenciales. A partir de entonces, la mayor parte de la bibliografía crítica sobre Elizondo señala dicha preocupación como primordial en el desarrollo de su proyecto literario.

Frente a las propuestas críticas de la obra de Elizondo, mi lectura se sostiene en el deseo de definir la condición esencial de *El grafógrafo* en la obra del autor. Sorprende además el hecho de que aunque la palabra *grafógrafo* se ha convertido casi en epíteto del autor, porque condensa el significado de su voluntad estética, los estudios puntuales sobre *El grafógrafo* son mínimos. Sin mencionar que no existe un estudio del libro como unidad, pocos son los que se han detenido en

¹ En *Escrito sobre un cuerpo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969, pp. 9-30.

algunos de los textos que lo conforman. Por ello, el propósito de este libro es doble: pretende contribuir al quehacer de la crítica de la obra elizondiana y, en especial, de *El grafógrafo* con la esperanza de que sean muchos otros quienes continúen el diálogo.

El libro se presenta en tres capítulos cuya disposición se rige por el principio cronológico de publicación de la obra del autor. Se trata de mostrarla como él mismo la concebía: un sistema autónomo, porque se significa por sí mismo, y un sistema continuo, que inicia cuando se gesta en la figura del autor la vocación literaria y termina en *Elsinore*, su última novela. Por ello, la estructura de mi propuesta tiene como hilo conductor ese sentido de continuidad.

En primer lugar, analizo la gestación de la vocación literaria en la figura del autor, su fase formativa, con la intención de reconocer cómo es que toma forma su proyecto de escritura y los momentos más significativos que definen su estilo. En el camino, se revelarán las variaciones a las que el escritor somete en cada uno de sus libros el núcleo generador de su proyecto.

El segundo capítulo corresponde al análisis de *El grafógrafo*, considerado como el libro donde desembocan los grandes hallazgos que el autor realizó en el camino que le antecede en su carrera literaria y que, desde mi lectura, significa el mayor logro en función de lo que definió su proyecto. Propongo considerar el libro como una red de sentido unitaria que se construye por interacción de las unidades de sentido representadas en cada uno de sus textos. *El grafógrafo* es un libro plagado de ecos. Impera en él un efecto de repeticiones y movimientos reflexivos que se sostienen por el principio que articula la escritura del autor: someter a cuantas variaciones sea posible su núcleo generador. Bajo esta óptica, el libro reproduce la dinámica general del proyecto literario del autor, de ahí que sea su pieza medular.

El grafógrafo tiene implicaciones importantes en lo que será el desarrollo posterior de la obra de Salvador Elizondo, las cuales serán definidas en el capítulo tercero, con la intención de mostrar el cierre que el escritor construye para su trayecto.

Traté, en la medida de lo posible, de ser fiel al sentido de unidad y continuidad que el autor impuso a su obra. Sustenté mi postura en la convicción de que el análisis literario debe regirse por las pautas que los propios textos van marcando. De esta forma, procuré guiarme por lo que cada texto me exigía, y en este propósito fue revelándose para mí también su autonomía. Elizondo es un escritor más *transparente* de lo que su complicada prosa supone. No sólo construye sus ficciones, sino también en su obra ensayística una especie de autocrítica con la que, en cierto modo, teoriza su propio método de escritura. Por ello, se incluye también esa vena de la producción elizondiana.

La idea de estas páginas surgió en las aulas de El Colegio de México. Agradezco infinitamente la guía que recibí de Yvette Jiménez de Báez, cuya sensibilidad lectora y humana alentó siempre con la palabra precisa este trabajo, así como de Luz Elena Gutiérrez de Velasco, gran conocedora de la obra de Elizondo. Finalmente mi gratitud a Carmen Álvarez Lobato, por su inquebrantable confianza.

I. EL CAMINO DEL ESCRITOR

EL PRIMER ELIZONDO

Desde la lejanía de mi alma contestando sin que mis
labios tiemblen —yo, yo, yo.

SALVADOR ELIZONDO, *Diario*

Aunque la vida literaria de Salvador Elizondo iniciara mucho antes de la publicación de *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) —novela con la que obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia—, poco se ha dicho sobre sus primeros escritos. Esto quizá responda a que la mayor parte del material poético, ensayístico y narrativo que publicó desde 1952 a 1965 ha quedado olvidado en los archivos hemerográficos y sólo algunos de estos textos fueron retomados por el propio escritor para incorporarlos en algunos de sus libros posteriores.¹ A sus publicaciones tempranas se suma la aparición en *Letras Libres*

¹ De los textos que aparecieron en distintas publicaciones periódicas entre 1952 y 1965, sólo los cuentos “Puente de piedra” (*México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 10 de noviembre de 1963, núm. 764, p. 3) y “En la playa” (*Cuadernos del viento*, 1964, núms. 45-46, pp. 713-716) son recuperados en *Narda y el verano* (Era, México, 1966); “Invocación y evocación de la infancia” (*Revista de la Universidad de México*, 1963, núm. 11, pp. 21-25) es incorporado al libro *Cuaderno de escritura* (1969); el poema “Diálogo en el puente” (en *Anuario de la poesía mexicana 1960*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1961, pp. 50-51) se publica de nuevo, con cambios significativos, en *El grafógrafo* (Joaquín Mortiz, México, 1972), y los textos “En torno al *Ulysses* de Joyce” (*Estaciones*, 1959, núm. 13, pp. 98-111), “Il Miglior Fabbro: la poesía de Ezra Pound anterior a los *Cantos*” (*Estaciones*, 1960, núm. 19, pp. 3-16), “Georges Bataille: la experiencia interior y el erotismo” (*El Gallo Ilustrado*, suplemento de *El Día*, 23 de septiembre de 1962, núm. 13, p. 4) y la traducción “La primera página de *Finnegans Wake*” (*S.nob.*, 1962, núm. 1, pp. 14-16) forman parte, hasta 1992, del libro *Teoría del infierno* (El Colegio Nacional/Ediciones del Equilibrista, México).

(febrero-diciembre de 2008) de una selección de fragmentos de su *Diario*,² cuya escritura se inicia en 1945, cuando Elizondo contaba con 12 años. Estos fragmentos, así como los textos mencionados, dan luz sobre la fase formativa del escritor, periodo de gestación de muchas de las que serán sus grandes constantes. Recuperar las primeras manifestaciones de la escritura de un autor implica reconocer los pasos iniciales de su camino literario, más aún cuando, como en el caso de Elizondo, este camino muestra una coherencia y una lucidez tan acendradas.

Los fragmentos de su *Diario*, en especial, representan una oportunidad para la crítica porque, además de enriquecer la ya amplia bibliografía del autor, permiten conocer su escritura íntima, el espacio privado del hombre que percibe el mundo, se observa y se construye en él.³ El *Diario* está conformado por más de 83 cuadernos, escritos a lo largo de 61 años, de 1945 al 26 de marzo de 2006, tres días antes

² Consigno aquí como *Diario* el cuerpo que conforma la totalidad de los cuadernos inéditos, pues considero que éstos constituyen una obra en sí, aunque sólo se conozcan los fragmentos editados. Para la referencia a estos últimos, respeto el título de “Diarios” con el cual aparecen en su publicación.

³ A la publicación de textos autobiográficos de Elizondo se suma el libro *El mar de iguanas* (Atalanta, Girona, 2010), el cual recoge parte de lo que sería uno de los últimos proyectos de escritura del autor: los “Nocturnos”, textos que, como señala Paulina Lavista en la nota a la edición, no pertenecen propiamente al *Diario*; son “una serie de cinco cuadernos que [Elizondo] escribió entre agosto de 1986 y diciembre de 1997, con un propósito literario experimental: volcar su escritura en ellos durante las altas horas de la noche y la madrugada, a manera de lo que se entiende como pintura *à la prima*, es decir, lo que le viene a la mente durante el desvelo” (p. 183). Este libro tiene como criterio editorial la recopilación de textos que comparten la presencia de un espacio autobiográfico en la obra del autor, el cual, por cierto, ha sido poco atendido por la crítica. Considero que no se ha prestado suficiente atención al cuidadoso tratamiento que Elizondo dio a este aspecto, y no me refiero sólo a los textos estrictamente autobiográficos, sino a la manera en que su figura se entreteteje en sus textos, ensayísticos y ficcionales, lo cual está en correspondencia con la importancia que Elizondo confiere a la figura del escritor, en abstracto, y a sí mismo como encarnación de esa abstracción. Sobre este punto volveré en los siguientes apartados.

de su muerte, según anota Paulina Lavista en la presentación de los fragmentos: “murió como un soldado con su fusil, en su caso, pluma en mano”.⁴ Estos cuadernos constituyen, en sí, una pieza artística. Además de las notas de su vida personal, contienen una extensa producción de dibujos —que muestran la huella de la pintura, la cual fuera su primer impulso artístico—, poemas, ideas, proyectos de escrituras, cartas y fotografías.

La primera entrega del *Diario* (fragmentos fechados entre 1945 y 1948) permite reconocer la figura del niño-adolescente que consolidará la personalidad del escritor. Entre las anécdotas del primer amor no confesado, las fiestas familiares y la separación de los padres, se revela la formación de un niño lector, cinéfilo, dibujante, sensible al mundo y capaz de cuestionarlo. Sin duda, en estos textos es clara la importancia de los círculos culturales que frecuentaba desde niño. Su historia familiar lo acercó desde temprano a la poesía y al cine. La lectura constante en casa materna de la obra poética de su tío abuelo, Enrique González Martínez, y la carrera de su padre, Salvador Elizondo Pani, importante productor de cine de la época, contribuyeron a su avidez por conocer y desarrollar sus propias inquietudes artísticas. A decir del propio Elizondo, desde muy pequeño estuvo en contacto con los procesos técnicos y artísticos del cine en los estudios que dirigía su padre (Cinematográfica Latinoamericana S. A.); por ello, no es extraño encontrar en el diario de 1945 un cuento desarrollado en secuencias con ilustraciones, a manera de un *storyboard* cinematográfico. Aunque estas primeras páginas no son, como en cierta medida lo serán después, un registro constante de lecturas, la nota literaria es evidente. El título del primer cuaderno, “Vida, amo-

⁴ “Diarios (1945-1948)”, intr. y sel. de Paulina Lavista, *Letras Libres*, 2008, núm. 109, p. 64. Aunque los fragmentos publicados en *Letras Libres* llegan hasta el cuaderno de 1985, pocos días después de la muerte del escritor apareció una breve muestra de las notas que hizo en el *Diario* en sus últimos días, del 3 de febrero al 26 de marzo de 2006 (véase “Salvador Elizondo. De su diario: últimos días”, *Proceso*, 2006, núm. 1536, pp. 77-78).

ríos e infortunios del ‘Inquieto’”; la nota “Hijo de los Lupanares, si este diario abrir osares”, o los versos “Dónde estará la gitana/ que en mis ratos de tristeza / con su canto me alegraba”,⁵ demuestran que detrás de la pluma infantil que escribe hay un lector iniciado.

De igual manera, el *Diario* da cuenta de un dato que será definitorio para el desarrollo de la obra de Elizondo: su contacto con distintos idiomas. La importancia del plurilingüismo en el autor (alemán, inglés, francés, italiano y chino) marca los rasgos estilísticos de su escritura, además de posibilitar su trabajo futuro como traductor. Si bien es cierto que las múltiples estancias en el extranjero (Alemania, los Estados Unidos, Canadá, Francia e Italia) cuando niño y adolescente, y que se prolongarían hasta su edad adulta,⁶ otorgaron al joven artista la posibilidad de aprender distintas lenguas, así como de asimilar la vida cultural de diversos países, también dieron pie a lo que se ha llamado su entrega a “la vida interior”. En 1948, al cumplir 16 años, Elizondo anotó en su diario: “este día ha sido de recuerdos [...] la mayor parte son recuerdos tristes, pues todavía no encuentro mi Shangri-la”⁷ recuperando la imagen de la novela (o quizá de su versión adaptada al cine en 1937) de James Hilton, *Lost Horizon* (1933), valle místico y armónico, tierra de felicidad permanente por estar aislada. Cuatro años después, encontrarían lugar en esas mismas páginas personales las palabras que sirven de epígrafe a este capítulo y que parecen dar respuesta a la búsqueda del joven

⁵ Véase “Diarios (1945-1948)”, ed. cit.

⁶ A los cinco años va con su padre a la Alemania nazi, donde éste funge como cónsul del gobierno mexicano; ahí aprende a leer y a escribir en alemán. A su regreso a México, es inscrito en el Colegio Alemán Alexander von Humboldt, experiencia que rememorará en el cuento “Ein Heldenleben” (1974). En 1945, mismo año en que inicia la escritura del *Diario*, ingresa en un colegio militar en California, época que servirá como materia narrativa de su última novela: *Elsinore: un cuaderno* (1988). Finalmente, para cursar los estudios de preparatoria, es enviado a una escuela religiosa en Ottawa, Canadá. En 1952, por solicitud de él mismo, parte a Francia para cursar estudios de pintura, viaje que sería el inicio de varias estancias en Europa.

⁷ “Diarios (1945-1948)”, ed. cit., p. 68.

escritor: “Desde la lejanía de mi alma contestando sin que mis labios tiemblen —yo, yo, yo—”.⁸

Mucho se ha dicho sobre la centralidad del yo como rasgo definitorio de la obra de Elizondo.⁹ Si, en efecto, su proyecto literario termina por forjarse como la observación del mundo a través de la vida que está detrás de sus ojos (en las realidades mentales, es decir en la idea, la imaginación, el recuerdo y el sueño), el *Diario* se muestra como el testimonio del proceso de construcción de ese modo de mirar y, por supuesto, de significar el mundo, eligiendo como camino el arte.

Después de finalizar sus estudios en los Estados Unidos y Canadá, Elizondo regresa a México con la firme convicción de iniciar su carrera en la pintura. En 1952 viaja por primera vez a Europa con la intención de continuar los estudios que había iniciado en La Esmeralda y la Escuela Nacional de Artes Plásticas (Academia de San Carlos). Tras una breve estancia en París, regresa a México para incorporarse como alumno irregular en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde entra en contacto con algunos círculos culturales que definirían su carrera. Entre 1952 y 1953 aparecen sus primeras publicaciones en la revista estudiantil *Medio Siglo*,¹⁰ la cual

⁸ “Diarios (1949-1952)”, intr. y sel. de Paulina Lavista, *Letras Libres*, 2008, núm. 110, p. 40.

⁹ Adolfo Castañón, por ejemplo, ubica a Elizondo en “una generación mexicana de narradores eminentemente atenta al trabajo de la vida interior para la cual el realismo y el naturalismo son objeto de una espontánea sospecha”, junto a Juan García Ponce, Inés Arredondo, José de la Colina, Jorge Ibarguengoitia, Sergio Pitol, José Emilio Pacheco, Carlos Valdés y Alejandro Rossi (“Las ficciones de Salvador Elizondo”, en Salvador Elizondo, *Obras*, t. 1, El Colegio Nacional, México, 1994, p. ix). Dermot Curley, por su parte, subraya la noción de escritura en Elizondo como “un acto que significa un distanciamiento de la realidad objetiva y un acercamiento cada vez mayor a un universo subjetivo y autorreflexivo” (*En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*, 2a. ed., Universidad Autónoma Metropolitana / Aldvs, México, 2008, p. 104).

¹⁰ Para una breve historia de la revista, véase Armando Pereira (coord.), *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*, 2a. ed., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004, pp. 309-310.

congregaba en esos años a figuras como Carlos Fuentes (quien fungía como director), Víctor Flores Olea y Sergio Pitol, entre otros.

Concentrado aún en su deseo de convertirse en pintor, aparece en 1953 el primer texto de corte ensayístico de Elizondo, “Ideas sobre la pintura”,¹¹ en el que desarrolla, grosso modo, una crítica sobre el ambiente de la pintura en México, específicamente sobre el desgaste de las pretensiones “realistas” en el arte; sus comentarios parecen tener un destinatario específico: la huella aún latente del muralismo mexicano. Elizondo se incorpora, en parte, a una discusión añeja que en 1932 diera pie a la polémica respecto a las preocupaciones sobre la identidad nacional y la función del arte, aunque su contexto, evidentemente, ya era otro. Carlos Monsiváis, al hablar de la vida cultural mexicana en la década de 1950, refiere que el muralismo había “devenido en autoplagio y elogio burocrático de los héroes”;¹² esto, por supuesto, se lee en correspondencia con la paulatina transformación de intereses en el campo artístico mexicano. Si años antes el grupo Hyperion, en el ámbito filosófico, y la llamada Generación del 50, en la literatura, habían intentado deslindarse del “nacionalismo cultural”, a la generación que pertenece Elizondo corresponde el momento de la modificación radical del papel que juega la idea de México en el arte, como anota Monsiváis:

A lo largo de dos décadas (1950-1970) se modifica de modo sustancial la idea de México hasta entonces dominante. El desplazamiento de credulidades se efectúa en medio de la tranquilidad aparente. Denostado en la prensa y en el ámbito del nacionalismo revolucionario, el abuso de lo promulgado como “mexicano” (la suma de fatalidades y fatalismos) produce un resultado: lo allí definido como primordial se

¹¹ *Medio Siglo*, 1953, núm. 3, pp. 115-117.

¹² “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, en *Historia general de México* (versión 2000), El Colegio de México, México, 2009, p. 1035.

observa en muchos sectores como lo folclórico (ya entonces sinónimo de comercial).¹³

La crítica que elabora Elizondo se ajusta perfectamente a este panorama. Alude a lo que Monsiváis llama el “autoplagio”, como “los obstáculos nefandos del estilo”¹⁴ que, a decir del joven artista, frenan las posibilidades de desarrollo en la pintura mexicana:

El Realismo social no se hace pintando banderas rojas ni utópicas escenas revolucionarias. Hay una poesía de la realidad y también una poesía de la realidad social [...]

Porque la realidad captada escuetamente será siempre una de estas tres cosas: Academia, trampantojo, o fotografía de aficionados, pero cuando además de captar la realidad formal, sugiere una realidad trascendente, una búsqueda, una inquietud en cualquiera de las direcciones del espíritu, entonces es algo más que realismo escueto. La temática no hace al pintor, sino su manera de verla [...]

No hay que gritar “VIVA MÉXICO” nada más para congraciarse con el público.¹⁵

Como puede verse, los comentarios no se dirigen a lo que llama el “realismo social”, sino al desgaste de temas y estilos, convertidos en fórmulas de producción artística, a la renuncia del principio de búsqueda en el arte (“El arte es búsqueda, no descubrimiento”).¹⁶ Idea de búsqueda que, en Elizondo, desembocará en la introspección como medio y fin para la expresión artística. Por esas mismas fechas, a propósito de la “búsqueda de un método estético”, había escrito en su diario:

¹³ *La cultura mexicana en el siglo XX*, ed. de Eugenia Huerta, El Colegio de México, México, 2010, p. 229.

¹⁴ “Ideas sobre la pintura”, art. cit., p. 115.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 116-117.

¹⁶ *Ibid.*, p. 115.

Búsqueda, método, estética, símbolos filológicos. Realidad. Intuición. Sentimiento. Arte que es producto de realidad, método, intuición, sentimiento. Buscamos las formas en... intelecto, sentimiento.

Habrán pintores que digan pinto como siento; pinto como pienso; pinto las cosas como las veo; pinto las cosas como las cosas son (Picasso) —nosotros habremos de decir: Pintamos las cosas *como somos*! Yo digo: *Pinto como soy*.¹⁷

Detrás de las ideas vertidas en estos primeros escritos se proyecta la directriz que tomarán las pretensiones estéticas del autor que, si bien no llegarán muy lejos en su carrera como pintor,¹⁸ se traducirán, como escritor, en una introspección cada vez más acentuada. Aunque la crítica ha comentado reiteradamente que Elizondo termina por configurar su mundo literario como una “isla desierta” (comentarios, por supuesto, propiciados por la imagen que Elizondo forjó de sí mismo), considero que esa construcción no puede leerse de manera radical, como una pretendida exclusión (a manera de “torre de marfil”) del escritor de todo contacto con la “realidad”, sino como parte de un movimiento de desplazamientos entre esa realidad o “mundo exterior” y la vida del mundo interior. Este movimiento dota de sentido a ambas realidades, aunque la mirada privilegie sólo una de ellas. Finalmente, la aparente omisión en la obra de Elizondo de una lectura directa de la “realidad”, llámese social o histórica, la lleva implícita.

En Elizondo, optar por la vida del mundo interior se desprende de una lectura del “mundo exterior”, como adquisición de conciencia, vía arte-vida. No en vano, en otro de sus primeros ensayos, “La idea del hombre en la novela contemporánea” (escrito en coautoría

¹⁷ “Diarios (1949-1952)”, ed. cit., p. 40.

¹⁸ Al menos en el ámbito público porque, como constatan sus diarios, nunca dejó de pintar.

con Víctor Flores Olea),¹⁹ hace una selección de autores y textos representativos de la novela del siglo xx a la luz de los efectos que las dos guerras mundiales desataron en la literatura. La selección de autores recorre las obras de Sinclair Lewis (*La tragedia de Babbitt*), Herman Hesse (*El lobo estepario*), Kafka (*El proceso* y *La metamorfosis*), Huxley (*Contrapunto*), James Joyce (*Ulysses*), Céline (*El viaje al final de la noche*), Malraux (*La condición humana*) y Sartre (*Los caminos de la libertad*),²⁰ cuyo denominador común es la marca de la guerra, “no tanto en su aspecto épico, de acción guerrera; sino en la atmósfera y espíritu creados al ritmo de sus explosiones”.²¹

La interpretación que desarrolla este texto respecto a la representación del hombre en la novelística moderna se traduce en la idea de éste como ser inmerso en una crisis de valores: “Vivimos en crisis, provisionalmente. El fin de nuestro mundo, por tanto, no tiene ese carácter espectacular con que se derrumban las cosas definitivas; por el contrario, nuestro mundo sucumbe como a hurtadillas, sin ruido, recalcando con su muerte el carácter provisional y transitorio de su vida”.²² Sentimiento que, en efecto, permea gran parte de la producción artística y del pensamiento filosófico del siglo xx, como bien lo nota Elizondo: “Lo que en Arte queda tácito a través de su expresión formal, como insinuado en su mensaje, hállase taxativo en la filosofía [...] La filosofía, desde este punto de vista, es la sistematización de la metáfora”.²³

La pintura, la literatura, el cine y la filosofía constituirán en Elizondo el medio para, primero, conocer y comprender el mundo; después, para construirse en él un lugar, como diría años después:

¹⁹ *Medio Siglo*, 1953, núm. 4, pp. 7-21.

²⁰ Aunque la estructura de este ensayo no permite deslindar los discursos de los autores, son reconocibles algunas lecturas que Elizondo había registrado en sus *Diarios*: Céline, Malraux, Joyce y Huxley, lo cual hace suponer que al menos los apartados correspondientes a estos autores fueron redactados por él.

²¹ “La idea del hombre en la novela contemporánea”, art. cit., p. 83.

²² *Ibid.*, p. 79.

²³ *Ibid.*, p. 80.

Y como lo único que trasciende de nosotros mismos, lo único que es capaz de teñir el mundo exterior es el color de nuestras propias emociones, a partir del momento en que me percaté de la condición infinitamente vulnerable de nuestra apariencia, de nuestra concreción como partes constitutivas del universo, ese universo mismo se me volvió vulnerable [...] sin que por conocer su vulnerabilidad conociera yo su sentido.²⁴

Si se piensa en este periodo como proceso de construcción del perfil artístico e intelectual del autor, es hasta 1959, con el texto “En torno al *Ulysses* de Joyce”,²⁵ cuando su convicción literaria ya está totalmente definida. Los comentarios que ahí hace a la obra del escritor irlandés se refieren a su visión respecto a las posibilidades de la escritura, que servirá como punta de lanza para desarrollar su propio proyecto literario.

A partir de los planteamientos de Edmund Husserl y William James, Elizondo describe el *Ulysses* como una intención de concretar por medio del lenguaje el flujo de la conciencia, o bien, lo que él llama “la percepción móvil del mundo”. Se trata, dice, “de recrear una percepción artificial, de sondear en los intersticios de la mecánica del sentir para concretarlos por medio de un lenguaje que tiende, en Joyce, cada vez más, a ser absoluto”,²⁶ es decir, cuando “el lenguaje cede totalmente a la voluntad del artista”.²⁷ Las reflexiones de Elizondo respecto a la obra de Joyce se concentran en las posibilidades del lenguaje para describir la experiencia subjetiva del hombre en tanto “*cuerpo-sujeto-de-la-percepción*”. Si el devenir del mundo es un concepto ajeno al devenir de la conciencia, para concretarlo es necesario crear un nuevo lenguaje “en el que los símbolos pierdan su catego-

²⁴ Salvador Elizondo, Empresas Editoriales, México, 1966, p. 18.

²⁵ Art. cit.

²⁶ *Ibid.*, p. 99.

²⁷ *Ibid.*, p. 100.

ría primaria, en que los símbolos dejen de ser los criptogramas que esconden una realidad fundamental porque el lenguaje mismo que les da vida no va más allá de su primera fase, aquella que establece el paralelismo primario entre lo signifiante y lo significado”.²⁸ En este punto se concentra la filiación entre la lectura de Elizondo sobre la pretensión del *Ulysses* y su proyecto literario; si en Joyce el lenguaje se “abre” en función de la búsqueda de objetivar los mecanismos de la percepción y el flujo de la conciencia, Elizondo hará lo propio con las realidades mentales del escritor y su concreción por medio de los mecanismos de la escritura.

Lo importante de este texto es que en él se reconocen ya establecidas las raíces, tanto literarias como filosóficas, de la idea de escritura que regirá su proyecto literario.

Poemas, *el libro pródigo*

En 1960 aparece, en edición de autor, el primer libro de Elizondo, *Poemas*. Aunque años antes había publicado una muestra de su creación poética,²⁹ definitivamente este libro es el más significativo.

²⁸ *Ibid.*, pp. 100-101.

²⁹ En 1952, el poema titulado “Mañana será otro día” apareció en la revista *Letras Potosinas. Vocero de Cultura* (núm. 104, pp. 10-11) y, un año después publica el poema “El amor varado en primavera” en *Medio Siglo* (núm. 1, pp. 97-98). Poco antes de la aparición de *Poemas* (edición de autor, México, 1960), la revista *Estaciones* (1959, núm. 14, pp. 232-239) acoge “Réquiem de junio”, texto que formará parte del poemario.

Cabe mencionar que, según Paulina Lavista, hay una considerable producción de poesía registrada en el diario del autor desde edad muy temprana. En el homenaje realizado el 12 de febrero de 2008 en las instalaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, como celebración póstuma de los 75 años del nacimiento del autor, Lavista señaló, respecto al material inédito de los diarios: “esa primera obra viene a ser [la de] una especie de poeta niño. En sus diarios, desde los 16 años, son cientos de poemas los que he encontrado. Desde niño-joven, empezó a escribir una cantidad de poesía impresionante. Esto permite, ahora, ampliar el conoci-

Si bien desde estos años la publicación de la poesía de Elizondo fue relativamente constante, poco a poco fue menguando hasta ser desplazada casi por completo para dar lugar a la producción narrativa y ensayística.

En su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, dictado en 1980, Elizondo recordaría con el epíteto de “libro pródigo” la colección de sus poemas de 1960, cuyos ejemplares —cuenta— fue recuperando a lo largo de 20 años en las librerías de viejo de la ciudad:

Nada ilustra mejor la vocación de un escritor que la vida de su primer libro. En veinte años que han pasado desde que publiqué el mío —en edición privada de doscientos ejemplares fuera de comercio— he podido rescatar en las librerías de viejo, dedicados y las más de las veces intonsos, un gran número de ellos. Estos libros han cumplido su periplo; en dos décadas han vuelto al lugar de su origen y ahora se apilan en el desván junto a la multitud de sus hermanos que la indiferencia de los dedicatarios, de la vida o de la muerte me han devuelto intonsos también a veces, pero otros marcados con las huellas de lecturas frenéticas o tediosas; cubiertos a veces con las cruentas cicatrices del denuesto, del subrayado burlesco, con los sangrientos escolios y enmendaduras del fastidio.³⁰

La recuperación de su primer libro sirve al autor, en ese momento de plena madurez personal y literaria, para construir la alegoría que da título a su discurso “Regreso a casa” como representación del perfilamiento de la trayectoria literaria que hasta entonces había trazado y que seguía construyendo. La analogía del viaje, navegante en travesía —que, de hecho, está ya en uno de sus primeros poemas,

miento de su obra”. Sin embargo, es muy poca (casi nula) la muestra de esa poesía que aparece en los fragmentos del *Diario* publicados hasta ahora.

³⁰ “Regreso a casa”, en *Camera lucida*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, p. 143.

“El amor varado en primavera”, de 1953—, ilustra “el sentido de la vida y en especial de una vida dedicada a la literatura”.³¹ En el orden de esta analogía, el escritor vuelve la mirada hacia atrás y recupera el trayecto recorrido: “yo que me había embarcado a la aventura, con la vaga esperanza de llegar a la isla desierta [...] A punto de saltar a tierra puedo ver el reflejo de una figura simbólica que preside sobre la vocación de los hombres y de la obras de la literatura: la de una vuelta al origen, la del regreso a casa”.³²

Sirva este largo paréntesis para señalar que la mirada retrospectiva que evoca las primeras letras del escritor implica una llamada de atención sobre la importancia de sus composiciones de juventud como parte esencial de su proyecto literario. Si bien la producción poética de Elizondo no tuvo una continuidad de publicación, la poesía caló en él de manera distinta: como principio que fundamenta el ejercicio artístico en general, y, en correspondencia, como modo de intelección del mundo a partir de la experiencia interior. Señala en el *Diario*:

El mundo interior es inviolable. Eso por ahora es mi principio definitivo. Todavía de todas las cosas que pasan, las que pasan en el alma del hombre son las más importantes. El mundo exterior es sólo una pauta, pero no la nota en sí. Por eso la poesía como todas las artes (o la poesía como elemento fundamental del arte) es hacer trascender al mundo objetivo lo que *ya* está dentro de nosotros y no pretender aprisionar el mundo dentro del ego para distorsionarlo y aberrarlo.³³

No es raro, entonces, que la elección inicial para su escritura fuera la poesía. *Poemas* no encontró eco en la crítica de la época,³⁴ pero

³¹ *Ibid.*, p. 144.

³² *Id.*

³³ “Diarios (1958-1963)”, intr. y sel. de Paulina Lavista, *Letras Libres*, 2008, núm. 112, p. 54.

³⁴ Sobre el libro existen sólo dos reseñas, una de José de la Colina (“Salvador Elizondo, de la poesía secreta”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, núm. 577, 4 de abril

lo poco que se dijo, a la luz del tiempo, muestra el reconocimiento de las preocupaciones estéticas primordiales del escritor: entre ellas, el tiempo.³⁵

El libro consta de dos partes: la primera recupera el poema “Réquiem de junio”, publicado un año antes en *Estaciones*; la segunda agrupa 16 poemas inéditos. En ellos se hallan los grandes temas y símbolos que encontraremos, reelaborados, a lo largo de la obra elizondiana: noche, espejo, instante; muerte, tiempo, memoria. *Poemas* representa una pauta en la definición de la vocación literaria de Elizondo y en la forma como su literatura se relaciona con la tradición, pues marca el proceso de apropiación de grandes tópicos de la poesía y el inicio de singularización de su escritura.

El primer poema del libro, “Réquiem de junio”, compuesto en ocho secciones, se presenta como una búsqueda por apresar visiones de la realidad filtrada por los ojos de un poeta entregado a su mirada. La imagen de la noche abre el poema; entre la soledad nocturna y el sueño se enmarca la mirada que le da voz. Pero el poeta no está entregado al sueño, sino al instante que es umbral entre un “sueño malogrado” y la conciencia de la noche:

Es una clara soledad de junio;
 en la noche tendida como vela de barco
 la quietud de las cosas
 socava los contornos de un sueño malogrado
 (“Réquiem de junio”, I, vv. 1-4).³⁶

de 1960, pp. 2 y 11) y otra de Fernando Rodríguez (“*Poemas*”, *Zarza*, 1960, núm. 1, p. 12). Los comentarios elogian modestamente el libro y resaltan el lenguaje culto, “quizá demasiado heterogéneo”, dice De la Colina, y la marca de “frases gastadas”, según Rodríguez.

³⁵ Al respecto, José de la Colina señala: “los poemas parecen nacidos de la nostalgia de un mundo más bello, de un orden perfecto y mitológico destruido por el tiempo” (art. cit., p. 2). El deseo de recuperar ese pasado es el que se despliega en el poemario.

³⁶ Todas las citas del poemario pertenecen a *Poemas*, *op. cit.* Consignaré entre paréntesis el título del poema y los versos.

Aunque el poema recupera el tópic del nocturno romántico, ambiente intimista por excelencia, no genera en este caso una imagen del poeta que se vierte en la actitud contemplativa para interiorizar lo que el mundo circundante presenta ante sus ojos. El movimiento del poema parece hacer, por el contrario, que las facultades de los sentidos se abran hacia la realidad circundante para apresar sus visiones en imágenes, en un intento por contener esos momentos de su conciencia ante el mundo. Como el instante que media entre un abrir y cerrar de ojos, las imágenes quedan suspendidas, cual fotografías:

y los cuerpos que ejercen coitos alucinados
se quedan suspendidos en el canto del grillo
como esqueletos recién fotografiados
("Réquiem de junio", I, vv. 5-7).

El poeta se presenta entonces como un observador. Sin duda, estos textos están determinados ya por la búsqueda de la concreción poética de las preocupaciones intelectuales del autor, que encontraron cabida en su apego a la fenomenología en el campo de la filosofía, y, en el ámbito poético, en su simpatía por el *imagism* inglés, sobre el que anota en su diario:

La poesía en lengua castellana no ha dado todavía el gran paso que la poesía inglesa dio con el imaginismo [*sic*]. Cuando menos no lo ha dado con la amplitud con que lo dieron esas gentes. Este paso consiste en volverse desinteresada. Toda la poesía española no es sino la exposición pormenorizada del estado de ánimo de los poetas. Ahora ya es necesario involucrar el mundo objetivo en la actividad poética. Es decir, comprometerse con la realidad. Hacer del ejercicio de la poesía una vocación de verdad más que de azoro.³⁷

³⁷ "Diarios (1958-1963)", ed. cit., p. 55.

Para Elizondo, comprometerse con la realidad “objetiva” implica involucrar el cuerpo como único medio para la apertura perceptiva al mundo: “el cuerpo se contrae sobre la red de sangre” (“Réquiem de junio”, v. 9), dice el poeta, y las imágenes se concentran en la dinámica de los límites que su corporeidad determina. Que la poesía se vuelva “desinteresada” implica, para estos momentos de la escritura del autor, la búsqueda de la expresión de lo que accede a nosotros a través del cuerpo y, particularmente, a través de la mirada. De ahí la sensación que se desata en la lectura de *Poemas* como una voz que poco profundiza en lo que llama el “estado de ánimo del poeta”; se presenta, más bien, como un ser abierto al mundo, que convoca casi una visión fenomenológica, como la descrita por Merleau-Ponty: “Desde el momento en que mi ser está abierto al mundo, polarizado hacia él, y las cosas no son en sí, sino realidades para mí, la percepción externa no será otra cosa que el momento en que esa realidad se abre a la mirada de mi subjetividad encarnada y orientada hacia el mundo”.³⁸

Abiertos sus sentidos al mundo, la percepción del poeta se empaqueta con la conciencia del sujeto en su condición espacio-temporal. Pero si la realidad del espacio es asible en tanto que forma parte de una percepción objetiva, no así el tiempo: “Las puertas son propicias; pero los relojes no” (“El alba”, v. 1), dice el poeta; por ello, su voluntad se concentra en el intento por apresar la realidad del tiempo, lo cual no se puede lograr si no es en su conquista: detenerlo, abolir el sentido de la continuidad:

³⁸ *Fenomenología de la percepción*, tr. de Emilio Uranga, Fondo de Cultura Económica, México, 1957, p. 36 [1a. ed. en francés, 1945]. La influencia de la propuesta filosófica de la fenomenología es indudable en el quehacer artístico de Elizondo. Al menos, previa a la escritura de *Poemas*, en el ensayo antes citado “En torno al *Ulysses* de Joyce”, la referencia explícita al pensamiento de Husserl, Hegel y Merleau-Ponty permite reconocer su importancia para la estructuración del proyecto literario del autor.

En este espacio yermo
 deshabitado de palabras
 todo futuro es yerto,
 todo presente es fijo,
 todo pasado es muerto
 (“Réquiem de junio”, II, vv. 12-16).

La nota elizondiana aparece, desde este momento, como voluntad para transgredir el tiempo, preocupación estética sin la cual no se podría explicar gran parte de su obra posterior. Si bien el problema del tiempo permanece a lo largo de su producción con movimientos variantes, *Poemas* se constituye como el primer momento de su formulación en la dinámica de un proyecto literario; aquí se instaura uno de los principales temas en su escritura y su inicial solución artística, que desemboca en la significación de las nociones de *instante* y *eternidad* como conquista del tiempo, estados a los cuales se llega sólo en la voluntad de una percepción consciente del mundo y en la muerte.

La muerte se perfila a lo largo de “Réquiem de junio” como suspensión de la continuidad en el flujo temporal y, en este sentido, la muerte no es fin, sino eternidad, conquista del tiempo. De ahí que el poeta apele a los muertos como “los anonadados”, “los que habéis extraviado la secuencia del año” (“Réquiem de junio”, III, vv. 1-2). Si la muerte es “el tiempo conquistado / al afán pertinaz de los relojes” (“Réquiem de junio”, VII, vv. 38-39), ésta también se vive en el instante apresado. Lo que podríamos denominar como las “numerosas muertes”, convocadas en los versos del poeta inglés Richard Crashaw que sirven de epígrafe: “When these thy Deaths, so numerous / Shall all at last dye into one”, se vive en la conciencia del tiempo y en su abolición, vía el instante y la eternidad, siempre en un estado de umbral: vigilia-sueño; noche-día; recuerdo-olvido, y, finalmente, mirada-espejo.

Los textos que forman la segunda parte del poemario recuperan y, en cierto modo, profundizan la elaboración de algunas de las imá-

genes y símbolos que aparecen en “Réquiem de junio”; ejemplos de éstos son la rosa, el ángel y el espejo.

El símbolo de la rosa en la producción literaria de Elizondo inicia en *Poemas* mezclando distintas acepciones que la tradición cultural le ha otorgado. En concordancia con el tema del tiempo que he señalado, la rosa participa en el revestimiento del motivo clásico de la brevedad de la vida: “En el florecimiento de la rosa / y en su muerte” (“Réquiem de junio”, V, vv. 4-5), pero actualizado en la analogía de la flor y la imagen del reloj: “la contemplación de la rosa que gira” (“El ángel”, v. 8). Esta última acepción, que recuerda los versos del “Nocturno rosa” de Villaurrutia: “ni la rosa que gira / tan lentamente que su movimiento / es una misteriosa forma de la quietud”,³⁹ es una de las más constantes a lo largo del poemario, como lo muestran los versos de “Adviento”:

Por eso en la noche,
cuando el tiempo es más torpe, pero más evidente,
la rosa pierde un grado
de su significado
y medra en la penumbra que ciñe los tibores
como un pájaro helado congelado su vuelo en la frialdad del sueño
 (“Adviento”, vv. 19-25).

La importancia del motivo de la rosa en *Poemas* es que muestra el principio de un proceso de apropiación de uno de los símbolos más antiguos en la tradición literaria, “el más espinoso y marchito de todos los trastos del bazar de la poesía”,⁴⁰ dice Villaurrutia, y con él Elizondo se incorpora, igual que este poeta Contemporáneo, en la dinámica de reactualización del símbolo para singularizarlo en su producción poética. Un año después de la aparición de *Poemas*, en

³⁹ *Obras*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 57.

⁴⁰ Xavier Villaurrutia, “La rosa de Cocteau”, en *ibid.*, p. 924.

el *Anuario de la poesía mexicana*, editado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, aparece el texto “Diálogo en el puente”, donde se consolida el símbolo personal de la rosa en su producción poética. Años después, el autor retomará este mismo poema para incorporarlo, con modificaciones, en *El grafógrafo*. Aunque realizaré al respecto un análisis más exhaustivo en los siguientes capítulos, me interesa anotar desde este momento que, a pesar de que la presencia de la rosa en la obra de Elizondo se encuentra casi exclusivamente en sus textos poéticos, su importancia no radica en la reiteración obsesiva (como en el caso de otros motivos de su producción literaria), sino en que termina por ser construcción de una imagen poética sintetizadora de la visión de Elizondo sobre el ideal poético. La rosa se convierte en imagen personal de la palabra poética buscada, que encarna los componentes tradicionales del símbolo: brevedad y perfección.

Por su parte, el ángel, ser incorpóreo, alado, convoca en su figura la noción de lo invisible.⁴¹ El ángel plantea, como símbolo de mediación, la correlación entre dos realidades, la visible y la invisible. En este sentido, el poeta no escapa a una proyección inevitablemente metafísica del mundo, entendida ésta como referente a lo que está más allá de la manifestación física u objetiva. De esta forma, la presencia del ángel a lo largo del poemario es representación de una suerte de intuiciones sobre ese mundo invisible:

La memoria que ronda las ventanas
 las voces dispersas en la lluvia
 los nombres de los muertos
 los nombres de los dioses
 las sensaciones inasibles
 el presentimiento de la presencia

⁴¹ El ángel es “Símbolo de lo invisible, de las fuerzas que ascienden y descienden entre el origen y la manifestación” (Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Barcelona, 2001, p. 82).

detrás de las puertas cerradas a llave
 la contemplación de la rosa que gira
 los rostros encontrados al voltear una esquina
 las palabras oídas al acaso
 la música lejana
 todo
 es la premonición de un ángel
 (“El ángel”, vv. 1-13).

La referencia a estas intuiciones implica, como señala José de la Colina, un intento también por detener lo que fluye; desde esta perspectiva se establece, según el crítico, una correspondencia con Joyce: “En este deseo de detener lo que fluye, el creador da fe a las Epifanías. Este título ha sido sugerido, probablemente, por James Joyce [*sic*], que llamaba así a los instantes de revelación filosófica o poética”.⁴² Dichas epifanías se muestran en *Poemas*, en efecto, como proyecciones de los momentos de conciencia revelada para el poeta, pero también pueden ser consideradas como el primer intento en la escritura del autor por representar los movimientos que median entre las distintas realidades mentales, uno de ellos, el sueño. En “*Music within*”, el poeta es testigo de la revelación de un ángel en el tránsito entre vigilia y sueño que atraviesa el sujeto soñante a quien observa. El ángel aparece como una iluminación convocada en la contemplación consciente del fluir del tiempo:

Tú lo estabas esperando entonces
 en el ir y venir de tus ojos sobre la rosa
 Su voz de vidrio,
 cuando la tocó tu olvido se deshizo
 y abriendo los ojos preguntaste
 —‘¿qué hora es?’

⁴² Art. cit., p. 11.

No habías soñado. Un ángel
había tocado tus pupilas con su lengua
("Music within", vv. 6-14).

Es claro que en este poema el ángel no representa el sueño en sí, como lo aclara el mismo poeta, "Los ángeles no son del sueño" ("Music within", v. 1), sino que, fiel a la carga semántica del símbolo, en su calidad de mediador incorpora de nuevo la noción del instante que relaciona dos estados, en este caso, la vigilia y el sueño. De ahí que el privilegio otorgado no sea al contenido del sueño, sino al tránsito, noción de *umbral* que será clave en el desarrollo del sistema estético de Elizondo.

En esta misma línea, *Poemas* muestra la simiente del espejo como otro de los motivos que serán reiterados en la escritura elizondiana. En sentido estricto, el espejo es el umbral, eje simétrico que media entre dos ámbitos: el de la realidad y su imagen. "Todo espejo —dice Elizondo— es una puerta y lo que importa no es el espejo en sí, sino la idea especular en que se sustenta su estructura."⁴³ Si en el libro se impone la mirada del poeta en el intento de apresar las visiones instantáneas de la realidad, sus ojos fungen cual espejo del mundo; sin embargo, al mismo tiempo que se impone esta mirada, va desatándose poco a poco la interrogante respecto a la correspondencia entre el reflejo y lo reflejado, que no es más que la interrogante sobre el sentido de la identidad. Como señalará el autor años después: "la validez del espejo está determinada por nuestra duda",⁴⁴ y en *Poemas* esta duda es la que queda planteada, aunque no resuelta.

Sobre todo en los poemas finales se acentúa la referencia a la no correspondencia entre el espejo y lo reflejado. El reflejo del su-

⁴³ Margo Glantz, "Entrevista con Salvador Elizondo y Edgar Allan Poe", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 350, 30 de octubre de 1968, p. VIII.

⁴⁴ "Los sueños de Felipe IV o los putrideros ópticos", *Revista de la Universidad de México*, 1967, núm. 10, p. 16.

jeto queda suspendido en el espejo, aun en su ausencia: “la fugitiva imagen de tu rostro / se quedará vibrando en el espejo / mucho rato después que te hayas ido” (“La hora exacta”, vv. 7-9), o bien, se desvanece frente a sus ojos:

Estaba frente a frente con su nada.
Entre su rostro exangüe y el espejo,
tan sólo su mirada.

—‘Dios mío, dijo entonces, ayúdame a jugar esta jugada!’

Y se borró su rostro del espejo
 (“El alba”, vv. 26-30).

La particularidad de este símbolo radica en la imagen desdoblada que apunta, generalmente, a una duplicidad sin esperanza de síntesis. El símbolo del espejo puede reflejar también el mundo como discontinuidad: “es el que proyecta ese sentido negativo en parte, caleidoscópico, de aparecer y desaparecer”.⁴⁵ Lo que el símbolo del espejo sugiere es la conciencia de la disolución, cuya clave se encuentra también en la conciencia del cuerpo y su irremediable descomposición. Así, en el poema “Tanatología”, cuyo título remite, en sentido estricto, a los efectos que la muerte produce en el cuerpo, el sujeto se revela también en el tránsito de la disolución de la carne:⁴⁶

A las tres de la tarde
el contacto imposible de la carne
lo sorprendió a través de la ventana

⁴⁵ Juan-Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 200.

⁴⁶ Tema que, por ejemplo, será medular en textos posteriores como el cuento “El desencarnado”.

como si fuera un ave viniendo del río
 [...]
 Desde entonces
 se reflejaba mal en los espejos
 (“Tanatología”, vv. 1-5, 9-10).

Como se verá más adelante, el principio de la construcción especular encontrará eco en la obra elizondiana como umbral entre imágenes, dimensiones o ideas duplicadas, sea entre la acción y el recuerdo, el yo y el cuerpo, la idea y la realidad, sueño e imaginación. Como señalé arriba, aunque la especularidad en *Poemas* se presenta ya como un problema asentado en la escritura del autor, aún no muestra el movimiento que después se instaura en la dinámica del juego de las duplicaciones. Y en esta dinámica la presencia de la fotografía, el cine y la pintura serán piezas medulares para su formulación.

La época de Nuevo Cine

El mismo año en que se publica *Poemas*, en el ámbito cultural de la época comienza a gestarse la formación de uno de los grupos determinantes a los que perteneció Elizondo: el grupo Nuevo Cine. Según señala Emilio García Riera, este grupo nace a partir de algunas reuniones que se iniciaron en 1960 a las que asistían Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Carlos Fuentes y José Luis Cuevas.⁴⁷ Aunque ninguno de ellos se convertiría en miembro, en abril de 1961 queda formalmente constituido el grupo Nuevo Cine con la aparición del número 1 de la revista homónima, en el que se publica su manifiesto;⁴⁸ ahí

⁴⁷ Véase *Historia documental del cine mexicano*, t. VIII (1961/1963), Era, México, 1976, pp. 11-12.

⁴⁸ Firmado por José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, J. M. García Ascot, Emilio García Riera, J. L. González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Mon-

el grupo expone sus objetivos, los cuales se resumen en “la superación del deprimente estado del cine nacional”; afirmar la imagen del “cineasta creador”; la defensa de “la producción y libre exhibición de un cine independiente”; “desarrollo en México de la cultura cinematográfica”; apertura del “criterio colectivo de los exhibidores de películas extranjeras en México”, y la defensa de la organización de la *Reseña de Festivales*.⁴⁹

De los firmantes en el manifiesto, los miembros más activos se encargan de la preparación de la revista *Nuevo Cine*, entre ellos, Salvador Elizondo, quien contribuye a lo largo de los siete números de la revista que aparecen entre abril de 1961 y agosto de 1962. La adhesión del autor a *Nuevo Cine* significó también ganar espacio en otras publicaciones periódicas como crítico de cine, ejemplo de ello son los suplementos *La Cultura en México* y *El Gallo Ilustrado*. Este último acoge, en 1962, la publicación de la sección “Pantalla”, espacio que conservaría hasta 1963. Los artículos y reseñas que aparecen en estos años con la firma de Elizondo muestran claramente el seguimiento de los propósitos del proyecto colectivo que en ese momento compartía, pero, a su vez, marcan la pauta de sus preocupaciones más personales. Sobre todo, el valor otorgado a la figura del autor, la posibilidad de la mezcla de dominios de distintas manifestaciones artísticas y, de nuevo, el problema del tiempo.

En 1962, a propósito de *En el balcón vacío*, de García Ascot,⁵⁰ cuya realización está íntimamente ligada con el grupo Nuevo Cine,

siváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens. Posteriormente, ingresan en el grupo y suscriben este manifiesto José Báez Esponda, Armando Bartra, Nancy Cárdenas, Leopoldo Chagoya, Ismael García Llaca, Alberto Isaac, Paul Leduc, Eduardo Lizalde, Fernando Macotela y Francisco Piña.

⁴⁹ “Manifiesto del Grupo Nuevo Cine”, *Nuevo Cine*, 1961, núm. 1, p. 3.

⁵⁰ Película que, a decir de García Riera, “fue la realización más importante de un miembro del grupo *Nuevo Cine*, grupo que representaría el primer intento de oposición sistemática, en todo los terrenos, al *status* cinematográfico nacional” (*op. cit.*, p. 11). En su realización participan, además, varios de los integrantes del grupo, entre ellos, Elizondo.

Elizondo destaca el recurso de la memoria en esta película como algo hecho “visible”. El autor reconoce en el filme de García Ascot lo que empata con sus propias “significaciones dentro del hecho estético” y que enumera como “Llaneza del relato, la calidad sintética, difusa y luminosa a la vez, la preeminencia de los mecanismos de la memoria, tan aptos en ser transmutados en fenómenos de poesía, la concreción de la nostalgia como un compuesto sobre estímulos visuales”.⁵¹ Resulta significativa la correspondencia entre el logro filmico de García Ascot en el contexto cinematográfico de la época y la búsqueda artística de Elizondo: los ojos del crítico se posan en la posibilidad de concreción de elementos abstractos vía la obra artística, lo cual, en mucho, es la intención que dirigirá su proyecto literario. Al respecto, es importante el análisis que hace Elizondo sobre una de las escenas de la película:

Me entusiasma particularmente una escena en la que la protagonista se desposee lánguidamente de los zapatos y los aretes. Estos actos insignificantes llevan un trasfondo de memoria, algo intangible, algo acinematográfico está sucediendo al mismo tiempo: la memoria está funcionando. La voz interior profiere entonces, también desde un más allá cinematográfico y entonces... *Y entonces yo me llevé un tapón...* esta frase, convertida en un encantamiento, nos remite a un pretérito inasible. La memoria, entonces, mediante el procedimiento de involucrar una sensación como referencia del curso de la memoria, de la evocación, la hace real, la convierte en un fenómeno analizable, visible.⁵²

Estos comentarios dan luz sobre las propias pretensiones de Elizondo. A lo largo de sus reseñas y artículos de esta época, se distingue el acento reiterado que da al funcionamiento de elementos “ocultos”

⁵¹ “Donde el tiempo es el principal personaje”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 6 de junio de 1962, núm. 467, p. xviii.

⁵² *Id.*

que se objetivan en la pantalla, llámese, como en este caso, el funcionamiento de la memoria, o del tiempo. El autor pondera, para estos fines, la importancia del dominio de la técnica en el cine y en las artes en general, como anota en sus comentarios al filme *Jules et Jim* de Truffaut:

El cine, como la poesía, es ante todo un oficio. La mayor o menor destreza en un oficio está determinada por el grado de corrección con que el artesano elige los instrumentos que facilitan la realización. Hay cines que se detienen en esta destreza primaria en que los instrumentos o los medios se convierten en el fin mismo. Las cosas se quedan sin decir y se obtiene un producto inmediato de la destreza. Hasta aquí el cine no deja de ser una artesanía y el *menage a trois*, en este caso [Jules et Jim], una situación ridícula. Pero cuando el cine trasciende esta situación y mediante los instrumentos adecuadamente seleccionados pone al descubierto los tegumentos íntimos del hombre, el vodevil, incluso, es un arte.⁵³

De igual forma, estos textos revelan la presencia de una de las convicciones del escritor respecto a la posibilidad de diluir las fronteras genéricas o disciplinarias en el objeto artístico, que desarrollará a lo largo de su producción literaria posterior. En los comentarios que elabora respecto a la película de Zurlini, *Cronaca Familiare*, basada en la novela del escritor italiano Vasco Pratolini, refuta las críticas que ésta recibió por su correspondencia con las estrategias narrativas de la novela, y defiende la mezcla de dominios entre las artes, en este caso, el cine, la pintura y la literatura:

Cronaca Familiare, basada en la novela de Pratolini, es una transcripción fiel del libro. ¿Se traiciona con ello el cine a sí mismo? Se dice:

⁵³ "Jules et Jim", *El Gallo Ilustrado*, suplemento de *El Día*, 25 de noviembre de 1962, núm. 22, p. 4.

es una película construida como una novela. Yo por mi parte conozco muchas novelas (*El satiricón*, de Petronio por ejemplo) construidas como películas, y no por ello son mejores o peores. La calidad fotográfica y cromática de esta película está enteramente basada en la pintura de Rosai y creo que en este respecto el sentido de la transcripción es todavía más directo que en el de la narración. Esto da lugar a la misma objeción sólo que aquí por lo que a la forma respecta. Es evidente que estas objeciones no son sino el producto de la ignorancia. En última instancia, si se presta atención: *El acorazado de Putemkin* no es sino una transcripción del *kabuki* japonés, así como la *Guernica* o la Capilla Sixtina no son sino aplicaciones del método de montaje formulado por Eisenstein. ¿Dónde empiezan y terminan las artes?⁵⁴

Sin duda, la cultura cinematográfica obtenida desde temprana edad lo llevó, casi como un movimiento natural, a su incursión en este mundo, no sólo como crítico, sino también como realizador. Aunque en entrevista con Elena Poniatowska, realizada en 1960, Elizondo refirió haber hecho una película basada en el poema de T. S. Eliot “Los hombres huecos”,⁵⁵ no hay un registro de este filme, no así de la que hoy es su única pieza cinematográfica reconocida: *Apocalipsis 1900* (1965), cuya realización comenzó, al parecer, en 1963.⁵⁶

⁵⁴ “Un gran film de Valerio Zurlini”, en *El Gallo Ilustrado*, suplemento de *El Día*, 16 de diciembre de 1962, núm. 25, p. 4.

⁵⁵ Elizondo cuenta a Poniatowska: “cogí una cámara y me fui a Guanajuato. Estuve una semana metido dentro de la cripta ésa, filmando las momias, teniendo como base un poema de T. S. Eliot, *Los hombres huecos*. Cada toma correspondía perfectamente a un verso del poema. ¡Se trata de un equivalente filmico del poema! Y pensaba meterle la música correcta. Ahí está la película enlatada” (“Salvador Elizondo”, *La Jornada*, 5 de abril de 2006, p. 5 [entrevista realizada en 1960]).

⁵⁶ En las notas de su diario del 4 de marzo de 1963, Elizondo anota una referencia a la película, además revela que para esos momentos se encontraba en ciernes la escritura de *Farabeuf*, su primera novela: “Ya conseguí un trabajo más o menos bueno. Estoy de director de la *Revista Arquitectura*. No es mi ideal pero no está mal. Como quiera que sea creo que este trabajo me puede permitir dentro de poco hacer mi película sobre *La*

Sobre este filme el autor habló en varias ocasiones,⁵⁷ aunque no fuera exhibido al público sino hasta 2007, después de su muerte. *Apocalipsis 1900* es un cortometraje (de 15 minutos) montado a partir de una serie de grabados de finales del siglo XIX tomados de la revista *La Nature* y del libro *Précis de Manuel Opérateur* de L. H. Farabeuf, intercalados con la voz en *off* de la lectura de textos de Georges Bataille, Eugene Sue y Marcel Proust, entre otros autores franceses. Su construcción está basada en los principios teóricos del montaje desarrollados por Eisenstein, principios que, entre otros, determinarán la estrategia de escritura de sus primeros textos narrativos.⁵⁸

Nature [...] También estoy madurando mi relato sobre el suplicio de Pekín que ya había yo empezado pero que destruí”, “Diarios (1958-1963)”, ed. cit., p. 59.

⁵⁷ Por ejemplo, en entrevista también con Poniatowska, el autor señaló: “Hice ya la película *Apocalipsis 1900*, en la que pretendí crear un lenguaje cinematográfico inusitado. Se trata de un documental ilustrando un hipotético fin del mundo, mediante grabados en acero tomados de revistas científicas de principios del siglo XX. No hay un tema coherente. Mi idea fue tratar de crear un clima; una quietud mediante estas formas gráficas” (“En el cine mexicano no hay cerebros que funcionen”, *El Día*, 12 de noviembre de 1963, p. 14). También en entrevista, y ya con una perspectiva de algunas décadas de por medio, recuerda a propósito de *Apocalipsis 1900*: “Esa película la hice y la edité con mis propias manos. *Apocalipsis 1900* es una cinta hecha con tomas de grabados científicos de finales del siglo XIX, un juego de montaje para narrar vagamente una historia. Ciertas voces en *off* hacían alusiones literarias en francés; esto debido a que pensábamos enviarla al Festival de Cine Experimental de Avignon. Estas voces tenían como fondo la música de París de fines de siglo, canciones de Ivette Gilibert y una sonata de César Franck. En las primeras imágenes aparecen algunos personajes de Proust. Fue un acontecimiento cultural entre un grupo de amigos, nada más” (Mary Carmen Sánchez Ambriz, “Los márgenes de la mirada. Entrevista con Salvador Elizondo”, *Sábado*, suplemento cultural de *unomásuno*, 15 de abril de 2000, núm. 1176, p. 8).

⁵⁸ La presencia de Eisenstein se percibe como una gran influencia, sobre todo en los primeros textos narrativos del autor. Como se verá más adelante, determinará el principio de construcción de su primera novela, *Farabeuf*.

Los primeros cuentos

“Sila”, la nota rulfiana

En 1962 aparece en la *Revista de la Universidad de México* “Sila”, el primer cuento publicado de Salvador Elizondo. Uno de los rasgos más significativos de este texto es su clara intención imitativa del estilo de Juan Rulfo. Aunque esta intención no tenga ecos evidentes en su narrativa posterior, es importante restituir el lugar que corresponde a los primeros impulsos estéticos del autor, que perfilan la constitución de su estilo narrativo.

En 1993, Elizondo recordó en un homenaje a Rulfo: “la lectura de *El llano en llamas* fue lo que decididamente me movió desde entonces a tratar de ser escritor, a emular o aprovechar las posibilidades que para una escritura literaria se concretaban en ese pequeño libro increíble”.⁵⁹ La declaración del autor, evidentemente, no basta para tratar de establecer relaciones entre su producción y la de Rulfo; mi interés de hecho no radica en ello.⁶⁰ Me importa, sin embargo, mostrar cómo esta motivación, que inicia como un mero ejercicio de imitación,⁶¹ da lugar, a su vez, a los primeros visos, si no de un estilo

⁵⁹ “Juan Rulfo”, *Vuelta*, 1993, núm. 203, p. 8.

⁶⁰ A propósito de la relación entre la obra de Rulfo y Elizondo, Russel M. Cluff escribe el artículo “La omisión conspicua en Juan Rulfo y Salvador Elizondo” (*La Palabra y el Hombre*, 1991, núm. 78, pp. 274-279), en el que establece una relación entre los cuentos “En la madrugada”, de Rulfo, y “En la playa” de Elizondo, a partir de lo que llama la “omisión conspicua”, entendida como la intencionalidad de dejar en ausencia “algún elemento convencional” del cuento para desestabilizar las expectativas del lector e innovar el género. Este trabajo, sin embargo, no plantea una propuesta que marque una relación de influencia directa, es más como una lectura de correspondencia de recursos.

⁶¹ Así lo declaró el mismo Elizondo años después, en una de las pocas menciones que hizo sobre este cuento: “Fui tal vez el primero en convertir los motivos característicos, los estilemas de Rulfo en lugares comunes banales. Si no pude bucear, decanté, para mí, los rasgos que de inmediato me dieron la imagen de un escritor digno de ser imitado, también, de inmediato” (en entrevista con Roberto García Bonilla, “Rulfo y

narrativo propio, sí de inquietudes que encontrarán voz propia en la obra de Elizondo.

“Sila” recupera algunos de los motivos de la narrativa rulfiana. Algunos de ellos son el viaje de retorno del personaje principal (Paulino) a su pueblo en búsqueda del reencuentro con su pasado (“tenía que ir a Sila para encontrar mis pasos muertos, para volver a la tierra de donde vine”), situación que evoca los pasos de Juan Preciado; el pueblo habitado por las voces de los muertos, como Comala (“Si vas a Sila no encontrarás a nadie, ni nada, nada..., sólo a los muertos que andan sueltos”); el personaje del idiota, Jacinto, que evoca la imagen de Macario; las relaciones incestuosas y los conflictos sociales desatados por la posesión de la tierra. Sin embargo, más allá de la cuestión temática y de construcción de personajes, “Sila” recupera los rasgos estilísticos de la técnica narrativa de Rulfo incorporando sus principales recursos: el diálogo, el monólogo interno, el flujo de conciencia, los desplazamientos espacio-temporales como efecto de un constante juego de retrospectivas, así como la casi nula mediación de un narrador omnisciente para el desarrollo del relato.

Fiel al estilo rulfiano, “Sila” está construido a partir de un juego de voces presentadas casi por completo en estilo directo que van montando fragmentos de voces, a modo de un *collage*, las cuales marcan un ritmo narrativo de constante desplazamiento entre un dentro y fuera de la conciencia de los personajes:

“Leoncio viene a mi lado montado en el *Colorado*. Sus ojos están abiertos hacia la imagen de Sila, olorosa a sangre de cabra...

Se me hace que no hay nadie.

...y sigue husmeando con la mirada la oscuridad rota y el camino que va a la poza bordeado de fresnos ateridos...

Se me hace que no hay nadie.

Elizondo en el centro mexicano de escritores”, *La Jornada Semanal*, suplemento de *La Jornada*, 27 de agosto de 2006, núm. 599, p. 8 [entrevista realizada en 1999]).

...y los perros famélicos que ahora se alimentan de yerbas se alejan de nosotros. Las pisadas de los caballos se encienden sobre las piedras diezmadas del empedrado y resuenan contra las tapias enyerbadas del rastro. Las palabras rebotan hasta la iglesia de donde regresan convertidas en nuevas palabras que apenas entendemos.

...Se...ce... noay... dien...”

“Trato de reconocer mi pueblo. Ya nada es como entonces. Sólo el llano está igual; el llano largo y polvoroso adonde iba...”⁶²

Estos desplazamientos hacen de la trama una construcción que se desata a partir de los movimientos fluctuantes entre el presente de la experiencia y los recuerdos de los personajes. Es claro que, en este momento, Elizondo lee a Rulfo con los ojos de un escritor en ciernes que se encuentra en la búsqueda de su propia expresión literaria.

La técnica de Rulfo deja huella en el joven Elizondo precisamente por el hecho de que en él encuentra la muestra de un logro artístico en el uso del lenguaje que permite concretar un efecto pretendido en la escritura, en su caso, la oralidad. La obra de Rulfo es, para Elizondo, ejemplo del trabajo con la materialidad del lenguaje, una operación poética capaz de crear “paisajes hechos de voces, de murmurio, de voz de viento”.⁶³ En este sentido, la oralidad en la obra de Rulfo como efecto de una “técnica”⁶⁴ u operación literaria fue, para Elizondo, el punto de contacto con sus intereses. Como anota el propio autor:

estaba claro para él que el habla puede ser la substancia de la acción, como pasa en sus libros. Fue justamente esta sustentación del texto en

⁶² “Sila” (con dibujos del autor), *Revista de la Universidad de México*, 1962, núm. 2, p. 14.

⁶³ “Juan Rulfo”, art. cit., p. 9.

⁶⁴ Al respecto, el autor señala: “Durante mi larga asociación con Rulfo, esporádica en los primeros tiempos y regular en los últimos años, nunca pude resolver o quitarme de la cabeza el inquietante enigma que planteaba la naturaleza de su escritura a los que estábamos interesados ‘técnicamente’ en su sistema o método” (*id.*).

el habla —o en un habla— lo que hizo que Rulfo se convirtiera para mí en un enigma literario apasionante y que sin resultado cabal estuve tratando de resolver durante muchos años. Se expresaba así: ¿es el habla de los personajes de Rulfo —voces más que personas— natural o artificial?⁶⁵

La formulación de esta pregunta y su respuesta se encontraban ya en los primeros textos ensayísticos de Elizondo, a propósito de la obra de otro autor: Joyce. En el antes citado “En torno al *Ulysses* de Joyce”, Elizondo marca como principal eje en la obra del autor irlandés su confrontación y solución artística respecto al problema de la concreción objetiva de la dinámica del pensamiento, vía el lenguaje; la dificultad que representa este intento radica, como señala Elizondo, en que la velocidad con que funciona la conciencia no permite representarla mecánicamente, por ello “cualquier método que permitiera captar esta vivencia subjetiva es imposible por el simple hecho de que la conciencia de una subjetividad la objetiva y por lo tanto la nulifica. Lo que surge de ahí no es ya la subjetividad en sí, sino la conciencia de una subjetividad objetivada. Se trata por lo tanto de recrear una percepción artificial”.⁶⁶ Para Elizondo, la obra de Rulfo comparte con la de Joyce ese logro, concentrado en la creación de la sensación de oralidad que desatan sus textos:

Rulfo había leído todos los libros de todas las literaturas traducidos al español; muchas veces hablamos de Joyce. Tenía una idea clara de lo que significaba en la literatura. Su percepción de *Dublineses* estaba completamente de acuerdo con la mía y me dio mucho gusto de que coincidiéramos en la idea de que era un libro que se sustentaba por completo en el habla, como los suyos. *Sentía* que toda la obra de Joyce tenía, de alguna manera, afinidades sensitivas con “lo suyo”, como él decía

⁶⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁶ “En torno al *Ulysses* de Joyce”, art. cit., p. 99.

y entendía claramente que existe una literatura puramente legible, al margen del entendimiento geométrico, de sintaxis lógica o de prosodia académica; estaba claro para él que el habla puede ser la substancia de la acción, como pasa en sus libros.⁶⁷

El encuentro entre Joyce y Rulfo marcado por Elizondo, como puede verse, se sustenta en las operaciones literarias que en la obra de estos autores enriquecen la función narrativa con operaciones poéticas. Si en Rulfo el mundo recreado en voces es lo que fascina a Elizondo, en Joyce lo es su capacidad para representar el pensamiento como flujo de conciencia. Entre estos dos autores se comparte un trabajo con la materialidad del lenguaje que permite crear modos artificiales que representan, en dos vertientes, nuestra dinámica en el mundo.

En este sentido, aunque “Sila” puede ser considerado como un mero ejercicio de imitación, implica también un posicionamiento respecto a la forma de narrar, y muestra el interés del autor en explorar formas y técnicas que se alejan del privilegio otorgado al nivel anecdótico para concentrarse en la capacidad de representación de la palabra. Lo que importa para Elizondo, desde este momento, son las posibilidades del lenguaje en la obra literaria para crear sensaciones, efectos de “algo” que va más allá de la historia contada. Si en *Poemas* el autor comenzó a hacer suyos algunos de los motivos poéticos más acendrados en la tradición de la poesía, “Sila” convierte los motivos y estilo rulfianos en un primer modo de articulación de sus propias inquietudes estéticas: lograr que en la dinámica diacrónica del modo del relato se cree el efecto de que distintos tiempos, espacios y contenidos mentales giren, en forma simultánea, en torno a una experiencia vivida en presente. En este caso, son las voces proferidas por los personajes, sus recuerdos y pensamientos los acompañantes de los pasos que guían a Paulino en su deambular por el pueblo.

⁶⁷ “Juan Rulfo”, art. cit., p. 8.

“Puente de piedra”, una verdad presentida

Aunque “Puente de piedra” aparece publicado por primera vez en 1963,⁶⁸ la mayor parte de la crítica lo ubica cuando aparece incorporado al libro *Narda o el verano*, editado en 1966. La ubicación temporal de la escritura de este texto no puede pasarse por alto porque permite replantear, en la perspectiva del desarrollo de la escritura elizondiana, el carácter “realista” al que gran parte de la crítica la ha reducido. Es claro que estos comentarios son hechos siempre teniendo como referencia el afán experimental que adquirirá la narrativa posterior de Elizondo, y quizá por ello es que los trabajos críticos poco se han detenido en este texto.

La materia narrativa de “Puente de piedra” gira en torno al encuentro pactado por una pareja para compartir un día de campo con la intención de librar la ruptura de su relación, que parece inminente. El cuento guarda, en efecto, una estructura narrativa sin mayor conflicto en el sentido estrictamente formal;⁶⁹ el narrador se presenta como entidad omnisciente que otorga voz a los personajes, principalmente al personaje masculino, mediante las formas tradicionales (citas entrecuilladas del discurso de los personajes, o bien discurso directo), de ahí que la crítica considere este texto, junto con otros que conforman *Narda y el verano*, como “fabricaciones realistas”,⁷⁰ porque muestra aún un privilegio dado a la narrativa de argumento.

⁶⁸ “Puente de piedra”, ed. cit., aparece en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, el 10 de noviembre de 1963.

⁶⁹ A propósito, difiero de las observaciones que han hecho los pocos acercamientos críticos a este texto. Uno de ellos es el trabajo “La formulación de la verdad en ‘Puente de piedra’ de Salvador Elizondo”, de Enkratisz Révész, para quien el cuento muestra “un discurso plurilingüe, es decir, integra tanto los discursos de los personajes como el del narrador, cuyas voces en varias ocasiones resultan difíciles, hasta imposibles de distinguir” (*Lejana*, 2010, núm. 2, p. 5). Considero que, en este caso, el crítico trata de leer el texto en la perspectiva de una tendencia experimental de las técnicas narrativas en la obra de Elizondo que no corresponden aún a este momento de su escritura.

⁷⁰ Adolfo Castañón, art. cit., p. xi.

Sin embargo, nadie se ha detenido en el análisis de la construcción del cuento, que, sin grandes transgresiones de las estructuras narrativas tradicionales, muestra un cuidadoso manejo discursivo que, en efecto, desplaza (aunque tímidamente) la sustancia netamente anecdótica del relato.

La materia del relato es sencilla, se concentra en la dinámica de pareja de los personajes, cuya relación amorosa sirve como modelo para revelar un sentido más trascendental: la imposibilidad de una comunicación verdadera. Éste, que considero el núcleo generador de sentido del texto, trastoca distintos niveles del relato; el más evidente es el de los personajes. En el texto, la insalvable distancia que hay entre los protagonistas se traduce en el juego de contraposición entre lo pensado y lo dicho, que deja siempre un vacío en el intento de encuentro con el otro:

En ese momento hubiera querido tomarla de la mano, acariciarla, expresarle de alguna manera el deleite que en él producía la compasión que ella le inspiraba [...] Él la veía, repitiéndose a sí mismo, sin atreverse a decirlo en voz alta: “¡Qué bella te ves así!”, “¡qué bella te ves así...!”

—Nunca he podido entender en qué consiste el reumatismo—
dijo al fin.⁷¹

Los protagonistas no saben cómo entablar un contacto verdadero, de ahí que en el texto opere una constante matización irónica sobre el concepto del “encuentro”, a partir no sólo de las acciones de los personajes, sino de los elementos discursivos. El “encuentro” a lo largo del relato termina por constituirse como su núcleo significativo, pero para mostrarlo desde el otro lado del espejo, desde su negatividad. En este sentido, la ironía encauza las formas de composición verbal del texto para constituir una visión donde el contrasentido toca

⁷¹ Todas las citas del cuento se toman de su primera publicación en *México en la Cultura*, antes citada.

importantes sistemas de valores, en este caso la posibilidad de comunicación. Es decir, la ironía se presenta como estrategia discursiva para evidenciar el estado del mundo como una construcción (como lo es el encuentro de los personajes, “maliciosamente inventado”, dice el narrador) y, en este sentido, es posible percibirlo desde su negatividad.

El principio de la ironía se presenta como un desfase de significaciones que se sustentan en la paradoja a la que se somete la idea del encuentro: “Su encuentro había sido una larga despedida que siempre se prolongaba más y más”. Esta cita representa, a mi parecer, una de las marcas discursivas para la generación de sentido del texto desde la ambigüedad, propia de la construcción irónica. La referencia a “su encuentro” puede ser entendida como la situación particular de la cita pactada para el día de campo, materia narrativa del relato que, en efecto, se desarrolla como una larga despedida; pero también puede leerse, en un sentido más abarcador, como la relación amorosa establecida por los personajes, que encarna la dinámica de toda relación; desde esta perspectiva, se desacredita la construcción del sentido que sustenta la relación amorosa, la cual supone la búsqueda de comunión entre dos sujetos, y la exhibe, por el contrario, como un camino paradójico de desencuentro. Las palabras del narrador no sólo preludian la separación de los personajes que funcionará como desenlace, también condensan el núcleo de sentido del cuento: la imposibilidad de comunicarse y, por lo tanto, el impedimento de entablar un encuentro verdadero con el otro. Y esta imposibilidad se presenta a lo largo del cuento como “una verdad presentida”, según palabras del narrador.

El elemento que revela esta verdad se encuentra en la figura del albino que aparece ante la pareja para romper el único momento de contacto, aunque sólo físico, que intentaban sellar los personajes en un beso:

Ella se incorporó con los ojos cerrados, hacia él, ofreciéndole sus labios. Se besaron. Pero no bien se habían tocado sus bocas, un grito, como

un borbotón de sangre los separó. Ella estaba lívida y sus labios temblaban en el espasmo del grito que acababa de lanzar; un grito como un pájaro maléfico aleteó en las copas de los pinos y se perdió a lo lejos en las faldas de los montes; sus manos crispadas le clavaban las uñas en los brazos y sus ojos horrorizados estaban fijos en un punto invisible, inquietante, cercano. [...]

A unos pasos de ellos estaba el niño. Era un albino deforme, demente. Su mirada escueta, tenaz, de albino, surgía de los párpados enrojecidos como sale el pus de una llaga y su cráneo diminuto, cubierto de lana gris, se alzaba lentamente para caer, como de plomo, sobre el pecho cubierto de harapos, con un ritmo precario e informe que le hacía salir la lengua fuera de la boca desdentada, entreabierta. Su sonrisa era como una mueca obscena. Las manos sonrosadas del idiota dibujaban un gesto incomprensible y sucio apuntando los dedos escaldados hacia ellos.

La inquietante descripción del grito y la figura del albino ha sido anotada por Curley como “el enorme efecto”⁷² del texto, aunque, a su parecer, también excede las convenciones narrativas empleadas en el cuento; “Si vamos a hablar de la verosimilitud realista, la descripción del grito y del albino es demasiado elaborada para que provenga de uno de los personajes y demasiado excesiva para un narrador que, hasta este momento, ha permanecido discretamente omnisciente”.⁷³ Considero, por el contrario, que la efectividad de esta descripción radica precisamente en la ruptura que establece con el ritmo marcado por la narración. Porque, finalmente, el cuento revierte sobre su forma para marcar un quiebre que, al margen de la anécdota, replantea las posibilidades del modo de relato que se había guardado hasta ese momento. Al irrumpir esta imagen, acentuando recursos que no se habían utilizado marcadamente en el relato, como la adjetivación y

⁷² Dermot Curley, *op. cit.*, p. 141.

⁷³ *Ibid.*, p. 142.

la acumulación de símiles, se intensifica la expresividad del discurso y se revela que la palabra puesta al servicio de la construcción de una imagen dice más que cuando se restringe a los límites de las acciones narradas.

De igual forma, el enigma que guarda la imagen del albino, sus gestos incomprensibles, recuperan a la vez lo que antes he anotado como el núcleo de sentido del texto. La imagen del albino deforme irrumpe también en la comunicación establecida entre el texto y el lector. Su imagen evidentemente transmite un contenido ominoso y, como tal, inasible. ¿Qué encierra el gesto “incomprensible y sucio” que dibujan las manos del idiota? Al igual que los personajes, el lector cae irremediamente en la dinámica del descubrimiento de una verdad que se muestra sólo presentida.

Con ello, el texto revela un elemento que será determinante en la producción elizondiana. Advierte la importancia del efecto que puede ser generado en la manipulación de la narración, en este caso por la fuerza comunicativa de una imagen construida.

“En la playa”, el recurso cinematográfico

Anteriormente he mencionado la importancia del interés en el cine que Elizondo mostró desde temprana edad, y es en el cuento “En la playa”, publicado en 1964,⁷⁴ donde se pone en acto la apropiación que el autor hizo de los recursos cinematográficos para desarrollar un discurso ya no como crítico o ensayista, sino como narrador.

“En la playa”, como lo han señalado Vicente Cabrera y Dermot Curley,⁷⁵ sustenta su estructura en los recursos cinematográficos lle-

⁷⁴ Ed. cit. Texto publicado en *Cuadernos del viento*, 1964. Igual que “Puente de piedra”, es incluido en el libro *Narda o el verano*, de 1966.

⁷⁵ Vicente Cabrera, en su artículo “Tortura en cámara lenta: Salvador Elizondo ‘En la playa’ y otras historias” (*Revista Interamericana de Bibliografía*, 1990, núm. 3, pp.

vados al ámbito del cuento. Elizondo en entrevista, a propósito de los textos antologados en *Narda y el verano*, señaló que en ellos parte de la intención de resolver problemas que se había planteado “en el orden de la transmisión de imágenes”⁷⁶ en el discurso narrativo. Específicamente sobre “En la playa” señala: “está escrito mediante la utilización del procedimiento de campo y contracampo en el cine: no hay más que dos puntos de vista enfocados el uno hacia el otro, y entonces se van alternando para producir la narración”.⁷⁷ Si bien es cierto que esta técnica no es ajena al discurso narrativo literario (focalización múltiple), el efecto cinematográfico en “En la playa” se logra no sólo a partir de los alternados cambios de focalización, sino también mediante un juego de restricción visual, que crea la sensación de “ocularización”⁷⁸ en el relato. Pareciera que ante el lector se

394-399), establece la relación entre los textos “En la playa”, “La fundación de Roma” y “De cómo dinamité el Colegio de señoritas”, a partir de los recursos cinematográficos empleados en su construcción. Sobre “En la playa”, señala que “los párrafos están intercalados en forma de guión cinematográfico” y plantea la presencia de una “cámara narrativa” que posibilita el desarrollo del cuento (p. 397). Por su parte, Curley, en el estudio antes citado, pondera de igual forma el lenguaje fílmico del cuento hasta plantear la naturaleza del texto como una transcripción “en lenguaje literario [de] cada toma de cámara, todo lo que se ve en la lente en un momento dado” (*op. cit.*, p. 143).

⁷⁶ Jorge Ruffinelli, “Entrevista. Salvador Elizondo”, *Hispanamérica. Revista de Literatura*, 1977, núm. 16, p. 38.

⁷⁷ *Id.* A propósito de la técnica de campo / contracampo, es pertinente anotar que se utiliza mucho, por ejemplo, en *thrillers* para alternar los puntos de vista entre la víctima y el agresor. De ahí que Curley establezca una relación entre el texto de Elizondo y el *spy thriller*: “Aunque no se sabe quién es Van Guld ni por qué persigue al hombre gordo, la secuencia en sí evoca imágenes de un género muy conocido, el del *spy thriller*, y es posible visualizar mentalmente, el lugar que ocuparía dentro de este contexto de espionaje. Así se puede deducir que Van Guld es el incansable sádico que disfruta cada momento de esta paulatina eliminación de un enemigo torpe y débil” (*op. cit.*, pp. 142-143).

⁷⁸ Con la intención de marcar las diferencias entre el modo de articulación de la narración literaria y la cinematográfica, François Jost propone el término “ocularización” para caracterizar, en la estructura narrativa del cine, “la relation entre ce que la caméra montre et ce que le héros est censé voir, je propose de parler *d'ocularisation*: ce terme a en effet l'avantage d'évoquer l'oculaire et l'œil qui y regarde le champ que va

presenta la sucesión de encuadres reducidos al campo de visión de lo que se mira a través de una lente, o bien, de una mirada. El efecto es el de un movimiento que se desplaza entre amplitudes y reducciones del campo visual, de ahí el marcado carácter cinematográfico del texto.

Este efecto se logra a partir de una sucesión de planos, de desplazamientos alternados entre las perspectivas de la mirada de los personajes del cuento, Van Guld y el gordo, quienes protagonizan la dinámica establecida entre perseguidor y perseguido, y, dentro de estas perspectivas, el privilegio dado a ciertos detalles, con movimientos a modo de *close-up*. Sobre todo el modo en que Van Guld (el perseguidor) ve las acciones de su antagonico, a través de la mira del rifle, crea el efecto de lo que Vicente Cabrera llama “la cámara narrativa”⁷⁹ del texto:

Van Guld [...] había podido ver todas las peripecias del gordo a través de la mira telescópica del Purdey. [...]

Con un movimiento horizontal de la carabina, Van Guld siguió el trayecto de la barca del gordo cuando estaba encallada sobre la arena. Apuntó durante algunos instantes la cruz de la mira sobre la calva perlada de sudor de su presa que yacía boca abajo junto a la lancha volcada. Las enormes caderas del gordo, entalladas en el lino, mugriento de su traje, eran como un montículo de espuma sobre la arena. Apuntó luego el Purdey hacia la selva que asomaba por encima del punto más alto de la duna. Las copas de las palmeras y las ceibas se agitaban silenciosas en su retina (pp. 23-25).⁸⁰

‘prendre’ la cámara” (*L’œil-caméra. Entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1987, pp. 22-23).

⁷⁹ Art. cit., p. 396.

⁸⁰ Las citas del cuento se harán por su edición en *Narda o el verano*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, anotando sólo el número de página en el texto.

Los movimientos que efectúa el *œil-caméra*, recuperando el término de François Jost, son evidentes en esta cita. La perspectiva de Van Guld pone en juego no sólo la restricción de lo que se ve a través de la mira del rifle, también incluye una sensación de acercamiento y distanciamiento, al alternar lo que ve sólo a través de sus ojos: “Sin servirse de la mira telescópica, Van Guld pudo darse cuenta de que el gordo se había vuelto hacia ellos” (p. 32), y en esos momentos el gordo se convierte en “una mancha diminuta, blanca, informe” (p. 31).

Mucho más acentuado que en “Puente de piedra”, la materia narrativa de “En la playa” queda supeditada a una intencionalidad estética que privilegia la construcción de la imagen antes que la profundización en los detalles anecdóticos. De hecho, el deseo del lector de conocer las razones de la persecución y el inminente asesinato del gordo nunca se satisface, porque, finalmente, poco importa. Como señala Cabrera, el texto es, ante todo, “un juego de ficción, de texto y escritura. Elizondo no se propone contar una historia por el valor de la historia, del argumento, sino por las posibilidades del juego, de arte, de imágenes que le permiten, como al matemático los números, acorralar el enigma”.⁸¹ En este sentido, “En la playa”, más allá de ser la “traducción” de un guión cinematográfico o de los recursos del cine, implica la formulación de un discurso narrativo *verbal* capaz de montar una historia, desplazando el sustento del relato hacia la construcción de la imagen. Así es que el texto muestra la puesta en acto de una de las búsquedas en la posibilidad de la escritura, afín al interés del autor que ya he señalado: diluir las fronteras genéricas y disciplinarias en el objeto artístico, en este caso el objeto literario.

A partir de este recorrido de las primeras muestras de la escritura del autor, queda claro que su producción se perfilaba hacia la experimentación de formas y técnicas narrativas, guiadas por sus grandes pasiones y preocupaciones artísticas, las cuales serán reunidas en *Fa-rabeuf o la crónica de un instante* (1965), su primera novela. A partir

⁸¹ Art. cit., p. 398.

de este momento, y a lo largo de los siguientes años, la recurrencia de temas, como el tiempo, la memoria y el sueño, y las estrategias de escritura empleadas, como la construcción de imágenes, el recurso cinematográfico y la ironía, mostrarán una profundización que apunta a la búsqueda de expandir las posibilidades del lenguaje para objetivar el movimiento creativo del acto escritural, acentuando cada vez más un carácter reflexivo de la escritura hasta llegar a *El grafógrafo* (1972). Este proceso será objeto de análisis del siguiente apartado.

HACIA EL PROYECTO IMPOSIBLE

Farabeuf o la crónica de un instante

En el desarrollo del proyecto literario de Elizondo, definitivamente, *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) representa un punto clave. La publicación de ésta, su primera novela, otorga a Elizondo un lugar en las letras mexicanas del siglo xx que lo caracteriza como un escritor complejo, a veces críptico, pero siempre fascinante. Desde su aparición, *Farabeuf* se reveló como un texto inquietante para el lector en general y para la crítica. Los primeros comentarios que aparecieron a propósito de la novela fluctúan entre su reconocimiento como “un alarde de virtuosismo organizado con absoluta perfección”⁸² y como un texto “abstruso, incomprensible, enredado”.⁸³ La complejidad de la novela, que se sustenta en el quiebre que plantea respecto a las formas tradicionales de la narración, ha supuesto para la crítica un reto particular, porque a la vez que le permite abrir líneas interpretativas, en cierta medida pugna por mantener un halo de enigma.

⁸² Huberto Batis, “*Farabeuf o la crónica de un instante* de Salvador Elizondo”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 19 de enero de 1966, núm. 656, p. vx.

⁸³ Guido Toppi, “Pesadilla con el nombre de Farabeuf”, *Istmo: Revista Cultural*, 1966, núm. 45, p. 78.

Los acercamientos a *Farabeuf* dibujan una larga serie que oscila, principalmente, entre el análisis de las voces narrativas, la intertextualidad, el erotismo y el acto de la escritura como líneas que se orientan a desentrañar las claves compositivas de la novela.⁸⁴ Entre las líneas que me interesa marcar está el modelo de la memoria como dinámica de la reconstrucción fragmentaria del recuerdo que determina la construcción temporal del texto y, por lo tanto, la misma estructura de la novela.

Estas claves del texto, marcadas ya por la crítica, responden al proceso que he presentado como la fase formativa del escritor. La escritura de *Farabeuf* pone a funcionar los recursos que poco a poco Elizondo fue montando en su producción anterior. Tiempo después de la aparición de la novela, señaló que los textos que le anteceden representaron para él las “búsquedas o tanteos de estilo que algo se traducen en *Farabeuf*”.⁸⁵ En efecto, si en sus primeros escritos el autor había delineado el tiempo como uno de los temas obsesivos que rigen presencias constantes en su escritura: la muerte, la memoria y el instante, todos ellos son reunidos en *Farabeuf*. La novela recupera, además, algunos recursos estilísticos ya practicados, como el privilegio de la imagen sobre la materia narrativa, el juego de duplicaciones y la incorporación de elementos discursivos ajenos al ámbito estrictamente literario.

Farabeuf parte, a mi parecer, de la formulación de una preocupación humana y estética que sentó bases en Elizondo desde sus primeros impulsos artísticos, la reflexión sobre nuestra naturaleza temporal y su vínculo con la memoria como único recurso con el que contamos para constatar nuestra estadía en el mundo, recurso que, sin embargo, está condenado por condición propia a representarnos

⁸⁴ Los trabajos críticos a propósito de *Farabeuf* son abundantes. Para una revisión más puntual, véase el trabajo de Ross Larson, *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo*, El Colegio Nacional, México, 1998, pp. 203-221.

⁸⁵ Ruffinelli, entrevista citada, p. 38.

fragmentados, escindidos en el juego del olvido y el recuerdo. Como señala Elba Sánchez Rolón, en *Farabeuf* “el mundo interior y la presencia del sujeto como parcialidad ante el mundo percibido se encuentran en el recuerdo para manifestarse textualmente”.⁸⁶ De ahí que los mecanismos de la memoria se conviertan en el modelo que determina el carácter fragmentario y ambiguo de la novela. La invocación del recuerdo con la cual abre el texto, “¿Recuerdas...?”, constituye el método de formulación de *Farabeuf*, imponiendo a la escritura el modelo de la memoria en su dinámica de reconstrucción de los recuerdos que se actualizan en imágenes. Por ello, el contenido de los recuerdos se condensa en formas icónicas concretas: la fotografía del supliciado, así como el ideograma dibujado en el cristal y la estrella de mar.

En numerosas ocasiones, Elizondo testimonió que fue el impacto que en él provocó la fotografía del supliciado, conocida a través del libro de Bataille *Les larmes d'Eros* (1961), lo que motivó la creación de *Farabeuf*, con el intento de recrear el contenido de esta imagen en la escritura. Esta intencionalidad se plantea en *Farabeuf* a partir de una analogía entre la técnica fotográfica⁸⁷ y la memoria, que hace corresponder el instante que se fija en la fotografía y el recuerdo vía la mirada, como acota una de las voces de la novela en el primer capítulo:

Hay miradas que pesan sobre la conciencia. Es curioso sentir el peso que puede tener una mirada. Es curioso comprobar cómo el afán de

⁸⁶ *La escritura en el espejo. Farabeuf de Salvador Elizondo*, Universidad de Guanajuato, Silao, 2008, p. 71.

⁸⁷ Antes de *Farabeuf*, la importancia de la fotografía en la escritura elizondiana ya se presentía, por ejemplo, en “Puente de piedra”. Hay una escena del cuento en que el personaje masculino enfoca a la mujer a través de la lente de su cámara, jugando con la posibilidad desvirtuar su imagen, haciéndola nítida y borrosa, hasta oprimir finalmente el obturador y eternizar un gesto turbado de la mujer. Después de *Farabeuf*, la fotografía será una de las constantes; piénsese en el cuento “Los testigos”, el libro *Camera lucida* y la novela *Elsinore: un cuaderno*.

retener un recuerdo es más potente y más sensible que el nitrato de plata extendido cuidadosamente sobre una placa de vidrio y expuesto durante una fracción de segundo a la luz que penetra a través de una combinación más o menos complicada de prismas. Esa luz se concreta, como la del recuerdo, para siempre en la imagen de un momento (pp. 115-116).⁸⁸

Recuerdo y fotografía se convierten en caminos para concretar el deseo de fijar el instante. En esta analogía, el recuerdo se muestra como impronta del instante que pervive en el mundo subjetivo de la memoria, mientras que la fotografía fija el instante en una imagen objetiva. La importancia del funcionamiento de la técnica fotográfica en el texto recae en el reconocimiento de que una foto conjuga un cruce en el que tiempo y mirada se encuentran, para fijarlo y convertirlo en una imagen objetiva. A partir de esta posibilidad de objetivación del instante, el texto se desarrolla en una dinámica que bien puede ser entendida como la puesta en acto de esta posibilidad, pero desde la escritura. El problema central radica en el carácter sucesivo de la escritura, que se contrapone con esta intención. A propósito, el autor señaló en entrevista: “[En *Farabeuf*] hay una búsqueda de un reflejo de instantaneidad, no de la instantaneidad misma porque eso es imposible. Ya que la escritura es cursiva y sucesiva, resulta difícil obtener la instantaneidad misma en la escritura: solamente se obtiene un reflejo de esa instantaneidad, ya de segunda potencia”.⁸⁹ Los recursos empleados para lograr el “reflejo de instantaneidad” en el texto se sustentan en la relación entre lo visual y lo textual, y en el efecto de temporalidad transgredida; a partir de estos elementos se plantea un juego doble: movilizar lo fijo y fijar lo móvil. En este do-

⁸⁸ Todas las citas de la novela se tomaron de la edición *Farabeuf o la crónica de un instante*, ed. de Eduardo Becerra, Cátedra, Madrid, 2000, anotando sólo el número de páginas en el texto.

⁸⁹ Jorge Ruffinelli, entrevista citada, p. 34.

ble movimiento se concentra la paradoja que construye el texto y que se presenta desde su título: hacer la crónica de un instante.

Para ordenar la relación entre imagen y texto, el autor incorpora al discurso no sólo la fotografía, sino además otros tipos de sistemas de representación visual, como las viñetas del *Précis de Manuel Opérateur* de L. H. Farabeuf y el ideograma chino. La novela plantea una sucesión de imágenes construidas verbalmente e imágenes explícitamente gráficas, a partir del principio del montaje cinematográfico, que el autor retoma de la propuesta teórica del cineasta ruso Sergei Eisenstein, y de la escritura china, como declaró el propio Elizondo:

En la época en la que escribí *Farabeuf* estaba estudiando chino y al mismo tiempo me sentía muy interesado en el cine. En mis lecturas y en mis ejercicios de chino descubrí un procedimiento ya conocido y muy empleado por Eisenstein llamado procedimiento de montaje. Éste consiste en la unión de dos imágenes concretas para formar en la mente del lector una tercera imagen abstracta, procedimiento del que se vale la escritura china. Eisenstein lo tomó de ahí para aplicarlo en el cine. Como la escritura china es ideogramas, es decir representan cosas, y lo abstracto no se puede representar porque no tiene forma [...] se utilizan dos signos de cosas que sí tienen forma y que al percibirse de modo dialéctico o por medio de un choque forman una tercera imagen abstracta [...] Lo que hice en *Farabeuf* fue aplicar este sistema, es decir una sucesión de imágenes que van creando, si no un concepto abstracto sí una sensación o un efecto notable.⁹⁰

A decir de Eisenstein, la esencia del montaje cinematográfico responde a la idea de “representaciones separadas [que] son estructuradas en una imagen”.⁹¹ Este principio se presenta en el cine en el

⁹⁰ Pilar Jiménez Trejo, “*Farabeuf* o el guión para una película puramente mental”, *Tierra Adentro*, 1995, núm. 77, p. 7.

⁹¹ *El sentido del cine*, trad. de Norah Lacoste, Siglo XXI, México, 2006, p. 22.

modo en que todos los elementos de una toma son susceptibles de ser puestos en relación para vivificar “esa cualidad *general* de la que ha participado cada uno de ellos y que los organiza en un *todo*, a saber, en aquella *imagen* generalizada”.⁹² En el caso de la novela, este principio es recuperado al combinar distintas líneas argumentales, desarrolladas en espacios y tiempos distintos que convergen de una u otra forma en la fotografía del supliciado, convirtiéndose ésta en la “imagen generalizada” de la novela.

Además de su relación con la propuesta de Eisenstein, otra de las presencias importantes que marcaron a Elizondo para la recuperación de la escritura china en la novela fue la de Ezra Pound, quien en sus *Cantos* (1925) incorpora ideogramas como recurso poético, convocando la fuerza representativa de una escritura distinta que guarda aspectos sensoriales, los cuales, en contraposición, no alberga el alfabeto occidental. Vía el trabajo del historiador de arte Ernest Fenollosa sobre los ideogramas chinos, Pound pondera la relación entre lo visual y lo textual contemplada en éstos. El poeta norteamericano se dedicó a analizar una serie de poemas chinos clásicos comentados por Fenollosa y prestó atención particular a uno de sus ensayos, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (1919), el cual editó pocos años después de la muerte de su autor. Este texto resulta especialmente importante porque, en cierta forma, hace confluir a los tres escritores, Fenollosa, Pound y Elizondo. En 1974 aparece la primera traducción al español del ensayo de Fenollosa realizada por Elizondo,⁹³ la cual había comenzado en 1965, año en que aparece *Farabeuf*.

El estudio de Fenollosa parte de la comparación entre la escritura fonética y la escritura en ideogramas, específicamente la china, para señalar que esta última, “por medio de su visibilidad pictórica ha podido conservar su poesía creativa original con mayor vigor y vitalidad que

⁹² *Ibid.*, p. 16.

⁹³ Publicada por primera vez en *Plural*, 1974, núm. 32, pp. 47-56.

cualquier lengua fonética”.⁹⁴ El principio pictórico que determina al ideograma chino guarda, a decir de Fenollosa, un sentido “dramático”, ya que lleva consigo una *idea verbal de acción*, “el ojo ve el sustantivo y el verbo como una sola cosa: cosas en movimiento o movimiento de las cosas, así es como la concepción china tiende a representarlos”.⁹⁵

El principio dramático del ideograma en *Farabeuf* tiene ecos, no sólo con la presencia gráfica del ideograma en el capítulo VII, sino como principio de construcción que, según he señalado, tiende a crear el efecto de movilización de lo fijo, como en el contenido visual de la fotografía del supliciado y la pintura de Tiziano.⁹⁶ Como señala Fenollosa, “la inverosimilitud de una pintura o de una fotografía reside en que, a pesar de su concreción, carece del elemento de sucesión natural”.⁹⁷ El efecto de sucesión, o bien de movimiento, es restituido a las imágenes que participan en la novela, con la inclusión de juegos especulares y construcciones analógicas que plantean la escritura de *Farabeuf* como “una construcción especular, donde la actualización de las potencias lúdicas, fantásticas y reflexivas del espejo refuerza la densidad semántica del discurso y modula sus movimientos y transformaciones”.⁹⁸

⁹⁴ *Los caracteres de la escritura china como medio poético*, ed. y notas de Ezra Pound, intr. y trad. de Salvador Elizondo, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2007 (*Molinos de Viento*, 1), pp. 37-38.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 20-21.

⁹⁶ Ambas imágenes, aunque no se incorporan de igual forma en el texto (la fotografía es gráficamente incorporada al cuerpo del texto, mientras que la pintura sólo es aludida), son sometidas a una dinámica de “dramatización”, principio que comparten el ideograma y el montaje cinematográfico. Para el momento de la toma de la fotografía del supliciado, el texto elabora una contextualización ficcionalizada, adjudica su autoría al doctor Farabeuf y recrea, a partir de su testimonio, el momento de la ejecución. La pintura de Tiziano, por otra parte, es reproducida por los personajes que esperan la llegada de Farabeuf en la casa de la calle de l’Odeón, en el espacio que determina el cuadro del espejo que se encuentra en la habitación.

⁹⁷ Ernest Fenollosa, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁸ Elba Sánchez Rolón, *op. cit.*, p. 135.

Dentro de las relaciones analógicas que aparecen en la novela, la más trascendental es la que se entabla entre el ideograma chino *liú* con la disposición de los verdugos, y la víctima del *leng-tch'e* que reproduce la fotografía y la estrella de mar, como lo acota una de las voces:

La disposición de los verdugos es la de un hexágono que se desarrolla en el espacio en torno a un eje que es el supliciado. Es también la representación equívoca de un ideograma chino, un carácter que alguien ha dibujado sobre el vaho de los vidrios de la ventana, de eso no cabe duda. Puede ser cualquiera de las dos cosas: un ideograma o bien un símbolo geométrico. La ambigüedad de la escritura china es maravillosa y de esa forma que se concreta allí, en la imagen del suplicio, podemos deducir todo el pensamiento que es capaz de convertir esta tortura en un acto inolvidable. Si aprendes a decir ese nombre comprenderás el significado final del suplicio. Mira este signo:



Es el número seis y se pronuncia *liú*. La disposición de los trazos que lo forman recuerda la actitud del supliciado y también la forma de una estrella de mar, ¿verdad? (pp. 226-227).

A partir de esta analogía, el texto promueve la relación entre los tiempos y espacios que son convocados en el relato (el 29 de enero de 1901, en Pekín; el paseo de la pareja por la playa, y la llegada del doctor Farabeuf a la casa de la calle de l'Odeón, en París),⁹⁹ pero

⁹⁹ Un análisis puntual sobre la dinámica espacial en la novela se encuentra en el trabajo de Luz Elena Gutiérrez de Velasco, donde la autora entabla relaciones entre los espacios y los objetos que participan en la novela (véase *La escritura de la amputación o la amputación de la escritura. Análisis de Farabeuf o la crónica de un instante y una selección de cuentos de Salvador Elizondo*, tesis doctoral, El Colegio de México, México, 1984).

también entabla vínculos entre las imágenes que permiten su movilización en diversos planos para desatar una dispersión de sentido que dinamiza los recuerdos en la memoria y, a su vez, las formas icónicas en que se condensan los contenidos de estos recuerdos para converger en un solo signo: el ideograma. El ideograma reúne el aspecto visual y textual (en tanto forma de escritura) y se muestra como una especie de duplicación del funcionamiento de la novela, a partir del cruce entre fijeza y movimiento. Este sentido trasciende, a decir de Sarduy, hasta el problema del poder representativo de la palabra al “probar que todo significante no es más que cifra, teatro, escritura de una *idea*, es decir, *ideo-grama*”.¹⁰⁰ De esta forma, aunque la fotografía sea la imagen que une todas las líneas argumentales de la novela, el ideograma es el que las significa:

Asistes a la dramatización de un ideograma; aquí se representa un signo y la muerte no es sino un conjunto de líneas que tú, en el olvido, trazaste sobre un vidrio empañado. Hubieras deseado descifrarlo, lo sé. Pero el significado de esa palabra es una emoción incomprensible e indescifrable. Nada más que una sensación a la que las palabras le son insuficientes (p. 211).

A propósito, Severo Sarduy fue uno de los primeros en reparar sobre la importancia del principio dramático del ideograma en la novela. A partir del ideograma, dice Sarduy, “se va repitiendo el rito, repitiendo la fórmula, escribiendo la crónica de ese instante cuyo significado último es la muerte y cuya metáfora es el *liú*”.¹⁰¹ Desde esta perspectiva, pensar *Farabeuf* como la repetición de un rito trae consigo otro de los elementos claves de formulación de la novela: el

¹⁰⁰ Severo Sarduy, “Del ying al yang (sobre Sade, Bataille, Marmori, Cortázar y Elizondo)”, en *Escritos sobre un cuerpo: ensayos de crítica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969, p. 29.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 30.

principio dramático ya mencionado, que rige la técnica del montaje y el ideograma como mecanismos operantes en la novela, deviene en teatralidad. La relación con el sentido de ritualidad es inmanente a la noción de teatralidad, y como tal se manifiesta en la novela; de hecho, todo el texto puede ser entendido como el preparativo de una escenificación.

Aunque el sentido de teatralidad trastoca gran parte de la novela, uno de los elementos más evidentemente teatrales es el capítulo final, donde se convocan los elementos que se fueron montando a lo largo del texto para ser incorporados en una puesta en escena:

He cambiado la disposición de los muebles. He colocado un pequeño estrado en el fondo del salón. No es muy alto pero sirve para el fin para el que está destinado. A lado de ese pequeño escenario improvisado he colocado el espejo y un cartón blanco de regulares proporciones sobre el que serán proyectadas las imágenes de la linterna mágica. A un lado del escenario he colocado, sobre un pequeño caballete, otro cartón, de color amarillo, sobre el que está inscrito un signo, reminiscente en todo de un ideograma chino (p. 243).

La disposición espacial constituye el primer elemento de la teatralidad de esta escena porque demarca la insularidad de un espacio reservado para la representación. La imagen del supliciado, proyectada por la linterna mágica, el ideograma y el espejo se verán completados, en su categoría de objetos para la representación, con el elemento central del espectáculo: el cuerpo de la mujer. El efecto de esta escena final será, recuperando la lectura de Sánchez Rolón, un “teatro catóptrico” que refleja, en el juego de interacción de los espejos, las imágenes y el cuerpo, las distintas dimensiones espacio temporales que participan en la novela para crear la puesta en escena; el espectáculo final reproduce el encuentro erótico en la playa, el espectáculo del teatro instantáneo del doctor Farabeuf y, finalmente, la ejecución del *leng-tch'e* como experiencia trascen-

dental que se reactualiza y que significa todos los elementos en interacción.

En este ejercicio de condensación y expansión simultánea de los elementos participantes en la construcción del texto, la pretensión estética que el autor esbozaba desde sus primeros textos, lograr que el lenguaje ceda a la voluntad del artista, hace eco en *Farabeuf*, pero también muestra una solución. A partir de la dinámica de multiplicación de imágenes, juegos especulares que apuntan a la dispersión de sentido en los distintos niveles del relato (enunciación, personajes, espacio, tiempo), el discurso narrativo abre el signo lingüístico, moviliza su contenido y niega la pretensión representativa de unicidad de la palabra. En este sentido, la voluntad del artista ejerce también una violencia (en tanto transgresión), como en el supliciado, sobre el cuerpo del lenguaje, sobre su materialidad.¹⁰²

Este efecto de movilización se reproduce en los distintos niveles del relato, porque las imágenes no son las únicas que son determinadas por el principio del montaje; también en un nivel discursivo se incorporan, superponen e interrelacionan distintos registros, como el discurso artístico, con la ya aludida incorporación de la pintura, la fotografía y el cine; el científico, particularmente la medicina, y

¹⁰² De ahí que los trabajos de la crítica, uno de ellos el de Rolando J. Romero, marque el paralelismo de la fragmentación, estableciendo una idea de escritura que funciona por su analogía con el suplicio y la cirugía. Romero señala: “En la metáfora escritura-suplicio-operación quirúrgica, la pluma-cuchillo-bisturí (o escalpelo) va haciendo incisiones o tajos que a su paso dejan sangre-tinta (escritura). Los cortes ponen al descubierto el interior del cuerpo; en el caso de la pluma, el interior de los personajes. El lector sabe cómo son los personajes sólo por los trazos-heridas que la pluma deja sobre el papel. La operación se lleva a cabo en el quirófano o en el anfiteatro. En éste hay espectadores, son ellos las figuraciones del lector. El verdugo o médico es el equivalente del escritor. La página en blanco representa el cuerpo sobre el que trabaja. La novela representa entonces el laboratorio que sirve para la exploración, es el quirófano o anfiteatro mismo” (“Ficción e historia en *Farabeuf*”, *Revista Iberoamericana*, 1990, núm.151, p. 408).

el histórico, con el referente de la ejecución del *leng t'ché*,¹⁰³ para hacerlos (en tanto sistemas de discurso fijos) susceptibles de transformación vía la obra literaria. Recurso que será determinante para los textos posteriores en la escritura elizondiana, particularmente algunos que conforman *El grafógrafo*, como la presencia del discurso científico en “Ambystoma trigrinum”, y los principios pictóricos en “Tractatus rethorico-pictoricus”.

Finalmente, me interesa marcar el inicio de la participación de una escritura autorreflexiva en la novela (inicio de lo que se convertirá en la conciencia actuante de la escritura), con la incorporación de algunos recursos metaficcionales. *Farabeuf* es el primer texto elizondiano que reflexiona sobre su propia construcción, desnuda su condición textual al montar las instrucciones de reconstrucción de los hechos representados, así como de su lectura (en analogía con el instructivo de la amputación en el discurso médico) y el juego con los personajes en su conciencia de seres ficcionales. Si bien en *Farabeuf* la escritura como un acto reflexivo que revierte sobre sí se concentra aún en el nivel textual, este recurso se irá acentuando hasta hacer de ella un juego especular, escritura que discurre sobre sí misma, cuya formulación iniciará en “La historia según Pao Cheng”, y su punto cumbre será, en definitiva, el texto “El grafógrafo”.

Narda o el verano

Un año después de la aparición de su primera novela, Salvador Elizondo entra en la fase más productiva, en cuanto a publicaciones, de su carrera como escritor. Entre 1966 y 1972 publica seis libros: *Narda o el verano* (cuentos), *Salvador Elizondo* (autobiografía), *El hipogeo*

¹⁰³ Un análisis sobre la participación de estos niveles se encuentra en el estudio de Gutiérrez de Velasco, quien plantea dicha tríada discursiva en la novela (véase, *op. cit.*, pp. 46-70).

secreto (novela), *El retrato de Zoe y otras mentiras* (relatos), *Cuaderno de escritura* (crítica y textos) y *El grafógrafo* (textos y relatos),¹⁰⁴ además de dos traducciones de libros.¹⁰⁵

Narda o el verano (1966) es el primer libro de cuentos del autor: incluye dos textos previamente publicados (“Puente de piedra” y “En la playa”, de los cuales ya he hablado en los apartados anteriores), y tres inéditos, “Narda o el verano”, “La puerta” y “La historia según Pao Cheng”.

Según relata Emmanuel Carballo, quien evaluó la colección de cuentos para su publicación en 1966, Elizondo pensaba incluir en este libro el cuento “Sila”; sin embargo, por recomendación del editor, lo excluyó, ya que era el único que empleaba “una anécdota rural y el lenguaje de los campesinos”,¹⁰⁶ lo cual, en su opinión, rompía con la unidad estilística de la compilación. La recepción inmediata del libro fue satisfactoria, en mucho, según señaló el propio autor, como reflejo del éxito de *Farabeuf*. De hecho, Elizondo cuenta que al mismo tiempo que la editorial Joaquín Mortiz preparaba la publicación de *Farabeuf*, había presentado a la editorial Era la compilación de *Narda o el verano* sin mucho éxito:

Esta novela [*Farabeuf*] estaba ya en Mortiz esperando su turno de publicación, cuando entregué a la editorial Era mi libro de cuentos *Narda o el verano*. Al parecer, no les interesó mucho; se trataba entonces de una editorial de republicanos españoles, que no estaban muy contentos con esos relatos: les deben haber chocado por frívolos o amorales [...] Cuando *Farabeuf* ganó el Villaurrutia, inmediata-

¹⁰⁴ Respeto las categorías que el propio autor asigna a cada uno de estos libros registradas en el *Curriculum Vitae* que presentó en 1979 ante El Colegio Nacional para su postulación como miembro (en *Memorias de El Colegio Nacional*, El Colegio Nacional, 1983, pp. 130-134).

¹⁰⁵ Malcolm Lowry, *Por el canal de Panamá*, Era, México, 1969, y Paul Valéry, *El señor Teste*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1972.

¹⁰⁶ Emmanuel Carballo, “Ficha de lectura”, *El día*, 16 de noviembre de 1978, p. 4.

mente me llamaron los editores de Era para decirme que ya iban a publicar *Narda o el verano*. Salió muy pronto.¹⁰⁷

Al considerar que la entrega de los originales de estos dos libros se realizó en el mismo año (1965), es posible conjeturar que los textos de *Narda o el verano* fueron escritos en los mismos años de gestación de *Farabeuf*,¹⁰⁸ de hecho, en una declaración el autor señala:

¹⁰⁷ Alejandro Toledo, “Salvador Elizondo: un experimento en clave autobiográfica”, en *Los márgenes de la palabra. Conversaciones con escritores*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, p. 60 [entrevista realizada en 1991].

¹⁰⁸ Según declaraciones del autor, comenzó la escritura de *Farabeuf* en 1961, cuatro años antes de su publicación en 1965. En el caso de *Narda o el verano*, las reseñas inmediatas a la aparición del libro datan la escritura de los textos compilados entre 1953 y 1965 (véase Héctor Gally, “Narda”, *Ovaciones: Artes, Letras, Ciencias*, suplemento de *Ovaciones*, 23 de octubre de 1966, p. 4, y Guido Toppi, “Las diecinueve letras de Salvador Elizondo”, *Istmo: Revista Cultural*, 1966, núm. 47, pp. 77-78); sin embargo, no hay elementos que permitan ubicar un momento de escritura tan temprano. En el caso de los primeros dos cuentos, “Puente de piedra” y “En la playa”, queda como marca el momento de su primera publicación (1963 y 1964, respectivamente). De los cuentos restantes, sólo “La puerta” aparece de manera independiente, aunque con fecha casi paralela a la del tiraje del libro (junio de 1966), en la *Revista de Bellas Artes*, correspondiente al trimestre abril-mayo-junio. “La historia según Pao Cheng” y “Narda o el verano” no tienen publicación independiente previa al libro, sin embargo, al menos en el caso de “Narda o el verano”, su escritura debe ser posterior a 1961, puesto que hay en él una referencia a un film de Antonioni (*La noche*) estrenado en ese año. Aunque estos datos no permitan datar con exactitud la fecha de escritura de los textos, apelo a la cercanía de fechas de publicación independientes de los cuentos y a sus correspondencias, ya sean temáticas o de estilo, con *Farabeuf*, que permiten pensar que su escritura es paralela a los años de gestación y aparición de la novela. El error en las fechas de escritura atribuidas a los textos, reproducido en las reseñas de la época y, al parecer, nunca corregido, se debe a una errata en la contraportada de la primera edición del libro (1953 por 1963), errata que, de hecho, dio pie para que Guido Toppi elaborara su comentario sarcástico sobre el ritmo de producción de escritura de Elizondo en su reseña al libro, comentario que ahora se revela como infundado: “no ha podido menos que sorprendernos la gratuita confesión de que las ochenta y seis mil trescientas diez letras que aproximadamente componen el pequeño volumen, deben distribuirse entre los cuatro mil trescientos ochenta días, sin contar bisiestos, que pertenecen a los doce años de *gestac[i]ón* de la obra. La división, que obviamente llevamos a la práctica, nos

“casi todos los intentos que aparecen en *Narda o el verano* son, por lo que respecta a mi condición de literato, búsquedas o tanteos de estilos, que algo se traducen en *Farabeuf*”.¹⁰⁹ Pensar *Narda o el verano* desde esta perspectiva permite entender los textos, en la dinámica del proceso de escritura del autor, como paralelos en la búsqueda y el encuentro de un estilo literario. Lo importante, por supuesto, es verificar los modos de concreción de éste en modalidades genéricas distintas: la novela y, en este caso, el cuento.¹¹⁰

“Narda o el verano”: 23 escenas en secuencia

El texto que da título al libro, “Narda o el verano”, es parte de lo que puede considerarse la “etapa cinematográfica” en la obra de Elizondo. Hasta aquí queda claro que en los primeros años de su producción el interés por el cine acompaña al escritor, y que éste es, en gran parte, el que determina en sus textos la experimentación con formas y estructuras literarias, adaptando recursos y modos del sistema discursivo cinematográfico a las particularidades del discurso literario. Al recuperar la secuencia de la producción elizondiana, el cuento “En la playa” y la novela *Farabeuf* serían los más claros ejemplos, y es en esta línea donde se incorpora “Narda o el verano”, el cual fue escrito, según declaraciones del autor, como versión literaria de un esquema para película,¹¹¹ de ahí que los recursos cinematográfi-

arrojó un agobiante total de diecinueve letras diarias, muy significativas de una vocación de escritor” (“Las diecinueve letras...”, art. cit., p. 77).

¹⁰⁹ Ruffinelli, entrevista citada, p. 38.

¹¹⁰ Al respecto, es importante señalar que *Narda o el verano* es el único libro que Elizondo clasifica enteramente como escritura cuentística en su producción, lo cual permite identificar su uso consciente de las categorías genéricas que devendrá, como se verá en los próximos apartados, en la cada vez más marcada hibridez como rasgo distintivo de su obra.

¹¹¹ El cuento tuvo una adaptación cinematográfica, realizada en 1970 con la dirección de Juan Guerrero, aun cuando, según relata Elizondo, intentó disuadirlo: “Le dije a

cos sean más evidentes que en los otros textos, por ser enunciados explícitamente.

El texto relata la historia de dos vacacionistas (Jorge y Max), quienes deciden compartir una amante durante su estancia en una *villa* italiana. La mujer, Elise, quien decide llamarse Narda, “como la novia de Mandrake el Mago” (p. 47),¹¹² es quien completa el cuadro del *ménage à trois* en el relato. La enigmática personalidad del personaje femenino involucra a los amigos más de lo que ellos hubieran deseado. La trama se completa con la incorporación de Tchomba, el celoso amante de Narda, quien termina asesinándola.¹¹³ El cuento, aun cuando es mucho más largo que los otros textos del libro, no logra la suficiente tensión en los nudos de la trama; los elementos extraordinarios en los que se apoya (la personalidad “mágica” de Tchomba, la imagen inapresable de Narda) parecen desdibujados; ni siquiera el tratamiento del asesinato es elaborado con suficiente intensidad. El motivo, sin embargo, no creo que recaiga en un “descuido” del autor, sino en una intención que trata de mostrar la estructura textual, para lo cual, la historia contada resulta accesoria.

Juan Guerrero: ‘Esa película no se puede hacer: los personajes no existen’. Insistía: ‘¡Pero cómo no van a existir!’ ‘No existen. En el cine todo se tiene que ver, pero esa condición no la tiene la literatura. Los personajes no pueden ser vistos en cine, no existen más que como palabras escritas’. Pero Juan Guerrero estaba obstinado; me compró los derechos del relato, recuerdo, en quince mil pesos, que era lo que se pagaba entonces. Aun cuando firmamos el contrato le dije: ‘Te aconsejo que no la hagas’. ‘Sí, tengo una enorme fe en esta película’. Naturalmente la película fue un fracaso” (Toledo, entrevista citada, p. 60).

¹¹² Todas las referencias al cuento se harán por la edición de *Narda o el verano*, antes citada, consignando sólo el número de página.

¹¹³ Los personajes Narda y Tchomba parecen tener una correspondencia de referente con el cómic de *Mandrake el mago*. Así como el nombre de Narda es recuperado explícitamente de esta publicación, el negro Tchomba tiene una clara analogía con Lotario, compañero del mago. Este cómic aparecía en el periódico *Excelsior* en los años sesenta. Me parece pertinente acotar este comentario, ya que el cuento implica dos discursos visuales reelaborados: el cómic y el *storyboard* cinematográfico. Evidentemente complejizados al ser “transcritos” como discurso literario, la disposición del cuento, como se verá más adelante, juega con la posibilidad de segmentar cuadros y escenas como principio organizador.

El relato se construye como una clara secuencia de escenas, la misma cantidad que el narrador enuncia al inicio: “Ha sido un día terrible: 23 escenas y todas en secuencia” (p. 41), y en el cierre del relato: “Hoy han dado el *wrapitup* temprano porque ha sido un día muy pesado: 23 escenas todas en secuencia” (p. 84). Estos comentarios evidentemente no son gratuitos; de hecho, funcionan literalmente como paréntesis que enmarcan el relato para caracterizarlo, en primera instancia, como una construcción escritural del narrador (“Aprovecharé el silencio y la soledad [...] para escribir la crónica de estas vacaciones”, p. 41), y, por otra parte, para develar su estructura, dispuesta como una secuencia de 23 escenas, intencionalmente asimilada a una secuencia fílmica. De ahí que el texto se construya privilegiando la composición escénica y el trabajo de los diálogos (a modo de guión), más que la profundización de los personajes o la tensión dramática.

Es evidente en el texto la intención de hacer visibles los elementos del discurso cinematográfico que se ponen en juego. Una de las escenas más significativas es la del baile en la primera noche de encuentro de los personajes, donde abunda el uso de tecnicismos cinematográficos para mostrar un juego de miradas que parecen, en realidad, indicaciones para un guión:

Max comenzaba a aceptarla. Mientras bailábamos abrazados estrechamente, acariciándonos la espalda con esa avidez minuciosa, perezosa, al ritmo del *blues*, sus ojos grises nos seguían en un *close-up* en el que sólo el rostro de Narda estaba en foco y yo no era más que un borrón en medio de la bruma íntima. Pero yo la veía en un *close-up* muchísimo más violento; hubiera podido contar las células de su piel, células tibias que se reproducían vertiginosamente en esa mínima y tersa primavera de su rostro, ajeno siempre, lejano y sonriente de todo.

Luego Max bailó con ella. Yo los veía deslizarse torpemente [...] Pero no los veía en *close-up*. Era más bien un *plan américain* enfocado a la altura de sus cinturas (pp. 51-52).

Esta dinámica es justificada, desde el nivel textual, por la familiaridad que el narrador declara tener con el discurso fílmico, gracias a su trabajo “como uno de los diez *aiuti registra* y a veces [...] como *stillman* en una producción muy importante que han venido a filmar aquí” (p. 83), lo cual, a su vez, hace factible pensar que la disposición estructural de su relato se realice en escenas, en el juego del narrador de montarlo como el esquema de una película. Esta estructura se comprueba con la clara distinción que el narrador hace de los cambios espacio temporales de las acciones contadas, los cuales marcarían los cambios de escenas en la continuidad de una secuencia fílmica.

Uno de los pocos comentarios críticos que se han hecho sobre este cuento es el de Curley, quien lo califica como el más polémico del libro, ya que, a su parecer es el menos logrado. La lectura del crítico se centra en lo que considera una “falta de coherencia” en el texto respecto a una intención (ni fantástica ni realista), lo cual convierte a “Narda o el verano” en un texto que “técnicamente está bien narrado, pero sin drama [...] el resultado final es endeble: los personajes no están bien pintados y la trama parece vagar sin fin”.¹¹⁴ Si bien coincido en parte con su percepción, creo también que la intención del texto se reconoce si se desplaza la mirada hacia su estructura. En la dinámica de los “tanteos de estilo”,¹¹⁵ como llama Elizondo a estos textos, “Narda o el verano” parece ser más un ejercicio de “traducción” de la estructura narrativa cinematográfica a la estructura narrativa literaria. Extraño, sin embargo, que sea una traducción tan lineal, cuando experimentaba ya con formas más elaboradas. En todo caso, “Narda o el verano”, si bien no puede ser considerado como uno de los mejores textos del autor, tiene relevancia en el seguimiento que hasta ahora he realizado en el proceso de producción de Elizondo porque muestra un gesto, aún muy tímido pero significativo, que pone en escena el juego de la metaficción, al incorporar

¹¹⁴ *Op. cit.*, pp. 147-148.

¹¹⁵ Ruffinelli, entrevista citada, p. 38.

la marca del narrador que desnuda, aunque sólo oblicuamente, la estructura de la producción textual. Como *Farabeuf*, “Narda o el verano” presenta los primeros juegos de refracción de la escritura en la obra elizondiana aún sin trascender el nivel del texto, es decir, involucrando el juego de la escritura y construcción textual en el nivel interno del relato sin transgredir las fronteras ficcionales. La cercanía de tiempo de escritura de estos textos habla, en efecto, de la persecución del autor de un efecto en su escritura, búsqueda que forjaría uno de los grandes distintivos del sistema estético de Elizondo.

“La puerta” o de la duplicidad

Desde *Poemas*, pasando por *Farabeuf*, la idea de duplicación se manifiesta en la obra de Elizondo ya como una constante que logra distintos modos de concreción y, por lo tanto, una evolución en su planteamiento. De fungir en sus primeros textos poéticos desde un nivel temático, la duplicación y la forma especular terminaron incorporándose como principio estructural y recurso final para la construcción del efecto de sentido. Si en *Farabeuf* la forma especular modula las construcciones analógicas que soportan la dinámica de la novela, en “La puerta” la duplicación determina el sentido general del cuento al poner en funcionamiento, en los distintos niveles del relato, una imagen totalizadora: la puerta, símbolo que encierra la idea de duplicidad.

El cuento narra la estada de una mujer en un manicomio a través de la voz de una entidad omnisciente que da forma a la experiencia de la “loca”; este recurso se entiende como el que posibilita la verosimilitud en el relato, ya que el discurso se despliega como un ejercicio metódico y ordenado de estructuración de una experiencia que no sería creíble si se cediera la voz a un personaje “desestructurado”; de hecho, el texto abre con lo que podría leerse como una justificación de la pertinencia de intervención del narrador: “Llevaba cuatro meses encerrada en esa casa de salud, pero si le hubieran

pedido una descripción exacta de ella no hubiera sabido hacerla” (p. 85).¹¹⁶ El narrador, entonces, como mediador, procede a describir, pero desde los alcances de la mirada y el sentir del personaje. El ejercicio descriptivo inicia con la dimensión espacial, resarcido las imposibilidades del personaje para otorgar forma y fondo a la “escenografía” en que se desenvuelve: “Sí, conocía los cuartos, pintados de verde pálido, que se sucedían los unos a los otros a lo largo de los oscuros corredores, los baños con muros de azulejo blanco que nadie usaba, los sanitarios inmanentemente fétidos” (p. 85), para convertir el relato en un recorrido, guiado por los pasos del personaje, que se desarrolla como un consecuente cruce de puertas, primero físicas y luego simbólicas.

La trasposición de puertas modula un movimiento en el cuento que deviene en una circunscripción espacial cada vez más reducida. La primera puerta, “la gran puerta de acero inoxidable y vidrio” (p. 85), marca la contención y acceso al espacio del edificio; tras ésta, un vestíbulo funciona como espacio de tránsito que lleva hacia la segunda puerta, la cual es umbral en el cruce hacia el espacio de la locura: “Traspuesta la segunda puerta se extendía ese mundo aparentemente apacible, silencioso de la locura” (p. 86); dentro de este mundo, las puertas de los corredores oscuros, “detrás de las cuales se escuchaban, a veces, canciones populares salidas de los radios de transistores, imprecaciones apenas balbucidas, conversaciones informes plagadas de palabras obscenas, gemidos producidos por las convulsiones” (p. 90), delimitan los espacios individuales de las habitantes de la locura, y, por último, la puerta al final del corredor, que contiene todas las demás.

La dimensión espacial en el cuento, construida como una concatenación de puertas, es determinante porque supedita también la presencia de otros umbrales, ya no físicos, sino simbólicos, en los que se coloca al personaje: entre el recuerdo y la esperanza; el sueño y la

¹¹⁶ Todas las referencias al cuento se tomaron de la edición de *Narda o el verano*, antes citada, anotando sólo el número de página en el texto.

vigilia; la vida y la muerte. Como símbolo que representa el umbral que separa dos estados, dos mundos, dos realidades, la puerta implica la posibilidad de pasaje de un dominio a otro. La puerta es contención, pero también invitación al tránsito. Esta doble implicación es la que se pone en juego en el cuento, colocando al personaje en una dinámica que sitúa a la mujer en un estadio de umbral cuando no de tránsito. El cuento es estructurado en bloques narrativos que acentúan las dimensiones del relato: en una primera parte, se enfatiza la dimensión espacial, colocando al personaje en el concatenado cruce de puertas del edificio antes descrito; posteriormente, resalta la dimensión temporal, marcando las fronteras entre el antes y el ahora, entre el recuerdo de su vida pasada (antes de la locura) y el presente del manicomio; finalmente, en el último bloque narrativo, el acento se concentra en la experiencia interior-exterior del personaje (el sueño y la vigilia).

En esta dinámica, el personaje mismo se erige como una puerta; a través de su cuerpo y de su mente accede de un espacio a otro, de un estado a otro. De ahí la escena (con evidentes reminiscencias de *Farabeuf*) donde la mujer escribe sus iniciales en el vidrio de la ventana, las cuales resultan homólogas al monograma de Cristo: “el vidrio de la ventana se empañó con su aliento cálido. Con la punta del dedo, sobre el vaho, trazó sus iniciales en letra de imprenta: JHS, el monograma de Cristo...” (p. 88). Este juego, más que plantear un diálogo trascendente en el texto con la tradición cristiana, busca, a mi parecer, convocar las palabras con las que Jesús se define “Yo soy la puerta” (Juan 10, 9) para apoyar la caracterización del personaje.

“La puerta” pone en juego el sentido del símbolo como una imagen generalizada que recorre el texto de principio a fin y que condensa la totalidad del efecto de sentido. De ahí que el desenlace del cuento resulte, por demás, un movimiento casi lógico en la dinámica del relato. El cruce de la puerta final, aquella que “se erguía como una barrera infranqueable, un sexo secreto e inviolado” (p. 91), no puede conducir más que al desdoblamiento del personaje, al recono-

cimiento de la mujer con la otra que es: “Un rostro la miraba desde ese resquicio sombrío. El terror de esa mirada la subyugó. Se acercó todavía más al pequeño espejo que relucía en la penumbra. El rostro sonreía dejando escapar, por la comisura de los labios, un hilillo de sangre que caía, goteando lentamente, en el quicio. De pronto no lo reconoció, pero al cabo de un momento se percató de que era el suyo” (p. 94). El efecto de esta escena final, logrado con la incorporación del espejo detrás de la puerta que proyecta la imagen de la mujer colocada en el quicio, condensa en una imagen la experiencia que parece perpetua para el personaje, y el horror ante el reconocimiento de una duplicidad que no guarda esperanza de síntesis. Es en este sentido que el funcionamiento de la puerta se confirma como imagen totalizadora en la dinámica del relato, todo converge en ella.

Esta estrategia recuerda la estructura de *Farabeuf*, mucho más compleja con la técnica del montaje, pero que se traduce también en el funcionamiento de la fotografía del supliciado como imagen totalizadora del texto. Desde esta perspectiva, la correspondencia de estrategias empleadas en ambos textos, en la lógica de los alcances que cada género permite (novela y cuento), habla sobre la confirmación de una constante en el ejercicio artístico del escritor que, más allá de obsesiones temáticas, se manifiesta como una voluntad de forma. Así como en “Narda o el verano” la intención escritural recae en la estructuración de una secuencia escénica que dé el efecto de continuidad cinematográfica, “La puerta” se sustenta en la puesta en movimiento de una forma simbólica que trastoca y determina cada uno de los niveles del relato. Desde estos momentos, lo que aquí llamo la voluntad de forma en la escritura de Elizondo se formula en los textos de *Narda o el verano* como ejercicios paralelos a la creación de su discurso novelesco, acentuándose cada vez más en los textos por venir, y aquello que el autor definiría después como “el valor textual de la forma”¹¹⁷ se convertirá en una de sus principales directrices.

¹¹⁷ Sobre este “principio” profundizaré en el capítulo siguiente.

“La historia según Pao Cheng”

Definitivamente, éste es el texto más significativo de la colección *Narda o el verano* porque, como antes había anunciado, marca el momento de aparición en la obra de Elizondo de su personaje más entrañable: el escriba, entidad cuya sola evolución puede pensarse como representativa de la evolución total del proyecto literario del autor. No en vano, en 1976 Elizondo calificó este cuento como el que más le interesa del libro, debido a sus implicaciones en su que-hacer literario:

De *Narda o el verano* el texto que más me interesa es “La historia según Pao Cheng”, porque en el orden visual de la narración, o en el orden serial o secuencial de la narración descubrí —por azar, si tú quieres— un intrínquilis, un procedimiento, que me permitía jugar al mismo tiempo con el personaje y con el escritor. Para mí ése fue el descubrimiento esencial y el primero en el que yo encontré que había identidad entre los personajes, entre el escritor y entre la escritura misma. Es decir, las tres entidades que comportan este pequeño relato están imbricadas de alguna manera, con un buen procedimiento de efecto. Yo creo que es lo mejor que he escrito. Ahí también se figuran o prefiguran algunas de las cosas que yo traté de ampliar posteriormente en otros libros.¹¹⁸

El texto relata la historia del filósofo chino Pao Cheng, personaje ubicado temporalmente “hace más de tres mil quinientos años” (p. 95),¹¹⁹ quien trata de descifrar el futuro en el caparazón de una tortuga. Sentado junto a un río, sus pensamientos lo llevan a imaginar las épocas venideras para la humanidad, y en este ejercicio descubre ser el producto de la imaginación de un hombre que escribe un cuen-

¹¹⁸ Ruffinelli, entrevista citada, p. 38.

¹¹⁹ “La historia según Pao Cheng”. Todas las referencias al cuento se harán por la edición de *Narda o el verano*, antes citada, consignando sólo el número de página.

to titulado “La historia según Pao Cheng”. El descubrimiento del recurso metaficcional, que en el cuento se presenta con la dinámica entre el imaginante-imaginado, cuyas existencias se constriñen en una mutua dependencia, no puede ser más significativo, ya que en él confluyen y adquieren forma las preocupaciones más esenciales del autor: el juego especular, ahora llevado al nivel de la reflexión de la escritura misma, y la manipulación del decurso temporal. Preocupaciones que, a partir de este momento, se traducirán en la obra elizondiana en una búsqueda por objetivar el movimiento creativo de la escritura con la escritura misma.

El inicio de este recurso en “La historia según Pao Cheng” ha sido leído de manera casi generalizada en los acercamiento críticos a partir de su correspondencia con el cuento de Borges “Las ruinas circulares” (1941).¹²⁰ Entre ellos, Malva E. Filer lee en la narrativa de Elizondo (junto a la de Severo Sarduy) la influencia del escritor argentino en dos aspectos: “the postulation of a nonrefencial and self reflexive writing and the concept of writing as the deconstruction of the repertoire of universal philosophy and culture”.¹²¹ Aunque la autora no profundiza en la relación entre “La historia según Pao Cheng” y “Las ruinas circulares” porque, argumenta, “The similarity [...] is so obvious that requires no commentary”,¹²² los dos aspectos señalados son significativos de acuerdo a la cualidad metaficcional y el sustrato filosófico sobre la reflexión heraclíteica del tiempo que

¹²⁰ Véase Gutiérrez de Velasco, *op. cit.*, pp. 183-184; Claudia Macías Rodríguez y Kim Dong-Hwan, “Las posibilidades de la escritura en ‘La historia según Pao Cheng’ de Salvador Elizondo”, *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 2004, núm. 26 (disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/elizondo.html>); George McMurray, “The Spanish American Short Story from Borges to the Present”, en Margaret Sayers Peden (ed.), *The Latin American Short Story: A Critical History*, Twayne’s Publishers, Boston, 1983, pp. 97-137.

¹²¹ “Salvador Elizondo and Severo Sarduy: Two Borgesian Writers”, en Edna Aizenberg (ed.), *Borges and His Successors. The Borgesian Impact on Literature and the Arts*, University of Missouri Press, Missouri, 1991, p. 226.

¹²² *Ibid.*, p. 215.

sustentan el cuento de Elizondo. Sin embargo, y sin tratar de negar la influencia borgeana en Elizondo, ambas características aparecen también como producto del desarrollo literario del autor mexicano. Como se ha visto a lo largo de este recorrido, la dinámica especular tiene desde sus inicios un lugar preponderante en la obra elizondiana y, siguiendo el camino de su complejización progresiva, no podía esperarse más que su formulación deviniera en estructura textual al promover la duplicación ahora como reflejo del relato mismo. De este modo, “La historia según Pao Cheng” abre camino al uso de uno de los recursos más significativos en la obra posterior elizondiana: la escritura autorreflexiva iconizada en la figura del escriba.

Salvador Elizondo: el discurso autobiográfico

[...] una vez conseguida o consolidada la vocación literaria, la vida personal y la vida del espíritu en el escritor no tienen, realmente, entre ellas, una frontera precisa. Se interpenetran, se tocan, se recuerdan. Prueba de ello es que en toda la historia de la literatura, no ha existido nadie que haya escrito una sola línea sin hablar de sí mismo.

SALVADOR ELIZONDO, *Los narradores ante el público*

Recién recibido el Premio Xavier Villaurrutia y con un evidente éxito entre los lectores y la crítica, Elizondo se convirtió, según sus propias palabras en “el escritor de moda en esos años”.¹²³ En este contexto, es convocado en 1966, junto con otros autores jóvenes de la época, a escribir su autobiografía. El proyecto, iniciado por el editor Rafael Giménez Siles y Emmanuel Carballo, como asesor, se concretó en la serie Nuevos Escritores Mexicanos del Siglo xx Presentados por

¹²³ Toledo, entrevista citada, p. 60.

Sí Mismos. En 1966 aparece dentro de esta serie *Salvador Elizondo*, texto que tuvo que esperar más de treinta años para ser reeditado con el sello de Aldvs bajo el título de *Autobiografía precoz* (2000).

A lo largo del tiempo que media entre las dos ediciones de este libro, el autor realizó comentarios respecto a lo “estrafalario” del proyecto emprendido, dada la escasa edad con que contaba en aquellos años y la aparente contrariedad que ello representaba respecto al sentido tradicional de la escritura de la autobiografía. De hecho, en la advertencia al lector que aparece en la reedición del 2000, califica este libro como un “Libro presuntuoso que a los treinta y tres años solamente un irresponsable se hubiera atrevido a escribir para halagar su vanidad, ya que a esa edad no tenemos todavía un testimonio válido que dar de nuestra vida. La mayor parte está por hacerse”.¹²⁴ Con todo, el valor de esas páginas reside precisamente en que muestra un ejercicio de escritura signado por su momento, es decir, por la oportunidad de construcción de la figura de autor como imagen pública. En este ejercicio Elizondo es plenamente consciente del juego que entablaba, como declaró al respecto en 1991, en entrevista con Alejandro Toledo:

Estaba envanecido; era yo un escritor truculento y desagradable [...] me dije: “Yo soy el truculento y eso es lo que el público quiere. Ahora, para seguir teniendo éxito, les voy a dar truculencia”. Tuve un éxito arrollador. De los escritores convocados yo era el de más edad, y tenía treinta y tres años... Cualquiera cosa que me había pasado la amplifiqué a proporciones irracionales. Esa autobiografía tiene muchas omisiones y exageraciones; la verdad está oculta en eso que quería la gente [...] No inventé ni conté mentiras; simplemente omití algunos aspectos y lo que está narrado se cuenta con tremendismo. Era el punto de vista del autor de “éxito”.¹²⁵

¹²⁴ *Autobiografía precoz*, Aldvs, México, 2000, p. 9.

¹²⁵ Toledo, entrevista citada, pp. 60-61.

El “tremendismo” del que habla el escritor fue completamente efectivo y marcó la recepción inmediata del texto. Las reseñas que aparecieron sobre el libro resaltan sus “colores macabros”,¹²⁶ “el horror y erotismo”,¹²⁷ la “vida desesperada” del autor,¹²⁸ y lo califican como “una disección a lo *Farabeuf*, limpia, incruenta, gozosa”.¹²⁹ Este último comentario de Batis encaja perfectamente con la intencionalidad que encierra la autobiografía. Después del éxito que representó *Farabeuf* en la carrera literaria de Elizondo, la construcción de la figura de autor, cuya oportunidad era otorgada por la propuesta de Giménez Siles, debía responder a las exigencias de la obra y, en este ejercicio, se constituyó uno de los epítetos que acompañó al escritor por años: el de “escritor maldito”.¹³⁰ Si bien es cierto que ahora el *Diario* da constancia de los “tumultos íntimos”¹³¹ que tanto llamaron la atención de los lectores de la autobiografía y que marcaron la vida del autor en esos años (como sus “amores descompuestos”, el fallido matrimonio con Michelle Albán, el alcoholismo, el quiebre psicológico), no pueden dejarse de lado los criterios literarios bajo los cuales fue escrita, uno de ellos ya lo he mencionado (la intencionalidad de construir una figura de autor), pero sobre todo falta considerar su carácter estético, el cual pocas veces ha sido recuperado por la crítica. Aunque el texto es multicitado en gran parte de los trabajos críticos sobre la obra del autor, generalmente se ha utilizado como soporte

¹²⁶ Huberto Batis, “Bello ensayo en que cuenta su vida Salvador Elizondo”, *Revista de la semana*, suplemento de *El Universal*, 26 de junio de 1966, p. 3.

¹²⁷ Jorge Campos, “Narradores mejicanos: de Sergio Galindo a José Agustín”, *Ínsula*, 1969, núm. 26, p. 11.

¹²⁸ María Luisa Mendoza, “*Salvador Elizondo*, de SE”, *El Día*, 23 de junio de 1966, p. 2.

¹²⁹ Huberto Batis, “*Salvador Elizondo*, de SE”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 229, 6 de julio de 1966, p. xvi.

¹³⁰ Una de las reseñas de la autobiografía, hecha por René Rebetez señala: “Salvador Elizondo no se hace el maldito, es maldito” (“*Salvador Elizondo*, de SE”, en *El libro de hoy*, Diana, México, 1968, p. 272).

¹³¹ “*Diarios (1958-1963)*”, ed. cit., p. 59.

para justificar lecturas atribuyéndole la autoridad de discurso referencial, y pocos se han detenido a analizar su textualidad, es decir, su modo de articulación.¹³²

¹³² Pensar en el modo de articulación de la autobiografía remite, en primera instancia, al problema que encierra la caracterización del género y que ha ocupado los planteamientos teóricos al respecto, sobre todo en las últimas décadas. Desde que Philippe Lejeune en la década de 1970 pusiera en discusión el género y formulara el ahora ya célebre pacto autobiográfico (véase *El pacto autobiográfico y otros estudios*, trad. de Ana Torrent, Megazul/Endymion, Madrid, 1994), las reflexiones se han extendido y la atribución del carácter “referencial” de la autobiografía ha quedado desplazada por las consideraciones del ejercicio de “autocreación” o “autoinvención” que se desarrolla y pone en juego en la escritura de estos textos. Retomando los órdenes del desarrollo histórico de la autobiografía propuestos por James Olney, inscritos en la propia palabra *autos-bios-grafé* (véase “Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía”, *Suplementos Anthropos*, 1991, núm. 29, pp. 34-47), puede decirse que el acento de las reflexiones teóricas se ha ido cargando hacia el último momento, donde la autobiografía se ve, ante todo, como una actividad escritural (*grafé*), que si bien está dirigida por la intencionalidad de recuperar y dar forma a la relación entre el yo del escritor (como sujeto histórico) y su vida, o bien, entre la identidad y la vida, no excluye la intervención de un ejercicio creativo, y que, a pesar de los “pactos” que supone (el autobiográfico, el referencial, el de lectura) está condicionada por una voluntad de articulación discursiva, que muchas veces es más literaria que referencial. En este sentido, la autobiografía se lee en su medida de artificio literario. Dentro de esta tendencia se encuentra el planteamiento que Paul de Man esbozó en su artículo de 1979 “Autobiography as De-facement” (*Modern Language Notes*, 1979, núm. 5, pp. 919-930), donde reformula los postulados teóricos que ponderaban la escritura autobiográfica como producto mimético de un referente, o bien que apuntan su determinación a partir del ejercicio contractual de lectura. La propuesta de Paul de Man significó en su momento un desplazamiento respecto a las coordenadas desde las que se había pensado la autobiografía, y diseñó un campo para su lectura (a partir de un texto específico, *Essays upon Epitaphs*, de Wordsworth) desde la perspectiva de los recursos que dispone el autobiógrafo para la formulación de su discurso, es decir el lenguaje; presenta como principal determinante para el análisis del discurso autobiográfico la estructura retórica. Lo que me interesa resaltar de la propuesta de Paul de Man es la llamada de atención que hace para repensar el discurso autobiográfico más allá de la noción de género referencial, condición a la que, considero, se ha reducido el texto autobiográfico de Elizondo.

Algunos de los trabajos que recuperan la autobiografía de Elizondo poniendo atención en mayor o menor grado en el modo discursivo del texto, más que en el carácter referencial, son el de Sergio R. Franco, quien en su artículo “Fotografía y escritura en

Salvador Elizondo es un texto que muestra una voluntad literaria en su modo de articulación que se empata con la intención antes mencionada de forjar la imagen del escritor en aras del interés público. Como recuerda Sylvia Molloy, la autobiografía es, ante todo, un relato público, “público en el sentido en que publicita lo que puede y debe contarse, y público porque, más que satisfacer la necesidad del individuo de hablar de sí mismo, sirve al interés general”.¹³³ Las características del texto, escrito a petición y a una edad temprana, intensifican esta condición, porque llevan implícita la intención editorial de construir un “nuevo” canon literario y hacer al escritor perteneciente a una generación (los “nuevos narradores”). En este sentido, no es extraño que la imagen que elabora Elizondo de sí mismo en su autobiografía sea, en cierta medida, una figura de autor que (re)produce y sustenta el carácter transgresor de su obra —al menos, de la que en ese momento lo había encumbrado en el ámbito literario—.¹³⁴ Desde estas consideraciones, lo importante es desplazar un poco la mirada para revelar, más allá de lo “escandaloso” que pueden ser los sucesos narrados, cómo es que esta imagen de autor se

Autobiografía precoz de Salvador Elizondo” (*Revista Iberoamericana*, 2007, núm. 221, pp. 771-785) parte de las fotografías del autor incorporadas en la edición de 2000 y de la mención de otras dos en el relato para establecer su funcionamiento como “suplemento a la escritura, como elemento dentro de la diégesis y como modelizador de la operación de escribir” (pp. 781-782). Por su parte, Francisco Serratos considera la escritura de la autobiografía de Elizondo como un ejercicio de “*miswriting*” del procedimiento joyceano de la escritura, apoyándose en la lectura que hace el propio Elizondo de Joyce como “arquetipo” de la invocación del pasado (véase *La memoria del cuerpo. Salvador Elizondo y su escritura*, Ficticia, México, 2010, pp. 19-50).

¹³³ *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, trad. de José Esteban Calderón, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México, 1996 [1a. ed. en inglés, 1991], p. 114.

¹³⁴ No pongo en tela de juicio la “veracidad” de los sucesos narrados por el autor en su autobiografía, porque en este momento no es mi interés plantearlos desde esta perspectiva. Más bien, creo que el modo de presentar esos sucesos está determinado por una voluntad literaria que se superpone; como señala Molloy, “La autobiografía no depende de los sucesos sino de la *articulación* de esos sucesos” (*ibid.*, p. 16).

construye en el texto, y reconocer, como señaló el mismo Elizondo, “el carácter literario” que dirige su escritura.¹³⁵

La autobiografía, como relato de vida, implica en primera instancia un ejercicio de memoria, evocación del pasado “condicionada por la autofiguración del sujeto en el presente”;¹³⁶ es decir, la selección de los recuerdos que servirán como materia del relato está mediada por la proyección de una visión de mundo ya construida en el momento de la enunciación y que desea ser representada. En el caso de Elizondo este propósito se vuelca hacia la representación del origen y el desarrollo de la vocación del escritor como constitutiva de su lugar en el mundo; así lo acota en el mismo texto: “La vida me está viviendo, en el mismo sentido en el que se emplea el gerundio ‘está lloviendo’, para que de ella no pueda tener más certidumbre que la de mi vocación y del estado de ánimo que esa vocación ha fraguado” (p. 13).¹³⁷ No es extraño, como anota Molloy, que la autobiografía de un escritor recupere las experiencias significativas, sobre todo tempranas (en la infancia o juventud), que operen como prolepsis de la futura vida dedicada a las letras; en el caso de *Salvador Elizondo*, el encuentro del escritor con su vocación funciona como el eje organizador del texto con la finalidad de establecer una correspondencia entre vida y escritura que, por las mismas fechas de aparición del tex-

¹³⁵ En entrevista con Adolfo Castañón, realizada en 1985, el autor señaló: “Hace aproximadamente veinte años, un editor cuya generosidad lo hace aparecer como de mente a estas alturas, nos propuso a muchos escritores mexicanos escribir nuestras autobiografías. Entonces todos las escribimos. Había unas divertidas, unas tristes, había unas muy meticulosas y detalladas, otras muy vagas y dos o tres muy divertidas. Yo cuento la mía entre las divertidas, aunque no fuera muy certera, muy precisa, ni muy fidedigna. La considero así porque la escribí 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” (“Los secretos de la escritura. Entrevista con Salvador Elizondo”, *Revista de la Universidad de México*, 2006, núm. 26, pp. 60-61).

¹³⁶ Molloy, *op. cit.*, p. 19.

¹³⁷ *Salvador Elizondo*. Todas las referencias al texto se tomaron de esta edición, anotando entre paréntesis el número de página.

to, el autor planteara de esta forma: “Cuando digo escritor estoy admitiendo o estoy proclamando una vocación de la que no puedo escindir el sentido de mi vida personal. Es decir que mi vocación forma parte íntima de mi vida personal”.¹³⁸ Lo importante de la declaración es identificar que en la autobiografía esta perspectiva encuentra un espacio de representación como constructo literario, asimilando el origen de la vocación como un encuentro entre el hombre y el poema, o bien, entre el hombre y la palabra poética.¹³⁹

La escritura autobiográfica implica “verter el yo en una construcción retórica”;¹⁴⁰ desde esta perspectiva el texto de Elizondo muestra una voluntad de construcción regida por el principio poético, no sólo, como ya mencioné, porque sea éste, temáticamente, el núcleo del relato, sino porque este principio es el que funciona como modo de articulación del discurso.

Desde las primeras líneas del texto se da cuenta de la puesta en acto del principio articulador del discurso al abrir con una construcción metafórica para caracterizar el ejercicio de la escritura autobiográfica: “Beda el Venerable compara la vida humana al paso de una alondra extraviada que penetra en un recinto, lo cruza fugazmente y vuelve a salir hacia la noche. Una autobiografía es a la vida lo que ese momento es al vuelo de la alondra” (p. 13). El íncipit, en su completa función de condensación de sentido, marca el trayecto del texto abriendo la puerta hacia la dinámica de la autobiografía, una dinámica que, sin ser explícitamente lírica, está basada en el principio poético; es decir, en su estructura formalmente narrativa funcionan

¹³⁸ “Salvador Elizondo”, en *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz, México, 1967, p. 155 [discurso presentado el 26 de agosto de 1966 en el Instituto Nacional de Bellas Artes, en el ciclo de conferencias que da nombre al libro].

¹³⁹ Recuérdese, según anoté antes, que la importancia de la palabra poética en el sistema estético de Elizondo se entiende no como una cuestión genérica, sino como el principio que fundamenta el ejercicio artístico en general. En esta medida planteo la construcción de la figura del escritor como poeta gestada en la autobiografía.

¹⁴⁰ Molloy, *op. cit.*, p. 22.

ciertos recursos poéticos, como la constante elaboración de imágenes (a partir de descripciones prolongadas que muchas veces desembocan en construcciones metafóricas), una voluntad de ritmo (establecido como contrapunto entre episodios relativos a la vida personal y episodios relativos a la vida del artista), y la constante inserción de textos poéticos, que funcionan como intertextos, ya sea por medio de citas, paráfrasis o transformaciones.

La importancia de la relación entre palabra e imagen anotada en los apartados anteriores vuelve a hacer eco en este texto como uno de los distintivos del sistema estético de Elizondo; esta relación da pauta al recuento de su vida, como acota la voz narrativa: “Hasta ahora sólo puedo tener conciencia de mi vida como de una experiencia en la que he visto o imaginado algunas imágenes y en la que he dicho o escuchado algunas frases” (pp. 13-14).

Volcar la mirada hacia el pasado en la búsqueda del origen implica la interrogación sobre lo que constituye la fase formativa por antonomasia, la infancia. En el caso de Elizondo, el puente que se tiende con la experiencia pasada y que da significado a la experiencia presente es el del primer recuerdo de contacto con la poesía: “De mi primera infancia sólo recuerdo un verso: ‘Sobre el dormido lago está el sauz que llora’” (p. 14), primer verso del poema “Los días inútiles”, de Enrique González Martínez. Además de la evidente alusión a la historia familiar del autor, la elección del poema citado no es gratuita, porque funge como detonante del recuerdo, pero también da significado al ejercicio de la rememoración. Aunque la presencia del poema en el texto sea parcial, el cuerpo completo del poema (presente por omisión) representa la figura de un sujeto lírico sumido en la recuperación de su pasado:

Sobre el dormido lago está el sauz que llora.
 Es el mismo paisaje de mortecina luz.
 Un hilo imperceptible ata la vieja hora
 con la hora presente... un lago y un sauz.

¿Con qué llené la ausencia? Demente peregrino
de extraños plenilunios, vi la vida correr...
¿La sangre? De las zarzas. ¿El polvo? Del camino.
Pero soy el mismo, soy el mismo de ayer.

Y mientras reconstruyo todo el pasado, y pienso
en los instantes frívolos de divagación
se me va despertando como un afán inmenso
de sollozar a solas y de pedir perdón.¹⁴¹

La disposición del sujeto lírico en la actitud de “atar la vieja hora con la hora presente” y reconstruir el pasado reproduce el ejercicio de la escritura autobiográfica que se emprende en el texto de Elizondo. La inserción de la cita convoca, como en un eco, el sentido completo del poema, y crea así una atmósfera para el lector donde parece asimilarse la voz lírica y la voz del narrador de la autobiografía en el acto rememorativo. La función de la cita, además, desata el inicio de representación de una visión del mundo donde el poema se muestra como “la palabra poética de los comienzos”.¹⁴² Que el primer recuerdo sea precisamente un verso caracteriza la infancia como espacio

¹⁴¹ Enrique González Martínez, “Los días inútiles”, en *Obra poética*, El Colegio Nacional, México, 1995, p. 365.

¹⁴² En este punto parafraseo una de las observaciones de Molloy, quien reconoce como una de las constantes en la escritura autobiográfica hispanoamericana la creación de lo que llama “el espacio de lectura”, donde el autobiógrafo asocia de una u otra manera su infancia con los primeros libros leídos, o bien, con “el Libro de los Comienzos”: “La escena de lectura no corresponde necesariamente al primer libro que se lee de niño. La experiencia implica el reconocimiento de una lectura cualitativamente diferente de la practicada hasta ese entonces: de pronto se reconoce un libro entre muchos otros, el Libro de los Comienzos” (*op. cit.*, p. 29). En el caso de la autobiografía de Elizondo, antes de presentar este “espacio de lectura”, aparece lo que podría denominarse un “espacio poético”, porque esta primera alusión al contacto con la palabra poética se hace sin mediación necesaria del libro: parece provenir más como una voz. Hacer esta distinción me parece pertinente, porque implica recrear el contacto primigenio con la palabra poética en una especie de “estado puro”, como voz.

primigenio determinado por la palabra y la sensibilidad poética, la cual, al ser evocada, *presentifica* los recuerdos que colman esa etapa de la trayectoria vital:

cada vez que escucho, después de tantos años, estas palabras con que se inicia uno de los poemas más inquietantes que se han escrito, se me *aparece* como un sueño equívoco el cuerpo infinitamente desnudo, infinitamente blanco de mi *schwester* y además *resuenan* en mis oídos, como un eco lejanísimo, el batir de los tambores, el golpe acompasado del paso de ganso sobre los adoquines, la exasperación sibilante de los pífanos y el aleteo lentísimo de los largos banderines rojos que colgaban de las ventanas golpeando las fachadas lúgubres y ateridas de las casas de nuestra calle (p. 14; las cursivas son mías).

La palabra poética desata el recuerdo que se manifiesta como imágenes sensoriales, elemento también característico de la producción elizondiana que hace inevitable la alusión a uno de sus textos ensayísticos, “Invocación y evocación de la infancia”, publicado en 1963,¹⁴³ donde retoma las figuras de Proust y Joyce como modelos en la recuperación de la experiencia infantil en la literatura. En este texto, Elizondo elabora una distinción en los procedimientos empleados por los dos escritores, donde Proust evoca el pasado haciendo presentes las sensaciones de un momento específico: “Creo yo que la evocación es un intento de recrear [...] mediante la concreción del recuerdo de las sensaciones experimentadas [...] La evocación se atiene invariablemente a los datos perceptivos; es un procedimiento, digamos sensorial”¹⁴⁴ y, en este sentido, el cuerpo se convierte en la referencia de la cual deriva el recuerdo; mientras que la invocación operada por la escritura joyceana “consiste, en cierto modo, en hacer presente algo que, como el futuro, de hecho está desprovisto de refe-

¹⁴³ Art. cit. (recuperado después en el libro *Cuaderno de escritura*).

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 21.

rencias sensoriales”.¹⁴⁵ La distinción entre estos dos modos de acceso al pasado, o puntualmente a la experiencia de la infancia, radica, según el autor, en que el primero se asume como una operación del “logos” y el otro como una operación “mágica”:

No somos ajenos al carácter mágico de la invocación en contraposición al carácter “lógico” de la evocación. La evocación nos lleva a nuestro destino de nostálgicos mediante un camino, que por medio del lenguaje —del “logos”— pretende conducirnos a la reconstrucción de otro momento. La invocación nos lleva a él mediante el proferimiento de la palabra que —como en los encantamientos— encierra la clave del misterio.¹⁴⁶

Esta dinámica invocación-evocación determina el modo de articulación de la experiencia infantil en la autobiografía: la invocación está dada por el verso del poema de González Martínez, el cual, como señala el narrador, hace “aparecer” y “resonar” la experiencia del pasado, actualizada en imágenes y sonidos que, *presentificados* como recuerdos, son evocados, es decir, reconstruidos por la palabra. El efecto logrado es el de una flagrante plasticidad que se concreta en la imagen de la institutriz alemana tendida en el campo de girasoles:

en la imagen de ese cuerpo desnudo descubro también el entusiasmo inequívoco de la primavera, el súbito deshielo que presagiaba los vastos campos de girasoles y la luz quebradiza del sol que se filtraba como una cascada cristalina entre el follaje siempre verde de los pinos [...] yo miraba su cuerpo, analizando detenidamente esa blancura perfecta, las longitudes armoniosas de esa carne que se estremecía rimando lentamente sus movimientos con el vaivén acompasado de las enormes corolas movidas por la brisa (p. 14).

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴⁶ *Id.*

La imagen de Anne Marie, como bien ha señalado Sergio R. Franco, “simboliza textualmente el nacimiento de la pasión escópica de Elizondo”.¹⁴⁷ La disposición observante del niño que subyace en la construcción de estas imágenes cumple con dos funciones dentro del texto: en primer lugar, sustenta el perfil del yo representado para caracterizarlo con una temprana sensibilidad frente a la realidad que se filtra por sus ojos y que permitirá desarrollar uno de los motivos más importantes en el texto (y en la obra elizondiana): la mirada del poeta; en segunda instancia, da pie a la formulación del mito de la infancia en la configuración autobiográfica. En este punto difiero de los planteamientos de Franco, para quien hay una “intencionalidad deceptiva del horizonte de recepción del texto [...] con respecto a cualquier tipo de idealización de la infancia”.¹⁴⁸ Según el crítico, el fundamento para esta “transgresión” radica en el contrapunto que se presenta en el texto entre la imagen idealizada de la institutriz y el contexto bélico que la enmarca. Considero que, lejos de haber una intencionalidad “deceptiva”, en este juego de contrastes se sustenta precisamente la idealización de la experiencia infantil como estado edénico y la simbolización de la caída del sujeto en la conciencia del mundo.

¹⁴⁷ Art. cit., p. 776. Difiero, sin embargo, de la funcionalidad en el texto que Franco adjudica a esta imagen. Según su propuesta, el contexto ideológico de la Alemania nazi con el cual es completada la atmósfera del recuerdo que involucra la imagen de Anne Marie media de cierta forma en la fetichización de la blancura del cuerpo desnudo. Según Franco, el deseo por la “blancura” de la institutriz alemana revelaría el “descubrimiento de la historicidad de lo racial” y, por ello, subyace en el texto de Elizondo la proyección de un subtexto cultural en el que “el sujeto mestizo mexicano anhela poseer los atributos del padre español y rechaza su origen indio, que le veda integrarse al grupo hegemónico” (p. 779). Aseveraciones que, por demás, considero poco justificables, no porque no esté incorporado el contexto histórico de la Alemania de la década de 1940, sino porque no hay marcas textuales que permitan reconocer este supuesto subtexto racial en el discurso del autor. Por el contrario, la construcción de la blancura y desnudez de la institutriz tiene implicaciones de orden simbólico en la caracterización de la infancia del narrador, y si se reducen a una lectura de este orden, se priva al discurso de la posibilidad de desatar la connotación simbólica.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 777.

En tanto construcción arquetípica, la infancia juega el papel de base en la formación del mito personal. Si, como símbolo, el niño representa el estado de presencia en el mundo en que la realidad se ajusta a las exigencias del deseo —principio edénico, estado previo a la pérdida o a la falta—, esta carga de sentido queda simbolizada en el texto en la interacción del niño con la “blancura” y “claridad” (adjetivos reiterados) del cuerpo de la institutriz: “A veces, con el pretexto de jugar con su gruesa trenza rubia, tocaba furtivamente con las puntas de mis dedos la piel de su hombros, de su cuello, de su cintura sin comprender que, a ciegas, mis manos entraban en contacto con un misterio supremo, indescifrable en su apariencia de claridad” (p. 15).

Aunque se ha anotado respecto a esta escena la presencia de una carga erótica que marcaría la iniciación sexual del narrador, en ella subyace una carga simbólica que permite construir el mito de la infancia como el mundo representado en su transparencia, caracterización de la infancia que además se apoya en el modo de representación del contexto de guerra que se muestra desideologizado, como un juego de niños: “Un día llegó la noticia: la guerra había empezado. Íntimamente sentía yo la alegría de poder participar en un juego que hasta entonces nunca había jugado: el de ‘alemanes contra ingleses’. Por lo general nadie quería ser ‘inglés’ en aquellos tiempos [...] Unos días idealizaba yo a la RAF y otros la palabra *Stuka* evocaba en mi mente ‘... el destino excelso del pueblo alemán’” (p. 17). La presencia de este contexto, visto desde la mirada reconstruida del niño, marca la pauta para establecer el contraste con el cambio de óptica del mundo que representa en la constitución del yo el momento de caída o pérdida del estado edénico: la adquisición de conciencia frente a la “realidad”. De ahí que sea precisamente a través del cuerpo de la institutriz que se simboliza este cambio en la constitución del sujeto:

a veces, de pronto, surgía en mi pensamiento la imagen de aquel cuerpo hermosísimo tendido al sol entre los enormes tallos de los girasoles

y como un chispazo siniestro y amargo esa carne que yo amaba sin comprenderla se desagarraba chorreando sangre y ese cuerpo se rompía en girones que el viento azotaba contra el reborde de la carretera bombardeada. Por eso he tratado de olvidarlo. No he podido (p. 17).

La imagen del cuerpo desmembrado (imagen creada, no recordada) plantea en la constitución del yo un inminente cambio de óptica ante el mundo o la realidad (por medio de la conciencia de la guerra). Si, como señalé, los primeros años simbolizan la fase edénica de la experiencia vital recuperada, la adquisición de conciencia deviene, simbólicamente, en la caída. De ahí que se configure la melancolía, sentimiento de falta, como única certidumbre: “De entonces, tal vez, data el único sentimiento que siempre me ha animado y cuya validez nunca he puesto en duda: la melancolía” (p. 17). La importancia de la recuperación de esta fase de transición del sujeto recae en que en ella se dramatiza el origen del rasgo definitorio de la vida de la personalidad narrada, que determinará la posición del sujeto frente al mundo y, por supuesto, el camino de una vocación literaria. Si la figura de Elizondo como escritor ha quedado inscrita en un espacio insular por su fuerte carga solipsista, la autobiografía prefigura esta posición, le otorga un espacio de representación literaria y la dota de un sentido vital como elección para la búsqueda personal que deviene en elección del camino del artista:

a partir del momento en que me percaté de la condición infinitamente vulnerable de nuestra apariencia, de nuestra concreción como partes constitutivas del universo, ese universo mismo se me volvió vulnerable, vulnerable a Dios, a los Stukas, a los chinos, a la locura, a la muerte, sin que por conocer su vulnerabilidad conociera yo su sentido [...]

Pienso todo lo anterior porque a partir del momento en que no dudé del carácter perecedero de nuestros sentimientos el mundo exterior de la realidad se fue desdibujando lentamente y empezó a tomar forma otro mundo, quizá desmesuradamente limitado, pero infinita-

mente más aprehensible [...] Yo había logrado someterme, por pura intuición, a una disciplina mucho más rigurosa, pero también mucho más gratificante: la de la soledad. Y esa disciplina me permitía perseguir, cada vez con mejores resultados, las veleidades del sueño. Si renunciaba yo a la armonía con mis mayores o con mis semejantes no me desentendía de la remota posibilidad de conseguirla para estar algún día en paz conmigo mismo (pp. 18-19).

Sin embargo, esta elección esbozada como la disciplina de la soledad debe leerse en correspondencia con el mundo del cual se aísla. A pesar de que la obra de Elizondo ha sido caracterizada como elusiva de la presencia explícita de un referente histórico, o bien, de la pretensión de marcar una lectura intencionadamente “realista” o “comprometida”, lo cierto es que cuando de la construcción de un espacio autobiográfico se trata, se presenta un puente con la experiencia histórica, con el referente explícito de la guerra. Este caso es el mismo de otros dos textos, que mencionaré aquí sólo para sustentar lo antes dicho, donde es posible que el lector, por los datos biográficos que conoce del autor, o bien por los que le proporciona el texto mismo, reconozca la presencia de episodios pertenecientes a su vida. Me refiero al cuento “Ein Heldenleben” de *Camera lucida* (1983), y a su última novela, *Elsinore: un cuaderno* (1988). Aunque en estos textos las marcas autobiográficas no pueden considerarse en el mismo nivel que en *Salvador Elizondo*, porque mientras éste es un texto explícitamente autobiográfico, en “Ein Heldenleben” y *Elsinore* los episodios personales están supeditados a la construcción de la ficción. Con la reserva de los distintos modos de articulación de la experiencia autobiográfica en estos textos, llama la atención que en todos ellos se pondera la experiencia infantil en relación con la guerra.

En “Ein Heldenleben” el autor retoma su experiencia en México dentro del Colegio Alemán Alexander von Humboldt, en plena Segunda Guerra Mundial. *Elsinore*, por su parte, recrea el contexto

social norteamericano que Elizondo conoce mientras se encuentra internado en la escuela militar de California, a finales del conflicto bélico. Lo que interesa resaltar, por el momento, es que la escritura en Elizondo, cuando tiende puentes con su experiencia vital, desemboca en el mismo referente histórico, al menos como determinante para la recuperación de su infancia. Esto, como se verá más adelante, está relacionado con el modo de significar el momento de enfrentamiento entre la interioridad del yo y la exterioridad del mundo que, como se descubre particularmente en la autobiografía, detona la elección de la posición, primero, del sujeto ante su realidad histórica, y después, del escritor ante el ejercicio artístico. La conformación del mundo interior, el “recinto vedado”, se representa como respuesta a la “vulnerabilidad” del mundo exterior; frente a ella, el mundo interior, según señala el narrador, resulta “infinitamente más aprehensible”, y tras la fragmentación simbolizada en la imagen del cuerpo desmembrado de Anne Marie, busca un nuevo centro: el yo y la introspección:

Poco a poco he ido construyendo un mundo inviolable en el que no quiero que penetre nadie sin mi consentimiento [...] Al final de cuentas, como escritor, me he convertido en fotógrafo; impresiono ciertas placas con el aspecto de esa interioridad y las distribuyo entre los aficionados anónimos. Mi búsqueda se encamina, tal vez, a conseguir una impresión extremadamente fiel de ese recinto que a todos, por principio, está vedado (p. 20).

Este posicionamiento, en el fondo, reproduce el lugar que Elizondo elige ocupar como escritor en el contexto literario de la época, a la luz de la ruptura con las convenciones realistas que se venía fraguando desde décadas atrás en la literatura y la cada vez más marcada emergencia de la subjetividad. Optar por el mundo interior implica elegir entre las opciones literarias que, a decir del propio Elizondo, se plantea todo escritor: “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; en la realidad exterior la experiencia muchas veces se detiene ante el otro personaje que participa”.¹⁴⁹

La elección del mundo interior constituye en el texto autobiográfico el preámbulo definitorio para la constitución del artista y, bajo tal peso significativo, el autor elabora una de las escenas más bellas del texto para representar, casi como con un aura de “iluminación”: el momento del nacimiento de su condición de poeta. Al lado de su amigo, caracterizado con los versos de López Velarde, quien “no carecía de Baudelaire, ni de rima, ni de olfato” (p. 21), la imagen del adolescente de los recuerdos del narrador es convocada para recrear las caminatas por la ciudad, emprendidas con el objetivo de “descubrir conjuntamente las esencias poéticas del mundo” (p. 20):

Una tarde caminábamos los dos después de la lluvia cuando de pronto escuchamos, saliendo de una ventana entreabierta, una música de piano tocada con la impericia y el encanto que hacen ciertas músicas, como la de Chopin, inolvidables, más que cuando las ejecuta un gran virtuoso. “Ven —me dijo en voz baja mi amigo tomándome del brazo—, vamos a acercarnos para ver quién está tocando.” Empezaba a anochecer y sigilosamente nos aproximamos al alféizar de la ventana. A través de los visillos sólo pudimos discernir la silueta de espaldas, de una joven rubia que se afanaba sobre el teclado de un gran piano de cola. “Ahí tienes —me susurró al oído—; éste es un momento de plenitud.” (p. 21).

La escena, delicadamente construida, confirma y otorga sentido a la elección de la vida interior, en consonancia ahora con la posibilidad de la creación literaria, como lo confirma el embeleso del narra-

¹⁴⁹ Castañón, entrevista citada, pp. 58-59.

dor, si bien, detonado por la escena de la joven pianista, concentrado no en la figura de la mujer, sino en la imagen de su propia mirada contemplativa:

No eran las formas las que alentaban detrás de aquel cortinaje de terciopelo recogido hacia el marco de la ventana, no era la silueta discernida a través de los visillos de manta de cielo ni los sonidos que emanaban hacia la calle lluviosa desde aquel enorme piano, era más bien el reflejo de mi propia mirada que golpeaba el oro de aquella cabellera con un sentimiento que nunca antes había experimentado (p. 22).

Como señaló el autor en una de las citas anteriores, el privilegio de su mirada no se detiene en el “otro” personaje que participa de la experiencia, sino en el “yo”. La visión de su propia mirada es la que desata la palabra poética: “El descubrimiento de aquella visión, surgida ante los ojos como la de Gretchen ante los de Fausto en el espejo de Mefistófeles, abrió como un resquicio que hasta entonces había permanecido impenetrado y de esa comisura abierta en el meollo más sensible de mi soledad brotaron las primeras palabras que tuvieron sentido para mí: las del poema” (p. 23).

Como elaboración del nacimiento de la figura del poeta, la fabricación literaria de esta escena salta a la vista; es la representación del momento de aparición de la palabra poética personal primigenia y, como tal, el nacimiento de una vocación que trazará la historia de una personalidad. Este pasaje es, en la lógica del relato autobiográfico, el eje que reúne todos los puntos. En principio, y desde el nivel de las acciones del relato, determina el destino y fin de la materia anecdótica, porque, finalmente, lo que se cuenta es la historia de una vocación, como aclara el narrador desde las primeras líneas del texto, y, por otra parte, desata la formulación de una poética personal que justifica, da orden y sentido al ejercicio literario. En este orden, el texto duplica la función de la escritura autobiográfica como espacio de representación del mito personal en los dos niveles que estructu-

ran la figura del escritor, el del hombre y el de artista que, desde ese momento, serán indisolubles. De ahí que, considerando la connotación más puntual de la palabra mito, se otorgue un origen que explica una condición en el mundo (en este caso, el mundo estrictamente individual, el mundo interior) y, a la vez, se le dé sentido.

En esta dinámica, el espacio escritural de la autobiografía permite al autor formular los principios estéticos en los que asienta y da dirección a su nueva condición de poeta:

La substancia de la poesía no son las meras palabras de que está hecho el poema sino el sentimiento vital que lo inspira. Creo que, como todos los hombres, mis primeros versos brotaron ante la presencia de una mujer o, más bien, ante la certidumbre de su existencia, pero esos primeros versos nacían más allá o más acá del sentido que la poesía tiene como vocación de “hacer con las palabras”; nacieron, en realidad, como respuesta a la pregunta que se hace el hombre ante la contundencia de esa relación mágica que convierte a la mujer en una vivencia indefinible para él, que la convierte en la amada. ¿Qué hago?, se pregunta ante este hecho capital. Las palabras entonces, ante esta interrogante, se conjugan, se combinan, se acoplan de acuerdo a ciertas sintaxis que no están previstas o que no informan ya el concepto meramente filológico de lengua o de idioma y que tienden a constituir una plétora que las hace universales dentro de su individualización extrema, dentro de su ubicación exclusiva en una región distinta del espíritu. Visto con suficiente perspectiva y a la luz de las definiciones que la poesía busca y siempre encuentra de sí misma, el poeta nace en el momento en el que, como Bécquer, dice a los ojos que lo miran: *Poesía eres tú*, y se acrisola definitivamente en el momento en que puede explicar la misión que ha elegido con las mismas palabras con que Mallarmé aludía a la obra poética de Poe: *Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*. Ambas definiciones contienen la esencia que solidariza al poeta: una con su emoción, la otra, con el lenguaje. Yo creo, en fin, ahora, que estos dos versos encierran los términos contiguos de la trayectoria personal de todo poeta (pp. 22-23).

Valga la larga extensión de la cita porque en este fragmento se condensa la dinámica de todo el relato. Anecdóticamente, el texto desarrolla ese tránsito del poeta entre las dos definiciones del sentido esencial de la poesía: el camino que se emprende desde la emoción hacia el lenguaje y que se convierte en la trayectoria personal del poeta. Entre ambos estadios puede mediar, como después aclara el narrador, “ese sitio que todo lo abarca la sinrazón, la demencia, la desesperación ante las circunstancias concretas de la vida” (p. 24), y si la crítica ha exaltado tanto el contenido escabroso y demencial de este texto es porque gran parte de la materia narrativa de la autobiografía da un espacio de representación a ese punto medio que lleva los pasos del poeta a la condición anhelada en la construcción de una poética personal.

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, según las palabras que sirven de epígrafe a este apartado, “no tienen, realmente, entre ellas, una frontera precisa. Se interpenetran, se tocan, se recuerdan”.

El hipogeo secreto

... una novela que se está haciendo.

NOTA: Ésta pudiera ser la obsesión que necesito.

SALVADOR ELIZONDO, *Diario*

“Una novela que se está haciendo”: quizá sea la definición que el propio Elizondo consigna en 1966 en su *Diario* más certera para ca-

racterizar el libro que dos años después aparecería bajo el título *El hipogeo secreto* (1968). Ensayar un abstracto de la línea argumental de la novela sería un ejercicio estéril, debido a que es ante todo, y como se define en el mismo texto, una composición que “es simplemente la confusión de las palabras y los hechos; la confusión de estas cosas en el tiempo y en el espacio; la confusión que es su propia identidad” (p. 45).¹⁵⁰ Este efecto de confusión con el que irremediamente se enfrenta el lector de *El hipogeo secreto* es producto del movimiento que sostiene la novela entre dar forma y transformar sus contenidos. Por ello lo importante, más que tratar de seguir un argumento (que se disuelve y transmuta incesantemente), es seguir las líneas que se trazan en este movimiento, cuya justificación está contenida en el ser del movimiento mismo como representación de la escritura de la novela.

El texto pone en juego la traslación de sus personajes entre dimensiones espaciales superpuestas; entre ellas se encuentran una ciudad en ruinas, un pórtico con una inscripción indescifrable que guarda “una sentencia que se refiere a la naturaleza del tiempo”, un enorme árbol donde dos hombres conversan; una escalera de piedra, la habitación donde una mujer lee el libro de pastas rojas titulado *El hipogeo secreto* y donde el escritor escribe la novela del mismo título. Todas estas dimensiones espaciales se conjugan en un solo presente: el de la escritura de la novela, “un Aquí que se desplaza siempre” (p. 155).

Un apóstrofe abre el texto, “... Dime, te imploro” (p. 9), petición que la voz narrativa dirige al carácter femenino, Perra o Mía, quien transita a lo largo de todos los universos construidos en la novela. La Perra se dibuja unas veces como partícipe de la danza ritual “La flor de fuego”; otras, es la mujer dormida, en cuyo sueño están contenidos los integrantes de la organización secreta *Urkreis*. Es, también, la mujer que en una habitación lee el libro de pastas rojas. Y, porque es

¹⁵⁰ *El hipogeo secreto*, Joaquín Mortiz, México, 1968. Todas las citas de la novela están tomadas de esta edición. Consignaré sólo el número de la página dentro de paréntesis.

todas éstas, “subsiste el hecho de que nunca había podido darse una explicación de lo que ella, la Perra, realmente era” (p. 99).

Este juego ambiguo en la identidad de la Perra sirve como ejemplo de la dinámica del texto. Así como ella, todas las entidades mutan en un ir y venir entre las dimensiones que el texto construye, en las que tiempo y espacio parecen funcionar sin una lógica aparente. Entre estas entidades del relato están los miembros del Urkreis: el Sabelotodo, líder del grupo; E., el arquitecto o “soñador de bibliotecas”; X., el escritor aficionado; H., el geómetra, y T., el paleógrafo, todos ellos con la obsesiva tarea de descubrir el por qué de su existencia, cuya respuesta la encuentran en su naturaleza de seres imaginados: “¿Qué te parece? Yo estoy seguro —continuó sin esperar a saber mi opinión— que tú también habrás tenido esa sensación extraña: la de ser uno de los personajes de *El Hipogeo Secreto*” (p. 116). A ellos se suma la entidad más problemática del texto: la figura del autor-narrador, el que escribe la novela: el Imaginado, el Otro, Pseudo Salvador Elizondo o Salvador Elizondo, y es que la novela “Es un libro en que la paradoja tiene un papel predominante” (p. 49), de forma que “Todas ellas [las entidades en el relato] se resumen en una aspiración mediante la cual el autor de este libro pretende volverlas improbables haciendo que toda identidad sea ambigua, inclusive la de él” (p. 59).

A partir de estos elementos, la crítica, en general, se ha detenido en *El hipogeo secreto* para caracterizarlo como un texto cuyo núcleo es la indagación de su propia condición textual. Por mencionar algunos autores, George McMurray, desde la filosofía del lenguaje, ha emparentado el texto elizondiano con el pensamiento de Wittgenstein presentándolo como “the most important single influence on *El hipogeo secreto*”,¹⁵¹ específicamente en lo concerniente a la vinculación estructural que se plantea entre lenguaje-mundo y los límites de esta vinculación:

¹⁵¹ “Salvador Elizondo’s *El hipogeo secreto* and Wittgenstein’s philosophy”, *Hispania*, 1970, núm. 2, p. 330.

the author concurs with Wittgenstein's statements regarding the metaphysical limitations of language. Still, Elizondo's ability to capture occasional fleeting moments of truth illuminated by poetic brilliance like the fly which hides [...] makes words more worthwhile for him than reality [...] Like Wittgenstein, Elizondo realizes the limits of language but can conceive of nothing beyond these limits".¹⁵²

Por su parte, Aurea M. Sotomayor incorpora a Elizondo en la tradición de escritores como "Cervantes, Unamuno, Proust, Mallarmé y Gide entre los europeos y Macedonio Fernández, Borges, Cortázar, Sarduy, Cabrera Infante [...] entre los hispanoamericanos",¹⁵³ quienes tienen en común el uso de un metalenguaje en sus novelas. Para Sotomayor, en el texto de Elizondo "la novela se visualiza como objeto y el proceso de su producción pasa a constituir el argumento de ésta, la cual a partir de entonces se define como búsqueda de sí misma",¹⁵⁴ elaborando así, desde su perspectiva, una crítica a la novela realista.

Norma Angélica Cuevas Velasco recupera la novela para mostrar las afinidades entre la obra elizondiana y los aportes de Maurice Blanchot. Aunque su trabajo se concentra más en una postulación

¹⁵² *Ibid.*, pp. 333-334. En entrevista con Emiliano González, Elizondo habló un poco sobre la influencia de Wittgenstein, aunque sólo oblicuamente: "es posible que sí haya una gran influencia de este filósofo en ese libro [*El hipogeo secreto*], pero no sabría yo precisarla. Simplemente, tal vez [...] en los términos en que una filosofía del lenguaje puede dar lugar a ciertos experimentos de trasponer el lenguaje lógico a otros planos [...], desde el punto de vista literario, más interesantes" ("Salvador Elizondo: mi finalidad es realizar una escritura pura", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 499, 1 de septiembre de 1971, p. iv). La presencia del pensamiento de este filósofo austriaco se confirmará hasta su obra posterior, específicamente en los textos de *El grafógrafo* "Tractatus rethorico-pictoricus" y "El objeto", los cuales serán analizados en el siguiente capítulo.

¹⁵³ "El hipogeo secreto: la escritura como palíndromo y cópula", *Revista Iberoamericana*, 1980, núms. 112-113, p. 499.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 500.

teórica sobre el concepto de espacio poético desde el pensamiento del intelectual francés, tiende puentes con la obra de Elizondo y en especial con *El hipogeo secreto*, a la cual propone entender, en un paralelo con el término blanchotiano “desobra” (*désoeuvre*), como una “desnovela”; esto es “un tipo de relato que, sin permitirnos hacer a un lado su narratividad, es decir, sin dejar de ser *novela*, nos involucra en el modo en cómo se interrumpe tal acentuación para dar cabida a un me[ta]texto que describe, no los acontecimientos o la representación de los mismo[s], sino el fenómeno de la escritura”.¹⁵⁵

A partir de esta breve muestra sobre los acercamientos a *El hipogeo secreto*, lo que me interesa resaltar es cómo para este momento en la escritura de Elizondo es ya generalizado el reconocimiento de la pérdida de la fuerza anecdótica como función que tradicionalmente sostiene al texto narrativo, la cual se ve desplazada para dar cabida a otra función dominante: el marcado carácter de autorreflexividad, la cual a partir de aquí se convertirá, en gran medida, en uno de los recursos privilegiados del escritor. *El hipogeo secreto* representa el giro hacia el “abismamiento” de la escritura que engendrará los textos por venir. En tanto estrategia, como lo dije antes, el cuento “La historia según Pao Cheng” muestra el momento de encuentro con la posibilidad de plantear en el relato la superposición de la identidad entre personaje, escritor y escritura. De hecho, la misma novela tematiza y pone al desnudo este proceso en la escritura de Elizondo:

en este momento estoy escribiendo una novela de la que ignoro todo. Sólo supongo el esquema general de la trama. Se trata de un escritor que escribe un libro. Ahora bien, lo importante es de qué trata ese libro que el escritor está escribiendo, allí, cerca de donde una mujer está leyendo un libro de pastas rojas en el que ese escritor está descrito en

¹⁵⁵ *El espacio poético en la narrativa. De los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo*, tesis doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2004, p. 215.

el acto de escribir este libro. Claro, no debe ser difícil suponerlo. Si el escritor está escribiendo una novela, bastará saber qué edad tiene, para saber exactamente cómo es su novela. Si fuera una historia fantástica como las que inventaban los filósofos chinos para ilustrar sus aporías y sus paradojas, podría decir, por ejemplo, que la novela trata de un escritor que crea a otro, pero que un día se percató de que él es un sueño de su propio personaje que lo ha soñado creándolo. Sólo podría librarse de ese sueño soñándose a mí; a mí: Salvador Elizondo, que lo he inventado como personaje de un libro improbable que se llama *El hipogeo secreto* (p. 43).

La cita anterior muestra una clara alusión a “La historia según Pao Cheng”, referida como la “historia fantástica como las que inventaban los filósofos chinos para ilustrar sus aporías y sus paradojas”, donde la dinámica especular se constriñe a la elaboración del personaje escritor como soñador-soñado por su sueño;¹⁵⁶ sin embargo, también en esta cita está la clave del “giro” que representa *El hipogeo secreto* para ese primer planteamiento: “[El escritor] Sólo podría librarse de ese sueño soñándose a mí; a mí: Salvador Elizondo”.

Esta primera mención en la novela (que es también la primera en toda la obra elizondiana) del nombre del autor desarticula momentáneamente la dinámica del texto que hasta ahora venía construyéndose. Aunque a lo largo del primer bloque de la novela se montan juegos de metaestructuras al nivel diegético, como el sueño dentro del sueño (el sueño de E., quien a su vez es soñado por la Perra) o la ficción dentro de la ficción (las novelas escritas por X.), es hasta este momento cuando se genera un efecto de abismamiento, no ya de los personajes como autoconscientes de su condición ficticia (en la tradición de Unamuno o Pirandello), sino del texto mismo, pero no como producto (texto dentro del texto) sino como proceso. En con-

¹⁵⁶ Dinámica que, de hecho, se repite dentro de la novela en el sueño de E., donde el personaje se reconoce como “el sueño soñado” por la Perra.

secuencia, la fuerza anecdótica, como soporte del discurso novelesco, decae para dar paso a la representación “de un universo absolutamente gerundial” (p. 95): la novela que se está haciendo.

Ahora bien, esta representación de la escritura como acción durativa se muestra a su vez en otro juego especular, porque es el resultado de un constructo anterior ya contenido en la mente del escritor, el cual transita hacia su realización en el papel; es decir, la novela que se está escribiendo es el producto o concreción de una arquitectura mental anterior, como dice el narrador: “su historia es una historia interior; ya contenida en otras páginas; las páginas de la memoria que la concreta mediante la escritura; una historia interior que va realizándose sobre el papel” (p. 111). En este sentido, *El hipogeo secreto* pone en juego, de nuevo, la dinámica especular que, según he mostrado, en cada texto adquiere un nuevo matiz; en este caso se instaura como recurso para efecto del abismamiento de la escritura, el cual dará forma, en el proyecto elizondiano, a lo que he anunciado como la “conciencia actuante de la escritura”.

Es importante señalar también cuál es la “variación” que *El hipogeo secreto* representa respecto a la producción novelesca del autor (la cual culminará como la tríada *Farabeuf-El hipogeo secreto-Elsinore: un cuaderno*). Si *Farabeuf* se muestra como un asedio al instante, para fijarlo con la paradójica herramienta del correr sucesivo del lenguaje, en el caso de *El hipogeo secreto* la persecución se concentra en la paradoja contraria: “fijar el movimiento”, un movimiento que, como he dicho, es doble, porque incluye el que media entre la realidad mental del escritor para llegar a su realización en el papel y el de la realización misma del correr de la escritura. En este sentido, la estrategia de escritura de *El hipogeo secreto* tiene como finalidad la creación del efecto de un “tiempo espacializado”, es decir, hacer de un movimiento (tiempo) algo demostrable (espacio). Si “El espacio —dice Elizondo— es demostrable” y “El tiempo no es demostrable; sólo es la referencia que nos permite interpretar o pensar los aconte-

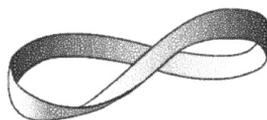
cimientos”,¹⁵⁷ la estrategia es contraponer la naturaleza de estas dos dimensiones; en *El hipogeo secreto* el tiempo del acontecimiento deviene demostrable sólo en el orden de una geometría imposible.

En entrevista con Emiliano González, Elizondo explicó sobre la novela: “lo que me propuse fundamentalmente era el desarrollo de una acción a lo largo de una línea o de una superficie que tuviera la forma de la banda de Moevius [*sic*], o bien el desarrollo de una acción dentro de un ámbito con las particularidades que tendría un ámbito del tipo de la botella de Klein”.¹⁵⁸ Dentro de la topología (rama de las matemáticas que trata especialmente el concepto de la continuidad) tanto la cinta de Möbius como la botella de Klein son superficies no orientables, una con un solo lado, y la otra sin interior ni exterior.¹⁵⁹ La diferencia entre la cinta de Möbius y la botella de

¹⁵⁷ “Ostraka”, en *Cuaderno de escritura, op. cit.*, p. 128.

¹⁵⁸ Entrevista citada, p. III.

¹⁵⁹ La cinta de Möbius, figura descubierta por el astrónomo y matemático August Ferdinand Möbius en 1858, es una variedad de dos dimensiones de una sola cara que se puede construir fácilmente con un listón o cinta de papel: basta con tomar la cinta mencionada y unir sus dos extremos, girando uno de ellos un ángulo de 180 grados. Esta cinta tiene un solo borde y un solo lado, por ello se le considera una variedad bidimensional no-orientable. La extraña belleza de la cinta de Möbius ha inspirado a artistas plásticos como M. C. Escher con sus populares grabados (véase abajo la figura) o, en el mismo año de aparición de *El hipogeo secreto*, al norteamericano John Barth, quien incluye en su libro *Lost in the Funhouse* (1968) el microcuento “Frame-Tale”, el cual se compone de dos frases: “Once upon a time” / “there was a story that began”, las cuales, siguiendo las instrucciones incluidas en la edición, al ser unidas, forman una cinta de Möbius.



Banda de Möbius

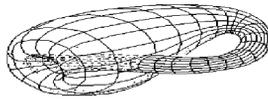
Por su parte, la botella de Klein es una superficie de una sola cara descubierta por Felix Klein en 1882. Esta superficie no tiene derecho ni revés, y, en consecuencia, ni interior ni exterior (véase abajo la figura). Se la puede imaginar como una botella en

Klein es que la primera tiene bordes, mientras que la segunda no; de hecho, dos bandas de Möbius unidas por los bordes construyen una botella de Klein.

Ambas formas, pensadas como representación del espacio literario de la novela, encarnan en sí el sentido de autorreflexividad, porque, como en la banda de Möbius, el desplazamiento regresa siempre al mismo lugar, y, a su vez, este movimiento está contenido en un espacio autónomo, sin interior ni exterior, como la botella de Klein; un espacio que, como es descrito en la novela, “está cerrado hacia sí mismo” (p. 134).

La mención de Elizondo respecto a estas formas esclarece en mucho la dinámica del texto, ya que la estrategia autorreferencial de la novela deriva en un efecto de la escritura como movimiento que revierte sobre sí y que se contiene a sí mismo; dicho efecto es, quizá, algo que podríamos llamar la dinámica de una eternidad contenida, como lo dice la aspiración de uno de los personajes:

cuyo fondo abombado se ha abierto un agujero circular, y cuyo cuello, tras estirarlo y curvarlo, se lleva a través de la pared de la botella hasta ponerlo en contacto con la apertura del fondo uniéndolo a ésta.



Botella de Klein

Igual que la cinta de Möbius, esta figura ha sido recuperada por varios artistas; cabe resaltar en el contexto mexicano el texto de Juan José Arreola “La botella de Klein”, incluido en *Palíndroma* (1971), texto al cual Elizondo refiere en la entrevista citada con Emiliano González: “Para los que no sepan lo que es la botella de Klein, los remito a un texto de Juan José Arreola [...] en que, justamente, creo yo —es uno de los más grandes textos de nuestra literatura— se describe, con todas sus particularidades y con un sinnúmero de símiles y analogías que la hacen comprensible y que esclarecen exactamente su forma —si es que se puede decir esto de una superficie, de una superficie pura— qué es la botella de Klein” (p. III).

Fíjame aquí para que el mundo tenga una eternidad y no una historia. No me cuentes ningún cuento, porque los cuentos siempre tienen un final en el que los personajes se disuelven como el cuerpo en la carroña; no me conviertas en el personaje de una novela, en el vehículo de un desenlace necesariamente banal por ser un desenlace en el que lo que ya había sido, simplemente deja de ser (p. 17).

Este fragmento adelanta la resolución estructural de la novela que se desnuda en sus últimas líneas, donde se anuncia “la voz de alguien que da instrucciones suplicantes [...] —¡Ahora!...” (p. 159), y que remiten a las palabras de la primera línea de la novela: “... Dime, te imploro”. Los puntos suspensivos que abren y cierran el relato concentran el efecto de la circularidad en el texto, una circularidad que es contenida por la banda de Möbius en un movimiento infinito.

Finalmente, queda por decir que la dinámica de la novela exhibe, en su “estarse haciendo”, un efecto más del abismamiento de la escritura: la autorreflexividad que deviene también en elaboración de una “teoría” de la novela. El correr de la escritura de la novela se desplaza entre su estarse haciendo (donde está implícita su narratividad) y las reflexiones del narrador-autor sobre este proceso consciente; de ahí que sea simultáneamente un ejercicio de crítica en tanto reflexión que versa sobre su naturaleza (como constructo lingüístico, escritura y novela) para crear una continuidad entre creación y teoría; es decir, la novela se presenta como un ejercicio a la vez imaginativo y conceptual. Sin duda, el espacio de la novela que evidencia más claramente esto es el segundo apartado, el cual abre con una postulación abierta de conceptualización: “Escribir un libro es, en cierta forma, releerlo. El texto se va construyendo de su propia lectura reiterada. La verdad de una novela es siempre la lucha que el escritor entabla consigo mismo; con ese y eso que está creando” (p. 45). La novela se va escribiendo al mismo tiempo que fundamenta y confirma su poética. Si, como dice el narrador-autor, la novela es la lucha que el escritor entabla consigo mismo, la muestra de esa lucha se confirma en los momentos

dubitativos del correr de la escritura: “Quiero detenerme. Decido detenerme, arrojar la pluma y cerrar este álbum” (p. 47), o bien, en la relectura y cuestionamiento de la efectividad de las palabras: “Espero que las peripecias de la trama que vaya urdiendo al escribir este libro no disloquen la posibilidad de terminarlo. Releo la descripción que E. hubiera hecho de la ciudad. Es deplorable. Tiene una rigidez que por grandilocuente se vuelve acartonada” (p. 42). Estos trances dubitativos del escritor son representados con la finalidad de mostrar la novela, y el texto literario en general, en su carácter de construcción, como “sucesión de vocablos dispuestos sobre el papel conforme a ciertos preceptos que los convierten en lenguaje y les dan un sentido ulterior” (p. 55). En este punto, la lucha que entabla el escritor, además de consigo mismo, se vuelca sobre el lenguaje, porque “Toda escritura es el intento de comprender y de transmitir una visión que es quizá o tal vez incomprensible, quizá o tal vez incommunicable” (p. 54). Aquí resuena la búsqueda que Elizondo marcó, desde sus textos más tempranos, como punta de lanza en su camino como escritor: la del lenguaje que cede a la voluntad del artista,¹⁶⁰ búsqueda que, aunque depare la imposibilidad mallarmeana (*puisque les mots sont ses armes, le poète est mal-armé*), se justifica en sí misma porque en ella se sustenta la razón de ser de la literatura.

El retrato de Zoe y otras mentiras

Sólo un año después de la publicación de *El hipogeo secreto* aparece el segundo libro de relatos del autor, *El retrato de Zoe y otras mentiras* (1969). La mayor parte de los textos contenidos en el libro cuentan con publicación previa entre 1966 y 1968.¹⁶¹ De acuerdo con las

¹⁶⁰ Cfr. *supra*, pp. 22-23.

¹⁶¹ “La fundación de Roma”, *Revista de la Universidad de México*, 1966, núm. 3, pp. 1-2; “Teoría del Candingas”, *América Nuestra*, 1967, núm. 4, pp. 13-18; “El ángel azul”,

fechas, es evidente que la escritura de algunos de estos textos se hizo mientras Elizondo preparaba también la novela. En este sentido, es posible plantear que *El retrato de Zoe* muestra, por un parte, una relación con *El hipogeo secreto* como una especie de laboratorio donde el autor ensaya formas y recursos de manera paralela en los géneros novela y relato corto; pero también muestra cómo estos recursos particularizan gradualmente la escritura elizondiana perfilándose hacia el estilo de *El grafógrafo*. Especialmente, y es lo que en este caso me interesa resaltar, es notorio el vuelco que la prosa elizondiana da hacia una hibridez, donde el discurso narrativo se funde con modelos de otros registros, como la especulación filosófica y la investigación científica.¹⁶² Aunque desde los primeros escritos de Elizondo esta característica se hace patente,¹⁶³ lo cierto es que a partir de estos mo-

Cuadernos del Viento, 1967, núms. 59-60, pp. 1035-1036; “Teoría del disfraz: una investigación acerca de la naturaleza interior de la realidad”, *El Heraldo de México: Cultural*, suplemento de *El Heraldo de México*, 3 de septiembre de 1967, núm. 95, p. 10; “Gula”, *El Rehilete*, 1968, núm. 22, pp. 37-43; “Identidad de Cirila o de que Cirila es como un río heraclíteo”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 21 de febrero de 1968, núm. 314, p. ix; “De cómo dinamité el Colegio de Señoritas”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 21 de febrero de 1968, núm. 314, pp. viii-ix; “A. H.”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 20 de marzo de 1968, núm. 318, p. xii; “Los testigos”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 10 de junio de 1968, núm. 334, pp. ii-iv; “La forma de la mano”, *La Pajarita de Papel*, 1968, núm. 3, pp. 1-4, 6-8; “El retrato de Zoe”, *Revista de la Universidad de México*, 1968, núm. 8, pp. 13-16; “Grünewalda o una fábula del infinito”, *Revista de la Universidad de México*, 1968, núm. 4, pp. 2-6.

¹⁶² Como se verá en el siguiente capítulo, los textos que conforman *El grafógrafo* ponen en juego también esta estrategia escritural que se sustenta en la pluralidad discursiva. Cada texto presenta, en distintos grados, la incorporación de ciertas características de varios registros discursivos (literarios y no literarios) que son movilizados en función de la intencionalidad estética que rige el libro. Desde ahora es pertinente distinguir que, por una parte, la participación de los registros literarios se traduce en la mezcla de recursos de varios géneros literarios (hibridez genérica); mientras que en lo que respecta a los registros no literarios se incorporan recursos del tratado filosófico y el discurso científico, elemento este último del cual se deriva su relación con *El retrato de Zoe* como antecedente.

¹⁶³ Particularmente, ya he mencionado cómo en *Farabeuf* se incorporan tanto elementos de otras disciplinas artísticas como la pintura, la fotografía y el cine, como los

mentos hay una acentuación en el recurso que permite reconocer cómo la búsqueda que rige el proyecto literario del autor, en su intención de expandir las posibilidades del lenguaje, se concentra cada vez más en la movilización de distintos registros discursivos incorporados en el objeto artístico. Al respecto, los textos más emblemáticos de *El retrato de Zoe* son “Teoría del disfraz: una investigación acerca de la naturaleza interior de la realidad”, “Identidad de Cirila o de que Cirila es como un río heraclíteo” y “Grünewalda o una fábula del infinito”, los cuales presentan como rasgo distintivo el juego explícito con modelos discursivos —por supuesto, desde el efecto transformador de la parodia— que recuperan los métodos de la investigación filosófica y científica, vía la incorporación del modo conjetural.

El primero de estos textos, “Teoría del disfraz: una investigación acerca de la naturaleza interior de la realidad”, advierte desde el título la desviación formal del relato hacia un modelo discursivo de carácter teórico, elemento que se confirma visualmente con los rótulos al interior (*Antecedentes, Tesis, Prolegomena, Ancilla, Corolario, Conclusión, Prueba, Apéndice*, etc.), los cuales disponen la articulación discursiva como un ejercicio de argumentación lógica. Sin embargo, así como en *El hipogeo secreto* el discurso narrativo se funde con la formulación teórica sobre la novela sin dejar de ser novela, en “Teoría del disfraz” el efecto es similar: es un texto que se presume como teoría sin dejar de ser relato. Aunque la forma general del texto se presenta como una argumentación teórica, la situación que enmarca y propicia esta “pequeña disquisición metafísica” (p. 24)¹⁶⁴ del narrador guarda la narratividad del texto: la invitación recibida para un baile de disfraces, organizado “con el fin de recabar fondos para el

registros científico e histórico (véase *supra*, pp. 64-65); así como la constante presencia, en toda la primer etapa de la obra elizondiana, del discurso cinematográfico.

¹⁶⁴ “Teoría del disfraz. Una investigación acerca de la naturaleza interior de la realidad”, en *El retrato de Zoe y otras mentiras*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000 [1a. ed., 1969]. Todas las referencias al libro se tomaron de esta edición, señalando sólo el número de página en el texto.

sustento de los hijos de nuestro antiguo Gremio de Prostitutas Tituladas” (p. 23), al que el narrador asiste año con año.

La invitación despierta en el narrador el dilema de elegir el disfraz, el cual se convierte en el problema que motivará el desarrollo de su investigación con el objetivo de “aclarar, de una vez por todas, el criterio que tiene que seguirse para tal fin” (p. 24). La naturaleza de este problema, como condición que supone el inicio de cualquier tipo de disquisición, determina el tono general del texto con marcados tintes humorísticos que derivan del contraste entre la motivación banal de la investigación y el rigor de su desarrollo argumentativo.

El discurso adopta la forma de una argumentación filosófica; parte de una tesis (“Nadie se disfraza de algo peor que sí mismo”, p. 24), la cual es sometida a su demostración con base en el desarrollo de enunciados conjeturales y deductivos. Sin embargo, y como es obvio, la dinámica del texto recupera la estructura de la especulación filosófica en tanto forma parodiada, es decir, como modelo discursivo incorporado en el texto, pero en función de una intencionalidad literaria a la que se subordina.¹⁶⁵ Lo importante por ello es reconocer cuál es esa intención en el texto que hace de la parodia su modo de articulación.

Es bien sabido que uno de los recursos privilegiados para el funcionamiento de la parodia puede ser la ironía, ya que por medio de ella puede ser encauzada la forma de una composición verbal que se

¹⁶⁵ Recupero las nociones generales respecto a la parodia que elabora Linda Hutcheon, quien señala: “La parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de la estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante [...] Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la diferencia: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado” (“Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, p. 177). A pesar de que Hutcheon acota la relación paródica entre textos, puede hacerse extensiva a la dinámica de modelos discursivos (como en este caso el filosófico).

sustente en el “desfase entre significaciones”.¹⁶⁶ Si la parodia implica la superposición de un texto dentro de otro texto, en este caso de un modo discursivo (filosófico) dentro de otro (literario), su funcionamiento dependerá de la posibilidad de reconocimiento de ambos por efecto de contraste, o bien, por la marca de *diferencia*, que tiene como fin ponderar “una transgresión de la *doxa* literaria”.¹⁶⁷ En el caso de “Teoría del disfraz”, el recurso irónico puede verse en el desajuste entre la forma y el contenido, o bien entre el presentar y el decir: por una parte, el narrador respalda la efectividad de su “método” deductivo, como explica en el Corolario a la Tesis:

El hecho de que partiendo de un concepto intuitivo como el que expresa la *Tesis* se pueda inferir un método que permita conocer la naturaleza de algo (nuestra condición moral, por ejemplo, o la realidad), demuestra dos cosas: que el concepto intuitivo es cierto, y que todo concepto intuitivo cierto contiene en sí el germen o la posibilidad de formular un método que, a su vez, es la demostración de que el concepto intuitivo, el resultado de cuya certidumbre es ese método, es cierto (p. 25).

Si el conocimiento de la realidad depende de la posibilidad de inferirla como concepto a partir de su formulación en un método, el cual, aclara el narrador, es entendido como “la reducción que la mente opera en la continuidad espacial de la realidad para poder representarla como un proceso; es decir: para hacerla sucesiva en el tiempo; es decir, pensable” (p. 25), el ejercicio del narrador se sustentaría como certero, y haría posible el conocimiento de la realidad sometida a juicio, ya que su desarrollo sigue un método. Y en el desarrollo de esta lógica, el narrador presenta como “*Prueba*: el concepto intuitivo ‘Nadie se disfraza de algo peor que sí mismo’ es cierto, puesto que de él se deriva un método que permite conocer

¹⁶⁶ *Id.*

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 178.

la naturaleza de la realidad” (p. 26). Sin embargo, líneas adelante la paradoja apremia al hacerse evidente la intencionalidad del texto de desacreditar tal pretensión de certeza que sustenta el sistema de representación discursiva empleado; dado que cualquier concepto es “pensable” sólo en términos del lenguaje, y “Todo lenguaje [...] es un fracaso”, la larga disquisición filosófica (como constructo lingüístico) no puede menos que ser eso: un fracaso. Así, toda la dinámica textual se convierte en un *reductio ad absurdum*, porque en la operatividad de la ironía hay una desacreditación del sistema de valores implícito (en este caso el valor de la argumentación filosófica), la cual adquiere mayor fuerza porque se desprende de su propio ejercicio, es decir, mediante su seguimiento se anula a sí misma.

De esta forma, la función paródica en “Teoría del disfraz”, apoyada en el empleo de la ironía, se completa al develar al texto mismo como un “texto disfrazado”, porque, como señala László Scholz: “un texto que versa sobre la naturaleza de las máscaras, puede disfrazarse; puede llevar la máscara de otro género, por ejemplo, del ensayo teorizante”.¹⁶⁸ De este juego de disfraces al que se somete el propio texto se desprende lo que considero su núcleo generador de sentido. Si, como dice el narrador, “la máscara de nuestras aspiraciones encubre, ostentadamente, el rostro desolado de nuestras realizaciones” (p. 24), la máscara “teorizante” con la que se viste el discurso textual da cuenta de la imposibilidad de la aspiración del lenguaje para representar con certeza cualquier realidad (exterior o interior al hombre), y queda reducido a un fracaso, a una desolada realización.

La dinámica textual utilizada en “Teoría del disfraz” es en gran medida reproducida en los otros dos textos mencionados: “Identidad de Cirila o de que Cirila es como un río heraclíteo”, el cual se desarrolla también como una “investigación” emprendida por el narrador, bajo la forma de una reflexión filosófica sobre la identidad y el

¹⁶⁸ *Los avatares de la flecha: cuestionamiento del principio de linealidad en el cuento hispanoamericano*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, pp. 87-88.

tiempo, y “Grünewalda o una fábula del infinito”, en el cual se pone en juego el discurso matemático para el análisis del concepto de infinito. La adopción de la hibridez del discurso narrativo, que se funde con modelos de otros registros, se muestra como recurso reiterado en los textos de *El retrato de Zoe*. Este giro en la prosa elizondiana resulta fundamental, ya que, como dije antes, perfila el estilo de escritura que se manifestará en *El grafógrafo*.

Lo importante, sin embargo, es reconocer lo que está detrás del recurso, porque si bien caracterizará en gran medida el estilo elizondiano, finalmente revela el problema que sustenta el ser de su escritura. Si desde sus primeros escritos la preocupación siempre presente recae en cómo salvar la distancia que media entre la aspiración del lenguaje y su realización, entre la aspiración de la idea y su concreción en la escritura, la respuesta se encuentra en el sentido de una de las aporías preferidas de Elizondo: la de la carrera entre Aquiles y la Tortuga, la cual presento aquí resumida por Borges: “Aquiles corre diez veces más ligero que la tortuga y le da una ventaja de diez metros. Aquiles corre esos diez metros, la tortuga corre uno; Aquiles corre ese metro, la tortuga corre un decímetro; Aquiles corre ese decímetro, la tortuga corre un centímetro; Aquiles corre ese centímetro, la tortuga un milímetro; Aquiles Piesligeros el milímetro, la tortuga un decímetro de milímetro, y así infinitamente, sin alcanzarla”.¹⁶⁹

Elizondo sabe que, así como Aquiles, jamás podrá alcanzar a la tortuga, que la distancia entre la aspiración del lenguaje y su realización es insalvable; sin embargo, su apuesta recae en la posibilidad que da la imposibilidad: “la inteligencia es capaz de salvar esos abismos que la razón deja para que en ellos medren la poesía y el sueño”.¹⁷⁰ La obra de Elizondo, por ello, es la constancia de esta persecución.

¹⁶⁹ “Los avatares de la tortuga”, en *Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1960, pp. 149-150.

¹⁷⁰ “Grünewalda o una fábula del infinito”, en *El retrato de Zoe y otras mentiras*, op. cit., p. 108.



II. LA REALIZACIÓN DEL PROYECTO IMPOSIBLE

¿EXTINCIÓN O ESENCIA DE LA ESCRITURA?

En 1972, año de la aparición de *El grafógrafo*, Salvador Elizondo era un autor plenamente formado y reconocido. Con ocho libros publicados, su obra se distinguía ya por un aura particular, de escritura oscura y laberíntica, que *El grafógrafo* llegaría a confirmar y, en gran medida, a acentuar. El libro representa un punto culminante en la trayectoria del escritor, porque es el momento en el cual sus estrategias de escritura son llevadas al punto más radical de su carrera y porque es el lugar donde desemboca la dinámica de un sistema estético que se fue forjando a lo largo de los años.

Como se ha visto en el capítulo anterior, una de las particularidades de la prosa del autor es la marcada intención de desplazar el carácter anecdótico para ponderar el carácter constructivo de sus textos. Esta característica es precisamente la que estimula la autorreflexividad como principio que terminó por constituirse en eje rector de su escritura y el cual, a decir de algunos críticos, depara un sentido de “autoaniquilamiento” que se manifiesta particularmente en *El grafógrafo*. Esta tendencia de lectura observa la radicalidad alcanzada en este libro como consecuencia de un proceso donde el principio experimental se fue acentuando de tal forma que terminó por llevar la escritura hacia el “suicidio”, la “autofagia” o la “extinción”, como algunos lo han calificado.¹ Dichos planteamientos se sustentan en

¹ Algunas de estas opiniones están contenidas en estudios como el de Malva E. Filer, “*El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo. El texto y sus claves”, en Merlín E. Forster y Julio Ortega (eds.), *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, Oasis, México, 1986, donde se señala: “En el caso de Elizondo, el impulso que lo lleva a narrar el propio acto de narrar [...] lo conduce hacia la escritura autodevoradora de *El grafógrafo*” (p. 435). De igual forma, Elba Sánchez Rolón continúa esta lectura en su estudio sobre *Farabeuf*,

el hecho de que la escritura elizondiana rechazó desde el inicio el sentido tradicional del discurso narrativo y se fue volcando, cada vez más, en su abismamiento. Valga como ejemplo la lectura de Eduardo Becerra, quien en su estudio sobre *Farabeuf*² reconoce que en la prosa elizondiana opera el desdibujamiento de la función narrativa como dominante para hacer que “Toda referencia acab[e] siendo entonces pura textualidad; el texto deviene textura y ya no historia”.³ Dicha aseveración tiene como consecuencia la observación que hará después sobre el texto “El grafógrafo”, donde, a decir del crítico, “la reflexividad llevada al límite absorbe el espacio de la ficción y lo adelgaza hasta convertirlo en una tenue línea donde la escritura se muestra al borde de su extinción”.⁴

La lectura de Becerra es, a mi parecer, un tanto radical. Aunque, en efecto, Elizondo privilegia en sus textos la intención de “hacer ver” su textualidad, es decir, el tejido de su forma, o bien de poner en escena el acto de la escritura, esto no condiciona el sentido de autoaniquilación que se le ha querido adjudicar. Como se verá más adelante, la intención del autor obedece a la búsqueda de mostrar la escritura en su esencialidad, lo cual no depara, en ningún caso, su extinción.

donde ejemplifica lo que reconoce como el doble movimiento que sustenta el concepto de escritura del autor: autocontemplación-autodestrucción, esta última definida de la siguiente forma: “*autodestrucción* o suicidio de la escritura, porque al centrarse en sí misma como acto, llega a romper en diversos grados con la función significativa del lenguaje” (*La escritura en el espejo*. Farabeuf de Salvador Elizondo, Universidad de Guanajuato, Silao, 2008, p. 30). Por su parte, Eduardo Becerra, “En memoria de Salvador Elizondo: la escritura de la extinción”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2007, núm. 679, pp. 57-65, pondera la noción de “extinción” en el mismo tenor; sus planteamientos serán retomados a continuación.

² Véase “Introducción”, en Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante*, ed. de Eduardo Becerra, Cátedra, Madrid, 2000 [1a. ed. 1965], particularmente el apartado “Epílogo: la escritura de los límites: trayectoria narrativa de Salvador Elizondo” (pp. 74-79).

³ Becerra, “En memoria de Salvador Elizondo: la escritura de la extinción”, art. cit., p. 61.

⁴ *Ibid.*, p. 60.

El sentido que guardan las operaciones autorreflexivas en la escritura de Elizondo tiene que rastrearse en la evolución de su proyecto literario. Desde sus inicios, el autor dejó en claro la búsqueda que lo guiaría: concretar, por virtud de la escritura, el mundo de las realidades mentales. Esta búsqueda parte del reconocimiento de una contraposición fundamental entre el mundo exterior y el mundo interior. En un texto, escrito a propósito de *El grafógrafo*, Elizondo explicó el proceso que, desde dicha contraposición, justifica el privilegio otorgado al mundo interior en su escritura:

Al principio se trata de escribir *lo que pasa en el mundo*. Conforme se va escribiendo, la realidad que describimos mediante la escritura va menguando y aumenta la condición mental dentro de la que nosotros somos capaces de manipular el mundo y la vida, como si de lo que se tratara en efecto fuera de transmutar esa condición real en una realidad literaria, subjetiva, a expensas de aquello que puede ser descrito mediante las referencias que de lo otro nos dan los sentidos.⁵

El escritor parte entonces de la dicotomía entre el mundo exterior y el mundo interior, a sabiendas de que el primero sólo es asequible y representable por mediación del otro; de ahí la centralidad que le otorga. En esta lógica, para Elizondo, la única forma que permite la manifestación objetiva del mundo interior, el de las realidades mentales, es la escritura. La atención se concentra en la capacidad y los alcances de esta operación para cristalizar lo que vive en el recinto mental, y la escritura se convierte en una operación crítica, en el sentido que trata de sí misma. Por ello Elizondo pregunta: “¿cómo podría ese Yo crear una obra que no estuviera hecha de la sustancia de sí misma que el concebirla crea?, ¿de qué podría estar hecha la obra

⁵ “Taller de autocrítica”, *Plural*, 1972, núm. 14, p. 5. Elizondo escribe este texto como un ejercicio de reflexión sobre *El grafógrafo*, el cual había sido recién publicado.

si no de sí misma y de la conciencia de sí misma en su creador?”⁶ La respuesta está dada: “sería necesario poder verse escribir como procedimiento mismo de la escritura”.⁷

Por las fechas en que *El grafógrafo* se estaba gestando, Elizondo señaló haber encontrado la forma de una “nueva geometría” capaz de sostener al texto literario, en la cual la literatura “se concibe como un espejo que ha girado 180 grados sobre su eje, la que se mira ahora a sí misma”.⁸ Sin duda, *El grafógrafo* es la manifestación de ese “descubrimiento”. En este libro, la reflexión sobre la escritura se convierte en el eje que lo moviliza como unidad, por ello es la directriz que guiará el desarrollo de mi propuesta de lectura. Parto de reconocer en *El grafógrafo* un carácter medular en la dinámica del proyecto literario de Salvador Elizondo, porque es el momento en que condensa los hallazgos que fue acumulando en el camino recorrido desde los inicios de su carrera y que desembocan en la formulación de la escritura autorreflexiva como principio dominante.

EL GRAFÓGRAFO: EL LIBRO

Intentar clasificar *El grafógrafo* es, de inicio, complicado. Aunque en los libros que le preceden la escritura de Salvador Elizondo tendía ya a difuminar los límites de la forma narrativa, considerar *Narda o el verano* y *El retrato de Zoe y otras mentiras* como libros de cuentos o relatos no causa problema. No así con *El grafógrafo*. El autor es plenamente consciente del salto que este libro significó en su carrera hacia una escritura cuyas fronteras formales y genéricas son cada vez más lábiles, según consta en el ejercicio de categorización que, para postular como miembro de El Colegio Nacional, hiciera como parte

⁶ *Ibid.*, p. 4.

⁷ *Id.*

⁸ “La página en blanco”, *El Rebilette*, 1971, núms. 35-36, p. 55.

de su currículum vitae, donde registra de la siguiente manera los libros mencionados: *Narda o el verano* (cuentos), *El retrato de Zoe y otras mentiras* (relatos) y *El grafógrafo* (textos y relatos).⁹ La caracterización de *El grafógrafo* como un libro conformado por “textos y relatos” resulta significativa y dice mucho sobre la noción de escritura que se desarrolla a lo largo del libro. Los 20 textos que lo conforman oscilan entre la forma narrativa, la poesía, el ensayo y el teatro; la mayor parte de ellos muestra una marcada hibridez entre dos o más de estas formas, por lo cual el autor pondera su carácter “textual” antes que su correspondencia con algún tipo de género, característica que será de suma importancia en mi análisis, como se verá más adelante.

Vale mencionar que algunos de los textos que conforman el libro cuentan con publicación previa, caso de “Futuro imperfecto” y “Pasado anterior”, los cuales aparecen en la revista *Diálogos*, números 36 de 1970, y 5 de 1971, respectivamente. Asimismo, a lo largo de 1971 aparecen “Aviso”, en el número 48 de *El Cuento: Revista de la Imaginación*; “Mnemothreptos”, en el número 2 de *Plural*, y, agrupados bajo el título “Escrituras. México 1971”, aparecen “El grafógrafo”, “La señora Rodríguez de Cibolain”, “Los hijos de Sánchez”, “El perfil del estípite”, “El hombre que llora” y “El objeto”, en el número 5 de *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. Todos estos textos llegan a la versión libro sin modificaciones, no así “Diálogo en el puente”. En el capítulo anterior hice una breve mención sobre este texto, el cual fue publicado por primera vez en el *Anuario de la poesía mexicana* de 1961, editado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, en una primera versión que llega con considerables modificaciones a *El grafógrafo*.¹⁰

⁹ Extraído del *Curriculum vitae* que Elizondo dirigió en 1979 a El Colegio Nacional, al ser postulado como miembro por Octavio Paz y Ramón Xirau, en *Memorias de El Colegio Nacional*, El Colegio Nacional, México, 1983, p. 132.

¹⁰ La reciente publicación del poemario *Contubernio de espejos* (Fondo de Cultura Económica, México, 2012), en el cual también se incorpora “Diálogo en el puente”, habla de una especial filiación del autor con este texto. Paulina Lavista, en entrevista

Los distintos espacios de publicación en que aparecen estos textos, así como la participación como columnista en el diario *Excelsior* que iniciara por esos mismos años, hablan de la importante presencia que Salvador Elizondo tenía ya en el medio cultural mexicano de la época. Aunado a ello, desde 1968 fungía como asesor literario del Centro Mexicano de Escritores y como profesor de Poesía Mexicana Moderna y Contemporánea en la Universidad Nacional Autónoma de México, lo cual le permitió estrechar relaciones con figuras como Juan Rulfo, Ramón Xirau, Octavio Paz, entre otros.¹¹

En este contexto aparece *El grafógrafo*, libro cuyo título es, a la fecha, uno de los más convocados por la crítica elizondiana a modo de epíteto del autor. Pero, paradójicamente, el libro cuenta con pocos comentarios críticos, los cuales se reducen prácticamente a reseñas que aparecieron desde el año de su publicación hasta 1974¹² y a

personal, mencionó que *Contubernio de espejos* es un poemario que el mismo Elizondo tenía preparado, con textos escritos entre 1961 y 1964, pero que nunca publicó. Llegado su momento en el análisis será importante reconocer qué guarda este texto para que Elizondo lo retomara más de 10 años después de haberlo escrito y lo incorporara en *El grafógrafo*.

¹¹ Las muestras del *Diario* que pertenecen a los años 1968-1971 manifiestan claramente cómo Elizondo intensifica su presencia en un amplio círculo cultural que incluye escritores, editores y artistas plásticos de la época, con quienes convive en los ámbitos personal y académico. Véase “Diarios (1967-1971)”, intr. y sel. de Paulina Lavista, *Letras Libres*, 2008, núm. 115, pp. 46-52.

¹² Rubén Salazar Mallén, “*El grafógrafo*, de Salvador Elizondo”, *La Vida Literaria*, 1972, núm. 30, p. 22; M. D. Arana, “*El grafógrafo* de Salvador Elizondo”, *El Gallo Ilustrado*, suplemento de *El Día*, 14 de enero de 1973, pp. 6-7; Ellu Martí, “*El grafógrafo*, de Salvador Elizondo”, *El Heraldo de México Cultural*, suplemento de *El Heraldo de México*, 4 de febrero de 1973, p. 11; Agustín Martí, “Libros en México”, *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, 18 de febrero de 1973, p. 6; Anónimo, “*El grafógrafo*, de Salvador Elizondo”, *Recent Books in Mexico: Bulletin of the Centro Mexicano de Escritores*, 1973, núm. 20, pp. 3-4; Alejandro Ariceaga, “Aparato para escribir: la magia de las palabras”, *El Nacional*, 15 de septiembre de 1973, p. 11; Antonio Magaña Esquivel, “La soledad de escribir”, *Tiempo [Hispano Americano]*, 1973, núm. 1606, p. 62; George R. McMurray, “*El grafógrafo*, de Salvador Elizondo”, *Books Abroad*, 1973, núm. 4, pp. 728-729; José Antonio Montero, “Tiempo, identidad y ser”, *La Vida Literaria*, 1973,

comentarios generales en algunas ediciones compilatorias de la obra del autor. A éstos se suman algunos análisis más recientes de textos aislados del libro, como los de Victorio G. Agüera, “El discurso grafocéntrico en *El grafógrafo* de Salvador Elizondo”;¹³ Susan Antebi, “A Tiger in the Tank: a Literary Genetics of the Mexican Axolotl”,¹⁴ a propósito de “*Ambystoma trigrinum*”, y el de Pedro Gurrola, “Cuatro aproximaciones al *Tractatus* de Wittgenstein desde la literatura hispanoamericana”,¹⁵ donde éste retoma los textos “*Tractatus rethorico-pictoricus*”, “Sistema de Babel” y “El objeto” para ponerlos en diálogo con el pensamiento del filósofo austriaco, junto con otros textos de Nicanor Parra, Julio Cortázar y Eduardo Elizalde.

En términos generales, la mayoría de estos trabajos destacan el tema de la escritura como motivo rector del libro, la reflexión respecto a la correspondencia entre el sentido de la palabra y el objeto que designa, el interés sobre los signos de la escritura y el solipsismo. Entre estos textos, uno de los más tempranos y también de los más sugerentes es “Los instrumentos del corte”,¹⁶ de Severo Sarduy, quien retoma la imagen de la operación quirúrgica como símil del acto de la escritura y describe la autorreflexión de este acto en *El grafógrafo* como “proceso de involucramiento, de espiral mareante”.¹⁷ Para Sarduy, Elizondo elabora en este libro una crítica sobre el lenguaje introduciendo una “distorsión, una fuerza deformante”¹⁸ en el estrato del signo para modificar la relación comunicativa de la lengua cimenta-

2a. época, núm. 1, p. 19; Ramón Xirau, “*El grafógrafo*, de Salvador Elizondo”, *Diálogos*, 1973, núm. 50, p. 38; Luis Leal, “*El grafógrafo*, de Salvador Elizondo”, *Handbook of Latin American Studies*, 1974, núm. 36, p. 374; Jaime Naulart, “*El grafógrafo*, de Salvador Elizondo”, *Los Universitarios*, 1974, núm. 18, p. 13.

¹³ *Hispanamérica*, 1981, núm. 29, pp. 15-27.

¹⁴ *Latin American Literary Review*, 2008, núm. 71, pp. 75-98.

¹⁵ *Iberoamericana*, 2004, núm. 13, pp. 39-54.

¹⁶ *Plural*, 1973, núm. 19, p. 20.

¹⁷ *Id.*

¹⁸ *Id.*

da en la correspondencia significado-significante. La intención, dice el autor, es “trastocar el significante: que no quede vestigio alguno de la correspondencia arbitraria instituida entre el sonido y la cosa, ni de su comunicación normativa a través del significado”.¹⁹

Manuel Capetillo, en el artículo “Teoría y realización de una escritura (sobre la escritura de Salvador Elizondo)”,²⁰ elabora una lectura de *El grafógrafo* a partir del análisis del significado de “no significar” que opera en el texto. Capetillo reconoce en *El grafógrafo* la presencia de la circularidad como recurso para representar una escritura reflejada en un espejo esférico, alegoría de lo que es “eternamente fin y principio”.²¹ El crítico postula que esta circularidad se expone como una “teoría” en el hacer de las obras de Elizondo. Esta “teoría” se sustenta en la lógica del acto escritural donde el autor crea a la vez que observa, lee a la vez que escribe.

Por su parte, Victorio G. Agüera reconoce un “centramiento en el grafocentrismo en oposición al logocentrismo”.²² Para Agüera, el libro establece una filiación con la *écriture* derridiana, ya que en él hay una suerte de deconstrucción de los principios lógicos de la lengua al intentar trasladar la “concepción primigenia de una escritura”, es decir, su percepción mental, a la realización efectiva en el papel. Señala en esta intención la afinidad del pensamiento de Elizondo con la fenomenología de Husserl y Wittgenstein, aunque, dice, “terminará deconstruyendo el platonismo de Husserl y del *Tractatus* de Wittgenstein sustituyendo la lógica de un origen simple por la grafía de la *différance*”.²³ El crítico reconoce en los textos que conforman *El grafógrafo* un proceso de constitución del grafocentrismo, que analiza, sobre todo, en tres textos: “Sistema de Babel”, “Mnemothreptos”

¹⁹ *Id.*

²⁰ *Revista de la Universidad de México*, 1973, núm. 28, pp. 38-39.

²¹ *Ibid.*, p. 38.

²² Art. cit., p. 15.

²³ *Ibid.*, p. 16.

y “Tractatus rethorico-pictoricus”. Agüera habla de la instauración de un nuevo sistema donde se trata “de destruir el platonismo de la lengua”,²⁴ de cortar la unión entre la palabra y la cosa. En esta operación, reconoce el intento del escritor de trasladar la imagen mental husserliana a la escritura sobre el papel, lo cual lo lleva a plantear en *El grafógrafo* la búsqueda de una “escritura pura” (sobre todo en “Tractatus rethorico-pictoricus”), entendida como aquella donde se integra la disposición de una idea, tanto en el tiempo como en el espacio. Pero, señala, “serán precisamente el espacio y el tiempo los dos conceptos que harán imposible tanto la percepción fenomenológica como el paso de esta percepción a la escritura”.²⁵ Por ello, considera que Elizondo termina deconstruyendo la imagen mental fenomenológica al encontrarse con las aporías del tiempo y del espacio. Para Agüera, la reflexividad de la escritura en *El grafógrafo* evidencia la estrategia de su construcción para hacer de ella la confirmación de su propia imposibilidad.

Como puede verse, los textos críticos sobre *El grafógrafo* apuntan características inherentes a la centralidad de la escritura en el proyecto literario de Elizondo. La correspondencia entre los planteamientos de los autores citados es la insistencia en el movimiento autorreflexivo de la escritura, bien en el nivel de la palabra para trastocar la relación significante-significado (Sarduy), en la lógica circular como movimiento de la escritura (Capetillo), o en el “grafocentrismo” (Agüera). Queda por revelar, sin embargo, cómo esta autorreflexividad de la escritura funciona como unidad de sentido del libro y qué dice ésta en la dinámica del proyecto literario de Elizondo.

El grafógrafo, sin duda, muestra una voluntad de unidad en su constitución como libro. A pesar de que en ello se concentra uno de sus grandes logros, es una perspectiva que ha sido pasada por alto. La importancia de dar cabida a esta lectura global radica en que posibi-

²⁴ *Ibid.*, p. 17.

²⁵ *Ibid.*, p. 21.

lita reconocer el significado de dichos rasgos ya reconocidos por la crítica en función no sólo de los textos particulares, sino también de la dinámica del proyecto literario del escritor. Se trata de reconocer el movimiento en el que cada texto del libro se constituye como unidad autónoma a la vez que es fragmento de sentido de otra unidad: el libro, el cual, también se inserta en un sistema mayor: la noción de obra.

Si bien es cierto que los veinte textos que conforman el libro no muestran en el mismo grado la autorreflexividad de la escritura como estrategia, ésta funciona como generadora de sentido y como eje que moviliza al libro en tanto sistema. Dicho eje está encarnado en el texto inaugural, “El grafógrafo”, en el cual la autorreflexividad se somete a una reiteración obsesiva, operación que convierte el texto en una estructura que dinamiza la escritura de la escritura en variaciones plurales. Este sentido de variación se convertirá, a su vez, en el principio que determinará la constitución del libro y que tocará cada uno de sus niveles: temático, genérico, discursivo y lingüístico.

Bajo esta óptica, *El grafógrafo* se presentará como una estructura concéntrica —“espiral mareante”, dice Sarduy— que moviliza, en variaciones plurales, un núcleo de sentido para relacionar así cada texto con la noción de libro, y al libro con la noción de obra; de ahí que, como mencioné al inicio de este capítulo, *El grafógrafo* represente un punto nodal en la obra elizondiana, porque condensa recursos, constantes y estrategias del sistema literario del autor a la vez que lo reproduce.

“EL GRAFÓGRAFO”: EL TEXTO

El poema no puede ser más que el aspecto especular de un hecho físico o mental; toda su importancia reside en el orden de su consumación perfecta, de su “terminado”, de su hechura, pero es el reflejo de un hecho que no tiene más importancia que la que su reflejo en la superficie del espejo le confiere.

SALVADOR ELIZONDO, *Museo poético*

“El grafógrafo”, texto que abre y da nombre al libro, guarda en su interior la manifestación más cercana de lo que en reiteradas ocasiones el autor llamó “arte puro” y que concibió como la creación que tiene como fondo, medio y fin su propia creación. En 1975, tres años después de la aparición del libro, el autor lo definió así: “arte puro [...] arte absolutamente incontaminado [...] en el que los elementos que lo constituyen no tienen otro carácter que no sea el estrictamente poético [...] Esto es lo que yo entiendo como arte puro: un arte que inclusive no está ni siquiera contaminado por una misión, no está dirigido”.²⁶

Las palabras del autor, de inmediato, convocan una larga tradición que la noción de “pureza” carga consigo y que, en gran medida, devela sus más caras influencias literarias. El planteamiento sobre la condición de pureza en la poesía deriva, según Elizondo, de los planteamientos de Poe en *The Poetic Principle* (1850), los cuales tendrían “sus expresiones más notables en Mallarmé [...] y su etapa polémica a partir de la publicación de *Charmes* de Valéry”,²⁷ en el ámbito francés. En el contexto mexicano tuvo expresión propia con el modernismo de Enrique González Martínez, José Juan Tablada y, posteriormente, con el grupo de los Contemporáneos. Evidentemente, la noción

²⁶ En entrevista con Elena Poniatowska, “Entrevista a Salvador Elizondo”, *Plural*, 1975, núm. 45, p. 33.

²⁷ *Museo poético*, 2a. ed., Aldvs, México, 2002, p. 33 [1a. ed., 1974].

elizondiana de pureza no es nueva, por el contrario, se inserta en un largo espacio de reflexión sobre el sentido de la palabra poética. Lo que sí es significativo es el traslado que Elizondo elabora de dicha tradición a su sistema literario y la personalización a que la somete.

La reflexión respecto a la condición de pureza en los planteamientos de Poe recae principalmente en la poesía, situación que sus continuadores extenderán. La mirada de Elizondo confirma a la vez que replantea dicha perspectiva, ya que, como he mencionado anteriormente, el autor significa la noción de actividad poética como la actividad artística en general y al poema, como cualquier obra de arte. De ahí que la noción se extienda a la de arte o bien escritura pura, sin atributos genéricos.

La pureza pretendida depende, según la cita antes referida, de la “incontaminación” que, desde la visión elizondiana, está íntimamente ligada con la voluntad de forma que determina su escritura, la cual se proyecta como una puesta en acto de la conciencia creadora (encarnada en la figura del escriba), de la que el texto será reflejo, como se señala en el epígrafe de este apartado: “es el reflejo de un hecho que no tiene más importancia que la que su reflejo en la superficie del espejo le confiere”.²⁸

Las variaciones de la escritura

A primera vista, es obvio el juego de la escritura que se presenta en el texto “El grafógrafo” como un movimiento que revierte sobre sí, como serpiente que se muerde la cola: “Escribo. Escribo que escribo”;²⁹ sin embargo, lo extraordinario es la gama de movimientos que

²⁸ *Ibid.*, p. 16.

²⁹ En *El grafógrafo*, Joaquín Mortiz, México, 1972, p. 9. Todas las citas al texto corresponden a esta página. En adelante, todas las citas al libro se tomaron de esta edición, anotando el número de página en el texto.

se desatan en el camino de esta circularidad. A partir de la frase inaugural, la voz se desplaza en un juego de espejos que oscila entre las proyecciones de la imagen del escriba, filtrada por tres posibilidades de construcción: la percepción (“me veo escribir”), la memoria (“Me recuerdo escribiendo”) y la imaginación (“También puedo imaginarme escribiendo”). Dentro de cada una de ellas se despliega, a su vez, otro juego de imágenes especulares. El efecto, más allá de una duplicación simple, es el de la reproducción *ad infinitum* de la imagen del escriba, pero no en una dinámica de perspectiva lineal (como la que se genera cuando un espejo se pone frente a otro), sino como si el escriba estuviera colocado en el centro de una caja de espejos.

La imagen del escriba en el acto de la escritura como núcleo del texto iconiza el proyecto literario del autor, al mismo tiempo que sus movimientos, dirigidos por el principio de variación en las tres posibilidades de construcción (percepción, memoria, imaginación), albergan las únicas formas como el mundo puede ser aprehendido desde la perspectiva elizondiana: como imagen filtrada a través de la vida que habita en las realidades mentales y que buscan ser objetivadas.

La portada del libro, cuyo diseño (en la primera edición) fue elaborado por el propio autor, da la primera pauta para significarlo desde esta perspectiva.³⁰ La figura central, conocida como “cubo imposible”, que alude al recinto de la idea, y la reproducción del texto “El grafógrafo” en el fondo, pero en una perspectiva invertida (véase

³⁰ Ya antes, en *El hipogeo secreto* Elizondo había ensayado el juego de la significación del libro que se inicia desde la portada. Intención que, según declaró en entrevista, se vio truncada en el trabajo de edición: “está mal la portada [ésta lleva el dibujo de un libro rojo cuyo título es *El hipogeo secreto*]. Este libro que aparece en la portada, que además está mal hecho, debería abarcar completamente todo el libro, para crear eso que en cierta medida es de lo que habla en él. En lógica se llama ‘*self presentative representation*’ o algo así. Es como los *baking soda* en los Estados Unidos que tienen otro bote pintado a su vez. Una forma de este tipo es toda esta construcción: el libro dentro del libro” (Bruce-Novoa, “Entrevista con Salvador Elizondo”, *La Palabra y el Hombre*, 1975, núm. 16, p. 56 [realizada en 1969]).



Portada de la primera edición del libro.

abajo la figura), construyen un efecto representativo de lo que aguarda tras dar la vuelta a la portada.

El diseño central, figura creada en 1932 por el naturalista suizo Louis Albert Necker, implica un efecto de ilusión óptica que consiste en la presentación de una imagen que contiene dos modos de percepción. Este efecto, denominado *percepción multiestable*, depende, como puede verse, de una sola de las líneas verticales del cubo, la cual posibilita la doble percepción. La tentativa que desatan ésta, así como otras figuras imposibles que a Elizondo causaban tanta fascinación,³¹ es la de recomponer en un solo acto de percepción las dis-

³¹ Recuérdese también la importancia de la cinta de Möbius y la botella de Klein en *El hipogeo secreto*.

tintas versiones que genera la imagen, tentativa que es naturalmente imposible.

Si se considera que el cubo en la portada del libro representa el recinto de las realidades mentales, donde se alberga la idea (lectura que me parece factible, ya que el efecto que genera el cubo en primer plano, con el texto en segundo plano y desde una perspectiva invertida, supone que el cubo es lo que está detrás, lo que precede al texto), el juego de percepción que encarna la figura imposible se reproduce en la dinámica textual de “El grafógrafo”, donde se convocan, con un efecto de simultaneidad, la escritura y las imágenes del escriba que se desatan como realidades mentales dentro de las tres dimensiones que he señalado antes.

De nuevo, como en *Farabeuf* con la búsqueda del reflejo de instantaneidad,³² Elizondo somete su escritura a la búsqueda, ahora, del efecto de simultaneidad con la paradoja que supone la materialidad de la palabra escrita, inmanentemente sucesiva. Dicho efecto se apoya, particularmente, en el uso de dos recursos gramaticales: en primer lugar, la yuxtaposición con el uso reiterado de la conjunción “y”, así como del adverbio “también”, que funcionan como puntos de enlace entre las variaciones de la imagen del escriba, las cuales suponen una función aditiva; en segundo lugar, las fórmulas verbales en gerundio, con las cuales se van encadenando las imágenes del escriba en una dinámica de acumulación, progresiva en escritura, pero simultánea en efecto.

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo *escribiendo* ya y también *viéndome* que escribía. Y me veo *recordando* que me veo escribir y me recuerdo *viéndome* recordar que escribía y escribo *viéndome* escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escri-

³² Véase *supra*, p. 57.

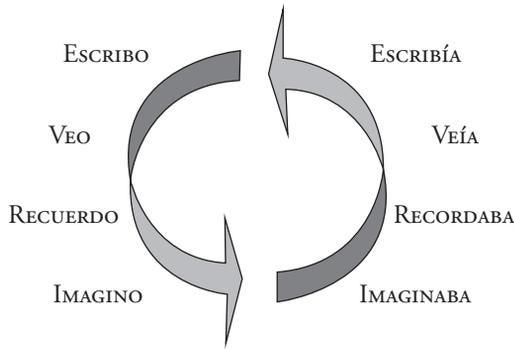
bo que escribía. *También* puedo imaginarme *escribiendo* que ya había escrito que me imaginaría *escribiendo* que había escrito que me imaginaba *escribiendo* que me veo escribir que escribo [las cursivas son mías].

La simultaneidad en el texto funciona en dos niveles. En primer lugar, sostiene la dinámica de que la acción principal, “Escribo”, y su complemento explicativo, “Escribo que escribo”, suceden al mismo tiempo que se desatan las imágenes proyectadas en la mente del escriba, como muestra la frase “Mentalmente me veo escribir que escribo”, cuyo adverbio funciona doblemente como designación del cómo y dónde se forman las imágenes del escriba. En segundo lugar, la simultaneidad se muestra en el efecto de despliegue de dichas imágenes dentro de cada una de las dimensiones contenidas en ese espacio mental. El primer momento de esta dinámica, que se desarrolla en el plano de la imagen percibida (veo), está contenido en la misma frase anterior: “Mentalmente *me veo* escribir que escribo y también puedo *verme ver* que escribo”, cuyo principio de desdoblamiento especular será problematizado, por efecto de acumulación de las imágenes, en los siguientes planos de construcción: el recuerdo y la imaginación.

En la dimensión del recuerdo se repite la misma operación especular, pero además las imágenes que se van generando se dinamizan en un movimiento acumulativo, donde cada imagen contiene a su vez a las anteriores:

Escribo. Escribo que escribo.
 Mentalmente me veo escribir que escribo
 y también puedo verme ver que escribo.
 Me recuerdo escribiendo ya
 y también viéndome que escribía.
 Y me veo recordando que me veo escribir
 y me recuerdo viéndome recordar que escribía

Después de esta primera secuencia de imágenes que se contienen acumulativamente, el texto crea un enclave que reitera su dinámica con la frase “y escribo viéndome escribir”, además de que la somete a una nueva duplicación: la siguiente secuencia contendrá todo el movimiento anterior del texto, pero en forma retrospectiva, como en una especie de *ritornello* de su núcleo generador, visto como reflejo desdoblado en el recuerdo. Este movimiento podría representarse como uno circular y especular a la vez, de la siguiente forma:



Movimiento circular y especular de “El grafógrafo”.

Finalmente, la tercera dimensión, la imaginada, se desata en la misma dinámica circular. Aunque sólo contiene las imágenes de su propia variación (“puedo imaginarme”-“me imaginaría”-“me imaginaba”), desemboca en un nuevo retorno: “me veo escribir que escribo”, para cerrar el movimiento general del texto en el que la escritura es el núcleo que se desata a la vez que se contiene en sí mismo.

Con todo lo anterior, la importancia de “El grafógrafo” en el proyecto literario de Elizondo se confirma al pensarlo en función del desarrollo mostrado en los libros que le preceden. La intención central de dicho proyecto que se encarna en la figura del escriba, cuyo origen se remonta al texto “La historia según Pao Cheng”, continúa en *El hipogeo secreto* y encuentra en “El grafógrafo” su punto de culminación, porque la pretendida correspondencia entre personaje, es-

critor y escritura se logra con la reducción máxima de una situación anecdótica que lo enmarque, ya que no hay más acción contenida en el texto que *escribir*. En este sentido, la tan mencionada radicalidad de la escritura autorreflexiva dada en “El grafógrafo” adquiere pleno sentido en función del proyecto literario de Elizondo, porque conjuga magistralmente dos de los recursos principales de su sistema estético, el principio del espejo y la reducción anecdótica, para cumplir con la búsqueda literaria planteada desde los momentos más tempranos de su carrera: representar el movimiento que media entre el contenido de las realidades interiores y su realización en el papel. Sin embargo, el logro literario que representa este pequeño pero gran texto no termina ahí; además, condensa, como he venido anunciando, los elementos más significativos que dan vida al sistema literario del autor.

En tanto constante temática, el mundo interior se manifiesta en la representación de las realidades mentales que movilizan al texto (percepción, memoria, imaginación), pero, también, las variaciones a las que éstas son sometidas contienen la presencia de otro tema nodal para Elizondo. Los distintos tiempos y modos en que se formulan los verbos, además de posibilitar la dinámica circular que se reitera una y otra vez en “El grafógrafo”, convocan el deseo de conquistar el flujo temporal. Los versos contenidos en *Poemas*, la “crónica de un instante” que se hace posible en *Farabeuf*, la confusión de tiempo-espacio que desata *El hipogeo secreto*, la identidad heraclítica de Cirila y la fabulación del infinito en *El retrato de Zoe y otras mentiras* dan cuenta de la persistencia de reflexión sobre la temporalidad en la obra de Elizondo que en “El grafógrafo” reaparece al retomar los efectos más importantes conquistados por su prosa: la movilización de lo fijo y la fijación de lo móvil.³³

Como expliqué, la textualidad de “El grafógrafo” se sujeta a una disposición en que la simultaneidad del *escribir viendo*, contenida en la imagen “fija” del escriba abismado, se conjuga con el some-

³³ *Cfr.* con los puntos “Farabeuf”, p. 54, y “El hipogeo secreto”, p. 97, del capítulo I.

timiento a una corriente de variación perceptual de esa simultaneidad. En estas variaciones, pareciera como si los tiempos presente-pasado-futuro, encarnados en las conjugaciones verbales, corrieran paralelamente formando una estructura circular cuyo movimiento es centrípeto y centrífugo a la vez, semejante al movimiento de una espiral doble. Desde esta perspectiva, la figura del escriba viéndose escribir, en tanto imagen, contendría aquella paradoja temporal que postula Georges Didi-Huberman, la de “un extraordinario *montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos*”.³⁴ Este anacronismo, propuesto por el teórico francés como posibilidad para pensar el objeto artístico, sirve también para observar la estructura temporal de “El grafógrafo”, porque, en la multiplicación de los tiempos a que es sometida la imagen, ésta es la de un presente que se reconfigura como pasado (porque deviene pensable en una construcción de la memoria) y como futuro (porque deviene también una posibilidad imaginable).

En tanto uso de recursos, huelga mencionar la preponderancia que guarda la construcción de imágenes en “El grafógrafo”, así como el uso de metaestructuras, ya que estos dos puntos están contenidos en lo que hasta ahora he mencionado. Falta, sin embargo, dar un espacio a la indeterminación genérica del texto, también como constancia de un ejercicio literario reiterado en el proyecto del escritor.

Las variaciones del género

En varias ocasiones, Elizondo marcó claramente su postura como “descreído”³⁵ del empleo de los géneros literarios: “Creo que la forma

³⁴ *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. de Óscar Antonio Oviedo Funes, ed. de Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006, p. 19 [1a. ed. en francés, 2000].

³⁵ En entrevista con Emiliano González, Elizondo manifestó esta postura: “descreo cada vez con mayor frecuencia en la existencia de los géneros literarios [...] yo mismo no estoy seguro en dónde, en mi próximo libro, está la frontera entre el ensayo y la

de enfrentar y romper con el género es algo que se me da natural, porque a mí lo que me interesa es la escritura, más que la adecuación de esa escritura a un género preciso”.³⁶ Lo cierto es que esta ruptura, aunque se presuma como algo dado “naturalmente”, guarda una directa relación con el principio experimental que el escritor impuso a su escritura, entendido, según explica él mismo, como el “intento de penetrar, tratar problemas que no están resueltos, o plantearlos [...] eso se debe a que he emprendido la tarea literaria un poco con el criterio de Pasteur. Sólo buscándole se encuentra”.³⁷ El sentido de experimentación supone, para Elizondo, el principio de que “el arte es búsqueda, no descubrimiento”, como muy tempranamente consignó en sus escritos.³⁸

En términos genéricos, la experimentación y la búsqueda se manifiestan en la obra del autor con la movilización de las funciones de los géneros literarios. Aclaro que distingo la *función* como la intención enunciativa que determina la tipología básica de los géneros literarios: narrativo, lírico y dramático, los cuales están condicionados por las funciones *narrar*, *expresar* y *poner en acto*, respectivamente.³⁹

novela, entre el ensayo y la poesía, o entre la poesía y la novela” (“Salvador Elizondo: mi finalidad es realizar una escritura pura”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 499, 1 de septiembre de 1971, p. iv). Es claro que, por la fecha en que es realizada la entrevista, el “próximo libro” al que se refiere Elizondo es *El grafógrafo*.

³⁶ En entrevista con Miguel Ángel Quemain, “La búsqueda de la escritura. Entrevista con Salvador Elizondo”, *La Jornada Semanal*, 1991, núm. 90, p. 18.

³⁷ *Ibid.*, pp. 17 y 18.

³⁸ Véase *supra*, p. 19.

³⁹ Para este punto me apoyo en los planteamientos de Alfonso Reyes, quien reconoce en sus *Apuntes para la teoría literaria* (1963) la distinción entre las nociones de género y función. Reyes define la noción de género como aquellas modalidades formales que dan a los textos literarios “sus rasgos fisonómicos” y pondera, sobre todo, su condición convencional y contingente, ya que son “transitorios, variables según las épocas y naciones, las escuelas y las revoluciones artísticas, los modos sociales y aun las modas”; mientras que las funciones formales son, dice, “procedimientos de ataque sobre los datos literarios”. La relación que establece entre unos y otras es que tales funciones “cristalizan” en los géneros y determinan su forma. Así, Reyes inscribe la “función drama”, la

Esta distinción resulta pertinente debido a que “El grafógrafo” y, en general, la obra de Elizondo se inscriben en una tendencia de hibridez que subvierte el sentido del género literario como modelo condicionante de una forma de escritura. La constancia de este ejercicio se transparenta en la escritura elizondiana desde sus inicios, con la marcada narratividad contenida en los versos de *Poemas*, la ruptura de los esquemas narrativos de la novela tradicional ejercida en *Fara-beufy* y continuada en *El hipogeo secreto*, hasta desembocar en *El grafógrafo*, el cual, en tanto libro, es una especie de mosaico conformado por las distintas posibilidades de movilización a las que pueden ser sometidos los géneros literarios, ya que los textos que lo conforman presentan distintos grados y condiciones de hibridez, cuando no de dominio de alguna de las formas genéricas literarias. Dentro de este mosaico, el texto “El grafógrafo” es de vital importancia, porque funciona como un prisma que convoca todas las posibilidades de movilidad de las funciones genéricas. Gracias al principio de economía poética que rige su configuración, logra condensar la operación de las distintas funciones que condicionan los tres modos tradicionales de codificación del discurso literario: el narrativo, el lírico y el dramático.

Según he señalado en varias ocasiones, la reducción del sustrato anecdótico en los textos de Elizondo es una constante que encuentra en “El grafógrafo” su máxima expresión, porque la acción narrada en el texto se reduce a la contenida en el verbo inicial *escribo*. Gramaticalmente hablando, todos los movimientos y variaciones posteriores están subordinados como complementos que representan lo que

“función novela” y la “función poesía”, a las cuales resume de la siguiente forma: “El *drama* ejecuta y la *novela* narra. Y la poesía, en principio y en pureza, no quisiera ejecutar ni narrar nada: sólo exclamar”. Queda claro que la diferencia que establece Reyes parte del reconocimiento de los géneros como modos formales que dan cabida al cumplimiento de estas tres funciones principales, las cuales concentran la intención enunciativa que soporta la construcción del discurso literario (véase *Apuntes para la teoría literaria*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. XV, Fondo de Cultura Económica, México, 1963, pp. 447-471).

sucede simultáneamente en la mente del escriba mientras escribe. Por una parte, está el complemento del objeto directo de la acción (“Escribo *que escribo*”), y, por otra, la introducción de las variaciones posteriores con el adverbio “Mentalmente” en su doble función lugar-modo que establece el desdoblamiento de la imagen del escriba que escribe. De ahí que se desate el efecto de simultaneidad referido en el apartado anterior y también que, al ser sometida dicha acción a la variación de una dinámica reflexiva, es decir, haciéndola retornar a sí misma con el principio especular, se impida el puntual desarrollo narrativo de la acción que supondría la lógica de un relato en un sentido estricto. De este modo, la acción relatada se reduce a la de un sujeto que escribe.

La acción queda, por efecto del principio especular, convertida en imagen, o bien “abreviada” en la forma del icono del escriba. Su “fijeza”, paradójicamente, es la que desata su movimiento al ser sometida a las variaciones de su “presentificación” dentro de las realidades mentales del escriba. Como el principio de desarrollo de la acción (lo que se *narra*) queda, por llamarlo de alguna manera, “apresado” en una imagen, se hablaría de una función narrativa que participa de la configuración textual de “El grafógrafo”, pero que no es su dominante.

Queda entonces por plantear cómo participan las otras dos funciones. De acuerdo con la propuesta de Reyes, la función lírica (que él llama “función poesía”) está demarcada por la fuerza de cohesión que se establece entre lo expresado y el lenguaje utilizado para expresarlo. Cabe pensar que dicha cohesión se sustenta en el uso pleno de la palabra como realización, es decir, donde ésta no sólo es portadora del concepto, sino materia que reclama validez propia, tanto en su condición fónica como semántica.⁴⁰ De ahí que Reyes marque

⁴⁰ A propósito, el filósofo alemán Johannes Pfeiffer señala claramente este dinamismo de la palabra en la poesía, aclarando que debido a que toda construcción verbal tiene dos aspectos: el audible y el inteligible (sonido y sentido), “en la medida en que la

claramente la poesía “como efecto de palabras”,⁴¹ que se apoya particularmente en la lírica —“en su más amplio concepto”—⁴² y que inevitablemente nos remonta a la presencia del valor musical y rítmico del lenguaje puesto en juego en el discurso poético.

En correspondencia con el principio de variación que rige “El grafógrafo”, uno de los recursos que puede pensarse como dado casi de forma “natural” es el de las figuras poéticas de repetición. Es claro que el texto se sostiene como una políptoton prolongada, en la que los verbos se someten a una repetición en variantes de distintos modos y tiempos. La puesta en juego de esta operación deviene en un efecto anafórico (con el sabido traslado que supone su presencia en la disposición prosística), debido a que todas las variaciones de las formas verbales (escribo, veo, recuerdo, imagino) son yuxtapuestas o subordinadas con el uso de formas repetidas, particularmente el pronombre “me” y las conjunciones “y”, “que”. Para hacer evidente el efecto de anáfora, presento aquí el texto con cortes. Por supuesto, mi intención no es de ninguna forma proponer una posible versificación, sólo evidenciar, visualmente, lo que arriba he señalado:

Escribo. Escribo que escribo.
 Mentalmente me veo escribir que escribo
 y también puedo verme ver que escribo.
 Me recuerdo escribiendo ya
 y también viéndome que escribía.
 Y me veo recordando que me veo escribir
 y me recuerdo viéndome recordar que escribía
 y escribo viéndome escribir

poesía es masa de sonido, lo esencial en ella es su fuerza plasmadora rítmico-melódica; y que en cuanto masa de sentido, lo que importa es su virtud proteica” (*La poesía*, 3a. ed., trad. de Margit Frenk Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1959, p. 30 [1a. ed. en alemán, 1936]).

⁴¹ *Op. cit.*, p. 477.

⁴² *Ibid.*, p. 452.

que recuerdo haberme visto escribir
 que me veía escribir
 que recordaba haberme visto escribir que escribía
 y que escribía que escribo que escribía.
 También puedo imaginarme escribiendo
 que ya había escrito que me imaginaría escribiendo
 que había escrito que me imaginaba escribiendo
 que me veo escribir que escribo.

El efecto se traduce, como es de suponer, en una prosa con atavíos rítmicos producto de la reiteración fónica y semántica que se desprende de las repeticiones. El sentido lírico de “El grafógrafo” se apoya, en parte, en el uso de dichos recursos, los cuales dotan a la prosa de una musicalidad que la desnuda como producto del artificio del lenguaje. En tanto estructura, la repetición de secuencias⁴³ deviene en ritmo, pero es también esta disposición rítmica la que desata un efecto de correspondencia entre el sentido fónico y el semántico del texto. Sin embargo, el uso de estos recursos no es lo único que soporta el principio lírico que atraviesa “El grafógrafo”, ya que no implica solamente la incorporación de elementos propios de un género, sino el uso de la posibilidad de recrear el lenguaje para lograr un cometido que posa su sentido último y trascendente en dar voz a un deseo creador que busca ser representado.

Lo importante en el caso de “El grafógrafo” es que este deseo se representa a sí mismo en el gesto del escriba que escribe, de ahí que se pueda hablar de la presencia de la tercera función: la dramática. Evidentemente, no me refiero a un sentido de lo dramático en relación con la teatralidad, sino al efecto de “poner en acto”. Este efecto

⁴³ Como señala Roman Jakobson, en la poesía se hace uso secuencial de unidades equivalentes, y es en ella, “con su habitual reiteración de unidades equivalentes, donde se experimenta [...] por así decirlo, un tiempo musical” (*Lingüística y poética*, trad. de Ana María Gutiérrez Cabello, Cátedra, Madrid, 1988, p. 41).

guarda una estrecha relación con el recurso de *mise en abyme* que sostiene al texto y que está condicionado por su estructura especular.

Como señalé antes, el logro estético que representa la configuración del escriba en “El grafógrafo” es su conversión en icono, como núcleo que sostiene el movimiento del texto. Esto se logra dramatizando la operación que involucra la escritura como producto de la conciencia creadora que la gesta, haciendo de ella su principio, su medio y su fin. Dicha dramatización es efecto de la construcción de la imagen del escriba en acto o ejecución de la escritura, la cual, al ser sometida a un abismamiento encadenado, posibilita el cumplimiento de la paradoja de “fijación movilizadora” que se desarrolla en el texto.

En relación con lo anterior, resulta necesario convocar de nuevo la importancia de la lectura que Elizondo hizo de Ernest Fenollosa sobre el ideograma chino. Aunque en este caso la presencia del ideograma no es marcada, como sí lo fue en *Farabeuf*,⁴⁴ los planteamientos del escritor estadounidense pueden tener también eco en la formulación de “El grafógrafo”, sobre todo si consideramos que la traducción de Elizondo al texto de Fenollosa se realizó en los años de escritura de este libro.⁴⁵

⁴⁴ Ya en *Farabeuf*, Elizondo había recurrido a la puesta en juego de la función dramática imbricada en el desarrollo del texto. En su momento establecí cómo las relaciones entre el principio del montaje y el principio dramático del ideograma determinaban un sentido que, en ese caso, sí es el de una teatralidad que atraviesa toda la novela y que desemboca en el espectáculo construido en el capítulo final.

⁴⁵ Hay que recordar que Elizondo aclara en la introducción al libro de Fenollosa que realizó una primera traducción entre 1965 y 1968, año en que se truncó el trabajo por extravío de su ejemplar anotado, el cual reinició en 1969 y finalizó en 1974: “Comencé a traducir el ensayo de Fenollosa sobre los caracteres chinos, en San Francisco en el año de 1965 [...] El primer ejemplar que leí lo compré en la librería City Lights. Entonces era yo estudiante de lengua china (la lengua china es esencialmente una escritura) [...] Trabajé intermitentemente en la traducción de este texto hasta principios de 1968 en que perdí mi ejemplar anotado del texto original. En 1969 obtuve otro ejemplar y reanudé con poca regularidad el trabajo de traducción que apenas ahora he podido

La esencia de la construcción de sentido que se asienta en el ideograma radica en el carácter de *idea verbal de acción* que lo soporta. Como explica Fenollosa, los caracteres chinos guardan un sentido de plasticidad y movimiento, ya que son “imágenes taquigráficas de acciones o procesos”.⁴⁶ De los planteamientos de este autor, me importa en este momento recuperar ese sentido “taquigráfico” o abreviado de representación de acciones que se instaura en el ideograma y en el cual se sustenta el principio dramático ponderado en su ensayo y recuperador de la raíz etimológica de *drama*, la cual remite a la idea de acción. Fenollosa subraya la marcada dependencia que tiene el ideograma respecto del principio verbal porque, en su trazo pictórico, lo que se representa son acciones que *se ven* y hacen de la escritura china “un gran acervo de verbos concretos”⁴⁷ que construyen imágenes vivas y cuyo significado se desata al combinar los elementos varios que perviven en un solo signo.

Evidentemente, en “El grafógrafo” no podemos hablar de una escritura ideográfica, pero sí de su esencia de construcción como una posibilidad para entender cómo, en el acto de fijar la imagen del escriba, ésta se muestra como “imagen viva” de la escritura en ejecución, como acción que *se ve*. Desde esta perspectiva, emerge el sentido que implica el hecho de que el texto esté conformado casi en su totalidad por verbos, en lo cual se filtra el principio dramático, porque, como señala Fenollosa, la “marcada dependencia de los verbos convierte a todo discurso en una especie de poesía dramática”.⁴⁸

La función dramática se asienta en el efecto de mostrar al escriba en ejecución, como espectáculo de la creación condensada en una imagen que vive en sí misma y en su proyección especular. Imagen

terminar” (“Introducción”, en *Los caracteres de la escritura china como medio poético*, ed. y notas de Ezra Pound, intr. y trad. de Salvador Elizondo, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1980 [*Molinos de Viento*, 1], p. 7).

⁴⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 24.

duplicada que siempre es la misma y distinta a la vez. En dicho movimiento hace presencia de nuevo el sentido poético del texto, porque recrea el lenguaje para representar el principio creativo que sostiene a la producción literaria a la vez que es puesto en acto.

“El grafógrafo” se sustenta como un espacio textual que establece un enclave entre las diferentes funciones mencionadas. Antes señalé que, como efecto de la hibridez de dichas funciones, se derivaba su compenetración plena, y es que aunque definitivamente la función poética se muestra como su dominante —ya que la dinámica global del texto reclama ponderar la fuerza de la palabra como materia sometida a una voluntad artística—, tanto la acción narrada como el espectáculo de la creación quedan circunscritos en el ejercicio poético. No se trata de una mera yuxtaposición, sino de una incorporación de elementos en el flujo de la palabra poética.

Por ello, no es extraño que Elizondo ejerza en este texto una especie de “reducción eidética” de las funciones formales literarias para dar un espacio de representación a lo que es esencial en todas ellas: la conciencia creadora. Y aquí resuena el sentido de lo que el autor concibe como arte puro, porque la escritura encuentra un espacio de representación que no involucra nada más que a ella misma y la mente donde se gesta.

Variaciones de una tradición

En 1975, años después de la aparición de *El grafógrafo*, Salvador Elizondo dedicó un espacio de reflexión a lo que, desde sus primeros escritos, fungió como un principio estético dominante. A propósito del desarrollo de un proyecto de la revista *Artes Visuales*, que conjugó la manifestación artística plástica y la escritural, el autor escribió una serie de textos donde reflexionó acerca de lo que llamó “el valor textual de la forma”, el cual define como la posibilidad de síntesis de un “absoluto semiótico, es decir del signo en el que la diferencia entre

significado y significante desaparece”.⁴⁹ Los planteamientos del autor se sostienen, sobre todo, al convocar las figuras de Poe y Mallarmé, hasta desembocar en algunos ejemplos de la “poesía concreta” de los hermanos Haroldo y Augusto de Campos, en la que lo visual y lo espacial tienen el mismo nivel de importancia que la rima y el ritmo en la poesía lírica, creando muchas veces, con la disposición de las palabras, figuras que son perceptibles a la vista. A pesar de que la escritura de Elizondo no llega a la manifestación visual de la poesía concreta, es claro que la condición artística de su escritura planteó, desde un inicio, la búsqueda de una integración entre la escritura y la forma textual. Viene a colación la referencia porque, precisamente, esta correspondencia encuentra en “El grafógrafo” un lugar preponderante.

Desde el momento en que Severo Sarduy caracterizó al texto como “espiral mareante” y Manuel Capetillo planteó su escritura en el retorno de lo que siempre es “principio y fin”, quedó marcada la condición circular de “El grafógrafo”: principio estructural que determina su forma como un “efecto” que desata la movilización poética del lenguaje. Aunque su lectura se hace de izquierda a derecha, sin contravenir la condición de sucesión lineal de la escritura (como sí lo hace la poesía concreta), las frases tienden a configurarse como movimientos circulares, los cuales contienen el efecto de desplazamiento desde un centro (“Escribo”) al cual siempre vuelve con variaciones. Esta dinámica de forma-movimiento se muestra en consonancia con lo que Octavio Paz plantea como búsqueda y manifestación de la poesía moderna en “Los signos en rotación”, y que enuncia como una “dispersión de la palabra en distintos espacios, y su ir y venir de uno a otro, su perpetua metamorfosis, sus bifurcaciones y multiplicaciones, su reunión final en un solo espacio y una sola frase. Ritmo hecho de un doble movimiento de separación y reunión. Plu-

⁴⁹ “El valor textual de la forma”, *Diorama de la Cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 28 de diciembre de 1975, p. 5.

ralidad y simultaneidad: convocación y gravitación de la palabra en un aquí magnético”.⁵⁰

La dedicatoria del texto a Octavio Paz, de hecho, deja en claro el diálogo que Elizondo establece con este escritor. Entre los dos autores hubo una estrecha relación, personal e intelectualmente hablando. En distintas ocasiones, el *Diario* de Elizondo constata no sólo lo que éste calificó como una relación de amistad con Paz, sino también una afinidad literaria.⁵¹ Más allá de la coincidencia en tiempo y espacio que determinó el encuentro de estos escritores, ambos comparten una reflexión respecto a la literatura que las dos plumas manifestaron, tanto en el ejercicio ensayístico como en el de la escritura artística.

Una de las grandes afinidades que Elizondo manifestó abiertamente con la obra de Paz fue respecto a los planteamientos que elabora en *El arco y la lira* (1956). Su lectura es registrada en las páginas del *Diario* el 3 de mayo de 1960, sobre el que comenta: “terminé de leer *El arco y la lira*. Es un libro muy inteligente. Desgraciadamente Paz hace demasiadas referencias al problema de la comunión (comunidad) poética. De todas maneras es el libro más importante que se ha producido en México”.⁵² La marca que este texto provocó en Sal-

⁵⁰ “Los signos en rotación”, en *El arco y la lira*, en *Obras completas*, t. 1, 2a. ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 270.

⁵¹ Particularmente, en las entregas del *Diario* que comprenden los años 1967-1971 y 1972-1977, es muy marcada la presencia de Octavio Paz. Elizondo incluye algunas cartas de Paz en las cuales confirma, sobre todo, el respaldo que otorga a Elizondo en sus planes editoriales, así como algunos elogios a su trabajo. El 10 de febrero de 1973, Salvador Elizondo registra, en el contexto de una mesa redonda sobre el surrealismo donde participaron ambos escritores, haber recibido “el espaldarazo de Octavio Paz”, aunque con una suerte de ironía acota: “Después de la mesa redonda fuimos a cenar con los Xirau y Paz. Octavio me repitió los elogios de mi libro que le había hecho a Montes de Oca. Que mi libro era el mejor del año. Lo que no sé es de qué año. Da igual” (“Diarios 1972-1977”, intr. y sel. de Paulina Lavista, *Letras Libres*, 2008, núm. 116, p. 42). Por las fechas, es claro que el elogio de Paz se refiere al libro *El grafógrafo*.

⁵² “Diarios (1958-1963)”, intr. y sel. de Paulina Lavista, *Letras Libres*, 2008, núm. 112, p. 57.

vador Elizondo se confirma, años después, en la antología de poesía mexicana *Museo poético* (1974), donde Paz es citado reiteradamente cuando Elizondo define la poesía, además de que la obra poética paciana tiene un lugar privilegiado en los textos compilados en el libro.

Particularmente, en “El grafógrafo” hace eco el principio de circularidad que tantas veces Paz convocó al reflexionar sobre la condición poética. Como aclara desde las primeras páginas de *El arco y la lira*, la poesía “no es nada sino tiempo, ritmo perpetuamente creador”,⁵³ ritmo que gravita sobre el lenguaje en un círculo que “se cierra sobre sí mismo, universo autosuficiente y en el cual el fin es también un principio que vuelve, se repite y se recrea”.⁵⁴ Esta condición desemboca en los planteamientos de “Los signos en rotación” (texto escrito en 1964 y que se incorpora como epílogo a la segunda edición de *El arco y la lira* en 1967), donde Paz hace una especie de reunión de sus planteamientos respecto a la poesía del siglo xx. Ahí enuncia al poema como “un conjunto de signos que buscan un significado, un ideograma que gira sobre sí mismo”.⁵⁵ En esta concepción pondera, como una de las figuras que marcan el destino de la poesía del siglo xx, a Stéphane Mallarmé con *Un Coup de dés*: “La poesía moderna, como prosodia y escritura, se inicia con el verso libre y con el poema en prosa. *Un Coup de dés* cierra ese periodo y abre otro, que apenas y empezamos a explorar [...] Mallarmé ofrece su poema nada menos que como el modelo de un género nuevo”.⁵⁶ Por su parte, Elizondo reclama para Mallarmé también “la primera tentativa de una escritura pura en la poesía”,⁵⁷ la cual sería seguramente, desde la mirada elizondiana, aquel modelo que para Paz inauguraba “un género nuevo”.

⁵³ *Op. cit.*, p. 52.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 271.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 261.

⁵⁷ *Museo poético, op. cit.*, p. 21.

Las huellas de Mallarmé se encuentran, por ello, en los dos escritores mexicanos. Cada uno desde su escritorio tendió lazos, no sólo con el poeta francés, sino también con la tradición literaria que éste desató. Para Paz, Mallarmé inaugura una tensión en el lenguaje que exige del “nuevo poeta” desplazar el centro de la creación hacia el lenguaje mismo y hacia sus silencios, hacia la manifestación de éstos como el “encaje oscuro” de la escritura que se posa entre los blancos de la página. Para Elizondo abre, además, la intuición de que “el proyecto como destino de la literatura, se manifiesta, a veces inquietantemente como única salida del escritor”.⁵⁸ Estas ideas encuentran en *El grafógrafo* espacio de ejecución, pero también de representación como una forma “visible” que se manifiesta en la estructura de su texto inaugural “El grafógrafo” y que será reproducida por la estructura total del libro.

La tendencia que inaugura Mallarmé con *Un Coup de dés* deviene, según Elizondo, en el afán dentro de la poesía de “darle un contenido menos legible y más visible al poema o al texto”,⁵⁹ lo cual, como explica, radica en el hecho de que una escritura se haga “comprensible mediante una operación estrictamente óptica”, es decir, cuando el poema tiende hacia la expresión visual.⁶⁰ Los ejemplos que usa Elizondo remiten a las manifestaciones poéticas donde la disposición textual de la escritura crea formas que son visualmente perceptibles, pasando por los caligramas de Apollinaire, la tipografía usada como recurso en los poemas de e. e. cummings, los poemas ideográficos de Tablada y los *Topoemas* de Paz.

Si bien Salvador Elizondo no hace uso de esa expresión visual de la escritura, parece claro que el sustento que da pie a estas expresiones poéticas tiene en él su propia manifestación. Aunque “El grafógrafo” conserva visualmente la disposición formal de la escritura

⁵⁸ “Proyectos”, *Vuelta*, 1977, núm. 12, p. 16.

⁵⁹ “Texto legible y texto visible”, *Artes visuales*, 1975, núm. 6, p. 11.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 9.

lineal, Elizondo convoca en este texto más el sentido de una forma que se manifiesta como efecto de lectura y no como efecto visual inmediato, porque lo que pretende promover es la percepción de la palabra cuyo movimiento es el que crea a la forma, una forma que no es significativa más que, precisamente, en su movimiento. En este sentido, la circularidad antes referida de “El grafógrafo” cobra cabal significado sólo entendida como forma en movimiento, por lo cual no podemos hablar puntualmente de un círculo cerrado y fijo, sino de una espiral doble.

El carácter significativo de esta forma se revela al reconocer que ella es la que contiene y manifiesta el valor que el autor pondera de la escritura: no como mera realización, sino como el producto del “fenómeno de traslación” de un texto original, cuyo recinto es la mente del escritor. De ahí que la percepción del texto “El grafógrafo” se revele como una forma en espiral que contiene y representa precisamente esa traslación entre la mente y la página, cuyo movimiento, como dice Paz, “vuelve, se repite y se recrea”. Todo texto literario será, en esencia, variaciones de este movimiento, de ahí su radical importancia y su sentido más trascendental, porque contiene el hecho de que la escritura, en palabras de Elizondo, es “facultad objetivante del espíritu”,⁶¹ o, como versa Mallarmé, el espacio donde “el hombre prosigue negro sobre blanco”.

No es extraño entonces que el libro, como unidad, reproduzca la dinámica de este movimiento, haciendo del texto inaugural su núcleo generador. Como ya he señalado, aunque cada texto guarda su propia autonomía, al ponerlos en una perspectiva integral, donde funcionan como elementos de un sistema más amplio (el libro), es reconocible que producen también un movimiento concéntrico, convirtiéndose muchas veces en “variaciones de las variaciones” contenidas en el texto inicial. Bien de forma manifiesta u oblicua, los textos del libro representan modos distintos de articulación del con-

⁶¹ “La página en blanco”, art. cit., p. 54.

cepto de la escritura elizondiana, cuya reflexividad remite en distintos niveles a la figura del escriba. El propio autor declaró la búsqueda de esta unidad: “Todo el libro *El grafógrafo* trata de la presencia del escritor dentro de la escritura: a veces como personaje, a veces como motor de la escritura”.⁶² Por ello, la disposición de los textos en el libro dibuja a su vez sus propios *ritornellos*, ya sea de temas, de recursos o de estructuras, que tienden puentes entre ellos y con la producción anterior del autor. Entre estos núcleos se distinguen, en el nivel temático, el lenguaje, la reflexión metapoética, el tiempo y, por supuesto, la escritura. Como recursos constantes se encuentran el principio de la variación, el trabajo con la imagen, la dialéctica de fijeza-movimiento, el principio lúdico y la puesta en juego de la pluralidad discursiva. Y en el nivel estructural, la hibridez, las formas especulares y el diálogo con “formas imposibles”.

Los análisis que propongo en los apartados siguientes buscan hacer evidentes las líneas de contacto que los textos del libro establecen entre sí. Con esto, pretendo demostrar que el libro funciona con un principio de estructura que hace de él una unidad de sentido, cuyo núcleo generador se encuentra en la figura del escriba, como icono del proyecto literario del autor. En este punto, cabe aclarar que la presencia del escriba transita por el libro unas veces de manera explícita, otras sólo de modo implícito, y en algunas más está ausente. Así, más allá de pensarlo solamente como una “entidad”, ya sea narrativa o como personaje, hay que concebirlo como portador del principio de acción de la escritura: el de la escritura autoconsciente que articula y unifica el proyecto literario de Salvador Elizondo.

Presento los análisis de los textos privilegiando la unidad de sentido que cada uno de ellos promueve, lo cual me permite reconocer y mostrar las líneas de contacto que establecen con los principios estéticos de sistema. De la totalidad de los textos he ponderado en los apartados aquellos que considero rectores en el tratamiento y de-

⁶² Elena Poniatowska, entrevista citada, p. 34.

sarrollo de las constantes antes mencionadas, ya sean de orden temático, de recursos o de estructuras. Dentro de algunos apartados, se incorporan otros textos que sean familiares, de tal forma que pretendiendo tocar todos los que conforman el libro.

LOS TEXTOS EN DIÁLOGO

Una de las operaciones textuales que soportan el trabajo literario de Salvador Elizondo es, sin duda, la incorporación de materiales discursivos plurales, ya sea por el uso de recursos ajenos al ámbito estrictamente literario (como la fotografía, la pintura, el cine y otros códigos culturales) o por las relaciones que establece con otros sistemas discursivos (filosófico y científico), así como con textos particulares (de otros autores y del propio autor). A lo largo de este trabajo se verán los distintos niveles en que opera esta estrategia de escritura y los efectos particulares que desata en cada texto.

En este momento me interesa reconocer, como primer ejercicio para demarcar las líneas de contacto que unen los textos del libro, aquellos que recurren al diálogo intertextual manifiesto, es decir, que están contruidos con la intención de reelaborar un intertexto específico, considerando, por supuesto, que esta operación no es privativa sólo de los textos que serán mencionados, ya que se trata de una tendencia dominante. La intención, en este caso, es distinguir aquellos en los que la transformación intertextual participa de manera determinante. Unas veces sirve al escritor para instaurar una filiación con la producción de otros autores, para establecer una relación con ellos desde la distancia irónica, o bien como mero detonante de la escritura.

“Aviso”, en el orden del libro, inaugura esta tendencia al reelaborar un texto de Julio Torri perteneciente a la tradición literaria mexicana, igual que “Futuro imperfecto” lo hace con la obra del cuentista inglés Max Beerbhom. En otros casos, el diálogo intertextual lleva

sus alcances a sistemas discursivos ajenos al literario. Puntualmente, “Tractatus rethorico-pictoricus” tiende un puente con el discurso filosófico de Ludwig Wittgenstein y su *Tractatus logico-philosophicus*; en “Los hijos de Sánchez” se convoca el trabajo del mismo nombre que realizó el antropólogo Oscar Lewis, mientras que en “Mnemothreptos” el autor incluye una alusión, que resulta determinante, del grabado que ilustra la obra de Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica*, perteneciente al discurso médico.

Como puede verse a simple vista, la operación intertextual que participa en el libro es la que desata la pluralidad discursiva que antes he referido, ya que permite la incorporación de modos específicos de estilización del lenguaje determinados por prácticas específicas del discurso, el literario, el filosófico, el científico y el pictórico, principalmente.⁶³ Como se verá más adelante, el concepto de “texto” que está implícito en este trabajo responde a la apertura que el propio Elizondo le confiere y que involucra no sólo al texto escrito bajo el código de una lengua, sino cualquier tipo de construcción que involucre un mensaje que es configurado, “fijado” y, por lo tanto, susceptible de ser decodificado, es decir, leído.

Parto del entendido de que todo texto es discurso, en el sentido que confiere Paul Ricœur a este último como un “acontecimiento del lenguaje” que responde, en primer plano, a una intención comunicativa, pero que se complejiza en función de prácticas específicas (una

⁶³ Al respecto, la diferenciación que establece Mijaíl Bajtín sobre la construcción discursiva en estructuras simples y complejas, a las que denomina “géneros discursivos”, me sirve para acotar el uso de estas prácticas específicas del discurso. A decir del teórico, los géneros primarios (simples) son “construidos en la comunicación discursiva inmediata”, mientras que los secundarios (complejos) “surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica”, “El problema de los géneros discursivos” (1952-1953), en *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 2003, p. 250. Estos usos particulares del discurso implican rasgos estilísticos que caracterizan cada práctica, los cuales hablan también de modos distintos de enunciar la realidad.

de ellas, el texto). De tal forma, más allá de la dimensión comunicativa general del discurso, lo que interesa es la implicación del texto como concreción discursiva, es decir, como obra de discurso “bajo la condición de una inscripción”,⁶⁴ que puede ser no sólo escritural.

La importancia que confiero a la noción de intertextualidad es que ella condensa, como operación, la posibilidad de incorporar discursos plurales como parte de la apuesta elizondiana por abrir las posibilidades de la composición artística verbal, movilizandoo el máximo de elementos discursivos. Este ejercicio, finalmente, redundo en el principio de variación de la escritura que se muestra como estructurante del libro, ya que finalmente, en la interacción que supone la intertextualidad, los textos son sometidos a variaciones que determinan la generación de un nuevo sentido.

Para respetar el orden del libro y por ser el texto que evidencia mayormente el diálogo intertextual manifiesto, recupero como representativo de esta tendencia “Aviso”, que, como ya señalé, somete a la variación un texto de la tradición literaria. Los demás textos aludidos serán incorporados en los apartados posteriores; su análisis tendrá implicada la naturaleza intertextual, pero me servirán, principalmente, para demostrar el funcionamiento de otras de las constantes estipuladas.

“Aviso”: el mundo desde “este lado de mis párpados”

A lo largo de los años, los textos de Salvador Elizondo, así como sus declaraciones en entrevistas, fueron dibujando claramente las figuras y proyectos literarios que acogió como sus grandes influencias, o bien, en los que reconoció afinidades. En este trabajo he hecho mención de algunas de las más notables, como Joyce, Mallarmé y

⁶⁴ *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, trad. de Graciela Monges Nicolau, Siglo XXI, México, 2003 [1a. ed. en inglés, 1976], p. 26.

Pound. A propósito, la crítica ha gastado tinta marcando las afinidades entre la escritura elizondiana y la de éstos y otros escritores de tradición europea y norteamericana, sin duda, porque así lo amerita; no obstante, en el momento de establecer este diálogo con la tradición literaria poco se ha dicho sobre la presencia de otros escritores, sobre todo mexicanos, que también dejaron huella en Elizondo. Uno de estos casos es el de Julio Torri.

La relación entre estos dos escritores se remonta al regreso de Elizondo a México, después de su estancia en Europa a finales de la década de 1950, cuando se incorpora en algunas clases de la Universidad Nacional Autónoma de México, entre ellas, la clase de literatura medieval impartida por Julio Torri, la cual sería rememorada por el escritor en varias ocasiones: “En 1959 ingresé, como alumno irregular, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma [...] Entre mis maestros de entonces recuerdo con particular afecto y gratitud a Julio Torri”.⁶⁵

Torri figura en las letras mexicanas como el gran cultivador de la forma breve. El ateneísta hizo de la brevedad un principio poético personal que manifestó tanto en la forma narrativa como en la ensayística. En su texto “El ensayo corto” (1917), Torri define su postura: “Prefiero el enfatismo de las quintas esencias al aserrín insustancial con que se empaquetan usualmente los delicados vasos y las ánforas”.⁶⁶ La sobriedad y la concisión, así como la negativa a elaborar detalladamente situaciones narrativas o personajes, se muestran claramente en su obra. Torri, como después lo hará Elizondo, manifiesta con el principio de la brevedad una visión de la escritura: “Escribir hoy —dice Torri— es fijar evanescentes estados del alma, las impresiones más rápidas, los más sutiles pensamientos”.⁶⁷

⁶⁵ *Curriculum vitae*, ed. cit., p. 131.

⁶⁶ En *Obra completa*, ed. de Serge I. Zaïtzeff, Fondo de Cultura Económica, México, 2011, p. 118.

⁶⁷ “Meditaciones críticas”, en *op. cit.*, p. 186.

En la figura de este escritor, según señala el propio Elizondo, encontró afinidades que lo acompañarían a lo largo de su propia carrera literaria: “Poseía una sensibilidad muy afinada para ciertas cosas que son las que me interesan en particular [...] Reconozco en él algunos de mis propios procedimientos, por ejemplo, el empleo del aforismo crítico y de la ironía como recurso estético. Esto es, una ironía que consiste en no decir lo que se quiere decir y que, en cierto modo, explica su laconismo”.⁶⁸

Particularmente, con *El grafógrafo* la obra elizondiana da el salto hacia una marcada brevedad, al hacer de ésta el principio de composición de gran parte de los textos que conforman el libro.⁶⁹ Esta tendencia se anunciaba en algunos de sus textos anteriores, como “La mariposa” y “A. H.” de *El retrato de Zoe y otras mentiras* (1969), así como en “Una página de diario” y “Teoría de la nueva tauromaquia” de *Cuaderno de escritura* (1969); en este último sobresale “Ostraka”, texto compuesto en su totalidad por aforismos, uno de los géneros breves por excelencia y del cual Torri fue también un gran ejecutor.⁷⁰

Tras la muerte de su maestro en 1970, Elizondo publicó una nota en homenaje, donde señala: “Fue Torri uno de los últimos escritores que practicaron la creación literaria abocada al conseguimiento de la pureza perfecta en la escritura, condición a la que aunó una concisión, una elegancia superior de la inteligencia”.⁷¹ Palabras de

⁶⁸ Testimonio registrado por Beatriz Espejo, *Julio Torri. Voyerista desencantado*, Diana, México, 1991, p. 98.

⁶⁹ No todos los textos del libro comparten esta característica: “Ambystoma trigrinum”, “Tractatus rethorico-pictoricus” y “Mnemothreptos” tienen una intención escritural que no se apoya en el principio de concisión que otorga la brevedad, como se verá más adelante.

⁷⁰ Sin duda “Ostraka” es el texto más representativo en la obra elizondiana del uso del aforismo. Dentro de *El grafógrafo*, éste reaparece como recurso en la construcción de “Tractatus rethorico-pictoricus” (véase *infra*, “‘Tractatus rethorico-pictoricus’: del ojo, de la mano y del genio”, p. 221).

⁷¹ “Julio Torri”, *Recent Books in Mexico. Bulletin of the Centro Mexicano de Escritores*, 1970, núm. 5, p. 3.

reconocimiento que un año después tendrían continuidad en la creación literaria de Elizondo con la publicación de “Aviso”, texto que es incorporado después a *El grafógrafo*. La dedicatoria deja en claro la intención del autor: “i.m. *Julio Torri*”.

“Aviso” reelabora uno de los textos de Torri más reconocidos por el logro de expresividad contenida en su brevedad: “A Circe” (1917). Torri convocó en este texto el pasaje de Ulises y las sirenas del poema homérico para transformarlo,⁷² otorgando al héroe el deseo de negativa de ajustarse a los consejos de la diosa:

¡Circe, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos. Mas no me hice amarrar al mástil cuando divisamos la isla de las sirenas, porque iba resuelto a perderme. En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas.

¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí.⁷³

Este Ulises, cuyo deseo es el extravío, desarticula la figura del héroe y su relación con el orden de las estructuras míticas, desde las cuales el héroe emprende y desarrolla su aventura, librando pruebas no sin la ayuda que, a lo largo de su camino, le es otorgada por los

⁷² Torri recupera el pasaje del canto XII de la *Odisea*, donde Circe avisa a Odiseo sobre la isla de las sirenas y lo instruye para no ser cautivo de su canto: “Lo primero que encuentres en ruta será a las Sirenas, / que a los hombres hechizan venidos allá. Quien incauto / se les llega y escucha su voz, nunca más de regreso / el país de sus padres verá ni a la esposa querida / ni a los tiernos hijuelos que en torno le alegren el alma. / Con su aguda canción las Sirenas lo atraen y le dejan / para siempre en sus prados; la playa está llena de huesos / y de cuerpos marchitos con piel agostada. Tú cruza / sin pararte y obtura con masa de cera melosa / el oído a los tuyos: no escuche ninguno aquel canto; / sólo tú lo podrás escuchar si así quieres, mas antes / han de atarte de manos y pies en la nave ligera. / Que te fijen erguido con cuerdas al palo: en tal guisa / gozarás cuando dejen oír su canción las Sirenas” (Homero, *Odisea*, intr. de Manuel Fernández-Galiano, trad. de José Manuel Pavón, Gredos, Madrid, 1982, XII, pp. 39-52).

⁷³ Julio Torri, *op. cit.*, p. 99.

dioses, mensajeros o seres sobrenaturales. El Ulises de Torri, quizá con un dejo de hastío, decide rechazar la ayuda otorgada por el aviso de la diosa y privilegiar su propio deseo. La resolución de entregarse al canto de las sirenas supone una renuncia a la continuidad de la aventura, que equivale a desistir del empeño de regresar a Ítaca y, por lo tanto, truncar el sentido trascendental de la aventura, que es retornar a los suyos para compartir los dones adquiridos en el viaje.⁷⁴ El deseo del héroe, sin embargo, no será cumplido. Hay, en ese gesto final de reconocimiento del “destino cruel”, un sentido insinuado de irrevocabilidad en la figura del héroe como un ser condenado a su propia condición, lo cual desata una rearticulación del sentido del mito al imaginar a un Ulises que, ignorado por las sirenas, cumplirá con la travesía hasta el fin, con el hastío y el deseo no satisfecho auestas.

La transformación del mito, ejercicio que encuentra un lugar importante en la obra de Torri, ha sido leída como una voluntad de desmitificación del héroe, al someter esta figura a los avatares del pensamiento moderno y exponer, en todo caso, la condición anti-heróica como nuevo contexto.⁷⁵ En este tenor, el deseo estéril del Ulises de Torri evoca otra de las líneas de su prosa: “Mi vida no es mía sino en una pequeña medida; a los demás pertenece el resto, a las gentes que me rodean, a los dioses o fuerzas, locos y misteriosos que presiden nuestros sucesos”.⁷⁶

⁷⁴ En el estudio que Joseph Campbell desarrolla sobre el mito, resume la dinámica de la construcción del viaje del héroe, la cual se contiene en la fórmula circular arquetípica: separación-iniciación-retorno: “El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos” (*El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 1959, p. 35).

⁷⁵ Véase, por ejemplo, la lectura de Azucena Rodríguez Torres, “Fascinación y caída del héroe en la obra de Julio Torri”, *Literatura Mexicana*, 2005, núm. 1, pp. 65-87.

⁷⁶ “Almanaque de las horas”, en *op. cit.*, p. 161.

La esterilidad del deseo del héroe que es configurada en “A Circe” resulta contraparte de la apertura de posibilidades que Ulises, en la tradición literaria, desata para inspirar nuevas obras en las que su figura no deja de reactualizarse para dar cabida a distintas construcciones de sentido. Torri conjuga, precisamente por virtud de la potencia significativa del héroe, la representación del hombre gris que caracteriza su obra, con el ejercicio de la brevedad como su particular propuesta de la expresión literaria. Y es gracias a la apertura con la que cuenta la figura del héroe para ser resignificado que Elizondo se incorpora para filtrar a Ulises a través de su propia mirada. Pero ya no lo hará acudiendo a la *Odisea*, sino a la reelaboración hecha por Torri, una “variación de la variación” que deja en evidencia el poder de transformación del texto literario.

“Aviso” recupera en su inicio la imagen construida en el texto de Torri cuando el héroe divisa la “pradera fatal” donde moran las sirenas, que aparece ante sus ojos como “un cargamento de violetas errantes por las aguas”. En el texto elizondiano, la “pradera fatal” se ve convertida en una “isla prodigiosa”: “La isla prodigiosa surgió en el horizonte como una crátera colmada de lirios y de rosas” (p. 10). Elizondo conserva los principales rasgos de la imagen de Torri, el colorido y su luminosidad; sin embargo, el cambio de adjetivo denota, de entrada, el efecto transformador que se ejerce sobre el texto reelaborado. La fatalidad carga consigo el sentido de lo inevitable y, para el héroe de Torri, signa la imposibilidad de su deseo, mientras que en “Aviso” la isla se convierte en una promesa de ruptura en el camino trazado por la travesía del héroe. La promesa de prodigio será develada, no obstante, también como imposible, no por efecto del sino del héroe, pero sí por el insalvable abismo que media entre la realidad y su deseo. Y en este punto se ejerce “la vuelta de tuerca” con la que Elizondo hace suya la renovación de uno de los personajes más determinantes en la historia de la literatura para filtrarla por su propia mirada, vía la apertura que Torri dejó dispuesta en la continuidad del diálogo con la tradición literaria.

Elizondo retoma el texto del ateneísta para dar cabida a la visión de uno de los principios estéticos que soportan su propia obra: la contraposición entre el mundo interior y el mundo exterior. En la figura de Ulises se encarna la conciencia de la imposibilidad de realización de uno en el otro. Cuando el héroe traspasa el umbral que lo separaba de su objeto de deseo, salta la borda del barco y nada hacia la isla, pero el encuentro con las sirenas es desolador:

Cuando desperté en brazos de aquellos seres que el deseo había hecho aparecer tantas veces *de este lado de mis párpados* durante las vigías del asedio, era presa del más agudo espanto. Lancé un grito afilado como jabalina.

Oh dioses, yo que iba dispuesto a naufragar en un jardín de delicias, cambié libertad y patria por el prestigio de la isla infame y legendaria.

Sabedlo navegantes: el canto de las sirenas es estúpido y monótono, su conversación aburrida e incesante; sus cuerpos están cubiertos de escamas, erizados de algas y sargazo. Su carne huele a pescado [pp. 10-11, las cursivas son mías].

La nota elizondiana se posa en la diferenciación entre la realidad mental, la que está “de este lado de mis párpados”, y su traslación al plano de lo exterior. Esta distinción va de la mano con la visión del escritor respecto a su quehacer literario, el cual, desde un inicio, perfiló un desapego cada vez más acentuado respecto de las intenciones “realistas” en el arte, si por ello entendemos, desde el propio autor, dar cabida a un principio representativo que privilegie lo que sucede fuera del recinto mental. El “espanto” de Ulises, en el que se filtra un dejo de ironía con la figura de este héroe fracasado, recuerda una afirmación que Elizondo hiciera en entrevista con Jorge Ruffinelli: “la realidad bajo cualquiera de sus apariencias, ya sea de fuerza cósmica o de realidad cotidiana, me produce cierto horror”.⁷⁷

⁷⁷ “Entrevista. Salvador Elizondo”, *Hispanérica. Revista de Literatura*, 1976, núm. 4, p. 39.

Así como Ulises le permite a Torri dar espacio de representación a uno de los temas más significativos en su obra, con la brevedad como recurso, Elizondo rearticula la figura de este héroe para hacerlo portador de la visión de mundo que determina su concepto de escritura, la cual rechaza todo aquello que habita “fuera de sus párpados”. De tal forma que el “aviso” que este desencantado Ulises da a los navegantes funciona también como uno para los lectores, porque les advierte el inicio de una travesía por páginas que estarán plagadas de realidades interiores.

“DIÁLOGO EN EL PUENTE” Y EL PRINCIPIO LÚDICO

Yo la tuve
un instante
cogida del tallo
Grata
era su eternidad
entre mis dedos
Vaga
al borde del abismo
de sí misma

SALVADOR ELIZONDO, “Rosa”

Cada escritor tiene objetos o conceptos predilectos que incorpora en su obra porque son imágenes de sus obsesiones. En la obra de Salvador Elizondo estas obsesiones toman forma o se expresan en algunos elementos que ya he señalado, como el espejo, el tiempo y el sueño. Pero hay uno que cobra vital importancia no por su presencia reiterada, sino por la carga simbólica que el autor le confiere. Me refiero al símbolo de la rosa, el cual tiene una presencia determinante en el texto “Diálogo en el puente”.

Antes de comenzar el análisis del texto, valen algunas acotaciones sobre su historia y sus implicaciones en el curso de la obra del

autor. En el capítulo anterior hice referencia a la peculiaridad de “Diálogo en el puente”, cuya primera aparición se remonta a 1961, dentro del *Anuario de poesía 1960*, publicado por el Instituto Nacional de Bellas Artes. La singularidad de este texto radica en que es el único poema que Elizondo rescata de su producción temprana para incluirlo —con considerables transformaciones— en *El grafógrafo*, momento en que su producción literaria había dejado de lado la publicación de poesía. Como se sabe, *Poemas* fue su primer y único libro de poesía publicado.⁷⁸ Es muy probable que el impacto poco fa-

⁷⁸ La bibliografía crítica realizada por Ross Larson anota tres libros de poesía en la obra de Elizondo. Además del ya mencionado *Poemas* (edición de autor, México, 1960), registra *Salvador Elizondo como proyecto de Torre Eiffel* (1978), el cual, señala, incluye “Los mismos poemas para ilustrar los grabados de Carmen Parra en su libro *La grafostática u Oda a Eiffel*” (*Bibliografía crítica Salvador Elizondo*, El Colegio Nacional, México, 1998, p. 91). Larson se refiere a una edición limitada (se tiraron sólo 30 ejemplares) que en ese año realizó Carmen Parra, donde recoge dibujos realizados en 1976 en París que hacen de la torre Eiffel su motivo, acompañados de fotografías de Pablo Ortiz Monasterio (quien documentó el trabajo de Parra en Francia) y un poema de Elizondo titulado “La grafostática u Oda a Eiffel”. Puntualmente, éste no puede considerarse como un libro de obra poética de Elizondo, por las condiciones de su aparición y porque no recoge “poemas” del autor, sino una sola pieza compuesta a propósito del trabajo de Parra. Este poema fue recuperado en la reedición de la autobiografía de Elizondo *Autobiografía precoz* (2000) de Aldvs, y recientemente la Editorial RM reeditó el trabajo que Parra, Monasterio y Elizondo realizaron en 1978 con el título *Oda a Eiffel* (2008). Finalmente, Larson registra como tercer libro *Rajatabla o tablaraja* (1978), también de “edición limitada”, el cual, sin embargo, no he podido localizar. Es posible que haya sido impreso por Elizondo para compartirlo sólo con su círculo más cercano. Por lo anterior considero *Poemas* como el único libro de poesía publicado por el autor, ya que, en el sentido estricto de la palabra, es el único que hizo público.

No puedo dejar de señalar *Contubernio de espejos*, aparecido en 2012 con el sello del Fondo de Cultura Económica, libro que reúne su producción poética de entre 1960 y 1964. Lo cierto es que este libro sale a la luz después de la muerte del autor, por lo cual —y sin negar su gran valor para los lectores— queda fuera del tratamiento que Elizondo dio en vida a su obra. Paulina Lavista justificó su decisión de publicarlo porque lo encontró entre los papeles de su esposo, preparado y ordenado como libro. Un apunte más: aunque la mayor parte de los comentarios que han surgido en torno a *Contubernio de espejos* califica sus textos como inéditos, muchos de ellos tuvieron publicación aislada

vorable de este libro influyera en esta decisión, la cual, si bien nunca externó puntualmente, se intuye en las notas de su *Diario* fechadas el 12 de febrero de 1960, recién aparecido *Poemas*:

Salió mi libro. Una vez que he visto los poemas impresos ya no me gustan tanto. Uno [no] debería publicar poesía jamás. Es demasiado prosaico someter la poesía a los mecanismos de la difusión general. La poesía trasciende en su ser-en-sí. No puede nunca tener una significación mayor por el hecho de convertirse en patrimonio de los *morlacks*. Sólo los poetas son *eloi*. Todos los demás, los *demás* poetas incluso, son los *morlacks* por lo que respecta a la relación entre el poeta y su poesía. En el fondo, no debiera uno ni siquiera escribir la poesía. Sólo lo hace uno por vanidad.

[...] Por lo demás quiero escribir un solo poema largo. Un poema que abarque fundamentalmente el sentimiento de la demencia y de la locura, pero únicamente para mí.⁷⁹

Es inevitable percibir en estas palabras un dejo de “orgullo herido”. Las alusiones a los *morlacks* (raza infrahumana creada por Wells) apuntan un descalificativo para aquellos que participan de su poesía por “los mecanismos de difusión”, es decir, sus lectores. En el capítulo anterior di referencia de los únicos dos comentarios críticos que se publicaron a propósito del libro,⁸⁰ los cuales, si bien no lo descalifican, tampoco lo elogian. Al respecto, una nota en su autobiografía *Salvador Elizondo* (1966) también es significativa, con la cual resume su sentir sobre la recepción del libro, además de imponer una suerte de autocrítica mediada por la distancia de apenas cinco años:

entre 1960 y 1965 en algunas revistas y en los anuarios de poesía mexicana del Instituto Nacional de Bellas Artes, caso este último de la primera versión de “Diálogo en el puente”, incluida también en esta colección.

⁷⁹ “Diarios (1958-1963)”, ed. cit., p. 56.

⁸⁰ Véase *supra*, p. 26.

Durante los primeros años de mi matrimonio escribí mucha poesía. Estaba yo profundamente influido por ciertos poetas ingleses, principalmente Robert Graves y mi poesía era casi siempre una transcripción infiel del sentimiento poético de los demás [...] Empecé a publicar algunos poemas [...] Cuando consideré que ya había reunido una cantidad suficiente de obras maestras las reuní en un libro que fue unánimemente mal acogido por la crítica.⁸¹

Esta suerte de desencanto no minó del todo su producción de poesía, como consta en el *Diario*, el cual cuenta con algunos poemas aislados entre sus páginas, así como en la publicación de otros que fueron apareciendo esporádicamente a lo largo de los años en revistas.⁸² Sin embargo, frente a la totalidad de su obra publicada, es claro que hay un gesto en Elizondo por guardar casi por completo para sí su faceta como cultivador de este género. Si, como trato de demostrar, en *El grafógrafo* Elizondo condensa sus preocupaciones estéticas y recursos literarios esenciales, la inclusión de “Diálogo en el puente” es significativa, cuando se observa este texto como representativo de esa faceta de su producción que, de cierta forma, reservó para sí como una relación íntima y casi secreta.

⁸¹ *Salvador Elizondo, op. cit.*, pp. 35-36.

⁸² Estas publicaciones son pocas y de hecho se concentran principalmente entre 1961 y 1966. Me permito registrar aquí los datos de aparición de su poesía, posterior a *Poemas*, los cuales permiten reconocer claramente su disminución: “Diálogo en el puente”, en *Anuario de la poesía mexicana 1960*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1961, pp. 50-51; “Soneto”, en *Anuario de la poesía mexicana 1961*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1962, p. 40; “Los lobos”, *S.nob*, 1962, núm. 1, p. 8; “Palazzo Spada”, en *Anuario de la poesía mexicana 1962*, Instituto de Bellas Artes, México, 1963, pp. 46-47; “Cuerpo secreto”, *El Rehilete*, 1964, núm. 11, pp. 11-12; “Coito”, “Aniversario”, “Tú”, “Canícula”, *Pájaro Cascabel*, 1965, núms. 19-20, p. 31; “Sonetos”, *Mester*, 1966, núm. 11, pp. 3-5. A partir de este momento, pasan 11 años para la aparición de “Tres poemas” (“Oda a Newton”, “Cántico”, “Bestial”), *El Zaguán*, 1977, núm. 7, p. 87; “8 poemas”, *Vuelta*, 1978, núm. 21, pp. 4-5; “Narciso”, *TorNaviaje*, 1979, núm. 1, p. 2, y “Dos poemas” (“Estatua”, “Rosa”), *Diálogos*, 1981, núm. 5, p. 40.

Por todo lo anterior, considero que “Diálogo en el puente” cuenta con un valor extraordinario en el curso de la obra del autor. La relación entre Elizondo y este texto debió ser entrañable para que lo recuperara más de 10 años después de haber sido compuesto. Este texto, como en general sus poemas pertenecientes a los primeros años de la década de 1960, contiene algunos de sus símbolos más personales. Como mostré en el capítulo anterior, la relevancia de los textos poéticos tempranos de Elizondo radica en que ahí se formulan las temáticas y preocupaciones estéticas que tendrán un eco permanente en su prosa posterior. Pero “Diálogo en el puente” contiene uno de particular interés: la rosa, cuyo caso es distinto. Como símbolo, sólo aparece en sus textos poéticos con una permanencia constante: se encuentra en *Poemas* y desde ahí transita hasta “Rosa” (1981), texto que tomo como epígrafe para este apartado, el cual, de hecho, es el último poema publicado por el escritor. La carga de significado que ostenta este símbolo al ser personalizado en la obra de Elizondo apunta, por su carácter proteico, generador de multiplicidad de sentidos, a ser representación del poder de la palabra poética.

El sueño de la rosa

La rosa es uno de los símbolos más arraigados en la cultura. Se halla en el texto homérico, fundador de la literatura de Occidente, como epíteto de Eos, “la Aurora de róseos dedos”,⁸³ en los relatos míticos

⁸³ *Iliada* (I, 474). Tomado de la versión de Alfonso Reyes, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. XIX, Fondo de Cultura Económica, México, 1968, p. 111. Ernesto de la Peña, en su libro *La rosa transfigurada* (Fondo de Cultura Económica, México, 1999), elabora un bello recorrido por manifestaciones culturales en las que la rosa tiene presencia. Ahí identifica precisamente el poema homérico como el espacio simbólico donde “nace la rosa en Occidente” (véase pp. 55-58), y su estudio es precisamente el que me sirve como guía para enumerar algunos de los momentos más significativos de la presencia de la rosa en la tradición literaria.

de Adonis y Eros, en *El asno de oro* de Apuleyo. Es símbolo de la Virgen María en la tradición cristiana y personifica a la amada en el universo del amor cortés, del que el *Roman de la rose*, de Guillaume de Lorris, es emblemático. También está presente en el tópico del *carpe diem* barroco, en la “pompa vana” de sor Juana, en la rosa modernista, en la rosa rilkeana, la de Villaurrutia y así la lista puede prolongarse indefinidamente. Dentro de esta larga tradición, la rosa simboliza pureza, belleza, perfección y brevedad, elementos que de manera inmediata parecen justificar su presencia en la obra elizondiana, ya que albergan los valores más personales que otorgó a su creación. Ello me hace pensar que la carga significativa que Elizondo adjudica a su rosa puede ser resumida, precisamente, como la de la esencia poética.

“Diálogo en el puente” recurre, como su nombre lo dice, a una estructura dialéctica que involucra la prosopopeya para otorgar voz a dos de los motivos predilectos de Elizondo: el sueño y la rosa, los cuales bien pueden ser relacionados, por su presencia constante, con las manifestaciones formales de su creación. Me explico. De acuerdo con lo que he señalado antes, ambos elementos aparecen desde temprano en su poesía, pero de ellos sólo el sueño permanecerá intacto en su producción posterior. Si consideramos la fase temprana de Elizondo poeta como la precursora de su sistema literario, no sólo por meras cuestiones cronológicas, sino porque ahí se encuentra la cimiento de los temas que lo acompañarán a lo largo de su obra, es significativo que reúna en “Diálogo en el puente” al sueño, elemento que sin duda es una de las piedras de toque de su prosa, con la rosa, símbolo exclusivo de su producción poética.

La lectura que propongo involucra precisamente considerar este texto como un ejercicio donde el autor hace coincidir dos de sus más caras obsesiones, encarnadas en elementos simbólicos que se relacionan significativamente con su creación. La intención que alberga el texto, a mi parecer, es dar un espacio a la relación que liga su obra prosística con su poesía, retomando un texto que representa la con-

densación de su ejercicio como poeta, cuya esencia es trasladada a su prosa.⁸⁴

Los textos que anteceden a “Diálogo en el puente” en la creación poética del autor conceden a la rosa los atributos de temporalidad, de mujer, de epifanía y de poema.⁸⁵ Este carácter proteico de la rosa —al cual Elizondo ya había recurrido— aparece condensado en “Diálogo

⁸⁴ A propósito, los cambios que sufre el texto de su versión original a la incorporada en *El grafógrafo* dicen mucho, ya que albergan una clara intención de transformarlo a la dinámica prosística del libro. La versión de 1961 estructura el diálogo imponiendo una dinámica de versificación (si bien, no rígida) que es abandonada en la incluida en *El grafógrafo*. Pero, además de esto, los diálogos son marcadamente transformados dotando a cada una de las voces un mayor desarrollo de ideas, en un orden más narrativo. Sólo como un ejemplo, presento uno de los cambios más significativos:

1961

— Hubo un tiempo en que mi deseo quiso apresurar la primavera.
Cuando íbamos al parque. Era el invierno.
Mirábamos los setos
y nuestros diminutos silencios eran propicios algunas veces...

1972

Entonces yo quería, por el puro deseo, apresurar la primavera. Íbamos al parque.
En invierno. Paseábamos entre los setos que bordeaban las avenidas. Los diminutos silencios que se formaban, congelados, a veces, entre nosotros, como que eran propicios ¿verdad?...

Un análisis de las transformaciones que sufre el texto promete mucho porque parece que, además de lo que aquí he anotado, hay un cambio radical, tanto en las identidades de las voces involucradas como en el sentido que promueve cada texto. Sin embargo, creo que éste no es el lugar apropiado para desarrollarlo, ya que me desviaría de mis objetivos inmediatos. Queda sin embargo esta línea como promesa para un futuro desarrollo.

⁸⁵ Ejemplo de ello son los versos incluidos en *Poemas*: “la contemplación de la rosa que gira” (“Ángel”, v. 8), “cuando el tiempo es más torpe, pero más evidente, / la rosa pierde un grado / de su significado” (“Adviento”, vv. 20-22); pero también aparece, junto con la figura del ángel como manifestación de revelaciones en la percepción del poeta y su relación con la palabra: “la rosa aprisionada entre sus dientes / es como una palabra sanguinaria / muerta a flor de boca” (“Epifanía”, vv. 18-20). A su vez, es imagen de mujer: “mientras tenía la rosa por el talle” (“El tigre”, v. 2), de fugacidad: “En el florecimiento de la rosa / y en su muerte” (“Réquiem de junio” V, vv. 4-5) y de poema: “el nombre de una rosa de concurso” (“Tránsito”, v. 16).

en el puente” al encarnar en la voz de la rosa varios de estos atributos otorgados por la tradición literaria y por su propia creación poética. Por momentos, parece ser voz de mujer, de tiempo, de recuerdo y, otras, voz de silencio. En pocas palabras, el texto opera sobre la rosa una especie de reactivación constante de su poder metafórico. De ahí que considere que Elizondo atribuye a la rosa, por la virtualidad de su forma y sus realizaciones simbólicas, la esencia misma de la transfiguración de la palabra por medio de la poesía como función posible de lenguaje.

Ahora bien, lo importante en este caso es reconocer que dicha fuerza metafórica de la rosa como tópico es potenciada por la atmósfera onírica en que se desarrolla el texto. El sueño, que también es personificado como voz, funge como promotor de las transiciones a que son sometidos todos los símbolos participantes en el texto; además de la rosa, se encuentran la noche, la memoria y el silencio. El sueño es nodal en relación con el universo elizondiano. Hay que recordar que el mundo interior es el que busca ser representado en la obra de este escritor, y el sueño es, por antonomasia, el espacio interior vehículo y creador de símbolos, como también lo es la poesía. La importancia del sueño como el otro polo del diálogo es que éste determina el efecto de enunciación autónoma antes señalado, ya que, como dimensión propia de la manifestación del inconsciente, suscita imágenes y relaciones que transgreden la lógica del mundo de todos los días, así como la palabra poética transgrede la relación representativa entre significante-significado del lenguaje. De ahí la relevancia del “diálogo” que establecen estas dos entidades en el texto, porque ambas encarnan el poder transformador y creador de nuevos modos de representar la realidad y mostrar esta capacidad compartida, que se convierte en medio y fin del texto.

“Diálogo en el puente” abre con una suerte de reclamo de la voz que sólo al final del texto (“Sí, yo soy la rosa”, p. 14) se revelará como la de la flor interpelando al sueño acerca de su olvido. Las líneas iniciales se concentran en un juego sobre el que se sostendrá la

dinámica del texto: transiciones acumulativas que operan sobre los símbolos que participan:

- Lo sé; olvidaste el florecimiento de esa rosa.
- Es que florecían en mi mente abrojos; cardos del sueño.
- Pero olvidaste el sueño de la rosa.
- No; porque estaba ahí todavía la rosa del sueño (p. 12).

La transición a la que es sometida la rosa principia con un efecto visual. Suscita la imagen de una rosa florecida que se traslada al ámbito onírico en forma de abrojo y cardo. Lo importante de esta conversión es que da cabida a que la rosa y el sueño se imbriquen, ambos terminan por ser uno y el mismo, como se revela en las frases: “el sueño de la rosa” y “la rosa del sueño”. Estos movimientos involucran, a mi parecer, la esencia del desarrollo total del texto porque mantiene los símbolos en un estado de permanente tránsito. Como lo dice el título, los interlocutores se encuentran “apoyados en el parapeto del puente” (p. 14). Espacio simbólico, el puente es umbral y medio para el tránsito. Esta condición, como lo señalé en el capítulo anterior, condensa el principio que también rige la construcción de *Poemas*, donde el poeta se posiciona siempre en un estado de umbral. En el caso de “Diálogo en el puente”, el sentido es muy parecido, aunque se desdibuje la entidad del yo lírico como rector de estos desplazamientos. En la cita anterior se intuyen algunos de los juegos de dualidades involucrados en estas transiciones, que serán completados en el transcurrir del texto para formar las siguientes duplas: recuerdo-olvido, sueño-vigilia, palabra-silencio, vida-muerte, encuentro-desencuentro, entre los que oscilan las realidades representadas en el universo textual y que, en mucho, condensan los polos entre los que se desplaza la escritura elizondiana.

Desde su inicio, el texto se dedica a someter a transiciones los símbolos involucrados en el discurso de los interlocutores para convertirlo en una especie de juego que busca revelar el poder creador de

la palabra poética (representada por la rosa) en diálogo con el mundo interior (representado por el sueño). Para muestra presento uno de los movimientos más representativos que opera sobre el símbolo de la noche. La relación entre ésta y el sueño es obvia; lo importante por ello no es dicha relación en sí, sino el modo en que se “muestra” y significa. A partir de la dinámica antes señalada, la imagen de la noche también es sometida a la posibilidad de renombrarla, de transfigurarla:

- [...] La noche es larguísima; como un camino.
- En efecto; como un camino hacia tierra adentro.
- O como el mar. Un camino que lleva a las islas.
- El sueño de la rosa es como una isla en el mar de la noche de tu sueño (p. 12).

Nótese cómo la imagen de la noche transmuta en breves líneas al acumular los nuevos significados que se le atribuyen. Con el uso de un símil encadenado, la noche es “como un camino” y también es “como el mar”. Ambos símiles dotan a la noche de una nueva forma: es el camino que lleva “hacia tierra adentro” y también el que conduce “a las islas”, es decir al mundo interior del sueño. De tal forma que ambos sentidos, a su vez, marcan un cruce con la figuración del sueño, el cual es esa tierra interior y esas islas. Movimiento que encadena los atributos que el texto ha ido construyendo poco a poco, en un efecto metafórico *in crescendo* para condensarlos en la última línea de la cita.

La dinámica total de “Diálogo en el puente” se ciñe a desarrollar este tipo de movimientos sin más finalidad que poner en acto el sentido puro del juego con la palabra. En este punto es necesario enunciar que, precisamente, el principio fundador del texto es su sentido lúdico. A propósito, Martha Elena Munguía hace un breve comentario sobre este texto cuando señala que en él “Los lectores asistimos a este intercambio de frases aparentemente inconexas, de

donde va naciendo la comunicación entre los dos hablantes: aluden al olvido, al amor y al desamor, al poema que se busca; para nombrar todo esto las formas habituales se han agotado, por ello la necesidad de atisbar otras posibilidades de decir”.⁸⁶ Munguía se sirve de “Diálogo en el puente” para ejemplificar lo que reconoce como una veta humorística en la obra elizondiana, partiendo de la condición “aparentemente inconexa” del diálogo, lo cual acercaría el efecto buscado por el texto al mundo de la risa. De su propuesta me quedo sólo con la visión sobre el sentido lúdico.⁸⁷

Al respecto, una nota del ya clásico trabajo de Johan Huizinga, *Homo ludens. El juego y la cultura* (1938), establece la relación entre el ejercicio poético y el juego. A decir del autor holandés, la poesía, “manifestación de la palabra creadora de formas, arraiga en una función más vieja y más originaria que toda la vida cultural. Esta función es el juego”.⁸⁸ Entre las características que Huizinga reconoce en esta función está que el juego es una acción que se desarrolla dentro de ciertos límites de tiempo, espacio y sentido, con un orden y reglas aceptadas libremente y —lo más importante— exenta de la esfera de la utilidad o necesidad material. El vínculo que une esta función con

⁸⁶ *La risa en la literatura mexicana (apuntes de poética)*, Bonilla Artigas Editora, México, 2011, p. 150.

⁸⁷ La propuesta de Munguía se centra en recuperar la perspectiva humorística que, a su consideración, ha sido dejada de lado por la crítica elizondiana. A decir de la autora: “gran parte del sentido de estas obras radica en la apuesta por el juego y la risa en sus múltiples facetas. Ahora bien, no comparto del todo la lectura que a veces se ha hecho de un vacío fatal en la escritura de Salvador Elizondo. Yo creo que su sentido está justamente en la risa” (*ibid.*, p. 152). Si bien coincido en parte con su perspectiva, porque en definitiva en la obra de Elizondo priva el sentido lúdico, no considero que su búsqueda de efecto se pose justamente en la risa, al menos en algunos de los textos que usa para ejemplificar su lectura, caso de “Diálogo en el puente” y “El grafógrafo”, textos que en efecto juegan con la posibilidad que otorga el manejo del lenguaje, pero que no necesariamente mueven a una risa franca; en todo caso es un goce estético ante el reconocimiento de la puesta en acto del ingenio en el arte de la palabra.

⁸⁸ *Homo ludens. El juego y la cultura*, trad. de Eugenio Ímaz, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 158.

la función poética salta a la vista y recalca en el sentido de la “utilidad” del lenguaje, como explica Huizinga:

El lenguaje poético se distingue del lenguaje corriente porque se expresa deliberadamente en determinadas imágenes que no todo el mundo entiende. Todo hablar es un expresarse en imágenes. El abismo entre la experiencia objetiva y el comprender no puede zanjarse sino con la chispa de lo figurado. El concepto encapsulado en palabras tiene que ser siempre inadecuado a la fluencia de la corriente vital. La palabra figurada cubre las cosas con la expresión y las transparenta con el rayo del concepto. Mientras que el lenguaje de la vida ordinaria, en su calidad de instrumento práctico y manual, va desgastando continuamente el aspecto imaginativo de todas las palabras y supone una autonomía en apariencia estrictamente lógica, la poesía cultiva deliberadamente el carácter figurado del lenguaje.

Lo que el lenguaje poético hace con las imágenes es juego. Las ordena en series estilizadas, encierra un secreto en ellas, de suerte que cada imagen ofrece una respuesta a un enigma.⁸⁹

Cualquier perspectiva desde la que busque pensarse el ejercicio de la palabra poética tendrá siempre como paradero el entendido de que ésta desarticula el principio “lógico” de correspondencia entre la palabra y la realidad que representa, sujeto a un contrato de uso. En efecto, la palabra poética desanuda esa correspondencia y suscita infinitas posibilidades de nuevas correspondencias para figurar el mundo, la realidad o la experiencia. Recuperando de nuevo la voz de Alfonso Reyes, la función de la poesía es expresar, pero siempre renovando y sometiendo a cuestionamiento la validez forzosa de la palabra en uso corriente, todo esto al someter al lenguaje a la posibilidad del juego, es decir, exentándolo de la esfera de la utilidad o necesidad material de la que habla Huizinga.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 159-160.

En este sentido, la búsqueda antes señalada a la que Elizondo dijo perfilar su trabajo literario, la escritura pura, aquella que no está comprometida con nada más que consigo misma, hace eco en “Diálogo en el puente” porque retoma y pone en primer plano el principio de libertad del ejercicio del juego lingüístico. La apuesta de este juego es promover la posibilidad de mantener las realidades figuradas “en el puente” para generar por el aliento de la palabra poética sentidos insospechados, donde “el silencio florece” y el sueño es “una niebla en que medran rosas” (p. 13).

La importancia de “Diálogo en el puente” radica precisamente en lo que dice sobre la determinación que este principio lúdico tiene en la obra elizondiana. Si bien la poesía como género quedó en el desarrollo de su obra como un ejercicio secreto, su esencia es la que sostiene la naturaleza de su prosa, como una que goza y se regodea en la posibilidad de someter las formas, los discursos, a un movimiento incesante. Sólo así pueden construirse imágenes con una belleza tal como la que caracteriza el movimiento de la misma escritura en “El perfil de estúpido”: “Intempestivamente la escritura agitada del gorrión salpica el cuaderno rayado de la jaula y su nota agridulce y repentina turba el minucioso discurso del reloj” (p. 55).

Este principio lúdico atraviesa prácticamente todo el libro *El grafógrafo*. Unas veces funciona —como se verá más adelante— para movilizar las formas discursivas, y otras más como medio para someter “la realidad” a un modo distinto de percepción. Caso especial es el de los textos “El hombre que llora” y “La señora Rodríguez de Cibolain”, en los cuales opera un efecto de transformación de la dimensión espacial. Ambos comparten en cierta medida el uso de un mismo recurso: la puesta en juego de la metonimia como principio constructivo, es decir, significa un todo espacial en función de un solo cuerpo que ahí es contenido —la parte por el todo—. En el caso de “El hombre que llora” presenciamos el recorrido de la mirada de un narrador infantil internándose por los pasillos del Hospital General para conocer la figura legendaria de un “viejecito que llora

como mujer”, del que se dice, “es una pura cabeza y que no tiene cuerpo” (p. 32). El texto es un trayecto que dirige al lector siguiendo los pasos del narrador para ir reconociendo, filtrando por sus ojos, un espacio absorbido por esta figura: “por los últimos pasillos, la luz se va haciendo más lúgubre pero más intensa. Cada vez más triste. Tan triste que exhala esa luz un olor antiséptico y atroz de tristeza” (p. 31). Este tránsito es sólo el preparativo para el efecto visual que depara el final del texto. La atmósfera luminosa generalizada, en esa paradoja de luz “cada vez más lúgubre pero más intensa”, desemboca en el choque visual con la imagen de la cabeza, cuya “boca se pliega como la de una máscara de teatro. Roja y húmeda chasquea una lengua larga y flaca como un verdugillo contra las encías desdentadas” (p. 32). Como acota Huizinga, las imágenes se presentan en el texto como series estilizadas que, en este caso, se concentran en la búsqueda de un efecto de percepción que comprime a la vez que despliega la atmósfera total del texto en una sola imagen, estrategia de escritura recurrente en la prosa elizondiana, cuyo motor es, precisamente, la posibilidad del juego lingüístico.

Por su parte, “La señora Rodríguez de Cibolain” desata un juego muy similar, pero ahora ya no por construcción de imágenes, sino por efecto sensorial. En este caso el espacio es el de la casa de la señora que da título al texto, cuya figura nunca se concreta en imagen, sólo se presiente como “una manipulación inefable de la esencia” (p. 35) que todo lo invade. Este efecto es promovido, de igual forma, por el juego con la palabra: destaca el uso de sustantivos como “sensación”, “aroma”, “esencia”, “espíritu”, y los verbos “emana”, “infunde”, como medios para manifestar la presencia de un personaje que nunca se ve, sólo *se siente*. Presencia en un espacio que se *comprime* tanto como las palabras que lo expresan. El cuerpo textual no es más que un párrafo: forma que se traduce también en efecto.

Como se verá en los apartados por venir, el principio lúdico y las posibilidades que éste otorga a la palabra para trasfigurar las realidades revira sobre la misma escritura elizondiana. Es decir, es recurso

a la vez que objeto de representación. Una escritura que juega con la fuerza transformadora de la palabra, a la vez que hace juego con sus propios juegos, se refracta, se distiende, gira sobre sí. Somete y se somete al principio de las metamorfosis.

“AMBYSTOMA TRIGRINUM”: EL PRINCIPIO DE LAS METAMORFOSIS

En la literatura hay una larga tradición que toma la forma animal como motivo; “Ambystoma trigrinum” se incorpora a ella dejando constancia de la fascinación que Salvador Elizondo sentía por el ancestral habitante de las aguas de Xochimilco: el ajolote. Las especiales características genéticas de este animal llevaron a Elizondo a desplegar, además de la pluma del escritor, su faceta científica. En 1971 el escritor compró dos ejemplares de ajolote con el fin de estudiarlos y hacer experimentos para estimular su metamorfosis, asesorado por el importante genetista mexicano León de Garay.⁹⁰ Como producto de esta experiencia, calificada por el autor como sus “experimentos de biología fantástica”,⁹¹ surge el texto “Ambystoma trigrinum”.

Como para Elizondo, el ajolote ha sido fuente de inspiración literaria de otros escritores. Al menos a lo largo de dos décadas y antes que él, en el contexto latinoamericano, Julio Cortázar publica el cuento “Axolotl” (1952), mientras que, en México, Juan José Arreola incluye en su *Bestiario* (1959) el texto “El ajolote”, Octavio Paz convoca el sustrato mitológico de este animal en *Salamandra* (1962), como también lo hace José Emilio Pacheco en *El reposo del fuego* (1966). Cada uno de estos autores recupera la figura del anfibio con fines estéticos particulares. En el caso de Elizondo, una de las carac-

⁹⁰ Cfr. Paulina Lavista, “A propósito de los ajolotes”, *Revista de la Universidad de México*, 2009, núm. 66, p. 65.

⁹¹ “Teoría del ajolote”, en *Pasado anterior*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 330 [publicado por primera vez en *unomásuno*, 14 de noviembre de 1978, p. 21].

terísticas del ajolote que más le atraen, y que encuentra en “*Ambystoma trigrinum*” un privilegiado espacio de representación simbólica, es la neotenia (“perpetua juventud”), término científico con que se designa la conservación del estado larvario aun después de haber alcanzado la madurez. Los ajolotes, aunque son larvas de salamandras, se reproducen y mueren sin cumplir con la metamorfosis, gracias a las características naturales de las aguas de la cuenca de México.

Para Elizondo, “El axólotl es sin duda, si no la más bella o la más útil, sí la más interesante de las aportaciones de la naturaleza mexicana a la mayor confusión de las ciencias y a la mayor riqueza de la literatura y las artes”.⁹² Precisamente esta alusión respecto al interés que el ajolote ha desatado en estos dos sistemas discursivos —el científico y el artístico—⁹³ es convocada en “*Ambystoma trigrinum*” para hacer del animal un motivo literario en el que el autor conjuga algunos de los recursos y temas más importantes, entre ellos la búsqueda de incorporación de registros discursivos plurales en el texto literario y la entrañable reflexión sobre la posibilidad de traslación de la idea hacia la escritura. A partir de la condición biológica larvaria del ajolote, Elizondo configura un ejercicio literario en el que establece una rela-

⁹² *Id.* Como constancia de la prolífica producción científica y literaria que ha desatado el ajolote a lo largo del tiempo, Roger Bartra reúne algunos de los textos más importantes que incluye desde sus referencias en las crónicas de Sahagún, pasando por las descripciones científicas del animal iniciadas en el siglo xvi, hasta textos literarios y científicos contemporáneos. Recoge, además, manifestaciones gráficas que tienen al ajolote como motivo. Cabe señalar que algunos de los materiales recuperados en este libro pertenecen al archivo personal de Salvador Elizondo y Paulina Lavista. Véase Roger Bartra (antología, intr. y notas), *Axolotiada. Vida y mito de un anfibio mexicano*, coord. y ed. de Gerardo Villadelángel Viñas, Fondo de Cultura Económica/Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2011.

⁹³ Como se vio en el capítulo anterior, este recurso es recurrente en la obra del autor. Con *Farabeuf*, Elizondo dio prueba de la incorporación del discurso científico en el texto literario, estableciendo un juego de reelaboración del *Précis de Manuel Opérateur* del médico francés L. H. Farabeuf; posteriormente en *El retrato de Zoe y otras mentiras*, algunos de los textos que lo conforman también convocan el discurso científico, como “Grünewalda o una fábula del infinito”.

ción entre el animal y la forma textual. Bajo este principio analógico, el texto se convierte, poco a poco, en reflejo del objeto de la escritura. Una escritura larvaria que exhibe la potencia de su metamorfosis.

El laboratorio del escritor

“Ambystoma trigrinum” ostenta una forma fragmentaria, dispone cortes que son visibles para el lector desde la mera percepción visual. Dicha fragmentación determina la dinámica de construcción de sentido. La línea de desarrollo del texto no sigue, como es de esperarse, la dinámica constructiva de un argumento puntual, sino que reproduce la forma de “apuntes” producto de una observación que se presume como científica y que tiene por objeto a dos especímenes del ajolote. La voz que construye el discurso guarda una ambigüedad al no ser la de un sujeto de ciencia, sino la de un escritor que, sin embargo, manipula perfectamente el registro científico:

Observaciones experimentales: El cultivo del ajolote se realiza en la casa de un escritor con el fin de hacer observable un hecho relativo a la evolución de la especie. Esa observación de la mutación de un individuo a otra especie es posible en función de la existencia de un sistema polar de órganos que según sean estimulados o inhibidos provocan o impiden el desarrollo. En el caso del hombre la tiroides y la pituitaria, digamos, son los extremos polares de este sistema endocrino. La primera propicia el crecimiento; la segunda lo frena. La actividad excesiva de la glándula tiroides produce acromegalia y gigantismo; la actividad pituitaria las diversas formas de enanismo tóxico o general. En el ajolote la manipulación de estos procesos endocrinos produce resultados mucho más sorprendentes que en el hombre (p. 20).

Las pretensiones científicas del discurso se develan, de hecho, desde el título del texto, al retomar el término zoológico del ajolo-

te,⁹⁴ y hasta las primera páginas pareciera que ésta será la dinámica que guiará al texto; sin embargo, poco a poco el discurso, desde su fragmentariedad, se va transformando al incorporar comentarios que rompen con la dinámica de objetividad científica pretendida para revelar la voz enunciativa como un yo que, además de describir los resultados de sus experimentos, “sueña” y se permite digresiones promovidas por la observación del animal, ajenas a todo fin científico: “Sueño mientras los contemplo” (p. 22), dice el narrador.

Esta condición ambigua de la voz que construye el discurso resulta determinante porque su identidad establece la tensión que guía la dinámica del texto. Uno de los extremos radica en la construcción discursiva que emula las notas científicas como producto de la observación rigurosa de un objeto de estudio; el otro extremo consta de las disquisiciones interiores que dicha observación también desata en el observador. En palabras de Elizondo, el texto transita en el vaivén de las propiedades “morfológicas, metamórficas, genéticas y, sobre todo, eróticas, poéticas y literarias”⁹⁵ del ajolote. A partir de esta suerte de vaivén, cuyo punto medio radica en la figura del escritor, ya que es quien posibilita la convivencia de los dos extremos, el texto ostenta,

⁹⁴ Aunque actualmente el término zoológico que pertenece al ajolote es el de *Ambystoma mexicanum*, parece que Elizondo retoma como fuente el estudio de Roberto Moreno (“El axólotl”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, 1969, núm. 8, pp. 157-173), quien hace un repaso por los trabajos que, desde el siglo xvii, ocuparan a los naturalistas para clasificar a este singular animal, el cual había pasado por distintas denominaciones científicas hasta llegar a la de *Ambystoma tigrinum*. La nota de Moreno se percibe en la denominación “tigrinum”, cuando la mayor parte de los documentos zoológicos utilizan el término “tigrinum”. De hecho, Elizondo convoca años después, en su texto “El ajolote como obra de arte” (1978), el trabajo del estudioso mexicano denominándolo como “la imprescindible memoria sobre *El axólotl*” (en *Pasado anterior*, op. cit., p. 335). Cabe mencionar que, actualmente, la zoología reconoce al *ambystoma mexicanum* (ajolote) y al *ambystoma tigrinum* (salamandra) como dos especies distintas, ya que, si bien la primera forma animal puede acceder a la segunda por metamorfosis, ésta no se da sino por manipulación o por cambio de hábitat.

⁹⁵ “Teoría del ajolote”, art. cit., p. 330.

como el ajolote, una potencia de metamorfosis entre lo objetivo y lo subjetivo. Es como si el discurso también detentara un carácter larvario, a partir del cual su desarrollo es suspendido constantemente introduciendo la posibilidad de llegar a convertirse en otro, pero sin llegar a serlo del todo. De ahí la fragmentariedad del texto y también la centralidad otorgada a la condición larvaria del objeto de la escritura, la cual es acentuada desde su inicio.

El texto introduce en las primeras líneas la definición del ajolote registrada por la Real Academia, con lo cual da inicio el juego de construcción antes aludido. La definición, desde su carácter denotativo, delimita las características del animal que serán explotadas a lo largo del texto:

Definición de la Real Academia:

Ajolote. (Del mejic. *axolotl*) m. *Zool.* Larva de cierto batracio urodelo, de unos 30 centímetros de largo, con branquias externas muy largas, cuatro extremidades y cola comprimida lateralmente; puede conservar durante mucho tiempo la forma larvaria y adquirir la aptitud para reproducirse antes de tomar la forma típica del adulto. Vive en algunos lagos de la América Central (p. 17).

Los rasgos diferenciales asignados al ajolote propuestos desde la ciencia (véase que se elige la connotación del diccionario dada por la zoología) subrayan el carácter larvario del ajolote, noción que alberga el sentido de una forma que guarda la potencia de llegar a ser otra: la salamandra. Esta “singular potencia del ser” (p. 18) es recuperada inmediatamente por el narrador para establecer el principio de relación entre lo posible-imposible que reside en la metamorfosis suspendida del ajolote y que será convocada a lo largo del texto desde distintos niveles. El comienzo de esta dicotomía se presenta en la descripción del universo de los ajolotes sujetos a la observación experimental del escritor: “El universo paralelepipedal de los ajolotes mide 15 × 30 cm de planta y 20 cm de altura, con agua hasta la mitad de ésta. Este pa-

ralelepípedo está inscrito en otro de dimensiones infinitas que constituye el universo imposible del ajolote y sólo el universo posible de la salamandra, al que el ajolote accede por metamorfosis” (p. 17). El “universo paralelepipedal” está delimitado por las fronteras que marca la pecera donde están contenidos los animales, universo acuático que mantiene relación con un universo terrestre exterior, posible sólo bajo la condición de que el ajolote se transfigure.⁹⁶

A partir del carácter potencial del ajolote, el texto desarrolla una serie de desplazamientos discursivos con los cuales se construyen oscilaciones que van de lo objetivo a lo subjetivo y que forman, principalmente, tres juegos de relaciones dialécticas: características morfológicas del animal que devienen en analogías sexuales; un pasado mítico que reactualiza un presente, y fuerza de metamorfosis que construye la metáfora de la idea transfigurada en la escritura. Todas ellas posibilitadas a partir de dos de los principios estéticos que soportan la obra de Elizondo: la contraposición entre el mundo exterior y el mundo interior, entre ver e imaginar, y el principio especular.⁹⁷

⁹⁶ Cabe reconocer la similitud entre este espacio paralelepipedal, habitado por los ajolotes, y la figura de la portada del libro. Aunque el “cubo imposible”, como se señaló antes, contiene y juega principalmente con el sentido de la doble percepción, su forma finalmente también es la de un paralelepípedo. En este sentido, la analogía propuesta respecto a que el cubo represente el recinto de la idea o contenidos mentales puede guardar una relación con el juego construido en este texto, ya que la idea también mantiene relación con el universo exterior al recinto mental, bajo la condición de que ésta se transfigure en escritura.

⁹⁷ La disposición del juego de dualidades en este texto acrecienta su fuerza significativa en la medida en que se establece una relación con el proyecto literario del autor. La dinámica especular se manifiesta en la obra de Elizondo como una constante que logra distintos modos de concreción y, por lo tanto, una evolución en su planteamiento. De fungir en sus primeros textos desde un nivel temático, la duplicidad y la forma especular terminaron incorporándose como principio estructural y recurso totalizador en la construcción de sentido de muchos de sus textos; como ejemplo está *Farabeuf*, donde el principio del espejo domina la totalidad de la novela, o algunos textos breves como “La puerta” (1966) y “El escriba” (1973).

En el caso de “*Ambystoma trigrinum*”, el sentido de las duplicidades que he mencionado sugiere la participación de una idea especular, ya que se sustenta en el principio de un umbral o eje que media entre dos ámbitos. Si, como he planteado, en el texto se impone la condición del escritor-observador que filtra la imagen del ajolote para registrar los resultados de su ejercicio experimental, éste funciona como el umbral entre la realidad objetiva (el ajolote) y la realidad subjetiva (lo que se desata en su imaginación, en el mundo interior). En este sentido, la mirada del escritor es el espejo donde las imágenes del animal se duplican, aunque, como se verá, también se transforman.

“*Un grafema fálico vivo*”

En “El ajolote como obra de arte”, Elizondo señala: “Entre las cualidades puramente poéticas del ajolote yo citaré en primerísimo lugar la turbadora fascinación que ejerce sobre las mujeres”.⁹⁸ Dicha fascinación es provocada, según el autor, por la forma fálica del ajolote. Las asociaciones que el narrador de “*Ambystoma trigrinum*” elabora al respecto son puntuales. El ajolote permite una asociación fálica inmediata debido a su forma alargada, pero ésta se acentúa debido a que su cabeza simula perfectamente el glande del pene. Esta relación aparece también en uno de los textos antecesores de “*Ambystoma trigrinum*” en las letras mexicanas, “El ajolote” de Juan José Arreola, el cual describe al animal como “un *lingam* de transparente alusión genital”.⁹⁹ Dicha alusión es enriquecida por Elizondo, quien suma al carácter fálico del ajolote el sentido de una “figura conubial”: falo inserto en una vulva:

⁹⁸ Art. cit.

⁹⁹ “El ajolote”, en *Bestiario*, Joaquín Mortiz, México, 2006, p. 35.

El módulo definitivamente fálico que rige la morfología del ajolote se ve acentuado por el inquietante complejo de sensaciones que su contacto ha de producir y también por la misteriosa disociación, marcada por un corte sagital curvo a lo largo del borde interno de la mandíbula inferior, que disgrega el tronco de la cabeza como elementos de un solo conjunto anatómico; como si el tronco estuviera insertado en la vulva que se forma en la parte posterior de la cabeza, lo que a la vez que representa una figura connubial es también un grafema fálico vivo (p. 20).

El penacho branquial que circunda la cabeza del animal asemeja, a los ojos del narrador, la vulva en la que está introducido el falo. Lo relevante de este símil (“como si”) radica, por una parte, en la transformación que ejerce sobre la carga simbólica general del falo, la cual acentúa el sentido de la fertilidad en potencia, mientras que la figura que construye el narrador implica el acto sexual, de modo que contiene la interacción de los dos elementos opuestos generadores de la vida. Por otra parte, el sentido de potencia creadora, implícito en esta figura compuesta, se transfiere a la escritura al hacer de ella también “un grafema fálico vivo”. Debido que el grafema es la unidad mínima de significado en la escritura, el ajolote se muestra como esa unidad mínima en la dinámica del texto. En este sentido, la figura connubial, revestida por su connotación simbólica, traslada la posibilidad de generar vida hacia el nivel de la escritura, donde funciona para el narrador como la unidad mínima capaz de engendrar significados “vivos”, es decir, móviles y susceptibles de cambios. Lo cual, en todo caso, es la puesta en acto del poder metafórico de la escritura literaria.

Aunque volveré después sobre el tema de la escritura, valga por ahora señalar cómo a partir de la observación que se finge como objetiva, bajo la forma de los apuntes científicos, el narrador va ejerciendo una suerte de transformaciones sobre el objeto observado y sobre su propio discurso. En la cita anterior estas transformaciones se desarrollan en un movimiento progresivo, donde construye con

la figura del ajolote un símil que deviene en símbolo, y símbolo que deviene en metáfora. Dicho movimiento se percibe claramente en las variaciones que desatan la descripción del cuerpo del ajolote:

Símil: “*como si* el tronco estuviera insertado en la vulva”

Símbolo: “*representa* una figura connubial”

Metáfora: “*es* también un grafema fálico vivo” (las cursivas son mías).

Esta dinámica será reproducida a lo largo del texto hasta derivar en un efecto que se asimila a aquello que Severo Sarduy (a quien Elizondo dedica el texto) llamó “el juego reactivo de la metáfora”,¹⁰⁰ es decir, la metáfora que se multiplica y hace proliferar su propia sustancia metafórica. En el caso de “*Ambystoma trigrinum*”, la metáfora se reactiva en correlación con la potencia metamórfica del ajolote, que deriva en fuerza metamórfica de la escritura.

Este juego se sostiene debido a la constante superposición de los recursos del modelo científico, ya que son los que permiten acentuar el reconocimiento de las transformaciones de significados por efecto de contraste entre el discurso objetivo y el subjetivo. Por ello, las observaciones sobre la morfología fálica-connubial del ajolote son sometidas a un proceso de comprobación que vuelve sobre el “rigor científico” emulado en el texto:

A veces empuño al más pequeño, que se debate obscenamente mostrando el envés sonrosado de su cabeza como glande y de su panza, agitando en pequeñas convulsiones ambarinas las manitas transparentes de radiografía. Lo tengo unos minutos así cogido y luego, mientras el ajolote boquea convulsivamente, lo aproximo a las mujeres que mientras por dentro se abren y se cierran como las valvas de una ostra, gritan horrorizadas por esa forma, por esa fluidez contenida, por esa humedad (pp. 21-22).

¹⁰⁰ “Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado”, en *Escrito sobre un cuerpo. Ensayos de crítica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969, p. 56.

El narrador, después de establecer el carácter morfológico del animal y enunciar el “inquietante complejo de sensaciones” que éste desata, somete sus “hipótesis” a la comprobación en el más riguroso orden del método científico. El resultado es satisfactorio: las mujeres que sirven como sujetos de exposición al ajolote comprueban la asociación fálica hecha por el narrador y, además, proporcionan los datos para, después, puntualizar la naturaleza del “grito horrorizado” que genera el contacto con el animal y darle una definición: “sensación especular en la que el deseo y el horror se conjugan formando una construcción perfecta” (p. 29).¹⁰¹

Los recursos del discurso científico que se incorporan al texto, como la aplicación de un método (observar, describir, plantear hipótesis, comprobar) y el uso de lenguaje especializado, participan de manera accesoria para acentuar su contraposición con el otro discurso, el subjetivo, el cual termina por instaurarse como el dominante porque es el que guarda la capacidad de movilizar los significados. De ahí que el narrador enuncie el dominio de la mirada como “una actividad cognoscitiva mucho más compleja”, ya que desata la actividad del mundo interior: el sueño, la imaginación:

Otras veces la experiencia no transpone los límites estrictos de una actividad cognoscitiva mucho más compleja que la de asustar a las mujeres: la de mirar.

Sueño mientras los contemplo en una sistemática descriptiva de los caracteres biológicos y pienso en el hecho de que el ajolote representa una etapa que no estaría considerada por ninguno de los rangones. Ni siquiera en lo que se refiere a su forma. Inscritos en una

¹⁰¹ La relación establecida sobre la experiencia erótica que desata el binomio horror y deseo tiene como antecedente, en la obra elizondiana, algunos de sus poemas tempranos, así como *Farabeuf*. En esa época, el pensamiento de Bataille y sus reflexiones respecto a la dualidad Eros-Thanatos eran parte de los intereses más marcados del autor. Considero que, en el caso de “*Ambystoma trigrinum*”, este binomio participa sólo como recurso que acentúa el carácter ambiguo del animal.

clasificación que solamente tuviera en cuenta el mito de dónde los individuos proceden y qué evocan o el qué suscitan e invocan, son cosas para meditar (p. 22).

A partir de este momento, el texto acentúa el carácter subjetivo del mundo interior dando espacio al discurso articulado en primera persona, a lo que se suma la incorporación de verbos como “pienso”, “imagino”, “sueño”. El discurso sufre una suerte de metamorfosis, al disminuir las acotaciones de tono objetivo para ceder el dominio a las observaciones generadas en el mundo interior y dar forma a esa “clasificación soñada” que ubica a los ajolotes en un universo mítico evocado, pero también recreado por el escritor: Axolotitlán.

“Viaje al origen del axólotl”

El ajolote ocupa un lugar importante en la mitología de los antiguos pobladores de México,¹⁰² referente prehispánico que no es ajeno a

¹⁰² Las primeras alusiones documentadas sobre el ajolote se encuentran en algunos de los códices de tradición prehispánica, algunos de ellos son el *Borgia* y el *Florentino*; en este último, de los informantes de Bernardino de Sahagún, se elabora una somera descripción del animal. Por su parte, el códice *Borgia* muestra la representación iconográfica del dios Xólotl, el cual se asocia con el ajolote en el relato cosmogónico del Quinto Sol de la mitología nahua y que también consigna Sahagún. De acuerdo con la versión registrada por el fraile franciscano en su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, después del sacrificio de Nanahuatzin y Tecuciztécatl, del cual surgen el Sol y la Luna, éstos quedan estáticos en el cielo. Para otorgar movimiento al sol, los dioses deciden ofender su propia vida, sin embargo de entre todos ellos el dios Xólotl, hermano gemelo de Quetzalcóatl, se rehúsa al sacrificio y huye para escapar transformándose en maíz, en maguey y finalmente en ajolote, forma en la que es encontrado y bajo la cual, finalmente, le dan muerte.

Como señala Roger Bartra, el sentido simbólico del ajolote en sus raíces mitológicas alude “a la *muerte* y a las *transformaciones* [...] Es como si los aztecas hubieran conocido el secreto de su neotenia y supieran que el misterio radica en su terca negativa a metamorfosearse en salamandra” (“Antiguo axolotario”, en *Axolotiada. Vida y mito de un anfibio mexicano*, op. cit., pp. 37-38). La posibilidad de que los aztecas conocieran

Elizondo, como confirma uno de los artículos que elabora a propósito del animal: “En la mitología, es decir, en la poesía y en el arte y la escritura de los antiguos mexicanos los ajolotes ocupan un lugar prominente ya que figuran en los ‘libros pintados’, desde el estadio cosmogónico, asociados con el maíz y con el número dos. Con este carácter simbólico pasan a la poesía ritual primero Axólotl (hermano *gemelo* de Quetzalcóatl) y a la poesía lírica después”.¹⁰³

“*Ambystoma trigrinum*” tiende puentes con el sustrato prehispánico del ajolote, pero filtrado por la personal visión elizondiana. El modo en que éste participa encuentra su clave en la última cita que se hizo al texto en el apartado anterior, donde el narrador enuncia la voluntad de clasificar al ajolote a partir de la relación entre la evocación e invocación de su mito (“una clasificación que solamente tuviera en cuenta el mito de dónde los individuos proceden y *qué evocan* o el *qué suscitan e invocan*”). Los términos empleados en este fragmento cuentan ya con una carga de significado como procedimientos de acceso al pasado,¹⁰⁴ por lo cual me importa rescatar la distinción que el autor reconoce entre la evocación y la invocación como posibilidad para reconocer su funcionamiento en la incorporación del sustrato prehispánico del ajolote en “*Ambystoma trigrinum*”, el cual es, en cierta medida, un “pasado” inscrito en el animal que se actualiza mediante la mirada del narrador.

ya la metamorfosis del ajolote ha sido planteada también por Roberto Moreno, quien señala: “La tesis que se propone es que se puede inscribir la ‘transformación’ dentro del sentido de *xólotl*, por el dios, por el personaje legendario y por el animal. Es muy posible que los nahuas, que comían ajolotes, los hubiesen pescado y guardado en alguna pila o estanque y lograran ver el proceso de transformación de algunos de ellos en salamandras” (art. cit., pp. 172-173).

¹⁰³ “El ajolote como obra de arte”, art. cit.

¹⁰⁴ Hay que recordar que en el texto ensayístico titulado “Invocación y evocación de la infancia” (*Revista de la Universidad de México*, 1963, núm. 11, pp. 21-25) Elizondo establece la distinción entre la evocación y la invocación como procedimientos de acceso a la experiencia del pasado infantil reconocidos en algunos modelos literarios, particularmente en Joyce y Proust.

En términos generales, la distinción que Elizondo plantea entre estos términos radica, principalmente, en su relación con el mundo sensorial y el de la palabra. La evocación se sustenta en el mundo de lo sensorial, porque por medio de estímulos (visuales, olfativos, táctiles) se *presentifica* un pasado que será recreado por medio de lenguaje. Por otra parte, el procedimiento de la invocación no reside en el mundo sensorial, sino en el de la palabra; la invocación, señala el autor, nos lleva al pasado por el proferimiento de la palabra que desata y contiene su esencia abstracta y significativa. Así lo señala el autor:

No somos ajenos al carácter mágico de la invocación en contraposición al carácter “lógico” de la evocación. La evocación nos lleva a nuestro destino de nostálgicos mediante un camino, que por medio del lenguaje —del “logos”— pretende conducirnos a la reconstrucción de otro momento. La invocación nos lleva a él mediante el proferimiento de la palabra que —como en los encantamientos— encierra la clave del misterio.¹⁰⁵

Ahora bien, ¿cómo participan estos procedimientos en la articulación del pasado mítico del ajolote en el texto? Aunque aquí el pasado recuperado no involucra la experiencia individual de quien evoca (el narrador), el procedimiento para recrear el origen del ajolote funciona de la misma manera porque el narrador accede a él a través de la mirada (es decir del mundo sensorial) y de las asociaciones que a partir de ella se desatan en función de la “memoria” inscrita en el ajolote y que remiten a su origen, es decir, al mito.

La disposición evocativa es expresada por el propio narrador: “Viaje al origen del axólotl. Creación de un periodo verbal capaz de remontarnos hasta ese núcleo” (pp. 22-23). La cita subraya, en primera instancia, el carácter verbal, es decir la construcción lingüística

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 22.

como medio que posibilita ese “viaje” al pasado, que lo evoca, pero también como el que lo articula. Por ello el discurso que completa este fragmento no puede menos que acentuar el carácter evocador y a la vez constructivo de la palabra:

Enormes paramentos y taludes de adobe surcados de formiculantes escalerámenes tallados en la polvaginosa materia de oro que se complican con recios andamiajes tensamente ligados con tendones y sogas que surcan las gigantescas murallas ocráceas trazando caprichosas demostraciones de una geometría bárbara y terrorífica. Es fácil intuir las formidables construcciones solares que recela esta impenetrable barrera de lodo; la luz la vuelve cristalina y dorada a la vez, como si la ciudad estuviera rodeada por el cilindro titánico de sus murallas de piedra; un topacio radiante en mitad de un espacio ardiente, infinito (p. 23).

La cita muestra con el uso de neologismos (formiculantes, escalerámenes, polvaginosa) un marcado juego con la materialidad de la palabra y con su capacidad constructiva. Los términos de índole arquitectónica (paramentos, taludes, andamiajes, murallas) manifiestan una clara voluntad por *construir* una estructura verbal que sea capaz de erigir un espacio simbólico. El destino que depara el viaje al origen se presume (o intuye, según el narrador) hasta este momento como una ciudad que paulatinamente será dibujada por y en la imaginación del escritor, y cuyo nombre fungirá como la palabra que *invoca* la clave de su misterio: “Imagino esta ciudad [...] Una ciudad fundada para su población por seres genéticamente transmutantes. *Axolotitlán*” (pp. 23-24).

La ciudad construida en la imaginación del escritor funciona como el enclave para recrear el origen del ajolote. El carácter esencial del ajolote se muestra ahora filtrado por el prisma del mito pero, sobre todo, por el referente cultural donde éste se gesta: la ciudad antigua de los mexicas. El referente es más que claro: Tenochtitlan es transfigurada en Axolotitlán. Elizondo recupera los puntos clave

que el mito y la historia registran sobre el origen de la antigua ciudad y sus habitantes: el peregrinaje, la sedentarización y la fundación. Como Tenochtitlan, parece que Axolotitlán “hubiera sido construida [...] por nómadas que han llegado, en ese momento incandescente, al último centro de la espiral de su camino y adoptan la condición hierática del sedentario, del *erector*” (p. 24). La naturaleza de Axolotitlán, sin embargo, es revelada por el narrador al incorporar la marca verbal “hubiera sido construida”, que consigna un principio de incertidumbre, porque, en realidad, quien erige la ciudad es el escritor en su imaginación, en su mundo interior. El narrador se sabe y reconoce como “el constructor de este sueño de lodo y de piedras” (p. 25), aunque es un sueño que evoca y actualiza el pasado de una ciudad que lleva inscrita, si se permite la analogía de Alfonso Reyes, una “x” en la frente.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Susan Antebi (art. cit.) propone reconocer en el texto la permutación de las grafías “j” y “x” en el nombre del animal como la marca de distinción entre la referencia a los ajolotes que son observados en el presente del texto y los que pertenecen al universo creado de Axolotitlán: “Elizondo uses *ajolote* in this text in order to refer to animals that exist in the present, while preferring *axólotl* when he refers to a mythic past, and to a (fictitious) prehispanic culture called Axolotitlán”. Aunque aclara: “Yet there are exceptions” (pp. 82-83). Lo cierto es que son más las excepciones que las constantes. En los fragmentos que emulan el discurso científico también hay uso del nombre “axólotl” sin aparente relación con el pasado prehispánico; mientras que en el desarrollo de la construcción de Axolotitlán el narrador continúa usando la forma “ajolote”. De hecho, el nombre con “x” sólo se usa cinco veces en el texto: 1) al consignar la voz náhuatl en la definición de diccionario con que inicia el texto; 2) en el fragmento: “Toda heurística se ve comprometida en el hecho, experimentalmente significativo en el caso del axólotl, de la imposibilidad de saber *a priori*, quién observa quién” (p. 18), la cual me parece que establece una alusión al axólotl cortazariano; 3) en la referencia a la manipulación glandular de los experimentos: “La manipulación de la actividad de la glándula tiroides en el axólotl determina su cambio de especie” (p. 21), donde sirve para distinguir los especímenes sujetos a la observación de la especie; 4), y 5) las únicas que sí se relacionan con la configuración de Axolotitlán son las referencias: “Viaje al origen del axólotl” (p. 22) y la alusión a “la cultura axólotl” (p. 23). Por ello creo que aunque la lectura de Antebi subraya acertadamente la carga de significado en el uso de la grafía “x”, ésta opera intencionalmente sólo en el nombre de la ciudad y no en el del ajolote en sí.

En el movimiento de las metamorfosis a las que se somete el texto, la digresión del narrador que crea el espacio imaginario de Axolotitlán da cabida a una lectura crítica sobre la condición cultural del espacio histórico al que refiere y, sobre todo, a las reminiscencias de ese pasado que se reactualiza en el presente del escritor-narrador. La figura del ajolote funciona, en este caso, como el enclave que une un pasado con un presente histórico, el ayer y el hoy de una cultura. “El ajolote es un objeto a partir del cual se puede instaurar el fundamento crítico de una cultura: la cultura axólotl, por ejemplo: su función representa en el ámbito de la naturaleza (o de lo natural o ‘exterior’), una forma de civilización interior” (p. 23). El narrador deja clara la cualidad de Axolotitlán como una civilización “interior”, imaginada, pero que establece relación con una realidad “exterior”, histórica.

El texto elabora una imagen ambigua de los hombres que habitan la ciudad de Axolotitlán, igual que el ajolote. Por una parte los describe como la “Raza abocada a una monumentalidad delirante; ingente de grandes materiales sublimes” (p. 23). Por otra, son los hombres que “defecan contra los basamentos del Gran Templo” (p. 25). La información sobre estos hombres se desprende, igual que en el trabajo científico del narrador en su laboratorio, de la observación. Reconociendo el lugar de origen del ajolote (Axolotitlán), el narrador emprende el viaje hacia esa ciudad imaginaria, se introduce en ella y deambula por sus alrededores, calles y mercados:

La condición de los ajolotes que hemos encontrado que proliferan en los fangales que la marea del lago forma cerca de las cavernosas garitas y pórticos de la muralla, invadidos de la tersa muchedumbre de las diminutas algas color de sulfato de cobre que las recubren, expresa claramente un hecho de desesperación racial en el que se conjugan simbólicamente las dos formas extremas de la vida aquí: el águila que vuela y patea y el ajolote que nada y medra. En medio de ellos el constructor de este sueño de lodo y de piedras enormes se ajetea en el barullo de los mercados y en las inmediaciones de los templos donde se da el espectáculo de los sa-

crificios humanos; donde se come el pozole y donde los hombres se reúnen a conversar acerca de la próxima venida de Serpiente Emplumada, mientras defecan contra los basamentos del Gran Templo (pp. 24-25).

Nótese que los ajolotes referidos ya no son los que habitan el universo paralelepipedal de la pecera que se encuentra en el laboratorio del escritor, sino los que habitan en los fangales del lago de la ciudad amurallada, es decir, de Axolotitlán. El narrador deambula entonces en el interior de la construcción de su imaginación y presencia la vida de la ciudad en sus mercados y en sus ritos. El descubrimiento que depara el viaje emprendido hacia el origen de la criatura que ocupa sus disquisiciones se encuentra encarnado en los hombres que habitan ese lugar, en los creadores del mito: “El ajolote —dice el narrador— es ambiguo como el hombre que ha levantado estas barreras”. Y aclara, “Ellos [los hombres] son los que tienen esa clara condición haxixínica de la quietud extrema” (p. 25).

La observación de Axolotitlán se suma a los resultados obtenidos en el laboratorio del escritor y arroja otra hipótesis que toca ahora las fibras de lo que el ajolote evoca sobre la estructura cultural con que se relaciona. El desencanto priva la mirada del narrador frente a lo que se manifiesta ante sus ojos: “Había soñado antes de llegar a las puertas de Axolotitlán con una construcción espiritual hecha totalmente de lodo y de piedra [...] Concebí entonces una raza de seres branquiales que en todo momento detentaran el conocimiento de su capacidad pulmonar y aérea” (pp. 27-28), sueño al que se contraponen el carácter estático, suspendido, descubierto en esta civilización: “Quise presenciar el acontecer cruento que configuraba a esa civilización, la cual en todos sus hechos se complacía en las ablaciones y en las disminuciones de sí misma y que había adoptado el principio de flotación inerte para regir esa forma víscida, conglomerativa, casi inmóvil en que medraba” (p. 28).

La reflexión y la crítica que se vierte desde el juego literario apunta a la condición de una realidad cultural concreta: la realidad históri-

ca del mexicano. El enclave que el narrador establece entre el pasado evocado y el presente se muestra en la alusión al Museo de Historia Natural de la calle del Chopo de la ciudad de México, al cual describe como “expresión última del significado de aquellos mercados de Axolotitlán” (pp. 28-29). La alusión actualiza entonces la condición de “quietud extrema” de los habitantes de ese pasado mítico-imaginado en los del ámbito contemporáneo del narrador. La trasposición de esta construcción se acentúa con la marca del deíctico “aquí” reiterado por el narrador en su tránsito por Axolotitlán, señalamiento que guarda la ambivalencia del lugar evocado y el lugar ocupado en la temporalidad de la historia. El fundamento crítico de una cultura anunciada por el narrador desemboca en el traslado de la condición neotécnica del ajolote a la del mexicano. Sin embargo, aquí dicha condición no muestra la apertura al cambio, sino la resistencia, la inmovilidad.

Salvador Elizondo nunca se caracterizó por una voluntad de reflexionar sobre su realidad inmediata, como él mismo lo confiesa: “Se me reprocha con frecuencia que me ocupo demasiado de cuestiones abstractas o que tienen escasa relación con la realidad actual. Confieso que esos reproches no carecen de fundamento. Mi disposición es mucho más libresca que testimonial y de la realidad prefiero el esquema a la forma sensible; soy más literato”.¹⁰⁷ Sin embargo, el carácter “insular” que acompaña a la figura del autor y que fue acentuado por sus declaraciones y por la crítica no exime el espacio que ocupa en su obra un pequeño grupo de textos que filtran la lectura del autor respecto a la cultura e historia nacional, y del que “*Ambystoma trigrinum*” forma parte.¹⁰⁸

¹⁰⁷ “*Tiempo mexicano* de Carlos Fuentes”, en *Contextos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001 [1a. ed., 1973], p. 173.

¹⁰⁸ Una poco conocida selección de textos del autor, titulada *Escritos mexicanos*, Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado, México, 2000, recoge 30 textos entre los que se incluyen principalmente artículos que Elizondo publicó en sus columnas periodísticas, así como algunos textos ficcionales y ensayísticos. Aunque la selección está a cargo de Paulina Lavista, no es extraño suponer que Elizondo

El fundamento crítico, que el narrador anunció como el de la “cultura axolotl”, filtra desde la construcción de la metáfora la lectura del autor respecto a la cultura mexicana. En un texto publicado también en 1972, titulado “Origen y presente de México”,¹⁰⁹ el autor alude a la discusión sobre la identidad nacional como una exigencia de saber quiénes somos. Remite a algunos de los autores que, en el ámbito literario, se han planteado este cuestionamiento, como Reyes, Paz y Fuentes, quienes reconocen la “ambivalencia conflictiva, de sentimientos contradictorios que animan los pasos que un pueblo [el mexicano] va dando por el camino de su historia”.¹¹⁰ Pasos que, de acuerdo con el autor, evidencian una “contradicción cíclica”.¹¹¹

Los puntos nodales de esta reflexión encuentran en “*Ambystoma trigrinum*” un espacio de representación literaria, al trasponer el carácter suspendido de evolución y cambio en el ajolote como rasgo diferenciador de la cultura mexicana, la cual ha adoptado a lo largo de su historia “el principio de flotación inerte”. Aunque Elizondo filtra esta crítica cultural desde el nivel de la ficción, lo cierto es que abre una continuidad en la larga reflexión sobre la identidad nacional que, al menos en el siglo xx, se iniciara con la labor ensayística de los miembros del Ateneo de la Juventud (Reyes, Guzmán, Vasconcelos) y fuera continuada por Samuel Ramos, Jorge Portilla, Octavio Paz, hasta llegar al texto de Roger Bartra, *La jaula de la melancolía* (1987), en el cual el antropólogo recupera la imagen del ajolote para construir la metáfora de la quietud de la historia mexicana y su resistencia a la metamorfosis. En el texto de Bartra hay alusiones explícitas a “*Ambystoma trigrinum*”, por lo cual no es extraño pensar que

aprobó dicha selección. La lista de los textos del libro no incluye, sin embargo, “*Ambystoma trigrinum*”.

¹⁰⁹ Elizondo publica este texto en su columna del *Excelsior* con el título “Velo de misterio: origen y presente de México” el 24 de enero de 1972, el cual es incorporado, con la variante del título, en *Contextos, op. cit.*, pp. 27-31.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 30.

la construcción metafórica empleada por este autor pudo haber sido retomada del texto de Salvador Elizondo.

Aunque el viaje al origen del axólotl (que se convierte en el viaje al origen de una cultura) revele, en el texto elizondiano, una suerte de desencanto para el narrador, la posibilidad de la transformación, continuidad y renovación encuentra cabida en su propia formulación, es decir, en su escritura. Por ello, el carácter trascendental que guarda la transformación del ajolote en salamandra construye dentro del texto la última de las duplicidades que, según he propuesto, participan en la configuración del libro: la del pensamiento que transmuta en forma de escritura.

La salamandra alquimística

Sin duda, el eje que moviliza la obra literaria de Salvador Elizondo es la reflexión sobre la escritura. Desde sus inicios, el autor dejó en claro la búsqueda que lo guiaría en su camino: concretar, por virtud de la escritura, el mundo de las realidades mentales. Esta búsqueda, como se vio al inicio de este capítulo, parte del reconocimiento de la contraposición fundamental entre el mundo exterior y el mundo interior, la cual se convierte en el andamiaje que sostiene el desarrollo de “*Ambystoma trigrinum*”. En esta lógica, para Elizondo, la única forma que permite la manifestación objetiva del mundo interior es la escritura, como señala en otro de los textos de *El grafógrafo*: “Sólo existe una forma real, concreta, del pensamiento: la escritura”.¹¹²

En “*Ambystoma trigrinum*”, la condición autorreflexiva de la escritura encuentra lugar en la construcción de la analogía que hace de la metamorfosis del ajolote en salamandra el equivalente de la transformación del pensamiento en escritura. De acuerdo con el texto, los ajolotes “Son ingravitantes dentro del agua y figuran en esa

¹¹² “Tractatus rethorico-pictoricus”, en *El grafógrafo*, *op. cit.*, p. 60.

quietud inerte en la que discurren la representación del pensamiento puro igual que la potencia de transmutación voluntaria en un espécimen superior de su especie” (p. 24). Como el ajolote, el pensamiento mora “ingravitante” en el recinto mental y requiere de una voluntad (la del escritor) para ser transformado en escritura. Dicha transformación supone, de acuerdo con la cita anterior, el acceso de un estado a otro de índole “superior”.

En el ámbito biológico, esa forma superior, ya se sabe, es la salamandra, la cual también es revestida con un sustrato simbólico: “No deja de ser bastante interesante el hecho de que el ajolote que vive en el agua es la potencia de un ser que puede vivir en el fuego: la salamandra alquimística” (p. 19). El lugar que ocupa la salamandra en la alquimia (arte que encierra también la búsqueda de la transformación) es el del símbolo de las cosas que “viven, se purifican y perduran en el fuego”.¹¹³ Siguiendo la analogía propuesta, el pensamiento puro guarda la posibilidad de transmutar en escritura, que sería una forma “superior”, ya que lo fija y hace perdurable en el tiempo.

Sin embargo, la correspondencia entre el pensamiento puro y su manifestación en la escritura revela el problema que, para Elizondo, es inherente a la operación escritural. Salvar la distancia que media entre la aspiración del pensamiento y su realización, entre la idea y su concreción, implica, para el autor, una imposibilidad debido a que “la experiencia mental sobrepasa en mucho la capacidad descriptiva de la escritura”.¹¹⁴

Así lo representa el último fragmento del texto, cuando finalmente se consigue la metamorfosis del ajolote en una salamandra que muere en el momento preciso de su transformación: “El ajolote se agita en el agua. Traza convulsivamente topologías con su cuerpo. Consigue saltar fuera de la pecera y cae sobre el regazo de una mujer que grita horrorizada. La salamandra yace muerta; ahogada. Se con-

¹¹³ Salvador Elizondo, “El ajolote como obra de arte”, art. cit.

¹¹⁴ “Taller de autocrítica”, art. cit., p. 5.

suma la demostración de esa transformación estupenda. El cadáver flácido y verguiforme es la figura de esa metamorfosis” (p. 30).

La imagen de este cadáver estupendo, como el pensamiento que sacrifica algo de sí al momento de salir del recinto mental, encierra la paradoja de la apuesta que guarda la escritura elizondiana y que radica en la posibilidad que otorga la imposibilidad. En el caso de “*Ambystoma trigrinum*”, la apuesta se concentra, como señale antes, en reactivar una y otra vez la metáfora, multiplicar su sentido en tantas formas como sea posible, en otras palabras, someterla, como al ajolote, a la experimentación de su metamorfosis.

ESCRITOS MEXICANOS

La reflexión sobre la mexicanidad presente en “*Ambystoma trigrinum*” me permite dar continuidad al análisis de este tema que, si bien no es dominante en el libro ni en la obra del autor, es significativo para desmontar la idea generalizada de que Elizondo no se preocupó por pensar su realidad histórica inmediata. Como señalé en el apartado anterior, existe una antología de textos del autor titulada precisamente *Escritos mexicanos* (2000), la cual ha pasado desapercibida para la crítica, muy probablemente por las condiciones de su publicación. En 1998, la administración del Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE) inició la publicación de títulos de 60 escritores mexicanos en ediciones económicas con el afán de difundir la lectura entre sus derechohabientes y la población en general. Dentro de esta colección aparece la antología mencionada de Elizondo, la cual incluye, en su mayoría, artículos que el autor publicó en sus columnas de periódicos, donde trata temas variados pero que remiten de una u otra forma a México. La publicación de dicha antología es un indicador para no pasar desapercibido este tema en la reflexión de la obra elizondiana. Lo que en este caso me interesa destacar es que en *Escritos mexicanos* se

reproducen dos de los textos que forman parte de *El grafógrafo*: “Los hijos de Sánchez” y “Los indios verdes”, cuyos títulos llevan el signo de reflexión de la realidad propiamente mexicana. Ambos comparten la visión crítica del autor sobre la realidad social e histórica de nuestro país que, valga decirlo, nunca fue condescendiente, como pudo verse en el apartado anterior.

“Ambystoma trigrinum” abre, en el orden del libro, un espacio para la representación de la realidad mexicana, al entremezclar el relato mítico y el relato histórico de la ciudad de Tenochtitlan con el fin de dotar de significado a un pasado mexicano que se actualiza en el presente de la realidad del siglo xx. Estamos frente a una lectura crítica filtrada por la mirada del escritor que hace de la ambivalencia y la quietud los caracteres diferenciadores de nuestra realidad histórica. Y es precisamente esta lectura crítica la que funge como punto de unión entre “Los hijos de Sánchez” y “Los indios verdes”.

Como parte de la estrategia de escritura del libro, ambos textos se formulan con el principio de la reelaboración discursiva. “Los hijos de Sánchez” tiende un puente con el discurso de tipo antropológico, al convocar el trabajo del mismo nombre que el investigador norteamericano Oscar Lewis publicara en la década de 1960. A partir de este trabajo, Elizondo elabora una crítica social que parece tener como marco de referencia la polémica que el trabajo de Lewis desató en el ambiente cultural y político de la época. Por su parte, en “Los indios verdes” entabla un diálogo con la tradición oral de los viejos pueblos del sur de los Estados Unidos, en la que se configuran historias y personajes legendarios alrededor de la migración, por una parte de aquellos que fundaron pueblos en la zona tras la llamada “fiebre de oro” y, por otra, la de los indios verdes como figuras casi fantasmales que evocan los pasos de los migrantes mexicanos. El juego literario apunta a una lectura crítica de la historia, cuyos hilos tocan la relación entre los Estados Unidos y México.

“Los hijos de Sánchez” y el festival de la ambivalencia moral

A raíz de la aparición de la versión en español de la obra *Los hijos de Sánchez* (1964),¹¹⁵ trabajo que recupera el testimonio de vida de una familia que habita en Tepito, se desata en el ambiente cultural mexicano una polémica protagonizada por los representantes de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística (SMGE), particularmente por el entonces secretario de dicha organización, Luis Cataño Morlet; ellos promovieron una denuncia penal en contra de su autor, Oscar Lewis, y del Fondo de Cultura Económica, donde se les acusó de publicar “un libro obscuro y denigrante para nuestra Patria”, que hace uso de un “lenguaje soez y obscuro” y de “la descripción de escenas impúdicas con las opiniones calumniosas, difamatorias y denigrantes contra el pueblo y el gobierno mexicano”.¹¹⁶ La respuesta no se hizo esperar y, durante los primeros meses de 1965, en los principales medios periodísticos nacionales aparecieron respuestas en defensa del trabajo de Lewis o en apoyo a la SMGE. Según registra Claudio Lomnitz, se publicaron más de 500 artículos sobre el asunto y también más de 500 intelectuales se declararon en defensa del libro de Lewis.¹¹⁷

¹¹⁵ La primera edición del libro se hizo en inglés, publicada en 1961.

¹¹⁶ Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, “Facsímil del escrito de denuncia penal firmado por la Junta Directiva de la SMGE”, en *La verdad respecto de la denuncia penal contra Los hijos de Sánchez de Oscar Lewis*, Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, México, 1965, p. 19.

¹¹⁷ Véase “Prólogo”, en Oscar Lewis, *Los hijos de Sánchez/Una muerte en la familia Sánchez*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, pp. 15-20. La denuncia penal tuvo como desenlace la exoneración tanto de Lewis como del Fondo de Cultura Económica, pero lo cierto es que este “escándalo” tuvo mayores alcances que las meras implicaciones legales: signó la recepción del libro como aquel que dejaba en primer plano la polaridad social de una ciudad en auge de crecimiento, cuya contraparte eran los marcados pliegues de miseria. Sin embargo, como acota también Lomnitz, el escándalo de *Los hijos de Sánchez* va más allá del tema de la pobreza: “La vida en la vecindad que cuentan los Sánchez con todo detalle, sin tapujos ni pruritos, no es la de la pobreza

Si algo dejó en claro la discusión que desató la obra de Lewis fue la polaridad no sólo económica, sino también moral de la sociedad mexicana. La censura a la que sometieron el libro los representantes de las “buenas conciencias” se justificó no por el hecho de mostrar la pobreza, sino por presentar la “degeneración y el vicio” como recortes de la vida de la clase baja citadina. Sus argumentos se mueven por completo en una actitud condenatoria de lo que consideraron obsceno, soez y promiscuo.

La polémica desatada por *Los hijos de Sánchez* encierra el reflejo de una sociedad mexicana escindida en una doble moral: un conservadurismo recalcitrante disfrazado de nacionalismo. Actitud que Salvador Elizondo había criticado en otro momento, a propósito del sentido moralizante del cine mexicano: “la capacidad moralizante del cine, coadyuvados por la Iglesia, la Liga de la Decencia, los *Boy Scouts*, etc., ha permitido que la visión cinematográfica se vuelva hacia las dudosas costumbres de la clase media hipócrita para solazarse con los buenos sentimientos de una sociedad para la que todos los días son 10 de mayo y todas las noches Noche de Walpurgis”.¹¹⁸ Aunque los comentarios vertidos por Elizondo en la cita anterior parten de un contexto particular y lejano —en parte— a la cuestión hasta aquí planteada sobre el texto de Lewis, me sirven para destacar la nota crítica sobre la hipocresía con la que distingue “los buenos sentimientos” de la sociedad mexicana. Opinión que determina la lectura que desata en “Los hijos de Sánchez” su construcción de sentido, la cual, me parece, más allá de establecer un diálogo directo con la obra del antropólogo norteamericano, lo hace con la carga de las implicaciones señaladas de su recepción.

folclórica del cine nacional de la Época de Oro [...] No. Los contemporáneos de carne y hueso de Chachita y Pepe el Toro muestran una sociedad implacable, no sólo por parte de los ricos, sino también de los mismos pobres [...] No es ése el mundo católico de la redención en la pobreza, sino un ámbito en que los problemas humanos se agudizan, un mundo que los endurece a golpes” (*ibid.*, p. 10).

¹¹⁸ “Moral sexual y moraleja en el cine mexicano”, *Nuevo Cine*, 1961, núm. 1, p. 11.

“Los hijos de Sánchez” es uno de los textos breves que conforman *El grafógrafo*. Enunciado en primera persona, narra la dinámica de convivencia entre los inquilinos de una vecindad que funge como alegoría de la estructura social mexicana:

En el último patio de la casa viven los hijos de Sánchez. El portero, hombre rudo y escuetamente servicial, a quien llamamos Lencho, los mantiene encerrados tras invencibles cerrojos y candados. Una vez al año los suelta y les permite que vaguen en libertad por todas las viviendas. Luego, al caer la tarde, los congrega en el arranque de la torcida escalera de fierro y los vuelve a conducir a su encierro en el patio trasero, del que no volverán a salir hasta que haya pasado un año (p. 33).

Al considerar que la sola mención de “los hijos de Sánchez” cuenta, para el momento en que Elizondo publica este texto, con la carga de significado que le confirió la obra de Lewis, es decir, como representantes de la “cultura de la pobreza”, la alusión al “último patio de la casa” puede ser entendida como la de quienes ocupan el último escaño social en la realidad mexicana. Con este mínimo detalle, el texto propicia la construcción de sentido, por demás satírica, respecto de la lógica con que los otros “inquilinos” de este lugar entablan relación con dicho sector. Sólo una vez al año se les permite salir de su encierro con la única finalidad de que “toda la hiel acumulada por los inquilinos en doce meses se vuelque sobre ellos en unas cuantas horas” (p. 33).

Bajo la lógica de una “fiesta” o “festival” anual, el narrador señala que sobre “los hijos de Sánchez” se perpetra “cualquier tipo de infamia”, donde “confluyen las corrientes más encontradas y, sin embargo, más correlativas, del odio acumulado y en tantas formas como habitantes tiene la vecindad que no quedan insatisfechas ni las aguzadas especialidades del Comandante ni las minuciosas generalizaciones de la señora Pérez Goodrich” (pp. 33-34). La caracterización de los únicos vecinos mencionados en el texto no es poco significa-

tiva si retomamos la polémica del texto de Lewis: “el Comandante” y “la señora Pérez Goodrich”. El apellido de esta última deja clara la intención con el juego de la voz inglesa (cuya traducción equivaldría a “buen rico”), a partir de la cual se establece una relación con la clase social que, al menos en apariencia, se cree distinta de la clase baja;¹¹⁹ mientras que la mención de “las aguzadas especialidades del Comandante” puede remitir a uno de los puntos que causó la indignación de los detractores del trabajo de Lewis referente al maltrato del que, según el relato de los Sánchez, son objeto los detenidos en las cárceles mexicanas por parte de los policías.¹²⁰

El sentido que permea en el texto de Elizondo sin duda remite a condiciones sociales de la realidad nacional que no dejan en un buen papel a ninguno de los sectores implicados. No es un discurso en defensa de “los hijos de Sánchez”, porque ellos, según acota el narrador, son quienes “saben despertar el sentimiento de la lástima

¹¹⁹ No puede obviarse el hecho de que los involucrados en la polémica están marcados por su exclusión de la clase pobre. Detractores, defensores y el mismo Lewis observan y discuten la realidad de los Sánchez desde la perspectiva de “el otro”. Uno de los comentarios de Luis Cataño resulta emblemático al reflexionarlo desde la mirada de la hipocresía de la clase media a la que apunta el texto de Elizondo. En carta dirigida al entonces director del suplemento *Siempre!*, donde se publicó buena parte de las opiniones de los intelectuales en contra de la denuncia presentada por la SMGE, Cataño escribe: “Estoy seguro que los pseudointelectuales Sanchistas (muchos de los cuales nacieron en las peores casas de vecindad, pero ahora se codean con la aristocracia y son millonarios gracias a que han descubierto la Piedra Filosofal que transforma la tinta en oro), seguirán calumniándonos, injuriándonos y falseando los hechos” (Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, *op. cit.*, p. 35). Ante estas palabras cabe cuestionarse si utilizar el haber nacido “en las peores casas de vecindad” como un insulto no es una actitud aún más reprochable que la que denunció el señor Cataño.

¹²⁰ En el trabajo de Lewis, Roberto, uno de los Sánchez, narra puntualmente los “castigos” a los que fue sometido mientras estuvo detenido en la Sexta Delegación del Distrito Federal y en la Penitenciaría. La reacción de los representantes de la SMGE acotó al respecto: “Lewis quiere dar la impresión que ésa es la administración de justicia mexicana”, cuando los dichos castigos “no son legales ni forman parte de la Administración de Justicia” (*ibid.*, pp. 10-11). Cabe resaltar también el hecho de que Elizondo haga alusión a esas “aguzadas especialidades” en plena época de la “Guerra sucia” en México.

furiosa” (p. 34), como tampoco es solamente una crítica a quienes desatan sobre ellos las “infamias”. En todo caso, y ahí es donde radica su sentido satírico, el texto muestra de nuevo la ambivalencia que rige el actuar de nuestra sociedad como un vicio generalizado y, por qué no decirlo, arraigado. De ahí que el comentario final del narrador involucre la figura “diáfana” de los niños, quienes tampoco quedan eximidos de esta lógica de convivencia: “Hasta los niños contribuyen con su cúmulo diáfano pero potente de odio a celebrar esta fiesta cuyo aparente desenfreno asegura, durante el resto del año contractual, la complacencia y el buen trato entre nosotros” (p. 34).

Parece claro que, para Elizondo, si algo condiciona nuestro “ser nacional” es precisamente la contradicción. En uno de los pocos espacios donde reflexionó puntualmente sobre el tema, señala, retomando a Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*:

la inepción de nuestra nacionalidad [se sitúa] en la tremenda violencia de ese connubio inicial con el que no sólo las sangres se confunden, sino también [...] las concepciones morales que rigen la conducta general de un pueblo. Misterio, contradicción cíclica, avances y regresiones brutales, exégesis históricas lacustres o contaminadas de interés público inmediato, son las constantes que rigen en el mundo de nuestros arquetipos.¹²¹

Frente a este panorama, no resulta extraño que Elizondo haya decidido privilegiar una realidad mucho más prometedora: la del mundo interior, actitud que lleva implícita la lectura de la otra realidad, como es el caso de su contexto mexicano inmediato.

¹²¹ “Origen y presente de México”, art. cit., p. 30.

“Los indios verdes”: un lugar de memoria

Pierre Nora, historiador francés, expone el término “los lugares de memoria” como concepto que refiere aquellos espacios simbólicos en los que la memoria histórica se cristaliza, entre los que se encuentran lugares geográficos, objetos, edificios y monumentos.¹²² Retomo el concepto porque el texto “Los indios verdes” recupera uno de estos “lugares de memoria” de la ciudad de México: las esculturas de los dos monarcas aztecas, Ahuízotl e Izcóatl, realizadas en el Porfiriato y que, desde entonces, han sido reubicadas en distintas ocasiones dentro de la urbe. La historia de estas esculturas es particular porque son evidentes depositarias de una memoria histórica e indicadores del modo en que ésta se manifiesta y se reelabora dependiendo de las condiciones ideológicas y políticas que se suceden en el tiempo, elemento del cual se vale Salvador Elizondo para generar desde el discurso literario una lectura de esta memoria histórica.

Las estatuas de *Los indios verdes* fueron creadas con la idea de que representaran al país en la Exposición Universal de París de 1889, aunque nunca llegaron a ese destino. Elaboradas por el escultor Alejandro Casarín, quien recibió fuertes críticas sobre su destreza artística, fueron inicialmente colocadas en el Paseo de la Reforma, lugar en el que permanecieron por muy poco tiempo. Aunque el rechazo inicial a las esculturas se debió a su cuestionable belleza, historiadores como Verónica Zárate señalan que pudo verse involucrada también la negativa de una sociedad porfiriana de ponderar sus raíces indígenas como representativas de una nación que aspiraba a los valores parisinos. De acuerdo con esta historiadora: “Fue tanta la presión de la población que las rechazaba, que en 1901 fueron ‘desterradas’ al canal de la Viga. Finalmente, en 1960 se colocaron en la parte norte de la avenida de los Insurgentes y hoy en día están prácticamente

¹²² Véase Pierre Nora, “Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*”, trad. de Marc Roudebush, *Representations*, 1989, núm. 26, pp. 7-24.

ocultas en un mar de pasos a desnivel para vehículos y transeúntes que utilizan la estación del metro Indios Verdes”.¹²³ En este sentido, *Los indios verdes* pueden ser representativos de la paradoja que encierran algunos lugares de memoria, al ser recordatorios de aquello que no quiere ser recordado, como señala el propio Pierre Nora: “What makes certain prehistoric, geographical, archaeological locations important is often precisely what ought to exclude them from being *lieux de mémoire*: the absolute absence of a will to remember and, by way of compensation, the crushing weight imposed on them by time, science, and the dreams of men”.¹²⁴

En el momento en que Salvador Elizondo escribe “Los indios verdes”, las estatuas se ubicaban aún en la avenida Insurgentes Norte, cerca de la carretera a Pachuca, es decir, se encontraban en los límites de la urbe, en su espacio fronterizo, condición de la que se vale el escritor para elaborar una alegoría en la que la geografía fronteriza de la ciudad de México se hace equivalente de una frontera simbólica que involucra elementos históricos, geográficos y culturales. De igual forma, el significado que portan las dos estatuas como un “lugar de memoria” imbrica el legado histórico que representan (el pasado indígena), con la condición impuesta de “caminantes” —como la califica Zárate Toscano para definir sus desplazamientos por la ciudad—, cuyos pasos son orillados hacia dicho espacio fronterizo. Situación que, al ser puesta en relación con la realidad social del siglo xx como contexto de escritura de Elizondo, remite irrevocablemente a los movimientos migratorios que comparte México con los Estados Unidos. No es gratuito, por ello, que el relato de “Los indios verdes” se desarrolle en California, espacio geográfico-cultural emblemático en lo que se refiere a la condición migratoria, la cual es recuperada por Elizondo no sólo por la carga histórica de este espacio como des-

¹²³ “El papel de la escultura conmemorativa en el proceso de construcción nacional y su reflejo en la ciudad de México en el siglo xix”, *Historia Mexicana*, 2003, núm. 2, p. 422.

¹²⁴ Pierre Nora, art. cit., pp. 20-21.

tino de migrantes mexicanos, sino además como condición propia de su conformación social.¹²⁵

Las primeras líneas del texto hacen confluír los pasos de los indios verdes con la constitución de Mound City, pueblo fundado por los gambusinos que llegaron a estos territorios a mediados del siglo XIX en la famosa “fiebre de oro”: “Ya vienen otra vez los indios verdes. Por parejas las silenciosas avanzadas acampan en los alledaños de Mound City, un pequeño caserío de palos secos que conoció hace treinta años el pasajero auge de una veta que no tardó en agotarse” (p. 53). La relación es significativa, porque involucra el sentido del sueño de prosperidad promovido por la “fiebre de oro” que terminará siendo un paralelo del “sueño americano” perseguido por los migrantes, representados en los pasos de los indios verdes. Estas relaciones, es cierto, sólo pueden hacerse extrapolando los contenidos puntualmente textuales; sin embargo, las alusiones que el narrador realiza no pueden dejar de verse como señales de referentes históricos concretos, los cuales hacen de estos personajes los depositarios de una carga simbólica que involucra no sólo un pasado ancestral, sino el camino recorrido desde ese pasado hasta un presente que los ha relegado a las periferias de la historia y de la sociedad. Por ello, el recurso narrativo que el texto emplea es el del juego con la memoria transmitida por la oralidad, estilizada en la reiteración del verbo “dicen”, la cual le exime de la “oficialidad” del discurso histórico, filtrada por la mirada de un narrador que funge como observador, testigo y depositario de dicha memoria.

El cometido que desata el discurso del texto se centra en la tentativa de otorgar un significado a las figuras de los indios verdes, que se

¹²⁵ La experiencia infantil de Salvador Elizondo lo hace familiar a este contexto social californiano, como podrá verse años después en *Elsinore: un cuaderno*, última novela de Elizondo, donde reaparecen figuras representativas de los distintos sectores que la conforman, entre ellos los braceros y los pochos encarnados en los personajes del Yuca, Diosdado y el jardinero Porfirio Díaz.

presentan casi como seres fantasmales. La construcción que se hace de los indios verdes involucra, en primer lugar, un principio de incompreensión para los habitantes de Mound City: “No saben contar” y “No saben hablar” (p. 53); por ello, a los indios sólo pueden ser atribuidas características ambiguas suscitadas por su condición de ser “el otro”. De los indios verdes se *dice* que son “adoradores del sol”, “que vienen del Golfo de México”, que “Todos sus conocimientos están en las manos” y que son inmortales. Pero la caracterización más significativa es la que hace el viejo Buck Pringle, quien

dice que no son inmortales, sino que están muertos y que no hay nadie al sur del Colorado que esté más muerto que los indios verdes y que por eso no saben hablar ni entienden el lenguaje humano [...] Dice el viejo Buck que los mexicanos los mataron antes de la República y que son las puras ánimas de los antiguos guerreros, pero vaya usted a saber si es cierto (p. 54).

Lección de historia que se condensa en la imagen de los indios verdes como reducto de un pasado que es relegado, como las figuras cobrizas de las estatuas de Casarín.

“Los indios verdes” comparte con “Los hijos de Sánchez” un principio de construcción que busca “mostrar” antes que hacer explícita la lectura de la realidad representada. Ambos narradores funcionan como meros testigos cuya pretensión no es juzgar, sino filtrar a través de sus ojos la realidad exterior en la que se desenvuelven. En este ejercicio, Elizondo logra concretar de nuevo uno de los valores estéticos más caros a su visión, condensar en el mínimo de espacio una nutrida carga de sentido en la que se entretejen valores de orden plural: histórico, cultural y social. Todo ello con la estilización minuciosa del discurso, en el caso de “Los hijos de Sánchez”, con la reelaboración literaria del testimonio antropológico, y en “Los indios verdes”, con la del relato oral.

“MNEMOTHREPTOS” O EL MOVIMIENTO PENDULAR
DE LA IMAGINACIÓN

En una entrevista realizada en 1976, Salvador Elizondo definió el trabajo literario de *El grafógrafo* como una serie de “procedimientos de tipo experimental”.¹²⁶ De los textos que conforman el libro, quizá “Mnemothreptos” es el que de forma más cabal representa esta voluntad experimental de la que habla el escritor, la cual se convierte en tema y finalidad explícita del texto. Sin embargo, conviene señalar que, de manera general, el sentido de “experimentación” es una práctica que atraviesa la obra del autor desde sus inicios, manifiesta en la constante búsqueda de estrategias que transgreden —unas veces más y otras menos— los presupuestos narrativos. Basta simplemente volver la mirada hacia su primera novela, *Farabeuf*, para tener constancia de que la puesta en juego de “procedimientos experimentales” aparece desde los inicios de su carrera literaria. Este recordatorio, de hecho, no es gratuito, porque uno de los elementos que salta a la vista del lector de “Mnemothreptos” es la presencia de recursos y estrategias que el autor había utilizado antes, principalmente en *Farabeuf* y *El hipogeo secreto*. Por ello, me parece pertinente anticipar al análisis de “Mnemothreptos” el señalamiento de los puntos de contacto con sus dos novelas, ya que los considero intencionales por parte del autor, porque le permiten transparentar el giro que su prosa realiza en *El grafógrafo* con el acento otorgado a la conciencia actuante de la escritura.

Como se señaló en su momento, uno de los elementos determinantes en la configuración de *Farabeuf* es la relación que establece con el discurso médico mediante el uso del *Précis de Manuel Opérateur* de L. H. Farabeuf como uno de sus intertextos. La participación

¹²⁶ En entrevista con Ana María Longi, “Entrevista con Salvador Elizondo”, *Hispania*, 1977, núm. 2, p. 374 [entrevista publicada originalmente en *En la Cultura*, suplemento de *El Sol de México*, 2 de mayo de 1976].

de éste encuentra cabida en la novela con la recreación del estilo del discurso a modo de instructivo, la inserción de las viñetas, la representación de las clases de anatomía del doctor Farabeuf en la Escuela de Medicina y, por supuesto, la ficcionalización del personaje. Además, a partir del discurso médico, la novela construye las grandes analogías que la estructuran, donde se relacionan la operación quirúrgica con la tortura, el erotismo y la lectura.

Después de la novela, Elizondo convierte en un recurso constante la puesta en juego de elementos de otros sistemas discursivos (como el filosófico y el científico) en algunos de sus textos, pero es hasta “Mnemothreptos” donde reaparece la ciencia médica, ahora con la referencia a uno de los anatomistas más importantes en esta tradición: el belga Andreas Vesalius y su obra *De humani corporis fabrica* (1543). Elizondo convoca en “Mnemothreptos” la lámina que aparece como portada de esta obra en su *editio princeps*, donde se representa al propio Vesalius realizando la disección del cuerpo de una mujer frente a una concurrida clase en lo que presume ser la Escuela de Medicina de Padua, imagen que, por sí sola, recuerda inevitablemente algunos pasajes de *Farabeuf*.

La dinámica textual de “Mnemothreptos” funciona a partir de la escena compuesta por un cuerpo que se encuentra depositado en una cámara mortuoria, espacio que es también, entre otros, el “anfiteatro de una facultad subrepticia en un país extraño” (p. 37). Junto al cuerpo se encuentran, además, instrumentos quirúrgicos relucientes “que alguien había dejado olvidados sobre la mesilla” (p. 36) y algodones purulentos arrojados en el piso. Este ambiente, así como los elementos que componen la escena, revive el espacio del anfiteatro donde el doctor Farabeuf realiza la disección de los cadáveres dentro de la escuela parisina, así como los instrumentos quirúrgicos depositados en la mesilla remiten a su visita en la casa de la calle de l’Odeón.

Además de estos elementos, el texto tiene otros, de tipo estructural, que lo familiarizan con la novela. Por ejemplo, así como en *Farabeuf* la narración se sostiene en la estrategia de someter la no-

ción del instante a distintas elaboraciones, en “Mnemothreptos” este principio de variación se ejerce en la constante reelaboración de la misma escena. Otro punto de contacto: casi al cierre del texto, se incorpora un diálogo a modo teatral, que recuerda el recurso de la escenificación del capítulo IX de *Farabeuf*.

Lo cierto es que, aunque los puntos de encuentro son notables, también lo es la diferencia en la intencionalidad de los recursos que se emplean en ambos textos. Como se ha visto, en *Farabeuf* la intencionalidad artística recae en el asedio al instante, en aquello que el propio Elizondo llamó la búsqueda del “reflejo de instantaneidad” que la novela logra gracias al efecto de la temporalidad transgredida. En el nivel del artificio empleado para conseguirlo, el autor recupera el principio del montaje haciendo que todas las líneas argumentales, espacios y tiempos que participan en la novela converjan en una imagen totalizadora: la fotografía del supliciado, que representa, en sí misma, el instante apresado que moviliza y dota de sentido a cada una de las aristas del texto. Es decir, todos los movimientos de la novela tienen como “punto de fuga” una misma imagen, de la cual surgen, pero también en la cual desembocan.

“Mnemothreptos” comparte en cierta medida este recurso al someter a un juego de variaciones una escena que funciona como núcleo; la intencionalidad del texto, sin embargo, desplaza la “centralidad” que en *Farabeuf* se le dio a ese núcleo (es decir, la imagen misma) para dársela a la voluntad y fuerza que le otorga el movimiento: en este caso, la mente del escriba.

En la dinámica de la conciencia actuante de la escritura que atraviesa *El grafógrafo*, “Mnemothreptos” se propone como un texto que busca dar espacio de representación al proceso creativo, mental, que acompaña al acto de la escritura. El carácter “experimental” aludido anteriormente responde, en el nivel textual, a la voluntad expresa del narrador (el escriba) de someter su mano y su mente a una suerte de “ejercicios” con la finalidad de que ellos demuestren el vaivén de los movimientos de su imaginación. Dicha intención

reitera la voluntad del autor por buscar modos de representación de la dinámica escritural. Sin embargo, “Mnemothreptos” adquiere singularidad en la totalidad de la obra de Elizondo porque es el lugar donde, a mi parecer, el autor arriesga más en su distanciamiento de los presupuestos tradicionales del texto literario. De ahí que él mismo llegara a pensar en “Mnemothreptos” como un posible fracaso. Así se advierte en una nota que aparece fechada el 14 de noviembre de 1971 en su *Diario*, donde anuncia la publicación de este texto: “Mañana sale ‘Mnemothreptos’ en *Plural*. Creo que va a ser mi primer magno fracaso”.¹²⁷ Lo cierto es que el texto no es un “magno fracaso” como lo pensó Elizondo (de haberlo sido, seguramente no lo hubiera recuperado un año después para incorporarlo en el libro), aunque tampoco causó con su primera publicación ninguna reacción en la crítica, al menos en la escrita: hasta la fecha, son mínimas sus menciones.¹²⁸

Aunque “Mnemothreptos” es difícil a la lectura, porque la impresión inmediata que da es la de un texto que extravía su hilo conductor, esto se debe a su propia intencionalidad, la cual reside, como enuncia el escriba, en demostrar “la amplitud del movimiento pendular de la imaginación” (p. 36); en otras palabras, busca representar

¹²⁷ “Diarios (1967-1971)”, ed. cit., p. 52. El texto aparece, por primera vez, en *Plural*, 1971, núm. 2, pp. 29-31.

¹²⁸ Aunque ésta es una condición que comparte en general el libro. Los pocos trabajos que hacen mención de “Mnemothreptos” son el de Adolfo Castañón, “Las ficciones de Salvador Elizondo”, donde sólo lo categoriza como una de las ficciones “especulativas” de Elizondo y lo define como la “historia del cadáver que resulta ser Cristo” (art. cit., p. xiii), comentario que es poco preciso, ya que la figura de Cristo es sólo una de las variaciones del texto, y no tiene un carácter definitorio, como parece asumir el crítico. Por su parte, László Scholz, en su estudio *Los avatares de la flecha* (Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001), alude a este texto como “una audaz experimentación” (p. 119) representativa de los “cuentos” hispanoamericanos donde la linealidad de la narración es fragmentada y la posibilidad de ordenación de sus fragmentos, abolida. Finalmente, Victorio G. Agüera, en “El discurso grafocéntrico en *El grafógrafo* de Salvador Elizondo” (art. cit.), retoma, como lo hace a lo largo de todo su artículo, los principios de la fenomenología husserliana para señalar que el texto representa el intento del escritor de trasladar la imagen mental a la escritura.

el correr de una escritura que impone como ritmo el del impulso imaginativo, que es, por antonomasia, arbitrario. La arbitrariedad de la construcción imaginaria aparece también en otro texto de *El gráfico* donde puntualmente ésta se tematiza. Me refiero a “Experimento nocturno”, en el cual el narrador se somete, mientras escucha una sonata de Mozart, a la “experimentación” de hacer coincidir la música con los movimientos de sus ejecutores creados en la imaginación. El producto de tal experimento deviene en lo que el narrador llama una irremediable “asincronía”, porque en el deseo de armonizar lo que escucha con lo que visualiza en su mente, la imaginación, en su arbitrio, ejerce un poder transformador que convierte a los músicos clásicos en una orquesta de gitanos que devanan en su mente “una czarda silenciosa” (p. 102).

En el caso de “Mnemothreptos”, dicha arbitrariedad sólo es aparente, porque las construcciones imaginativas son alternadas con comentarios del escriba en ejercicio no ya de la imaginación, sino del pensamiento crítico. En este punto aparecen los ecos de la segunda novela del autor, *El hipogeo secreto*, ya que nuevamente Elizondo pone en funcionamiento la dialéctica del ejercicio imaginativo y conceptual que realiza su narrador. Así como en *El hipogeo secreto*, donde el efecto del texto que se *está haciendo* se logra por la presencia de la figura del autor-narrador (el Imaginado, el Otro, Pseudo Salvador Elizondo o Salvador Elizondo), quien asume en el universo de la ficción la autoría de la propia novela, y frente a su trabajo duda, relee y cuestiona la trama que su pluma va urdiendo, en “Mnemothreptos” el autor recupera este recurso para convertirlo en el principio estructural que sostiene toda su dinámica, ahora con la figura del escriba, quien parece retomar una de las consignas de aquel narrador de la novela: “Escribir un libro es, en cierta forma, releerlo. El texto se va construyendo de su propia lectura reiterada [...] es siempre la lucha que el escritor entabla consigo mismo; con ese y eso que está creando”.¹²⁹

¹²⁹ *El hipogeo secreto*, Joaquín Mortiz, México, 1968, p. 45.

“Mnemothreptos” es, en su totalidad, la apuesta por representar precisamente la pugna que en la escritura se entabla entre “ese” y “eso” que se está creando. Por ello, uno de los elementos más significativos, respecto a *El hipogeo secreto* y los textos anteriores a *El grafógrafo* en que aparece el juego de la metaficcionalidad, es la constitución de la figura del escriba que Elizondo ha logrado para estos momentos de su obra. El autor-narrador de *El hipogeo secreto* no es el mismo que el escriba de “Mnemothreptos” (o el de “El grafógrafo”), porque esta entidad, “ese” que escribe, asume, más allá del juego de correspondencia con la figura de Elizondo ficcionalizado, el carácter de entidad “independiente”, como si encarnara una especie de abstracción del *espíritu creador*.

En este sentido, “Mnemothreptos” es un texto clave para entender el temple creativo de Elizondo en la fase que comprende *El grafógrafo* dentro de su proyecto literario. La recuperación de elementos que claramente entablan un diálogo con su producción anterior parece tener como finalidad poner a prueba sus propios hallazgos estéticos para lograr nuevas formas en la búsqueda de la pureza de su escritura.

Un punto de partida

Como “Ambystoma trigrinum” y “Tractatus rethorico-pictoricus”, “Mnemothreptos” muestra una estructura fragmentaria. Pero aunque éste sea un recurso repetido en el libro, en cada texto responde a funciones e intencionalidades distintas. En el caso de “Ambystoma trigrinum”, la fragmentariedad responde, principalmente, al modo imitativo de los apuntes científicos, así como en “Tractatus rethorico-pictoricus” se desprende de la emulación estructural del género del tratado.¹³⁰ En “Mnemothreptos”, por su parte, el carácter frag-

¹³⁰ Esto será tratado en el apartado siguiente.

mentario no responde a una función intertextual (en tanto diálogo con un modelo discursivo puntual), sino que es el recurso estructural que sostiene la dinámica de variación bajo la que se desarrolla el texto. Como acoté antes, la estructura dialéctica que entabla el escriba entre el correr de su imaginación y su pensamiento crítico impone al texto un ritmo de alternancia que es marcado por los fragmentos. De hecho, la disposición tipográfica acentúa visualmente tal estructura al distinguir los comentarios críticos del escriba con un sangrado que los diferencia del resto del texto.

Con el primer fragmento se presenta, a modo de recuerdo, la imagen originada en un sueño, enunciada por una voz en primera persona:

Soñé que yacía en una cámara mortuoria. La blancura gélida de las paredes y el brillo diminuto y preciso de algunos instrumentos metálicos que alguien había dejado olvidados sobre la mesilla —brillan como la punta de un lápiz-tinta— hacen pensar que se trata de un quirófano infame o de un anfiteatro para la *demonstratio* de la anatomía descriptiva (p. 36).

La intención de este fragmento es comenzar el relato de un sueño que prometería responder, ¿quién es ese “yo” que sueña?, ¿quién dejó olvidados los instrumentos?, ¿quién realizaría esa *demonstratio* de anatomía? Este sentido incipientemente narrativo queda interrumpido, como delatan los puntos suspensivos con que cierra el fragmento, para introducir la voz que se revela como la de quien ha construido la escena anterior, es decir, quien determina la autoconciencia de la escritura (el escriba): “59 palabras. El proyecto consiste en desarrollar esas 59 palabras tantas veces como lo permita una jornada ininterrumpida de trabajo. Se trata de obtener la amplitud de ese movimiento pendular de la imaginación. Se trata de escribir. Nada más” (p. 36).

Esta cita es, sin duda, la más importante del texto porque imprime las condiciones para su comprensión. En primer lugar, destaca

el hecho de que se plantee como el desarrollo de un “proyecto”; en segundo, la acotación respecto a que el acto escritural se realizará en “una jornada ininterrumpida”, y, finalmente, la pretensión demostrativa del “movimiento pendular de la imaginación” que lo justifica.

A partir de este momento, “Mnemothreptos” se estructura en 11 segmentos, que serán los distintos “desarrollos” de esas 59 palabras, en los cuales se repite la dinámica de intercalar los comentarios del escriba, quien, generalmente, hace una valoración crítica inmediata a cada una de sus construcciones. En este sentido el texto desarrolla de nuevo la dinámica especular, tan cara a Elizondo, confrontando cada operación imaginativa del escriba con su contraparte: la de orden analítico. El efecto desemboca en una especie de demostración de un *taller* de escritura que refleja la pugna que se entabla en la mente del escriba entre el impulso creativo y su valoración crítica. Como puede imaginarse, con esta lógica el texto es, por su propia intencionalidad, inestable, lo cual ha propiciado que los pocos comentarios críticos que sobre él se han generado sean disímiles, sobre todo en cuanto a la lectura sobre la disposición de los fragmentos y sus puntos de contacto. Al respecto, László Scholz señala que los fragmentos que conforman “Mnemothreptos” “no se definen por su heterogeneidad, sino que, al contrario, son bastante semejantes pero su unión resulta imposible porque los núcleos, de una manera u otra se excluyen”.¹³¹ Por su parte, para Victorio G. Agüera, “la repetición de la composición en ‘Mnemothreptos’ es completamente diferente de una versión a otra”.¹³²

Vale acotar que lo que Scholz llama “exclusión” de los fragmentos no se debe a su núcleo, sino a las transformaciones que éste sufre en el vaivén de la escritura. Todas las variaciones conservan los elementos esenciales a la construcción primaria: el recinto, el cuerpo, la blancura y los instrumentos, pero éstos van transmutando —no

¹³¹ *Los avatares de la flecha*, op. cit., p. 119.

¹³² “El discurso grafocéntrico en *El grafógrafa* de Salvador Elizondo”, art. cit., p. 18.

excluyéndose— según los movimientos imaginativos del escriba, que transitan entre un quirófano, un anfiteatro y el sepulcro de Cristo. De igual forma, el acento que Agüera otorga a las composiciones del texto llamándolas “repeticiones” obvia la importancia que él mismo señala sobre estas diferencias.

Aunque los comentarios de ambos críticos sobre el texto no son desarrollados a profundidad, me parece que pierden de perspectiva el motor que lo moviliza y que es enunciado por el propio narrador: el principio imaginativo, el cual explica la dinámica textual que hace que los fragmentos, según Scholz, se “excluyan”, o bien, sean diferentes en su “repetición”, de acuerdo con Agüera.

Otro de los puntos señalados por Agüera, quien a lo largo de todo su artículo dialoga con los principios de la fenomenología husserliana, es que el texto representa el intento del escritor de trasladar la imagen mental a la escritura. En este sentido, según el crítico, la escritura intentaría ser la “repetición” de un objeto ideal gestado en la mente. Advierte que la “repetición” de dicha imagen involucra a la memoria

como parte esencial de la imagen mental, afirmando así, la retención del tiempo pasado como parte integrante de la percepción [...] todo ello lleva a admitir que lo “otro” (un elemento no presente, el pasado, lo rememorado) pasa a formar parte de la impresión primordial, de tal manera y con tales efectos que la alteridad es ya condición esencial de toda presentación o repetición. De aquí que la repetición de lo mismo (objeto ideal) ya no sea posible porque volver al origen o volver a repetirse está de antemano inscrito en la misma presencia.¹³³

El crítico parte de este punto para convocar el sentido de la *dif-férance* derridiana al reconocer que la “presencia” del “objeto ideal” está sujeta siempre a una posposición en el tiempo y el espacio, por

¹³³ *Ibid.*, pp. 18-19.

lo cual su “repetición” es imposible. Y concluye: “Mientras que en la memoria se trataba de repetir lo representado, en la escritura sólo se va a repetir lo representante, es decir, el significante. La escritura será una máquina que hace al significante repetirse a sí mismo automáticamente”.¹³⁴ Cabe preguntarse, sin embargo, ¿cuál es ese significante al que alude Agüera? La respuesta que otorga el crítico sólo se dibuja en una cita que hace de Derrida: “la escritura sería la posibilidad para el significante de repetirse solo, maquinalmente, sin alma que viva para sostenerle y ayudarle en su repetición”.¹³⁵ Si el significante es la escritura y ésta se repite “automáticamente”, sin alma que la sostenga, ¿dónde queda la figura del escriba? “Mnemothreptos” no es una escritura automática; en todo caso, genera un “efecto de automatismo”, pero como parte de una disposición consciente del escriba, y dicho efecto sólo se cumple en parte, porque el mismo escriba perturba tal automatismo, al redireccionar, corregir y analizar su escritura. La finalidad es dar rienda suelta a la operación creativa, como puntualiza el texto: “Se trata de escribir. Nada más”, pero, queda claro, no como una escritura automática.

A mi parecer, la propuesta de Agüera pierde de perspectiva que lo importante en “Mnemothreptos” es precisamente lo que *sucede* entre una y otra de las variaciones, porque la voluntad de este texto no se rige por la mera intencionalidad de fijar o llevar la imagen mental al papel, ni siquiera por la pugna que esto podría significar para el escriba, sino que trata de representar los movimientos, desencuentros y regresiones en los que se sume la mente del escriba en el acto creativo. Por otra parte no trata, como ya señalé, de “repetir” lo que llama “objeto ideal”, sino “desarrollarlo”, lo cual involucra un sentido distinto que, además, está implícito en el título. Extrañamente, Agüera alude al título como sustento de su lectura, señalando que “El cambio de ‘mamotretos’ a ‘mnemothreptos’ se debe sin duda

¹³⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹³⁵ *Id.*

al intento del escritor de trasladar la imagen mental a la escritura sobre el papel”, señalamiento poco certero, ya que la palabra “mnemothreptos” no alude directamente a la escritura, sino a la memoria. La palabra es una construcción que Elizondo elabora a partir del griego *μνημη* (mnéme), que es “memoria”, y *θρεπτος* (zreptos), adjetivo verbal de “nutrir o conservar”. Por lo tanto, la palabra se traduciría como “nutrir, conservar la memoria”.

A partir de estos elementos, el título demarca el punto de partida que desata a la escritura, es decir, la recuperación del recuerdo de un sueño que será sometido a reelaboraciones en la escritura. La construcción inicial registra la acción en tiempo pasado (“Soñé”), reelaborando la imagen contenida en ese sueño para fijarla o “conservarla” en el acto escritural, pero también, y sobre todo, para “desarrollarla”, o bien “nutrirla”, sometiéndola a una serie de reelaboraciones posibles. En esta intención, el juego que apunta Agüera entre “mnemothreptos” y “mamotreto”, palabra esta última que la Real Academia define en una de sus acepciones como “libro o cuaderno en que se apuntan las cosas que se han de tener presentes, para ordenarlas después”,¹³⁶ aludiría, en todo caso, al carácter de la escritura como “proyecto” que enuncia el propio escriba, lo cual implica un sentido de lo “inacabado” como efecto que promueve este texto, porque un proyecto es punto de partida, pero no realización.

El proyecto irrealizable

Considerar el sentido de proyecto en “Mnemothreptos” es algo ineludible. Las declaraciones que Elizondo vertió al respecto son claras al señalar su intención de otorgar a este texto la condición de un “proyecto irrealizable”.¹³⁷ Pensar en la noción de proyecto en la obra

¹³⁶ *DRAE*, s.v.

¹³⁷ Ruffinelli, entrevista citada, p. 43.

de Elizondo no es algo ajeno, sobre todo si, desde la perspectiva con la que he dirigido la lectura de su obra, se piensa su escritura como guiada por una búsqueda artística que fijó desde los momentos más tempranos de su trabajo: representar la relación entre los procesos mentales y el mundo de la escritura bajo las apremiantes que suponen los límites del lenguaje. Este sentido de proyecto está, además, interiorizado en la obra de Elizondo en un nivel estilístico, ya que con el correr del tiempo fue incorporando “formas” que representan esa voluntad artística. Piénsese, por ejemplo, en el clatro de *Farabeuf*, la banda de Möbius de *El hipogeo secreto*, o bien la “espiral mareante” de “El grafógrafo” y el cubo imposible que aparece en la portada de este libro, las cuales aluden al carácter de “imposibilidad” con que el autor se enfrenta en su tarea de materializar con el lenguaje las aspiraciones de su pensamiento o mundo interior. En palabras de Elizondo, su obra, pensada como un “proyecto imposible”, se representa a sí misma en una “escritura que apunta a formas imposibles”.¹³⁸

Desde esta perspectiva, según aclara el autor, “no es lo mismo un proyecto imposible que la realización de un proyecto imposible”.¹³⁹ Es decir, aunque la pretensión que rige su quehacer literario se sepa de antemano como algo irrealizable, en el sentido que el mundo interior nunca podrá ser volcado puntualmente en la escritura, los acechos que el escritor realiza sabiéndose en una búsqueda sin paradero son, en sí, una realización de esa imposibilidad.

A propósito, “Novela conjetural”, texto también de *El grafógrafo*, hace de este principio su esencia. En este caso, el narrador se somete a un ejercicio conjetural para formular “todo tipo de hipótesis acerca de lo que le pasa a Amalia”, entidad de quien no se sabe más que comparte con él la vida diaria. *Lo que le pasa* queda también fuera del entendimiento del lector, porque sólo es el elemento accesorio que permite desatar las conjeturas del narrador, las cuales se desarrollan

¹³⁸ *Id.*

¹³⁹ *Id.*

en 17 variaciones de una oración nuclear “I. Amalia no entiende lo que pasa” (p. 75), recurso que se presenta en “Mnemothreptos” y también es utilizado en “El grafógrafo”. Lo importante de “Novela conjetural” es la solución que arrojan las conjeturas del narrador: “XVI. Y aunque sólo por poder ser concebida como cosa imposible de ser entendida puede ser entendida. XVII. Se trata de una cosa que como cosa que finge su imposibilidad de ser entendida o como cosa que finge su imposibilidad de ser, es” (p. 76).

¿Cómo participa “Mnemothreptos” en esta dinámica? Poniendo en escena el proceso de realización de una escritura que cobija su propia aporía. Las implicaciones del sentido de proyecto imposible que guarda la prosa elizondiana se perciben claramente desde dos perspectivas en “Mnemothreptos”. En principio, el texto se declara como un proyecto de escritura que en sí es irrealizable, ya que pretende “*obtener* la amplitud del movimiento pendular de la imaginación” (p. 36, las cursivas son mías). En el término “obtener” está implícita la intención de “asir” un movimiento oscilatorio, de vaivén, que contraviene al curso natural, continuo, de la escritura. En esta lógica, la búsqueda del movimiento pendular puede pensarse también como una especie de “forma imposible”, porque sólo es representable en un segundo grado, en la arquitectura misma del texto, como una oscilación que se *percibe* en el ir y venir del ejercicio imaginativo y crítico del escriba.

Por otra parte, el principio de proyecto aparece al convertir las variaciones de la escena inicial en planes de escritura que no llegan a concretarse. Estos momentos emergen, sobre todo, en los fragmentos que pertenecen a la voz crítica del escriba, cuando planea el desarrollo de las variaciones de escritura que están por venir, pero que no realiza; con esto, el texto mantiene en vilo su sentido proyectivo.

Para comprender esta dinámica, es necesario, primero, recuperar cómo la primera variación, al transformar algunos detalles de la escena principal (el tiempo de la enunciación, el uso de un condicional), promueve la primera formulación del proyecto dentro del proyecto:

Escena principal

Soñé que yacía en una cámara mortuoria. La blancura gélida de las paredes y el brillo diminuto y preciso de algunos instrumentos metálicos que alguien había dejado olvidados sobre la mesilla —brillan como la punta de un lápiz-tinta— *hacen pensar* que se trata de un quirófano infame o de un anfiteatro para la *demonstratio* de la anatomía descriptiva.

Variación I

Sueño que yazgo sobre una losa de mármol. *Si no fuera* por la cegadora blancura que de todas las cosas allí emana como una condición necesaria a la naturaleza imprecisa de este ámbito, *parecería* más bien la cámara mortuoria de una funeraria de beneficencia o el anfiteatro de una facultad subrepticia en un país extraño... (pp. 36-37, las cursivas son mías)

La transformación del tiempo verbal (pasado a presente de indicativo) involucrada en esta primera variación sirve como modelo de los “saltos imaginativos” que el escriba dará a lo largo del texto, transitando por distintas formas y tiempos verbales (pretérito perfecto del subjuntivo: “hubiese sido”, “hubiera creído”; gerundio: “voy despertando”, “estoy despertando”). Sin embargo, además de este cambio evidente, es significativo el uso del condicional que aparece en la variación I, “Si no fuera... parecería”, ya que acentúa el carácter impreciso del espacio dentro del que se construye la escena, lo cual potencia la posibilidad de que éste sea movilizadado bajo el arbitrio de la imaginación. La indeterminación del espacio, marcada en la escena inicial (“hacía pensar”), permite su revestimiento, como si fuera un signo vacío al que se le pueden adjudicar distintas naturalezas. Así, el espacio inicial va transmutando en: “cámara mortuoria de una funeraria de beneficencia” o “anfiteatro de una facultad subrepticia en un país extraño” (variación I); “cubículo aséptico en una inhumadora municipal gratuita” o “gruta funeraria cavada en el costado de una enorme roca” (variación II); “aula de disecadores de Alejandría” o “una de las ínfimas cámaras de la funeraria edilicia que los romanos han abierto recientemente en Jerusalén” (variación III); “quiró-

fano” (variación V); “sepulcro” (variación VI); “quirófano deletéreo” (variación VII); de nuevo “quirófano” (variación VIII); “depósito de cadáveres” (variación IX), y finalmente “anfiteatro” (variación X).

Lo importante es que entre estas transformaciones del espacio, como anuncié arriba, media la formulación de proyectos que plantea el escriba pero que quedan irrealizados. Entre las variaciones I y II, la voz del escriba, después de someter a juicio su trabajo, calificándolo como un “Primer salto imaginativo. Mal dado” (p. 37), planea las imágenes que serán construidas en la siguiente variación: “la de la mirada del rey de ese país extraño. Sepulcros yacientes. Mayor majestad que la de las estatuas ecuestres. El peso de la cruz de la espada, crispada de escamadas guanteletas; tal vez la otra presencia, la de María de Lancaster, ‘la pelirroja’” (p. 37). La figura de este rey, por sus características (majestad de estatua ecuestre, espada, escamadas guanteletas) y por la alusión a María de Lancaster,¹⁴⁰ sugeriría la identidad de algún personaje de la realeza, quizá medieval, ataviado con ropas de guerra. Sin embargo, la realización de éste en la escritura no se cumple, como puede verse en la variación II:

Yacente; sobre una plancha de mármol. Si no hubiera sido por la blancura cegadora de las paredes que más que adivinada parecía penetrar la oscuridad y abrumarla hasta hacerla visible como algo muy negro dentro de algo muy luminoso que semejaba un quirófano de pobre categoría o un aula de anatomistas, hubiese sido como un cubículo aséptico en una inhumadora municipal gratuita o como una gruta funeraria cavada en el costado de una enorme roca.

Súbitamente la piedra con la que las buenas mujeres habían hecho tapar la entrada a la cueva hizo un leve ruido, como el que hace la arena

¹⁴⁰ Las referencias encontradas para este nombre aluden a la figura de Mary of Lancaster (1320-1362), hija de Enrique III, conde de Lancaster, en la Inglaterra del siglo XIV. La trascendencia histórica de este personaje, sin embargo, es vaga, ya que sólo aparece mencionada en genealogías de la antigua realeza.

al correr en el reloj. Unos granos cayeron en mis párpados, lo que me hizo despertar (pp. 36-37).

La realización en la escritura del proyecto enunciado por el escriba no encuentra cabida en esta variación más que por ecos asociativos de dos elementos: la cruz y el nombre de María, que activan la presencia de otra figura histórica, la de Jesucristo. Si bien en este momento la asociación sólo es intuida por la transformación que sufre el espacio en “una gruta funeraria cavada en el costado de una enorme roca”, la incorporación de este personaje se confirma con el comentario inmediato del escriba, quien apunta la “infiltración de elementos de juicio ético. Inevitables en cuanto aparece la figura histórica” (p. 37). Esta “intromisión” potencia la formulación del siguiente proyecto: “Proyecto futuro: una historia sin moraleja, de tema evangélico” (p. 37), donde anticipa la creación de un discurso que “entronice al Cristo como personaje de primera persona” (p. 38).

La realización de la variación III cumple en este caso con su proyecto, porque, en efecto, la voz es focalizada en la figura de Cristo, adjudicando, al espacio y al cuerpo de la escena inicial, el tema evangélico:

Yaciente, estaba yo tendido sobre una enorme losa de piedra, envuelto en un sudario ensangrentado. Un sueño de majestades imponderables me había llevado allí, con el costado traspasado por el pilum y las manos y los pies deshechos por el aguzado hierro de las crestadas escarpas con que me había crucificado. Si hubiera sido por la blancura cegadora que, cuando la enorme losa comenzó a desplazarse y a dejar entrar el vago relumbror de la mañana en aquel sepulcro lóbrego, emanaba de las paredes, me hubiera creído en un aula de disecadores de Alejandría o en una de la ínfimas cámaras de la funeraria edilicia que los romanos han abierto recientemente en Jerusalén (p. 39).

Sin embargo, aunque el proyecto pretendido comience a articularse y a tomar forma en la cita anterior, éste es abruptamente interrumpido por el escriba, para quien no es más que “Basura vulgar. [Porque] El nuevo ‘tono’ ha dado al traste con todo” (p. 39). La dinámica del texto se desarrolla bajo la imposición de un sentido de proyecto que se mantiene en vilo, como “no realización”, unas veces debido a la censura que el propio escriba imprime a su trabajo, otras veces por la irrupción de asociaciones que se desatan en su mente. Como un claro ejemplo está la “resolución” que el escriba otorga al “fracaso” de la historia de Cristo:

Para resolver la versión III se me ocurre agregar lo siguiente:

Había yo caído en un *atelier* de asclepiádes...

No sé quién me dictó lo de los asclepiádes. Un recuerdo de la lectura *La evolución histórica de las ciencias biológicas* de E. Nordenskiöld, en la que se atribuye a los asclepiádes, una organización clánica familiar (pp. 39-40).

La “resolución” no es tal, sino una evidente intromisión de un contenido que está atado a la memoria del escriba, la cual no es del todo arbitraria, ya que, en la lógica del texto, surge por asociación con un elemento que se encontraba en la escena principal: la referencia a la tradición médica.¹⁴¹ Es como si en la imagen construida del

¹⁴¹ En la obra aludida, Erik Nordenskiöld hace una breve revisión de los orígenes de la medicina en Grecia, que remiten a la tradición de los sacerdotes que rendían culto a *Æsculapius*, dios de la salud, quienes poseían conocimientos sobre la curación de afecciones que eran cuidadosamente guardados y transmitidos de generación en generación. Los asclepiádes, una clase de curanderos, aunque no estaban directamente relacionados con los templos al dios, se hicieron llamar así (“descendientes de *Æsculapius*”) como distintivo de la adopción que hicieron de la tradición de los antiguos sacerdotes (véase, *The History of Biology: a Survey*, trad. de Leonardo Bucknall Eyre, A. A. Knopf, Nueva York, 1928, capítulo III).

sepulcro de Cristo irrumpiera el recordatorio, en el curso del pensamiento del escriba, de la construcción inicial que dio origen a su ejercicio escritural. Por supuesto, la “resolución” a la versión III no es tampoco una realización (el escriba también la abandona), pero sí es posibilidad de apertura a una nueva “demostración” del movimiento de la imaginación y de la escritura, que es, finalmente, el cometido del texto.

Después de abandonar el conato de historia de Cristo, el cuerpo depositado en la cámara adquiere otro tipo de conciencia, asignada por el escriba, que convoca la metáfora de la estatua de Condillac, filósofo francés del siglo XVIII, para posteriormente construir un diálogo entre los actores del cine negro estadounidense, Sydney Greenstreet y Peter Lorre, quienes discurren sobre la identidad del cuerpo, elaborando alusiones al anfiteatro de Andreas Vesalius, el anatomista belga del siglo XVII.

Así, las variaciones completan una dinámica de transformaciones que, sin tratar de parcializar y mucho menos de contener el sentido de movilidad que priva en “Mnemothreptos”, muestra la generación de lo que identifico como cuatro proyectos: el quirófano, el sepulcro de Cristo, la estatua de Condillac y el anfiteatro de Vesalius, entre los cuales, fiel al propósito del texto, se percibe un movimiento oscilatorio, no sólo por la disposición de los fragmentos, que van y vienen de la escritura imaginativa al análisis crítico del escriba, sino también porque los contenidos e imágenes de estos proyectos terminarán compenetrándose, haciendo ecos entre unos y otros.

Este texto propone la representación de las vicisitudes que encierra el proceso de la escritura. “Mnemothreptos” *intencionalmente* es un texto que, sólo a primera vista, está irresuelto, pero esto responde a que apuesta por la representación del proceso que antecede a la resolución de cualquier escritura hecha para leerse, es decir, de cualquier texto literario. En este sentido, “Mnemothreptos” podría pensarse como un modo más del acecho que opera en la escritura elizondiana a la pretensión de “pureza”, porque acorta, en términos

de representación, la distancia entre la escritura y el proceso mental que la gesta.

La definición de “Mnemothreptos” cabría perfectamente, por todo lo anterior, en aquello que uno de los autores con mayor influencia en Elizondo, Paul Valéry, señala en su “Primera lección del curso de Poética” (1938) sobre el trabajo de producción de un escritor. Para Valéry, la obra es un producto, el fin de un proceso que queda invisible a los ojos del lector. “Este fin —señala— es el resultado de una sucesión de modificaciones interiores tan desordenadas como se quiera, pero que deben resolverse en el momento en que la mano actúa, en un mandato único, acertado o no.”¹⁴² “Mnemothreptos” opta por la representación de ese “desorden” interior que precede a la consumación de una obra como fin. Y, en esta intención, pondera el valor que también Valéry atribuye a “*la acción que hace la cosa hecha*”.¹⁴³

“TRACTATUS RETHORICO-PICTORICUS”: DEL OJO, DE LA MANO
Y DEL GENIO

El lenguaje sólo puede expresar su propia naturaleza si ésta es la imposibilidad de expresar su propia naturaleza como lenguaje y no como conocimiento.

SALVADOR ELIZONDO, “Ostraka”

En varios momentos, la obra de Salvador Elizondo ha sido relacionada con los planteamientos filosóficos de Ludwig Wittgenstein, puntualmente con los contenidos en el *Tractatus logico-philosophicus* (1921). George R. McMurray fue el primero en tender puentes entre estos dos autores en su análisis “Salvador Elizondo’s ‘El Hipogeo

¹⁴² En *Teoría poética y estética*, trad. de Carmen Santos, Visor, Madrid, 1990, p. 119.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 109.

Secreto' and Wittgenstein's Philosophy",¹⁴⁴ al señalar que la reflexión respecto a los problemas del lenguaje que se presenta en la novela del mexicano deriva del pensamiento de Wittgenstein. Conviene discutir si, en efecto, esta relación se marca ya como una "influencia" desde la novela *El hipogeo secreto*.

Elizondo es un autor que no repara en mencionar sus influencias. De hecho, es fácil rastrear, sea por entrevistas o bien por los temas tratados en textos periodísticos, ensayísticos, ficcionales y los registros de su *Diario*, las presencias de autores y textos que, por épocas, van marcando su producción. Sobre Wittgenstein, Elizondo habló poco en realidad. Mínimamente, en una entrevista otorgada a Margarita García en 1969, señala sobre el *Tractatus*: "Es un libro que me influyó mucho en la composición de *El hipogeo secreto*. No podría precisar la medida exacta en que me influyó; pero estoy muy consciente de esa influencia. Quizá la atribuyo a que *El hipogeo secreto* también es un orden de expresión del lenguaje que al mismo tiempo que se está haciendo, se está diciendo el lenguaje a sí mismo".¹⁴⁵ Además de esta declaración, son pocos los elementos que permiten corroborar una relación con Wittgenstein antes de *El Hipogeo secreto*, por lo cual cabría pensar que la lectura que Elizondo hizo del *Tractatus* corresponde a fechas intermedias entre la aparición de esta novela, publicada en 1968, y *El grafógrafo*, en 1972. Dos cartas fechadas en 1968, una de Octavio Paz y la segunda de André Pieyre de Mandiargues, consignadas en su *Diario* aluden a una estadía de Elizondo en Alemania, desde donde mantiene contacto con dichos escritores. Octavio Paz, en su carta del 9 de abril de ese año, señala: "Me deslumbra tu idea de aprender el alemán e internarte en los dédalos de la filosofía";¹⁴⁶ mientras que los comentarios en la co-

¹⁴⁴ *Hispania*, 1970, núm. 2, pp. 330-334.

¹⁴⁵ "Elizondo: la novela del solipsismo", *Hojas de Crítica*, suplemento de la *Revista de la Universidad de México*, 1969, núm. 8, p. 13.

¹⁴⁶ "Diarios (1967-1971)", ed. cit., p. 47.

rrespondencia que sostiene también desde Alemania con el escritor francés, del 22 de abril, revelan que para esos momentos la novela *El hipogeo secreto* ya estaba concluida y que Elizondo había enviado a Pieyre de Mandiargues el manuscrito: “Leí *El hipogeo secreto* con una especie de fascinación del alma”.¹⁴⁷ Estos comentarios me hacen pensar que la lectura de Wittgenstein forma parte de esa “idea” de internarse en la filosofía a la que alude Paz y que, en realidad, se hizo en dicha época, es decir, cuando la novela ya estaba concluida o, al menos, casi concluida. A pesar de las declaraciones de Elizondo, el diálogo con el *Tractatus* de Wittgenstein se evidencia hasta los textos que son posteriores a *El Hipogeo secreto*, como “Ostraka”, el cual aparece en *Cuaderno de escritura* un año después (1969), donde Elizondo hace uso por primera vez del aforismo como forma estructurante total del texto y en el cual la reflexión respecto al lenguaje muestra claras coincidencias con el filósofo austriaco, hasta llegar a *El grafógrafo*, libro en el que el diálogo es completamente claro y se manifiesta en varios momentos; de ellos, el más significativo es, sin duda, “*Tractatus rethorico-pictoricus*”, cuyo solo título apunta de manera inmediata a la obra del austriaco.¹⁴⁸ La intención es explícita: en primer lugar, el texto retoma los principios formales del discurso del *Tractatus* de Wittgenstein, puntualmente su forma aforística. En segundo lugar, y más allá de la cuestión meramente formal, el “*Tractatus rethorico-pictoricus*” de Elizondo recupera los planteamientos centrales del texto de Wittgenstein: el análisis de lo *decible* por el lenguaje filosófico y sus condiciones *indecibles*.¹⁴⁹

¹⁴⁷ *Id.*

¹⁴⁸ Los otros espacios dentro del libro donde se percibe la presencia de Wittgenstein son aquéllos en los que aparece la reflexión respecto al lenguaje y sus límites: “Sistema de Babel” y “El objeto”. Volveré más adelante a estos textos.

¹⁴⁹ Grosso modo, el planteamiento de Wittgenstein encuentra un lugar privilegiado en lo que concierne a la filosofía del lenguaje. Continuator de pensadores como Russell, Wittgenstein propone en el *Tractatus* su teoría figurativa o “pictórica” del significado, en la cual establece una estrecha correspondencia entre el signo y la cosa, donde

“Tractatus rethorico-pictoricus” hace partícipe al pensamiento de Wittgenstein, más que como una influencia, como un motivo para desatar el juego literario de la parodia con la finalidad de construir una lectura que desmonta la argumentación filosófica y las formas discursivas que se rigen con preceptos lógicos. La intención es develar la capacidad del lenguaje poético para realizarse, aun bajo la máscara de un discurso teorizante y didáctico.

El tratado imposible

“Tractatus rethorico-pictoricus” recrea tres modelos discursivos relacionados con la argumentación filosófica y con la función instructiva que comparten los géneros de tradición didáctica. Dividido en tres secciones, la primera emula la estructura del tratado, tomando como modelo el *Tractatus* de Wittgenstein, compuesto por una larga serie de aforismos. La segunda parte se desarrolla en un discurso mucho más cercano a la forma ensayística. Finalmente, la tercera adopta el

el signo es *figura* o modelo de la realidad. Dicha teoría se desprende de un complicado ejercicio deductivo, donde el filósofo analiza la relación entre lenguaje y mundo. Para Wittgenstein, el mundo es la totalidad de los hechos y éste puede ser descompuesto en cada uno de ellos para su análisis, así como el lenguaje puede ser analizado en la descomposición de sus proposiciones. Los hechos son los estados de las cosas, es decir, conexiones que se establecen entre las cosas u objetos. De forma análoga, en el lenguaje, a las cosas corresponden los nombres, y a las proposiciones, los estados de las cosas. Es decir, la misma lógica de conexión que se establece entre mundo y estado de las cosas aplica a las conexiones que en el lenguaje se establecen entre los nombres y las proposiciones. De modo que así se funda la relación entre lenguaje y mundo: la función primordial del lenguaje es *figurar* el mundo. Lo importante, sin embargo, de la reflexión de Wittgenstein se concentra en su planteamiento respecto a las condiciones de posibilidad con que el lenguaje figura al mundo, del cual deriva la distinción entre la posibilidad de *decir* a través del discurso científico o lógico, y el *mostrar* lo indecible, relativo a los alcances del discurso religioso, ético y estético. Como señala gran parte de los estudiosos de la obra de Wittgenstein, la delimitación precisa entre lo decible y lo indecible, o bien lo decible y lo mostrable, es la inquietud fundamental que desata y sostiene su *Tractatus*.

modelo de un manual. Es decir, el texto se desarrolla con formas discursivas de claros tintes teórico-instructivos, cuya finalidad, en un sentido estricto, sería exponer de forma integral y ordenada el conocimiento sobre una realidad (en este caso, la operación pictórica). Sin embargo, como se verá, la intención que sostiene este texto es desviar la funcionalidad de su propia forma, disfrazándose como un discurso de tono lógico y objetivo que sirve sólo para marcar, por efecto de contraste, su verdadera intención: ponderar la expresión poética-artística.

Muy cercano al ejercicio que Elizondo ya había realizado en “Teoría del disfraz”, donde también se vale del juego con la forma de la argumentación filosófica,¹⁵⁰ “Tractatus rethorico-pictoricus” se realiza en la estructura doble que signa a la parodia, la cual implica “una síntesis bitextual [del texto parodiado y el parodiante] que funciona siempre de manera paradójica”.¹⁵¹ La paradoja se concentra en la dinámica de inclusión y desviación simultánea que involucra someter al texto o forma parodiada a una reelaboración que lo transgrede a la vez que lo reafirma; es decir, la parodia reúne “la diferencia con la síntesis, la alteridad con la incorporación”.¹⁵² Tal operación se reconoce en “Tractatus rethorico-pictoricus” desde su título. La voz latina “tractatus” funge como primer indicio de reconocimiento para entablar relación con el modelo del tratado y, particularmente, con el *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein¹⁵³ al reproducir la for-

¹⁵⁰ Véase *supra*, pp. 107-113.

¹⁵¹ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, p. 178.

¹⁵² *Ibid.*, p. 179.

¹⁵³ Por supuesto, el efecto de reconocimiento está determinado por la capacidad asociativa del lector, como lo es en toda operación que implica un diálogo intertextual. A decir de Linda Hutcheon: “The task of the reader in completing the meaning of a parodic text is somewhat more complex than usual. In addition to the usual literary codes, the reader must recognize that what he is reading is a parody, and to what degree and of what type. He must also of course know the text being parodied if he is to read

ma compuesta “rethorico-pictoricus”, aunque cambia su materia de tratamiento. En este doble juego, el texto transparenta la dinámica que registrará el modo de inserción del texto y de los modos del discurso parodiados: el principio de forma se conserva, mientras que la materia, pero sobre todo la intención, se transforman. La normativa de la lógica se sustituye por la retórica, y la filosofía, como materia de reflexión, por la pintura. Aún más, el sentido de relación que en el título de la obra de Wittgenstein guarda la fórmula “logico-philosophicus”, la cual supone la dependencia de la estructura lógica como aparato para la expresión filosófica, se ve transgredido en la nueva forma al hacer dependientes dos sistemas de naturaleza distinta: la retórica (relativa a la composición del discurso verbal) y la pintura (de composición plástica). Esta paradoja se confirma —y justifica— en los dos primeros párrafos del texto:

§ El tractatus es el libro que el pintor escribe mientras pinta.

§ Contiene lo que escribiría acerca de su experiencia (p. 56).

El pintor, evidentemente, no puede escribir mientras pinta, al menos si pensamos en la lógica de una escritura alfabética. No así si consideramos que, para Elizondo, la pintura también es un acto de escritura. En su artículo “Texto legible y texto visible” (1975), el autor asimila el objeto literario y el objeto pictórico —y en general el plástico— como escrituras, dado que las dos formas disponen el ordenamiento de un mensaje que puede ser leído:

Punto focal del signo y el significado, la escritura —en todas las acepciones que obtiene de nuestra civilización— se desplaza perceptiblemente desde el coto cerrado de “la literatura” hacia el de las artes

it as another than any piece of literature, that is, as any other non-parodic work” (“Parody Without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody”, *Canadian Review of Comparative Literature*, 1978, núm. 2, p. 206).

comúnmente llamadas “visuales”; artes cuya contemplación o apreciación se realiza por la facultad de percibir o discernir en el diverso ordenamiento de ciertos objetos una suerte de mensaje o señal proveniente de un orden textual de segunda potencia, que ha de ser traducido dos veces antes de que podamos entenderlo: una al lenguaje de su autor y otra de éste al del lector.¹⁵⁴

Desde esta perspectiva, el párrafo de apertura en “Tractatus rethorico-pictoricus” adquiere significado si se considera que Elizondo supone la existencia de un “orden textual” forjado de antemano en la interioridad del pintor, del cual deriva una textualidad secundaria: la pintura. En este sentido, cabe pensar el libro que el pintor “escribe *mientras* pinta” como lo que sería el texto “en primer grado”, es decir, el que antecede a los trazos en el lienzo y que es, en la naturaleza del mundo interior, formulado (al menos en parte) en un orden verbal. Ahora bien, si consideramos esta posibilidad, no puede pasar desapercibido que, para Elizondo, ese contenido original nunca logra una correspondencia total con el objeto donde se inscribe. En el caso de los textos escritos (en escritura alfabética), las limitaciones derivan del sistema lingüístico, pero también involucran otra cuestión: en el momento de la inscripción en el papel, todo el proceso de formulación de la idea, el asedio a la palabra, aquello que en “Mnemothreptos” el escriba planteara como “el movimiento pendular de la imaginación” (que vale hacer extensivo al movimiento del pensamiento mismo), queda excluido; lo que encuentra lugar en el objeto escritural sólo es producto, pero no muestra su proceso de creación. El acto pictórico no es distinto, supone también una suerte de movimientos, un proceso que se desarrolla en la mente del pintor, del cual el trazo en el lienzo sólo es el último estadio. Así, el proceso total de dicha operación se vive sólo de manera interiorizada: contiene la continuidad entre el texto primigenio (el mental) y su realización en

¹⁵⁴ Art. cit., pp. 3 y 5.

el lienzo. El depositario de ésta es, por supuesto, el pintor, quien en esta lógica del texto se devela como un escriba-pintor, carácter que cobija la aparente paradoja del texto: es retórico y pictórico a la vez, porque formula desde la palabra la experiencia pictórica, pero también porque, como se verá más adelante, termina por fundir el gesto escritural y el pictórico.

Asumida esta condición, el *tractatus*, según se revela en el segundo párrafo, es aquel que el pintor “escribiría acerca de su experiencia”. Como en otros textos del autor, el uso del condicional delimita la escritura en el juego de la (im)posibilidad, porque en este caso implica la búsqueda del sentido de totalidad de una *experiencia*: la operación pictórica-escritural que es sólo “aproximativamente imaginable” (p. 67) e involucra tres elementos: el genio, la técnica y la poética.

Con el tercer párrafo, el texto entra de lleno en el juego de sistematización del conocimiento correspondiente al modo discursivo del tratado:

§ El tractatus consta de las tres partes correlativas que intervienen en la operación pictórica: la primera está dedicada al ojo, la segunda a la mano y la tercera a la luz. Una se ocupa del genio, la otra de la destreza o la técnica. La tercera, que trata la parte poética, es el tratado imposible (p. 56).

De acuerdo con esta proposición, el “Tractatus rethorico-pictoricus” daría constancia sólo de las primeras dos partes (el genio y la técnica) puesto que la tercera guarda el principio de la imposibilidad. Sin embargo, como es de suponer en Elizondo, el “tratado imposible” es, precisamente, el objeto que busca ser realizado. En esta intención se involucra el diálogo que entabla el texto con el *Tractatus* de Wittgenstein.

Sin duda, una de las afirmaciones del filósofo más convocadas de su *Tractatus* es aquella que ofrece en su prólogo, donde resume lo

que llama “el sentido entero” de su libro: “lo quequiera puede ser dicho, puede ser dicho claramente; y de lo que no se puede hablar hay que callar”.¹⁵⁵ Esta aseveración condensa, en efecto, los estímulos y alcances de su reflexión filosófica, la cual deriva de una concepción analítica que juzga al lenguaje lógico¹⁵⁶ antes que como una herramienta, como un problema, dadas sus limitaciones. De ahí que la sentencia anticipada en el prólogo se convierta en la conclusiva de su discurso: “De lo que no se puede hablar, hay que callar”.¹⁵⁷

Sin embargo, lo que Wittgenstein considera “inexpresable” lo es sólo para la forma lógica del lenguaje, no así para aquello que llama lo “místico”: “6.522 Lo inexpresable, ciertamente, existe. *Se muestra en lo místico*”.¹⁵⁸ Esta noción involucra, para el autor del *Tractatus*, “el sentimiento del mundo como todo limitado”,¹⁵⁹ es decir, un otorgamiento de valor absoluto al mundo, lo cual implica ir “más allá” del lenguaje lógico. Indagación que, por lo tanto, está negada para el discurso filosófico, pero que según Wittgenstein, es asumida por el discurso religioso, ético y estético. Así, el filósofo marca los límites para su propio discurso: “6.53 El método correcto de la filosofía sería propiamente éste: no decir nada más de lo que se puede decir”.¹⁶⁰ Lo cierto es que, como señala Russell, Wittgenstein “encuentra el modo de decir una buena cantidad de cosas sobre aquello de lo que nada se puede decir”.¹⁶¹ En términos del propio Wittgenstein, sucede que su *Tractatus* pone en juego el sentido de no decir, sino *mostrar* en el

¹⁵⁵ *Tractatus logico-philosophicus*, trad. de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Alianza, Madrid, 1999, p. 11.

¹⁵⁶ El análisis que elabora Wittgenstein reconoce que aquellas proposiciones filosóficas que convocan o tratan de explicar elementos cuyo significado no es definitivo, es decir, que no son verificables en el mundo, carecen de *forma lógica*.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 183.

¹⁵⁸ *Id.*

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 181.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 183.

¹⁶¹ “Introducción de B. Russell al *Tractatus*”, en Ludwig Wittgenstein, *op. cit.*, p. 196.

silencio. En carta dirigida a uno de sus editores, el filósofo acota los contenidos de su obra de la siguiente forma: “mi obra se compone de dos partes: de la que aquí aparece, y de todo aquello que *no* he escrito. Y precisamente esta segunda es la importante”.¹⁶²

Parece claro que esta suerte de “paradoja” que estructura al *Tractatus* de Wittgenstein es recuperada por Elizondo en “Tractatus rethorico-pictoricus” al declarar la imposibilidad de tratar la parte “poética” de la operación pictórica, la cual, sin embargo, es la piedra de toque para todo el texto. Es decir, aunque se denote su imposibilidad, la parte “poética” subyace en el mismo discurso del narrador y hace que el tratamiento de ésta, como parte involucrada en la operación pictórica, se *realice*, aunque no sea puntualmente “dicha” en el orden de la estructura sistemática y objetiva que supone la escritura de un tratado. En este sentido, podría plantearse que el *Tractatus* de Wittgenstein comparte con el texto elizondiano el principio de la paradoja: los dos, aunque son signados por los límites del lenguaje desde sus respectivos ámbitos, logran que éste ceda para mostrar lo indecible.

Las claves para realizar el tratamiento de la parte poética se revelan en “Tractatus rethorico-pictoricus” al marcar las relaciones que establece con las otras dos partes que involucra la operación pictórica: el genio y la técnica:

§ Sólo la segunda parte considera la historia de la pintura y la máxima perfección de la operación de que trata la tercera reside en la perfección de las otras dos.

§ El tratado es un catálogo de la experiencia conjunta del ojo y la mano (p. 56).

A partir de estos párrafos es posible inferir: 1) la parte poética reside en el empleo conjunto y “perfecto” del genio y la técnica;

¹⁶² Cit. por Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera en “Introducción”, *ibid.*, p. ix.

2) dado que el tratado cataloga la experiencia conjunta del ojo y la mano (es decir, del genio y la técnica), el tratado versa sobre la parte poética, y por lo tanto no es más que el “tratado imposible”, mencionado en el párrafo tres.

Ahora bien, ¿a qué se refiere el narrador cuando habla de la parte “poética”? De acuerdo con la perspectiva elizondiana, cualquier actividad artística tiene como fundamento la poesía. Recupero de nuevo la frase consignada tempranamente en su *Diario*, en 1958, donde refiere a la poesía como el “elemento fundamental del arte”,¹⁶³ ya que, sea cual sea el modo de textualidad del objeto artístico, siempre involucra un modo de expresión en el que hay una fuerza de cohesión renovada entre lo expresado y el lenguaje utilizado para expresarlo. Dicha percepción acompaña a Elizondo a lo largo de su carrera artística, como lo confirma el artículo antes convocado, “Texto legible y texto visible”, donde señala: “La poesía es el territorio en que el lenguaje pierde su sentido; el sentido por el que una cosa de la tradición y de la convención se convierte en algo nuevo: en el poema verbal o visual, poco importa; en una construcción que se sustenta, fundamentalmente, en su forma y no en su sentido común”.¹⁶⁴

¿De qué deriva la imposibilidad para “decir” esa parte poética de la operación pictórica? Irremediablemente, toda reflexión que pretenda explicar la condición de la poesía, en el sentido englobante que supone para Elizondo, revira hacia el sentido trascendental que implica la actividad artística y que deja al lenguaje siempre en una condición de insuficiencia, porque, como señala el narrador del “*Tractatus rethorico-pictoricus*”, involucra experiencias “profundas” que guardan consonancia con lo que para Wittgenstein se realiza en lo místico: “se trata de experiencias de luminosidad pura que caen fuera del dominio del lenguaje y que por ello constituyen la substancia de la que el pintar está hecho: una substancia mágica” (p. 59).

¹⁶³ “*Diarios (1958-1963)*”, ed. cit., p. 54.

¹⁶⁴ Art. cit., p. 9.

La imposibilidad del tratado deriva de la materia con la que se formula, es decir el lenguaje, el cual antes que una herramienta es un aparato signado por sus limitaciones; por ello, su escritura ante todo se develará como una tentativa:

§ Toda tentativa de escritura de un tratado, aunque está condenada al fracaso —por el carácter imposible del lenguaje— es el intento de instaurar un orden, el intento de formular demostrativamente el canon de un hecho clásico (p. 57).

En la voluntad de “formular demostrativamente” radica la tentativa de la escritura de “Tractatus rethorico-pictoricus” y, de forma extensiva, la de la escritura elizondiana, ya que, aunque el lenguaje imponga sus límites como herramienta, es la única con que se dispone. La apuesta de la escritura es hacer que el lenguaje ceda a la voluntad que la inspira, inquietud reiterada y que, como se ha visto a lo largo de este trabajo, tiene diversas manifestaciones en la obra de Elizondo.

Dentro de *El grafógrafo*, otro texto que involucra esta búsqueda como tema es “Sistema de Babel”, cuyo narrador declara haber decretado la instauración de un nuevo sistema de habla, promovida por la “aberración trágica” de que “las palabras correspondan siempre a la cosa y que el gato se llame gato y no, por ejemplo, perro” (p. 15). La lógica del nuevo sistema de habla consiste, por ello, en no llamar las cosas por su nombre, con la finalidad de que “adquieran un nuevo, insospechado sentido” (p. 15). Es decir, se busca movilizar la estructura del signo adjudicando nuevos significados al significante; en otras palabras, forzar al lenguaje para que, haciendo uso de sus propias estructuras, engendre sentidos insospechados. No se trata, pues, de inventar un nuevo lenguaje, sino de que el lenguaje se reinvente dentro de sí mismo y así renueve al mundo: “encontraréis otro tanto de poesía y otro tanto de mundo en los términos de ese trastrocamiento o de esa exégesis; cortad el ombligo serpentina que

une a la palabra con la cosa y encontraréis que comienza a crecer autónomamente” (p. 16). Hermanado con esta intención se encuentra también en *El grafógrafo* “El objeto”, texto que lleva a otro modo de realización la apuesta perfilada por su “sistema de Babel”. Aquí, Elizondo lleva a la literalidad una de las máximas del *Tractatus* de Wittgenstein, que funge como su epígrafe y versa: “2.014 — Die Gegenstände enthalten die Möglichkeit aller Sachlagen (Los objetos contienen la posibilidad de todos los estados de las cosas)”.¹⁶⁵ En este caso, el escritor somete el signo “objeto” a la demostración del “error” que liga el significante con el significado, adjudicándole una serie de características definitorias que permutan y contradicen incesantemente sus cualidades. Es un objeto que es “repulido y desgastado de edades costrosas” y “chorrea sangre”, aunque está fabricado “de hierro y de basalto” (p. 98). Es, en sí, una síntesis de confusiones, porque su condición esencial es la de “no poder ser concebida más que como un error” (p. 99).

La relación que “Sistema de Babel” y “El objeto” entablan con “Tractatus rethorico-pictoricus” radica en que este último también impone un trastrocamiento, no ya del signo, sino de la estructura discursiva. Si un tratado, como género teórico-didáctico, supone la exposición integral y objetiva con la intención de promover conocimientos concretos, el “Tractatus rethorico-pictoricus” logra desde esa misma estructura, es decir, con sus recursos formales (axiomas, preceptos, definiciones, etcétera), la realización de una tarea que escaparía a los alcances de una exposición de dicha naturaleza. La primera sección contiene esta dinámica de forma más explícita. Recurre al tono incontestable y definitivo de los preceptos y axiomas, incurriendo no pocas veces en la negación de lo que se ha planteado. Por ejemplo, el narrador —como también lo hiciera Wittgenstein en su *Tractatus*— marca los límites para su discurso estableciendo las nociones que deben ser excluidas de un tratado de pintura; “el

¹⁶⁵ Traducción tomada de Wittgenstein, *op. cit.*, p. 19.

gusto, la historia del arte, la personalidad, la sensibilidad, etc.” (p. 57), nociones que, sin embargo, no dejarán de aparecer a lo largo del texto: la mención de pintores consagrados —como Uccello, Botticelli y Vermeer—; la enunciación en primera persona, “yo podría pensar” (p. 60), o la “sustancia mágica” (p. 59) atribuida a la pintura contravienen este gesto restrictivo con la intención de trastocar el orden del discurso objetivo y puntual del tratado para develarlo sólo como fingimiento y promover la apertura a la otra expresión, la de la experiencia poética que encuentra cabida en el discurso del narrador, porque sólo así logra “formular demostrativamente”, mostrar (no decir) la sustancia mágica de la operación poética en la pintura, es decir, revelar su secreto.

El genio y la pintura secreta

A partir de la segunda sección, “Tractatus rethorico-pictoricus” muestra una transformación: abandona la forma breve del aforismo y adopta la del discurso de tono ensayístico. El narrador da entrada al apartado con un titular: “*De la pintura secreta*”, con el cual anticipa el vuelco al que somete el tratamiento que había llevado hasta ese momento sobre la operación pictórica: incorpora la figura, ya anticipada, del genio, como el talento inventivo y creador del que emana el objeto artístico.

No es extraño que el narrador adopte el modo ensayístico para desarrollar la construcción de sentido de la parte que, como se señala en los primeros párrafos, involucra al “ojo” en la operación pictórica, ya que es el género que mejor imbrica el principio subjetivo de la mirada y la prosa de ideas: reúne lógica e intuición; en palabras de Robert Musil, el ensayo “tiene de la ciencia la forma y el método. Del arte, la materia”.¹⁶⁶ La naturaleza “proteica” atribuida a la prosa

¹⁶⁶ *Ensayos y conferencias*, trad. de José L. Arántegui, Visor, Madrid, 1997, p. 343.

ensayística¹⁶⁷ permite al narrador de “Tractatus rethorico-pictoricus” dar continuidad al juego entre la intención teorizante y la actitud reflexiva donde se introduce la perspectiva de la subjetividad, la virtualidad de la mirada, ahora con la libertad que proporciona el ensayo, ya que con éste se despliega “la inteligencia a través de una poética del pensar y la puesta en práctica de nuestra capacidad de entender y dar juicio sobre la realidad desde una perspectiva personal”.¹⁶⁸

La reflexión del narrador en esta sección involucra la condición del acto artístico como una realización “secreta” que, como puede imaginarse, supone su relación con el mundo interior, tan caro a Elizondo. La importancia del ojo, la mirada, es estatuida por el narrador desde las primeras líneas de esta sección. Asume, en principio, que “la condición del mundo es evidentemente arcana” (p. 65), e involucra a la ciencia y al arte en el revelamiento de su secreto: “La revelación de un secreto es el fin de la ciencia y el heroísmo del arte es una indiscreción” (p. 65). Lo que media entre la condición arcana del mundo y la búsqueda de su revelación, sea por la ciencia o por el arte, es precisamente la mirada: “La mirada es maldita porque la naturaleza del ojo es la de lo que transpone el umbral entre el Yo y lo de afuera” (p. 65).

El ojo o la mirada, en su condición de umbral, aparece en la obra elizondiana desde sus primeros escritos. Hay que recordar cómo en *Poemas* la mirada del poeta es el medio constante en su apertura perceptiva al mundo, o bien, el efecto de “ocularización” logrado en el cuento “En la playa”, por no decir de la obsesión contemplativa en *Farabeuf*. La mirada en “Tractatus rethorico-pictoricus” involucra, sin embargo, de manera mucho más cercana el sentido otorgado a la escena convocada en el capítulo anterior, de la autobiografía *Salvador Elizondo*, donde el autor confiere a la fascinación por el reflejo de su propia mirada la calidad del motor que da origen a la figura del

¹⁶⁷ Véase Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo*, Siglo XXI, México, 2007, pp. 9-25.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 19.

poeta, ya que ella promueve y contiene el principio de la actividad artística.¹⁶⁹ Reformulada en este texto, Elizondo alimenta esa primera visión del acto de la “mirada de la propia mirada” como posibilitadora del ejercicio artístico, porque “entre el espejo y la mirada medra el mundo de lo otro; el mundo secreto; el mundo paralelamente secreto al verdadero mundo de nuestra mentira” (p. 66).

El mundo de la mentira apela al sentido de integridad asignado al mundo, al que suponemos pertenecer y conocer, el cual se sostiene en el “equilibrio lógico de toda mentira perfecta” (p. 65). De nuevo, en esta sección aparecen los ecos del planteamiento de Wittgenstein, quien propone la posibilidad de correspondencia entre el mundo y su figuración en el lenguaje lógico, posibilidad que, parece decir el “*Tractatus rethorico-pictoricus*” es precisamente esa mentira perfecta. Hay, sin embargo, un mundo paralelo a éste: “imágenes que no estaban destinadas a tocar ninguna retina y a no ser reflejadas jamás en la superficie de un espejo. Imágenes invisibles. Ése es el mundo de los pensamientos secretos” (p. 66).

Por ello, la pintura secreta, al final del recorrido argumentativo que presenta el narrador, es aquella que “permite trasponer el lugar de las figuraciones” (p. 66), porque revela la pintura (y el arte en general) como acto que da forma a esos pensamientos secretos. Si una imagen pictórica figura un objeto, cualquiera que sea, la pintura secreta involucraría representar el acto de esa figuración, apresar la mirada de quien crea. La obra que el narrador utiliza como ejemplo aclara esta perspectiva, se trata de la pintura del artista holandés del siglo XVII Johannes Vermeer, *Interior del estudio*, donde se muestra al pintor, de espaldas en la perspectiva del cuadro, pintando a su modelo. En él, señala el narrador, “Penetramos hacia *el otro lado* del cuadro y, como espías, descubrimos la realización de un hecho secreto” (p. 66).

La consonancia entre la pintura secreta y la escritura elizondiana salta a la vista. Ambas proponen el principio crítico que sostiene su

¹⁶⁹ Véase *supra*, pp. 94-95.

perspectiva artística, la cual pondera el acto creador antes que el objeto creado. En este sentido, “Tractatus rethorico-pictoricus” sirve al autor para involucrar sus propios principios estéticos y ponerlos en juego y demostrar su validez en la dinámica universal de todo acto representativo. Hermana, a partir de la prevalencia del mundo interior, el acto pictórico y el acto poético como realizaciones de “nuestra vida secreta” (p. 67), y confiere la centralidad a la figura de quien emana: el genio, el artista.

La técnica

La sección final de “Tractatus rethorico-pictoricus” incorpora un último juego con las formas didácticas: el manual, cuyo principio de articulación se sustenta en sistematizar instrucciones concisas que permitan realizar una actividad de forma efectiva. Como es de esperarse, esta parte supone el tratamiento que involucra a la mano (la técnica) en la operación pictórica. El cambio del tono discursivo es evidente, adopta por momentos la voz en segunda persona para acentuar la intención instructiva: “Si no olvidas, mientras lo pintas”, “Tu mano está dominada por la gravedad” (p. 69). Lo importante, sin embargo, es reconocer que aunque esta forma supondría un mayor alejamiento de la intencionalidad subjetiva, es la que más juega con la construcción poética. El discurso incorpora símiles; hace uso, en general, de imágenes sensoriales de manera mucho más acentuada que en los apartados anteriores.

Esta sección, titulada “*Manera de hacer un kaki*”, inicia con un símil significativo en la producción de Elizondo y que tendrá clara continuidad en *Camera lucida*.¹⁷⁰ El narrador parte de un ejercicio de

¹⁷⁰ *Camera lucida*, como se verá en el siguiente capítulo, incorpora una analogía muy similar en el texto “Aparato” usando el funcionamiento del instrumento conocido como “cámara clara”, el cual utiliza un juego de prismas de vidrio que proyectan la

analogía entre el procedimiento de la pintura y el de la fotografía. La primera instrucción dada para hacer un *kaki* consiste en: “seguir un procedimiento fotográfico: un procedimiento por el que la imagen se imprime en la placa mediante el instrumento de la cámara y el método musical de combinación de duraciones” (pp. 67-68). Instrucción que genera una imagen en la cual la “cámara” a la que alude el narrador es, evidentemente, el ojo del artista, por el que se proyecta una imagen para capturarla no en el sentido instantáneo de la fotografía, sino en la “combinación de duraciones” que supone el movimiento del pincel y la mano que se extienden en el tiempo. El símil se enriquece incorporando la tinta china, como “el ácido que quema, expone, impregna, vela” (p. 68), mientras que el papel o la seda “deja ver su luz a través de las sucesivas aguadas que en término *intermitentes* expresan la continuidad del tiempo de exposición” (p. 68).

Establecido este símil, que fungirá como rector para la dinámica del apartado, el narrador procede a la descripción de la técnica requerida para la pintura del *kaki* prolongando la imagen de la operación pictórica en consonancia con el procedimiento fotográfico. En esta lógica, si la imagen en la fotografía se revela por la exposición a la luz, la pintura lo hace por exposición al agua: “Lo mismo que la luz es a la fotografía (y a todo), así es el agua a la pintura. Ella ordena, conduce, disuelve, fija, sobrepone, ahuyenta, perpetúa las pequeñas partículas de hollín de tal manera que satisfagan un requisito espiritual” (p. 68).

El conocimiento de Elizondo en la actividad pictórica otorga a las explicaciones un fundamento real, la técnica descrita coincide con los principios de la pintura en acuarela, pero lo importante es cómo se sirve de ella para adaptarla y hacerla significativa en el ejercicio literario. Con la lógica de la técnica de la acuarela, el narrador pondera los ejercicios preparativos del material para que esté en

imagen de un modelo sobre el papel para que sirva al dibujante como guía. La analogía que Elizondo construye confiere a la mente y al ojo el funcionamiento de tal “aparato” que proyecta los contenidos mentales en el papel para fijarlos a través de la escritura.

condiciones de exponer lo que antes ya se ha concebido en la mente del pintor, en este caso el *kaki*: “Un *kaki* es, pues, en primer lugar, una mancha invisible; una mancha futura; entre otras cosas porque, como la fotografía, la pintura se hace a oscuras, en la oscuridad en la que nace el proyecto de pintar el *kaki*” (pp. 70-71). La oscuridad donde nace el proyecto no puede aludir nada más que al universo interior del artista, el cual debe ser revelado en el papel, de ahí el acento que el narrador otorga al carácter “latente” de la imagen del *kaki*; éste, como se ve en la cita anterior, es “una mancha futura” que, cuando el pincel toca el papel, hace que “se origine y se vea ya desarrollado por los caminos que el agua clara le ha trazado” (p.73), como si se tratara, en efecto, de una imagen que *surgiera*, como en el revelado de una fotografía, por exposición a un “negativo mental” que se va imprimiendo en el papel.

La analogía es significativa si consideramos que en ella se conjugan dos de las pasiones de Elizondo: la fotografía y la pintura. Como se vio en el capítulo anterior, sus primeros impulsos artísticos fueron en la pintura, actividad que no abandonó a lo largo de su vida; de igual forma, la fotografía tiene una clara presencia, tanto en su vida como en su obra. La fotografía alberga en la obra literaria del autor una relación con el deseo de la captura del instante, pero es sobre todo el sentido de “ocularización” (es decir, el modo en que una realidad es filtrada por la mirada) el que es privilegiado por el escritor. A partir de este elemento, Elizondo hace coincidir sus tres pasiones en el texto: canaliza en la reflexión respecto a la operación pictórica la revelación de un mundo interior que se proyecta a través del ojo —el *œil-caméra*— para ser inscrito, en un gesto escritural, por el trabajo de los movimientos de la mano. De esta forma, los tres elementos aludidos por el narrador al inicio del texto encuentran una comunión en esta imagen: la mano escribe la vida secreta que está detrás del ojo que mira.

Como es de suponer, debido a que esta sección es dedicada a la reflexión de la técnica, la analogía deviene en la acentuación del

trabajo de la mano, haciendo de ésta el instrumento principal del que el pintor se vale en su actividad. El ejercicio poético para develar esta centralidad construye una metonimia, en la que la mano concentra la totalidad del cuerpo del pintor y pareciera una extensión del pincel. Una imagen es significativa cuando el narrador canaliza la atención en los ángulos que forman las articulaciones desde el hombro, el brazo, el codo, hasta llegar a la mano, como fuerzas que están *actuando* con el pincel y cuyos movimientos acompañan los trazos en el lienzo:

La multiplicidad del centro posible del trazo de arcos condicionada por la multiplicidad de los centros posibles que determinan las diferentes articulaciones: la escapulo — humeral, la del codo, la torsal del cúbito y el radio y la de ésta con el carpio, las carpometacarpianas y las metacarpofalangianas hace posible la traslación paulatina, continua, modulada del centro de los arcos, lo que crea la posibilidad de un número infinito de curvas compuestas (p. 69).

El efecto generado por esta imagen deviene en una suerte de escena en *slow motion*, donde los movimientos de la mano se realzan para que, finalmente, se muestren como extensiones —o viceversa— de lo que se fija como “trazos” en el lienzo. Esta idea se enriquece con la imagen incorporada de uno de los poemas más famosos del poeta inglés John Donne, “A Valediction: Forbidding Morning”, el cual, representando la separación de dos amantes, versa:

If they be two, they are two so
 As stiff twin compasses are two;
 Thy soul, the fixed foot, makes no show
 To move, but doth, if th'other do.

And thought it in the centre sit,
 Yet when the other far doth roam,

It leans, and hearkens after it,
And grows erect, as that comes home.¹⁷¹

La construcción de este poema sirve al narrador para revelar los movimientos de la mano y el pincel como esos amantes que dibujan en el trazo sus movimientos hermanados: “Así como la noción de un compás cuyo brazo fijo se desplaza de la misma manera que el que describe Donne en su poema: virtualmente, produciendo una modulación de curvas que se siguen unas a otras y en las que el proceso está regido por el ‘sentimiento’ que rige en la pintura” (pp. 69-70).

Cabe resaltar, sin embargo, que la imagen construida en el texto genera también el reconocimiento en los movimientos representados, además del acto pictórico, el escritural. El acento otorgado a las “curvas compuestas” alude definitivamente a la cursividad de la escritura alfabética, lo cual se aclara en la contraposición que el narrador elabora entre la técnica del pintor occidental y el pintor chino. Para entender esta contraposición, es necesario convocar de nuevo la presencia de Fenollosa y la relación que Elizondo entabla con sus reflexiones sobre los caracteres chinos. Hay que recordar que uno de los elementos que el ensayista norteamericano subraya en *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (1919) es el carácter pictórico del ideograma, el cual Elizondo pondera, de igual forma, en reiteradas ocasiones como distintivo que posiciona a la escritura china en una categoría representativa “superior” que la escritura fonética occidental. Vale reiterar el discurso de Fenollosa al respecto: “por medio de su visibilidad pictórica [el ideograma] ha podido conservar su poesía creativa original con mayor vigor y vitalidad que cualquier lengua fonética”,¹⁷² lectura que Elizondo, definitivamente, adopta. Aunque en el caso de “Tractatus rethorico-pictoricus” el ideograma no es implicado de manera explícita, se filtra en la contraposición

¹⁷¹ John Donne, *Selected poetry*, Oxford University Press, Oxford, 1996, p. 113.

¹⁷² *Los caracteres de la escritura china como medio poético*, op. cit., pp. 37-38.

antes mencionada entre el pintor occidental y el chino al diferenciar sus principios de acción: “El pintor occidental se define por su capacidad de trazar curvas y de combinarlas de acuerdo con una *ratio* espacial. La *ratio* de la pintura china es enteramente temporal y esencialmente cuantitativa” (p. 69). La distinción que se elabora en la cita anterior es, en realidad, un eco de la diferencia esencial que Elizondo reconoce entre la escritura de occidente y la ideográfica. La escritura china, estudiada y practicada por Elizondo, involucra el sentido de temporalidad, ya que contiene en el signo un principio de acción o movimiento porque guarda una esencia poética o metafórica que permite, según Fenollosa, representar “cosas en movimiento”,¹⁷³ o bien, en palabras de Elizondo, hacer coincidir “la forma y la idea, el símbolo y la imagen poética en una sola expresión racional, comprensible, visible y legible a la vez”.¹⁷⁴ Lo anterior se logra gracias a la armonización del principio de representación escritural y pictórico que guardan los caracteres chinos.

Ahora bien, ¿cómo funciona la alusión a la escritura china en el texto? El narrador alude a los principios de acción de ésta para proponerla, en el juego instructivo establecido por “Tractatus rethorico-pictoricus”, como la “técnica” que el pintor (o bien, el artista) debe adoptar, involucrada en un “método” que, por el contrario, se asienta en la tradición occidental. La distinción y relación entre una y otro son establecidas por el narrador:

Existe una manera que consiste en describir el método empleado para pintar el kaki. Pero el método es cosa de Occidente de la misma manera que el “espacio” y la “ausencia de método”. La técnica es china: utilización de instrumentos sintetizantes; la escritura es producto de la acción conjunta de la gravedad y de la presión muscular entre la

¹⁷³ *Ibid.*, pp. 20-21.

¹⁷⁴ “*Ideograma: Teoría y canon de la poesía concreta*”, en *Pasado anterior, op. cit.*, p. 226 [texto publicado por primera vez en *unomásuno*, 6 de julio de 1978, p. 19].

superficie del papel y la punta del pincel. Esta técnica responde a la aplicación de una economía en la que la invención y atribución de métodos es un juego del espíritu: el más alto que ha inventado el Occidente (p. 70).

La cita anterior involucra, en principio, la distinción entre el orden del método y el de la técnica. En un sentido estricto, el método implica la sistematización de un procedimiento, mientras que la técnica refiere al uso de instrumentos y modos específicos con los que un método puede ser ejecutado. En este sentido, la técnica china que el narrador propone para la pintura del kaki supone la aplicación de una “economía”, del efecto sintetizante que el ideograma cobija, aquella atribución que el narrador antes ha dado a la operación de la pintura china (léase también como escritura), “enteramente temporal y esencialmente cuantitativa”, es decir, que guarda movilidad y condensación de sentido en el trazo. Es inevitable reconocer el diálogo que se establece en este juego con la tradición que recoge el principio de acción de la escritura china en el ámbito del pensamiento occidental y a la cual parece aludir el narrador al mencionar “la invención y atribución de métodos” concebidos en Occidente, algunos de los cuales han sido mencionados a lo largo de este trabajo como influencias y simpatías entabladas por Elizondo. Me refiero al ya aludido texto de Fenollosa, pero también a la poesía de Pound y a la poesía concreta que, de manera directa, reflexionan sobre los alcances representativos del ideograma y adoptan sus principios como sustento para desplegar sus propios “juegos del espíritu”.

Sea la pintura o la escritura (ambas como operaciones complejas de representación), parece declarar el texto, deben regirse por el principio de la economía y síntesis para configurar el objeto artístico, el cual debe ser capaz, a la vez, de desplegar una carga cuantiosa de sentido, rasgo estilístico que caracteriza a la escritura elizondiana y que parece aquí sostenerse como la declaración de sus propios principios estéticos. En este sentido, cabe preguntarse ¿no es este texto un ejer-

cicio que, desde el juego literario, sistematiza aquello que podríamos llamar el método elizondiano?

“Tractatus rethorico-pictoricus” involucra gran parte de las preocupaciones y soluciones artísticas que signan la propuesta estética de Elizondo. Recoge, en primera instancia, recursos utilizados en su producción literaria que, además de demostrar sus grandes pasiones, recuerdan cómo éstas se fueron incorporando en la construcción de una poética personal: la fotografía, en el principio de la mirada, que hace preeminente el espacio del mundo interior, y en el uso no sólo de la imagen fija, sino del juego fijeza-movimiento de efecto cinematográfico que se impone como un *tempo* para su escritura; la pintura, cuyos principios le permiten alimentar la magnitud representativa del gesto escritural; el ideograma, síntesis de pintura y escritura que hace uso del principio de economía y explosión de sentido que debe regir la operación artística. Además, se encuentra la reiterada voluntad de asediar las “imposibilidades” del lenguaje, que encuentran realización sólo dentro del discurso poético-artístico, implicando el uso de modelos discursivos (los más rígidos en la tradición de la construcción del conocimiento, tales como el tratado y el manual), para someter al lenguaje a “experimentaciones” que le permitan demostrar la capacidad del ejercicio literario para construir un conocimiento distinto, que trasciende los límites de la propia materia con que se construye: el poético.

El cierre del texto, a modo de síntesis y en un movimiento circular de “atado”, donde se imbrican todas las aristas de su estructura, propone el sentido del tratado como “una idea semejante a la de infinito e imposible” (p. 73). De este universo infinito (como la poesía) e imposible (como la materia que la conforma), deriva un conocimiento que contiene “la sabiduría cuidadosamente decantada mediante las experimentaciones más arduas de la inteligencia” (p. 74), cuyo depositario y realizador es el artista, en tanto artífice y genio, no en el sentido romántico, sino en el de la visión del poeta intelectual, quien, para develar el secreto del mundo, requiere del trabajo arduo

de la mano, de la exactitud de la técnica. De ahí la sentencia final del texto: la inteligencia puesta en juego en la operación artística no es “una inteligencia pura a la que el empleo de la mano no fuera necesario, sino de una inteligencia eminentemente técnica de la que la mano y el conocimiento de su empleo son el fundamento” (p. 74). Sólo así, el ojo del genio y la técnica de la mano, como los amantes de los versos de Donne, se mueven hermanados para engendrar la luz poética.

EL CÍRCULO DEL TIEMPO

El tiempo existe y no existe: fluye o se estanca, pasa o se queda.

SALVADOR ELIZONDO, “Del tiempo y el río”

Cuando el joven Elizondo, en su primer poemario, nombró la posibilidad de arrebatarse el tiempo “al afán pertinaz de los relojes”,¹⁷⁵ fundó en su obra uno de sus grandes temas. Como se vio en el capítulo I, *Poemas* muestra los primeros intentos del escritor por dotar a su discurso de la capacidad de transgredir el sentido del tiempo.¹⁷⁶ Pero, sin duda, es hasta la publicación de *Farabeuf o la crónica de un instante* cuando esa inquietud encuentra respuesta al instaurar una de las estrategias textuales más significativas de la prosa elizondiana que determina el tratamiento de la temporalidad y cuyo sentido se alberga en la paradoja de su título: hacer la crónica de un instante, es decir, hacer confluír la fijeza y el movimiento.

Fundado como una de sus obsesiones, *El grafógrafo* reserva al tiempo un espacio significativo en tres textos: “Futuro imperfecto”,

¹⁷⁵ *Poemas, op. cit.*, p. 18.

¹⁷⁶ Véase *supra*, pp. 28-29.

“Presente de infinitivo” y “Pasado anterior”, los cuales repiten en gran medida el uso de la estrategia textual mencionada, pero se distinguen por su acento lúdico frente al tratamiento de tono grave que Elizondo utilizó para la temporalidad en *Poemas* así como en *Fara-beuf*. En *El grafógrafo*, Elizondo somete el sentido del tiempo a una suerte de divertimento que se regodea en las posibilidades del texto literario para manipularlo. Además, su disposición consecutiva en el libro resalta la intención del autor de construir con ellos un perfecto círculo del tiempo que contiene las tres dimensiones posibles, presente-pasado-futuro.

Lo anterior confirma el deseo de unidad estructural del libro que propuse al inicio de este capítulo. Los movimientos circulares que se formulan en el texto inaugural “El grafógrafo” se repiten de distintas formas a lo largo del libro, y la tríada del tiempo es uno de sus ejemplos más claros. Así como cada uno de los textos que conforman este libro son unidades de sentido autónomas que, sin embargo, no dejan de tocarse entre sí, “Futuro imperfecto”, “Presente de infinitivo” y “Pasado anterior” son estructuras independientes que, al ser puestas en relación, construyen una nueva forma. En este caso, Elizondo busca configurar una especie de esfera temporal que promueve —como en todas sus “arquitecturas”— un sentido de realización de la imposibilidad al hacer coincidir todas las dimensiones del tiempo. El centro de esta esfera, como se verá, es ocupado por la noción del “ahora” (ya no el instante), la cual es sometida al efecto de imbricación de lo fijo y lo dinámico. Las estrategias: quebrantar el flujo del tiempo que se nos muestra como algo inalterable, mezclando universos heterogéneos, dilatando la percepción del mundo circundante y conteniendo su fluir.

Sobre las posibilidades que la literatura otorga para transgredir el flujo temporal, Elizondo reparó en un texto publicado en su columna del periódico *Excélsior*, el cual plantea la tarea de determinar el tratamiento del tiempo como un denominador común de la narrativa mexicana, o al menos —aclara— de la narrativa que “le

interesa”.¹⁷⁷ Su búsqueda encuentra paradero al reconocer en varios autores la intención de manipular el tiempo: “si los escritores no lo manipulaban, en la inmovilidad, o en el transcurso lentísimo de sus desarrollos, dejaban siempre entrever una preocupación evidente por ese fenómeno que es ‘el paso del tiempo’”.¹⁷⁸ En dicha tentativa el autor ubica, entre otras obras, *Pedro Páramo* y “Luvina” de Rulfo; *El guardaguajás* de Arreola, y *Aura* de Fuentes. Todas éstas, señala, discurren de un modo u otro sobre la temporalidad. De acuerdo con esta propuesta, no cabe duda de que la obra de Elizondo se inscribe puntualmente en dicha tendencia. Pero ¿qué lo distingue frente a los escritores que, según el propio Elizondo, comparten este “denominador común”? Los títulos de la tríada temporal de *El grafógrafo* dicen algo al respecto. El uso de los tiempos gramaticales, “Futuro imperfecto”, “Presente de infinitivo” y “Pasado anterior”, apunta hacia una intención particular. Presentarlos bajo la forma de textos que prometen un tratamiento lingüístico revela el deseo de ponderar la naturaleza del *verbo* (en el sentido de “palabra”) como elemento esencial al tratamiento del tiempo. Con la palabra no pretende hacer sólo una “representación” del paso del tiempo, sino dotarla del poder necesario para someter aquello que lo hace transcurrir indiferente a nuestras voluntades.

“Futuro imperfecto” y el tiempo como duración

“Futuro imperfecto”, como consigna la nota aclaratoria en la edición del libro, se publica por primera vez en 1970 en el número 36 de la revista *Diálogos*, un monográfico dedicado al futuro en el

¹⁷⁷ “Tiempo y literatura mexicanos”, en *Contextos*, *op. cit.*, p. 181 [apareció por primera vez bajo el título “De Federico Gamboa a Juan Rulfo: tiempo, obsesión de las letras mexicanas”, *Excelsior*, 13 de marzo de 1972, pp. 7-8A].

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 182.

cual participa Elizondo por solicitud de Ramón Xirau, director de la revista.¹⁷⁹

El texto se estructura en tres secciones. La primera desarrolla una breve disquisición sobre la temporalidad, donde el narrador establece los ejes de la dinámica que guiará la lógica de su relato, en el cual se superponen los sentidos del pasado, el presente y el futuro; la segunda desata el universo de la ficción adoptando la vena de la tradición fantástica, donde se ponen en juego los “principios” fundados en la primera sección, y la tercera permite imbricar todos los universos ficcionales y discursivos formulados en el texto.

Desde sus primeras líneas, “Futuro imperfecto” formula una transgresión del sentido temporal como proyecto de la escritura literaria: “La naturaleza retrocesiva y preteritante que la mera noción ‘el futuro’ proyecta sobre lo *a priori* [...] bastaría para concebir o formular las bases de una literatura que tiene el mismo carácter y alienta con el mismo principio que ‘la máquina del tiempo’” (p. 77). Los elementos que predominan en estas líneas son la condición “retrocesiva y preteritante” atribuida al futuro (cuya aparente paradoja fungirá como núcleo de sentido del texto), así como la mención de la “máquina del tiempo”, clara alusión al invento literario que remonta —al menos— hasta la obra clásica de Wells.¹⁸⁰ Con estos dos elementos, el texto establece las líneas por las que transitará su unidad creativa: conjetura e invención, razonamiento e ingenio, conforman una dupla en la que el universo literario se mezcla con la reflexión respecto a la naturaleza del tiempo.

¹⁷⁹ En el número participan también, entre otros, Carlos Fuentes, Rufino Tamayo, Pedro Friedeberg y el propio Ramón Xirau.

¹⁸⁰ Existe, sin embargo, un antecedente a la creación de Wells en la obra del dramaturgo español Enrique Gaspar, quien publica *El anacronópete* en 1887, obra que trata de un invento (el mismo que le da título) que permite a los personajes viajar en el tiempo hacia el pasado. Será siete años después, en 1895, cuando Wells publica *The Time Machine*, texto que se ha convertido en referencia obligada para las ficciones sobre el viaje en el tiempo.

Un texto resulta emblemático en la reflexión que Elizondo elabora sobre el tema. Se trata de “Del tiempo y el río” (1973), artículo que hace un recorrido en materia de lo que el autor denomina la “conciencia filosófica del hombre” y su relación con la especulación sobre el tiempo, retomando algunos de los planteamientos más representativos, que van desde Heráclito hasta Einstein, pasando por san Agustín, Nietzsche, Bergson y Dunne, así como por teorías de la física y las matemáticas. Lo anterior, no sin involucrar el otro lado de esa conciencia temporal: la manifiesta en la literatura, con presencias entrañables para el escritor como Proust, Joyce, Valéry y Gorostiza. “Del tiempo y el río” es un texto importante porque evidencia parte de la raigambre filosófica, científica y literaria que alimenta el tema del tiempo en la obra elizondiana. De los autores y planteamientos que recorre, me interesa ponderar la figura del filósofo francés Henri Bergson.

La influencia de este autor, de hecho, tiene clara presencia en la literatura. No son pocos los comentarios críticos que establecen nexos entre su pensamiento y, por ejemplo, la figura de Proust. Entre ellos se encuentra el propio Elizondo, quien señala en una página de su *Diario*: “Bergson descubre la persistencia del tiempo a través de la duración. Proust concreta esta noción en términos de experiencia trascendente, es decir en términos del espíritu”.¹⁸¹ De igual forma, en “Del tiempo y el río”, Elizondo reitera esta idea al denominar a Proust como el “discípulo literario”¹⁸² de Bergson. La lectura de este filósofo en el círculo cultural de la primera mitad del siglo fue decisiva, así como en la generación mexicana a la que pertenece Elizondo. José de la Colina, amigo de Elizondo, rememora una escena emblemática al respecto: “Recuerdo la tarde de los años cincuenta y la informal charla en el café universitario en que Jorge Portilla, para

¹⁸¹ “Diarios (1966)”, intr. y sel. de Paulina Lavista, *Letras Libres*, 2008, núm. 113, p. 59.

¹⁸² “Del tiempo y el río”, en *Contextos, op. cit.*, p. 218.

ilustrarnos a Salvador Elizondo y a mí el *dictum* famoso de Henri Bergson: ‘El tiempo es invención o no es nada’, recitó las seis líneas del *incipit* de ‘Nocturna rosa’, haciendo aparecer ante nosotros una flor de la mente, intemporal, inespacial”.¹⁸³ El *dictum* convocado por Portilla remite a la noción central que sostiene al pensamiento del filósofo francés: la duración (*durée*), término que involucra la concepción del tiempo como una sucesión de cambios que se experimentan sólo en el ámbito de la conciencia. Con esto, Bergson se distancia del concepto espacializado del tiempo utilizado en las ciencias físicas.¹⁸⁴

El tiempo como duración en la concepción bergsoniana es un fluir continuo e irreversible, en el que no hay un pasado, presente o porvenir puros, sino un solo e indivisible progreso: “La duración es el progreso continuo del pasado que corroe el porvenir y que se dilata al avanzar”.¹⁸⁵ El propio Elizondo ilustra el pensamiento de Bergson retomando la analogía del tiempo como un río: “Bergson dice que no hay tiempo; que solamente hay cambio. Lo que se mueve no es el caudal del río sino las riberas”.¹⁸⁶

¹⁸³ “Villaurrutia: poeta de turno nocturno”, *Letras Libres*, 2003, núm. 51, p. 34.

¹⁸⁴ Como señalan los estudiosos del pensamiento de Bergson, la duración transforma la concepción tradicional del tiempo: “Esto supone una novedad en tanto en cuanto estamos acostumbrados a considerar el proceso temporal desde las categorías del espacio, desde la medida y la homogeneidad, como son: la distinción entre pasado, presente y futuro, la consideración del instante, etc. Es posible, dice Bergson, que el miedo a escuchar ‘el zumbido ininterrumpido’ de la vida profunda, sea lo que obliga al hombre a colocarse en el tiempo espacializado, no dándose cuenta de que ahí no se encuentra la duración real. Pues bien, el ámbito privilegiado donde se localiza primeramente el tiempo real va a ser la conciencia, dándose así una *unión entre duración pura y conciencia*. La conciencia es, por su misma estructura, el ámbito dominado por el tiempo: el tiempo es el ‘tejido’, la ‘trama’ misma de la vida y de la actividad de la conciencia” (Gemma Muñoz-Alonso López, “El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto”, *Revista General de Información y Documentación*, 1996, núm. 1, pp. 300-301).

¹⁸⁵ Henri Bergson, “La evolución creadora”, en *Obras escogidas*, trad. de José Antonio Miguez, Aguilar, México, 1959, p. 442.

¹⁸⁶ “Del tiempo y el río”, art. cit., p. 218.

De la propuesta de Bergson me interesa establecer su relación con la condición “preteritante” que Elizondo atribuye al tiempo en “Futuro imperfecto”. Para Bergson no hay más que un progreso continuo en el que nuestro pasado permanece como presente y el porvenir sólo puede proyectarse en función del pasado (“No se prevé del porvenir más que lo que tiene semejanza con el pasado o lo que puede recomponerse con elementos semejantes a los del pasado”).¹⁸⁷ Es decir, el pasado siempre se conserva —dinámicamente— en la serie temporal. ¿No es entonces ese pasado, como elemento esencial de la duración, la condición “preteritante” a la que alude el texto de Elizondo?

Un fragmento de “Futuro imperfecto” parece ilustrar cabalmente la proposición bergsoniana: “Con relación al futuro todo es *a priori* o pasado. Cuando aparezca el asterisco... (*) hará exactamente 3 semanas 4 días 17 horas 15 minutos 21 segundos desde que Ramón Xirau me pidió estas notas sobre el futuro para el número 36 de su revista que estaría dedicado a este asunto apasionante” (p. 78). En estas líneas se percibe el efecto de duración, condicionado, claro está, por la cursividad y flujo de la misma escritura, pero el juego es evidente. La presencia gráfica del asterisco, antecedida por su anuncio o previsión, marca una suerte de umbral que expone la falacia de la división del tiempo. En cuanto aparece el asterisco, la medida del tiempo, que se prolonga en semanas-días-horas-minutos hasta llegar al segundo, pierde su pretendida exactitud, porque, en principio, el asterisco es algo “ya dado” mientras “dura” la contabilización de su aparición, y después, porque en el momento de enunciar el segundo 21, éste ha dejado de serlo. De este modo, el asterisco como marca futura se muestra, en efecto, como un *a priori*.

Ahora bien, de ser cierto que en “Futuro imperfecto” Elizondo promueve el sentido de tiempo como flujo continuo de vena bergsoniana, ¿cómo condiciona al juego que alberga el texto? La respuesta

¹⁸⁷ Bergson, *op. cit.*, p. 462.

parece estar dada en el sentido de un ejercicio literario análogo (en intención) al que Elizondo reconoce en Proust. En relación con el pensamiento de Bergson, señala: “Proust concibe a la memoria como un mecanismo mediante el cual es posible detener el curso de esa transformación o evolución constante de la realidad y detenerse ante un lugar particular de esa ribera o de esperar en la corriente inmóvil hasta que ese punto deseado pase ante nosotros”.¹⁸⁸ Elizondo, por su parte, no pretende detener ese curso, sino manipularlo para poder revertirlo, según señalan las primeras líneas del texto: “como si la naturaleza del curso del mundo marchara en el sentido inverso al que siguen las manecillas del reloj” (p. 77). Dicha posibilidad puede cumplirse sólo en el juego literario, construyendo una “máquina del tiempo” que, en este caso, no será ningún artefacto creado por la imaginación del escritor. La máquina del tiempo es, en manos de Elizondo, la literatura misma.

La textualidad: una máquina del tiempo

Bastaría para transgredir el curso del tiempo, dice el narrador, concebir una máquina, muy al estilo del aparato crononáutico de Wells, que tuviera una palanca y un indicador para colocar en tres posiciones: “en *P* si se quiere visitar el pasado o en *F* si se quiere visitar cualquiera de las consecuencias de nuestra estupidez presente en el porvenir [...] Para volver al presente sólo se requiere volver la palanca a *A* [ahora]” (p. 77). Pero en “Futuro imperfecto” el instrumento único necesario para transgredir el tiempo radica en el juego lingüístico y literario.

La primera manipulación temporal que ejerce el narrador involucra un quiebre en el universo de la ficción. El revelamiento de la primera persona, al mencionar el encargo de Ramón Xirau (“me

¹⁸⁸ “Del tiempo y el río”, art. cit., p. 218.

pidió estas notas”), introduce una incipiente desestabilización del contrato de lectura que el texto comenzaba a establecer en los primeros párrafos. Se distancia del discurso en tono impersonal con que el texto empieza a ser construido y relaciona a esa primera persona de la enunciación con el referente de quien firma, es decir, con Salvador Elizondo. Como es de esperarse, en este giro el lector también se ve involucrado al reconocer en sus manos el número 36 de la revista *Diálogos* para el que el texto fue solicitado.¹⁸⁹ De esta manera, al apelar a las figuras del lector y del autor,¹⁹⁰ el relato comienza a diluir las

¹⁸⁹ Es claro que el efecto está dirigido para el lector de la revista, por ello se hace obligatoria la nota sobre la primera publicación del texto que aparece en la edición del libro, porque sin ella el cumplimiento del efecto metaficcional podría quedar incompleto.

¹⁹⁰ La incorporación de la figura del autor en el texto —sin que se enuncie su nombre— se alimenta por otras marcas, como la coincidencia entre el narrador y algunos rasgos biográficos de Elizondo, como la mención de la Facultad de Filosofía, que, por su descripción, responde a la que se ubica en Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México, espacio en el que Elizondo era catedrático, así como por la alusión a uno de sus textos anteriores, la cual resulta importante para enriquecer la comprensión del texto: “No fue la menor de las sorpresas que el encargo de la redacción de estas notas me produjo, la de percatarme en *ese* momento de que ya en el pasado me había ocupado del futuro forzando las conjeturas, a veces, hasta los extremos” (p. 78). Para el lector de la obra de Elizondo, el comentario trae a la mente un texto perteneciente al libro *El retrato de Zoe y otras mentiras*, “La fundación de Roma”, donde resalta el epígrafe de una supuesta nota periodística que dice: “LONDRES, Ago. 16 (UPI). Un científico inglés piensa que podríamos estar rodeados por otro universo invisible, en el que retrocede el tiempo... Sugiere que el segundo universo debe ser llamado Fáustico”. El texto se desarrolla en la lógica de ese universo Fáustico, donde el tiempo corre a la inversa: “Todo iría perdiéndose en sus orígenes. Un mundo crepuscular en el que todas las cosas irían hacia el momento que las antecede en el orden de la existencia”. La relación podría parecer nula de primera mano, ya que “La fundación de Roma” impone un sentido retrospectivo y dejaría fuera el futuro como tema que interesa en estos momentos; sin embargo, al final de una larga serie de conjeturas, el narrador invierte el efecto del texto haciendo uso de uno de los motivos preferidos de Elizondo: el espejo. En la dinámica de la vuelta a los orígenes, llega hasta la figura de Dios, quien otorga al hombre un espejo como talismán. Al hombre, embelesado en su propio reflejo, “el tiempo le volvió la espalda que es infinitamente futura porque el espejo es el instante en el que el curso del tiempo se trastrueca y el pasado se vuelve porvenir” (*El retrato de*

fronteras del universo de la ficción con la finalidad de hacer que los tiempos de la escritura y la lectura se imbriquen también en un solo curso: el de la textualidad.

La etimología de la palabra texto (*textus*: tejido) contiene la metáfora de su dinámica de construcción. Un texto se dispone como un “tejido” de unidades de significado. A imagen de un “trenzado”, como propone Roland Barthes: “El texto, mientras se hace, se parece a un encaje de Valenciennes que naciera ante nosotros bajo los dedos de la encajera”.¹⁹¹

En “Futuro imperfecto”, Elizondo juega con esta condición para unir las operaciones de la escritura y de la lectura en un solo tiempo. En ambas, el tejido textual se va urdiendo ante los ojos en un presente durativo. El mismo orden que rige el ritmo del tejido de los signos que se van fijando en el papel con la escritura se reproduce o actualiza en el momento de su lectura. En otras palabras, el presente del texto es uno que seguirá siendo en cada momento posible de lectura. De este modo, la naturaleza de la noción “texto” permite a Elizondo la posibilidad de condensar en su “tejido” una heterogeneidad de tiempos: contiene el presente (como realización), el pasado (como escritura realizada) y el futuro (como lectura posible). El núcleo de esta heterogeneidad temporal es, según señala el narrador,

el centro absoluto del presente de indicativo que el escritor ocupa entre el pretérito remoto de los orígenes, por el encargo del editor, de la escritura que el lector tiene en *estos* (¿éstos?) momentos ante los ojos, y el futuro conjetural dentro del que el escritor, en *estos* (¿éstos?) mo-

Zoe y otras mentiras, op. cit., pp. 72-75). El efecto se revierte y supone que el hombre desde ese momento corre a través de la espalda “infinitamente futura” de un tiempo que sería retrocesivo y preteritante, como sucede en “Futuro imperfecto”. La alusión a este antecedente no es en vano, porque además anticipa el uso del tema fáustico que, como se verá más adelante, tiene importantes implicaciones en “Futuro imperfecto”.

¹⁹¹ S/Z, trad. de Nicolás Rosas, Siglo XXI, México, 1980 [1a. ed. en francés, 1970], pp. 134-135.

mentos, ahora que esto escribe, concibe al lector que ahora (*¿entonces?*) está (o estará) leyendo estas líneas (p. 78).

La incorporación de las interrogantes en esta cita, las cuales funcionan como variantes de los tiempos posibles de la actualización del texto, hace de la textualidad la verdadera máquina del tiempo porque condensa en su “ahora” a su pasado y a su futuro, como aquel tejido o trama que supone la duración bergsoniana y que sólo es asequible como un presente que no deja de ser.

Así, encontramos en la disquisición temporal del narrador de “Futuro imperfecto” un efecto discursivo que promueve como sustancial la ejecución misma del texto: “Esta escritura, por ejemplo, representa la realización presente del futuro planteado en su origen del día del encuentro con Ramón Xirau, pero es también la consumación pretérita de la presente lectura que un lector futuro está realizando de una escritura pasada en el presente: ahora” (p. 79). Nótese cómo el fragmento contiene series temporales a modo de tríadas (*presente del futuro planteado en su origen*”, “*pretérita de la presente lectura que un lector futuro*”), las cuales, tras un juego de movimientos cursivos y recursivos, fijan como núcleo un “ahora” dinámico.¹⁹² Este juego produce el efecto de una temporalidad no secuencial, sino una especie de “tiempo absoluto” que contiene en su esfera todos los tiempos posibles. La formulación de esta lógica permitirá al narra-

¹⁹² El juego establecido en esta parte del texto recuerda, en cierta forma, la estrategia de escritura que Elizondo utiliza en “El grafógrafo”, texto que también promueve el presente de la escritura como un “centro absoluto” que despliega y contiene a la vez su pasado y su futuro, en el recuerdo y la imaginación del escriba. Es importante tener en cuenta que la fecha de primera publicación de “Futuro imperfecto” (1970) antecede a la de “El grafógrafo” (1971) y que no pretendo establecer una relación determinante entre un texto y el otro. Simplemente apunto una coincidencia que habla, en todo caso, de un sello estilístico y una misma estrategia concretada en dos unidades de sentido. Aunque ambos textos recurren a una operación lingüística similar, en “El grafógrafo” deriva en una construcción con atavíos líricos, mientras que en “Futuro imperfecto” el autor opta por involucrarlo como eje de un texto de médula narrativa.

dor involucrarla como detonante de una construcción, ahora de tipo narrativo, cuya apuesta es, como se verá, trastocar la naturaleza del universo de la ficción y, con ella, del sentido de realidad.

Cuando la imaginación es memoria y el futuro es pasado

La segunda sección de “Futuro imperfecto” suscita una dinámica de ficciones dentro de la ficción, en consonancia con la esfera temporal formulada de tiempos dentro del tiempo. Iniciada con la inclusión de la figura del autor, el texto irá sumando estratos metaficcionales a modo de un juego de cajas chinas que terminará por transgredir el sentido de los conceptos de realidad y tiempo.

Fiel al universo elizondiano, “Futuro imperfecto” involucra el mundo de las realidades mentales del escritor, pero llevándolo en este caso al terreno de lo fantástico. El narrador continúa el relato señalando cómo prefigura en su mente el texto sobre el futuro encargado por Xirau: “no sólo pensaba en ese futuro que con tan inconcebible naturaleza proponen los pensadores, sino en ese futuro más concreto de los que se hacen llamar soñadores” (p. 80). Esta acotación sobre la naturaleza de sus pensamientos otorga a la escena una condición de *ensoñación* que es marcada por la reiteración del verbo *imaginar*: “trataba de imaginar”, “llegué, incluso, a imaginar”, “cuando imaginé”, “Era yo capaz de imaginar” (p. 80). El universo creado por el imaginante se concentra en el modo, el tono, la extensión, la tipografía y los forros de la revista donde aparecería su escritura: “trataba de imaginar no solamente el tono de esa meditación, sino también la forma exacta que esa escritura todavía irrealizada tendría, tanto como extensión y hasta la ordenación tipográfica y el color de los forros de ese número futuro de *Diálogo* que el lector tiene ahora en sus manos” (p. 80). Pero va aún más lejos: “elevé este orden de ensoñación a una potencia más alta, un nivel en que la imaginación se convertiría en memoria y el futuro en pasado [...] Era yo capaz de imaginar algo, la

escritura que todavía no era, como algo que ya había sido” (p. 80). A partir de esta afirmación, en la que el texto es un objeto ya concebido en la mente del escritor, cabe suponer que la escritura que se desencadenará es, precisamente, la ficción contenida en su mundo interior y, en este sentido, el futuro del texto es, como propuso el narrador desde las primeras líneas, un *a priori*. Admitir la condición del texto como tal implica entonces transgredir el modo de percibir el tiempo y dar cabida a la posibilidad de reconocer la esfera del futuro no como esa de “inconcebible naturaleza” que proponen los pensadores, sino como una esfera posible sólo para “los soñadores”.

“Futuro imperfecto” toma como desafío la negativa que en el mundo del pensamiento lógico se otorga a la posibilidad de conocer el futuro. Como ejemplo, retomo de nuevo a Bergson, quien, usando la actividad de un retratista para ilustrar su pensamiento, señala:

El retrato terminado se explica por la fisonomía del modelo, por la naturaleza del artista, por los colores disueltos sobre la paleta; pero, incluso con el conocimiento de lo que lo explica, nadie, ni aun el artista, hubiese podido prever con exactitud lo que sería el retrato, porque el predecirlo hubiese sido producirlo antes de haber sido hecho, hipótesis absurda que se destruye a sí misma.¹⁹³

Hipótesis absurda que, sin embargo, el juego de la imaginación puede hacer factible en el universo literario y que, pareciera, Elizondo toma como apuesta en “Futuro imperfecto”.

Como mencioné antes, a partir de la segunda sección el texto transforma su desarrollo a uno puntualmente narrativo, lo cual hace de “Futuro imperfecto” el más cercano, en el cuerpo de todo el libro, a las convenciones del cuento. Esto responde a la intención expresa del narrador de “traducir” el contenido de sus reflexiones a la forma de la ficción, que involucra aquel mundo de “los soñadores”.

¹⁹³ *Op. cit.*, pp. 443-444.

Por ello, no es extraño que el recurso principal se convierta en el diálogo con otros textos —ahora de la tradición del cuento—, estrategia que, como se ha visto, opera en distintos momentos del libro con fines estéticos particulares. En este caso, la intertextualidad tiene como función convocar figuras de la tradición literaria que susciten la transgresión temporal perseguida.

Pensar en la tradición literaria como una serie a la que se van sumando las obras de cada época y en la que cada texto es capaz de entablar un diálogo con los que han quedado detrás de él permite prever que estas relaciones se prolongarán en los textos aún inexistentes. Es decir, los textos del futuro seguirán actualizando en su hacer a los textos del pasado. Esta condición implica la misma lógica contenida en la cita de Bergson ya convocada: “No se prevé del porvenir más que lo que tiene semejanza con el pasado o lo que puede recomponerse con elementos semejantes a los del pasado”.¹⁹⁴ Aunque, por supuesto, las palabras del filósofo francés no tienen relación en su planteamiento con la cuestión literaria, al trasladar sus palabras a nuestra reflexión, hablar de la “recomposición” de elementos del pasado hace sentido si lo pensamos como una estrategia textual, es decir, como la relación incluyente y transformadora que un texto establece cuando dialoga con otro del pasado. Como si se tratara también de una *duración*, pero ahora de orden textual, donde, reformulando el *dictum* bergsoniano, la literatura fuera un progreso continuo de textos que corroen el porvenir y que se dilatan al avanzar.

“Futuro imperfecto” establece un diálogo, principalmente, con el cuento “Enoch Soames” (1919) del escritor inglés Max Beerbohm, el cual permite imbricar el juego temporal planteado hasta ahora en el nivel conjetural del discurso, para llevarlo a su realización con la forma de un universo narrativo que permita ilustrar, además, cómo los textos del pasado se incorporan y transforman en la urdimbre de un nuevo texto.

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 461-462.

Enoch Soames, en el cuento de Beerbohm, es un escritor ignorado en el ambiente literario londinense de finales del siglo XIX. Tras sus esfuerzos estériles por figurar, decide pactar con el Diablo para viajar en el tiempo 100 años hacia el futuro y saber, en definitiva, si su nombre aparecerá en las fichas del catálogo de la sala de lectura del Museo Británico. Como resultado de su viaje, descubre que su nombre está en el catálogo, pero no como escritor, sino —para su desilusión— como un personaje creado por el propio Max Beerbohm. El juego metaficcional que este cuento desarrolla, como se verá, es la piedra de toque para que “Futuro imperfecto” realice su propio efecto.

La incorporación de Soames en “Futuro imperfecto” se realiza de una manera inesperada cuando el narrador está sumido en la ensoñación, visualizando las características de su texto futuro como algo ya realizado. Estas cavilaciones son acompañadas por la búsqueda de una “ficción” que le permita ilustrar sus pensamientos: “Repasaba también mis encuentros literarios en busca de una premisa o una ficción que me sirviera para ilustrar esas divagaciones. Buscaba yo al demonio connatural de eso que se llama ‘el futuro’, cómo hacerlo presente retrotrayéndolo de ese instante que nunca habrá llegado todavía jamás en el que medra eternamente y fuera del cual no puede existir” (p. 80). La respuesta a estas divagaciones “aparece” (literalmente) ante sus ojos, bajo la forma de un “hombrecillo pequeño, de facciones pajarescas, vestido de un negro nostálgico y raído...” (p. 81). Después de confundirlo con un estudiante, un *hippie* y un neoyorquino, el narrador reconoce en éste la figura de Soames, quien confiesa al narrador haber leído ya el texto de la revista *Diálogos* que aún no ha sido escrito:

—¡Ajá! —exclamé—. Ya sé quién es usted.

—¿Qué me diría usted —volvió a repetir con mayor énfasis sin hacer caso de mis exclamaciones— si yo le dijera que ya vi el número 36 de *Diálogos* en el que aparece un artículo suyo sobre el futuro en el que me llama, entre otras cosas, “hombrecillo de facciones pajarescas”

y en el que emplea usted términos tan inusitados como “retrocesivo” y “preteritante”?

—¡Usted es... —exclamé sin terminar de decirlo.

—Mi apellido es Soames —dijo escuetamente en tono militar.

—¡Claro! —dije lleno de asombro—. ¡Usted es Enoch Soames!, ¡el más grande investigador literario que jamás ha existido! (pp. 83-84)

Como puede verse, para este momento el tono del texto ha sufrido una radical transformación. Abandona el laberíntico estilo de la prosa conjetural elizondiana para adoptar un modo sencillo, apoyado casi completamente en la estructura de diálogos. Y es que con la aparición de Soames, el texto ha permitido la entrada de esa entidad del pasado literario que lleva consigo las características de su propio universo. La tradición fantástica a la que pertenece “Enoch Soames” permea de forma inmediata en el texto elizondiano. Las divagaciones del narrador se convierten en una suerte de “invocación” que hace aparecer a Soames como el elemento extraño que irrumpe en el mundo de las leyes naturales, y que posee el conocimiento del futuro porque ha quedado suspendido en un tiempo sin tiempo debido a su pacto con el Diablo; pero, además, Soames se introduce ya transformado en el relato de Elizondo. Ahora es él quien cumple con la función de Mefistófeles en el mito fáustico: él es quien responde a la invocación del “demonio del futuro”, quien es capaz de leer los pensamientos del narrador y quien lo confronta, como se verá más adelante, con un dilema de elección.

Para apoyar dicha reconfiguración de Soames, “Futuro imperfecto” convoca otro texto, también de corte fantástico y tradición anglosajona: “The Devil and Daniel Webster” (1936) de Vincent Benét. Aunque de éste sólo se haga una alusión para definir “el con-sabido tono diabólico” (p. 83) adoptado por el personaje, no deja de ser significativo, ya que otorga a su caracterización un mote especial. Su personalidad se muestra como una caricaturización de la figura diabólica, apoyada en el rebajamiento que opera sobre ésta en el texto del escritor norteamericano.

“The Devil and Daniel Webster” relata la historia de un campesino llamado Jabez Stone, quien, cansado de su mala suerte, vende su alma a cambio de la prosperidad de su finca. Cuando es tiempo de saldar cuentas con el Diablo, Stone, temeroso, acude al afamado abogado Daniel Webster para que lo ayude a revertir el contrato firmado donde tiene empeñada su alma. Webster acepta y, con un apasionado discurso, vence al Diablo en un por demás inusitado litigio, obligándole a anular su contrato. El rebajamiento de la figura del diablo es más que clara, al hacerlo ceder frente a las leyes del hombre. Pero, además, cabe pensar que la alusión que utiliza Elizondo se alimenta también de la adaptación cinematográfica del cuento de Benét, *All That Money Can Buy*, realizada en 1941 por William Dieterle, en la cual el actor Walter Huston interpreta a un Diablo poco astuto y de ademanes impostados.¹⁹⁵

El papel que cumple Soames, ataviado por estas características, otorga a “Futuro imperfecto” un tono ágil y de tintes humorísticos que nutren la construcción patética que de por sí ya lo figuraban en el texto de Beerbohm como un ser impreciso, poeta de tercera categoría que se creía un genio, según consigna la nota que de él queda para

¹⁹⁵ Esta suposición no es arbitraria si consideramos la fascinación que Elizondo sentía por el cine, particularmente el cine de Hollywood de esa época. De hecho, otra de las películas convocadas en *El grafógrafo* es, como se vio en el apartado dedicado a “Mnemothreptos”, *The Maltese Falcon*, también del año 1941. En la entrevista otorgada a Alejandro Toledo, Elizondo señaló sobre las referencias cinematográficas en su obra: “Uno de mis libros más preciados es el Anuario de la Academia de Hollywood de 1942. Es un catálogo fotográfico de todos los actores que en ese momento eran miembros del sindicato. Este volumen es una inspiración constante para mí. Conozco a todos los actores de cuadro hollywoodenses hasta de nombre y puedo señalarlos en las películas. No sólo a ellos, sino también a los del cine mexicano; son los únicos que me interesan, los actores de reparto, de cuadro, los ‘característicos’. He ahí la descripción de todas las caras posibles” (*Los márgenes de la palabra. Conversaciones con escritores*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, p. 66). No sería extraño que las referencias tanto *The Devil and Daniel Webster*, así como *The Maltese Falcon*, surgieran de esa “inspiración constante” del escritor.

la posteridad,¹⁹⁶ a la cual Elizondo suma su silueta “corvina, tal vez lamentable” (p. 84), que lo hace desentonar tanto en el Londres de *fin de siècle* como en la década de 1970 de la ficción del mexicano. Este estar “fuera de tiempo” promueve en el texto la función más importante que cumple Soames, ya que condensa el sentido de heterogeneidad de tiempos perseguida por “Futuro imperfecto”. Su condición anacrónica permite al narrador hacer realidad aquella literatura que en el inicio del texto perfilara como una que “alienta con el mismo principio que ‘la máquina del tiempo’” (p. 77). Así como en la reflexión del narrador sobre los tiempos de escritura y lectura, donde el pasado, presente y futuro son contenidos en un mismo *fluir*, Soames encarna una dinámica análoga pero en el nivel de los universos ficcionales al sintetizar en su figura el pasado literario (como ficción de Beerbohm) que se actualiza en el presente de la ficción elizondiana y que tiene un futuro siempre abierto, ya que en su calidad de ente de papel cuenta con una vida —como el mismo personaje señala— “un tanto ridícula pero perdurable” (p. 86) otorgada por su estar en el devenir literario. Su papel, como una especie de fantasma del pasado, que es a su vez mensajero y agente del futuro, simboliza la condición abierta de las creaciones del imaginario, siempre susceptibles de ser renovadas y de atribuirles nuevos sentidos. Incluso para tratar de restituirles una dignidad perdida, como intenta aquí el narrador: “A pesar de la corta estatura y del traje ridículo y anticuado, la figura de

¹⁹⁶ En el texto de Beerbohm, la nota que recupera el personaje en su viaje a la sala de lectura del Museo Británico, escrita por un historiador literario en 1992, resume a Soames de la siguiente manera “1 poeta de tercera categoría que se queja 1 henio e iso 1 paqto con el Diablo para saber qué pensaría dél la posteridá [...] Felismente no qedan Enoch Soames en esta época” (“Enoch Soames”, en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de literatura fantástica*, Edhasa, Barcelona, 2008, p. 57). Como se sabe, la antología de donde reproduzco el texto no firma todas las traducciones. Sin embargo, ésta es atribuida a Borges. Importante marcarlo porque de las traducciones que revisé ésta es la que conserva el juego tipográfico que presenta el texto en su idioma original. El cuento de Beerbohm plantea que en las postrimerías del siglo xx el registro escrito de la lengua sufriría una transformación.

Soames convocaba, al fin de cuentas, todo mi respeto. Hubiera deseado presentarlo a los profesores y alumnos de Letras en el Centro de Investigaciones Bibliográficas para redimir a este protagonista de una gesta sublime” (p. 84). Aunque éste sea un deseo estéril del narrador porque, paradójicamente, el crononauta “ya no tenía tiempo” (p. 84).

El juego intertextual tiene, finalmente, un cierre perfecto. Soames ofrece al narrador como obsequio un ejemplar de la revista *Diálogos* donde aparecerá (¿apareció?) su texto. El narrador se enfrenta así, como un también actualizado Fausto, ante la disyuntiva de aceptar o no la oferta y conocer de antemano el texto que aún no ha escrito. Así como Beerbohm, ficcionalizado en su cuento, dice no tener alternativa: “Tarde o temprano tendré que escribir sobre él [Soames]. Ustedes verán, a su debido tiempo, que no me queda otra alternativa”,¹⁹⁷ el narrador de “Futuro imperfecto” es advertido por Soames ante su tentativa de decidir no escribir el texto: “A estas alturas ¿cómo podría usted desistir de esa empresa que siempre *ya* está realizada?” (p. 85).

Así, el cierre consigna el gesto del narrador, cumpliendo la condición irrevocable que lo deja atrapado en la lógica de su propio universo “preteritante”:

Hasta altas horas de aquella noche estuve pasando a máquina mi artículo aparecido en el ejemplar de *Diálogos* que Soames me había obsequiado.

Cuando terminé, arrojé la revista al fuego. Se consumió alegremente en pocos segundos.

En la transcripción he guardado absoluta fidelidad al “original” (p. 84).

De esta forma, el texto consigue llevar todos sus hilos a un mismo fin: todo, hasta él mismo, es un *a priori*. Y el tiempo, como señalaba Bergson, es invención o es nada.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 33.

“Presente de infinitivo” o el acontecer puro

“El hecho ocurre a las 12:29.” De esta forma inicia “Presente de infinitivo” —segundo texto que forma parte de la tríada temporal de *El grafógrafo*— y, en sentido estricto, esa pequeña frase encierra todo su contenido. Éste es su punto de partida y su final, porque la intención es contener en palabras el pequeño trozo de realidad que acontece justo a las 12:29. Estamos, pues, ante la reiterada tentativa del autor de contener el tiempo. Ahora, el que cabe en un minuto.¹⁹⁸

Estructurado como un solo párrafo, “Presente de infinitivo” se desarrolla alrededor de una escena (la que acontece a las 12:29), construida desde un ángulo de visión que abarca dos espacios: una habitación y un parque que alcanza a observarse desde la ventana. Dentro de la habitación se encuentran dos sujetos: alguien que escucha por el auricular de un teléfono la hora y una mujer que se apoya en el quicio de la ventana. Fuera, en el parque, una mujer camina empujando un coche de bebé; sobre el prado, un hombre está recostado; en la acera, un ave picotea. Los dos sujetos que están dentro de la habitación entablan un breve diálogo sobre la hora y esto es todo lo que sucede. Presento la primera secuencia que construye esta escena para llamar la atención sobre algunos indicadores que serán significativos en la dinámica del texto:

El hecho ocurre a las 12:29. Ella mira por la ventana apoyada en el reborde. “Son las doce y veintinueve...” dice la voz por el teléfono. Cuelga la bocina y repite en voz alta que son las doce y veintinueve.

¹⁹⁸ Para László Scholz, el tiempo contenido en “Presente de infinitivo” no es de un minuto, sino un segundo, según señala: “La historia se reduce a un solo momento por lo que no hay historia en el sentido tradicional de la palabra, ni siquiera una pequeña historia de no más de un segundo, porque Elizondo no se propone llenar sino vaciar el intervalo del tiempo en cuestión” (*op. cit.*, p. 49). Como se verá más adelante, esto no es posible porque la marca de tiempo registrada (12:29) contiene hora y minuto (sin segundos), además, porque la escena descrita tiene movilidad y eso supone una continuidad temporal.

“Es temprano”, responde ella al tiempo que un barco entra en la rada de Galveston. Del otro lado de la calle, por la acera que bordea el parque, una mujer joven empuja un cochecito de bebé. En el prado un hombre descansa recostado contra el tronco de un árbol. Hay papeles y fotografías sobre la mesa. Sopla el viento como siempre a esta hora y se mecen los follajes de los fresnos. Cuando ocurre el hecho una tórtola se posa en la cinta de la acera; picotea en las fisuras de las losas (p. 87).

Como puede observarse, la única situación puntualmente narrativa ocupa la breve conversación que entablan los dos sujetos que están en la habitación. Los demás elementos construyen el marco de la conversación, presentados con un movimiento alternado entre el dentro y el fuera, con la intención de desatar un efecto de simultaneidad. Todos los elementos descritos acontecen en un mismo flujo temporal, es decir, forman parte de una misma duración.

Para entender la dinámica de la simultaneidad en el texto, convoco de nuevo a Bergson, quien utiliza un ejemplo por demás iluminador:

Cuando estamos sentados a la orilla de un río, el fluir del agua, el deslizamiento de un barco o el vuelo de un pájaro, el murmullo inintermitido de nuestra vida profunda son para nosotros tres cosas diferentes o una sola, a nuestra voluntad. Podemos interiorizar el todo, nos la podemos tener que ver con una percepción única que arrastra, confundidos, los tres flujos en su curso; o podemos dejar exteriores los dos primeros y repartir entonces nuestra atención entre el adentro y el afuera; o mejor todavía, podemos hacer uno y otro a la vez, uniendo nuestra atención y, sin embargo, separando los tres flujos, gracias al singular privilegio que ella posee de ser una y múltiple [...] Llamamos entonces simultáneos a dos flujos exteriores que ocupan la misma duración porque se insertan uno y otro en la duración de un tercero: el nuestro.¹⁹⁹

¹⁹⁹ Henri Bergson, *Duración y simultaneidad (a propósito de la teoría de Einstein)*, trad. de Jorge Martín, Del Signo, Buenos Aires, 2004, pp. 92-93.

Las palabras de Bergson ilustran cabalmente la lógica que construye la escena de “Presente de infinitivo”, porque revelan el modo en que los dos flujos, determinados en este caso por lo que sucede dentro y fuera de la habitación, son “arrastrados” en una percepción que es “una y múltiple” a la vez, como señala el narrador: “Cada una de esas circunstancias necesarias al acontecimiento del hecho se conforma en torno a su imposibilidad, haciéndolo posible. Todas concuerdan entre sí. Ninguna falta o sobra cuando el hecho tiene lugar” (pp. 87-88). Sin embargo, como señala Bergson, estos flujos deben ser contenidos en un tercero, es decir en una conciencia que los filtra, por lo cual queda por aclarar desde qué perspectiva se construye la escena.

“Presente de infinitivo” se estructura por completo en tercera persona, lo cual crea un efecto de alejamiento que permite abarcar todos los elementos descritos en la escena. Pero la voz enunciativa no se limita a la mera descripción de la escena, también la somete a múltiples repeticiones con variantes, y alterna, entre ellas, comentarios que reflexionan sobre la naturaleza del hecho. Esto supone la presencia de una conciencia ordenadora de la realidad descrita, la cual parece ser, de nuevo, la sombra del escriba.

Tras completar la primera construcción de la escena, surge en el texto una marca que registra la vuelta de tuerca elizondiana al incorporar la alusión a una operación escritural: “Escribe que el hecho tiene lugar, según la información recibida por el teléfono y enunciada oralmente, veintinueve minutos después del medio día” (p. 87). La importancia de este elemento es que tiene dos implicaciones en la configuración del texto. En primer lugar, dibuja un movimiento circular al retornar a su frase inicial, con lo cual promueve el efecto de que el minuto de las 12:29 queda contenido.²⁰⁰ En segundo lugar,

²⁰⁰ A riesgo de parecer excesiva, registré el tiempo de lectura que se ocupa hasta esta última cita y, con sorpresa, noté que toma, aproximadamente (segundos más, segundos menos), un minuto. No sería extraño, dada la precisión que caracteriza a Elizondo en la

involucra la presencia de un escriba, cuya conciencia parece que será el foco desde el que se filtra la escena como su realidad circundante. En este caso, la centralidad no está depositada en el acto de la escritura en sí, sino en la figura del escriba como sujeto consciente, quien ordena la realidad a través de su mirada.²⁰¹

El cierre del círculo que refiero se confirma porque, a partir de este momento, el texto se convierte en una serie de repeticiones de la escena ya montada, mostrando sólo ligeras variantes. Estas variaciones unas veces operan en la manera de construir la imagen: “Ella mira por la ventana apoyada en el reborde” (p. 87); “La mujer, inmóvil, mira por la ventana” (p. 88); “Ella está acodada en el parapeto de la ventana” (p. 87); “la mujer recargada en el alféizar de la ventana” (p. 89). Otras veces, suman características a los elementos de la escena: “Hay papeles y fotografías sobre la mesa” (p. 87); “Los papeles y las fotografías que están sobre la mesa no se mueven mientras el hecho ocurre” (p. 88); “En el prado un hombre descansa recostado contra el tronco de un árbol” (p. 87); “Ve al hombre que descansa a la sombra de un árbol y que, cuando sucede el hecho, cruza los dedos detrás de la nuca” (p. 88).

En esta dinámica, “Presente de infinitivo” pone en práctica un recurso que, como se ha visto, es una constante en *El grafógrafo*. Utiliza, como lo hace en “Mnemothreptos” y “El grafógrafo”, el principio estructural de la repetición con variantes. Pero, como ya se ha advertido, aunque los recursos reaparezcan, éstos siempre suscitan efectos distintos. En este caso, el principio de variación tiene como finalidad someter la escena representada a una suerte de “desgaste” que deriva de su constante repetición. Los elementos que la confor-

labor constructiva de sus textos, que esto haya sido premeditado, de tal manera que el tiempo del hecho registrado y su registro en palabras coincidan plenamente.

²⁰¹ Si bien es cierto que esta operación implica un gesto de distanciamiento por parte del narrador, que se percibe al enunciar su actividad escritural en tercera persona (“Escribe que...”).

man, por momentos, llegan incluso a difuminar sus límites. Caso de la enigmática alusión a la rada de Galveston con la que sueña el hombre recostado en el árbol, imagen que transgrede sus límites para introducirse en la unidad de las otras “circunstancias” que construyen la escena, como es la escritura (“Pasa un barco sobre el papel cubierto de palabras”, p. 88) y la mujer con el cochecito de bebé (“La mujer del cochecito pasa como una barca”, p. 88).

El efecto logrado por el texto es parecido a cuando una secuencia cinematográfica es repetida una y otra vez, hasta que los objetos y situaciones que participan en ella terminan por perder su centralidad, en cierta medida se “desdibujan”, y lo que se percibe es ya sólo el movimiento. De manera análoga, en “Presente de infinitivo” la reiteración de la escena deja a ésta en un segundo plano para que se sobreponga la percepción de aquello que la hace posible: el sentido del “acontecer puro”. De ahí la marca que aparece en el título, “de infinitivo”, forma impersonal del verbo, su más abstracta generalidad. Por ello, el narrador aclara: “la naturaleza del hecho es más importante que el hecho mismo; su naturaleza de ser un hecho que tiene lugar en el núcleo de un cúmulo de circunstancias; que tiene lugar, sí, pero indescriptiblemente, como si su verdadera naturaleza no fuera otra que la de acontecer, sin más” (p. 89). ¿Cuál es esa “naturaleza” a la que refiere el narrador? Sin duda, la condición de que todo acontecer es un hecho *en el tiempo*. La tentativa, entonces, es mostrar esa condición, es decir, hacer “visible” el tiempo mismo.

Dicha tentativa, que alberga de nuevo el acecho elizondiano a la imposibilidad, encuentra respuesta en el efecto que impulsan los movimientos del texto. Como señalé, la repetición de la escena desgasta las figuras que la componen y, entre ellas, el hecho que se trasluce es el del tiempo mismo, el acontecer puro: “ni la mujer que mira por la ventana ni la pluma ni la pluma fuente están aconteciendo. Ello es la circunstancia inmutable dentro de la que el acontecimiento del hecho tiene lugar. Un lugar vacío de las circunstancias que rodean al hecho que colma el espacio que ellas dejan libre para que acontezca” (p. 88).

Si vale plantearlo así, la “figura” del tiempo aparece como ese “lugar vacío”, “algo transparente” (p. 88), reitera después el narrador, o “silueta vacía” (p. 89), que se muestra como una sustancia que invade y determina la posibilidad de que la escena acontezca. De esta manera, en “Presente de infinitivo” la naturaleza abstracta del tiempo logra revelarse frente a los ojos del lector, aunque sea bajo la forma de lo que no es. Porque, como concluye el narrador, “del hecho sólo lo que no es él puede ser descrito” (p. 88). La transgresión en el flujo temporal opera, en este texto, en su naturaleza invisible e indeterminada para mostrarla de la única manera posible: por virtud de la palabra.

“Pasado anterior”, la dramatización del tiempo

Un elemento constante más que atraviesa la obra elizondiana es el sentido de *drama*. A lo largo de este trabajo, su presencia se trasluce de una u otra forma en gran parte de los análisis que he propuesto al revelar la lógica constructiva y el efecto buscado en distintos textos de Elizondo. Como lo anoté antes, el sentido de drama permea la prosa elizondiana en su intención de mostrar en acto ya sea la escritura, la imaginación o el tiempo. Y es que en la obra de este autor se convoca el sentido de drama en su expresión más profunda, como “ejecución” (“drama” deriva del griego *δραω*: ejecutar, hacer). Pero si hasta ahora este principio se ha mostrado en su papel de función discursiva,²⁰² “Pasado anterior” lo incorpora en su modalidad de género literario, bajo la estructura de una pieza teatral.

“Pasado anterior” es, como lo señala el anexo a su título, un monólogo escénico desarrollado por el personaje Nevermore J. Vorbei, cuyo nombre marca desde el inicio el carácter lúdico de este texto. El juego de las voces inglesa (*nevermore*: nunca más) y alemana (*vorbei*:

²⁰² Véase *supra*, pp. 138-141.

pasado) revela la identidad que porta el personaje y que él mismo define en su discurso: “yo represento un papel plenamente característico [...]: el del Pasado, o el de lo Pasado, o si queréis también, de Lo pasado de Moda... Sí, en ese sentido soy un personaje real que representa a una entidad abstracta sobre este tablado” (p. 93). Aunque con una estrategia mucho más sencilla, por ser más directa, la identidad otorgada al personaje comparte la finalidad perseguida en “Presente de infinitivo”: traduce en una forma visible la condición abstracta del tiempo, ahora personificándolo. De igual forma “Pasado anterior” entabla diálogo con la intención manifiesta en “Futuro imperfecto”, porque otorga a la identidad de Vorbei el sentido de heterogeneidad temporal, ahora promovida por el juego entre el tiempo pasado como papel que representa el personaje, su inalterable condición presente que supone la ejecución dramática y, como se verá, su proyección a posteriori en forma de recuerdo.

El argumento sobre el que gira el monólogo de Vorbei es el de un supuesto duelo pactado con Mister Rightnow, quien, como es de esperarse, nunca llegará a la cita, porque todo presente o “ahora” no es más que el pasado en progreso continuo. Dicho progreso continuo es el que se escenifica en el texto. En este sentido, la dinámica establecida por “Pasado anterior” pone en perspectiva nuevamente la noción de duración temporal que he relacionado con el pensamiento de Bergson, pero en este caso sostenido por la inmediatez de la acción dramática: con la caracterización de Vorbei, el pasado revela su condición dinámica como única dimensión temporal factible. Estamos frente a la conciencia de la condición “preteritante” del tiempo, como se presume también en “Futuro imperfecto”, encarnada ahora en la figura de Vorbei. Por ello no es extraño que como parte de las estrategias utilizadas en la configuración del personaje se encuentre su porte de personaje pirandelliano, consciente de su naturaleza de “designio literario” que reta las intenciones de su propio autor, porque se sabe determinante de todas las dimensiones temporales posibles: el presente, el pasado y el futuro.

Bueno, podría decirnos que mi presente, el lugar que ocupó en ese espacio que se llama el ahora, el ahora de hoy en la noche (aquí el actor deberá agregar la fecha exacta en que está teniendo lugar la representación, como, por ejemplo: “1o. de diciembre de 1932”), lo ocupó por virtud de un designio literario que responde a una necesidad editorial²⁰³ o a un festival dedicado por la cultura a la conmemoración no de una cosa particular del pasado, sino del pasado en general [...] Cuando menos eso es lo que ha querido el autor de este monólogo que yo sea. Tal vez se ha olvidado un poco de mi condición casi totalmente precedente, pues ¿qué puede haber anterior a mí mismo, como mi autor lo quiere, que no sea yo mismo? ¿cómo puede haber algo simultáneo a mí mismo si yo he de ser precisamente anterior a todo...? [...] Pero en términos de tiempo soy también posterior a todo. Tal vez mister Rightnow ha llegado antes que yo y ya se ha ido, pues como mi materia es la de los recuerdos, soy un individuo eminentemente a posteriori (p. 93).

Vale la extensa cita porque en ella se condensa el entramado temporal aludido que opera en el personaje. Vorbei sabe de su condición

²⁰³ “Pasado anterior” fue publicado también en *Diálogos*, 1971, núm. 5, pp. 18-20, número monográfico dedicado al pasado. Aunque en este texto la alusión no es explícita, como sucede en “Futuro imperfecto”, cabe pensar que esa “necesidad editorial” refiere también a la solicitud de Xirau. Un punto importante de este número de *Diálogos* es la participación de Octavio Paz y lo que revela en cuanto a las afinidades que he marcado entre él y Salvador Elizondo. Paz colabora con su poema “Pasado en claro”, antecedido por una carta dirigida a Xirau, donde señala: “Te confieso que veo al pasado y al futuro más bien como modos imperfectos del presente, manifestaciones sin realidad propia. Literalmente: presentaciones momentáneas del perpetuo ahora. Perpetuo porque ni sucede ni cambia y es igual a sí mismo siempre: los que cambiamos y pasamos somos nosotros —hombres, animales, cosas, astros, mundos—. Pero ese continuo pasar del hombre es un continuo presentarse, un continuo hacerse presente: el ahora inmóvil se ve a sí mismo en los espejos cambiantes del pasado y del futuro. O tal vez sea a la inversa: el eterno ahora no se ve ni puede verse porque es una claridad vacía: lo que vemos en ese abismo lúcido del ahora son las sombras del pasado y del futuro: nuestra sombras” (p. 16).

presente en la ejecución dramática, su carácter precedente, en tanto personificación del pasado, y asume también su pervivencia futura bajo la forma del recuerdo. Dicho efecto “totalizador” del tiempo encarnado en su figura se acentúa con el recurso teatral que busca poner en entredicho la dinámica de ilusión o efecto de realidad de la obra para producir la sensación en el público de formar parte de la representación y, a la vez, de estarla viendo. En este caso, Elizondo incorpora dicho recurso al hacer que su personaje interpele al público, aluda al espacio y tiempo de la representación, con la finalidad de otorgar a Vorbei la posibilidad de promover un punto de vista crítico sobre su propia naturaleza que, en todo caso, es también la condición del espectador, del lector, y en sí, del hombre en el tiempo. Esta condición es resumida en las palabras del personaje: “No hay que olvidar que yo soy algo que está pasando. Digo ‘pasando’ en sentido literal. Estoy convirtiéndome a cada instante en algo que ya pasó [...] Yo soy el que está yendo, para ser exactos” (p. 95). ¿No es, finalmente, la misma condición de cada uno de nosotros? ¿No somos el producto continuo de “pasados anteriores”? Por ello la búsqueda del efecto totalizador que he mencionado trasciende los límites de la configuración del personaje. Aunque él es quien personifica no sólo al pasado, sino también al tiempo mismo, su *actuación* (en ambos sentidos, como intérprete y manifestación del tiempo) involucra el dentro y fuera del tablado, del teatro y de la ficción.

La tríada temporal de *El grafógrafo*, con distintas estrategias, recursos y perspectivas, responde en cada texto a una sola esencia que determina el camino del escritor desde sus primeros pasos. Transcurrida más de una década después de que Elizondo formulara en *Poemas* la figura del poeta en la búsqueda de contener o apresar el flujo del tiempo, la madurez artística adquirida en ese trayecto se evidencia en *El grafógrafo* con estos textos donde resueltamente lo manipula, lo muestra, y no sólo eso, también lo totaliza en estructuras que podrían pensarse como absolutas. No en vano cada uno de esos textos promueve movimientos circulares. En el caso de “Pasado

anterior” el cierre es un literal regreso al inicio. Mr. Rightnow toca a la puerta, mientras Vorbei sale del teatro por la puerta trasera de la sala y el telón cae para que, cuando se vuelva a levantar, Vorbei aparezca de nuevo en el escenario repitiendo las líneas y movimientos del inicio de su monólogo, porque el ahora en realidad no existe, siempre será una forma que, como bien sabe el personaje, en todo momento se estará convirtiendo en un pasado anterior.

SALVADOR ELIZONDO EN EL ESPEJO

I wonder who is dreaming me?

SALVADOR ELIZONDO, *Diario*

Al inicio de este capítulo propuse pensar el libro como una construcción regida por un sentido unitario que se gesta en su texto inaugural, “El grafógrafo”. A lo largo de los análisis hasta aquí presentados esto ha sido confirmado. Los textos, en su mayoría, se tocan y se recuerdan en función de un principio de escritura impuesto en las primeras líneas del libro: “Escribo que escribo”.

Con “Una ocurrencia incomprensible”, Elizondo incluye un movimiento final que abre las posibilidades del juego de espejos al que somete su escritura y que, como se verá en el siguiente capítulo, tendrá implicaciones importantes en la dinámica del proyecto del autor. El cierre del libro incluye un giro por demás significativo: la aplicación del principio de reflexión se ejerce sobre la figura del mismo Salvador Elizondo.

“Una ocurrencia incomprensible” es un texto que juega con la larga tradición del doble. Incorporado como un tema recurrente en la literatura —particularmente después del Romanticismo—, el doble ha tomado formas fascinantes bajo la pluma de autores como Hoffmann, Poe, Maupassant, Dostoievski, Stevenson, Borges o Cor-

tázar. Elizondo se suma a esta tradición para convertirla en una posibilidad más de dar forma a sus obsesiones.

El tratamiento del tema del doble se muestra en el texto con relación a la lógica del sueño y la noción de la antípoda. El narrador, ficcionalización de Salvador Elizondo, experimenta en el universo onírico la visita de un hombre, quien dice llamarse también Salvador Elizondo y ser el habitante de una isla desierta. Éste explica al narrador: “Yo soy quien tú sueñas ser” (p. 103). Un comentario final se incorpora a la construcción de esta escena: “La central de esta llamada está en Zürich” (p. 103). Con estos elementos, el texto da principio al juego del desdoblamiento que se encuentra apoyado estructuralmente en el principio de la variación, fiel a la tendencia generalizada del libro.

Como lo hiciera en “El grafógrafo”, en “Mnemothreptos” y en “Presente de infinitivo”, Elizondo somete una primera escena a variantes, de nuevo con la transformación de los tiempos verbales como marcas más evidentes. La escena nuclear hace uso del pretérito perfecto: “Ha venido a visitarme un hombre”, la cual se transforma en presente, “Viene a visitarme un hombre”, para después volver a la forma pretérita, pero con un cambio sustancial en las acciones narradas: “Ha golpeado a los criados; ha forzado las cerraduras” (p. 103). En este caso, el efecto que promueven los cambios ejercidos a su núcleo tiene implicaciones de orden anecdótico. Entre las variaciones hay un cambio en el modo de interacción entre el “visitante” y el narrador. De una actitud de consentimiento por parte del narrador (“Como insistió tanto, no he tenido más remedio que recibirlo”), se pasa a la intrusión de su visitante (“Ha insistido con los sirvientes. Los ha obligado a franquearle el paso hasta mi yacija”) y finalmente a la violación de su espacio (“Irrumpe intempestivamente en el tapanco en el que yazgo”). Los cambios hacen suponer, bajo la lógica onírica en la que se suscitan estos encuentros, que se trata de una especie de sueño recurrente que sufre el narrador y que termina por perturbar el sentido de la identidad, como supone la presencia del *Doppelgänger*.

Cada escritor hace suyos los grandes temas literarios; Elizondo, en este caso, lleva el tema del doble hacia su propio universo, aunque el tratamiento que le otorga conserva en mucho el manejo tradicional: desdoblamiento en el mundo onírico que termina por transgredir los límites entre la vigilia y el sueño. Por ello, la aclaración que sigue a las variaciones queda en la frontera de la ambigüedad: “Estoy hecho de la substancia de la que están hechos los sueños” (p. 104). ¿Quién profiere estas palabras? ¿El soñante o el soñado?

Pero la relevancia del trabajo que Elizondo realiza no radica en este nivel de tratamiento de tema, sino en la resolución que otorga al desdoblamiento de la identidad a través de las estrategias que definen su obra. El autor traza de nuevo una línea de contacto entre el discurso científico —ahora el de la física— y el literario.

Las claves del texto se encuentran en dos menciones: el señalamiento reiterado del doble que sitúa la “central” de su “llamada” en Zürich, y la ubicación del espacio que habita: “la isla está situada en la antípoda” (p. 104). La resolución de estas claves se formula en el cierre del texto: “La naturaleza de estos fenómenos es una cuestión de óptica; el ángulo del rayo incidente es igual etcétera” (p. 104). Esta frase inconclusa corresponde a la segunda ley de la física de la reflexión de la luz, la cual señala: *El ángulo del rayo incidente es igual al ángulo del rayo reflejado*. Dicha ley explica el fenómeno de reflexión de un rayo de luz cuando incide en una superficie plana especular. El fenómeno es bastante simple, refiere que el camino que sigue el rayo luminoso al tocar dicha superficie traza un ángulo, respecto a una línea perpendicular a la de la superficie reflejante llamada normal, que es exactamente igual al que trazará al reflejarse en el lado opuesto.²⁰⁴

²⁰⁴ Para hacer más evidente este fenómeno, presento aquí la representación gráfica del movimiento de reflexión de la luz.



Elizondo hace uso de esta ley para explicar la figura del doble pero, además, la conjuga con un concepto geográfico, la antípoda, que refiere al lugar diametralmente opuesto a otro en el globo terráqueo. La clave de esta referencia se encuentra, como señalé arriba, en la mención de la “central” ubicada en Zürich. Si se considera el afán de ubicación geográfica que marca el texto y la ficcionalización que Elizondo realiza de su figura, es posible inferir —por la relación impuesta autor-narrador— que la ubicación de la entidad narrativa es México. Sólo de esta forma el juego que el texto realiza con la noción de la antípoda se hace posible. La antípoda de nuestro país se ubica al sur del océano Índico, espacio donde, en efecto, hay islas desiertas. Ahora bien, si en un mapamundi dibujamos una línea desde el sur del océano Índico en dirección a Zürich (Suiza) y de ahí otra línea hacia la ubicación de México, nos encontraremos con un trazo que reproduce la representación gráfica del camino que sigue la luz al reflejarse. Tomando a Zürich como el punto de incidencia (es decir, el punto donde el rayo de luz toca la superficie reflejante a la que refiere la ley de la física) y si dibujamos la normal, en efecto, los ángulos de incidencia (de México a Zürich) y de reflexión (de Zürich al océano Índico) serán iguales.²⁰⁵

De esta forma, Elizondo introduce el juego especular, tan caro a su propuesta estética, mediado en este caso por una suerte de aplicación de la ley de la física, como parte también de los recursos distintivos del libro: la incorporación de formas discursivas y de representación plurales.

Con todo lo anterior, “Una ocurrencia incomprensible” acumula algunos de los elementos más importantes utilizados en el libro y que son los rasgos que particularizan la prosa de *El grafógrafo*: el principio de la variación, el juego especular, el mundo interior y los discursos plurales.

²⁰⁵ O bien, la lógica puede ser inversa: del océano Índico a Zürich y de ahí a México, porque, como también señalan las leyes de la física, el camino de los rayos de la luz es reversible, propiedad denominada reversibilidad de los caminos ópticos.

De tal forma que con este texto se perfila un cierre a *El grafógrafo*, pero sólo en el sentido que permite una estructura como la suya: un movimiento final que promete una posible variación. Después de haber sometido a la mayor cantidad de movimientos posibles la escritura autoconsciente, pareciera casi irremediable que el juego de espejos que la pluma de Elizondo emplea terminara por tocar su propia imagen.

Si bien es cierto que “Una ocurrencia incomprensible” no incorpora de manera puntual la figura del escriba, el desdoblamiento que Elizondo opera sobre su figura es un claro indicador de la forma en que terminará por fusionarla con la del escriba en los libros que suceden a *El grafógrafo*. Un preparativo hacia este futuro de su escritura se vislumbra en “Colofón”, breves líneas en las que, a modo de coda del libro, la voz del autor parece decir “yo”: “La muerte es la operación del espíritu por la que tú, lector, y yo, autor de esta escritura, perdemos importancia; aun si nuestra relación queda incólume” (p. 105).

Cierto, lo que queda y lo que importa es la escritura, una escritura que se vivifica, que suscita la rotación de sus signos —retomando la imagen paciana—, una escritura pura, que se basta a sí misma, pero que es, como el mismo Elizondo no se cansó de decir, una de las pocas posibilidades de dar constancia de nuestro paso por el mundo: “La escritura es la única prueba que tengo de que pienso, *ergo*, de que soy” (p. 60). En su caso, esta prueba, esta constancia se entiende en su acepción doble: es la prueba fehaciente del espíritu de un hombre llamado Salvador Elizondo que se objetivó en la palabra inmortal de la escritura, por ejercicio de la otra constancia: la de la convicción de perseguir las formas que lo hicieran posible.



III. DESPUÉS DE *EL GRAFÓGRAFO*

EL INTERMEZZO

... conforme se avanza en esa tarea, el abismo que separa el pensar del escribir se va ahondando y la transición del lenguaje como contenido lógico hacia la condición de la realidad literaria concreta, objetiva, se hace más difícil.

SALVADOR ELIZONDO, “Taller de autocrítica”

Después de la publicación de *El grafógrafo*, Elizondo se sumió en un largo proceso que algunos han leído como un silencio obligado después del “extremo” hacia el que llevó su escritura en este libro: ¿qué escribir después de ello? Como se vio en los capítulos anteriores, después de *Farabeuf*, el escritor entró en un periodo de prolífica producción. Tan sólo en siete años —entre 1965 y 1972— publicó la mayor parte de lo que será su obra completa de corte ficcional, además de su autobiografía y *Cuaderno de escritura*, libros que aparecen también en este periodo. Desde entonces, tendrían que pasar nueve años para que otro libro del autor viera la luz. Cabe explicar que este “silencio” en realidad fue relativo. Elizondo nunca dejó de escribir. Entre 1973 y 1981, cuando aparece su siguiente libro, se mantuvo presente en espacios de publicación periódica, con sus columnas en *Excelsior* y *unomásuno*. Además publicó textos de corte ficcional en algunas revistas, como *Diálogos*, *Vida Literaria*, *Plural* y *Vuelta*. En este periodo aparecen también *Museo poético* (antología de poesía mexicana) y *Antología personal*, ambos en 1974. Lo que es cierto es que su ritmo de escritura de ficciones disminuyó considerablemente, y es desde esa perspectiva que debe leerse esta alusión al silencio del escritor.

El grafógrafo representa, según he señalado, un punto culminante en el desarrollo literario del autor. Ahí desembocan los hallazgos que fue recabando a lo largo de su camino, los cuales son maximizados en lo que a todas luces fue un logro dentro de su proyecto. Por ello, se considera que *El grafógrafo* dibuja un parteaguas en la obra elizondiana.

El propio Elizondo habló de este asunto en varios momentos. En la entrevista realizada por Jorge Ruffinelli, en 1977, discutió precisamente sobre las implicaciones de este libro. Ante el cuestionamiento sobre las derivaciones que planteaba para su obra, señaló:

desgraciadamente no veo derivaciones... Estoy ante una pared. La derivación, posiblemente, sería la no-escritura, el estado anterior a la escritura, la página en blanco, el punto de partida o un posible punto de partida [...] Posiblemente, extrapolando una forma de escritura que no atiende a ninguno de los preceptos tradicionales de la escritura literaria. Y que no fuera tampoco automática o escritura psíquica, o ese tipo de cosas. Habría aún otras salidas: posiblemente la poesía concreta, el texto visual, pero me parecen, no sé, mucho más fácil que encontrar una salida mediante la escritura. Y yo quiero encontrarla allí. Puedo derivar a escribir en chino, ¿por qué no? O escribir con base en la disposición de imágenes verbales sobre la página en blanco. Pero todo eso ya está hecho.¹

Como puede verse, *El grafógrafo*, en efecto, originó en el escritor la necesidad de un replanteamiento que no traicionara el principio de búsqueda y de experimentación que impuso a su trabajo. En una mente como la de Elizondo, el “hallazgo” debe promover la posibilidad de un más allá, de perpetuar la famosa carrera entre Aquiles y la tortuga: la finalidad no está en el encuentro, sino en mantener

¹ En entrevista con Jorge Ruffinelli, “Salvador Elizondo”, *Hispanérica. Revista de Literatura*, 1977, núm. 16, p. 43.

la distancia entre la búsqueda y el hallazgo como algo insalvable. En un ejercicio de plena conciencia sobre su labor, años más tarde (en 1991), cuando el autor ya había resuelto ese supuesto “silencio”, acotó al respecto:

Creo que todas las tentativas que he hecho son experimentaciones, ninguna de ellas es definitiva [...] Al principio buscaba la transmisión más directa posible de la imagen mental a la hoja en papel, es decir, sin que lo que media entre la mente y la mano intervenga. En ese camino llegué a un texto que muchos han calificado como suicida, que es “El grafógrafo”. La consecuencia lógica de ese texto es que yo no hubiera escrito absolutamente nada más [...] Sí, después de ese libro ya no parecía haber nada más para mí. Yo no tenía salida después de *El grafógrafo*, más que a través de la lectura. La salida me la dio un texto que me había causado una especie de desilusión de carácter espiritual muy onda en otra época; me topé de nuevo con él y me señaló que aún había mucho que hacer: fue el *Finnegans Wake*, de James Joyce. Entonces me di cuenta de que *El grafógrafo* no era más que el comienzo.²

La figura de Joyce en la carrera literaria de Elizondo tiene un peso determinante. En las primeras páginas de este trabajo hice mención de ello y su reaparición dice mucho respecto al proceso que vivía en estos momentos. Para Elizondo, Joyce significó, en gran medida, una figura tutelar. A decir del autor, la primera vez que lo leyó fue a los 16 años, cuando se encontraba en Canadá, cursando sus estudios de preparatoria, y el efecto que éste causó en el artista adolescente fue determinante, un efecto que Elizondo calificó como “muy fuerte, porque la lectura estuvo conectada con circunstancias personales.

² En entrevista con Alejandro Toledo, “Salvador Elizondo: un experimento en clave autobiográfica”, en *Los márgenes de la palabra. Conversaciones con escritores*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, p. 62.

Lo leí a una edad en la que se tiene que definir la vocación”.³ Joyce perfiló en las convicciones del mexicano un principio de acción en la labor literaria guiado por el trabajo con la materialidad del lenguaje, hacer “un lenguaje nuevo”, como definió desde muy temprano en sus escritos.⁴ Pero también esta remembranza está inscrita en condiciones de orden personal en la vida del escritor. No es gratuito que Elizondo relacione la figura del irlandés con “circunstancias personales” que parecen tener un eco con otras que determinan el momento de su “reencuentro”, después de la escritura de *El grafógrafo*. La fase que Elizondo pasa en Canadá está signada por dos circunstancias: además del despertar de un fervor artístico que comienza a ser encausado, se encuentra la lejanía del joven con su círculo familiar. Las páginas del *Diario* que corresponden a su época en Ottawa dan constancia del desasosiego que sufría por estar lejos de casa. La imagen de su madre aparece en varios momentos como un anhelo: “De pronto me encuentro solo ante el mundo. Sólo mi madre me puede ayudar y ella desconfía”.⁵ Entre estas páginas se encuentra también una enternecedora carta donde su padre se niega a la petición de Elizondo de regresar a México.⁶ Por su parte, en la misma entrevista concedida a Toledo, Elizondo hace una referencia que me parece significativa. La relectura y el reencuentro referidos con la obra de Joyce están enmarcados también por otras “circunstancias personales”: la muerte de sus padres y el regreso a la casa que en aquellos años de juventud le fue negado:

También influyen las cosas de la vida [...] Hace quince o dieciséis años murieron mis padres⁷ y vine de nuevo a esta casa [la casa de sus padres].

³ “Lecturas paralelas de Salvador Elizondo y Ramón Xirau en el descubrimiento de James Joyce”, en *ibid.*, p. 41.

⁴ Véase *supra*, pp. 22-23.

⁵ “Diarios (1949-1952)”, intr. y sel. de Paulina Lavista, *Letras Libres*, 2008, núm. 110, p. 36.

⁶ Véase *ibid.*, p. 37.

⁷ Su madre muere en 1975 y su padre un año después.

Desde entonces escribí menos y pensé más. Ya tenía esa estabilidad necesaria para lo que me interesa. Disponía de este corredor en que paso la mayor parte del tiempo. Ese periodo de silencio principia cuando abandono mi casa en el Parque México y vengo a esta casa en que habitaron mis padres. Conjunté entonces mi biblioteca y me puse a leer.⁸

No es necesario explicar que, para cualquier lector, los libros se van convirtiendo en compañeros de viaje y, como tales, encarnan recuerdos de una experiencia vital. Cuando uno se reencuentra con ellos, revive la experiencia, con la mirada de quien vuelve atrás, no sólo en un orden intelectual, sino también personal. Y si leemos desde esta perspectiva las declaraciones de Elizondo, su reencuentro joyceano tiene esta doble condición y también dobles implicaciones, aunque en el fondo no sean más que una misma. Su silencio, en pos de abrir una nueva búsqueda artística, se imbrica con una condición personal: la vuelta al origen.

En las últimas líneas del capítulo anterior anticipé un poco respecto al modo en que la figura de Salvador Elizondo terminará por imbricarse con la de su entrañable escriba. Este giro, como trataré de demostrar, es un indicador del movimiento que guía su escritura en los textos que suceden a *El grafógrafo* y que es, precisamente, el resultado de un viraje en el timón de la embarcación que dirige su travesía: el del “regreso a casa”, aquél del que el autor hiciera motivo en el discurso para su presentación, en 1980, frente a la Academia Mexicana de la Lengua, y que sirvió de punto de partida de mi propio trabajo, por lo que me permito convocarlo de nuevo: “A punto de saltar a tierra puedo ver el reflejo de una figura simbólica que preside sobre la vocación de los hombres y de las obras de la literatura: la de una vuelta al origen, la del regreso a casa”.⁹ Los nueve años que

⁸ “Salvador Elizondo: un experimento en clave autobiográfica”, entrevista citada, p. 63.

⁹ “Regreso a casa”, en *Camera lucida*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, p. 143.

median entre la aparición de *El grafógrafo* y *Miscast o Ha llegado la señora Marquesa...* (1981), libro con el que da fin a su “silencio”, son desde esta perspectiva un *intermezzo*, el tiempo preparatorio de su periplo.

MISCAST O ESCRIBIR PARA LA ESCENA

Una grata coincidencia se presenta entre las expectativas de Elizondo y la escritura de *Miscast*, obra teatral que es escrita a petición de la Secretaría de Educación Pública para formar parte del repertorio de la Compañía Nacional de Teatro. En la entrevista referida con Ruffinelli, Salvador Elizondo había señalado que una de las posibles alternativas que consideraba para dar continuidad a su proyecto literario sería, precisamente, el teatro: “Veo también la condición que me impone por ejemplo la poesía, que no tengo que desechar por principio. Creo que tal vez ahí está la salida: la poesía o el teatro. No un teatro para representación, sino esquemas de tipo dramático”.¹⁰

En 1979, fue convocado por Juan José Gurrola para escribir no esquemas de tipo dramático, sino una obra teatral. Según testimonia el mismo Gurrola, la idea era “financiar a escritores *que saben escribir* para entusiasmarlos y voltear hacia el teatro”.¹¹ El producto de esta idea desembocó en el libro *Miscast o Ha llegado la señora Marquesa...* (1981), con el cual Elizondo incorpora a su obra el género dramático. Aunque en *El grafógrafo* había ya incluido una pieza breve de corte dramático (“Pasado anterior”), *Miscast* significa un proyecto mucho más ambicioso, cuyo plan se dibuja en un texto que aparece en 1979 titulado: “*Madame la marquise est arrivée* o hacia el teatro puro”,¹²

¹⁰ Entrevista citada, p. 44.

¹¹ Juan José Gurrola, “Salvador Elizondo y *Miscast*”, *La Jornada Semanal*, suplemento de *La Jornada*, 27 de agosto de 2006, p. 16.

¹² *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 1979, núm. 100, pp. 6-7.

el cual será incorporado como prólogo a la edición del libro. Aquí, Elizondo reflexiona sobre la condición de la escritura dramática en función de su visión personal sobre la escritura en sí.

Las palabras iniciales parecen ser un preámbulo y una justificación anticipada a su próxima incursión en el género, señalando la tentación que representa para cualquier vocación literaria escribir, al menos una vez, para la escena. Las implicaciones que representa esta “tentación” para Elizondo radican en el modo de adaptar la concepción fundamental que tiene sobre la escritura, a lo que escribir “para la escena” significa:

En el teatro cobra una suerte de vida lo que para su autor solamente puede tenerla en la escritura, y es la diferencia entre las naturalezas propias de estas formas de vida la que aleja del teatro y horroriza a muchos escritores que temen volcar sobre el escenario esa forma sublimada del deseo que anida en el fondo de su idiosincrasia literaria, pues no es menor el horror que la fascinación que ejerce sobre nosotros el espectáculo de la resurrección de los muertos en el tablado.¹³

Hacer coincidir estas diferencias de naturaleza no sólo entre el sentido propio de la escritura, sino también entre la escritura elizondiana y la escritura dramática, significó un gran reto y la razón por la que Elizondo decidió aceptar la propuesta de Gurrola. La resolución de este reto se percibe en el título de su artículo: la traslación del concepto de pureza infiltrado en su obra —que he discutido antes— en el teatro. Si recordamos que para Elizondo la escritura pura es aquella que no se encuentra comprometida con nada más que consigo misma, ¿cómo llevar así la escritura de una obra de teatro cuando ésta siempre está comprometida con la finalidad de ser representada?

Elizondo opta por ponderar el principio del drama como el punto de encuentro, aquel que “es fruto de esta relación entre la materia

¹³ *Ibid.*, p. 5.

cataléptica del texto y el ámbito vivificador del teatro”.¹⁴ Materia cataléptica del texto porque supone la capacidad de que los signos “inertes”, fijos por el acto de la inscripción en un texto primordial (la obra escrita), se reactiven y vivifiquen en cada representación. El drama, según señala Elizondo, es también una combinación de formas, una red, un sistema que moviliza sus elementos para renovar al texto dramático en la esencia del juego escénico: “Imaginemos un solo momento la red, el canon de conexión de este sistema en el que el autor, el actor, el espectador y el espectro del padre de Hamlet se comunican a un tiempo todos entre sí”.¹⁵ La suerte de pacto que se manifiesta en cada ejecución dramática y cuyo origen remonta hasta la pluma del escritor genera en su realización en escena un orden distinto de escritura, en el que “Voz, forma y luz se condensan en un todo alegórico, en otra *escritura* por la que llegamos al conocimiento esencial de estas combinaciones de formas que han sido puestas en movimiento por los efectos mágicos que la representación produce en el interior del texto”.¹⁶ Este “todo alegórico”, es decir, la red, lo que hace posible el drama, es precisamente lo que se convertirá en *Miscast*, además de medio, en el objeto de la representación. De ahí su “pureza”: es un teatro comprometido con representar aquello que lo hace posible.

La unidad argumental que sostiene la obra es la de una organización secreta que secuestra a un hombre llamado el Increíble para someterlo a un lavado de cerebro y hacerlo asumir una identidad inventada: la del Doctor Moriarty. Los encargados de verificar el éxito de este “experimento” son actores que el supuesto Moriarty deberá reconocer como “reales” y partícipes de su experiencia vital (su esposa, su hija, su secretario, su amigo).¹⁷ Sin embargo, el Increíble-Doc-

¹⁴ *Id.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶ *Id.*

¹⁷ El argumento, según declaró el autor, fue tomado de un relato que forma parte de *Histoires brisées* (1950) de Paul Valéry, libro que Elizondo traducía por esos años. El texto cuenta: “El rey ordenó (Te condeno a perecer, pero a perecer en tanto que Xios

tor Moriarty llega a tomar conciencia de su condición y es quien pone en entredicho las identidades de los otros personajes, quienes, aunque se saben meros ejecutores de un guión y son conscientes de su posición de actores, terminarán por desconocer los límites de ésta. Las identidades fluctuantes, imprecisas, de los personajes se convierten en el *quid* de la obra porque en ellas se proyecta el objeto de la representación: “representan el papel de actores que representan un drama”.¹⁸ Es decir, en el orden de la fascinación elizondiana por las metaestructuras, *Miscast* es la representación de la representación dramática.

Los recursos que emplea el autor pertenecen a la tradición del teatro dentro del teatro, cercana a la estética de Pirandello o de Brecht, como algunas de sus figuras más determinantes, al menos para el siglo xx.¹⁹ El efecto de extrañamiento prolongado, la apelación al espectador, la transgresión del espacio de representación y un inusual *myse en abyme* (la presencia física del guión de la obra en manos de los personajes, quienes lo consultan para confirmar su parlamento,

y no en tanto que Tú) que Xios fuera conducido a un país enteramente diferente. Su nombre fue cambiado, sus rasgos artificioosamente mutilados. Los habitantes del país obligados a crearle un pasado, una familia, talentos distintos de los suyos.

”Si recordaba alguna cosa de su primera vida, se le decía que estaba loco, etc...”

”Le habían preparado una familia, una mujer e hijos que se hacían pasar por suyos.

”Todo le decía, en fin que él era aquel que no era él”. (*Historias rotas*, trad. de Salvador Elizondo, Heliópolis, México, 1995, pp. 47-48).

¹⁸ *Miscast o Ha llegado la señora Marquesa...*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, p. 17. Todas las citas corresponden a esta edición. Consignaré, en adelante, sólo el número de página.

¹⁹ De acuerdo con Patrice Pavis, esta estética surge a partir del siglo xvi. “Se vincula a una visión barroca del mundo, según la cual ‘el mundo es una escena, y todos los hombres y mujeres no son más que actores’ (Shakespeare, Calderón). Dios es el dramaturgo y el director del teatro. La vida es sólo un sueño y una ilusión, etc. De la metáfora teológica, el teatro en el teatro pasa a la forma lúdica por excelencia, donde la representación es consciente de sí misma y se autorrepresenta” (*Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, trad. de Fernando de Toro, Paidós, Barcelona, 1984, p. 490 [1a. ed. en francés, 1980]).

secuencia de las acciones, etcétera) modulan y mantienen a la obra en una constante tensión de ruptura de la ilusión dramática.

La obra da inicio con la aparición del Director, quien entra por la puerta posterior de la sala del teatro y comienza su parlamento mientras se dirige al escenario. Esta apertura funciona como el espacio donde la obra exhibe su lógica en voz del personaje e inmediatamente introduce el efecto de la metateatralidad:

DIRECTOR.

[...]

Me llamo (*aquí el actor deberá decir el nombre real del director de escena*) y soy el director de escena de esta obra cuya representación se acaba de iniciar. Es fuerza convenir en que su autor no hace gala de una gran originalidad al hacerme aparecer en primer lugar, personaje situado en la zona franca, en la tierra de nadie entre el drama y los espectadores. Muchos otros lo han hecho antes que él y así han legitimado el procedimiento y a nosotros no nos queda más que seguir sus indicaciones [...] Pienso que la originalidad de esta obra reside más bien en el carácter impreciso y difuso de la identidad de los personajes. Se comprende así que aunque yo soy el director de escena, soy en realidad un actor característico que “representa” ese papel. La índole de esta obra requiere que se simule el simulacro (pp. 15-16).

La “simulación del simulacro” a la que refiere el Director apenas inicia con su intervención. El personaje deja en claro que, aunque se diga de la obra que “injuria la categoría calderoniana en que descaradamente pretende inscribirse” (p. 17), ni los personajes ni la obra pretenden figurar una alegoría moral (como la del teatro del mundo), sino simplemente una compañía teatral, donde “representan nada más el papel de actores que representan un drama; nombres que generan palabras” (p. 17). A partir de la segunda escena se desa-

ta el verdadero juego de simulaciones: los personajes se van desdoblado en identidades múltiples, asumiendo conscientemente los papeles que el guión les va marcando. A lo largo de la obra lo que priva es un tono de fingimiento, como puntualiza el autor en una de las acotaciones: “*Los gestos [...] tienen que coincidir significativamente con el discurso por una sutilísima incongruencia más que por la coherencia, siempre errática, que se establezca entre el texto y la gesticulación, y entre el texto y la acción del personaje en el escenario*” (p. 53).

La primera vez que se representó la obra fue en 1982 en el teatro Juan Ruiz de Alarcón de la Universidad Nacional Autónoma de México, con la dirección de Juan José Gurrola, quien, como cabe suponer, representó el papel del Director. Recién fallecido Salvador Elizondo, Gurrola rememoró los efectos que la obra causó en su público:

¡Qué placer fue dirigir esta obra! Imaginen que las escenas son cartas en la mano del público, secuenciando lo que está pasando, pero que al cabo de un tiempo hay que voltearlas porque así no era. Era maravilloso ver cómo fruncían el cejo a cada nueva estrategia. ¿Son o no son, o quiénes son? Y ¿qué hago yo aquí? Eran tantas las argucias contrapunteadas que al final decidían tirar las cartas y divertirse sin prejuicios intelectuales. Los conocedores gozaron desde el principio, los demás no la entendieron y salieron furiosos.²⁰

Estas “argucias” a las que Gurrola hace mención tienen un giro máximo en el tercer acto, cuando irrumpe nuevamente el Director para “avisar” al público que los actores —incluido él— se encuentran en la disyuntiva de que el escritor decidió abandonar la escritura del guión, dejándolos en la libertad de improvisar lo que resta de la puesta en escena. Estrategia por demás fascinante, porque el lector y

²⁰ Art. cit., p. 16.

el espectador saben que éste es otro de los fingimientos de la obra. Es decir, parafraseando la acción de los personajes, quienes “habían fingido ponerse de acuerdo en fingir que no fingían...” (p. 96), el guión —es decir el texto— se somete a sí mismo al juego de la simulación: se finge un texto no escrito.

En cierto modo, el elemento central es el guión de la obra que aparece en las manos de los actores en escena. Al hacer de éste el referente determinante, algunos de los efectos de la obra escrita pueden perderse en la puesta en escena. Como ejemplo está aquel recurso que Salvador Elizondo ya había empleado en *El hipogeo secreto*, donde la metaficción incluye la condición del texto impreso aludiendo a su paginación. El caso más emblemático de este recurso se encuentra en la página 93 de *Miscast*:

El Increíble continúa pasando ansiosamente las hojas del guión hasta que encuentra lo que busca. Lee en voz susurrante como si fuera el apuntador.

INCREÍBLE.

¡Aquí está!... (*Leyendo:*) “...hasta que encuentra lo que busca... lee en voz susurrante... apuntador...” (*Para sí:*)... Página noventa y tres... antes de la mitad... (p. 93)

Como puede verse, la voz del personaje hace eco de la acotación del texto y, en efecto, la disposición de la cita anterior, en el cuerpo de la página, se encuentra “antes de la mitad”. Queda claro que esta estrategia antes que metateatral es enteramente metatextual. Con esto, Elizondo evidentemente sucumbe a la condición textual de la obra; quizá por ello declaró que *Miscast* era una obra para leerse. Lo cierto es que, ya sea en la representación o en la lectura, *Miscast* es un logro como libro y también como pieza del proyecto elizondiano. Con ella demuestra no sólo su habilidad como escritor, sino la congruencia de su propuesta literaria. Sobre esta obra se señala que es la

traducción al género dramático de sus estrategias narrativas.²¹ Más que eso, considero que *Miscast* es un modo de llevar, a modo de una prueba de fuego, el “teatro mental” de Elizondo hacia su realización en un tablado.

CAMERA LUCIDA: CRUSOE ANTE LA PÁGINA EN BLANCO

El momento en que Salvador Elizondo retoma puntualmente su proyecto de escritura después del “silencio” antes mencionado corresponde a la aparición de *Camera lucida* (1983). Este libro está conformado por textos de ficción y de crítica que ya había publicado, mayormente en la revista *Vuelta*. También incluye los discursos que pronunció en su ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua (1980) y su lección inaugural como miembro de El Colegio Nacional (1981). Ambos nombramientos hablan también del lugar que Elizondo ocupaba ya dentro del ambiente cultural mexicano. Respaldado por su obra, Ramón Xirau y Octavio Paz hacen su recomendación al Colegio Nacional, y de Agustín Yáñez recibe la invitación para tomar la silla de la Academia Mexicana de la Lengua. Para estos momentos, había quedado atrás el joven iconoclasta de la revista *S.nob* y el “escandaloso” joven narrador dibujado en su autobiografía. A sus casi 50 años era un escritor en plena madurez personal y artística que ocupaba un lugar definitivo en las letras mexicanas, y su carrera en estos años estuvo signada por los compromisos adquiridos como académico. La nota introductoria que Paulina Lavista presenta en la entrega de su *Diario* que corresponde a 1981-1982 dibuja mejor la imagen de Elizondo:

Académico de número, miembro de El Colegio Nacional, profesor formal de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, asesor del Centro

²¹ Daniel Sada, “La escritura obsesiva de Salvador Elizondo”, en Salvador Elizondo, *La escritura obsesiva*, RM VERLAG, Madrid, 2008, pp. 7-12.

Mexicano de Escritores, traductor, crítico de arte, editorialista y casado, así llega Salvador Elizondo al medio siglo de edad.

Alterna su vida académica con la pasión que el regreso a “casa” le despierta; se convierte en jardinero, torero de salón, jugador de béisbol, tirador de rifle, lector voraz, y pasa sus tardes bebiendo plácidamente whisky, platicando con el Dr. Johnson sentado en la veranda.

Inmerso en la seriedad que la vida le impone y sentido por las muertes sucesivas de sus padres, suegro y abuela, decide procrear un hijo conmigo, necesario para restaurar el orden de la vida. Morir y nacer: renacer... Y sobre todo, llevar un récord diario de la vida, cada flor que planta y nace, cada lectura, cada amigo que lo visita; todo lo escribe, lo fotografía, lo apunta, lo consigna.²²

A partir de estos años, una de las referencias que se convirtió en favorita de Salvador Elizondo es la consigna de Gracián que aparece en el capítulo final de *El Discreto*, donde divide la vida en tres etapas: “La primera empleó en hablar con los muertos; la segunda, con los vivos; la tercera, consigo mismo”.²³ En palabras de Elizondo, su vida se encontraba ya en la tercera etapa y ésta determinará el vuelco que toma su obra desde *Camera lucida*, libro en el que es notoria la incorporación de su propia figura. Por tanto, el desdoblamiento que operó en el cierre de *El grafógrafo*, como lo había apuntado antes, es significativo. Pareciera como si en ese momento presintiera la necesidad de establecer un diálogo consigo mismo.

La señal más significativa de este perfilamiento a una escritura con infiltraciones autobiográficas es la suerte de simbiosis que se crea entre el escriba y Salvador Elizondo, cuyo indicador máximo es un texto que media precisamente entre *El grafógrafo* y *Camera lucida*, es-

²² “Regreso a casa”, en Salvador Elizondo, “Diarios (1981-1982)”, intr. y sel. de Paulina Lavista, *Letras Libres*, 2008, núm. 118, p. 52.

²³ Baltasar Gracián y Morales, “El discreto”, en *Tratados*, Sopena, Buenos Aires, 1944.

crito en 1973 titulado “El escriba”. Ahí, da continuidad al juego con el doble que había iniciado en “Una ocurrencia incomprensible”:

Allí está otra vez. En cuanto me pongo a trabajar, abro el cuaderno y destapo la pluma-fuente, aparece el escriba. Se sienta frente a mí, a la mesa que está ante el enorme espejo que pende del muro en el extremo opuesto del estudio. Él también abre su cuaderno. Destapa la pluma-fuente y me observa con toda atención. No se le escapa ninguno de mis movimientos. Me mira mientras hace, automáticamente, anotaciones en su cuaderno negro, como el mío. Aunque va vestido como yo y lleva unos anteojos iguales a los míos, no puedo decir que se me parezca en nada más que en las costumbres, los hábitos, los actos de la conducta involuntaria, los reflejos condicionados, los tics. El escriba, como yo, se pone de pie después de haber hilvanado unas líneas; enciende un cigarrillo que consume nerviosamente mientras pasea en torno a la mesa de trabajo; luego se sienta otra vez ante el cuaderno y reanuda su tarea. Ha construido alguna conjetura acerca de mí; soy el tema de su composición.²⁴

No es necesario que el texto diga “Salvador Elizondo” para reconocer su figura en la de este escriba. Sus manías, sus hábitos lo delatan: la pluma fuente, los anteojos, el cigarrillo son sus distintivos. Este giro se marca también en *Camera lucida* en varios elementos, uno de ellos es el acento que se otorga a la voz del “yo” con claras notas que remiten a la figura del autor, a sus rituales de escritura, sus actividades académicas, sus lecturas, sus recuerdos. La clave de este libro está precisamente en su título, nombre de un aparato conocido como “cámara clara”, el cual es utilizado por pintores y dibujantes, formado por un juego de prismas que proyectan la imagen de un modelo para que sirva como guía para el dibujante. En “Aparato”, Elizondo describe este instrumento y lo utiliza para construir una

²⁴ “El escriba”, *Vida literaria*, 1973, núm. 1, p. 9. Este texto será recuperado, con mínimos cambios, en *Antología personal*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

analogía que confiere su funcionamiento a la mente y al ojo del escritor, de modo que la cámara clara funcione como “figura de un instrumento crítico”,²⁵ es decir, la mente del escritor. El problema, como lo ha señalado Luz Elena Gutiérrez de Velasco, es el sentido de “modelo” que funciona a lo largo de este libro, ¿qué objetos se toman para ser filtrados por la cámara clara? A decir de la autora, en *Camera lucida* Elizondo “acude al artefacto para reflexionar sobre otros textos, otras escrituras”.²⁶ En efecto, uno de los distintivos del libro es su compleja red de intertextos, entre los que destacan la obra de Mallarmé, Joyce y, de manera muy acentuada, Paul Valéry. De los señalamientos de Gutiérrez de Velasco, me interesa rescatar el que elabora sobre el texto inaugural del libro, “Log”, construido en relación con el *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, ya que me permite hacer la conexión con la simbiosis que he anotado entre Elizondo y el escriba: “En ‘Log’ se funden las entidades del escritor, el autor, el narrador y el personaje, con la intención de volver a Elizondo sobre sí mismo, de convertirse en su propio modelo de observación”.²⁷

Aunque Gutiérrez de Velasco confiere en su artículo la centralidad a la identificación y análisis de la red que el libro teje con sus intertextos, su señalamiento respecto a la intención de Elizondo de volver sobre sí, de convertirse en su propio modelo, me da pie para marcar la continuidad que el autor da a la imbricación de su figura con la del escriba. Si, en efecto, los textos de *Camera lucida* funcionan como ejercicios del escritor donde éste antepone un “modelo” para filtrarlo a través de su ojo y su mente como instrumentos críticos, antes coloca su propia figura: “El Yo se pone ante el espejo”.²⁸ No es gratuito por ello que “Log” sea el texto que abre el libro, como

²⁵ “Aparato”, en *Camera lucida*, *op. cit.*, p. 74.

²⁶ “El paso a la textualidad en *Camera lucida*”, *Revista Iberoamericana*, 1990, núm. 150, p. 238.

²⁷ *Ibid.*, p. 242.

²⁸ “El mal de Teste”, en *Camera lucida*, *op. cit.*, p. 82.

tampoco lo es que ahí se encuentre tematizada la “mortecina esterilidad” en que se había sumido la producción del autor. De hecho, “Log” es el espacio donde Elizondo resuelve su silencio de la mejor manera posible: haciendo de él su tema y su motor. Este texto, como en general sucede en el libro, hace de la relación entre el escritor y la página en blanco su *leitmotiv*. En una especie de revés convierte a la enfermedad en su propia cura. Por ello, hace una aclaración en la que no puede dejar de percibirse un tono confesional:

Aun a riesgo de cometer un grave error literario, debo romper las reglas y comenzar este escrito por lo que, en cierto modo, es su final. No dudo de que este procedimiento pueda arrojar una luz incierta sobre su verdadero significado, pero pecaría de ser tal vez demasiado novelesco si no consignara de antemano que la facultad de escribir recobrada es el resultado de una lenta cura proseguida a lo largo de varios años de mortecina esterilidad. La disciplina no es dolorosa o complicada; es ardua y fastidiosa: consiste en la disección, por la atención y la escritura, de la obsesión inolvidable o de la idea fija.²⁹

En este caso, la “obsesión inolvidable” se manifiesta en la figura de Robinson Crusoe, a partir de la cual Elizondo funde la imagen del habitante de la isla desierta con la del escriba que escribe con la única preocupación de colmar la página virgen. En esta relación, Elizondo fusiona su propia imagen con la de Crusoe, y el texto se lee en clave de la ficcionalización de su propio proceso: “Pero en la isla desierta ¿cómo podríamos distinguir al autor del personaje? ¿qué podríamos decir, allí en la isla, que tratara de otra cosa que no fuera yo mismo?”³⁰ *Camera lucida* es, en cierta forma, el desarrollo de esta pregunta retórica. Todo el libro “trata” de una y otra forma de Salvador Elizondo: del modo en el que las escrituras de otros se filtran por

²⁹ “Log”, en *ibid.*, p. 11.

³⁰ *Ibid.*, p. 17.

su mirada o bien, el modo en que esas otras escrituras lo filtran, lo escriben también. Por ello, cuando habló de este libro en entrevista, es significativo el modo en que antepone la idea de cómo “se construye” en estos textos. Por ejemplo, al referir a “Vocaciones frustradas”, señala que el texto surge por la idea de responder “¿qué es lo que *me* hubiera gustado ser? Tenor de ópera o torero. Entonces me detengo en la ópera *Carmen* para *pintarme* simultáneamente como tenor y torero”, o bien, hay otro momento en el que, señala, “*me dibujo* en La Legión Extranjera”.³¹ Este ponerse a sí mismo como modelo ante la cámara clara es el sentido experimental que, a decir del autor, atraviesa su libro: “En *Camera lucida* también me dije: ‘[...] Voy a experimentar narrando una cosa real, algo verdadero’. Y para mí lo único real es lo que se relaciona conmigo, lo demás es dudoso, no existe”.³² De ahí que las infiltraciones autobiográficas —en el pleno sentido de la palabra, como escritura autoconsciente de una trayectoria vital— se manifiesten de manera cada vez más acentuada. “Ein Heldenleben” es el más claro indicador de ello, texto en que el autor recupera el recuerdo de infancia de su paso por el Colegio Alemán. En “Ein Heldenleben” confluyen las aristas de lo que el regreso al origen significa: escritura que retorna a la identidad de quien la escribe (el autor) y el retorno a la experiencia infantil como mito del comienzo. Esta combinación que encuentra cabida en *Camera lucida* es también el preámbulo de un “experimento” aún mayor para el escriba-Salvador Elizondo y con el que dará cierre a su travesía.

ELSINORE: EL FINAL DEL VIAJE

Elsinore: un cuaderno (1988), última novela del autor, ha sido leída como un ejercicio de desplazamiento del camino literario perfilado.

³¹ En Toledo, entrevista citada, p. 64 (las cursivas son mías).

³² *Id.*

Sobre ella se apunta casi unánimemente la escisión que representa respecto al estilo que Elizondo desarrolló en la mayor parte de su obra, o bien como un regreso a sus primeros textos de índole más cercana a la narrativa de argumento. De hecho, el propio Elizondo, en entrevista con Rolando Romero, un año después de la aparición de *Elsinore* señaló haber emprendido con ella una vuelta al “relato lineal”.³³

Si bien es cierto que hay un cierto giro de estilo que se traduce principalmente en la presencia de un definido hilo narrativo, también es innegable la presencia de las grandes constantes de la escritura elizondiana. En este texto se concentran la conciencia actuante de la escritura, las rémoras de la memoria, el sueño dentro del sueño, la construcción de la imagen en relación con la fotografía y el cine, así como una laboriosidad en el manejo del lenguaje. La innovación, en este caso, radica en hacer de la experiencia autobiográfica fuente total del relato. *Elsinore* reelabora la experiencia de la estancia de Elizondo en California, como alumno de Elsinore Navy and Militar School, lugar al que fue enviado cuando los Estados Unidos vivía los últimos momentos de la segunda Guerra Mundial.

La escritura de esta novela está marcada por la recuperación de la experiencia vital del autor, que tiene un claro paralelo con sus cuadernos de escritura personal. El asalto de los recuerdos de su época en Elsinore aparece por primera vez en las páginas del *Diario*, en 1978,

³³ En esta declaración señala, a propósito de su estancia en California como materia de su relato: “Estuve en Los Ángeles porque en esa época todos los mexicanos de la clase media alta, venida a menos por la Revolución, teníamos allí algún pariente, una tía o alguien de esos que se habían ido por dicha causa. Entonces, mi padre tenía negocios de cine, era productor de películas aquí en México y por ese motivo tenía muchos contactos, en Los Ángeles, sobre todo. Me mandaron a una escuela que creo todavía existe, está en Lake Elsinore, en el condado de Riverside. Mi tía que era mi tutriz vivía en Los Ángeles, y conocí muy bien la ciudad en la época de guerra. Ahora estoy escribiendo sobre eso porque he tenido que volver al relato lineal” (“Salvador Elizondo: escritura y ausencia del lector”, *La Palabra y el Hombre*, 1989, núm. 71, p. 123).

cuando se cumplen 32 años de la aventura que vive con su amigo Fred y que será uno de los momentos más significativos de la novela. De igual forma, sus *Nocturnos* (2010) ofrecen el registro de cómo se fue gestando la novela en un ejercicio íntimo de recuperación del pasado. Pero la relación más importante es la que establece con lo que podemos considerar su primer cuaderno de escritura. Precisamente en 1945, a sus 12 años, y mientras se encuentra interno en Elsinore, Elizondo comienza a escribir el diario que lo acompañará a lo largo de toda su vida. El título de la novela apela precisamente a ese cuaderno, primer registro mediante la escritura de su experiencia vital. De manera puntual, con *Elsinore* Elizondo regresa al origen de su escritura y también a la fase de formación de una personalidad. Ambos elementos se hermanan en la configuración de la novela: es la historia de iniciación de Sal, personaje adolescente, recuperado por el escriba sumido en el ejercicio de reescribir la experiencia del pasado.

La primera página de Elsinore

El acto de la escritura, como materia medular de la obra elizondiana, reaparece en *Elsinore* con el motivo del escriba que se ve escribir, la conciencia actuante de la escritura como imagen inaugural: “Estoy soñando que escribo este relato. Las imágenes se suceden y giran a mi alrededor en un torbellino vertiginoso. Me veo escribiendo en el cuaderno como si estuviera encerrado en un paréntesis dentro del sueño” (p. 9). El inicio de la novela establece la lógica de la enunciación a la que se subordinará la lógica del relato. El narrador se configura como imagen de un sujeto escriba-soñante sumido en la evocación del pasado, quien vuelca en la escritura el contenido de sus recuerdos. Así, la lógica de la enunciación se desprende de la configuración del relato por medio de la lógica del recuerdo, donde el mundo de la memoria y el sueño se presentan como formas de un mismo universo, el de la vida interior.

En la escritura del narrador (escriba que se ve escribir) se vuelca el contenido de lo que está inscrito en su memoria, en la manifestación del recuerdo que se presenta ante él como imágenes que giran “en un torbellino vertiginoso” (p. 9) y que reproduce la cuestión icónica de la *imagen-recuerdo* bergsoniana. La noción de la imagen-recuerdo es explicada por Henri Bergson en sus trabajos sobre la materia de la memoria; a decir del filósofo francés “un recuerdo, a medida que se actualiza, tiende a vivir en una imagen”.³⁴ La imagen que se recuerda tiene un matiz de experiencia individual que la distingue de otro tipo de imágenes, de ahí la forma mixta en que conceptualiza Bergson *recuerdo-imagen*, antes de ser pura imagen. Al respecto, Ricœur observa que la rememoración coloca al recuerdo en “un área de presencia semejante a la de la percepción”,³⁵ y evoca la *opsis* aristotélica que consiste en “poner ante los ojos”, en mostrar, hacer ver. Pero el recuerdo, convertido en imagen es percibido no como imagen estática sino en movimiento: “Esencialmente virtual, el pasado no puede ser captado por nosotros como pasado a no ser que sigamos y adoptemos el movimiento mediante el que se abre en imagen presente, emergiendo de las tinieblas a la luz”.³⁶

El acto de la rememoración en *Elsinore* manifiesta esta reelaboración de la experiencia del pasado y la “presentificación” del recuerdo en forma de imágenes que han quedado como huellas en la memoria, pero añade otro elemento, los recuerdos no sólo son imágenes en movimiento, sino imágenes sensoriales que “circulan, hablan, gesticulan” para quedar luego “quietas como fotografías”, en la perpetuación de su propio instante.

³⁴ *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, trad. de Pablo Ires, Cactus, Buenos Aires, 2006, p. 147.

³⁵ *La memoria, la historia, el olvido*, trad. de Agustín Neira, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004, p. 76.

³⁶ Henri Bergson, *Memoria y vida*, sel. de Gilles Deleuze, trad. de Mauro Armíño, Altaya, Barcelona, 1995, p. 49.

En *Elsinore*, la evocación del pasado se suma al recuerdo en esta concreción sensorial. El recuerdo se manifiesta no sólo como imagen, sino también como voz: de ahí la reiteración de los verbos “veo”, “escucho”, “oigo” en las primeras líneas del texto. El efecto logrado en este doble nivel de percepción es más cinematográfico que meramente visual.

El narrador de *Elsinore*, sumido en la experiencia de la evocación del pasado, se sitúa en el momento al que alude Bergson de emergencia del recuerdo de las tinieblas a la luz; en este caso del sueño: “Las palabras que escucho mientras sueño que escribo parecen venir de un más allá, desde una vigilia remota en el tiempo y en el espacio” (p. 9). La relación vigilia-sueño impone la condición de la materia de la escritura: las imágenes provienen de un pasado perteneciente a la vigilia, estado donde las facultades de los sentidos están vertidas hacia el exterior, pero transfiguradas por la experiencia de la vida interior en una doble operación: la del sueño y la escritura. Son “apariciones” del recuerdo en el sueño que se “proyectan”, a modo de cinematógrafo, en la página del cuaderno donde son escritas: “Sobre la página del cuaderno en que escribo el sueño proyecta, difusas e imprecisas, las imágenes que guardan todavía el torpor y la laxitud de su propio sueño de olvido” (pp. 9-10).

Si partimos de esta lógica de la memoria, la evocación del pasado y su recuperación en el acto escritural, los recursos estilísticos y estructurales de *Elsinore* adquieren plena significación en tanto que intensifican la función que en ella cumple la creación de un espacio autobiográfico.

La obra de Salvador Elizondo se caracteriza por una marcada tendencia a diluir las fronteras genéricas, y *Elsinore* no es la excepción. El juego de cruce de “fronteras” se presenta en el texto en distintos niveles. Retomo, de inicio, el que establece con la escritura autobiográfica.

La presencia de la marca autobiográfica en *Elsinore* es evidente para quien conozca un poco sobre la vida de Elizondo. La estadía, du-

rante su infancia, en una escuela militar de los Estados Unidos entre 1945 y 1947 fue referida por el autor en entrevistas, y aparece, como ya he anotado, en su *Diario*. Sin embargo, independientemente del conocimiento que el lector pueda tener sobre estos testimonios, *Elsinore* establece en su interior una correspondencia entre el personaje Sal (evidente diminutivo de Salvador) y la identidad del autor.

Sin embargo, hay que tener en cuenta el motivo del escriba. La presencia de esta figura como conciencia actuante de la escritura otorga a *Elsinore* su particularidad respecto al modo en que se articula en su interior el espacio autobiográfico porque hace del acto de la escritura, como concreción del pasado recuperado, un juego de refracción. En este punto la novela se posiciona como una puesta en abismo de la escritura autobiográfica: la “presentifica”. Así el texto se deslinda de la crónica personal y hace de su contenido una construcción literaria, creación de un espacio estético entre el escritor y su representación. El relato sobre Sal, entonces, se configura como “la concreción” de la escritura del que sueña estar escribiendo sus recuerdos. En este sentido, la novela literaturiza el proceso de la representación *auto-bio-gráfica*, pone en escena la práctica escritural de la experiencia vital del “yo”, y hace evidente el trinomio conceptual, marcado por James Olney, que encierra el término: el *auto*, como el yo consciente de sí mismo; *bio*, como la trayectoria vital, y *graphos*, como la actividad escritural que se sume en la recuperación de esa relación entre el yo y su existencia, entre la identidad y la vida.³⁷ En otras palabras, *Elsinore* tematiza la escritura autobiográfica y el significado de esa práctica escritural deviene, a su vez, en el significado último del texto.

De ahí que el pacto que el lector establece con el texto fluctúe entre el reconocimiento de la identidad del autor y la evidencia de la construcción de la ficción. Aunque lo que se esté poniendo en

³⁷ Véase James Olney, “Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía”, *Suplementos Anthropolos*, 1991, núm. 29, p. 34.

juego como materia narrativa sea de naturaleza autobiográfica, lo que queda en primer plano es la ficcionalización de la escritura autobiográfica. Al final, la novela condensa lo que es el rasgo obsesivo de la escritura en la obra de Elizondo, porque, como en otros textos, su sentido radica en cómo la escritura se concreta; en este caso, la escritura autobiográfica.

No es raro, entonces, que, en el nivel formal, el relato sobre Sal retome la estructura tradicional de la autobiografía. La presentación del relato en primera persona, la correspondencia antes mencionada entre la identidad del autor y el personaje (Salvador-Sal), recupera el tema de la génesis de la personalidad. El hecho de la presencia del nombre en diminutivo alude desde la cuestión tipográfica al hecho de una identidad en formación, un “Salvador” en gestación; por ello se recupera la experiencia de la infancia. Si la escritura autobiográfica parte del yo en tanto objeto hermenéutico, éste debe ser interrogado a partir de lo que lo constituye, y la fase formativa por antonomasia es la infancia.

Como he señalado, la puesta en abismo de la escritura autobiográfica en *Elsinore* pone en escena la motivación íntima de la recuperación del yo y el intento por establecer un puente entre la vida y su grafía. Jean-Philippe Miraux señala: “De una orilla a la otra —de la existencia a la escritura, del pasado al presente, de lo vivido al relato de la vida—, el escritor traza el camino que une los dos puntos, dos instantes, dos lugares, dos seres, dos universos, dos manifestaciones de la presencia en el mundo”.³⁸ Esta situación lleva al reconocimiento de la que es característica fundamental de la escritura autobiográfica: la distancia que se establece entre el momento de la enunciación y el enunciado. Las marcas textuales en *Elsinore* establecen la distancia entre el yo narrado y el yo escribiente, o bien, en palabras de Miraux, entre las dos manifestaciones de la presencia del yo en el

³⁸ *La autobiografía. Las escrituras del yo*, trad. de Heber Cardoso, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005, p. 33.

mundo. Entre una y otra, lo que media es el tiempo, “una perspectiva más bien amarga de casi medio siglo” (p. 41), según explicita el narrador. La presencia de los deícticos como “ahora”, “entonces” y “todavía” establece, en el interior del relato, la visión retrospectiva de la escritura autobiográfica.

Entre el “ahora” y el “entonces”, lo que se pone en juego es la motivación íntima del escritor de recuperación del origen de sí mismo, del momento esencial que determina su constitución. Este intento de recuperación del origen supone una operación de selección del recuerdo: “De la vida de interno pongo solamente lo más memorable. Seguí el precepto de Gracián. Hablé primero con los vivos” (p. 25), dice el narrador. Esta cita adquiere pleno sentido al recuperar las declaraciones de Elizondo sobre la importancia de los preceptos de Gracián antes referidos: “Debo a mi madre el conocimiento de una agudeza de Gracián a la que he tratado de atenerme desde que era yo muy chico: dividir la vida en tres etapas; la primera para hablar con los muertos —a leer—; la segunda para hablar con los vivos —viajar, amar, conversar, escribir—; la tercera para hablar con uno mismo”.³⁹ Esta selección de “lo más memorable” supone la recuperación de los momentos que vierten luz sobre la formación del individuo. En *Elsinore*, la memorabilidad parece recaer en lo que constituye la visión dominante del texto: la escenificación del yo que aprende a reconocerse frente al deseo:

Una leyenda paradisiaca penetraría la imaginación y el sueño, se prolongaría a lo largo de los meses y de los años en otro sueño y éste a su vez se mezclaría con otros y así sucesivamente hasta que la vida entera quedaba rodeada de sueños, aprisionando en su centro un sueño único que ahora que lo estoy soñando otra vez por escrito abarca a todos y en el que todos se confunden en una sola imagen: la del Deseo (pp. 15-16).

³⁹ *Autobiografía precoz*, Aldvs, México, 2000, p. 10.

Esta cita encierra el sentido que el narrador otorga a la recuperación del pasado como experiencia que determina su experiencia vital. Recupera el cruce de un umbral, escenifica el pasaje del yo al mundo. En este nivel participa también, como había anotado antes, el franqueo de una frontera, ahora sensible, la que separa la interioridad del yo de la exterioridad del mundo. La escritura autobiográfica, puesta en abismo, se evidencia en la recuperación de la experiencia del yo que aprende a reconocerse frente al deseo: deseo de amar (mrs. Simpson), deseo de aventura (escape de ENMS) y deseo de comunicación (Fred). En otras palabras, es la recuperación de la imagen del yo en su despertar como sujeto deseante.

El yo y el mundo

La particularidad de *Elsinore* no sólo se alberga en el tan mencionado retorno a la narrativa de argumento: también en la presencia de la marca de un referente histórico que funciona como sistema significante del texto. Si bien Elizondo se caracterizó por eludir la presencia explícita de marcas históricas, *Elsinore* no sólo no lo elude, sino que lo hace partícipe fundamental, característica que comparte también con los otros textos de vínculo autobiográfico: “Ein Heldenleben” y *Salvador Elizondo*. La recuperación de estos dos textos me permite ahora establecer un puente entre la presencia del espacio autobiográfico y la relación que el “yo” establece con una realidad histórica específica: la segunda Guerra Mundial.

La autobiografía *Salvador Elizondo* abre con el recuerdo infantil de la Alemania nazi y de su regreso a México donde los adultos hablaban de la guerra “como una novedad gozosa”.⁴⁰ “Ein Heldenleben” retoma su experiencia en México dentro del Colegio Alemán Alexander Von Humboldt, donde satiriza las manifestaciones violentas de

⁴⁰ *Salvador Elizondo*, Empresas Editoriales, México, 1966, pp. 16-17.

la guerra, alegorizadas en la dinámica de la cotidianidad del colegio. Por su parte, *Elsinore* recrea el contexto social norteamericano a finales de la segunda Guerra Mundial. Esta coincidencia no puede ser infundada. La línea comunicante que entre los textos autobiográficos traza el mismo referente histórico subraya una relación entre el espacio autobiográfico en la obra elizondiana y una lectura sobre la historia. En otras palabras, hablaríamos de una relación entre la interioridad del yo y la exterioridad del mundo, que, como he señalado, en *Elsinore* se configura como eje constructor de sentido.

La presencia de la guerra se perfila en *Elsinore* como una “sombra” que extiende sus alcances desde el mundo exterior hasta el mundo subjetivo. Accede al mundo de Sal primero como una visión, para luego irse incorporando poco a poco en la profundidad de la vida interior. La primera imagen con la que Sal se encuentra a su llegada al aeropuerto de Los Ángeles es la de un espacio “repleto de soldados y marineros, sanos y heridos” (p. 10) y de paredes tapizadas con carteles de propaganda de guerra. Escenario que se prolonga hacia el exterior, por las calles, “vimos en el camino muchos heridos que reposaban, convalecientes, al sol de la tarde, tendidos en sus camillas o inmóviles en sus sillas de ruedas y cubiertos de escayolas y accesorios médicos” (p. 12), para después hacer presencia en el espacio íntimo de los hogares: “Muchas casas ostentaban en la vidriera de la puerta principal o en alguna de las ventanas de la fachada pendones de seda blanca con flecos dorados y estrellas; estrellas doradas para los hombres que estaban en el frente; estrellas doradas para los que ya habían caído” (p. 12). En el seguimiento de la sombra de la guerra en la ciudad hay un efecto cinematográfico de movimiento largo que sigue lo que ve el personaje, para descansar en la imagen de las estrellas, como símbolo de la inminencia de la guerra y de su marca en el espacio íntimo: “por primera vez”, dice el narrador, “me di cuenta de que de veras vivía yo en un país en guerra” (p. 12).

El primer fragmento de los cinco que conforman el texto dibuja una especie de cartografía, una construcción del mundo circundante

en que se desenvuelve el yo: “Fuera del sueño, sobre el mapa, el Lago Elsinore se extendía de este a oeste a lo largo de seis o siete millas” (p. 16). El dibujo del mapa se convierte poco a poco en una cartografía social. Este primer fragmento es el que guarda una mayor carga de lo que Juan Malpartida ha señalado en *Elsinore* como un “realismo deliberado”.⁴¹ El lago Elsinore se configura como microespacio que representa el macrosespacio de la sociedad norteamericana, en él se filtra la conformación de una sociedad regida por el orden militar y económico, encarnado en la figura del coronel Hunter, quien es descrito por el narrador como ecónomo perspicaz, a quien “no le fue muy difícil hacer fructificar sus dominios desolados por la depresión convirtiendo la cuenca abandonada por el turismo en un emporio agropecuario y satisfacer al mismo tiempo una vocación militar frustrada” (p. 17). En la organización del “emporio” del coronel Hunter se filtran las historias personales de sus habitantes, quienes directa o indirectamente están marcados por la sombra de la guerra: viudas, lisiados, excombatientes, migrantes de guerra, madres y hermanos de soldados caídos, braceros. Todos ellos, dice el narrador, “acusaban alguna irregularidad vital indefinible, de edad, de nacionalidad, de condición” (p. 20).

La función de este primer fragmento, al configurar la cartografía social en que se desarrolla el personaje, cumple el papel de marcar el reconocimiento de esa “irregularidad vital indefinible” del hombre determinado por su realidad exterior. El modo de presentación que el narrador hace de esa exterioridad del mundo evita dar calificativos, no hay un juicio de valor, ni un manejo del discurso que permita reconocer la presencia directa de una visión crítica de esa realidad. La sensación es como la analogía que Elizondo hace en su autobiografía con el grabado de Durero: “la sensación de conocer la realidad, pero no su significado”.⁴²

⁴¹ Juan Malpartida, “Salvador Elizondo, el grafógrafo”, en Salvador Elizondo, *Narrativa completa*, Alfaguara, México, 1999, p. 11.

⁴² *Salvador Elizondo, op. cit.*, p. 18.

La lectura de la historia, del mundo exterior, que se filtra en *Elsinore* debe de seguirse en el significado que adquiere la paulatina introspección del personaje hacia el espacio de la vida interior, en el privilegio que poco a poco va ganando el mundo secreto del “sueño único” que se concreta en la imagen del deseo y que va desdibujando la realidad exterior. Del segundo fragmento al último, el mundo interior de Sal se despliega poco a poco, hasta sobreponerse sobre el mundo de la realidad.

El privilegio concedido a la vida del mundo interior de Sal, el secreto amor profesado a mrs. Simpson, la aventura casi mítica de su escape de ENMS, el deseo de comunicación con su “BF, mejor amigo” Fred, llevan implícito el posicionamiento que el sujeto en formación comienza a adquirir frente al mundo exterior: el solipsismo, la vida del sueño, aun cuando la sombra del mundo exterior lo alcance por momentos. Por ello, la imagen del asesinato del Yuca como parte del desenlace funciona como contraparte de la aventura tan profundamente literaria, “como de un libro de Conrad”, del escape de ENMS. Entre la vida del mundo interior y la del exterior, se opta por la primera. La elección primordial en el proceso formativo de Sal, la recuperación del momento que vierte luz sobre la formación del individuo, es ésta. El yo aprende a reconocerse frente al deseo y al mundo. Ahí se define también la senda por la que emprenderá el camino para afrontarlo: el de la veleidad del sueño.

Definido el espacio que significa la trayectoria del escriba, el puente que une el “entonces” con el “ahora” como motivación del ejercicio autobiográfico queda consumado. De ahí las palabras finales, que serán también el cierre que el autor otorga a su obra: “Ahora me parece un sueño agotado, igual que la memoria, la escritura, la inspiración, la tinta y el cuaderno” (p. 82).

Después de esta novela no aparecerá otro libro de ficciones del autor. Se dedicará a escribir en sus cuadernos personales y a recopilar en gran parte el producto de su trabajo ensayístico y como articulista. Así se suman a su obra los libros *Teoría del infierno y otros ensayos*

(1992), *Estanquillo* (1993) y *Pasado anterior* (2007). Con este último se da cierre a las publicaciones que Salvador Elizondo preparó para su edición. Después de su muerte, Paulina Lavista da a conocer uno de los cinco cuadernos escritos entre 1986 y 1997 a los que el escritor dedicó sus últimos años, los *Nocturnos*, en los cuales Elizondo se dedicó a consignar, como uno de sus últimos experimentos, lo que viene a la mente durante la noche y la madrugada, en el desvelo.

La escritura del primero de estos cuadernos registra, según señalé al inicio de este apartado, cómo *Elsinore* se va gestando en el ejercicio del escritor por recuperar parte de su pasado. En esta mirada retrospectiva queda involucrada también su trayectoria literaria, la cual es resumida en una de sus notas:

Habías soñado ser ¿...? Quién entre tantísimos que te habías soñado ser: en tu novela policiaca, el asesino; en tu delirio de quirófano, el del cuchillo; en tu otro libro (dicho sea entre paréntesis, malogrado), el jefe incógnito de una sociedad secreta dizque mitad técnica y mitad mágica. Optaste, veladamente, por un Robinson Crusoe más o un poco más intelectual, por así decirlo, un Robinson Crusoe amalgamado a Mallarmé o a Valéry. Y después de veinte años de andar trasegando la literatura en aras dizque de la geometría no entiendes nada y no te queda más remedio que ser tu propio interlocutor, tu propio Viernes.⁴³

Elsinore es en gran medida producto de la interlocución de Elizondo consigo mismo y con esta novela da un cierre perfecto a su obra. Traza con ella el final de la trayectoria de su proyecto como si fuera la consumación de la travesía de un navegante que hace retornar la embarcación al punto de partida. En esta alegoría, el escriba, en su papel de Ulises que regresa a Ítaca, lleva consigo la experiencia, los logros y fracasos que se fueron sumando en la aventura.

⁴³ *Nocturnos*, en *El mar de iguanas*, Atalanta, Girona, 2010, p. 199.

LA ESCRITURA ELIZONDIANA

El recorrido realizado a través de la obra de Salvador Elizondo demuestra la fidelidad y compromiso que guardó con sus convicciones estéticas a lo largo de toda su vida. Desde las primeras páginas de su *Diario*, el niño-adolescente muestra el perfil de una personalidad que signaría los grandes afanes del artista en el que se convertiría. Su temprana y ávida necesidad de *conocer para comprender* encuentra su destino en la formulación de un proyecto literario que se funda en la idea de que toda posibilidad de conocimiento —del mundo y del individuo— se reduce al sometimiento de una búsqueda sin paradero definitivo.

Salvador Elizondo muestra en su escritura que toda aspiración humana por aprehender y significar la realidad está siempre determinada por el poder de la palabra. Para que el mundo pueda ser comprendido, ya sea que se manifieste en forma de realidad mental o realidad factual, es necesario filtrarlo por el lenguaje, y éste, a su vez, para hacerlo objetivo y perdurable, necesita pasar por el único recurso con el que contamos: la escritura. De ahí la centralidad que el autor confiere a esta operación en su proyecto literario. Sin embargo, Elizondo reconoce también que dicho juego de correspondencias es sólo presumible, porque los traslados que median en este proceso complejo, antes que en realizaciones, derivan en meras tentativas debido a las limitaciones propias del lenguaje. Pensar nuestra condición desde esta perspectiva implica asumirnos como seres determinados por el deseo de asir nuestra realidad y por la insalvable distancia que existe entre éste y los recursos con que contamos para realizarlo. Salvador Elizondo asume dicha condición y la convierte en medio y fin de su quehacer literario.

De lo que llamamos mundo o realidad, el autor privilegia aquello que se manifiesta en el universo interior no por una simple actitud intimista —como algunos críticos lo han señalado— sino por considerarlo como lo más cercano a algo fehaciente. Esto, porque el único

que puede dar cuenta de dicho universo es quien lo experimenta, es decir, el yo. La apuesta del escritor radica, entonces, en afrontar las condiciones que se le imponen para tratar de salvar la distancia entre el mundo interior y su realización en la palabra, o sea, entre hombre y lenguaje. Al ser la escritura el único medio —según Elizondo— con el que contamos para dar constancia de nuestro ser, no es extraño que termine por convertirla en el núcleo de su reflexión, el cual se traduce en la búsqueda de lo que el autor llamó la escritura pura, la cual se entiende como aquella que está comprometida sólo con su propia naturaleza, es decir, que busca representarse y significarse a sí misma mediante un ejercicio crítico, capaz de reconocer el sentido trascendental implícito en su hacer: que el espíritu del hombre —pensamiento, memoria, sueño, imaginación— consta y perdura, trasciende su condición finita, en la palabra escrita sobre el papel. Por ello, la escritura ensimismada de Elizondo debe ser entendida sin obviar esta condición que funda sus raíces y cala en las preocupaciones humanas más profundas. La propuesta estética elizondiana es, sin duda, una impecable realización intelectual, pero ante todo es una manifestación poética plena. Toda su voluntad se concentra en poner a prueba la palabra para tratar de aminorar la escisión hombre-lenguaje: función esencial del ejercicio poético. Aunque dicha voluntad tiene como resultado el reconocimiento de la condición insalvable de esta escisión, lo que justifica su sentido es la búsqueda en sí y no su paradero.

De lo anterior deriva la importancia del principio de variación enunciado a lo largo de este libro como fundamental en el proyecto literario del autor. Se trata de mantener activo el sentido de la búsqueda, manifiesta en la movilización del lenguaje, hacerlo rotar, vivificarlo (que no es otra cosa que vivificarnos) en tantas realizaciones como sea posible. El ejercicio literario de Salvador Elizondo por eso es experimental, ya que somete a prueba todo aquello en lo que el lenguaje construye al hombre: palabra, discurso, texto.

Para llegar a este punto, Elizondo debió transitar por un proceso artístico y vital que aquí he tratado de hacer evidente. El seguimiento

de la trayectoria del escritor y el análisis realizado me permite proponer los momentos más significativos de este proceso.

A pesar de que *Poemas* (1960) se encuentra hasta hoy desdibujado en la crítica de la obra elizondiana, es un espacio importante porque en él se cimientan las grandes obsesiones (todas concernientes al mundo interior) que el escritor desarrollará en su obra. Así, *Poemas*, en su condición de “libro pródigo”, como lo llamó su autor, funda en la obra elizondiana la disposición por reflexionar sobre la naturaleza y la lógica del sueño, del recuerdo y de la imaginación como realidades que nos habitan, así también instaura en sus páginas la presencia de temas, como la muerte y el tiempo, y símbolos que serán entrañables en la poética del escritor, caso de la rosa y el espejo. *Poemas*, además, representa el espacio que da fe sobre la convicción poética del autor cuya continuidad, más que en la poesía como tal, será abrazada en el ejercicio de su prosa.

A raíz de la publicación de *Poemas*, Elizondo se sume en un proceso en el que consume los rasgos estilísticos de su prosa, los cuales lo acompañarán en su carrera, principalmente el que concierne a la disposición de experimentar con las estructuras de la narración y de los sistemas discursivos. La culminación de este proceso, en definitiva, se presenta con *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965). Si bien los textos narrativos que preceden a *Farabeuf* (“Sila”, “Puente de piedra” y “En la playa”) muestran ya rasgos definitorios, como la reducción anecdótica, la importancia otorgada a la construcción de la imagen y la implicación de recursos cinematográficos, Elizondo, como el gran artífice de formas, surge en ésta, su primera novela. Particularmente, *Farabeuf* constituye el momento en que el símbolo del espejo, presente desde *Poemas*, se transforma en principio de construcción del texto (construcción especular) que será recurrente en gran parte de su producción posterior. De igual forma, en esta novela se realiza por primera vez, como estrategia de escritura, la incorporación de recursos que son propios de otros registros discursivos, tales como el médico, filosófico, histórico y artístico.

El éxito que el autor adquirió con *Farabeuf* le proporcionó una plena seguridad para aventurarse en la experimentación con las estructuras literarias, actitud que desembocará en la creación de uno de los textos más importantes en su obra, por las implicaciones que tiene en el desarrollo de su proyecto literario. Me refiero a “La historia según Pao Cheng”, publicado en *Narda o el verano* (1966), en el cual se formula uno de sus recursos más significativos: la figura del escriba, derivada de un juego metaficcional en que el filósofo Pao Cheng resulta ser el imaginante-imaginado, el escritor que se escribe. En este texto la construcción especular es llevada puntualmente al nivel de la reflexión de la escritura y dicho “hallazgo” será determinante en la obra del autor.

La experimentación con las formas narrativas define en gran medida los libros subsecuentes: *El hipogeo secreto* (1968) y *El retrato de Zoe y otras mentiras* (1969), los cuales están ligados por ser una especie de laboratorio donde el autor ensaya formas y recursos en el género novela y en el relato corto. En estos libros se acentúa una actitud lúdica promovida sobre la estructura textual. En el caso de *El hipogeo secreto*, el autor incluye una serie intrincada de juegos metaficcionales y metatextuales que derivan en formas imposibles, como la botella de Klein y la banda de Möbius, las cuales fungen como alegorías de la estructura de la novela: una novela que se *está* haciendo. Dicho recurso autorreferencial deriva en un efecto de la escritura que revierte sobre sí y sobre la mente que la gesta, su “hacedor”, el narrador-autor, quien está consciente de su proceso de escritura. De ahí la relevancia de *El hipogeo secreto* en el proyecto literario de Salvador Elizondo, ya que en esta novela se acentúa la disposición por elaborar formas textuales que reproduzcan la imposibilidad, referida al inicio de este apartado, que signa los intentos de hacer coincidir el universo que germina en la mente y su realización en la palabra escrita.

De igual forma, *El retrato de Zoe y otras mentiras* manifiesta la acentuación de otro recurso elizondiano al mostrar una marcada intención de volcar el relato hacia la hibridez. Los textos que confor-

man este libro tienden ya no sólo a mezclar el discurso narrativo con recursos propios de otros modelos, sino que parodian sus formas de construcción, como la especulación filosófica y la investigación científica. La intención parece ser la de someter el discurso literario a una apertura mayor que permita no sólo incluir otros sistemas constructores de conocimiento, sino también cuestionarlos. Estos elementos se perfilan a la configuración de *El grafógrafo*, libro culminante en el proyecto literario del escritor.

Según propuse, *El grafógrafo* es el espacio donde los elementos que definen la obra elizondiana encuentran cabida y son orquestados en función de lo que termina por establecerse como su búsqueda esencial: la escritura pura; por ello, la dominante de este libro, como su nombre lo indica, es la escritura autorreflexiva. Del análisis realizado se desprendió el reconocimiento de los ejes que movilizan el libro, en los cuales se condensa la visión del autor que articula toda su obra, y que son abreviados en “El grafógrafo”, texto que abre el libro. En las pocas líneas que configuran “El grafógrafo” se manifiestan las realidades mentales de la memoria, la imaginación y la percepción, a las que se suma a lo largo de las páginas del libro el sueño, como motivos que se subordinan al gran tema del libro: la escritura, con el valor que Elizondo le confiere, como producto del “fenómeno de traslación” de un texto original, cuyo recinto es la mente del escritor.

El modo de representación de dicho fenómeno de traslación se sujeta a los hallazgos literarios que Elizondo fue sumando en su trayectoria artística y que terminan por constituirse casi en un método de escritura. Entre ellos se encuentran, principalmente, el trabajo que el escritor realiza en la construcción de imágenes. La importancia de este recurso radica en el hecho de que toda realidad mental se manifiesta en imágenes. Pero Elizondo busca que la imagen, la cual tiende a pensarse como algo estático, se convierta en algo vivificado por su movimiento, tal como se manifiestan las realidades interiores. De ahí la relevancia que adquiere la puesta en juego del binomio fi-jeza-movimiento, como estrategia de escritura elizondiana que busca

contrarrestar las limitantes representativas del lenguaje y del signo. En este aspecto participa el principio del ideograma.

A propósito, cabe resaltar que la crítica ha tratado las implicaciones del ideograma chino en la obra de Elizondo casi exclusivamente en lo que concierne a *Farabeuf* cuando sus alcances son mucho mayores. Hay que recordar que la fascinación que la escritura china provocó en Elizondo deriva del sentido de plasticidad y movimiento que guarda el ideograma, es decir, su capacidad de sintetizar la escritura y el trazo pictórico, lo que deriva en la construcción de imágenes vivas o, en palabras de Fenollosa, de una “poesía dramática”. La escritura china, estudiada y practicada por Elizondo, tiene una esencia poética o metafórica que permite, a consideración del autor, hacer coincidir la vida de una idea en la operación escritural, mucho más que la escritura fonética. Por ello la importancia que le concede.

El ideograma conjuga una capacidad de representación sintética en su trazo, porque su significado se desata al combinar los elementos que perviven en la composición de un solo signo. La apuesta de Elizondo es emular este principio, adaptado a las condiciones de la escritura alfabética. Los textos de *El grafógrafo* promueven, unas veces, la economía y síntesis en el uso de la palabra, que genera imágenes capaces de desplegar una carga cuantiosa de sentido; *multum in parvo*, como sucede con el ideograma. Otras veces, el movimiento es inverso, una sola palabra, imagen o idea es sometida a un desarrollo exhaustivo; ambas estrategias redundan en la búsqueda de ampliar las posibilidades representativas del lenguaje, la cual deviene, por supuesto, en ejercicio de la función poética.

El grafógrafo es ante todo manifestación del privilegio que otorga el discurso literario para someter la palabra a la voluntad del artista como hacedor de nuevas realidades. Entre sus páginas se encuentra implícita una reflexión metapoética que también es tematizada en uno de sus textos: “Diálogo en el puente”, el cual se revela como realización y demostración del lenguaje en ejercicio de la función poética. El carácter proteico del símbolo de la rosa, al cual Elizondo ya

había recurrido en *Poemas* y en la poca poesía que publicó después, reaparece otorgándole el valor de la esencia poética. Como señalé en su momento, la presencia de “Diálogo en el puente” en *El grafógrafo* es más que significativa porque representa, en primer lugar, la importancia que el autor confirió a su escritura en el género poesía y, además, porque condensa la visión del autor respecto a la actitud que guía el ejercicio literario: el juego con el lenguaje.

De lo anterior deriva la presencia de la reflexión sobre los límites del lenguaje como otro elemento esencial para la constitución del libro y la obra elizondiana. “Sistema de Babel”, “El objeto” y “Tractatus rethorico-pictoricus” son los textos que de forma más explícita incluyen esta reflexión. “Sistema de Babel” se instaura en la necesidad de adjudicar nuevos significados al significante, mientras que “El objeto” funge como demostración del “error” que liga el significante con el significado. Por su parte “Tractatus rethorico-pictoricus” impone un trastocamiento, no ya del signo, sino de la estructura del discurso, al hacer que el universo poético se realice bajo la condicionante de formas discursivas cuyas pretensiones son de objetividad y verdad. En todo lo anterior se implica un sentido crítico que atraviesa todo el libro *El grafógrafo* respecto a la capacidad representativa del lenguaje, pero también respecto a la posibilidad de la construcción de conocimiento sobre el mundo.

A este juego de imposibilidades se suma el deseo del autor de asir o contener el flujo del tiempo por medio de la escritura. La reflexión sobre nuestra naturaleza temporal sentó bases en Elizondo desde sus primeros impulsos artísticos. Por ello, no es extraño que *El grafógrafo* dedique un espacio considerable a este tema entre sus páginas en lo que llamé la construcción de un círculo del tiempo. “Futuro imperfecto”, “Presente de infinitivo” y “Pasado anterior” suscitan la “presentificación” del tiempo como una dimensión absoluta que contiene sus tres modos posibles, unas veces encarnado en un personaje (Enoch Soames y mr. Vorbei), y otras, por efecto de simultaneidad de los tiempos. En estos textos, el autor realiza una

constante transgresión en el sentido de fluir temporal bajo la tentativa de hacerlo “visible”.

Los elementos hasta aquí mencionados: las realidades mentales, recuerdo, sueño, imaginación, en calidad de motivos de la escritura elizondiana; la reflexión metapoética, la reflexión sobre los límites del lenguaje y sobre el tiempo, como temas recurrentes; así como el trabajo en la construcción de la imagen, el binomio fijeza-movimiento y el principio del ideograma como recurso, se subordinan a la dominante del texto: la escritura autorreflexiva.

Existe como dominante en la composición de *El grafógrafo* la reiteración obsesiva de la escritura sobre la escritura, pero manifiesta siempre con variantes, de acuerdo a la unidad de sentido que determina cada texto. “El grafógrafo” y “Mnemothreptos” son los textos que demuestran de manera más acentuada este principio de variación, ya que se sostienen por completo en la intención de *mostrar* el movimiento de la escritura, sometiendo una construcción primordial a múltiples realizaciones. Sin embargo, el sentido de variación es condicionante de la constitución total del libro, ya que se manifiesta en cada uno de sus niveles: en los motivos y temas reiterados, así como en sus recursos. Ahora es momento de resaltar el modo en que el principio de variación se manifiesta en los aspectos de construcción discursiva del libro.

Sin lugar a duda, la principal estrategia de escritura de Elizondo radica en incorporar recursos pertenecientes a sistemas ajenos al ámbito estrictamente literario (fotografía, pintura, cine, filosofía, ciencia y otros códigos culturales), cuya finalidad radica en hacer evidentes los modos posibles de representación de una misma realidad. Los casos más emblemáticos son “Ambystoma trigrinum” y “Tractatus rethorico-pictoricus”, textos que se valen de la transformación del tono discursivo al emular modos de construcción propios de la ciencia y la filosofía, especialmente. En este ejercicio se revela, en principio, la capacidad del texto literario para interactuar con cualquier tipo de registro y con ello superar lo que el autor de-

nomina el paralelismo primario entre significante y significado, lo cual no es más que la función poética del lenguaje puesta en juego. Pero lo más importante de estas operaciones es que se relacionan con aquello que he mencionado al inicio de este apartado como la búsqueda de formular un conocimiento sobre el mundo y el individuo. Al someter la noción de realidad en cualquiera de sus formas, al juego de realizaciones discursivas plurales, se revela la imposibilidad de llegar a una que sea definitiva.

Líneas arriba anticipé las implicaciones de orden epistemológico que acarrea la pluralidad discursiva en la prosa elizondiana. Pareciera que al hacer partícipes múltiples modos discursivos, se plantea una interrogante sobre sus posibilidades para construir un conocimiento sobre nuestra realidad. En la incorporación, con claros tintes paródicos, de modelos pertenecientes a la ciencia y a la filosofía, éstos se ven sometidos al cuestionamiento de sus alcances. Por ello la prosa elizondiana se convierte en escritura híbrida, transformadora, porque sólo en la multiplicidad, la cual implica la no definitividad, se acerca más a un sentido absoluto que es irrealizable fuera de la libertad del ejercicio poético.

Por eso la forma imposible termina por participar como totalizadora de la idea del proyecto literario de Elizondo. Si se piensa su escritura como guiada por el sentido de una búsqueda que fijó desde los momentos más tempranos de su trabajo: eliminar la escisión entre el mundo interior y su representación en la escritura, es claro cómo con el correr del tiempo la obra elizondiana fue incorporando “formas” que representan su imposibilidad. Piénsese en la banda de Möbius y la botella de Klein de *El hipogeo secreto*, o bien en el cubo imposible de *El grafógrafo*, las cuales aluden al carácter de imposibilidad con que el escritor se enfrenta en su tarea. Por ello, a decir del propio Elizondo, su obra se representa a sí misma como una escritura que apunta a formas imposibles. No obstante, como he señalado en este trabajo, aunque la pretensión que rige su quehacer literario se sepa de antemano como algo irrealizable, los acechos que el escritor

realiza sabiéndose en una búsqueda sin paradero son, en sí, la realización de esa imposibilidad.

La escritura ensimismada de Elizondo es una reflexión crítica sobre la posibilidad de decirnos, sobre la distancia insalvable entre el hombre y el lenguaje, pero es constancia también de que lo más cercano a salvar esa distancia reside en la palabra poética. Con esta convicción, *El grafógrafo* se formula en un movimiento que transforma el sentido de la búsqueda en un movimiento circular, un girar alrededor de su núcleo generador, “espiral mareante”, “signos en rotación”. Espejo de la dinámica general que encierra la obra elizondiana. Su punto de partida es también su punto de arribo.

En la obra de Salvador Elizondo lo que queda en juego es la imagen del hombre, y como de ella la única que es certera es la del yo, el giro autobiográfico se vuelve algo inevitable en sus últimos libros. Por ello, en el último momento de su obra, *Elsinore: un cuaderno*, el sentido de unidad de su proyecto literario se completa al tender un puente final con aquello que lo sostiene —y a la literatura en sí—: la relación entre el hombre y la grafía, entre vida y escritura. El vuelco autobiográfico que toma la obra de Salvador Elizondo en este cierre⁴⁴

⁴⁴ Según declaraciones de Paulina Lavista en comunicación personal, quedaron en el tintero del escritor dos novelas con las que deseaba completar un ciclo de ficciones de vena autobiográfica: una referente a su infancia vivida en los estudios CLASA (Cinematográfica Latinoamericana S. A.), donde trabajaba su padre, y la otra sobre su estancia en Europa, cuando buscaba definir su vocación artística. A propósito de estos proyectos, sólo de la primera hay una breve nota en su *Diario* fechada en 1982, donde refiere sobre “esa novela que siempre he querido escribir y que se llamaría *Ejido 43*” (“Diarios 1981-1982”, ed. cit., núm. 118, p. 55). La nota aclaratoria de la edición así lo confirma: “se refiere a los estudios de cine CLASA que dirigía su padre” (*id.*). La relación vital que Elizondo estableció con su escritura consta además en el nutrido cuerpo que forman sus cuadernos íntimos. Su *Diario* se conforma por más de 91 cuadernos (aproximadamente 30 mil páginas), además de los cinco que corresponden a los *Nocturnos*. Aunque de ellos se conoce hoy sólo una mínima parte, Paulina Lavista, viuda del escritor, ha anunciado la próxima publicación íntegra de al menos algunos de estos cuadernos, promesa valiosa para el estudio de la obra de Salvador Elizondo.

es también una proyección del vínculo que entabló con su obra, un vínculo que hizo de su proyecto literario un proyecto de vida.

La obra de Salvador Elizondo es, sin lugar a dudas, uno de los proyectos más ambiciosos en la literatura mexicana. Su aguda inteligencia lo convierte en un artífice de formas que, cuando revelan su sentido, son iluminaciones poéticas de aquel mundo que nos habita, el que está detrás de nuestros párpados. El que vale la pena.



BIBLIOGRAFÍA DEL AUTOR

- ELIZONDO, Salvador, “Mañana será otro día”, *Letras Potosinas. Vocero de Cultura*, 1952, núm. 104, pp. 10-11.
- , “El amor varado en primavera”, *Medio Siglo*, 1953, núm. 1, pp. 97-98.
- , “Ideas sobre la pintura”, *Medio Siglo*, 1953, núm. 3, pp. 115-117.
- y Víctor Flores Olea, “La idea del hombre en la novela contemporánea”, *Medio Siglo*, 1953, núm. 4, pp. 7-21.
- , “En torno al *Ulysses* de Joyce”, *Estaciones*, 1959, núm. 13, pp. 98-111.
- , “Réquiem de junio”, *Estaciones*, 1959, núm. 14, pp. 232-239.
- , *Poemas*, edición de autor, México, 1960.
- , “Il Miglior Fabbro: la poesía de Ezra Pound anterior a los *Cantos*”, *Estaciones*, 1960, núm. 19, pp. 3-16.
- , “Diálogo en el puente”, en *Anuario de la poesía mexicana 1960*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1961, pp. 50-51.
- , “Moral sexual y moraleja en el cine mexicano”, *Nuevo Cine*, 1961, núm. 1, pp. 4-8, 10-11.
- , “Georges Bataille: la experiencia interior y el erotismo”, *El Gallo Ilustrado*, suplemento de *El Día*, 23 de septiembre de 1962, núm. 13, p. 4.
- , “La primera página de *Finnegans Wake*”, *S.nob*, 1962, núm. 1, pp. 14-16.
- , “Donde el tiempo es el principal personaje”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 6 de junio de 1962, núm. 467, p. xviii.
- , “Jules et Jim”, *El Gallo Ilustrado*, suplemento de *El Día*, 25 de noviembre de 1962, núm. 22, p. 4.
- , “Un gran film de Valerio Zurlini”, en *El Gallo Ilustrado*, suplemento de *El Día*, 16 de diciembre de 1962, núm. 25, p. 4.

- , “Sila” (con dibujos del autor), *Revista de la Universidad de México*, 1962, núm. 2, pp. 14-16.
- , “Soneto”, en *Anuario de la poesía mexicana 1961*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1962, p. 40.
- , “Los lobos”, *S.nob*, 1962, núm. 1, p. 8.
- , “Palazzo Spada”, en *Anuario de la poesía mexicana 1962*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1963, pp. 46-47.
- , “Puente de piedra”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 10 de noviembre de 1963, núm. 764, p. 3.
- , “Invocación y evocación de la infancia”, *Revista de la Universidad de México*, 1963, núm. 11, pp. 21-25.
- , “En la playa”, *Cuadernos del viento*, 1964, núms. 45-46, pp. 713-716.
- , “Cuerpo secreto”, *El Rehilete*, 1964, núm. 11, pp. 11-12.
- , *Farabeuf o la crónica de un instante*, ed. de Eduardo Becerra, Cátedra, Madrid, 2000 [1a. ed., 1965].
- , *Salvador Elizondo*, Empresas Editoriales, México, 1966.
- , *Narda o el verano*, Era, México, 1966.
- , *Narda o el verano*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000 [1a. ed. 1966].
- , “La fundación de Roma”, *Revista de la Universidad de México*, 1966, núm. 3, pp. 1-2.
- , “La puerta”, *Revista de Bellas Artes*, 1966, núm. 8, pp. 37-40.
- , “Coito”, “Aniversario”, “Tú”, “Canícula”, *Pájaro Cascabel*, 1965, núms. 19-20, p. 31.
- , “Sonetos”, *Mester*, 1966, núm. 11, pp. 3-5.
- , “Salvador Elizondo”, en *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz, México, 1967, pp. 155-168.
- , “Los sueños de Felipe IV o los putrideros ópticos”, *Revista de la Universidad de México*, 1967, núm. 10, pp. 13-16.
- , “Teoría del Candingas”, *América Nuestra*, 1967, núm. 4, pp. 13-18.
- , “El ángel azul”, *Cuadernos del Viento*, 1967, núms. 59-60, pp. 1035-1036.

- , “Teoría del disfraz: una investigación acerca de la naturaleza interior de la realidad”, *El Heraldo de México: Cultural*, suplemento de *El Heraldo de México*, 3 de septiembre de 1967, núm. 95, p. 10.
- , “Gula”, *El Rehilete*, 1968, núm. 22, pp. 37-43.
- , “Identidad de Cirila o de que Cirila es como un río heraclíteo”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 21 de febrero de 1968, núm. 314, p. ix.
- , “De cómo dinamité el Colegio de Señoritas”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 21 de febrero de 1968, núm. 314, pp. viii-ix.
- , “A. H.”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 20 de marzo de 1968, núm. 318, p. xii.
- , “Los testigos”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 10 de junio de 1968, núm. 334, pp. ii-iv.
- , “La forma de la mano”, *La Pajarita de Papel*, 1968, núm. 3, pp. 1-4, 6-8.
- , “El retrato de Zoe”, *Revista de la Universidad de México*, 1968, núm. 8, pp. 13-16.
- , “Grünewalda o una fábula del infinito”, *Revista de la Universidad de México*, 1968, núm. 4, pp. 2-6.
- , *El hipogeo secreto*, Joaquín Mortiz, México, 1968.
- , *El retrato de Zoe y otras mentiras*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000 [1a. ed., 1969].
- , *Cuaderno de escritura*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000 [1a. ed., 1969].
- , “Julio Torri”, *Recent Books in Mexico. Bulletin of the Centro Mexicano de Escritores*, 1970, núm. 5, p. 3.
- , “La página en blanco”, *El Rehilete*, 1971, núms. 35-36, pp. 53-55.
- , “Pasado anterior”, *Diálogos*, 1971, núm. 5, pp. 18-20.
- , “Aviso”, *El Cuento: Revista de la Imaginación*, 1971, núm. 48.
- , “Mnemothreptos”, *Plural*, 1971, núm. 2.
- , “Escrituras. México 1971”, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 1971, núm. 5.

- , “Taller de autocrítica”, *Plural*, 1972, núm. 14, pp. 3-5.
- , “De Federico Gamboa a Juan Rulfo: tiempo, obsesión de las letras mexicanas”, *Excélsior*, 13 de marzo de 1972, pp. 7-8A.
- , *El grafógrafo*, Joaquín Mortiz, México, 1972.
- , “El escriba”, *Vida literaria*, 1973, núm. 1, p. 9.
- , *Contextos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001 [1a. ed., 1973].
- , *Museo poético*, 2a. ed., Aldvs, México, 2002, p. 33 [1a. ed., 1974].
- , *Antología personal*, 1974, Fondo de Cultura Económica, México.
- , “El valor textual de la forma”, *Diorama de la Cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 28 de diciembre de 1975, p. 5.
- , “Texto legible y texto visible”, *Artes visuales*, 1975, núm. 6, pp. 3-25.
- , “Proyectos”, *Vuelta*, 1977, núm. 12, p. 16.
- , “Tres poemas” (“Oda a Newton”, “Cántico”, “Bestial”), *El Zaguán*, 1977, núm. 7, p. 87.
- , “8 poemas”, *Vuelta*, 1978, núm. 21, pp. 4-5.
- , “Narciso”, *TorNaviaje*, 1979, núm. 1, p. 2.
- , “Madame la marquise est arrivée o hacia el teatro puro”, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 1979, núm. 100, pp. 6-7.
- , “Dos poemas” (“Estatua”, “Rosa”), *Diálogos*, 1981, núm. 5, p. 40.
- , *Miscast o Ha llegado la señora Marquesa...*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001 [1a. ed., 1981].
- , *Curriculum vitae*, en *Memorias de El Colegio Nacional*, El Colegio Nacional, México, 1983, pp. 130-134.
- , *Camera lucida*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001 [1a. ed., 1983].
- , *Elsinore: un cuaderno*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001 [1a. ed., 1988].
- , *Teoría del infierno y otros ensayos*, El Colegio Nacional/Ediciones del Equilibrista, México, 1992.
- , “Juan Rulfo”, *Vuelta*, 1993, núm. 203, pp. 7-8.
- , *Narrativa completa*, Alfaguara, México, 1999.

- , *Autobiografía precoz*, Aldvs, México, 2000.
- , *Escritos mexicanos*, Instituto de Seguridad y Servicios Sociales para los Trabajadores del Estado, México, 2000.
- , “Salvador Elizondo. De su diario: últimos días”, *Proceso*, 2006, núm. 1536, pp. 77-78.
- , *Pasado anterior*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007.
- , “Diarios (1945-1948)”, intr. y sel. de Paulina Lavista, *Letras Libres*, 2008, núm. 109, pp. 62-68.
- , “Diarios (1958-1963)”, intr. y sel. de Paulina Lavista, *Letras Libres*, 2008, núm. 112, pp. 54-59.
- , “Diarios (1966)”, intr. y sel. de Paulina Lavista, *Letras Libres*, 2008, núm. 113, pp. 58-61.
- , “Diarios (1967-1971)”, intr. y sel. de Paulina Lavista, *Letras Libres*, 2008, núm. 115, pp. 46-52.
- , “Diarios (1972-1977)”, intr. y sel. de Paulina Lavista, *Letras Libres*, 2008, núm. 116, pp. 40-46.
- , “Diarios (1980-1981)”, intr. y sel. de Paulina Lavista, *Letras Libres*, 2008, núm. 118, pp. 52-57.
- , *El mar de iguanas*, Atalanta, Girona, 2010.
- , *Contubernio de espejos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012.
- , Carmen Parra y Paolo Ortiz Monasterio, *Oda a Eiffel*, Editorial RM, México, 2008.



BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AGÜERA, Victorio G., “El discurso grafocéntrico en *El grafógrafo* de Salvador Elizondo”, *Hispanamérica*, 1981, núm. 29, pp. 15-27.
- ANÓNIMO, “*El grafógrafo*, de Salvador Elizondo”, *Recent Books in Mexico: Bulletin of the Centro Mexicano de Escritores*, 1973, núm. 20, pp. 3-4.
- ANTEBI, Susan, “A Tiger in the Tank: a Literary Genetics of the Mexican Axolotl”, *Latin American Literary Review*, 2008, núm. 71, pp. 75-98.
- ARANA, M. D., “*El grafógrafo* de Salvador Elizondo”, *El Gallo Ilustrado*, suplemento de *El Día*, 14 de enero de 1973, pp. 6-7.
- ARICEAGA, Alejandro, “Aparato para escribir: la magia de las palabras”, *El Nacional*, 15 de septiembre de 1973, p. 11.
- ARREOLA, Juan José, *Bestiario*, Joaquín Mortiz, México, 2006.
- BAJTÍN, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 2003.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, trad. de Nicolás Rosas, Siglo XXI, México, 1980 [1a. ed. en francés, 1970], pp. 134-135.
- BARTRA, Roger (antología, intr. y notas), *Axolotiada. Vida y mito de un anfibio mexicano*, coord. y ed. de Gerardo Villadelángel Viñas, Fondo de Cultura Económica/Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2011.
- BATIS, Huberto, “*Farabeuf o la crónica de un instante* de Salvador Elizondo”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 19 de enero de 1966, núm. 656, p. vx.
- , “Bello ensayo en que cuenta su vida Salvador Elizondo”, *Revista de la Semana*, suplemento de *El Universal*, 26 de junio de 1966, p. 3.
- , “*Salvador Elizondo*, de SE”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 229, 6 de julio de 1966, p. xvi.
- BECERRA, Eduardo, “Introducción”, en Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante*, ed. de Eduardo Becerra, Cátedra, Madrid, 2000, pp. 13-79.

- , “En memoria de Salvador Elizondo: la escritura de la extinción”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2007, núm. 679, pp. 57-65.
- BERGSON, Henri, *Obras escogidas*, trad. de José Antonio Miguez, Aguilar, México, 1959.
- , *Duración y simultaneidad (a propósito de la teoría de Einstein)*, trad. de Jorge Martín, Del Signo, Buenos Aires, 2004.
- , *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, trad. de Pablo Ires, Cactus, Buenos Aires, 2006.
- , *Memoria y vida*, sel. de Gilles Deleuze, trad. de Mauro Armíño, Altaya, Barcelona, 1995.
- BORGES, Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1960.
- , Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de literatura fantástica*, Edhasa, Barcelona, 2008.
- BRUCE-NOVOA, “Entrevista con Salvador Elizondo”, *La Palabra y el Hombre*, 1975, núm. 16, pp. 51-58.
- CABRERA, Vicente, “Tortura en cámara lenta: Salvador Elizondo ‘En la playa’ y otras historias”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1990, núm. 3, pp. 394-399.
- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 1959.
- CAMPOS, Jorge, “Narradores mejicanos: de Sergio Galindo a José Agustín”, *Ínsula*, 1969, núm. 26, p. 11.
- CAPETILLO, Manuel, “Teoría y realización de una escritura (sobre la escritura de Salvador Elizondo)”, *Revista de la Universidad de México*, 1973, núm. 28, pp. 38-39.
- CARBALLO, Emmanuel, “Ficha de lectura”, *El día*, 16 de noviembre de 1978, p. 4.
- CASTAÑÓN, Adolfo, “Elsinore”, *Vuelta*, 1989, núm. 146, pp. 45-46.
- , “Las ficciones de Salvador Elizondo”, *Vuelta*, 1991, núm. 176, pp. 51-54.
- , “Las ficciones de Salvador Elizondo”, en Salvador Elizondo, *Obras*, t. 1, El Colegio Nacional, México, 1994, pp. ix-xx.

- , “Los secretos de la escritura. Entrevista con Salvador Elizondo”, *Revista de la Universidad de México*, 2006, núm. 26, pp. 58-66.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Barcelona, 2001.
- CLUFF, Russel M., “La omisión conspicua en Juan Rulfo y Salvador Elizondo”, *La Palabra y el Hombre*, 1991, núm. 78, pp. 274-279.
- COLINA, José de la, “Salvador Elizondo, de la poesía secreta”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, núm. 577, 4 de abril de 1960, pp. 2 y 11.
- , “Villaurrutia: poeta de turno nocturno”, *Letras Libres*, 2003, núm. 51, pp. 34-36.
- CUEVAS VELASCO, Norma Angélica, *El espacio poético en la narrativa. De los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo*, tesis doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2004.
- CURLEY, Dermot F., *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- , *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*, 2a. ed., Universidad Autónoma Metropolitana-Aldvs, México, 2008 [1a. ed. 1989].
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. de Óscar Antonio Oviedo Funes, ed. de Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006, p. 19 [1a. ed. en francés, 2000].
- DONNE, John, *Selected poetry*, Oxford University Press, Oxford, 1996.
- EISENSTEIN, Sergei, *El sentido del cine*, trad. de Norah Lacoste, Siglo XXI, México, 2006.
- ESPEJO, Beatriz, *Julio Torri. Voyerista desencantado*, Diana, México, 1991.
- FENOLLOSA, Ernest, *Los caracteres de la escritura china como medio poético*, ed. y notas de Ezra Pound, intr. y trad. de Salvador Elizondo, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2007 (*Molinos de Viento*, 1).
- FILER, Malva E., “El hipogeo secreto de Salvador Elizondo. El texto y sus claves”, en Merlín E. Forster y Julio Ortega (eds.), *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, Oasis, México, 1986.

- , “Salvador Elizondo and Severo Sarduy: Two Borgesian Writers”, en Edna Aizenberg (ed.), *Borges and His Successors. The Borgesian Impact on Literature and the Arts*, University of Missouri Press, Missouri, 1991, pp. 214-226.
- FRANCO, Sergio R., “Fotografía y escritura en *Autobiografía precoz* de Salvador Elizondo”, *Revista Iberoamericana*, 2007, núm. 221, pp. 771-785
- GALLY, Héctor, “Narda”, *Ovaciones: Artes, Letras, Ciencias*, suplemento de *Ovaciones*, 23 de octubre de 1966, p. 4.
- GARCÍA, Margarita, “Elizondo: la novela del solipsismo”, *Hojas de Crítica*, suplemento de la *Revista de la Universidad de México*, 1969, núm. 8, pp. 12-13.
- GARCÍA BONILLA, Roberto, “Rulfo y Elizondo en el centro mexicano de escritores”, *La Jornada Semanal*, suplemento de *La Jornada*, 27 de agosto de 2006, núm. 599, pp. 8-10.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, t. VIII (1961/1963), Era, México, 1976.
- GLANTZ, Margo, “Entrevista con Salvador Elizondo y Edgar Allan Poe”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 350, 30 de octubre de 1968, pp. VII-VIII.
- GONZÁLEZ, Emiliano, “Salvador Elizondo: mi finalidad es realizar una escritura pura”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 499, 1 de septiembre de 1971, pp. II-IV.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Enrique, *Obra poética*, El Colegio Nacional, México, 1995.
- GRACIÁN Y MORALES, Baltasar, *Tratados*, Sopena, Buenos Aires, 1944.
- GURROLA, Juan José, “Salvador Elizondo y *Miscast*”, *La Jornada Semanal*, suplemento de *La Jornada*, 27 de agosto de 2006, pp. 15-16.
- GURROLA, Pedro, “Cuatro aproximaciones al *Tractatus* de Wittgenstein desde la literatura hispanoamericana”, *Iberoamericana*, 2004, núm. 13, pp. 39-54.
- GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luz Elena, *La escritura de la amputación o la amputación de la escritura. Análisis de Farabeuf o la crónica de un*

- instante y una selección de cuentos de Salvador Elizondo, tesis doctoral, El Colegio de México, México, 1984.
- , “El paso a la textualidad en *Camera lucida*”, *Revista Iberoamericana*, 1990, núm. 150, pp. 235-242.
- HOMERO, *Odisea*, intr. de Manuel Fernández-Galiano, trad. de José Manuel Pavón, Gredos, Madrid, 1982.
- , *Iliada*, trad. de Alfonso Reyes, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. XIX, Fondo de Cultura Económica, México, 1968.
- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens. El juego y la cultura*, trad. de Eugenio Ímaz, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- HUTCHEON, Linda, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, pp. 173-193.
- , “Parody Without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody”, *Canadian Review of Comparative Literature*, 1978, núm. 2, pp. 201-211.
- JAKOBSON, Roman, *Lingüística y poética*, trad. de Ana María Gutiérrez Cabello, Cátedra, Madrid, 1988.
- JIMÉNEZ TREJO, Pilar, “*Farabeuf* o el guión para una película puramente mental”, *Tierra Adentro*, 1995, núm. 77, pp. 6-11.
- JOST, François, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1987.
- LARSON, Ross, *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo*, El Colegio Nacional, México, 1998.
- LAVISTA, Paulina, “A propósito de los ajolotes”, *Revista de la Universidad de México*, 2009, núm. 66, p. 65.
- LEAL, Luis, “*El grafógrafo*, de Salvador Elizondo”, *Handbook of Latin American Studies*, 1974, núm. 36, p. 374.
- LEJEUNE, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, trad. de Ana Torrent, Megazul/Endymion, Madrid, 1994.
- LEWIS, Oscar, *Los hijos de Sánchez/Una muerte en la familia Sánchez*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012.

- LONGI, Ana María, "Entrevista con Salvador Elizondo", *Hispania*, 1977, núm. 2, pp. 373-375.
- LOWRY, Malcolm, *Por el canal de Panamá*, trad. de Salvador Elizondo, Era, México, 1969.
- MACÍAS RODRÍGUEZ, Claudia y Kim Dong-Hwan, "Las posibilidades de la escritura en 'La historia según Pao Cheng' de Salvador Elizondo", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 2004, núm. 26. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/elizondo.html>
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio, "La soledad de escribir", *Tiempo [Hispano Americano]*, 1973, núm. 1606, p. 62.
- MALPARTIDA, Juan, "Salvador Elizondo, el grafógrafo", en Salvador Elizondo, *Narrativa completa*, Alfaguara, México, 1999, pp. 11-22.
- MAN, Paul de, "Autobiographie as De-facement", *Modern Language Notes*, 1979, núm. 5, pp. 919-930.
- MARTÍ, Agustín, "Libros en México", *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, 18 de febrero de 1973, p. 6.
- MARTÍ, Ellu, "*El grafógrafo*, de Salvador Elizondo", *El Heraldo de México Cultural*, suplemento de *El Heraldo de México*, 4 de febrero de 1973, p. 11.
- McMURRAY, George, "Salvador Elizondo's *El hipogeo secreto* and Wittgenstein's philosophy", *Hispania*, 1970, núm. 2, pp. 330-334.
- , "*El grafógrafo*, de Salvador Elizondo", *Books Abroad*, 1973, núm. 4, pp. 728-729.
- , "The Spanish American Short Story from Borges to the Present", en Margaret Sayers Peden (ed.), *The Latin American Short Story: A Critical History*, Twayne's Publishers, Boston, 1983, pp. 97-137.
- MENDOZA, María Luisa, "*Salvador Elizondo*, de SE", *El Día*, 23 de junio de 1966, p. 2.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, trad. de Emilio Uranga, Fondo de Cultura Económica, México, 1957 [1a. ed. en francés, 1945].
- MIRAUX, Jean-Philippe, *La autobiografía. Las escrituras del yo*, trad. de Heber Cardoso, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005.

- MOLLOY, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, trad. de José Esteban Calderón, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 114 [1a. ed. en inglés, 1991].
- MONSIVÁIS, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, en *Historia general de México* (versión 2000), El Colegio de México, México, 2009, pp. 959-1076.
- , *La cultura mexicana en el siglo xx*, ed. de Eugenia Huerta, El Colegio de México, México, 2010.
- MONTERO, José Antonio, “Tiempo, identidad y ser”, *La Vida Literaria*, 1973, 2a. época, núm. 1, p. 19.
- MORENO, Roberto, “El axólotl”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, 1969, núm. 8, pp. 157-173.
- MUNGUÍA, Martha Elena, *La risa en la literatura mexicana (apuntes de poética)*, Bonilla Artigas Editora, México, 2011.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Gemma, “El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto” *Revista General de Información y Documentación*, 1996, núm. 1, pp. 291-311.
- MUSIL, Robert, *Ensayos y conferencias*, trad. de José L. Arántegui, Visor, Madrid, 1997.
- NAULART, Jaime, “*El grafógrafo*, de Salvador Elizondo”, *Los Universitarios*, 1974, núm. 18, p. 13.
- NORA, Pierre, “Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*”, trad. de Marc Roudebush, *Representations*, 1989, núm. 26, pp. 7-24.
- NORDENSKIÖLD, Erik, *The History of Biology: a Survey*, trad. de Leonardo Bucknall Eyre, A. A. Knopf, Nueva York, 1928.
- NUEVO CINE, “Manifiesto del Grupo Nuevo Cine”, *Nuevo Cine*, 1961, núm. 1, p. 3.
- OLNEY, James, “Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía”, *Suplementos Anthropos*, 1991, núm. 29, pp. 34-47.
- ORIZAGA DOGUIM, Daniel (comp.) *Cámara nocturna. Ensayos sobre Salvador Elizondo*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2011.

- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, trad. de Fernando de Toro, Paidós, Barcelona, 1984 [1a. ed. en francés, 1980].
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, en *Obras completas*, t. 1, 2a. ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- PEÑA, Ernesto de la, *La rosa transfigurada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
- PEREIRA, Armando (coord.), *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*, 2a. ed., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.
- PFEIFFER, Johannes, *La poesía*, 3a. ed., trad. de Margit Frenk Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1959 [1a. ed. en alemán, 1936].
- PONIATOWSKA, Elena, “En el cine mexicano no hay cerebros que funcionen”, *El Día*, 12 de noviembre de 1963, p. 14.
- , “Salvador Elizondo”, *La Jornada*, 5 de abril de 2006, p. 5.
- , “Entrevista a Salvador Elizondo”, *Plural*, 1975, núm. 45, pp. 28-35.
- QUEMAIN, Miguel Ángel, “La búsqueda de la escritura. Entrevista con Salvador Elizondo”, *La Jornada Semanal*, 3 de marzo de 1991, pp. 15-20.
- REBETEZ, René, “Salvador Elizondo, de SE”, en *El libro de hoy*, Diana, México, 1968, p. 272.
- RÉVÉSZ, Enkratisz, “La formulación de la verdad en ‘Puente de piedra’ de Salvador Elizondo”, *Lejana*, 2010, núm. 2, pp. 1-9.
- REYES, Alfonso, *Apuntes para la teoría literaria*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. XV, Fondo de Cultura Económica, México, 1963.
- RICŒUR, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, trad. de Graciela Monges Nicolau, Siglo XXI, México, 2003 [1a. ed. en inglés, 1976].
- , *La memoria, la historia, el olvido*, trad. de Agustín Neira, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004.
- RODRÍGUEZ, Fernando, “Poemas”, *Zarza*, 1960, núm. 1, p. 12.
- RODRÍGUEZ TORRES, Azucena, “Fascinación y caída del héroe en la obra de Julio Torri”, *Literatura Mexicana*, 2005, núm. 1, pp. 65-87.

- ROMERO, Rolando, "Salvador Elizondo: escritura y ausencia del lector", *La Palabra y el Hombre*, 1989, núm. 71, pp. 117-130.
- , "Ficción e historia en Farabeuf", *Revista Iberoamericana*, 1990, núm.151, pp. 403-416.
- RUFFINELLI, Jorge, "Entrevista. Salvador Elizondo", *Hispanamérica. Revista de Literatura*, 1977, núm. 16, pp. 33-47.
- SADA, Daniel, "La escritura obsesiva de Salvador Elizondo", en Salvador Elizondo, *La escritura obsesiva*, RM VERLAG, Madrid, 2008, pp. 7-12.
- SALAZAR MALLÉN, Rubén, "El grafógrafo, de Salvador Elizondo", *La Vida Literaria*, 1972, núm. 30, p. 22.
- SÁNCHEZ AMBRIZ, Mary Carmen, "Los márgenes de la mirada. Entrevista con Salvador Elizondo", *Sábado*, suplemento cultural de *uno másuno*, 15 de abril de 2000, núm. 1176, pp. 8-9.
- SÁNCHEZ ROLÓN, Elba, *La escritura en el espejo. Farabeuf de Salvador Elizondo*, Universidad de Guanajuato, Silao, 2008.
- SARDUY, Severo, *Escrito sobre un cuerpo. Ensayos de crítica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969, pp. 9-30.
- , "Los instrumentos del corte", *Plural*, 1973, núm. 19, p. 20.
- SCHOLZ, László, *Los avatares de la flecha: cuestionamiento del principio de linealidad en el cuento hispanoamericano*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.
- SERRATOS, FRANCISCO, *La memoria del cuerpo. Salvador Elizondo y su escritura*, Ficticia, México, 2010.
- SOCIEDAD MEXICANA DE GEOGRAFÍA Y ESTADÍSTICA, "Facsimil del escrito de denuncia penal firmado por la Junta Directiva de la SMGE", en *La verdad respecto de la denuncia penal contra Los hijos de Sánchez de Oscar Lewis*, Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, México, 1965.
- SOTOMAYOR, Aurea M., "El hipogeo secreto: la escritura como palíndromo y cópula", *Revista Iberoamericana*, 1980, núms. 112-113, pp. 499-513.
- TOLEDO, Alejandro, *Los márgenes de la palabra. Conversaciones con escritores*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.

- TOPPI, Guido, “Pesadilla con el nombre de Farabeuf”, *Istmo: Revista Cultural*, 1966, núm. 45, p. 78.
- , “Las diecinueve letras de Salvador Elizondo”, *Istmo: Revista Cultural*, 1966, núm. 47, pp. 77-78
- TORRI, Julio, *Obra completa*, ed. de Serge I. Zaitzeff, Fondo de Cultura Económica, México, 2011.
- VALÉRY, Paul, *El señor Teste*, trad. de Salvador Elizondo, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1972.
- , *Teoría poética y estética*, trad. de Carmen Santos, Visor, Madrid, 1990.
- , *Historias rotas*, trad. de Salvador Elizondo, Heliópolis, México, 1995.
- VILLAUERRUTIA, Xavier, *Obras*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- WEINBERG, Liliana, *Pensar el ensayo*, Siglo XXI, México, 2007.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Alianza, Madrid, 1999.
- XIRAU, Ramón, “El grafógrafo”, de Salvador Elizondo”, *Diálogos*, 1973, núm. 50, p. 38.
- ZÁRATE TOSCANO, Verónica, “El papel de la escultura conmemorativa en el proceso de construcción nacional y su reflejo en la ciudad de México en el siglo XIX”, *Historia Mexicana*, 2003, núm. 2, pp. 417-446.

Las variaciones de la escritura. Una lectura crítica de El grafógrafo y de la obra de Salvador Elizondo es una coedición de El Colegio de México y la UAEM, a través de la Dirección de Difusión y Promoción de la Investigación y los Estudios Avanzados y el Departamento de Producción Editorial, y se terminó de imprimir en abril de 2016, en los talleres de Impresos Almar, S.A. de C.V., Netzahualpilli 120, col. Estrella del Sur, del. Iztapalapa, CP 09820, Ciudad de México.

Apoyo administrativo UAEM: Patricia Vega Villavicencio

Portada: Pablo Reyna

Tipografía y formación: Ángela Trujano López

Cuidó la edición Carlos Mapes bajo la supervisión de la Dirección de Publicaciones de El Colegio de México.





