



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

***Teoría del infierno. El viaje intelectual de
Salvador Elizondo hacia la construcción de una poética***

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN HUMANIDADES: **ESTUDIOS LITERARIOS**

PRESENTA:

MIRIAM SILES VARGAS

DRA. ÁNGELES MA. DEL ROSARIO PÉREZ BERNAL

DIRECTOR DE TESIS

DRA. CLAUDIA LILIANA GUTIÉRREZ PIÑA

CO-DIRECTOR DE TESIS

DRA. MARÍA DEL CARMEN ÁLVAREZ LOBATO

TUTOR INTERNO DE TESIS



NOVIEMBRE 2025

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo I: Elizondo y la Generación de Medio Siglo: Decantaciones	
1.1. El quehacer artístico de la Generación de Medio Siglo	10
1.1.1. Revistas: Laboratorios del escritor profesional	19
1.1.2. <i>Snob</i> y <i>Nuevo Cine</i>	23
1.2. Elizondo, el ensayista	28
1.2.1. <i>Teoría del infierno</i> : los ensayos	32
Capítulo II. <i>Teoría del infierno</i>: De la conjetura a los mundos interiores	
2.1. El ensayo, un viaje intelectual hacia la construcción de una poética.....	37
2.1.1. <i>El viaje del intelectual y el viaje de Orfeo</i>	45
2.2. Inicio del viaje: De la conjetura hacia el descenso a los infiernos	51
2.2.1. <i>El Diablo, la figura central del infierno</i>	59
2.2.2. Justine y la anulación	64
2.2.3. De la visión de los opuestos a la experiencia interior	67
2.2.4. Bataille y la experiencia interior	74
Capítulo III. Creación poética: Del origen al final del trayecto de la escritura	
3.1. Reflexiones en torno a la poesía y al “arte puro”	81
3.1.1. Reflexiones en torno a Enrique González Martínez	91
3.1.2. Gorostiza y el origen del poema	94
3.2. La escritura como experimentación del lenguaje	99
3.2.1. Ezra Pond: entre la escritura china y el silencio	103
3.3. La autocrítica literaria: el final del viaje y el ascenso de Orfeo	112
Conclusiones	121
Referencias	126

INTRODUCCIÓN

La obra ensayística de Salvador Elizondo supone uno de los ejercicios literarios más interesantes del siglo XXI. Autor consciente de su quehacer escritural, Elizondo no sólo dejó obras narrativas experimentales e intelectualmente desafiantes, además, sus textos ensayísticos funcionan como territorio de exploración crítica y metapoética, por esta razón, Octavio Paz lo ha catalogado como un autor cuyas reflexiones parten de la naturaleza de la escritura y del ejercicio literario.

En ese sentido, *Teoría del Infierno*, compilación de ensayos escritos entre 1959 y 1972, es un espacio desde el cual explora las nociones que articulan su concepción de la literatura, así como aquellos autores que signan a Elizondo en su ejercicio de escritor, como Sade, Georges Bataille, Charles Baudelaire, James Joyce, Ezra Pound, además de Enrique González Martínez, José Juan Tablada y José Gorostiza.

Así, este trabajo de investigación, titulado “*Teoría del Infierno*. El viaje intelectual de Salvador Elizondo hacia la construcción de una poética”, tiene como objetivo principal analizar cómo dicho autor construye, a través del discurso ensayístico, una poética literaria particular desde la reflexión de nociones como el infierno, la inteligencia y el arte puro. Por esta razón, la hipótesis que orienta esta tesis sostiene que *Teoría del Infierno* constituye el viaje intelectual de Elizondo hacia la configuración de una poética propia, que tiene como rasgo principal una estética autorreflexiva en la que el lenguaje se erige como forma del pensamiento y la escritura como un proceso de exploración y revelación de los mundos interiores.

Esta poética se articula mediante una reinterpretación de concepciones como el infierno y la creación artística, las cuales convergen en la formulación de una idea del acto creativo como experiencia de límite, tanto estética como existencial. Para Elizondo, esta experiencia se articula en la relación tensa que existe entre la conjetura y la escritura, pues escribir no es representar lo que la inteligencia dicta, sino que supone enfrentar la imposibilidad de dicha representación, por ello, este autor escribe desde el umbral, donde el Yo se desvanece, y el lenguaje se vuelve consciente de sí mientras intenta aprehender eso que es inefable.

De esta manera, su propuesta poética se inserta en una tradición literaria nacional y europea, donde cada uno de los autores y textos expuestos por Elizondo a la luz de la reflexión ensayística encarnan una forma particular de concebir la creación artística desde la transgresión de los límites del lenguaje y del sujeto creador. A lo largo de esta tesis, la escritura como umbral, la síntesis, la noción de lo imposible y la reflexión sobre el lenguaje y el proceso creativo cobran relevancia en la obra ensayística de Elizondo, la cual se convierte en un espacio en donde más allá de sólo ser una suma de influencias, se reconfiguran en aras de que el autor cree su propia poética de escritura.

Cabe destacar que si bien el objetivo general del estudio es analizar dicha poética en los ensayos que conforman *Teoría del Infierno*, en esta investigación se plantean cuatro objetivos específicos: analizar cómo Salvador Elizondo utiliza el discurso ensayístico en *Teoría del infierno* como un espacio para la elaboración y exposición de su poética literaria; analizar cómo la figura del infierno funciona como tropo central en la elaboración de una poética de la creación literaria en los ensayos

de Elizondo, y explorar las relaciones intelectuales que Elizondo establece con otros autores para configurar su concepción del acto creativo.

Por otro lado, la relevancia de esta investigación radica en la posibilidad de comprender una zona poco explorada de la obra de Elizondo: sus reflexiones críticas en torno a otros autores y textos que son fundamento de su práctica escritural. Si bien su narrativa ha sido objeto de múltiples lecturas críticas, su producción ensayística, en particular la que conforma *Teoría del Infierno*, permite acceder a un espacio de reflexión donde el autor pone en escena sus obsesiones estéticas, filosóficas y literarias. En ese sentido, esta tesis busca aportar a los estudios literarios un análisis que articule las dimensiones crítica y poética del pensamiento de Elizondo.

Para abordar esta travesía crítica en torno a la construcción de una poética elizondiana, es indispensable establecer una ruta metodológica, por esta razón, al tratarse de una obra ensayística, se parte de los estudios literarios sobre el ensayo como género, entendiendo su condición híbrida e interpretativa.

El abordaje metodológico se centrará en tres características del ensayo que permiten rastrear esa poética en construcción: la primera parte del ensayo como una poética del pensar, en tanto proceso performativo de intelección; la segunda advierte al ensayo como espacio simbólico de encuentro intelectual, donde el diálogo con otros autores y tradiciones se convierte en fuente de reflexión crítica; finalmente, el ensayo como búsqueda del Yo, donde el sujeto ensayístico indaga en su propia reflexión crítica, para dar sentido a su experiencia escritural. El ensayo, en este sentido, se convierte en un escenario de dialogo intelectual, donde el Yo se

construye en relación con los otros, en una conversación que permite tanto reinterpretar las poéticas ajenas como esbozar la propia.

De este modo, el marco metodológico se sustenta principalmente en los estudios de Liliana Weinberg sobre el ensayo. Este enfoque permite abordar *Teoría del Infierno* no sólo como un conjunto de textos ensayísticos, sino como una propuesta estética en sí misma, una poética de la escritura que dialoga con las tradiciones literarias nacionales y europeas, mientras traza una visión personal de los límites del lenguaje y de la experiencia creativa.

Por otro lado, esta tesis se estructura en tres capítulos. El primero, titulado **Elizondo y la Generación de Medio Siglo: Decantaciones**, aborda el contexto social, cultural y literario en el que Elizondo forja su trayectoria intelectual. Asimismo, se delimita la pertenencia del autor a la denominada Generación de Medio Siglo, lo cual permite identificar afinidades y tensiones en relación con sus contemporáneos, así como los intereses estéticos que configuran su ejercicio de escritura.

El segundo capítulo, **Teoría del infierno: De la conjetura a los mundos interiores**, se esboza una aproximación a *Teoría del Infierno* entendida como obra ensayística, a partir de referentes como Theodor Adorno, Liliana Weinberg y George Lukács, quienes permiten establecer un marco teórico para comprender el ensayo como forma de pensamiento y como espacio de configuración de una poética literaria.

También se centra en el análisis del imaginario infernal y su articulación con el acto creativo en los ensayos de Elizondo. Se examina la relación que el autor

establece con discursos considerados “malditos”, así como nociones tales como el erotismo, la muerte y el descenso a los mundos interiores. Autores como Sade, Bataille, Dante, Blake y Baudelaire son retomados desde la mirada elizondiana, revelando una concepción especular de la literatura: aquella en la que el texto se convierte en reflejo del espacio interior del Yo creador. Además, se propone que la noción de infierno, más allá de su carga religiosa o moral, opera como una figura que concentra la experiencia de la escritura desde el abismo, esto es, una experiencia de desborde y de interrogación del lenguaje mismo.

El tercer capítulo, **Creación poética: Del origen al final del trayecto de la escritura**, se dedica a explorar la relación de Elizondo con la poesía y con el lenguaje como materia del arte literario. Se analizan sus afinidades con poetas mexicanos como José Gorostiza, José Juan Tablada y Enrique González Martínez, así como la influencia de poetas franceses como Mallarmé y Valéry, quienes orientan su búsqueda hacia una concepción de la poesía como forma pura y autorreflexiva. En este apartado también se revisa el influjo de autores como Ezra Pound y James Joyce, cuya experimentación con el lenguaje ofrece a Elizondo un modelo para la exploración de los límites de la palabra y del silencio como horizonte de sentido. El capítulo culmina con el análisis del ensayo **La autocrítica literaria**, que funciona como epílogo del trayecto intelectual en *Teoría del Infierno*: un regreso sobre sí mismo, una revisión crítica del acto de escribir y del camino recorrido, en el que el escritor se enfrenta a las preguntas esenciales de la creación literaria.

En suma, *Teoría del Infierno* puede leerse como una travesía intelectual análoga al descenso órfico: una búsqueda de sentido en la oscuridad de la

interioridad, el lenguaje y la creación artística. Como Orfeo, Elizondo desciende a los infiernos para reencontrarse con su propio canto, esto es con una poética que no se afirma en la claridad, sino en la tensión, en la incertidumbre, en la experiencia límite de la escritura.

Este trabajo busca demostrar que *Teoría del Infierno* no constituye únicamente un conjunto de ensayos, sino la formulación de una poética propia, articulada a través del tropo infierno que dialoga con el proceso de creación artística, y donde es posible encontrar las claves del pensamiento estético de Elizondo, desde el cual configura su concepción de la literatura y del ejercicio del escritor.

CAPÍTULO I. Elizondo y la Generación de Medio Siglo: Decantaciones

1.1. El quehacer artístico de la Generación de Medio Siglo

Salvador Elizondo y *Teoría del Infierno* deben leerse como una respuesta crítica a la modernización cultural que tuvo lugar en México a partir de los años cincuenta. Frente a un proceso de transformación profunda en el país, que incluyó el tránsito de lo rural a lo urbano, de lo nacionalista a lo cosmopolita, Elizondo se sitúa como un escritor que reacciona no sólo desde la literatura, sino desde una reflexión sobre el proceso de escritura. Esta postura, a su vez, lo vincula con la llamada Generación de Medio Siglo, un grupo de jóvenes autores que repensaron las formas y funciones del arte. Como sostiene Armando Pereira, la relativa estabilidad de ese periodo permitió el surgimiento de una cultura urbana y moderna (Pereira, 1995, p. 192). Precisamente, el interés de reflexionar sobre el ejercicio de la escritura y la literatura justifica la elección de este libro de ensayos de Elizondo, que termina por convertirse en un vehículo de ruptura.

Ahora bien, el surgimiento de esta nueva sensibilidad artística no fue casual, sino el resultado de un contexto histórico particular. En los años cuarenta, México experimentaba el paso de una economía agrícola a otra industrial, lo cual trajo consigo nuevas formas de vida urbana, consumo cultural y circulación de ideas. Este cambio propició una apertura hacia corrientes estéticas extranjeras, alejadas de los discursos nacionalistas dominantes. Pereira observa este tránsito como un viraje hacia una cultura con perfil cosmopolita, pero en el caso de Elizondo, esa apertura se transforma en un proceso de autoexploración estética: su escritura no busca imitar modelos europeos, sino reinterpretarlos. En *Teoría del Infierno*, por

ejemplo, es posible ver el interés que Elizondo tiene por autores europeos, pero también por escritores nacionales con inclinaciones vanguardistas, lo que revela una apertura hacia expresiones de otras latitudes y su inserción en una tradición donde la experimentación del lenguaje es fundamental.

En ese nuevo entorno, lo cosmopolita dejó de ser una simple influencia para convertirse en una elección estética. A partir de entonces, las expresiones artísticas comenzaron a alejarse de la narrativa de la Revolución para centrarse en problemas universales: el lenguaje, la identidad, el tiempo. Elizondo se inscribe en esta transformación con una obra que se alimenta de autores como Paul Valéry, Mallarmé o James Joyce. A través de ellos, construye una poética introspectiva y experimental, marcada por la reflexión del ejercicio literario, la exploración de la conciencia y el lenguaje. En ese sentido, *Teoría del Infierno* no es sólo un libro de ensayos, sino una toma de posición frente a la literatura mexicana de dicha época.

Así, la Generación de Medio Siglo compartía una voluntad de ruptura estética que los llevó a explorar temas como la otredad, el rito, lo sagrado y la transformación. Elizondo se alinea a estas inquietudes, y su manera de abordarlo es mediante la reflexión sobre el silencio, el lenguaje, el proceso creativo y la escritura.

Simultáneamente, estas nuevas apuestas estéticas también se reflejan en otros campos del arte. Carlos Monsiváis, por ejemplo, señala cómo en las artes plásticas se abandona el muralismo oficialista en favor de una visión crítica, más personal y experimental. La crítica de Monsiváis al “sectarismo de Siqueiros” y su valoración de artistas como Cuevas o Vicente Rojo (Monsiváis, 2010, p. 418)

permite trazar un paralelo con Elizondo: ambos representan un rechazo a las formas institucionalizadas del arte. Sin embargo, mientras en lo visual se adopta un gesto provocador, en Elizondo la ruptura ocurre en el plano del pensamiento, pues el arte ya no es expresión nacional, sino una forma de cuestionamiento ontológico.

Por su parte, en los años cuarenta el muralismo mexicano, con representantes como David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco, ya había producido la parte central de su obra y “empezaba a perder terreno frente a otras manifestaciones pictóricas de carácter marcadamente vanguardista” (Pereira, 1995, p. 192). Así, a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, esta manifestación que había servido para justificar la Revolución entró en declive, y el mensaje revolucionario del que era portador había quedado reducido a “pura fraseología hueca y sin sentido” (Pereira, 1995, p. 192).

De ahí que, lo relevante de lo que Pereira plantea es que revela un momento en que el arte “nacionalista” ya no puede contener la complejidad que trae consigo las expresiones artísticas modernas, y en este escenario Elizondo se instala para replantear el sentido de la escritura. Con la aparición de los Estridentistas y los Contemporáneos, las narrativas literarias que abordaban problemáticas revolucionarias fueron cediendo ante textos de corte vanguardista. A partir de este distanciamiento de las temáticas nacionales y revolucionarias, las generaciones posteriores de artistas mexicanos comenzaron a mostrar interés por la cultura de otros países, con el fin de congeniar con estéticas nuevas. “La mayoría de los artistas se obsesionan observando lo que sucede en Nueva York, París y Londres ...fervor experimental... devoción fetichista por la ruptura: la geometría como juego,

la descomposición, corrupción y redención del realismo” (Monsiváis, 2010, p. 418). No obstante, esta obsesión por lo extranjero no fue sólo imitación, pues Elizondo lo que intenta es integrarlo a través de reflexiones en sus ensayos y las construcciones ficcionales que realiza a lo largo de varias obras suyas.

De esta manera, en México surge un nuevo panorama cultural, producto de los momentos cruciales que atraviesa el país en el ámbito social durante los años cuarenta y principios de los cincuenta. Adolfo Castañón comenta que esta generación de narradores mexicanos está inmersa en el trabajo de la vida interior, “para lo cual el realismo y el naturalismo literarios son objeto de una espontánea sospecha” (Castañón, 2003, p. 117). Esta observación es fundamental, pues el interés por la escritura introspectiva y experimental de Elizondo se puede observar en obras como *Farabeuf*, donde la proyección de la conciencia, a través de la mirada, se convierte en el núcleo del texto.

Así, este nuevo horizonte literario encontró su marco teórico en la obra de Octavio Paz. De hecho, la crítica señala que Paz actúa como un puente entre el mundo occidental y la nueva generación de narradores (Maldonado, 2008, p. 75). En este sentido, Paz ayuda a delinear los intereses estéticos de esa generación. Elizondo comparte con dicho autor el interés por las cuestiones de Oriente y por la exploración del lenguaje.

El laberinto de la soledad anuncia el fin de la cultura nacionalista, mientras que *El arco y la lira* plantea la experiencia poética como revelación y conocimiento. Como apunta Pereira (1995, p. 201), en este texto aparecen conceptos esenciales: lo sagrado, el rito, la metamorfosis y la revelación poética, que marcaron a la

Generación de Medio Siglo. Estos conceptos, que giran en torno al trabajo de la vida interior, constituyen la base teórica que valida la exploración de los procesos mentales y creativos que Elizondo desarrolla en su obra. Esta generación, por ende, se obsesiona con la exploración de los mundos interiores, dando origen a una serie de poéticas individuales.

Paz, en efecto, trazó un nuevo paradigma alejado de la Revolución Mexicana, uno que Maldonado describe como “paradigma del culturalismo eurocéntrico” (Maldonado, 2008, p. 75). No obstante, en Elizondo ese eurocentrismo tiene como principal base la búsqueda de la experiencia de la conciencia en el mismo acto de escribir.

De manera paralela, también existe un interés por el mundo oriental entre estos escritores. Si bien Ernest Fenollosa fue el vínculo más evidente entre Oriente y Elizondo, conviene subrayar que Paz representa una influencia determinante para los escritores de Medio Siglo que mostraron afinidad con las expresiones orientales. En el ideario elizondiano este interés no se traduce en una simple apropiación temática, sino en una búsqueda que comparte con Paz sobre la inquietud por los límites del lenguaje y las formas poéticas.

Por todo lo anterior, los textos de Paz adquirieron relevancia entre los integrantes de la Generación de Medio Siglo, cuya obra, según la crítica literaria, parece estar unida en un principio por una vocación crítica común. A decir de Pereira, una de las directrices de estos escritores es el libre pensamiento frente a las normas de la cultura establecida, lo cual se refleja en una marcada crítica hacia la propia expresión artística e incluso hacia las instituciones culturales. En Elizondo

esta actitud se manifiesta en su escritura autorreflexiva, donde el lenguaje se convierte en materia de exploración y constante cuestionamiento, tal como sucede en el ensayo “La autocrítica literaria”, contenido en *Teoría del Infierno*, en el cual puede leerse una reflexión sobre la conciencia del ejercicio de escribir, así como la obsesión del ensayista por los constructos que se gestan desde la mente.

Dicha actitud crítica que permea entre los escritores de dicha generación es quizá el rasgo común que los lleva a recurrir al ensayo como una forma desde la cual delinear sus preocupaciones estéticas y literarias. Pero, más allá de compartir el ensayo como instrumento de análisis y medio para volcar sus intereses, los integrantes de la Generación de Medio Siglo, como señala Pereira, “compartían lecturas, intereses, anhelos y una misma voluntad de decir y de decir libremente, fuera de los cauces convencionales ajenos a las normas de la cultura establecida” (Pereira, 1995, p. 202).

En cuando a narrativas y formas de pensamiento, Cadena afirma que Medio Siglo fue “una generación llena de búsquedas y de vacilaciones”, (Cadena, 1998, p. 22). Específicamente en Elizondo esa búsqueda se convierte en una propuesta estética que lo lleva a construir una poética con rasgos particulares, entre los que destacan la exploración de la conciencia, el silencio, la autorreferencialidad, siempre haciendo énfasis en la introspección. Así, su obra se consolida como parte de la Generación de Medio Siglo, donde el cuestionamiento hacia el lenguaje como esencia de la literatura se convierte en el núcleo de sus reflexiones.

Tenemos, entonces, a un grupo de jóvenes que comparte una visión crítica hacia la herencia nacionalista de la que se desprenden y una vitalidad que les otorga

la curiosidad suficiente para acercarse a escritores de Occidente y Oriente. No obstante, esta apertura no desemboca en una homogeneidad ideológica ni estética: en el seno de la Generación de Medio Siglo surgen individualidades poéticas tan singulares como las trayectorias de quienes las escriben. En cada caso, la ruptura con el nacionalismo se traduce en una búsqueda personal de nuevas formas de representación. A pesar de estas diferencias estéticas, el grupo mantuvo intereses compartidos; uno de ellos, como ya se mencionó, fue su acentuada línea crítica. Asimismo, este rasgo no se limita a la revisión de las instituciones culturales o a la crítica de la tradición literaria mexicana, sino que también atraviesa sus modos narrativos. Por ello, cuando estos autores se congregan en instituciones culturales, fundan revistas y suplementos, muchos de los cuales dirigieron, tales espacios no sólo funcionan como foros de difusión, sino como laboratorios donde ponen en práctica su reflexión sobre el arte y el lenguaje, a través de este punto analítico.

Finalmente, en ese ambiente renovador que caracterizó a la Generación de Medio Siglo, este grupo de pensadores y literatos forjó un entorno cultural que, de acuerdo con la crítica especializada, independizó al “intelectual” de la vida social y de las instituciones políticas, dando lugar a discursos literarios reflexivos centrados en el análisis del quehacer literario. En Elizondo, esa independencia se traduce en una distancia frente a cualquier función social de la literatura; su escritura, consciente de sí misma, privilegia la exploración del lenguaje como experiencia estética antes que como un compromiso ideológico.

En otras palabras, la conciencia autorreflexiva incorporada a la escritura literaria, una de las líneas que define la poética de Elizondo, se presenta como un

atributo moderno que implicaba el rechazo del modelo histórico según el cual, ya en el ámbito del poder público, ya en el de la educación universitaria, la carrera de Letras ofrecía el sustento del orden social (Martínez, 2008, p. 31).

De hecho, como menciona Leonardo Martínez Carrizales, “los escritores de esta generación adoptan una nueva identidad social: la del hombre de letras” (Martínez, 2008, p. 32). Esta definición resulta especialmente significativa para comprender la posición que asume Elizondo dentro de su tiempo. En él, la figura del “hombre de letras” no se limita a la del intelectual comprometido con su entorno cultural, sino que se transforma en un observador que problematiza su propio acto creativo.

En consecuencia, el talante crítico que caracteriza a los autores de la Generación de Medio Siglo orienta su discurso hacia un tono autorreflexivo sobre el arte y el quehacer literario. En este marco, el ensayista de *Teoría del Infierno* lleva esta tendencia al momento de cuestionar la creación de cualquier texto desde el sujeto creador.

Por ende, a través de la Generación de Medio Siglo se observan los cambios que experimenta la literatura mexicana en un país que empieza a integrarse al mundo moderno: una literatura que se abre hacia el exterior y, al mismo tiempo, se interroga sobre sus propias posibilidades expresivas. Esta es la directriz que parece seguir el ejercicio artístico durante los años en que este grupo de escritores dominó el escenario cultural de México, del cual es partícipe Elizondo, quien lega una narrativa metapoética. Sin embargo, al final de los años sesenta, esta generación comenzó a disgregarse. Pereira señala que “las últimas manifestaciones, como

grupo, serían las protestas públicas de casi todos ellos frente a la brutal represión, un año después, de los afanes libertarios del movimiento estudiantil del 68" (1995, p. 211).

Empero, esta ruptura no implica la desaparición de estos escritores del escenario literario, si no que a partir de este momento cada uno de ellos se centrará en sus procesos creativos. En una etapa más madura de su trayectoria literaria, en Elizondo se observa un movimiento marcado por la meditación sobre la imposibilidad de representar la realidad a través del lenguaje.

En suma, la Generación de Medio Siglo lega a la cultura mexicana un ambiente cosmopolita que le permite abrirse y explorar otros horizontes. Este grupo de intelectuales no sólo innova en formas discursivas o se acerca a autores europeos y orientales, sino que también reflexiona sobre el arte y la literatura desde una perspectiva que asume la crítica como modo de quehacer intelectual.

Finalmente, este nuevo profesionalismo de la literatura y la adopción de una postura crítica exigían plataformas de difusión que reflejaran el carácter cosmopolita del grupo. Es en este punto donde las revistas adquieren un papel crucial. La participación de Elizondo en publicaciones como *Snob* no fue casual, sino la manifestación de su postura estética y de su voluntad de ruptura frente a los cánones literarios establecidos. En ellas, este escritor no solo publicó textos reflexivos, sino que ensayó su visión de la literatura como un espacio de libertad intelectual, orientado hacia una estética de alcanzar lo inefable.

1.1.1. Revistas: Laboratorios del escritor profesional

El cambio cultural y el cosmopolitismo de la Generación de Medio Siglo se manifestaron a través de revistas y suplementos que no sólo funcionaron como puentes de difusión, sino también como laboratorios de una nueva estética crítica. Estos espacios fueron fundamentales para consolidar dos principios clave que sustentan la obra de Salvador Elizondo: la profesionalización del escritor y la reflexión, a través del género ensayístico, sobre la literatura y el proceso creativo.

El antecedente inmediato de estas revistas fue el suplemento *México en la Cultura* (1949-1961), el cual sentó las bases para una línea editorial de corte ensayístico y crítico, alejándose del nacionalismo (Cabrera, 2006, p. 87). Una vez que este suplemento desapareció, las publicaciones posteriores, encabezadas por los jóvenes de la Generación de Medio Siglo, continuaron con esta proyección renovadora.

La *Revista Mexicana de Literatura*¹, fundada en 1955 por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, es el ejemplo más claro de esta vocación crítica y cosmopolita. Su principal aporte fue legitimar la subjetividad y la forma como fundamentos de la creación. Como afirma Fuentes: “Una visión colectiva sólo es válida si nace de un compromiso real con la forma artística empleada, que a su vez es la expresión de

¹ De acuerdo con el estudioso Armando Pereira, el nombre de la revista resulta significativo en la medida en que establece una oposición respecto a la *Revista de Literatura Mexicana*, fundada por Antonio Castro Leal, y cuyo propósito es ser una publicación nacionalista.

Por otro lado, Ricardo Pozas Horcasitas asegura que los colaboradores de esta revista “mostraron la convicción de mantener en el México de los 60 un espacio cultural crítico, sosteniendo la periodicidad de la publicación. Entre 1955 y 1965 aparecieron 47 números” (Pozas, 2018, p.7). Cabe mencionar que la *Revista Mexicana de Literatura* fue fundada por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, y su primer número apareció en septiembre de 1955.

la personalidad del artista; y que una visión individual válida, a la inversa, siempre nos ofrece la visión social más cierta” (Fuentes, 2021, p. 71).

De esta manera, la Generación de Medio Siglo abrió las puertas a la escritura como profesión, de la cual se puede vivir. Por ello, al igual que Elizondo, muchos de sus coetáneos recibieron becas e impulsaron la publicación periódica de revistas. Además, algunos estuvieron al frente de instituciones culturales. Una de las publicaciones con mayor relevancia entre la crítica literaria es la *Revista Mexicana de Literatura*, a través de cuya línea editorial es posible observar los intereses de sus miembros. Por ejemplo, la revista dio cabida a ensayos y textos que cuestionaban el nacionalismo tradicional y proponían nuevas formas de explorar la identidad cultural desde una perspectiva más universal y cosmopolita; asimismo, promovió la publicación de obras que experimentaban con el lenguaje y la estructura narrativa, reflejando la búsqueda por innovar en el arte literario.

También, la revista incorporó voces que abordaban temas como la introspección, la influencia de corrientes filosóficas europeas y orientales, aspectos centrales para autores como Elizondo y Juan García Ponce. Se publicaron críticas y reflexiones sobre la literatura contemporánea internacional, lo que evidencia el interés por dialogar con tendencias literarias fuera de México, como el modernismo europeo y las vanguardias.

La participación de los escritores de la Generación de Medio Siglo en la revista no sólo permitió la difusión de sus obras, sino que consolidó un espacio de intercambio intelectual donde se debatían nuevas poéticas, se cuestionaba el papel del escritor y se problematizaba el sentido de la literatura en la sociedad moderna.

La contribución de Elizondo a estas publicaciones refleja no sólo su interés por la experimentación de las formas narrativas, sino también su voluntad de intervenir en el debate literario como un agente crítico.

Cabe mencionar que la revista tuvo seis etapas, y sus directores fueron Carlos Fuentes, Emmanuel Carballo, Tomás Segovia, García Ponce y Antonio Alatorre. Se destaca que en sus consejos de redacción hubo siempre una mujer² al frente: Rosario Castellanos, Inés Arredondo o Isabel Fraire. Sobre la línea editorial que siguió esta publicación, es el mismo Fuentes quien da cuenta en *Tiempo Mexicano*:

La virtud de la empresa que en 1955 acometimos Emmanuel Carballo y yo – la fundación y dirección de la *Revista Mexicana de Literatura*– fue haber dicho a tiempo que una visión colectiva solo es válida si nace de un compromiso real con la forma artística empleada, que a su vez es la expresión de la personalidad del artista; y que una visión individual válida, a la inversa, siempre nos ofrece la visión social más cierta (Fuentes, 2021, p. 71).

La reflexión de Fuentes evidencia que las revistas de la Generación de Medio Siglo funcionaron como talleres literarios donde se equilibraba la autonomía del autor con la proyección social de su obra.

De esta manera, la *Revista Mexicana de Literatura*, junto con otras publicaciones contemporáneas, contribuyó a configurar el papel público de los

² Pozas asegura que la *Revista Mexicana de la Literatura* supone el primer espacio abierto a las mujeres escritoras, tanto en su papel como parte del consejo editorial como colaboradoras, pues a esta publicación se suman: Elena Garro, Rosario Castellanos, Enriqueta Ochoa, Isabel Fraire, Inés Arredondo, así como la pintora surrealista Leonora Carrington.

Además, enfatiza: “Las colaboradoras de la revista no sólo aportaron una nueva estética sino también una nueva ética, ejercida a través de la libertad en el ejercicio de la escritura. Las escritoras tuvieron como misión la lucha por el reconocimiento intelectual, como parte sustantiva de la igualdad social, en una década en la que se iniciaban las batallas de la Segunda Ola del Feminismo en el mundo (...) en las páginas de la revista, ellas dieron muestra de poseer una mirada diferente” (Pozas, 2018, p. 9).

escritores de la generación. Más que simples plataformas de difusión, estas revistas constituyen testimonios directos de sus preocupaciones estéticas, literarias y artísticas. En sus páginas se articuló una visión crítica de la tradición cultural mexicana, se promovió el diálogo con otras literaturas y se consolidó el lugar del escritor como un profesional consciente de su responsabilidad intelectual. Para Elizondo, estas publicaciones fueron especialmente significativas, pues le permitieron desarrollar el género ensayístico como herramienta de reflexión sobre la escritura, el autor y el lector. Muchos de los textos que luego integrarían *Teoría del Infierno* aparecieron primero en revistas y suplementos entre 1959 y 1972: “En torno al Ulises de Joyce” (1959), en Estaciones; “Georges Bataille: la experiencia interior y el erotismo” (1962), en El Gallo Ilustrado; y “De los cantares” (1970), en El Rehilete. Esta trayectoria evidencia que las revistas fueron laboratorios creativos donde Elizondo articuló su pensamiento literario, explorando la crítica y la publicación fragmentada como medios para consolidar su independencia estética y su identidad como intelectual (Pozas, 2018, p. 3).

Así, los escritores y artistas de los años cincuenta y sesenta no sólo produjeron obra literaria, sino que también actuaron como gestores culturales. Como observa Martínez, la gestión de la Generación de Medio Siglo debe entenderse en el marco de una estructura cultural urbana en expansión, que incluía revistas, diarios de distribución nacional, editoriales, centros de esparcimiento, escuelas y universidades (Martínez, 2008, p. 129). Entonces, al participar, Elizondo extiende a estas plataformas su proyecto literario y alienta su proceso creativo. En conjunto, estas experiencias muestran que estamos ante una generación crítica,

renovadora y consciente del papel del escritor que realiza una indagación de su ejercicio.

1.1.2. Snob y Nuevo Cine

Aunque Elizondo participó activamente en revistas y publicaciones que vieron la luz en las décadas de 1950 y 1960, en las cuales publicó gran parte de sus ensayos y críticas sobre literatura, cine, pintura y arte en general, también fue fundador y director de dos publicaciones peculiares (*Snob* y *Nuevo Cine*) que dan cuenta de su interés por la mayoría de las expresiones artísticas, entre ellas la cinematografía, una inclinación heredada de su padre, Salvador Elizondo Pani, productor de cine.

Este interés por el cine se vio reflejado en su narrativa. De hecho, Elba Sánchez Rolón afirma que, en el discurso de la novela emblemática de Elizondo, *Farabeuf*, el autor propone como principio dramático el montaje de Sergei Eisenstein, con la intención de crear un nuevo lenguaje con base en estructuras utilizadas por otras artes, como el cine (Sánchez, 2008, p. 58).

En cuanto a las revistas *Snob* y *Nuevo Cine*, Elizondo participó de manera directa en ambas. La primera fue fundada en los años sesenta y, a través de ella, es posible rastrear la línea de pensamiento que Elizondo sostuvo a lo largo de sus textos de ficción y ensayos. En continuidad con la línea editorial que venían siguiendo sus contemporáneos en otras publicaciones, *Snob* ofrecía un espacio para el ejercicio libre de la crítica. Sin embargo, esta revista se distinguió del resto por su excentricidad y por convertirse en un espacio lúdico donde se establecieron

nuevos parámetros sobre lo permitido (Jalife, 2011, pp. 79–80). En este sentido, la participación de Elizondo en *Snob* revela su afinidad con una concepción de la escritura entendida como acto de transgresión intelectual, rasgo que posteriormente se consolidaría en su obra ensayística y narrativa.

Los colaboradores de *Snob* eran, en su mayoría, los mismos que difundían sus textos en otros suplementos culturales, principalmente en la *Revista Mexicana de Literatura*, como Jorge Ibargüengoitia, Jomi García Ascot, Juan Vicente Melo, José de la Colina, Tomás Segovia y Álvaro Mutis, entre otros. Anuar Jalife, en el ensayo “Salvador Elizondo, editor *Snob*”, señala:

En su aparente ensimismamiento, la revista de Elizondo hace quizás una de las críticas más profundas a la cultura mexicana de los años sesenta. Su falta de ‘compromiso’ es su mayor signo de congruencia ética y su mayor elemento crítico (...) *Snob* representa uno de los extremos en la disputa sostenida durante los años sesenta entre un grupo de escritores y artistas que apostaban por una cultura mexicana cosmopolita, abierta sobre todo a las influencias europeas, y otro, que, generalmente desde las trincheras del Estado, defendía la idea de un nacionalismo cultural (Jalife, 2011, p. 81).

Entonces, *Snob* refleja el entendimiento que la Generación de Medio Siglo tenía de la literatura. De alguna manera, creían que la modernización de la tradición literaria pasaba por la asimilación e interpretación de las corrientes europeas. Además, Elizondo y sus contemporáneos estaban convencidos de que el compromiso del escritor no debía ser con causas sociales o políticas, sino con la literatura misma, como se mencionó anteriormente. En consecuencia, gran parte de esta generación no ocupó cargos políticos, pues vivían de su producción literaria.

Sin embargo, *Snob* también representa con claridad la forma peculiar del quehacer crítico de Elizondo frente a cualquier expresión cultural, una práctica más cercana a la ironía. En este contexto, Jalife subraya que Elizondo fue incrédulo ante

los grandes proyectos culturales de su tiempo. Por ello, al menos en las páginas de *Snob*, se muestra receloso, y más bien lanza “una mirada ocre a la cultura para desacralizarla y ridiculizarla” (Jalife, 2011, p. 83).

Marcada por la ironía y el humor, *Snob* muestra un nuevo eje sobre el discurso literario moderno. De hecho, en entrevista con Adolfo Castañón, el propio Elizondo afirma:

Una cosa de la que yo siempre me quejaré y lloraré amargamente es la desaparición en toda mi generación del sentido del humor, y yo creo que si algún crítico como Castañón ve en el futuro el panorama de mi generación, le llamará la atención esta falta total del sentido del humor (...) No me refiero a humoristas como mi tío que escribía los epigramas en *Excélsior*, hablo de humoristas como James Joyce, que no son humoristas, son gente con un sentido del humor sublime (Castañón, 2006, p. 64).

Al hablar de un sentido del humor, Elizondo alude a la capacidad del escritor para mantener una distancia reflexiva respecto al proceso creativo, así, en *Teoría del Infierno* dicho rasgo se traduce en analizar las tradiciones literarias de que parte para edificar su poética.

Por otro lado, de la mano de estas características, puede observarse también la elección de las figuras intelectuales que aparecen en las páginas de la revista: Drieu La Rochelle, Erik Satie, Sade, Paul Klee, Walt Whitman, Guillaume Apollinaire y William Burroughs, de quienes Elizondo y sus colaboradores buscaban “ensayar su faceta más oscura” (Jalife, 2011, p. 85), esto es, muestran un claro interés por explorar zonas inusuales del pensamiento y la creación artística. Elizondo y sus colaboradores no se limitan a traer a cuenta a estos autores, sino que buscan examinar sus aspectos más perturbadores, lo que refuerza la postura crítica de la revista frente a los discursos culturales dominantes.

Aunque *Snob* no fue una publicación dominante dentro del contexto editorial de la Generación de Medio Siglo, sí representa una muestra clara del espíritu transgresor que definió la obra de Elizondo.

Por su parte, la revista *Nuevo Cine* también tuvo una vida breve, pero significativa. Su primer número apareció en abril de 1961 y el último en agosto de 1962, sumando apenas seis ediciones. A través de ellas, se buscó generar una reflexión crítica sobre el arte cinematográfico, con la intención explícita de reformarlo. Como ha señalado la crítica, a esta revista “le cabrá el honor de introducir en el México de los años sesenta esa nueva manera de pensar y escribir sobre cine” (Aranzúbia, 2011, p. 102).

De manera más precisa, en el número 2 de *Nuevo Cine* se publicó un manifiesto firmado por el llamado Grupo Nuevo Cine, conformado por José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, J. M. García Ascot, Emilio García Riera, J. L. González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens. En dicho documento se recogen las principales demandas de un grupo diverso de cineastas, críticos y promotores culturales que aspiraban a transformar el deprimente estado del cine mexicano de la época mediante acciones colectivas y concertadas (Aranzúbia, 2011, p. 103).

Entre los textos que Elizondo publicó en esta revista destaca “El cine mexicano y la crisis” (1962), donde el autor lanza una crítica directa a los actores involucrados en la producción cinematográfica nacional, particularmente a productores y medios de financiamiento, a quienes responsabiliza por la baja calidad de las películas. Señala: “Urge precisamente ahora hablar de calidad,

máxime cuando esas películas faltas de calidad, destinadas exclusivamente a obtener buenos rendimientos en los mercados subdesarrollados han llevado a la industria cinematográfica nacional a la más lamentable de las bancarrotas” (Elizondo, 1962, p. 3).

Este fragmento permite dimensionar el tipo de reflexión crítica que *Nuevo Cine* promovía: no se trataba sólo de una revista sobre cine, sino de un espacio que analizaba a fondo las condiciones productivas, culturales y económicas que atravesaba esta expresión artística en México. A esto se suman los ensayos que Elizondo dedicó a cineastas como Luchino Visconti, Fernando de Fuentes, Luis Buñuel, Sergei Eisenstein y Alain Resnais, lo cual refuerza su mirada analítica y cosmopolita.

Cabe destacar que *Nuevo Cine* tuvo como antecedente a la revista francesa *Cahiers du Cinéma*, lo que subraya la orientación internacional de sus integrantes y la fuerte influencia de corrientes extranjeras en la crítica cinematográfica mexicana de la época. Además, esta revista fue también una plataforma formativa para profesionales del cine como Luis Buñuel, Luis Alcoriza y Manuel Barbachano Ponce.

Así, aunque publicaciones como *Snob* y *Nuevo Cine* circularon por un tiempo limitado dentro del amplio ecosistema de revistas culturales mexicanas, su impacto fue relevante. Ambas funcionaron como plataformas de crítica y experimentación, espacios desde los cuales puede rastrearse no sólo la influencia de autores y teorías extranjeras, sino también el modo en que estos se integraron en la construcción de una poética literaria y artística profundamente original.

En suma, las publicaciones e instituciones culturales que emergieron en los años cincuenta y sesenta abrieron espacios fundamentales para el debate, la experimentación y la configuración del canon³ moderno mexicano. En ese contexto se inserta Salvador Elizondo, quien, al igual que muchos de sus contemporáneos, eligió no agruparse bajo una bandera política, filosófica o literaria concreta (Barrera, 2011, p. 172). Su interés, así como el núcleo de su poética, siempre estuvo centrado en la escritura misma, en su exploración formal y en sus posibilidades expresivas.

1.2. Elizondo, el ensayista

Considerado parte del canon literario mexicano del siglo XX, Elizondo se movió con soltura entre diversas formas discursivas⁴: poesía⁵, ensayo y narrativa. No obstante, fueron estas dos últimas las que cultivó con mayor frecuencia y profundidad, y entre las cuales se advierte un constante diálogo. En sus ensayos se esbozan las líneas temáticas, obsesiones y trazos estéticos que más tarde se desarrollan en su narrativa. Los textos ensayísticos de Elizondo pueden leerse como un mundo subterráneo que emerge en sus novelas y cuentos, aportando claves para comprender su singular estilo.

Desde temprana edad, Elizondo estuvo expuesto a distintas expresiones artísticas. Su padre, Salvador Elizondo Pani, fue productor cinematográfico, y su tío,

³ Ricardo Pozas externa que la producción literaria de la Generación de Medio Siglo adquirió una resonancia internacional, y de alguna forma esto les permitió constituirse como imprescindibles de la cultura nacional, por lo que muchos de sus integrantes han sido traducidos al inglés y al francés.

⁴ Además de la literatura, Salvador Elizondo también se vio involucrado con otras expresiones, como el cine, la filosofía y la pintura, que les sirven a Elizondo, afirma Gutiérrez Piña, como un medio para primero comprender y conocer el mundo, y posteriormente construirse en él un lugar (Gutiérrez, 2016, p. 21).

⁵ El primer libro de Elizondo, *Poemas*, se publicó en 1960, y da cuenta del estrecho vínculo del autor con la poesía, sin embargo, las publicaciones de obra poética “fue menguando hasta ser desplazada casi por completo para dar lugar a la producción narrativa y ensayística” (Gutiérrez, 2016, p. 24).

Enrique González Martínez, un reconocido poeta modernista. Así, no resulta extraño que sus primeros ensayos giraran en torno al cine y la poesía. En 1953, aún “concentrado en el deseo de convertirse en pintor” (Gutiérrez, 2016, p. 18), publica su primer ensayo, “Ideas sobre la pintura”, en la revista *Medio Siglo*, donde reflexiona sobre su primer impulso artístico: la pintura.

Ese mismo año aparece también en *Medio Siglo* el ensayo “La idea del hombre en la novela contemporánea”⁶, escrito en coautoría con Víctor Flores Olea, lo que demuestra desde temprano su interés por la literatura como objeto de análisis. Más adelante, en 1963, publica el ensayo “Luchino Visconti”, dedicado a la obra del célebre cineasta italiano. Este texto, que forma parte de la serie *Cuadernos de Cine* de la Universidad Nacional Autónoma de México, confirma la atracción sostenida de Elizondo por el mundo cinematográfico⁷, no sólo como espectador sino como crítico y teórico.

Posteriormente, también de corte ensayístico, publicó *Cuaderno de escritura* en 1969. Cabe mencionar que, cuatro años antes, había aparecido *Farabeuf*, novela con la que obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia, y cuyo impacto en las letras mexicanas fue tal que, según Óscar Mata, “dio pie a que surgiera una moda narrativa: la de la escritura” (Mata, 2008, p. 63). En *Cuaderno de escritura*, Elizondo compendia una serie de ensayos, reflexiones y aforismos en torno al arte y la

⁶ En este ensayo, de acuerdo con Ross Larson, examina las novelas de Herman Hesse, Sinclair Lewis, Aldous Huxley, André Malraux, Sartre, Céline, Kafka y Joyce como representativas de la posguerra (Larson, 1998, p.24).

⁷ En los años sesenta se gesta el grupo Nuevo Cine, al que perteneció Salvador Elizondo, Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Carlos Fuentes y José Luis Cuevas. Para 1961 este grupo quedó formalmente constituido con la aparición del primero número de la revista homónima. Elizondo contribuye con dicha publicación durante seis números, entre 1961 y 1962, figurando de esta manera al autor como crítico de cine. (Gutiérrez, 2016, 36).

escritura. Ya en el ensayo introductorio, “Teoría mínima del libro”, se conjetura sobre la labor del escritor, línea temática que atraviesa gran parte de su obra novelística y ensayística. Además, realiza un repaso por artistas plásticos como Gironella, Francisco Corzas, Sofía Bassi y Vicente Rojo; estas reflexiones en torno al arte representan la asimilación de su interés por la imagen, elemento que incorpora a lo largo de toda su producción literaria.

A decir de Josué Barrera, es en este libro donde Elizondo se sumerge “en el ensayo literario de manera lúdica” (Barrera, 2011, p. 174), esto sugiere que la forma de abordar el género ensayístico no es desde una perspectiva rígida o convencional, sino con libertad creativa, de juego intelectual y exploración.

A este primer libro, en el que reúne sus textos ensayísticos, le sigue *Contextos*, publicado en 1973. Gran parte de la crítica afirma que con este volumen Elizondo incursiona en la prensa; sin embargo, Josué Barrera sostiene que, lejos de ser meros textos periodísticos, en ellos el autor reflexiona y analiza “la realidad de su entorno, sobre lo que sucede a su alrededor, ya sean temas culturales, sociales o políticos” (Barrera, 2011, p. 181). Con tópicos como la generación *hippie*, la discusión sobre el aborto, la arquitectura, las artes plásticas, el tiempo, la filosofía, la cultura y el papel del intelectual en México, Elizondo se aleja un poco de la escritura lúdica y se enfoca en temas sociales, tratados en colaboraciones publicadas en periódicos, principalmente *Excélsior*, mostrando una faceta casi desconocida de este escritor, quien hasta entonces se había mantenido ajeno a cualquier opinión sobre el ámbito social y más bien se había centrado en forjar la figura de un autor preocupado por el arte y la literatura.

Otro de los libros donde Elizondo parece coquetear con el mundo del periodismo es *Pasado anterior*, primer volumen publicado de manera póstuma, en el cual se reúnen los artículos que escribió entre 1977 y 1979 para el periódico *Unomásuno*. Son textos críticos en los que, a través del discurso ensayístico, aborda diversos asuntos relacionados con la literatura, las noticias, las artes plásticas y la cotidianidad.

Regresando a *Contextos*, después de esta obra, Elizondo continuó publicando ensayos, y en 1992 vio la luz *Teoría del Infierno y otros ensayos*, objeto de análisis de esta investigación. Un año más tarde, en 1993, apareció *Estanquillo*, libro que no se distancia de los temas que fueron una constante reflexión para Elizondo: la educación, las ferias del libro, las posibilidades del cine mexicano, la fotografía, la memoria y las películas (Castañón, 1994, p. 40).

Lo que interesa de los diversos tópicos que escoge Elizondo para ensayar es la constante que los atraviesa: la escritura y la creación artística. Josué Barrera señala que Salvador Elizondo no suele ser considerado uno de los ensayistas mexicanos más representativos, a diferencia de Octavio Paz, Daniel Cosío Villegas o Alfonso Reyes⁸, quizá en parte porque sus libros narrativos tuvieron una mejor recepción. Sin embargo, en la figura de Elizondo como ensayista es posible advertir la configuración de las atracciones temáticas que interiorizará en su mundo narrativo. A manera de teórico de la creación, el arte, el cine y la literatura, en sus

⁸ En “Elizondo y los intelectuales”, Barrera asegura que dichos autores rebasan a Elizondo en cuanto a extensión y origen de nuevos debates. “A pesar de eso, la obra ensayística de Elizondo habla sobre una amplia variedad de temas” (Barrera, 2011, p. 174).

textos ensayísticos conceptualiza, esboza y traza aquellas realidades que posteriormente encontrarán cabida en sus novelas y relatos.

De acuerdo con Alejandro Toledo, “quizá pueda decirse que para Salvador Elizondo la escritura era una labor diaria, que tenía en primera instancia el despliegue de los cuadernos y se bifurcaba hacia la creación literaria, el texto periodístico o el ensayo, o se conformaba con permanecer en ese límite marcado por el diario personal” (Toledo, 2019, p. 55). A partir de esta cita, se aprecia a un Elizondo cuya tarea escritural predominó a lo largo de toda su carrera, un escritor que se escribía constantemente, no sólo mediante los ensayos, sino también a través de su ficción y de sus diarios. Siguiendo esta referencia, Toledo advierte que el ensayista Elizondo se asemeja en cierto modo a Montaigne, pues lo que escribe surge de sus reflexiones sobre los acercamientos que tiene con otros autores, pintores, obras cinematográficas y lecturas propias, las cuales cuestiona sin buscar necesariamente una respuesta. El ensayo es, entonces, un ejercicio desde el cual Elizondo se sumerge en “estados mentales” profundos, y al emerger, sus conjeturas se proyectan hacia su narrativa.

1.2.1. *Teoría del Infierno*: los ensayos

Como ya se mencionó, *Teoría del Infierno* es el libro de ensayos de Elizondo publicado en 1992. Esta obra reúne dieciséis ensayos y un prólogo a posteriori escrito por el propio autor, en el cual enfatiza que dichos textos fueron compuestos entre 1959 y 1972. Muchos de ellos, de acuerdo con la Bibliografía crítica de Ross Larson, fueron recuperados de revistas y suplementos en los que Elizondo fue asiduo colaborador. El ensayo homónimo que abre el libro fue retomado de

Cuaderno de Escritura e incorporado en la edición de 1992; en él, Elizondo dilucida las concepciones del infierno desde el mito, la religión, la filosofía y la literatura. Este acercamiento permite advertir su interés por autores como Bataille, William Blake, Sade, Dante y otros que lo conducen a explorar el infierno como un espacio conjetural.

Para Elizondo, el infierno “sintetiza el carácter siniestro del mundo que nos rodea” (Elizondo, 2000, p. 13), configurándose como un espacio donde lo corpóreo, lo tortuoso y la continuidad del Yo tienen cabida. Desde esta perspectiva, a lo largo del texto Elizondo recorre los infiernos contruidos por la literatura: los de Dante, Marlowe, Calderón, Goethe y Thomas Mann, todos atravesados por el mito de Orfeo. Esta figura mítica cobra relevancia porque permite al autor establecer una de las analogías más sugerentes con el ejercicio literario: el poeta que desciende al infierno se sacraliza; sin embargo, en ese espacio lo único que trasciende es el canto del poeta, y al hacerlo, la figura del creador se desvanece momentáneamente, siendo la palabra la única que sostiene dicha expresión. Esto nos conduce a una reflexión metapoética, donde ese canto sólo puede explicarse a través de su propia esencia, que es el lenguaje. Este aspecto fue una constante en las reflexiones ensayísticas y literarias de Elizondo, aludiendo siempre al proceso creativo.

El descenso a los infiernos tiene dos significados conjuntos. Convoca, por una parte, la figura de la mujer (Orfeo desciende a los infiernos en busca de Eurídice). Por otra parte, convoca la imagen del cantor lírico que descienden al Averno en busca de un don que lo hará acceder a la divinidad mediante el sacrificio; para acceder a esta poética superior. El poeta se sacraliza descendiendo a los infiernos. Esta imagen se vería recalcada a partir del Romanticismo, culminando su expresión formal en la idea del “poeta maldito” tan reiterada a partir de la segunda mitad del siglo XIX (Elizondo, 2000, p. 18-19).

Así, el poeta, al descender a ese lugar mítico-sagrado, en este caso el infierno, encuentra el don de la creación que le permitirá acceder a un estado de divinidad y, de esta manera, podrá encontrarse con una poesía “pura”. Entonces, el poeta, el escritor, es un hacedor; como Orfeo, es quien materializa el mundo a través de sus cantos.

Una vez que Elizondo somete al infierno a una categoría literaria y, siguiendo la tónica de lo infernal, en “Retórica del diablo” escudriña en escritores como Baudelaire, Milton, San Agustín y Goethe para descubrir a Satanás como un personaje literario y darle ese carácter corpóreo al infierno que ya venía desarrollando en el primer ensayo. Esta misma corporalidad cobra relevancia cuando se acerca, en los siguientes ensayos, a la transgresión y a la poética de la interioridad con Sade y Georges Bataille. En medio de estos ensayos se encuentra el texto “El matrimonio del Cielo y del Infierno”, donde es posible observar el pacto de ambos espacios (cielo-infierno), que parecen estar en oposición y que, sin embargo, Elizondo dota, a partir de las reflexiones que hace sobre el texto de William Blake, del sentido de “una experiencia de visión circular desde un centro” (Elizondo, 2000, p. 72).

Es necesario aclarar que los estudios que se han acercado a este libro de ensayos sólo toman los primeros textos, aquellos que hacen referencia a las llamadas “estéticas del mal”. De hecho, Alejandro Toledo afirma que en esta obra hay una obsesión por retratar el mal (desde la teología, la poesía, la memoria sádica o el ensayo antropológico), presente a la vez en el carácter de la escritura de Elizondo. Sin embargo, también hay un punto central en el análisis que hace el

ensayista en este texto: la conjetura como punto de partida para entender el mundo creativo de donde se gesta toda literatura. Por esta razón, sería simplista decir que el único esfuerzo que realiza Elizondo va encaminado a desentrañar las “literaturas malditas” de escritores como Baudelaire, Sade, Dante o William Blake.

Si los primeros ensayos se centran en textos o autores cuyo vínculo es el tropo del infierno, los textos subsecuentes se apartan un poco de esa temática, pero siguen la línea de indagar en el ejercicio creativo y escritural. Por ello, Elizondo dedica sus reflexiones a tres poetas nacionales: Juan José Tablada, Enrique González Martínez y Gorostiza, a quienes relaciona con los franceses Paul Valéry y Stéphane Mallarmé, debido a su conexión con la estética simbolista francesa.

Alejándose de lo nacional, y tras el análisis de los tres poetas mexicanos, Elizondo dirige su atención hacia autores europeos, con los que muestra una afinidad estética. Aunque en su estudio también menciona textos como el *I Ching*, donde se percibe el influjo de Ernest Fenollosa y la reflexión dialéctica, este texto no se considera en la presente investigación, con el fin de centrarse en los tres escritores mexicanos y los tres europeos de mayor relevancia para Elizondo. Para profundizar en las cuestiones fundamentales de la literatura, especialmente el lenguaje, el autor dedica sus ensayos a Joyce y Pound, a través de “Ulysses” y “De los Cantares”. Finalmente, el libro cierra con el ensayo “La autocrítica literaria”, texto clave para comprender el mundo elizondiano, pues en él se aborda la constante búsqueda del escritor por la manifestación de la creación literaria como fin en sí mismo. En este ensayo, Elizondo amplía la visión especular de la escritura: observa

su obra mientras se observa a sí mismo como creador, permitiendo así apreciar la construcción de una poética que atraviesa sus novelas y relatos⁹.

A partir de este breve recuento, es posible observar el eje narrativo que atraviesa todo este libro de ensayos, el cual ilustra intencionadamente el encuentro del escritor con la creación literaria, que no deja de tener visos de infernalidad. Toda escritura comienza cuando el poeta, mitificado en Orfeo, desciende a los infiernos del proceso creativo, cuyo origen se encuentra en la mente.

En resumen, el libro de ensayos *Teoría del Infierno*, que será analizado con mayor detalle en los capítulos subsecuentes, representa un parteaguas en la obra ensayística de Elizondo, ya que permite comprender los mundos subterráneos desde los cuales se origina su visión narrativa y poética.

⁹ Sobre la autorreflexividad del proceso de creación, Elizondo da cuenta en textos como “El grafógrafo”, que 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” (Gutiérrez, 2016, p. 125)

CAPÍTULO II. *Teoría del infierno*: De la conjetura a los mundos interiores

2.1. El ensayo: Viaje intelectual y poética de la subjetividad

Más allá de constituirse como una simple “prosa de ideas”, como lo define Liliana Weinberg, el ensayo literario se erige como una forma de conocimiento en sí misma, capaz de configurar un universo simbólico propio. Su escritura, articulada muchas veces desde un principio de herejía¹⁰, no responde a una lógica lineal ni pretende ofrecer verdades absolutas, sino que despliega una visión del mundo profundamente enraizada en la subjetividad del autor. En este sentido, el ensayo no solo comunica ideas: también construye una poética del pensamiento, una forma de mirar y reinterpretar la realidad.

Esta perspectiva es desarrollada por Weinberg cuando afirma que el ensayista “resulta un ‘especialista’ del entender y del decir sobre su entender [...] que ofrece [...] no sólo un conjunto de opiniones sino [...] una obra nueva y organizada que apoya a su vez, desde su especificidad, aquello por él juzgado” (Weinberg, 2007, p. 19). Más que una recopilación de ideas sueltas, el ensayo se presenta, así como una arquitectura de sentido, en la que cada juicio, cada asociación y cada reflexión responde a un proceso de intelección singular. En coincidencia con esta visión, en *Teoría del Infierno* se observa a un ensayista como alguien que no sólo expresa su subjetividad, sino que la convierte en una

¹⁰ Esta perspectiva se fundamenta en lo que podríamos denominar un principio de herejía inherente al género. Esta herejía es de corte epistemológico y discursivo, pues obedece a la capacidad del ensayista de apartarse del dogma, el tratado o el saber cerrado para ofrecer una visión propia. El ensayo rechaza el orden sin fisuras de la ciencia (Adorno, 2003) y se permite la libertad de cuestionar y reorganizar el conocimiento establecido, lo cual configura su carácter subversivo.

herramienta crítica. Así, el interés de un análisis ensayístico no recae en la simple presencia del "Yo", sino en cómo ese "Yo" explora, interroga y resignifica los tópicos que aborda.

Desde esta perspectiva, el presente estudio se propone examinar este libro de ensayos como una indagación de la creación literaria. La noción del infierno se convierte en un punto de partida desde el cual Elizondo construye una reflexión sobre la experiencia creativa, el lenguaje y la conciencia. El texto se articula así en diálogo con el mito de Orfeo, cuya travesía al inframundo funciona como un modelo del viaje intelectual. En sintonía con esta figura mítica, el ensayista emprende un descenso voluntario a las regiones oscuras de la mente, su infierno interior, con el objetivo de rescatar no sólo una imagen de lo perdido, sino también una comprensión más profunda del acto creativo.

Por supuesto, en este ejercicio literario que resulta ser el ensayo, quien lo escribe no puede mantenerse alejado del mundo que está interpretando; más bien, se inserta en él para reflexionar sobre diversas cuestiones. Apoyado en la intuición y el análisis (Oviedo, 1990, p.12), va elaborando el discurso ensayístico, donde entabla un doble diálogo: por un lado, está la subjetividad que, a lo largo del ensayo, va al encuentro de sí misma; por otro, se logra insertar en una tradición a partir de la "conversación" que mantiene con otros autores, libros y, en el caso de Elizondo, hasta con pintores y otras expresiones artísticas, dado que siempre mostró curiosidad y se acercó al cine, la pintura, la poesía, entre otras.

Así, esta investigación se propone adentrarse en lo que Weinberg denomina la "poética del pensar", la cual está presente en *Teoría del Infierno*, pues lo que

interesa en este conjunto de ensayos es comprender cómo el discurso de Elizondo se presenta como una teorización del proceso de creación literaria y sobre el origen de la escritura, que, a decir del propio ensayista, nace de un espacio infernal: la mente y los mundos interiores. Es decir, hay que enfocarse en cómo Elizondo dialoga con otros autores y textos, los cuales le permiten construir su ideario; este movimiento resulta también esencial, ya que nos permite situarlo en una tradición literaria nacional y extranjera.

Para ello, resulta necesario conceptualizar la llamada “poética del pensar”, así como la noción de viaje intelectual, rasgo que sin duda se encuentra presente en *Teoría del Infierno*. De la mano de estos elementos señalados por Weinberg, se recurrirá además a un concepto desarrollado por Benveniste: la subjetividad que se inserta en el lenguaje. Este enfoque nos permitirá sostener la noción de ese Yo presente en el ensayo, que sólo cobra sentido en la medida en que despliega un discurso.

En consecuencia, el ensayo se nos presenta como un doble juego: no sólo se trata de atender a los tópicos que se reinterpretan, los valores, símbolos y referencias que el autor examina, sino también de observar cuidadosamente el proceso mediante el cual el ensayista emite sus juicios. En *Teoría del Infierno*, esto implica ir más allá de señalar que Elizondo reflexiona sobre diversas concepciones del infierno, ya sea desde la tradición religiosa, la literatura o la obra de poetas mexicanos como Gorostiza o Tablada. Es necesario, más bien, profundizar en el modo en que dichos referentes son reconfigurados a partir de una voz que se piensa a sí misma escribiendo. El ensayo se convierte así en un espacio donde Elizondo

explora su propia condición de escritor, y lo hace desde una autorreflexión que pone en el centro una de sus grandes obsesiones: el proceso mismo de la creación.

Este proceso del pensar, activo, inestable y en constante devenir, encuentra una formulación clave en la definición que Weinberg ofrece del ensayo como una forma de conocimiento en presente. Para ella, “el ensayo recoge ante todo una forma de conocer activo, recoge el momento enunciativo del pensar, es un estilo del pensar y del decir. Al leer un ensayo asistimos al pensar del pensador, al escribir del escritor, en un presente activo” (Weinberg, 2007, p. 145). Esta afirmación resulta especialmente pertinente para el libro de ensayos de Elizondo, en el cual no expone ideas acabadas, sino que pone en escena un pensamiento en marcha, una búsqueda que se articula a medida que avanza la escritura. Es justamente en este movimiento donde el ensayo se distancia de otros géneros discursivos: no comunica certezas, sino que invita a presenciar el devenir de una conciencia en acto de constante reflexión.

Para comprender la complejidad de este gesto enunciativo, resulta útil recurrir a la noción de “poética del pensar”, desarrollada por Weinberg a partir de Georg Lukács. En esta formulación, el ensayo no sólo emite juicios, sino que revela los valores juzgadores sobre los que dichos juicios se sostienen. Así, “el ensayo mira, dice y evalúa, enuncia en el acto mismo de entender y entiende en el acto mismo de enunciar [...] presenta su propia y plena experiencia del mundo” (Weinberg, 2007, p. 147). Esta idea permite leer *Teoría del Infierno* como un laboratorio del pensamiento donde el sujeto se constituye en el acto mismo de mirar,

escribir y juzgar. La escritura se convierte en el espacio donde se articula una subjetividad crítica, que toma una postura frente a lo reflexionado.

De este modo, el ensayo no debe entenderse únicamente como herramienta de conocimiento, sino como un proceso en el que el juicio se va desplegando de manera performativa. Como subraya Weinberg: “el ensayo es un juicio. Pero no sólo eso: es necesario atender el despliegue del juicio, a su hacerse y, más aún, a los propios valores juzgadores que se ponen en juego” (Weinberg, 2007, p. 143). Esta cita ayuda a entender cómo en los textos ensayísticos de Elizondo, éste no se limita a reflexionar sobre el infierno como motivo literario o cultural, sino que lo utiliza como un tópico desde el cual interroga la naturaleza del lenguaje y el Yo que crea.

Es en el ensayo donde el Yo, al inscribirse mediante su propio discurso, configura un universo de sentido que comunica ideas, y al mismo tiempo revela un modo particular de estar en el mundo. A medida que el texto avanza, el lector no sólo sigue un hilo argumental, sino que asiste al surgimiento de una subjetividad que se interroga y se construye en el acto mismo de escribir. En este sentido, resulta tan importante lo que se dice como desde dónde y cómo se dice. El discurso ensayístico, más que cualquier otro género, hace visible este proceso: desde el lenguaje, posibilita la emergencia de un sujeto que piensa, que se sitúa y que evalúa. Como afirma Émile Benveniste, el lenguaje representa “la posibilidad de la subjetividad” (1997, p. 184).

Dicha idea resulta oportuna al analizar *Teoría del Infierno*, pues aquí el ensayista presenta sus reflexiones sobre el infierno como símbolo y también despliega una escritura que funciona como acto de autorreflexión. Asimismo, resulta

pertinente retomar la definición de Benveniste sobre la subjetividad como “la capacidad del locutor de plantearse como sujeto”, no como una experiencia emocional sino como “unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas” (Benveniste, 1997, p. 180), pues es posible ver cómo en el ensayo la figura del ensayista emerge no como narrador omnisciente, sino como conciencia reflexiva que se afirma en el acto de enunciar. Esta figura se vuelve especialmente visible en Elizondo, quien reflexiona sobre el infierno como concepto, y al mismo tiempo construye, desde dicho análisis, una mirada singular sobre la escritura, el lenguaje y el acto creativo.

Aunque Benveniste se refiere al sujeto lingüístico, su noción resulta fértil para pensar la subjetividad ensayística, que se configura en un plano literario y cultural más amplio. En el ensayo, el discurso se convierte en un espacio de apropiación, donde el individuo se construye a la par que articula una visión del mundo. Como plantea Weinberg, el ensayista “retrabaja conceptos, símbolos tomados de distintas esferas del quehacer cultural; reexamina valores; recrea ‘las palabras de la tribu’, repiensa términos neutralizados y vuelve a dotarlos de valencia” (Weinberg, 2007, p. 14). Esta actividad crítica está en *Teoría del Infierno*, donde Elizondo convoca y reelabora referencias culturales como parte de un proceso de pensamiento, que se redefine constantemente.

Por otro lado, al retomar la afirmación de Benveniste: “Es en el lenguaje como el hombre se constituye como sujeto” (Benveniste, 1997, p. 80), es posible atisbar que el ensayo ofrece un espacio privilegiado para observar este acto de constitución subjetiva; esto ofrece una perspectiva donde, a través del discurso, en los ensayos

de Elizondo se configura una subjetividad inquieta, que constantemente cuestiona, por lo cual su poética del pensar es performativa. En el libro de Elizondo, el ensayista realiza un viaje intelectual que busca comprender la escritura y también su origen. El discurso se convierte, entonces, en un espacio donde pensar la creación es al mismo tiempo crearla.

Asimismo, este viaje no sigue una ruta fija; se articula como una travesía del pensamiento en la que el ensayo se convierte, como señala Weinberg, en una “puesta en escena del ejercicio crítico” (2016, p. 148). Así, la estructura del libro no responde a una consecución de temas, pues Elizondo interroga, vuelve sobre sus reflexiones, ensaya puntos de vista diversos, encarnando lo que Adorno describía como la actitud ensayística por excelencia, “quien revuelve, interroga, palpa, examina” (Adorno, 2003, p. 27). No se trata, entonces, de construir una verdad absoluta, sino de configurar un horizonte de sentido de sus intereses.

En este sentido, *Teoría del Infierno* funciona como un “laboratorio intelectual” (Weinberg, 2007, p. 148), donde cada ensayo es una prueba, un intento, una experiencia que lo acerca hacia la construcción de una poética. Y aunque Elizondo afirma que estos textos nacieron de “conversaciones de la juventud” (Elizondo, 2000, p. 10), la selección y el ordenamiento de los mismos en el libro revelan una narrativa singular, pues va encaminada a dar sentido a sus reflexiones sobre el arte y la literatura.

Desde esa perspectiva, el infierno lejos de ser un tema se convierte en una figura de ensayo. Tal como el mito de Orfeo, que sirve de telón de fondo a varias de las reflexiones, este descenso a las regiones oscuras del pensamiento representa

un intento por rescatar algo esencial: la conciencia de sí mismo como escritor. Lo vemos en pasajes como el de “La autocrítica literaria”, donde Elizondo plantea preguntas fundamentales sobre la escritura: “¿de qué podría estar hecha la obra si no de sí misma y de la conciencia de sí misma en su creador?” (Elizondo, 2000, p. 198). La escritura, en este caso es un espejo del acto creativo y la conciencia creadora.

Por esta razón estamos frente a un autor que se interroga a sí mismo y a su propio quehacer de escritor; ejercicio central de los ensayos y narrativa de Elizondo. En este punto, la reflexión de Lukács resulta particularmente iluminadora, pues aborda que el ensayo surge de vivencias que, aun siendo difíciles de expresar, exigen transformarse en expresión (Lukács, 1975, p. 23). En *Teoría del Infierno*, Elizondo convierte esas vivencias intelectuales en un texto donde el pensamiento se vuelve materia estética y de cuestionamiento.

Esa misma lógica explica el aparente “desorden” del libro. Los temas fluctúan: de la estética del mal a la poesía mexicana, de Joyce a Pound, del cuerpo al lenguaje. Sin embargo, este ordenamiento no es caótico, sino que responde a la libertad propia del ensayo, donde, como afirma Adorno, el pensamiento no sigue el orden de la ciencia ni el de la lógica sistemática, sino uno guiado por la experiencia subjetiva y la intensidad del deseo de comprender (Adorno, 2003, p. 20). En ese sentido, el Elizondo ensayista abre preguntas, se detiene en un tópico, y luego se desvía, siempre teniendo en el horizonte la escritura.

De ahí que el ensayo, como sugiere Lukács, funcione como “trampolín”: el autor parte de una imagen o texto, pero no se queda en él, lo abandona para seguir

su propia meditación (Lukács, 1975, p. 35). Este gesto es posible observarse en *Teoría del Infierno*, texto en el cual se utilizan referencias artísticas, filosóficas o literarias como detonantes para pensar(se).

En suma, la investigación propuesta aquí no se limita a analizar cada ensayo como individualidad, sino que busca leer el conjunto como una poética del pensar, un viaje que va desde la indagación sobre la conciencia hasta el lenguaje como el origen de la escritura. Como lo señala Lukács, el ensayista “tiene que meditar sobre sí mismo, encontrarse y construir algo propio con lo propio” (1975, p. 35). Eso es precisamente lo que hace Elizondo: construye un universo literario que se justifica en su propia reflexión, donde cada texto es a la vez lectura, interpretación y búsqueda personal.

2.1.1. El viaje intelectual y el viaje de Orfeo

Ese viaje intelectual que constituye todo discurso ensayístico, y que en el caso de Elizondo abrevia en la construcción de un ideario, es significativo en tanto analogía del viaje de Orfeo. Elizondo ve en este personaje mítico la figura del escritor que se despoja de sí mismo para ir al encuentro de la escritura: de lo esencial del arte, pero que, al final, cuando intenta mirar su obra, ésta desaparece. A lo largo de sus ensayos, Elizondo muestra lo que para él representa la esencia de la creación literaria, cuestiona el papel del propio autor frente a su obra, y también va construyendo una poética, donde el acto de crear implica despojarse del Yo para adentrarse a un espacio donde el lenguaje se sostiene a sí mismo.

El mito órfico funciona como el gran *leitmotiv* de *Teoría del Infierno*, aunque Elizondo no lo retoma directamente de la tradición griega, sino de la reinterpretación que Maurice Blanchot realiza en *El espacio literario*. En este texto, el crítico francés explora la posibilidad misma de la escritura y la figura del escritor. A través del mito de Orfeo, Blanchot advierte que el artista, para acceder al arte, debe recorrer el camino de la “noche”, es decir, el territorio incierto e irracional donde reside la esencia de la creación. Así, del mismo modo que Orfeo, el poeta debe descender a ese mundo en busca de Eurídice, quien representa “el extremo que el arte puede alcanzar”. De esta manera, para Blanchot, Orfeo y Eurídice encarnan la relación entre el artista y su obra.

No obstante, es necesario descifrar estas dos figuras míticas desde la perspectiva de Blanchot, para posteriormente analizar cómo Elizondo retoma estas nociones del crítico francés y les otorga un significado nuevo. Apoyándose de Rilke, Blanchot va más allá del mito griego y señala que Orfeo representa el canto como origen; es decir, el lugar donde nace el poema. Al descender a los infiernos, este personaje mítico sufre una metamorfosis: “no el Orfeo que ha vencido la muerte sino el que siempre muere, que es la exigencia de la desaparición, que desaparece en la angustia de la desaparición, angustia que se hace canto, palabra que es el puro movimiento de morir” (Blanchot, 2002, p. 128). Esta afirmación puede comprenderse a través del ejemplo del escritor que se entrega completamente al acto creativo, renunciando al control de sí mismo. En este proceso, el autor experimenta una especie de desaparición del Yo. Así, la escritura se constituye no como un medio

para afirmar la presencia del sujeto, sino como un espacio donde tiene cabida la tensión entre ser y desaparecer.

Por su parte, de manera similar a la propuesta de Blanchot, en *Teoría del Infierno* Elizondo retoma el mito de Orfeo para dar sentido a la relación intrínseca que existe entre el escritor y su obra. Desde el ensayo homónimo que abre este libro, remite a la figura de Orfeo; es en este primer texto donde traza la línea a seguir a lo largo de toda la obra: el escritor conducirá por aquellos infiernos que debe atravesar para encontrarse con la obra literaria.

A lo largo de dicho viaje, refiere al encuentro con esa “noche”, es decir, con aquello inherente al proceso creativo: el conocimiento, que será reflexionado por Elizondo a través de la figura del Diablo, la poiesis, los mundos especulares y la problemática del lenguaje, para finalmente culminar en una reflexión sobre la autocrítica, donde se reconoce que la figura del escritor tiende a desaparecer en todo proceso creativo, quedando únicamente la escritura por sí misma; tal como en el mito de Orfeo, sólo el canto sobrevive al viaje.

Así, para crear su propia poética del proceso creativo, en el ensayo *Teoría del Infierno* Elizondo reflexiona sobre la noción de infierno a lo largo de la tradición religiosa y, posteriormente, advierte que con Dante se funda la “tradición clásica del infierno”; a partir de esta concepción literaria es que convoca la figura de Orfeo. En este momento, Elizondo se pregunta: ¿qué es el descenso a los infiernos? y ¿qué hay en ese espacio infernal que fascina tanto a los hombres?

Para responder a estas preguntas, Elizondo afirma que “para poder imaginar infiernos nos basta con eternidad y cuerpo” (Elizondo, 2000, p. 15). Aquí presenta la esencia del espacio por donde transitará el escritor al descender a los infiernos: la eternidad, que sólo se logra a través del sacrificio del poeta. Entonces, para este ensayista, el descenso a los infiernos tiene dos significados: el primero, ir al encuentro de Eurídice; el segundo, evocar “la imagen del cantor lírico que descende al Averno en busca de un don que lo hará acceder a la divinidad mediante el sacrificio, para acceder a una condición poética superior” (Elizondo, 2000, p. 18).

El Orfeo al que remite Elizondo debe morir para descender a los infiernos, es decir, debe desprenderse de sí mismo: éste es el gran sacrificio que debe realizar para alcanzar la obra literaria. Por lo tanto, todo escritor que aspire a encontrarse con la literatura tiene necesariamente que desligarse de su conciencia creadora para poder acceder a ese “punto profundamente oscuro” del que habla Blanchot.

Yendo un poco más allá, Elizondo no se limita a las nociones de “corporeidad” y “eternidad” como elementos primarios del infierno, sino que se interesa también en aquellos infiernos metafísicos, nacidos del mundo mental o del sueño:

Pero así como hay quien ha propuesto infiernos que consisten en la experimentación sensible, por toda la eternidad, de la descomposición de la carne, en la conciencia eterna de la nada y del no ser, del imposible, Occidente se ha guardado muy bien de inventar, para salvaguarda de la tradición infernal, infiernos metafísicos como el de ‘pensé qué...’ que vio Quevedo en uno de sus sueños [...] Y así como hay quienes han ido a buscar la visión del infierno en el más allá de la muerte, otros han ido a buscarla en su mono imitador del sueño (Elizondo, 2000, p. 33).

Aquí, lo onírico cobra relevancia cuando Elizondo advierte que el mundo de la inconsciencia es una de las sustancias de la literatura. Por ello, si bien al principio del ensayo “Teoría del infierno” se explica el infierno como un espacio donde se

magnifica la tortura corporal, al final del texto especula sobre los infiernos metafísicos que se materializan a través de la literatura. Esto en relación con la concepción de Blanchot, donde a esa “oscuridad” propia de la creación no se le puede dar forma en la “claridad”, por ello es que Orfeo nunca puede ascender con Eurídice, pues en el proceso creativo, el escritor no puede dar sentido a lo que nace en esos espacios irracionales de lo onírico o lo metafísico, y sólo puede darle significado mediante la escritura.

O, en palabras del propio Elizondo: “Es la literatura la que a fin de cuentas se encarga de concretar y de perpetuar la validez de la metafísica” (Elizondo, 2000, p. 26), y de esta manera, la literatura termina siendo un espejo del mundo que recrea y del mundo del Yo quien la crea.

Aunque se ha explicado la figura de Orfeo desde el punto de vista del viaje que realiza el intelectual hacia la búsqueda de la esencia de la literatura, es interesante también detenerse en el mito órfico desde la mirada. ¿Qué busca con la mirada Orfeo? y ¿por qué cuando mira lo que desea, se desvanece?

La mirada de Orfeo es aquella que penetra en la oscuridad, aquella que va al encuentro, esto es, es activa más que pasiva. En el mito griego, Orfeo baja al inframundo a buscar a Eurídice, para recuperarla, la única condición que se impone es la de no voltear a verla, sin embargo, no resiste, la mira y así la pierde para siempre.

En el ensayo “Teoría del infierno”, Elizondo no alude directamente a la mirada, pero ésta se convierte en metáfora del ensayista que va al descubrimiento

de la creación poética, que se convierte en fascinación por desentrañar el origen de la poesía como lenguaje, más que como estructura mental. Sin embargo, ese juego de búsqueda-encuentro, cobra relevancia cuando se está imposibilitado para mirarla de frente, porque mirar la escritura es mirarse a sí mismo, es decir, un ensimismamiento, por ello, es que al final del viaje del escritor lo que mira es un abismo que se va ahondando y aparece la imposibilidad de concretar el mundo de la mente a través de la literatura:

Conforme uno escribe se va revelando esa condición mental del mundo en la que, también, conforme se avanza en esa tarea, el abismo se separa del pensar del escribir se va ahondando y la transición del lenguaje como contenido lógico hacia la condición de realidad literaria concreta, objetiva, se hace más difícil (Elizondo, 2000, p. 200-201)

Entonces, para el escritor, Eurídice representa esa imposibilidad, y tras la búsqueda asciende al mundo terrenal, sólo para seguir siendo aquel cantor que está impedido de poseer lo que desea: concretar su mundo interior con la palabra.

Ahora bien, el descenso al infierno que conforma el mito de Orfeo simboliza al escritor que se adentra a los abismos mentales donde se encuentra ese don o “genio” que le permite acceder a un nivel superior. Es decir, no sólo va al encuentro con la escritura, sino que, además, se sacrifica bajando al averno, para acceder a una condición de divinidad (Elizondo, 2000, p.18), lo que al final lo convierte en mito.

Convertido en mito, el escritor perpetúa el canto una y otra vez. Entonces, el sacrificio que realiza va encaminado a dar continuidad a la poesía, pues a pesar de enfrentarse a la no posibilidad de aprehender la palabra, al bajar al infierno se convierte en un dios y ahí es donde se le otorga el don de encantar con su lira y

atraer a la propia escritura (Eurídice) hacia sí mismo; aun cuando no puede mirarla de frente, ni llevarla consigo, al ascender de los infiernos, sigue cantando.

2.2. Inicio del viaje: De la conjetura hacia el descenso a los infiernos

En el ensayo “Teoría del infierno”, que abre el libro homónimo de esta compilación de ensayos, Elizondo no se limita a describir las nociones de infierno en la tradición occidental. En cambio, utiliza dicha noción como un punto de partida para configurar su poética. De este modo, el infierno deja de ser un lugar físico o teológico para convertirse en una conjetura, es decir, una hipótesis mental. Esta idea es central, ya que ubica la noción del infierno en la conciencia.

Así, para Elizondo, la invención del infierno es un acto de la inteligencia humana, una posibilidad que se gesta en la mente y se moldea a partir de la subjetividad; esta categoría cobra relevancia porque para este escritor la literatura es una extensión del Yo, esto es, se concibe como un espejo o proyección de la mente, pues el texto es un espacio donde el sujeto se desdobra y se observa. “Para mí lo único real es lo que se relaciona conmigo, porque lo demás es dudoso, no existe verdaderamente” (Elizondo, 1991, p. 40), acota el ensayista.

Sin embargo, esta conjetura, aunque nacida del intelecto, no es totalmente abstracta, ya que se sustenta en dos elementos materiales esenciales: la eternidad y el cuerpo. La eternidad es una proyección mental hacia el infinito, mientras que el dolor, una “sustancia de los sentidos” (Elizondo, 2000, p. 15), es lo que le da su cualidad tangible; por esta razón, el infierno se consolida como un espacio mental que podemos concebir gracias a nuestra experiencia sensorial. De esta manera, a

lo que se supone es en principio una hipótesis mental se le confiere la característica sensitiva:

“La eternidad es al tiempo lo que al infinito es al espacio [...] Esa eternidad es la interminable realización de un proceso que en todo momento está perdiendo su objetivo de disolución mediante una operación en la que únicamente puede intervenir el cuerpo. El dolor es algo que emana del cuerpo; es una de las sustancias de los sentidos. Tal vez la más real de todas.” (Elizondo, 2000, p. 15).

De aquí que el autor concluya: nos basta el cuerpo y la eternidad para inventar infiernos. Surge entonces una pregunta en el ensayo de Elizondo: “¿Es posible formular una fenomenología del infierno?” (Elizondo, 2000, p.16). Aunque no se responde a este cuestionamiento directamente, en “Teoría del Infierno” lo que realmente interesa al ensayista es descubrir el origen de la conjetura, cómo se piensa y experimenta el infierno, así como lo piensan y experimentan otros autores, como Marlowe o Blake. Es pues el infierno el pretexto sobre el cual Elizondo realiza una reflexión sobre los procesos mentales que llevan al escritor a conjeturar mundos posibles, a pensarlos, a experimentarlos.

Tras realizar esta pregunta, Elizondo se desmarca de clasificaciones étnicas y lingüísticas. Afirma: “La invención de infiernos ofrece todavía revelaciones asombrosas: en la medida en que pueden ser inventados infiernos que trasciendan esa medida compuesta de cuerpo” (Elizondo, 2000, p. 16). Esta tentativa de trascender el cuerpo y la experiencia sensible ubica la poética de Elizondo en el ámbito de una experiencia límite: aquella que busca explorar los confines de la conciencia y del lenguaje. A partir de esta ambición, de que es posible trascender el Yo, es necesario vincular a Elizondo con autores como Paul Valéry y Stéphane Mallarmé, quienes lo influyeron en su concepción del ejercicio literario.

En palabras de Castañón: “De Valéry y Mallarmé a Elizondo le viene una idea rigurosa y severa de las posibilidades de la literatura; de hecho, estos dos poetas le proponen al autor una idea por así decir descarnada, abstracta y abstrayente del oficio literario.” (Castañón, 2007, p. 83). Lo que vincula a Elizondo de ambos poetas es esa búsqueda de llevar el lenguaje hacia una forma pura de pensamiento, la cual implica la posibilidad de explorar los límites de éste, y al hacerlo, el sujeto se desdibuja en su propio intento por ir más allá de su conciencia. Lo anterior es visible en el último ensayo de Elizondo, llamado “La autocrítica literaria”, el cual será analizado más adelante.

De este modo, luego de dejar de ser un espacio religioso o moral, el infierno se erige como conjetura y se convierte en una figura literaria: una representación que nace de la conciencia, materializándose en la escritura. Como él mismo afirma: “La historia del infierno como figura es una de las más persistentes a lo largo de la evolución de la conjetura. Y el que el infierno, como el paraíso, están siempre modelados de la sustancia de la que está hecha la hipótesis” (Elizondo, 2000, p. 14).

Así, existen tantos infiernos como conjeturas: el de Dante, el de Marlowe, el bíblico, el de Blake que dialoga con el paraíso, el de Joyce que es el lenguaje, y, finalmente, el de Elizondo. Este último está más próximo a la inteligencia: un espacio oscuro donde nacen el conocimiento y las ideas, que sólo se vuelve comprensible al exteriorizarse mediante la literatura y el lenguaje.

Para Elizondo, el infierno no se queda sólo en el plano de la conjetura; la literatura es el medio que lo convierte en una figura, es decir, una forma tangible

que puede ser compartida y analizada. Este es el punto clave que conecta el mundo interior con la realidad exterior. La literatura se convierte en el puente que permite "concretar la metafísica" (Elizondo, 2000, p. 26).

Sin embargo, para el ensayista, no se trata únicamente de comprender la realidad interior y exterior; hay un fenómeno en el que se detiene: el tránsito desde el mundo de las ideas hacia la realidad, que a su vez es un viaje de regreso, de lo exterior a lo interior. Por esta razón, Elizondo se centra en la relación entre el reflejo y lo reflejado, es decir, en la especularidad.

El espejo es una de las obsesiones elizondianas que están presentes a lo largo de su obra; por ejemplo, los espejos están presentes en *Farabeuf*, mientras que, en *Teoría del Infierno*, la especularidad parece dirigirse hacia la mente: "Ese espejo es la mente que a partir de entonces ya sólo habrá de pensar el mundo como una conjunción de formas desdobladas" (Elizondo, 2000, p. 23).

Entonces, la mente es el espejo donde se desdobra la conjetura, pero el reflejo de éste se traza mediante la literatura. Aquí es donde se complica, pues no sólo se trata de un reflejo y lo reflejado, sino que en el ápice está el hombre, quien sostiene el espejo, y por esta razón, de a poco se va desdibujando en el proceso creativo, hasta que sólo queda el mundo de las ideas sostenido por la escritura.

Entre el mundo mental y su objetivación en la realidad existe una distancia que hay que acortar. Por ello, la apuesta de Elizondo va hacia la formulación de una fenomenología del infierno, esto es, buscar en la realidad un espacio donde la conjetura pueda inscribirse.

En ese sentido, la fenomenología que parece estar construyendo el ensayista se interpreta como el intento de inscribir la brecha que separa al sujeto de esa reconciliación con la realidad / mente, y el infierno que primero es conjetura y luego figura es la prueba de esta distancia. Al trascender la subjetividad del hombre, la especularidad literaria deja de reflejar al individuo y pasa a formalizar la idea en escritura. De esta manera, se observa el movimiento creador de toda literatura.

Asimismo, esta visión creadora de la literatura se manifiesta también en el modo en que Elizondo se inscribe en una tradición de escritores que han inventado sus propios infiernos. Dante, Marlowe, Blake, Joyce o Milton son, para él, ejemplos de cómo la conjetura se hace figura mediante la palabra. En todos ellos se cumple el mismo gesto de descenso y creación: el escritor baja a su propio infierno, que es el fondo de su conciencia, para rescatar de allí una imagen de conocimiento. En este sentido, el mito de Orfeo, que Elizondo recupera como símbolo del viaje interior, articula su visión del escritor como aquel que “se convierte en mago; el sabio se convierte en profeta y el poeta en dios mediante el conocimiento del terror” (Elizondo, 2000, p. 19). Descender al infierno equivale a enfrentarse al misterio del pensamiento, perder una parte de éste por el ansia de querer aprehenderlo, retornar y luego seguir cantando, lo cual representa traducir dicha experiencia a través de la literatura.

Sin embargo, ese tránsito no se cumple sin que existan ciertas fisuras. Elizondo advierte que la imperfección del lenguaje impide alcanzar la totalidad del pensamiento: “El infierno, entonces, se convierte en algo imposible, en un no ser, que carece de una totalidad perceptible” (Elizondo, 2000, p. 32). La escritura, en su

intento por concretar lo metafísico, evidencia siempre una distancia entre lo pensado y lo dicho. Esa falla, lejos de ser un obstáculo, es el territorio donde se manifiesta lo que Becerra y otros especialistas llaman escritura límite de Elizondo: la literatura surge del fracaso de representar plenamente el pensamiento. Es la representación de lo imperfecto que es el mundo interior y la lucha constante por trascender los límites del Yo sin dejar de habitarlo.

Desde esta perspectiva, la fenomenología del infierno de Elizondo no intenta describir un lugar, sino pensar el acto mismo de crear, por ello advierte: “La invención de infiernos ofrece todavía revelaciones asombrosas: en la medida en que pueden ser inventados infiernos que trasciendan esa medida compuesta de cuerpo” (Elizondo, 2000, p. 16). Pensar el infierno es pensar los límites del cuerpo, del lenguaje y de la conciencia. La literatura aparece entonces como un puente entre la interioridad y el mundo, entre la conjetura y su objetivación, entre el silencio y la palabra. En ella, la mente se contempla a sí misma, se reconoce como espejo del universo: “speculum mundi” (Elizondo, 2000, p. 23).

De ahí que el infierno para Elizondo sea la posibilidad de descender a las regiones oscuras del pensamiento, con la clara intención de comprender la naturaleza de la creación. El viaje de Elizondo, por tanto, es de conocimiento; por eso, en *Teoría del Infierno* la conjetura tiene su origen en la oscuridad de la interioridad, y en sus expresiones que de ella deviene, como el sueño, la memoria, el olvido, el recuerdo, esto es, los espacios que no son del todo conscientes y accesibles para el escritor. El infierno, en última instancia, es el símbolo de la

creación literaria, el espacio donde la mente se enfrenta con su sombra y, al hacerlo, se revela a sí misma.

Así, Elizondo nos propone una poética del descenso, una escritura que no teme mirar hacia el abismo interior, porque sólo allí se encuentra la posibilidad de conocer. Además, el infierno para Elizondo representa un viaje que se ha de seguir para convertir la conjetura en literatura.

En este movimiento en que el infierno se vuelve figura, y el pensamiento, forma, Elizondo va un paso más allá al sugerir que este mundo de carácter siniestro es, en última instancia, un estado del pensamiento y la escritura. No se trata sólo de la idea o de su manifestación, sino del proceso en sí mismo. Como se ha mencionado anteriormente, el viaje de Orfeo, que Elizondo utiliza como alegoría, representa este descenso del escritor a su propio infierno personal. Es un viaje hacia las profundidades de la conciencia en busca de la esencia de la escritura. Sin embargo, este mito también representa la imposibilidad, pues evidencia la limitación de la inteligencia y los sentidos humanos. El escritor, como Orfeo, busca aprehender algo que se le escapa, que es "incognoscible" (Elizondo, 2000, p. 31). El infierno se convierte, entonces, en un "error de punto de vista", una imperfección que, paradójicamente, nos ofrece la posibilidad de escapar de él.

Así, al final de este primer ensayo, Elizondo lanza una teoría que intenta ir más allá de la conciencia y vuelve a girar hacia la literatura. Si el hombre en su pretensión de concebir mundos infernales o paradisíacos absolutos, perfectos y eternos cae en la gran falla de otorgarles características que sólo puede concebir desde la imperfección de sus conjeturas y de ese Yo que tiene límites, entonces,

“¿en qué región misteriosa del espíritu se origina la idea del infierno, en qué región él, si ya estamos allí, los hombres condenados se ponen en marcha para conquistar el reverso luminoso del mundo?” (Elizondo, 2000, p.32).

Si el infierno o su contraparte, el paraíso, son concepciones humanas que habremos de comprobar sólo con la muerte, Elizondo plantea que es mediante la literatura que podemos acercarnos a estos mundos; en la escritura radica la posibilidad de que el poeta descienda a los infiernos y, como en el mito de Er¹¹, tras regresar nos cuente su experiencia y lo que vio. Por esta razón, para Elizondo pese a todas las fallas que pueda tener la conjetura, ésta es demostrable en tanto existe un sujeto que la sustenta.

En suma, el ensayo homónimo que apertura *Teoría del infierno* permite darnos la línea a seguir en los ensayos siguientes, también es nodal en la medida en que nos plantea los tópicos que van construyendo la poética de este autor, como son la conciencia, el espejo y la escritura como medio para conciliar el mundo exterior y el mundo interior. Elizondo examina de cerca el proceso creativo desde su génesis en la conjetura y la conciencia hasta su manifestación en la escritura. Al hacerlo, nos revela que lo que media entre la idea y la forma es la subjetividad del escritor: un Yo que nunca logra reflejarse completamente fuera de sí. Por ello, el planteamiento de Elizondo es que para explorar el infierno es esencial observar tanto a ese Yo que lo conjetura como al mecanismo que lo construye, que es la literatura.

¹¹ En su texto *La República*, Platón escribe el mito de Er, quien es un soldado que creen muerto y desciende al inframundo, pero luego revive; es enviado al mundo de los vivos para transmitir lo que ha visto tras morir.

2.2.1. *El Diablo, la figura central del infierno*

Una vez que Elizondo nos da pauta para acompañarlo en el viaje que realiza hacia las regiones infernales y en cuanto desciende hacia los infiernos literarios que explora, se encuentra con aquella figura paradigmática que de cierta manera gobierna en el infierno: el Diablo. En él se concentra una de las preocupaciones más antigua del hombre: el Mal y todo lo que atañe a esta noción que es filosófica.

Al desviar el análisis del plano moral: “Saber o investigar si el Mal es una condición general del universo y de la humanidad es cosa que atañe a los moralistas” (Elizondo, 2000, p. 34), Elizondo observa al Diablo como una figura que construye la literatura desde la transgresión, el cual ejerce a través de la tentación y la tortura. Ahora bien, a lo largo del ensayo “Retórica del Diablo”, se verá cómo el Diablo se convierte en signo que da forma a un lenguaje que opera en el límite de lo que es prohibido, pero al mismo tiempo otorga ese poder de conocimiento al escritor, tal como el Diablo de Goethe.

En primer término, Elizondo se centrará en dar algunas características de esta figura, remontándose al mito bíblico: “El origen de la metamorfosis de Satán se sitúa en el Edén, al oriente, donde hace su aparición el diablo en forma viperina” (Elizondo, 2000, p. 34). Desde este momento ya se le están otorgando atributos que persistirán en etapas posteriores, como su temperamento dialéctico y de *sales talk* (Elizondo, 2000, p. 35), pero también el ensayista nos muestra que por medio de la tentación y de esa facilidad para envolver, cual serpiente, está dispuesto a acercarse al hombre para compartirle el conocimiento que la deidad celestial le ha negado desde su origen, por ello es que hace mención de la siguiente cita de la Biblia:

“¿Conque os ha mandado Dios que no comáis de los árboles todos del paraíso?... No, no moriréis; es que sabe Dios que el día que de él comáis se os abrirán los ojos y seréis como Dios” (Elizondo, 2000, p. 35). A través de ésta se observa esa trasgresión del escritor por concretar ese impulso intelectual hacia un saber que está prohibido, es decir, ir hacia el conocimiento más allá del ejercicio literario, que puede traducirse en la transgresión del lenguaje, en ir hacia la construcción de una metapoética.

De esta manera, este constructo literario que es Satán de alguna manera nos permite acercarnos más a Dios y verlo como un semejante. No fortuitamente, en el primer ensayo “Teoría del infierno”, Elizondo alude a que el Diablo es el dios que da testimonio de la invención del espejo: “¿Y la idea de espejo?... ¿qué significa?... ¿cuál es el dios que da testimonio de esta invención?... ¿a quién, si no al diablo, atribuye la historia de las ideas la fabulosa conjetura de los mundos especulares?” (Elizondo, 2000, p.22).

Siguiendo con la transfiguración, vemos en San Agustín un nuevo papel para el Diablo, y es el de falso mediador de los hombres, pero en la descripción que realiza este santo, Elizondo observa una caracterología propia que le atribuye al Diablo: una inteligencia práctica que le permite engañar a los hombres y una belleza. Dichas características hacen que el símbolo del Mal pase a ser un concepto, una noción de un personaje que pasa a “humanizarse”. En este momento es que dice Elizondo: “Está listo para iniciar el tortuoso camino de la imagen y la semejanza de las que habla el santo y que atraviesa la selva oscura de la imaginación de los

hombres” (Elizondo, 2000, p. 37), es decir, puede pasar a formar parte de la conjetura que nace de la invención del infierno.

A partir de San Agustín, de acuerdo con Elizondo, el Diablo, dado que ya le fue otorgado un aspecto “humanizado”, estará más cerca del hombre, empero se le seguirá asociando con la idea de algo malo y tortuoso, debido a que Dante traza la línea dialéctica que divide al mundo de arriba con el de abajo, donde en el primero todo es celestial; en cambio, en el segundo, es sulfuroso y malo. Tras estas primeras perspectivas y examinando siempre la perspectiva literaria, Elizondo va concatenando los atributos que se le confieren al Diablo: John Milton hace de Satán un héroe, y desde esta figura es que comienza a hermanarse con el hombre:

El diablo de Milton es, figuradamente, el hombre empecinado en la reconquista de su grandeza angélica primigenia. Lucifer es el héroe de la más alta rebeldía concebible, que se enfrenta a Dios en igualdad de esta majestad que Dante le había conferido como opuesto de la majestad divina. Y no solo accede con ello a la condición de hombre y de héroe, sino que también, en el poema de Milton, rescata para sí los atributos divinos perdidos por el pecado de la soberbia (Elizondo, 2000, p. 39).

Aquí descubrimos en el Diablo un aliado para el hombre. Ataviado de rebeldía se convierte en el impulsor de los hombres para revertir esa herida original que es causada por la expulsión del paraíso, de esto nace su heroísmo, pero también esta acción es lo que lo convierte en el rey de la tierra y de los hombres (Elizondo, 2000, p.39).

Con esta nueva visión que otorga Milton, vendrá William Blake a conjeturar un nuevo mundo, donde el cielo y el infierno no estén divididos de manera vertical; más bien, son paralelos. Así, el Diablo comienza a ser familiar. De ahí que pase a ser amigo del hombre, por lo cual habrá de tenerlo cerca como su consejero, como

el dador del conocimiento, pues se le invoca siempre mediante la ciencia. Así, nace la leyenda fáustica, la cual, aunque tuvo muchas vertientes, la más conocida fue la creada por Goethe.

Para Elizondo, es con el Doctor Fausto que la nominación del Diablo deja de ser general y pasa a convertirse en una individualidad, pues se le es dado un nombre literario que ya no tendrá tantos cambios: Mefistófeles. Aunque el ensayista nos comparte las particularidades del Fausto en las distintas concepciones literarias en las que ha quedado inscrito, pasando por Marlowe, tocando los dramas del Siglo de Oro español, es necesario centrarse en la reflexión que hace desde la obra de Goethe, sobre todo en aquel Mefistófeles de la segunda parte que se convierte en un compañero de viaje del hombre. Es interesante resaltar esta figura como compañero en la medida que existe un diálogo entre el hombre y el Diablo, aquí Elizondo regresa a la idea del espejo; si el hombre es capaz de conjeturar un infierno, entonces, el ente que gobierna su espacio no es más que una proyección suya, por esta razón es que ambos pueden caminar juntos.

En este segundo ensayo, Elizondo nos muestra cómo, desde una primera concepción, va cambiando la relación del Diablo y el hombre: de tentador a compañero de viaje. Satán se convierte en un símbolo del Mal, ligado de manera inevitable al conocimiento y a la rebeldía, además “se conforma lentamente la base de un gran edificio que conocerá la identificación de las dos negaciones supremas que el hombre ha concebido: el diablo y la muerte” (Elizondo, 2000, p.46); dos concepciones que, sin conocerlas, le provocan cierta angustia, y que, sin embargo, buscará la manera de ir hacia ellas y transgredirlas. La figura del Diablo es relevante

para Elizondo porque se convierte en un símbolo moderno de conocimiento, de un conocimiento que tiende al absoluto, pues reina en el mundo humano, convertido en una especie de Prometeo.

Al finalizar este segundo ensayo, donde el Diablo es la figura central, Elizondo retoma el poema “Muerte sin Fin”, de Gorostiza, pues de acuerdo con el ensayista, en este texto “la figura diabólica se completa” (Elizondo, 2000, p. 46). Yendo más allá de esta sentencia, el ensayista vincula al Diablo con la Muerte:

Identificado nuevamente con las cosas del mundo, el mismo diablo que había surgido de las profundidades de la tierra con forma viperina, que había ascendido a los empíreos heroicos y que se había mezclado al populacho ebrio de ajeno de la agonía romántica, el señor de las espiroquetas, tornaría a una condición eficiente y vulgar y de la misma manera que para el gran romanticismo el destino llegaba a la puerta del hombre, el diablo tocará, con la figura de la muerte, en la nuestra. (Elizondo, 2000, p. 46).

Si el Diablo es el símbolo del conocimiento y en la muerte buscamos trascender aquello que somos, ¿no es este Antagonista la representación de la impermanencia de lo que llegamos a conocer?, por ello, es que su victoria se cifra en ser el que “todo se lo lleva” (Elizondo, 2000, p.46).

Así, esta travesía que realiza Elizondo por la metamorfosis literaria del Diablo revela que su interés no es teológico ni historicista; más bien se evocan las representaciones literarias que se han construido en torno a este arquetipo. Al configurar la figura del Diablo como Prometeo moderno y compañero de viaje, y al identificarlo como negación de la Muerte en Gorostiza, el ensayista logra un paso importante en la construcción de su ideario, que es el de forjar un espacio de autoconocimiento, pues el Diablo es quien lleva al hombre a conocerse a sí mismo,

a transgredir sus propias limitaciones y a ir en contra de lo establecido, lo cual nos acerca hacia un abismo.

2.2.2. Justine y la anulación

En el ensayo dedicado a Sade y a su personaje Justine, lo más importante sobre lo que reflexiona Elizondo es la pasividad, pues esta característica podría interpretarse como una metáfora de la anulación del sujeto creador y esa disolución de los límites del Yo que plantea en el ensayo inicial. Esto es importante, pues se debe tomar en cuenta que el ensayista camina hacia una poética donde el lenguaje se libera de esa conciencia creadora, para dar paso a su propio acto performativo.

La identidad literaria de Justine de alguna forma es trascendental en la medida en que en ella se concentran las constantes que conforman la “personalidad del hombre occidental” (Elizondo, 2000, p. 47). Ahora bien, para Elizondo Justine es un personaje pasivo, víctima de las circunstancias. “Justine no tiene más que la importancia de las fuerzas y de las circunstancias que actúan sobre ella” (Elizondo, 2000, p.52). Sobre este personaje pasivo se reflejan todos los efectos del vicio, de ahí que surja una ambigüedad entre esa idea de arquetipos contrarios, y en un sentido moralista se llegue a la conclusión que tanto el bien como el mal equilibran el mundo que habita el hombre. Sin embargo, Elizondo continúa con su reflexión y encuentra que la Naturaleza es ese elemento que neutraliza la concepción dialéctica de la moral.

Pero, ¿qué significa que Justine sea un personaje pasivo ante las intemperstades que le suceden? Para Elizondo, quizá el personaje de Sade emerge

como símbolo del autor que debe someterse a la naturaleza misma de la escritura para que ésta emerja desde su “pureza”, esto es, el autor debe anularse completamente, así como Justine.

En ese sentido, en el análisis de este apartado se va a ir desentrañando la personalidad del escritor, en donde, un poco como Justine, es pasivo en cuanto a que no tiene elección, debe someter su propia conciencia en aras de dejar que el lenguaje se libere de esta atadura.

Esta idea se refuerza al ligar a Justine con la teoría del erotismo de Georges Bataille. El erotismo, que es la transgresión que disuelve al Yo y lleva a la pérdida de la razón, se convierte en la premisa central de la escritura límite.

La ideología de Bataille se basa en una noción bastante sencilla: el erotismo es una figuración de la muerte [...] Freud, en ese proceso vital que se concreta en la fórmula 'nacimiento-reproducción- muerte' especula del centro (es decir de la reproducción) hacia los orígenes (hacia la infancia, la vida intrauterina). Bataille, por el contrario, sitúa en primer lugar en el centro de este proceso un concepto nuevo: el de erotismo, y a partir de él especula en la dirección contraria (Elizondo, 2000, p. 57).

De esta manera, cuando Elizondo alude al erotismo como un fin (muerte) y un principio (placer), atiende a ir al límite del Yo, a ese espacio vacío donde la conciencia no-es. Este movimiento es por el cual se anula la conciencia del autor para dar paso al lenguaje puro; al igual que lo erótico resulta ser un impulso destructivo.

Ahora bien, es importante reconocer el estado de violencia constante por el que atraviesa un escritor al momento del ejercicio literario, pues si bien es cierto que erotismo y muerte parecen estar en lados opuestos, pues el primero se asocia con la risa y el segundo con las lágrimas, ambos se relacionan con un tipo de violencia

en la que se interrumpe el estado regular del ser humano (Bataille, 1981, p. 47). Es cierto que el erotismo va ligado a la actividad sexual, cuya función natural es la de reproducción, es decir, dar vida, sin embargo, para Bataille en ese reproducirse se alcanza el desbordamiento, “el delirio extremo”, por lo que los cuerpos van entonces en sentido hacia la muerte, pues se desprenden de sí mismos, de esta manera se va más allá de los límites, donde la conciencia se pierde, camino que nos lleva hacia la muerte, y con ello a la angustia de sentirnos fuera del mundo consciente; pero también en este camino se encuentra el goce, el mundo de la risa que es confirmación de la vida.

Regresando al ensayo, en *Justine* la virtud es una posesión y, de acuerdo con Bataille, el erotismo es la transgresión a esa posesión, después de todo “es esa violación que le da al erotismo su carácter estupratorio y también su carácter de riesgo mortal; riesgo que los hombres aceptan voluntariamente y que por ello adquiere ese carácter de demasía del espíritu” (Elizondo, 2000, p. 58). Si pensamos en que *Justine* está sometida a las más horribles vejaciones, entonces, dichas violaciones representan esa inclinación natural del hombre al transgredir las prohibiciones.

En ese orden de ideas se entiende que el erotismo es esencialmente la violación de la interioridad de otro cuerpo, esto, dice Elizondo, linda con el asesinato y la muerte, lo cual nos lleva a pensar en una esfera mítica, donde la conciencia del hombre no llega y la razón no alcanza a llenar ese vacío. Si esto se extiende al ámbito literario, reforzando la idea anterior, el erotismo implica una experiencia de anulación del otro, en tanto disolución de los límites del yo; en la escritura se tiende

a extinguir la mano de quien escribe, y sólo va quedando como una extensión, al final, lo que queda es la extinción del autor en servicio del lenguaje.

Finalmente, se puede decir que Justine es la metáfora de la anulación del autor, que es uno de los fundamentos de la poética de Elizondo. Lo cual nos lleva a pensar en esa escritura límite. Al usar el erotismo de Bataille, Elizondo parece afirmar que para que la literatura sea libre y absoluta, el autor tiene que desaparecer completamente: es decir, debe “morir” en sacrificio al lenguaje.

2.2.3. De la visión de los opuestos a la experiencia interior

Las reflexiones de Elizondo sobre textos y autores que traen a cuenta el infierno como tópico continúan con su ensayo sobre el poeta inglés William Blake y su texto *El matrimonio del cielo y el infierno*. En este cuarto ensayo de *Teoría del Infierno*, Elizondo interpela a la poesía como la experiencia de una visión que parte de explorar aquellas experiencias sensibles que resultan trascendentales.

Definiendo a la poesía como una “descripción de la tierra de nadie que se extiende entre el panorama subjetivo y el panorama objetivo” (Elizondo, 2000, p.68), el ensayista presta atención a la inteligencia con que Blake es capaz de reconciliar los dos polos en que habitamos, a través del vínculo entre infierno y cielo, los cuales remiten a los mundos exterior e interior.

De acuerdo con Fernando Castanedo, Blake, inscrito en la tradición romántica inglesa, recurría con frecuencia a dualidades para explicar el mundo y las acciones de los seres humanos, la oposición entre el mundo natural y el mundo espiritual (2002, p. 25). Ésta, sin duda, es una de las características medulares de

la literatura del romanticismo, a través de la cual se concibió una separación entre la parte racional y la sensible del hombre. Siguiendo el hito de la poesía romántica, Elizondo advierte al sueño como un recurso utilizado en el romanticismo como medio para observar dentro del Yo, y como la manifestación mediante la cual se encontró una “fórmula de la vida”.

Sin embargo, sin dejar completamente de lado el sueño, el ensayista examina la visión como el eje central desde el que se puede fundar su teoría poética, apartándose así de los románticos y poniendo en el centro a Blake como el poeta pionero que fue capaz de hacer énfasis en la percepción como el núcleo desde donde nace toda poesía. De ahí que la visión esté ligada a Blake como adjetivo, pero también como un atributo inherente a la creación poética.

Si la poesía de Blake se funda en la visión del escritor, habría que centrarse en la idea mística que condensa esta particularidad, la cual está vinculada directamente a lo divino, pero también se dirige hacia el sueño, uno de los temas recurrentes en la obra de Elizondo.

Visión/sueño son dos ejercicios que se fundan en la actividad de creación. En ambos se experimenta, explora y se reconstruye, desde el imaginario, el mundo real. Entonces, aquí aparece un segundo elemento que se relaciona con la visión/sueño: la escritura, como la posibilidad de concretar esa imaginación que se da en la ensoñación. En ese sentido, el sueño, así como la visión, sirve de elemento primario para alcanzar un imaginario que funciona como vía para cristalizar la creación literaria mediante la escritura.

En ese sentido, para Elizondo, el poema de Blake es un viaje en el cual se experimenta la visión del poeta. Reinterpretando las *Sagradas Escrituras*, el poeta inglés logra estructurar un sistema complejo en el cual se funden los contrarios, y, de esta manera, los polos se verticalizan, por lo que dejando de lado la apuesta de Dante, el mundo de abajo y el mundo de arriba dejan de existir para confluir.

En esa búsqueda y construcción de una poética de escritura por parte de Elizondo a lo largo de *Teoría del Infierno*, lo que rescata del planteamiento de Blake es la reconciliación que hace el poeta inglés del cielo y el infierno. El ensayista acota que el principio de acción de dicha visión está ligado al descenso a los infiernos asociado al mito de Orfeo, y es que, desde el punto de vista elizondiano, el descenso implicaría ir hacia las profundidades de lo desconocido, de esa interioridad que es revelada sólo en la medida en que el poeta nos muestra su percepción del mundo.

Al constituir un infierno con voz propia, la poesía de Blake no sólo erradica la supremacía teológica de que existen dos mundos opuestos, también observa que el poeta, para tener una total comprensión de sí mismo y de su escritura, no puede sólo descender a los infiernos y quedarse en la profundidad de este mundo, pues tal como advierte Maurice Blanchot, “la obra no consiste en asegurar el acceso a ese punto, descendiendo hacia la profundidad. Su obra es llevarlo hasta el día y darle, en el día, forma, figura y realidad” (Blanchot, 2002, p. 155).

Por esta razón es que Elizondo atina a decir que *El Matrimonio del Cielo y del Infierno* es la síntesis panóptica de William Blake, pues el poeta en lugar de fijar su mirada en un punto hacia dentro o hacia fuera, tiene la capacidad de “verlo todo”, y de esta manera, es como puede acortar la distancia entre el mundo interior del

poeta y el mundo exterior, y es que en el poema de Blake existe una clara evidencia sobre un deseo de expresar que el hombre habita en dos mundos: el natural y el interior.

A decir de esto, en la plancha 3, Blake escribe sobre su idea de contrarios y aquí es donde plantea su idea de bien y de mal:

Sin contrarios no hay progreso. La atracción y el rechazo, la razón y la energía, el amor y el odio son necesarios para la existencia humana. De estos contrarios nace lo que los píos llaman el bien y el mal. El bien es pasivo en su obediencia a la razón. El mal es activo al brotar de la energía. El bien es el cielo. El mal es el infierno. (Blake, 2002, p. 89).

Lo anterior evoca la perspectiva dialéctica de la poética elizondiana, donde los contrarios en lugar de desligarse, se conjuntan para formar una nueva noción, esto, sin duda, recuerda a la fascinación que tiene Elizondo por los ideogramas, cuya representación alude a la síntesis verbal; como Blake presenta en *Matrimonio del cielo y el infierno* una síntesis de estos dos espacios.

Para el poeta inglés el mal es el símbolo de la energía, cuya relación es la imaginación y la creatividad; mientras que el bien, dominado por la razón, tiene que ver con aquella moral que nos contiene, por ello, tiene un carácter pasivo. De esta manera, la visión que tiene Blake sobre el cielo y el infierno no se formula a partir del espacio exterior, sino que las percepciones nacen de la interioridad del poeta, así, Elizondo acota: se trata de “una poesía centrada en el eje de la obsesión, de una paranoia” (Elizondo, 2000, p.68), y esa obsesión se da en ese espacio interior desde donde se gesta la llamada profecía blakeana.

En ese sentido, la razón que es representada por el bien y que alude a la Ilustración y el método cientificista, deja de tener todo el peso por el cual se busca

la verdad, y Blake pone en la misma balanza a la imaginación, reivindicando así al genio poético.

Hay un fragmento del libro de Blake donde el Diablo dice:

La voz del Diablo

(...) los siguientes contrarios de estos errores son verdad:

1. El hombre no tiene un cuerpo distinto de su alma, ya que el llamado cuerpo no es más que una porción del alma discernida por los cinco sentidos, que en este tiempo son las principales puertas del alma.
2. La energía es la única vida y procede del cuerpo; la razón es el límite o la circunferencia exterior de la energía.
3. La energía es el gozo eterno.

(...) A la razón le pareció como si el deseo hubiera sido expulsado, pero la versión del diablo sostiene que fue el Mesías quien cayó y construyó un cielo con lo que robó al abismo. (Blake, 2002, p. 91-93).

De este fragmento, donde el Diablo es la voz, es importante retomar la relación entre el cuerpo y el alma. En los ensayos anteriores, Elizondo ha retomado al cuerpo como el principal receptáculo del mundo exterior. En el texto “Teoría de infierno” hace referencia a las sensaciones como el medio para que en la mente se cree la conjetura o la idea de la que parte la exploración interior, y que busca tener cabida en el mundo exterior mediante la escritura. Ahora bien, siguiendo el postulado de Blake, la energía, es decir, la fuerza creativa que nace desde el poeta es la única vida que puede contenernos, pero para ello, dice Elizondo en su *Cuaderno de Escritura*, hay que acercarnos al abismo, a la muerte, que no es otra cosa que salir de nosotros mismos, de nuestras ideas, de la razón, para meternos en aquello que linda con lo desconocido.

Hemos cambiado nuestra libertad por ideas y lo peor del caso es que estamos muy satisfechos de ello porque hemos tenido la precaución, por miedo a la muerte, de inventar, antes que las ideas, un sistema que nos

inmunice contra ellas y que nos permita aceptar, justificadamente, que esas ideas bien valen lo que de libertad hemos pagado (Elizondo, 2000, p. 147).

Entonces, vida y muerte son para Elizondo lo equivalente a razón y energía en el sentido blakeano. En el ensayo “Una Conjetura” que publicó en *Cuaderno de escritura*, el ensayista mexicano reconoce que la vida es una especie de enfermedad, un estado biológico, cuyo carácter es pasivo y nos mantiene inmutables. Por esta razón, es que el miedo a la muerte impide que el hombre evolucione, sin embargo, la muerte, que es el salir de sí, se plantea como un estado espiritual del que el hombre se olvidó para volverse puramente cuerpo. De esta manera, al estilo de Blake, es notorio cómo Elizondo va planteando una poética de libertad, donde lo corporal, aquello que apresa al Yo y lo mantiene en el límite de la razón, va siendo olvidado en pos de un conocimiento que nace de aquellos abismos cercanos a la muerte: el sueño, la imaginación, la creatividad, elementos sensibles difíciles de controlar desde el razonamiento, y que por ello, de alguna manera implican una muerte significativa, pues es perceptible la pérdida de conciencia.

Estos puntos en común entre Blake y Elizondo nos permiten conocer cómo el ensayista va estructurando una poética que siempre partirá de la obsesión por ir hacia el interior, igual que Rilke, quien apela a un movimiento de ir hacia dentro. De hecho, el que Elizondo inicie su ensayo diciendo: “Texto capital en la historia de la percepción, si no de la poesía, de Occidente, *The Marriage of Heaven and Hell* es la síntesis sinóptica (o panóptica) de la actitud poética del gran visionario que fue William Blake” (Elizondo, 2000, p. 67), habla sobre el punto desde donde analizará la obra de Blake, y es que para el ensayista lo importante a rescatar es la percepción

desde donde nace cualquier poema, que de manera evidente nace de la visión de un poeta que va hacia adentro para conjugar los dos polos de la teología cristiana.

Otro de los tópicos importantes que toca Elizondo, en este ensayo sobre Blake, es la tentativa de este poeta por acortar la distancia entre la percepción y el mundo real, y esto lo logra también mediante una visión panóptica:

El Matrimonio del Cielo y el Infierno es un documento que da cuenta de la visión primigenia de una idea genial a lo largo de la cual se centran ya algunas de las más esforzadas tentativas de la poesía de nuestro tiempo como el conocimiento de la *extensión* real de la percepción y la relación que existe entre ésta y la realidad o la ilusión del mundo (...) el testimonio de una experiencia de visión circular desde un centro. (Elizondo, 2000, p. 71-72).

Lo interesante de esta acotación de Elizondo es que advierte la necesidad del escritor de no quedarse en la periferia, sino de escribir desde el centro. Esto es, el escritor, si bien puede descender al espacio interior para buscar en el sueño o la imaginación material para crear, no puede quedarse ahí, pues debe darle forma y ser una extensión de ello, mediante el lenguaje. Por esta razón, un visionario, como lo fue Blake, no se quedó en la visión interior (en la energía, como lo llamaba él), sino que buscó que la razón, ese espacio mental que configura el mundo real, se fundara con aquél, para que este movimiento fuera prolífico.

Así, para Elizondo toda escritura es un viaje circular, tal como el mito de Orfeo: se va hacia el interior para aprehender esas manifestaciones inconscientes, luego al pasar por la razón y volverlas conscientes se utiliza el lenguaje para darle forma y de esta manera es que pueden llegar a nuestra realidad mediante la hoja en blanco, sin embargo, para hacer posible que eso que permanece oculto dentro de nosotros sea revelado lo más fidedignamente posible, es necesario que el autor

permanezca dentro de esa circularidad: en medio de los dos mundos, entre el cielo y el infierno.

Y es que, al concertarse estos dos mundos, el oxímoron que propone Blake se vuelve complejo y amplía el sentido de estos opuestos, al encontrar un nuevo significado. En ese sentido, la reflexión de los contrarios que realiza Elizondo va encaminada hacia la síntesis, de la que más adelante se detendrá, cuando se analice a Juan José Tablada. Crear un nuevo significado a partir de la conjunción de dos elementos también vislumbra el interés que tiene Elizondo en el montaje cinematográfico, donde el choque de dos ideas contrarias crea una nueva.

Así, la confrontación que realiza Blake del infierno y el paraíso no sólo es una unión, sino un choque cuya tensión lleva de manera inevitable a crear un mundo más complejo que va más allá del bien y el mal.

2.2.4. Bataille y la experiencia interior

Sin dejar de lado esa obsesión por asomarse a los abismos del interior, Elizondo continúa su trayecto en *Teoría del Infierno* reflexionando sobre unos de los autores que la crítica especializada ha calificado como una de sus grandes influencias: Georges Bataille. En el ensayo “Georges Bataille y la experiencia interior”¹², Elizondo presenta a este pensador francés como un “interesado en conciliar facetas antagónicas de la vida humana” (Elizondo, 2000, p. 73); esta frase sirve para dar cuenta del interés que tiene el ensayista en la dialéctica de los

¹² A lo largo de los primeros ensayos de *Teoría del infierno*, Elizondo ya ha mencionado en reiteradas ocasiones a Georges Bataille, por lo que ya se ha analizado con anterioridad, y de hecho, dedica pocas páginas a su ensayo sobre este autor.

opuestos; siempre moviéndose entre categorías opuestas, Elizondo explora los vínculos de éstas desde un punto de vista conjetural, de tal suerte que ese juego encuentra una conciliación.

Estos opuestos a los que alude Elizondo son aquellas manifestaciones que nacen de la angustia, la risa, el erotismo, el arte, las cuales nos proveen de sensaciones que resultan inexpresables, pero que al mismo tiempo deseamos comunicar. Este planteamiento presente en el libro *La Experiencia Interior* de Georges Bataille es interesante en el sentido en que dichas expresiones vienen de la parte vivencial del hombre:

Vivo la experiencia sensible y no la explicación lógica (...) Entro en un callejón sin salida. Ahí toda posibilidad se agota, lo posible se hurta y lo imposible causa estragos. Estar frente a lo imposible – exorbitante, indudable- cuando ya nada es posible es, a mi modo de ver hacer una experiencia de lo divino; es lo análogo de un suplicio (Bataille, 1981, p. 41)

En ese sentido, Bataille ejerce una influencia en el pensamiento de Elizondo en la medida en que le hace reflexionar sobre cómo el hombre puede concertar todas aquellas expresiones que provienen de su interior: sueño, recuerdo, imaginación y creación, con un mundo lógico, como el de la palabra y la razón, que le es antagónico. Para hallar una respuesta a esto, Elizondo se obsesiona con la idea de que la escritura es la mediadora entre lo que se gesta en el interior del hombre y la razón que lo explica.

Ahora bien, esbozando las ideas de muerte y erotismo, a Elizondo le interesa rescatar la idea de lo erótico en Bataille como aquel acto que le da “continuidad” al ser humano para trascenderlo, en ese sentido, teniendo en cuenta el texto *Las lágrimas de Eros*, el ensayista se enfoca en la trascendencia del Yo mediante la

experiencia erótica, en tanto que este acto se realiza fuera del hombre; por lo tanto, alude a lo irracional.

“El movimiento carnal es singularmente extraño a la vida: se desarrolla fuera de ella, con la condición de que se calle, con la condición de que se ausente” (Bataille, 1981, p.354), afirma Bataille en su texto *El erotismo*, pero es precisamente ese volverse hacia fuera de uno mismo que garantiza nuestra “continuidad”, advierte Elizondo en este ensayo. En términos de escritura, lo que sostiene la poética elizondiana es que para trascender aquello que permanece en oscuridad dentro de nosotros, entra en juego la palabra, mediante la cual se configura aquello que es imposible expresar, porque está fuera de nosotros.

Sin embargo, hay dentro de la poética de Elizondo un tópico más interesante que retoma de Bataille, explícito dentro de su novela *Farabeuf*: la analogía del cuerpo y la palabra. De acuerdo con Eduardo Becerra “El cuerpo y la palabra, emblemas del que quizá sea el conflicto central de *Farabeuf*, escenifican así su disputa en su trata” (Becerra, 2016, p. 21). Sin embargo, hay que acotar que en dicha novela no se hace alusión a un cuerpo vivo, sino inerte que le permite de alguna manera explorar esa posibilidad ontológica “que tenemos los hombres de convertirnos en carroña -más que cualquier símbolo mágico-, es lo que constituye, esencialmente, no sólo la ‘prohibición’ en contra de la cual se ejerce la violencia desencadenada por el erotismo, sino su prefiguración mediante el acto sexual, su fin último” (Elizondo, 2000, p. 75).

Así, mediante las ideas concebidas de Bataille sobre el erotismo de los cuerpos, Elizondo revela en su novela que al igual que se examina un cadáver y al

hacerlo lo vamos conociendo y habitando, la escritura también es una pulsión que requiere de una precisión quirúrgica para volverla nuestra. Finalmente, las palabras, como se ha mencionado, son las configuradoras de aquellos espacios violentados por el escritor y que al hacerlo los prefigura y los empuja hacia su muerte; como acota Elizondo: el erotismo implica la violencia de entrar en otro; esto es, la escritura entra en las conjeturas que la mente forma para vivificarlas fuera de ella.

De esta operación quirúrgica, que también implica una violencia al otro, Elizondo da cuenta en *Farabeuf*:

Mire usted, ponga atención, meta la punta de la cuchilla sobre la parte central del labio derecho de la incisión longitudinal y, a partir de allí, incida usted hacia abajo y hacia la derecha haciendo al mismo tiempo una incisión cutánea oblicua que se curve convexamente para hacerse transversal al nivel mismo de la extremidad inferior de la incisión longitudinal y que se termine en la parte posterior del brazo (...) ¿ha comprendido usted el procedimiento hasta aquí? (Elizondo, 2006, p. 57).

Entonces, es cierto que el cadáver en *Farabeuf* es el símbolo de esa incisión quirúrgica por la que escribir es parecido a explorar un cadáver, en el sentido de que el escritor tiene que elegir minuciosamente las palabras, pero también es ese cuerpo cercano a una experiencia erótica, que se acentúa con la imagen del suplicio chino¹³, que invoca de manera inevitable “a la vivencia y no a la intelección”

¹³ Georges Bataille retoma la imagen del suplicio chino en su libro *Las Lágrimas de Eros*, aunque es un tema que también trata en *La experiencia interior*, pues fue un tópico obsesivo para este filósofo. Al respecto dice: “Este cliché (refiriéndose a la imagen) tuvo un papel decisivo en mi vida. Nunca he dejado de estar obsesionado por esta imagen del dolor” (Bataille, 1981 p. 248). Esta imagen del suplicio está ligada a una cuestión mística, en tanto quien es torturado sufre un arrobamiento por el dolor infligido, en ese éxtasis es que lo indescriptible se vuelve una necesidad por ser comunicado.

Además, esta imagen del suplicio chino también la retoma Elizondo en su novela *Farabeuf*, a través de esta fotografía Elizondo da cuenta del instante como la medida temporal en que se suscita cualquier manifestación proveniente del interior, “el paroxismo de un dolor que está colocado justo en el punto en que la tortura se vuelve un placer exquisito y en que la muerte no es sino prefiguración precaria del orgasmo (Elizondo, 2000, p. 44). Por otro lado, Elizondo hace una comparación sobre el suplicio y la operación quirúrgica, lo interesante de esto es la idea del abandono por parte de quienes viven dicha experiencia: “Cuéntamelo pues; ¿cómo empieza la ceremonia? ¿El paciente ofrece resistencia a sus médicos? No; el paciente se abandona al suplicio.

(Becerra, 2016, p.25), en ese sentido, es importante destacar que la palabra es la única forma capaz de acercarnos a una vivencia de orden metafísico, ya sea el concebir infierno, el recuerdo, el sueño, el acto creativo, pues “el lenguaje puede acercarnos a una experiencia vital límite en la que el sentido desaparezca en ese momento donde la vida fluye con una intensidad extrema y apoteósica, absoluta” (Becerra, 2016, p. 25).

Ahora bien, Elizondo apunala las características que para Bataille están presentes en el erotismo: “la crueldad, la violencia, la violación de la interioridad del cuerpo humano, la profanación de las estructuras vitales” (Elizondo, 2000, p.75). Esto es, llevar al cuerpo al límite, ahí donde la conciencia no alcanza a entender la lógica; por ello, el erotismo está hacia el lado de la muerte, de aquello que no es comprensible al ser humano. Algo similar ocurre con la escritura, escribir es, para Elizondo, encaminarse hacia los abismos, hacia lo inefable.

En *Farabeuf* se hace alusión al cuerpo como un espacio que puede ser habitado; de manera similar, la escritura es también un espacio que busca ser habitado por el escritor y por el lector. Empero, al ser otredades, sólo pueden ser “tomados” mediante la violación, entonces se va más allá de los límites del Yo y ahí lo discontinuo de manera paradójica da paso a la creación de una continuidad, “que a la vez que lo trasciende le es ajena” (Elizondo, 2000, p. 73). Al finalizar el ensayo

Él sabe cuál es su destino. En su entrega está su significado” (Elizondo, 2006, p.139). Esta cita es significativa en el sentido de que, siguiendo los planteamientos de Bataille, hay experiencias que deben darse en un total abandono, porque son parte vivencial del ser humano, y para ellas, la razón está vetada, por ello, es que sólo hay que dejarse ser en la experiencia.

de “Georges Bataille y la experiencia interior”, Elizondo elogia la obra del pensador francés y afirma:

Bataille pretendía, a toda costa, construir una filosofía sistemática que sintetizara la *experiencia interior* con la realidad. Cuando intuyó que el procedimiento para lograrlo se encontraba estrechamente ligado a la experiencia erótica, señaló, seguramente, la importancia de una verdad que nuestra época, en nuestra sociedad, sólo comienza a ser evidente (Elizondo, 2000, p. 77).

Se destaca de esta cita esa síntesis que busca de manera constante y que es uno de los temas centrales de la poética elizondiana: la conciliación de la realidad y el mundo interior, mediante la expresión de la palabra. Finalmente, como lo dice Elba Sánchez Rolón: “Todo se trata de método; paradójicamente, de mecanismos racionales para lograr la comprensión de lo incomprensible (...) Elizondo apunta en diversos textos que su búsqueda poética se dirige a una realidad interior, mental” (Sánchez, 2016, p. 51).

En suma, los ensayos: “El matrimonio del cielo y el infierno” y “Georges Bataille y la experiencia interior” nos permiten explorar con una mayor minuciosidad ese viaje intelectual que Elizondo emprende desde su acercamiento a la conjetura como espacio mental desde donde se crea nuestra realidad, hasta la visión que tiene sobre la dialéctica de los opuestos; y también la exploración que realiza sobre el espacio interior en el cual ciertas manifestaciones como el sueño, el recuerdo y la creación permanecen en el abismo de lo innombrable, en espera de ser expresadas mediante la palabra. Todo este recorrido lo hace a través de aquellos autores que le son afines en pensamiento y que retratan la angustia del hombre moderno occidental por dar continuidad a aquellas experiencias vivenciales a través de toda forma artística.

Tomando como “pretexto” el infierno, Elizondo, hasta este quinto ensayo, nos ha hecho partícipes de sus obsesiones y de su pretensión de crear un infierno personal, en el que, así como Orfeo, pueda descender en busca de lo absoluto, y para ello, deberá salir de sí. Teniendo en cuenta que todo viaje implica un retorno, y eso supone moverse en el límite de lo posible y lo imposible, buscando, como Blake, pensar y escribir desde el centro en medio de la circularidad en que se encuentran el mundo interior y la realidad.

CAPÍTULO III. Creación poética: del origen al final del trayecto de la escritura

3.1. Reflexiones en torno a la poesía y al “arte puro”

Con el ensayo “Georges Bataille y la experiencia interior”, Elizondo culmina una serie de cavilaciones en torno al tópico del infierno. Hasta dicho texto, realiza un recorrido por diversas obras y autores; de esta manera, el ensayista de *Teoría del Infierno* vincula al Diablo y a los espacios infernales con Bataille, Baudelaire, Dante, Sade, Blake y San Agustín, entre otros, con el fin de construir una poética sobre el ejercicio literario.

Posteriormente, Elizondo rompe con esta temática y se centra en la poesía como punto de origen de la creación literaria. Por ello, en los textos subsecuentes realiza un análisis de tres poetas: Gorostiza, Enrique González Martínez y Juan José Tablada. Aunque el infierno, como tema y punto de reflexión, ya no tiene cabida en estos ensayos, Orfeo, como símbolo del poeta y músico, adquiere un papel importante en las reflexiones del ensayista. De este modo, el mito órfico continúa acompañando el viaje de Elizondo en estos textos sobre poesía, desde los cuales se desentraña ese primer impulso que guía a este escritor en su tentativa de crear un proyecto literario.

Antes de iniciar el análisis sobre el acercamiento a José Juan Tablada, vale mencionar que el primer libro que publica Elizondo es *Poemas*. Este texto revela una de sus primeras obsesiones: la poesía, aunque posteriormente ésta disminuya en su producción para dar paso a la narrativa. “Si bien la producción poética de Elizondo no tuvo continuidad de publicación, la poesía caló en él de manera distinta:

como principio que fundamenta el ejercicio artístico general y, en correspondencia, como medio de intelección del mundo a partir de la experiencia interior” (Gutiérrez, 2016, p. 250). Esta cita de Gutiérrez ilustra que la poesía es un punto neurálgico en la trayectoria literaria del autor de *Teoría del Infierno* y, al mismo tiempo, invita a detenerse en su reflexión sobre el ejercicio de la escritura.

La poética elizondiana gira en torno a la operación mediante la cual, el mundo interior se convierte en palabra y cómo ésta se plasma en la hoja en blanco; es decir, el proceso mediante el cual las concepciones de la mente se concretan en el mundo material, físico y del universo textual a través de la escritura. En ese sentido, el punto fundante en la reflexión de Elizondo parte de la contraposición entre el mundo subjetivo y el mundo objetivo, en medio del cual existe un abismo que hay que salvar mediante la escritura. Al respecto, Elizondo menciona en una entrevista con Jorge Ruffinelli: “...yo he tratado de acortar la distancia mediadora entre la concepción original y su concreción formal mediante la escritura” (Ruffinelli, 1997, p. 36).

En ese mismo tenor, Elizondo refiere que dicho proceso de escritura tiene un carácter especular, en tanto:

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 en la superficie del espejo que le confiere. El poema es, muchas veces, el reflejo amplificado en el espacio textual de un estado de cosas instantáneo en el tiempo sensual de la experiencia [...] En ambos casos se trata de algo que está hecho con el mismo material: el lenguaje” (Elizondo, 1974, p. XVI).

De esta manera, el proyecto literario elizondiano parte del principio especular de la literatura y termina por centrar su atención en el propio acto escritural, de modo

que la escritura se convierte en “una operación crítica, en el sentido de que trata de sí misma” (Gutiérrez, 2016, p. 172).

Así, Elizondo reconoce su tentativa de desentrañar el mecanismo por el que funciona el quehacer literario, cuyo derrotero se encuentra en el acto mismo de escribir. Y si bien en los primeros ensayos de *Teoría del Infierno* pone énfasis en la concepción primigenia —donde la idea nace a través de las experiencias sensibles y mentales—, en los textos posteriores dedicados a los poetas nacionales se detendrá en el material esencial del que está hecha toda escritura: el lenguaje.

En *Museo poético* (1974), antología crítica de poesía que Elizondo compila a propósito de un taller para extranjeros impartido en la Universidad Nacional Autónoma de México, afirma: “Suprimido el hombre, queda el poema, expresión suficiente para satisfacer cualquier requisito de conocimiento de una poesía específica, en la medida en que se nos propone no como el resultado de un imponderable, sino como cosa hecha de lenguaje” (Elizondo, 1974, p. XVI). Por lenguaje no sólo se refiere al orden verbal, sino también a la concreción misma del poema, su estructura y la manera en que existe en sí y por sí.

Esto es, el lenguaje sostiene al poema, y sobre él dirige su atención cuando se acerca a la poesía de Tablada, cuyo afán es “conseguir, mediante el lenguaje, una síntesis sensible de todo un complejo verbal” (Elizondo, 2000, p. 81). La poesía de Tablada, considerada moderna, se fundamenta en la imagen poética, no en la idea poética.

Quiso una improbable determinación histórica que el paso o la transición de un método a otro diera por resultado eso que a justo título podría llamarse la poesía moderna y que difiere de la que la antecede fundamentalmente en

una cosa: la imagen poética es el fundamento de la nueva poesía; de la anterior lo era la idea poética. Y en ese orden fue Tablada fue el buscador de la imagen sensible de la imagen poética. (Elizondo, 2000, p. 81).

Si Elizondo busca salvar el abismo entre el espacio interior y el exterior mediante la escritura, su apuesta es la de la “traslación”. Sin embargo, hacerlo desde la transcripción de la idea supone que algo quede fuera; por ello, opta por evocar, a través de las imágenes, la experiencia sensible. Es aquí donde Elizondo encuentra, al igual que poetas como Tablada y Enrique González Martínez, una posibilidad de jugar con el lenguaje, convirtiéndolo en un medio para inscribir “fielmente” el mundo interior en la página en blanco. En ese juego, la tentativa del autor de *Teoría del Infierno* radica en acercarse al poema como un constructo puro que emana de la palabra; una palabra que no es un decir, sino un “hacer”, y que se vuelve reflexiva en tanto implica un cuestionamiento crítico de ese mismo acto.

Así, la imagen poética se convierte en la aliada de Elizondo para inscribir la idea que proviene de adentro, por estar más cercana al mundo de las sensaciones. De este modo, la imagen mental otorga orden a la escritura, y a través de ella se inscribe la idea en la página en blanco, pues “el medio más certero para obtener ese estímulo ideal de los sentidos era la imagen poética, directamente dirigida a los centros nerviosos o que de ellos provenía directamente” (Elizondo, 2000, p. 81).

Con la imagen poética, que representa la síntesis verbal, el movimiento de la escritura parece ir marcha atrás, es decir, regresar al origen. La economía del lenguaje a la que apela Elizondo evidencia, de algún modo, la búsqueda del retorno a lo “puro”: un lenguaje que alude a sí mismo, donde significado y significante terminan por reflejarse mutuamente. En consecuencia, la poética elizondiana

experimenta un desplazamiento de foco en los últimos ensayos: en lugar de atender al espacio interior, se decanta por la actividad escritural.

Al respecto, afirma en entrevista con Ruffinelli: “Así como antes me interesaba mucho la sensación y los órdenes extraescritoriales de la literatura, ahora me interesa más que nada la economía y la pureza en el orden de la concesión de un efecto, un efecto que no trasciende ya siquiera del papel en el que su causa se fragua o se realiza” (Ruffinelli, 1977, p. 37). Derivado de esta economía, Elizondo se interesa por el ideograma y reconoce en Tablada la capacidad de crear una “fórmula palabral” que contiene una máxima carga estimulante.

Cabe mencionar que, al igual que Tablada, Elizondo se interesó por la cultura oriental, cuyas expresiones forman parte de su obra. En *Farabeuf*, por ejemplo, introduce ideogramas como parte del entramado simbólico. En ese mismo tenor, también mostró interés por el pensamiento chino, lo que lo llevó a estudiar el *I Ching*, sobre el cual escribió un ensayo incluido en *Teoría del Infierno*, aunque dicho texto no es objeto de estudio en este proyecto. Asimismo, en la introducción del *Libro de las Mutaciones* manifiesta su fascinación por la síntesis verbal y cultural del mundo oriental. De hecho, afirma que dicha síntesis surge de la conjunción de elementos correlativos:

[...] dentro de esta concepción particular los elementos que constituyen la síntesis no tienen el carácter de afirmación o de negación que tradicionalmente se atribuiría a los elementos en occidente, sino que, por el contrario constituyen una conjunción determinativa del mundo; es decir, que de la conjunción de dos elementos se obtiene una representación afirmativa siempre; es decir, una proposición de sentido óntico [...] Para el espíritu chino el mundo es síntesis; para occidente el mundo es resultado de análisis. (Elizondo, 1969, p. XII-XIII).

Para Elizondo, las posibilidades del lenguaje que encuentra en Tablada lo acercan al juego de la conjunción de dos elementos fundamentales para la construcción de su poética: la imagen y la escritura. Allí donde las palabras no pueden guardar fidelidad al mundo interior, la imagen lo hace de manera “pura”, precisa y con esa economía que el autor busca.

En ese sentido, el ensayo dedicado a Tablada¹⁴ revela un interés por la cultura de Oriente, específicamente por su escritura. Por esta razón, Elizondo desarrolla una importante reflexión sobre el orientalismo y, de manera particular, sobre el conocimiento que el poeta mexicano tenía de Japón. El ensayista de *Teoría del Infierno* profundiza en los poemas “ideográficos” de Tablada: más allá de la forma de sus versos, lo que le atrae es el juego con el lenguaje. Finalmente, siguiendo la tradición de Mallarmé y Apollinaire, precursores de la reinención de la escritura caligramática, este poeta mexicano explora las posibilidades del lenguaje.

El uso connotativo de sus signos gráficos, su distribución en un sentido especial, la fragmentación de las palabras e, inclusive, la introducción de otros elementos expresivos no idiomáticos como el dibujo y la impresión o estampa de ciertos objetos, creándose así un arte combinatoria. En consecuencia, del lenguaje comunicación pasamos al lenguaje realización. El poeta se hace calígrafo, dibujante, en suma, constructor” (Mitre, 1974, p. 675).

En esta referencia, el poeta se convierte en un instrumento a través del cual el lenguaje alcanza su realización como símbolo, generando la correlación entre dos imágenes que, al unirse, producen una tercera. Lo interesante de esta reunión de elementos es que la expresión del instante se da de manera intrínseca, pues “para la filosofía china el mundo está constituido por un número infinito de correlaciones

¹⁴ En 1920, Juan José Tablada publicó en Caracas, Venezuela su primer poemario ideográfico, llamado *Li-Po y otros poemas*.

cambiantes que sólo pueden expresarlo en un instante dado” (Elizondo, 1969, p. XI).

Para el lenguaje chino, esto no representa una idea abstracta; más bien, surge de la conjunción entre el mundo sensitivo y el objetivo (escritural), dos componentes que Elizondo busca integrar para alcanzar una mayor pureza en lo escrito. Por esta razón, advierte en Tablada el ejemplo perfecto de quien logra transcribir lo sensitivo mediante imágenes:

Tablada se dio perfectamente cuenta de que era el castellano la lengua a la que era posible transcribir poéticamente el traqueteo vibrátil de las raquetas combinado con el escueto rebote de la pelota, lo que no tendría mayor importancia si no fuera porque en ello se combina con el elemento onomatopéyico del lenguaje otro elemento de carácter estrictamente visual que habría de figurar prominentemente en las posteriores tentativas el elemento visual estrófico. (Elizondo, 2000, p. 83)

Esta cita evidencia que la búsqueda de Elizondo va más allá de expresar de la manera más fidedigna posible el mundo interior y objetivarlo a través de la escritura; radica también en conjugar todos los elementos presentes en el proceso intelectual, incorporando las sensaciones. De esta manera, la escritura deja de ser la transposición de una idea para configurarse como imagen. Finalmente, como señala Ezra Pound en *El arte de la poesía*, “una imagen presenta un complejo intelectual y emotivo en un instante temporal” (Pound, 1954, p. 8).

Esta inclinación por lo visual deriva de la predilección de Elizondo por ciertas formas de la poesía, como la concreta, interés que surge a partir de su traducción del ensayo de Ernest Fenollosa, *Los caracteres de la escritura como medio poético*,

cuya edición de 1980 introduce. Por otro lado, el interés que comparte con Tablada por la cultura oriental comienza para Elizondo en la década de los sesenta¹⁵.

Esta atracción por Oriente lo inserta en una tradición más amplia: la del simbolismo y el parnasianismo. “Gran lector de Baudelaire, Valéry y Mallarmé, Elizondo es heredero de la poesía francesa del siglo XIX. El parnasianismo y el simbolismo se acercaron a Oriente como una búsqueda espiritual¹⁶” (Fuentes, 2019, p. 14). Sin embargo, esa vertiente espiritual no encuentra eco en Elizondo, quien manifiesta, más bien, una inclinación por la estética.

De esta inclinación por lo estético nace la fascinación del ensayista por la poesía ideogramática de Tablada. Lo que le interesa a Elizondo, sobre todo, es la superposición presente en la escritura china, la cual halla su punto de encuentro con el principio de montaje de Sergei Eisenstein:

Muchas veces los cauces por los que discurre la obra poética son de ríos circulares; pero los de la poesía de Tablada no confluyeron en su manantial sino después de que el poeta había agotado las posibilidades de lo que había sido su principal misión: la de dar al poema una existencia *visual*. No fue Tablada ajeno a esta tendencia que tan imperativamente y que por toda suerte de accesos -exóticos lo más-, ha impregnado la estética de Occidente en lo que va del siglo: desde la del *leit-motiv* wagneriano [...] hasta los denodados esfuerzos realizados por Eisenstein de sintetizar la forma y el movimiento de acción dramática mediante el procedimiento cinematográfico del montaje que se inspiraba directamente en la estructura de los caracteres sintéticos de la escritura china. Poetas de otras lenguas tampoco fueron

¹⁵ La crítica especializada señala que Elizondo forma parte de una generación de escritores que incorporan temas orientales a sus obras, y marca como antecedentes cercanos al escritor la poesía francesa del XIX, el modernismo y Paz, de quien se dice fue una de sus grandes influencias en tópicos sobre el pensamiento y cultura de Oriente. Empero, también hay que tomar en cuenta que Ezra Pound contribuyó a su interés por el ideograma chino, a través de los estudios de Ernest Fenollosa.

¹⁶ Si bien se mencionó que Elizondo se deslinda de la búsqueda espiritual y se centra en la vena estética, es necesario matizar que en sus discursos sí realiza una marcada contraposición entre Oriente-Occidente, este punto es importante por la marcada diferencia de pensamiento en ambos polos. Al respecto Luis Racionero en *Oriente y Occidente*, en el que realiza un ensayo dialéctico de ambos polos, acota que el mundo occidental presta mayor atención al exterior, en contra parte, Oriente se detiene a contemplar el mundo interior, uno de los grandes temas presentes en la obra elizondiana. (Racionero, 1993, p. 38)

ajenos a este imperativo de la lingüística poética. Apollinaire con sus *Caligrammes* y Pound en posesión de los principios de Fenollosa había formulado en el ensayo que, por interés del propio Pound, sería publicado en 1921¹⁷. (Elizondo, 2000, p.89).

Valga esta extensa cita para situar la tradición de pensamiento en la que se inserta Elizondo y, al mismo tiempo, para describir la naturaleza del ideograma, con el cual la forma del lenguaje se transforma: deja de ser lineal para ocupar un espacio más amplio en la hoja en blanco.

En la introducción al libro *El carácter de la escritura china como medio poético*, Mariano Antolín apunta que la esencia de un carácter chino, de acuerdo con este autor, es la de una unidad móvil que ejerce influencia sobre las demás unidades (Antolín, 2005, p. 16). Además, la escritura china no evoca palabras, sino ideas; de ahí que el ideograma, para Elizondo, se convierta en un símbolo. En ese sentido, resulta notoria la relación entre el ideograma y el principio de montaje de Eisenstein¹⁸, en tanto ambos se configuran mediante la yuxtaposición de elementos que, al interactuar entre sí, generan el significado de un todo, lo cual remite a la idea de síntesis.

Una vez mostrado el vínculo entre el ideograma y el montaje, cabe señalar que este fundamento estético forma parte del repertorio de la poética elizondiana, como se evidencia en su novela *Farabeuf*. Su escritura fragmentaria, acierta en observar Elba Sánchez Rolón, “provoca una multiplicidad de sentidos que conducen

¹⁷ El ensayo al que refiere el ensayista de *Teoría del infierno* es *El carácter de la escritura china como medio poético*, publicado por Pound tras la muerte de Fenollosa.

¹⁸ De acuerdo con Eisenstein: “El método de montaje es evidente: el juego de tomas detalladas yuxtapuestas, que en sí mismas son inmutables y aun sin relación entre ellas, pero de las que está creada *la imagen del todo*” (Eisenstein, 1999, 213).

a la construcción de una cifra o enigma persistente en la densidad y el barroquismo discursivo” (Sánchez, 2019, p. 45).

Retomando el vínculo entre el ideograma y el montaje, Elizondo afirma en una entrevista: “En chino no se puede decir ‘alma’; este idioma debe recurrir al sistema de montaje, que consiste en el choque, en la síntesis de dos imágenes concretas que se conjugan y producen en el espectador una tercera imagen” (Elizondo, 1991, p. 47).

Como parte de la reflexión que realiza en torno a la obra de Tablada, Elizondo menciona al poeta mexicano en su ensayo “Tres poetas”¹⁹, incluido también en *Teoría del Infierno*: “Fue tal vez Tablada el primero en percatarse de la condición de unidad esencial que rige sobre el poema, de la vida independiente y única que alienta en esa configuración de palabras que sintetizan en una expresión inmediatamente aprehensible como forma totalizadora de una emoción” (Elizondo, 2000, pp. 97-98).

Así, para Elizondo, la poesía de Tablada engendra dos principios fundantes de su poética: el primero tiene que ver con una poesía consciente de sí, es decir, un lenguaje que vuelve sobre sí mismo, en un gesto de autorreflexividad; el segundo se relaciona con el ideograma, en el que encuentra el símbolo de la síntesis: lo

¹⁹ En el ensayo “Tres poetas, Elizondo presenta de manera somera los aportes literarios de tres poetas mexicanos: Ramón Velarde, Tablada y Enrique González, ligándolos mediante su aniversario del nacimiento y del cincuentenario de la muerte del primero. Para fines de este proyecto de investigación, este texto breve no tendrá un apartado y, más bien, se citará conforme se analice los ensayos dedicados a estos poetas.

sensitivo se une a la escritura para formar una imagen nueva. En la página en blanco conviven, junto a la palabra escrita, los elementos sensoriales.

3.1.1. Reflexiones en torno a Enrique González Martínez

“La serpiente y el búho” es el ensayo mediante el cual Elizondo analiza las actitudes poéticas de Paul Valéry y Enrique González Martínez: dos poetas que, a primera vista, parecen estar desligados; sin embargo, los planteamientos opuestos de uno y otro giran en torno a un mismo centro y se enlazan para unir esos mundos tan recurrentes en la poética elizondiana: lo subjetivo y lo objetivo.

En *Museo poético*, Elizondo afirma que Enrique González Martínez es uno de los poetas que se deslinda de las formas modernistas y que, junto con otros escritores, marca un punto de partida para la creación de nuevas formas de expresión poética, pues “(...) en 1911 señala un camino para la depuración del lenguaje tal vez ya demasiado exuberante y superficial del modernismo” (Elizondo, 1969, p. 5).

Por su parte, en *Teoría del Infierno*, Elizondo realiza un parangón entre el poeta francés y el mexicano, sólo para, de alguna manera, volver a unirlos en una imagen: la de Narciso. De acuerdo con Elizondo:

(...) el poeta mexicano se sitúa, quizá, más allá de donde llegó el poeta francés, para quien el pensamiento poético era algo que se *aplicaba* con el fin de obtener una extensión del conocimiento; un método crítico para saber cosas acerca de la naturaleza del pensamiento mismo. Para González Martínez la poesía es, a qué dudarlo, la forma más alta de un fenómeno no hecho acerca del cual Valéry no llegó a interrogarse jamás, el de la naturaleza de su vida propia. (Elizondo, 2000.p. 94).

Entonces, Elizondo remite a un pensamiento valeriano que descansa sobre un principio fundante: la creación poética como un asunto de lógica e intelecto. En

este sentido, Valéry representa el movimiento hacia una “poesía pura”, en la que las palabras se distancian del mundo subjetivo y se constituyen en un microcosmos independiente. El instrumento del poeta para lograrlo es el lenguaje, un constructo abstracto proveniente del intelecto. Este rasgo remite al personaje Monsieur Teste, protagonista de la novela homónima publicada por Valéry en 1926. Teste es un hombre solitario dedicado a la reflexión sobre sí mismo; este rasgo es análogo a la pureza que caracteriza a Valéry, pues el lenguaje vuelve sobre sí mismo, se analiza y se erige bajo su propia lógica racional. Por ello, para el poeta francés: “la poesía era un acto de la voluntad de conocimiento” (Elizondo, 2000, p. 95).

Por su parte, en la poesía de González Martínez reside el espíritu de lo indescifrable por el lenguaje, centrado en la vida del hombre y alejado de lo puramente intelectual (Elizondo, 2000, p. 95). Es decir, se trata del mundo de las sensibilidades, un espacio interior que sólo puede percibirse, de algún modo, a través de la intuición.

Así, ambos poetas simbolizan, para Elizondo, la unión de la inteligencia y el precepto óntico, y ambos se vivifican en un mito: el de Narciso. Distanciado del relato de Ovidio, donde el ego, por enamoramiento de sí mismo, representa la tragedia del personaje; Elizondo, en *Teoría del Infierno*, vivifica en la especularidad del rostro y el reflejo de Narciso la naturaleza de la poesía:

[...] esas actitudes tan opuestas tienen un centro en torno al que giran; cada una de ellas traza el hemicírculo que compone el gran círculo de la Poesía: un círculo simbólico en el que la inteligencia, es decir, la forma más restallante del ser y la reflexión, su continuidad y su persistencia; lo directo y lo que se vuelve por la meditación perfecto, se encuentran en el espejo de agua de Narciso. Hermosa unidad de lo subjetivo y de lo objetivo en una sola figura que aúna el rostro y su reflejo, el alma y su operación en el mundo: entender [...] Honor a la figura de Narciso que con tanta claridad en la obra de estos

poetas nos revela la naturaleza tan sagrada y tan próxima de la Poesía. (Elizondo, 2000, p. 96).

En ese sentido, Narciso se convierte en el emblema del espejo: lo directo, es decir, lo que proviene del mundo interior y que resulta “irracional”, es especular al mundo racional, a aquello que reelaboramos por medio de las palabras hasta objetivarlo y volverlo “puro”. Ambos movimientos surgen de una subjetividad, y el instante en que se unen obedece al momento de la creación poética. Es en ese instante, cuando el poema nace, que el reflejo de Narciso se convierte en la revelación sagrada de este prodigio poético.

Finalmente, conviene detenerse en el título del ensayo, que resulta significativo. Alude a dos de los poemas más representativos de ambos poetas: *Esbozo de una serpiente* y *Tuércela el cuello al cisne*, que representan la poética de Valéry y Enrique González Martínez. En una estrofa del poema de Paul Valéry se advierte: “Protege a los corazones para que nunca sepan que el Universo es un defecto, allí en la pureza del no-ser”. Estos versos reflejan la búsqueda por expresar aquello que está más allá del sentir, lo indescifrable, a través de lo que no es: el lenguaje, de alguna manera, no puede vivificar las palabras; por ello, éstas no son, dado que pertenecen al orden lógico-racional.

Por otro lado, el poema de González Martínez tiene un tono rebelde, al proclamar:

Tuércela el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.
[...] Mira a la sapiente búho cómo tiende las alas

desde el Olimpo, deja el regazo de Palas,
y posa en aquel árbol su vuelo taciturno (González, 1911, p.9).

Al contrario de la serpiente de Valéry, que se muestra como un símbolo del conocimiento, González Martínez proclama que, sobre el cisne, es decir, más allá de la estética y de las formas poéticas, debe prevalecer el búho, que representa aquello que penetra en la noche, emblema de sabiduría, donde las experiencias y la vivencia de éstas están por encima de la razón. Como señala Elizondo: “A la interrogación que el cisne proponía con la curva de su cuello, González Martínez opuso la respuesta contundente del búho, que puede ver en la noche, que puede penetrar, por la fuerza de la mirada —es decir, de la inteligencia—, los misterios nocturnos, y cuyo canto es escueto, admonitorio y preciso” (Elizondo, 2000, 95).

Así, en Paul Valéry y en González Martínez se conjuntan dos de los tópicos centrales en la poética de Elizondo: el mundo mental y el mundo sensible. Ambos, especulares, se unen para construir la esencia de la poesía, ese espacio sagrado que al poeta le toca descubrir moviéndose en ambas direcciones.

3.1.2. Gorostiza y el origen del poema

Hay una figura que cobra relevancia en el ensayo que Elizondo dedica a José Gorostiza: Orfeo. En la reflexión en torno a *Muerte sin Fin*, el ensayista más que dar un significado, advierte que en el poema está contenido el origen de la creación poética. Muerte y vida, dice, son los polos bajo los cuales el poeta crea: “Se concibe así, ante este poema, un movimiento general; un flujo que todo lo abarca, que todo lo lleva a un origen ineluctable” (Elizondo, 2000, p. 102), de esta manera, se hace evidente una de las preocupaciones elizondianas: el origen del poema, pues a partir

de la pregunta sobre los principios fundantes de la obra es que comienza a desentrañar el mecanismo del juego de la escritura.

Entonces, la mirada del ensayista no se posa en el tópico sobre la muerte manifiesto en el poema de Gorostiza, sino que vuelve sobre el origen, sobre la esencia del poema, por ello, es que si bien no desdeña las múltiples interpretaciones que la crítica hizo a *Muerte sin Fin*, Elizondo sí advierte que es necesario ir más allá de los significados que se le han hecho a este texto, y afirma:

[...] la virtud principal de la crítica es la de osar adentrarse en la *selva selvaggia* de la poesía tratando de conformar todo lo que es producto de la magia [...] El sentimiento de aventura forma parte de sus premisas, pues, ¿quién se atrevería a formular un juicio general acerca de algo cuya esencia es la de permanecer desconocido? Se puede “aventurar” una hipótesis acerca de su significado o acerca de su naturaleza, pero no se puede decir qué es y se la conoce más por su movimiento que por la sustancia de que está hecha. (Elizondo, 2000, p.104).

Identificar el signo y el significado al mismo tiempo es una tentativa propia de poetas como Mallarmé y Valéry, de cuyo influjo se nutre la poética elizondiana. Al respecto, Maurice Blanchot señala: “Parece que la experiencia propia de Mallarmé comienza en el momento en que pasa de la consideración de la obra hecha a la preocupación por la cual la obra se convierte en búsqueda de su origen y quiere identificarse con su origen” (Blanchot, 2016, p. 26).

Dicha inquietud forma parte de la tentativa por mostrar la “pureza” de la poesía y se convierte en un cuestionamiento frecuente que Elizondo parece plantear en sus obras: ¿qué es el lenguaje? ¿qué es aquello que nos escapa a las operaciones de la inteligencia? Por ello, al hablar de *Muerte sin fin*, alude a la “pureza del poema” como aquello que se escapa a lo ininteligible. De hecho, trae a cuenta al abate Bremond, quien en un texto sobre poesía pura sostiene: “Todo

poema debe su carácter propiamente poético a la presencia, a la irradiación, a la acción transformante y unificante de una realidad misteriosa que denominamos poesía pura” (Bremond, 1926, p. 14).

En este sentido, para Elizondo *Muerte sin fin* representa el espacio poético en el que el signo lingüístico se confunde con el significado, de manera que ambos se identifican; y en ese movimiento es visible la sustancia de que está hecho el poema. Es decir, el poema se va desarrollando a medida que se crea a sí mismo. Los temas que abarca este texto son variados, pero hay dos que resultan fundamentales en la poética elizondiana: el espejo y la muerte.

...mis alas rotas en esquirlas de aire,
mi torpe andar a tientas por el lodo;
lleno de mí —ahíto— me descubro
en la imagen atónita del agua
[...]
Desde mis ojos insomnes
mi muerte me está acechando
me acecha, sí, me enamora
con su ojo lánguido. (Gorostiza, 2009, p. 45)

Mirada y reflejo nos remiten al mito de Narciso, con el cual Elizondo identifica el origen de todo poema. Esa mirada, al reflejarse, permite ver hacia sí mismo; es decir, se trata de un autoconocimiento que conduce a una posición crítica: el lenguaje se edifica por sí mismo. Por otro lado, Elizondo evidencia en *Teoría del Infierno* una dimensión óptica del tópico de la muerte, la cual va de la mano de la vida como punto de origen. Como afirma: “Se trata de la descripción de un proceso en que las partes que actúan son la inteligencia y la realidad, que está descrita en

sí misma como un proceso apocatástico en el que todas las cosas evolucionan hacia sus orígenes... y al origen fatal de sus orígenes, que es la muerte” (Elizondo, 1974, p. 13).

De este modo, todo poema se construye sobre dos polos: el origen y el fin, la vida y la muerte. Por ello, la figura órfica cobra relevancia. Elizondo explica: “He pensado en los orígenes de la poesía. Están vagamente ilustrados en el mito de Orfeo. El temple de la lira se obtiene en el infierno y en la muerte. Ese tono obtenido sirve para que el canto se cante a sí mismo” (Elizondo, 2000, p. 105).

Así, la poesía es una experiencia que nace de un viaje, de una búsqueda, y sólo a través de este recorrido el poeta puede “cantar”. Sin embargo, la incertidumbre se convierte en parte del ejercicio artístico, pues, al igual que Orfeo, le está vedado aprehender la “pureza” del canto. Camina a tientas, sin poder mirar de frente a la palabra; la poesía es ese “otro” que comienza como conjetura en la mente, aprehendido por nuestro ser sensitivo, y que da cuenta de una realidad exterior al cuerpo, reflejando además el drama de nuestra muerte (Elizondo, 2000, p. 110).

Por ello, el poeta debe descender al infierno, al inframundo, y “morir” simbólicamente para conseguir el temple de su lira. En este sentido, Maurice Blanchot señala que, en el extremo, está la muerte; quien la domina obtiene el poder sobre el momento supremo. La muerte, explica, “es la relación con otro mundo donde precisamente se originaría lo verdadero; es el camino de la verdad, y si le falta la garantía de las certezas aprehensibles de este mundo, tiene, en cambio, la

garantía de las certezas inasibles, pero inquebrantables, de lo eterno” (Blanchot, 2023 p. 84).

De la muerte nace la poesía, y en esta acción se hace visible la realización de un viaje que siempre se vuelve a emprender: un descenso a los infiernos, como lo hizo Orfeo, para “templar la lira” y luego emerger. Además del viaje, la mirada cobra relevancia: Orfeo, al voltear a ver a Eurídice, termina por perderla; del mismo modo, el poeta, al mirar la palabra, unidad esencial en la construcción de todo poema, mantiene entre ambos una distancia íntima. A través de esta distancia, el poeta sólo es capaz de percibir esa “noche oscura” y, por ende, no se entrega sino a una esencia velada (Blanchot, 2002, p. 4). De ahí proviene la imposibilidad de apresar la “magia” que constituye el poema.

En entrevista con Ruffinelli, Elizondo condensa su búsqueda como escritor a través de sus libros *Farabeuf* y *El Hipogeo secreto*. Advierte que, en un principio, el instrumento esencial de la escritura era el cuerpo; posteriormente, se convierte en el libro, y luego el libro se reduce a la punta de la pluma fuente, llevada por la mano, donde la escritura se escribe a sí misma. El proyecto de escritura elizondiano revela sus últimas posibilidades, y entonces el escritor busca dar marcha atrás: retorna al origen, movimiento que es visible sólo en la poesía. Al respecto, indica: “Otra posibilidad que contemplo es la de hacer ya una escritura lógicamente sostenida en nada sino incursionar en la poesía. Volver a incursionar en ella, lo que es un regreso al punto de origen” (Ruffinelli, 1977, p. 37).

Para Elizondo, el orden natural es que, de ese punto de origen que es la poesía, se avance hacia la prosa, buscando una economía tal que “llegar al

momento en que la economía, por ejemplo de tinta, es tan grande, que en *El grafógrafo* se acabó; ya no escribe el instrumento” (Ruffinelli, 1977, p. 37).

3.2. La escritura como experimentación del lenguaje

James Joyce constituye una de las bases en la construcción de la poética elizondiana. Junto con Paul Valéry, Georges Bataille y Stéphane Mallarmé, Joyce es uno de los ejes desde los cuales Elizondo emprende su viaje por desentrañar los elementos fundacionales del ejercicio literario. Sobre este autor irlandés dedica, en *Teoría del Infierno*, dos ensayos: “Ulysses” y “La primera página de *Finnegans Wake*”. No obstante, de este último sólo presenta la traducción que realiza de la primera página del texto; por ello, el presente proyecto de investigación se centra en *Ulysses*.

Elizondo afirma en diversas entrevistas que Joyce fue un parteaguas en su formación y en su gusto literario. Comenta haber leído la obra en numerosas ocasiones; de hecho, en sus *Diarios*, el 12 de febrero de 1955, escribe al respecto: “Otra vez comencé a leer el *Ulises* en Acapulco, sólo que esta vez, en lugar de resultarme terriblemente difícil, me ha resultado apasionante hasta la locura, amén de ameno” (Elizondo, 2008, p. 7) Por ello, Joyce representa un hito cuando se habla de la poética elizondiana.

En su lectura de *Ulysses*, Elizondo identifica cuatro motivos que aparecen y desaparecen a lo largo de la obra de Joyce, a los que denomina la “ideología” del libro. Sin embargo, la discusión central que plantea en torno al texto joyceano gira

en torno al lenguaje, y ese será el tema del ensayo de *Teoría del Infierno* que se analiza.

Para Elizondo, *Ulysses* representa un texto cuya urgencia consiste en referir la conciencia como un devenir continuo, tomando el concepto de William James del *stream of consciousness*. No obstante, ello resulta imposible, por lo que el lenguaje se convierte en el artificio mediante el cual se recrea ese espacio interior. De esta manera, el lenguaje —en su forma literaria— revela ese mundo de la conciencia que, por naturaleza, es inaprehensible, y lo proyecta hacia el exterior. Así, la conciencia, que pertenece al ámbito de lo subjetivo, termina por objetivarse a través del lenguaje. Elizondo señala en su ensayo:

Se trata 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. El sujeto ideal Joyce es sustituido por un esquema ideal, Leopold Bloom, que actúa y percibe el mundo y a la vez nos hace partícipes de su vida y de su mundo por medio de eso que Hegel ha llamado la *Künstlichkeit*: la esencia del arte. (Elizondo, 2000, p.127).

La reflexión sobre el lenguaje literario es una constante en la obra de Elizondo, y con James Joyce enfatiza particularmente ese interés. En su lección inaugural en El Colegio de México, titulada “Ida y vuelta”, Elizondo retoma dos figuras centrales que contribuyeron a conformar su ideario: Joseph Conrad y James Joyce. Al analizar la lectura que Carl Gustav Jung hace de *Ulysses*, subraya una observación del psicólogo sobre la obra: el pensamiento no está hecho de palabras. Sin embargo, Elizondo recuerda la respuesta del escritor irlandés: en la literatura, todo está hecho de palabras. Y añade en ese discurso:

Me permito agregar aquí ¿no son las palabras y el lenguaje el lugar común por excelencia? [...] La literatura no puede concebir la vida más que en los

términos en que las ideas, las sensaciones y la experiencia en general pueden ser designadas, definidas o descritas, vagamente, si se quiere, mediante las palabras (Elizondo, 2013, p.22).

De esta manera, Elizondo se vuelca hacia el lenguaje y ve en él un medio para recrear los mundos interiores (sensorial y mental) mediante el único mecanismo que el escritor posee: la lengua. Sin embargo, el ensayista va más allá, pues tiene presente que las palabras, como artificio, se pliegan sobre sí mismas; éstas no logran unificar la existencia del mundo exterior con su representación verbal. Así, el quehacer del escritor da un paso más allá al intentar relacionar el significado con el significante. La literatura, entonces, como constructo, deja de ser un espejo del mundo para dirigirse hacia la autorreflexividad, movimiento que se hace visible en *Ulysses*, tal como refiere Gutiérrez: “A decir de Elizondo, la pretensión de la literatura de convertirse en espejo del mundo termina con el penúltimo capítulo de *Ulysses*, y es el último, con el monólogo de Molly Bloom, donde comienza a dibujar una curvatura hacia la autorreflexividad” (Gutiérrez, 2016, p. 172).

Esa autorreflexividad nos sitúa ante un Elizondo obsesionado con materializar los mundos interiores a través de las palabras; al mismo tiempo, nos revela a un escritor cuya poética se construye sobre la continua construcción y reconstrucción del lenguaje: un ejercicio literario que vuelve sobre la palabra y su reflexión una y otra vez, con la finalidad de descubrir su esencia, la sustancia misma de la que está hecho el arte.

Para Elizondo, el lenguaje que utiliza James Joyce no expresa símbolos, sino que intenta reconstruir la realidad mediante las percepciones sensoriales. En ese

sentido, *Ulysses* constituye, fundamentalmente, la descripción de Leopold Bloom, el personaje central de la novela, en tanto que “cuerpo-sujeto-de-la-percepción” (Elizondo, 2000, p. 129). De este modo, el ensayista de *Teoría del Infierno* destaca la confrontación que existe entre el mundo real y el lenguaje que intenta describirlo; al mismo tiempo, reconoce la insuficiencia de este último para abarcar el absoluto del exterior. Por tanto, la vida que reflejan las palabras no es una que exista fuera del sujeto, sino dentro de él: una vida que ocurre dentro de los límites del cuerpo, entre sensaciones y percepciones. Finalmente, como afirma Elizondo en su ensayo “Invocación y evocación de la infancia”, incluido en *Cuaderno de escritura*, “el cuerpo es la referencia del universo” (Elizondo, 2012, p. 19).

En esa fisura entre lo que el lenguaje puede representar y lo que realmente “sucede” es donde el arte interviene para cubrir la grieta. Por ello, la palabra literaria, más que denotar significados, los contiene. Esta aprehensión de la realidad que realiza Leopold Bloom mediante los sentidos guarda una conexión significativa con una de las primeras obsesiones presentes en Elizondo: el cuerpo como percepción. Este gesto resulta evidente en su novela *Farabeuf*, sobre la cual el propio Elizondo comenta: “*Farabeuf* es una novela que acontece sobre la epidermis, produciendo, desde afuera, sensaciones” (Ruffinelli, 1977, p. 35).

Sin embargo, el lenguaje también se vuelve ajeno a las sensaciones, y es en este punto donde Elizondo fija su atención. En su ensayo “Invocación y evocación de la infancia”, afirma que mientras Proust evoca, Joyce invoca; de tal modo que la invocación implica un acto mágico, donde “los sentidos desaparecen, se vuelven

como espectros inútiles al contacto con esa presencia trascendental de las esencias” (Elizondo, s/ a, p. 24).

Elizondo reconoce en la palabra, a través de la obra de Joyce, el eje de la creación poética:

la exegética joyceana, más allá de las conclusiones a las que llega mediante el análisis del lenguaje y los métodos de investigación de la estilística, no podrá concebir la validez del *Ulysses* en toda su extensión sin recurso a las formulaciones de un humnaismo que sepa extraer de la obra literaria, la condición en que medra el espíritu, el Hombre y la condición del Escritor para quien el mundo está hecho solo de palabras (Elizondo, 2000. p. 144)

De esta manera, al considerar el lenguaje como la esencia de la creación poética, Elizondo, al igual que Joyce, se sumerge en la experimentación verbal; sin embargo, su propósito es distinto. El ensayista de *Teoría del Infierno* busca una “escritura pura”, que nace de una reflexión sobre el acto mismo de escribir. Mientras Joyce examina el caos interior del pensamiento a través de la fragmentación del lenguaje, Elizondo intenta explorar la “lógica interna” de la escritura: ese sistema que subyace a la literatura y que le permite edificar una poética propia.

3.2.1. Ezra Pound: entre la escritura china y el silencio

Salvador Elizondo, como se mencionó en el apartado 3.1., sintió atracción por la poesía desde joven; de esta fascinación surgió su primer libro, *Poemas*. A Mallarmé y Valéry, como principales referentes en el ideario elizondiano, se suma Ezra Pound.

Con Pound, Elizondo cierra sus reflexiones en torno a la poesía en *Teoría del Infierno*. En el ensayo titulado “De los Cantares”, el ensayista realiza un análisis de la obra del poeta estadounidense y centra su atención en aquellos temas que le

resultan comunes: la escritura china como montaje y el silencio. Antes de abordar dichos tópicos, es importante señalar que Elizondo destaca que Pound pertenece al movimiento “imaginista”. Este dato resulta clave para comprender su interés por el lenguaje simbólico, un interés muy cercano también al que manifiesta hacia James Joyce.

De acuerdo con el libro *Los Imaginistas*, traducido en el Seminario de Poesía Angloamericana de la Unidad de Estudios Superiores de la Facultad de Filosofía y Letras a cargo de Elizondo, Ezra Pound estuvo a la cabeza del movimiento “imaginista”, cuyo principio fundamental consistía en otorgar a la imagen un valor primordial: “Lo importante ya no sería la palabra ni la frase, ni el verso o la estrofa constituirían una unidad, sino que la forma sería la del poema mismo como totalidad” (Fe, 2010, p. 4).

En ese sentido, la imagen, como forma sintética del lenguaje, emerge como uno de los principales atractivos para Elizondo, y retorna al punto inicial de sus dilucidaciones en su ensayo *Teoría del Infierno*: toda creación se gesta en el imaginario individual, de la misma manera que la imagen, la cual se produce a través de sensaciones. Para los “imaginistas”, esta imagen constituye la herramienta desde la cual se aprehende lo momentáneo, el instante; una preocupación que Elizondo buscó materializar en su novela *Farabeuf*, donde se asienta gran parte de su poética. Como señala César Rivas en su artículo “Poética del instante en *Farabeuf* de Salvador Elizondo”: “En *Farabeuf* o *crónica de un instante* se trascienden las nociones convencionales de argumento y personaje, se disloca la continuidad del tiempo y del hecho narrativo para presentar únicamente una

sucesión de momentos, de instantes congelados, cuya acumulación constituye una experiencia en sí” (Rivas, 2017, p. 267).

Además de funcionar como síntesis del lenguaje, la imagen se convierte en la aprehensión del instante de la realidad. No obstante, también hay que observar que la imagen funciona como un instrumento mediante el cual la poesía revela el misterio que se oculta tras ella, es decir, su origen. Los poetas, encabezados por Pound, buscaban comunicar aquello anterior a la poesía hecha lenguaje, pues “estaban convencidos de que la poesía —vehículo de la intuición— podía revelar un misterio, una potencia susceptible de encarnar en algo más que una idea hasta ser palabra, *logos*, lo inefable, dentro de una lógica de la imaginación” (Fe, 2010, p. 5).

De esta manera, se observa que las reflexiones de Elizondo sobre Pound se articulan con la visión de Valéry y la poesía pura, donde se apela a la reflexión sobre el lenguaje mismo y sobre la esencia del poema, es decir, su origen.

Y es precisamente sobre esa esencia que Elizondo vincula la poesía con el mito de Orfeo. Como lo hace a lo largo de *Teoría del Infierno*, el mito órfico constituye el paradigma bajo el cual se sustenta su reflexión a lo largo de los ensayos del libro, donde funda su visión sobre la escritura. Para el ensayista, los *Cantos* evocan una gesta realizada por el poeta, muy similar a la de Orfeo, quien debe descender para aprehender el “canto”.

Subrayando la categoría lírica, esencia en la que se inscribe el poema, Elizondo observa en Pound al cantor que toca la “lira” y, con ello, capta la esencia del lenguaje, pudiendo así obtener el canto: “...la ‘gesta’ que se canta no es tan

eminentemente crónica, como pudiera pensarse en los términos del *Cantar de mío Cid*, sino que se trata, más bien, de una gesta similar a la que evoca el mito de Orfeo, mediante la cual la poesía se define como lo que se obtiene después de haber descendido al infierno, es decir: el canto” (Elizondo, 2000, p. 184).

De este modo, en el mito de Orfeo, Elizondo recrea al rapsoda que, a través del canto, busca descifrar su secreto. El ensayista de *Teoría del Infierno* se cuestiona reiteradamente el origen del signo: “¿Proviene de la persona que aparentemente lo hace presente, o ya existe en algún lugar donde espera la oportunidad de irrumpir en el plano material?” (Bruce-Novoa, 2009, p. 3).

Resulta, pues, significativo que Elizondo realice una reflexión sobre los *Cantos* de Pound. Además, es interesante rastrear la tradición poética a la que Pound se adscribe: los simbolistas franceses. Como señala Elizondo: “Los *Cantos* de Pound eran la expresión en tono épico de un poeta que había surgido de las filas de una escuela lírica que Verlaine y Laforgue habían fundado para los poetas del otro lado de la Mancha” (Elizondo, 2000, p. 184). El simbolismo francés constituye una de las tradiciones en las que Elizondo arraiga gran parte de su poética, pues a lo largo de su trayectoria muestra predilección por Mallarmé y otros autores de esta corriente.

De Mallarmé, Elizondo comenta en la nota introductoria del libro de poemas que traduce del poeta francés, editado por la Universidad Nacional Autónoma de México, titulado *Stéphane Mallarmé*, que lo especial de este autor reside en la originalidad con que emplea el lenguaje poético. Sin embargo, profundiza: “Ese lenguaje discurre dentro de un sistema como de vasos comunicantes entre la cosa

y su ausencia; la imagen es la ausencia de la cosa y la cosa es el conjunto de cualidades de que carece y que la definen como cosa ausente, nulificada”.

Es, pues, la dialéctica entre la imagen y la ausencia desde la cual Elizondo parece formular la escritura como un signo cuyo origen se desconoce, pero que busca autorevelarse. De ahí que el proyecto elizondiano se plantee desde la reflexión sobre la imposibilidad del lenguaje, siguiendo los pasos de Mallarmé:

Si para Bataille el silencio constituía la condición *sine qua non* de la apertura hacia la plenitud erótica, para Mallarmé el silencio será la llave de la plenitud poética: el decir poético se dirá para tratar de decir el silencio, lenguaje de la abolición de la palabra, para que, en su transparencia, logre que el universo aparezca en la página (Gutiérrez, 2016, p. 30).

De esta manera, el lenguaje debe repelerse para abrirse hacia la propia expresión, y el silencio cobra relevancia en tanto es el único capaz de penetrar en esos huecos que la palabra no puede cubrir, es decir, en el lenguaje imposible. Así, el silencio se constituye como el espacio anterior a la creación del lenguaje, desde donde se parte para gestar el poema: es la nada. Ahí es donde Elizondo centra toda su atención, en aprehender esa nada y cifrarla en palabras. De ahí que su proyecto literario se fundamente en la imposibilidad, o como él lo afirma en “Proyectos”, de *Camera Lucida*: “La página en blanco es la posibilidad del proyecto” (Elizondo, 2001, p. 4).

El silencio se convierte, entonces, en uno de los puntos cardinales de la poética elizondiana, aproximándose a esta noción no sólo a través de Mallarmé, sino también de Pound. En el ensayo dedicado a este último, “De los Cantares”, Elizondo señala que en la década de los sesenta realizó dos investigaciones sobre

la obra del poeta estadounidense: una de carácter cultural, considerando la sinología poundiana, y otra sobre el silencio como medio de la poesía.

Elizondo advierte que el silencio es un elemento poético y observa:

Es claramente discernible en todo el corpus de los *Cantares* no sólo una máxima tentativa de formular el silencio como signo aprehensible al espíritu. El signo de silencio en la escritura música adquiere, por la voluntad del poeta, una expresión en el orden tipográfico siempre y cuando esté destinada a representar un movimiento rítmico continuado de la sensibilidad (Elizondo, 2000, p. 178).

Lo importante de esta cita es destacar el intento de Pound por exponer el silencio como un medio para aprehender el misterio que encierra la poesía. En este sentido, el silencio se sitúa más allá del lenguaje: es el espacio donde las palabras no pueden penetrar, y por ello la dialéctica escritura-representación en Elizondo articula la posibilidad-imposibilidad de la escritura. Como observa Gutiérrez, “el texto cobra cuerpo mediante la materialización de sus signos” (Gutiérrez, 2016, p. 33); por tanto, el lenguaje no puede ir más allá de esa corporalidad de signos. Cuando se enfrenta a lo “innombrable”, a ese silencio, a esa nada, la escritura se ve imposibilitada de dar cuenta de aquello que está fuera de sí, pues “sólo puede dar cuenta del espacio por el que ella misma discurre, y en ese devenir precario invoca en cada palabra la inminencia de su extinción” (Gutiérrez, 2016, p. 33).

La escritura se convierte así, como lo dice el propio Elizondo en una entrevista, en algo que acontece, algo que puede ser observado, y ese devenir es un movimiento de repliegue sobre sí, por lo que la poética elizondiana se da en el terreno de la escritura, pero de esa escritura que intenta adentrarse a la imagen de donde emerge su propia naturaleza, espacio donde se encuentra también con el silencio.

Y es que el binomio escritura/ silencio está presente dentro de las obsesiones de Elizondo, ambos tienen un papel trascendental en tanto son elementos imprescindibles en la creación literaria. En ese sentido, lo no dicho como potencia poética implica para Elizondo llevar el lenguaje al límite, por esta razón encuentra en Pound a un “poeta empeñado en desenmarañar los cordones del lenguaje para ponerlos, en su máxima tensión, a la disposición de una técnica poética” (Elizondo, 2000, p. 170). De ahí que Elizondo explore, de la mano de la poesía de Pound, el silencio, las pausas y las omisiones, que pueden dar expresión y sentido igual que la palabra.

Por otro lado, como se ha dicho, el mundo interior es una de las constantes en la poética de Elizondo, y ahí también es posible vislumbrar un silencio, el cual es perceptible en los pensamientos inarticulados o en la ambigüedad de lo onírico, como consecuencia, lo no dicho también tiene su eje en lo que es imposible “traducir” de esos pensamientos, sensaciones, sueños, de esos misterios que encierra el mundo mental, pero que no dejan de tener sentido con la voz de la escritura.

En otro orden de ideas, Pound fue quien introdujo a Elizondo hacia la cultura y escritura china. De hecho, en el ensayo dedicado al poeta estadounidense afirma que a través de la lectura del ensayo *The Chinese Written Ideogram as a Medium for Poetry* de Ernst Fenellosa, editado por Pound, inició en el mundo de la escritura china, de la que dice “está hecha de imágenes”.

Para Elizondo, como ya se ha dicho con anterioridad, los caracteres chinos representan la imagen como elemento que sintetiza la idea y el signo (lenguaje),

esto es: pensamiento y escritura. Así, la escritura china se funda en el principio de montaje de Eisenstein, el cual consiste en “obtener una tercera idea de la oposición o choque de dos ideas anteriores” (Holz, 1995, p. 123).

Esta oposición de ideas juega un papel importante en la poética de Elizondo, en cuya narrativa permean las nociones contrarias. En *Farabeuf*, por ejemplo, hay una clara muestra de ello: amor-muerte, olvidar- recordar, ese choque de opuestos sigue dicho principio de montaje y al del sistema de escritura china, que en Elizondo abreva como una producción de “efectos”, o como él mismo lo afirma: “Baudelaire, que fue el primer seguidor de Poe, había identificado el efecto y la sensación. Yo me basé un poco en la idea, formulada por primera vez por Poe, de que la Belleza no es una causa sino un efecto. Yo quería producir un efecto subjetivo de esa naturaleza” (Holz, 1995, p. 123).

La escritura china sirve a Elizondo como fundante en la búsqueda por hallar una síntesis verbal, al mismo tiempo, le permite crear una narrativa cercana a lo sensitivo; una escritura que sale de sí misma para encontrar eco en el efecto que produce al lector.

Conviene subrayar que Elizondo reconoce en *De los Cantares* el gesto órfico de quien desciende al silencio para traer a la superficie el canto. “La gesta que se canta no es tan eminentemente crónica [...] sino que se trata, más bien, de una gesta similar a la que evoca el mito de Orfeo” (Elizondo, 2000, p. 184). De esta manera, Pound parece trazar el modelo del poeta que, en vez de narrar gestas heroicas, emprende la tarea de aprehender con el lenguaje lo inefable, tarea que Elizondo reconoce como central en su ejercicio escritural.

Este carácter órfico encuentra eco en lo que Octavio Paz observa sobre Pound: “El poema de Pound es a la vez epopeya y revelación, historia y mito. La épica deja de ser un simple relato de hechos para convertirse en una búsqueda de los orígenes” (Paz, 1974, p. 220). Precisamente, esa búsqueda del origen es lo que articula la reflexión de Elizondo en torno a la poesía: el signo no es sólo un artificio del poeta, sino una huella de aquello que precede al lenguaje, de lo que habita en el silencio.

Por ello, resulta fundamental destacar la doble herencia que Elizondo advierte en Pound: por un lado, el imaginismo, donde la imagen funciona como síntesis de pensamiento y percepción; y por otro, la sinología, que le abre la puerta a la escritura china entendida como montaje. En este sentido, Elizondo apunta: “La escritura china está hecha de imágenes” (Elizondo, 2000, p. 176), y de este modo enlaza con el principio de Eisenstein según el cual la colisión de dos elementos produce un tercer sentido. El montaje, ya sea en el cine, en la escritura ideogramática o en la poesía, se convierte en principio constructivo de su poética narrativa.

El silencio, por su parte, aparece como la otra gran categoría que Elizondo hereda de Pound y Mallarmé. Afirma que en *Los Cantos* “se discierne una máxima tentativa de formular el silencio como signo aprehensible al espíritu” (Elizondo, 2000, p. 178). Pound le muestra que el silencio puede inscribirse en la página, ya sea como pausa, como omisión o como espacio blanco, y que esas ausencias también comunican.

De esta manera, la lectura que Elizondo hace de Pound le permite confirmar que la poesía no se define sólo por lo que dice, sino también por el silencio. Así, la poética elizondiana se afirma en los contrarios: entre palabra e imagen, entre escritura y silencio, entre lo dicho y lo innombrable. Pound, Mallarmé y Valéry ofrecen a Elizondo una visión donde la imposibilidad es el verdadero motor de la creación literaria.

3.3. La autocrítica literaria: el final del viaje y el ascenso de Orfeo

El ensayo final de *Teoría del Infierno* se titula “La autocrítica literaria”. Este texto resulta significativo, ya que representa el cierre del viaje iniciado con el descenso a los infiernos que realiza el poeta en busca de su canto. Una vez que Elizondo reflexiona en torno a la poesía de Pound, parece volverse hacia su propio proyecto literario, observándolo en un doble movimiento: como crítico y como escritor. Por esta razón, la autocrítica implica “la necesidad de hablar de la primera persona del singular en tercera” (Elizondo, 2000, p. 193).

De esta manera, la autocrítica implica un proceso en el que el autor se confronta consigo mismo, a través de su obra, con una multiplicidad de Yo (es): la del creador, la del lector y la del corrector de su propio texto. En este sentido, la autocrítica revela un movimiento circular, una espiral que devuelve constantemente al escritor al punto de partida. Se convierte, entonces, en un Orfeo que conforme avanza parece alejarse del origen, sin embargo, como todo viajero, siempre regresa a él.

Dicha circularidad es decisiva porque imposibilita considerar la autocrítica como un acto que otorgue cierre, dado que el escritor durante el trayecto mismo de la propia creación está de manera reiterada exponiendo al ejercicio literario a un examen crítico sobre la naturaleza misma de la construcción de la obra, para entender cuáles son los principios innatos a ella, o como lo diría Elizondo: “la gran paradoja de la autocrítica reside acentuadamente en la acepción kantiana de la palabra crítica. ¿No es la obra misma el resultado de la actividad crítica que el escritor realiza al crearla?” (Elizondo, 2000, p. 194). Además, toda escritura nace de decisiones, exclusiones, supresiones y reescrituras.

De esta manera, cuando Elizondo habla de autocrítica, lo hace desde la conciencia de este proceso de revaluación y corrección; advierte que “la crítica de sí mismo equivale a la formulación, de antemano destinada a su propia futilidad” (Elizondo, 2000, p. 195).

Cabe mencionar que esta imposibilidad de cierre encuentra una resonancia en la reflexión de Blanchot sobre la soledad esencial de la obra. Para Blanchot, la soledad de la literatura no corresponde a la experiencia del aislamiento (recogimiento) del autor, ni a la soledad romántica del genio creador; se trata de una soledad propia de la obra misma. “La obra es solitaria, y esto no significa que permanezca incomunicable (...) el que la lee participa de esa afirmación de la soledad de la obra, así como quien la escribe pertenece al riesgo de esa soledad” (Blanchot, 2002, p. 18). La obra, en este sentido, se constituye como un espacio lleno de una multiplicidad de sentidos, donde el autor se encuentra solo durante el

proceso creativo y también interpretativo debido a dicha condición, pues nunca puede encontrar puntos de acuerdo con el lector.

Si Elizondo describe la autocrítica como un movimiento que se repliega sobre sí mismo, Blanchot formula ese repliegue como la expulsión del autor respecto de su obra. “El que escribe la obra es apartado, el que la escribió es despedido” (Blanchot, 2002, p. 17). Este “despedir” es una condición permanente, pues el autor nunca puede coincidir con su obra porque, en el momento mismo de su realización, el texto deja de pertenecerle. A lo sumo, lo que queda en sus manos es “un mudo montón de palabras estériles, lo más insignificante del mundo” (Blanchot, 2002, p.19).

Aquí se traza un puente entre ambos pensadores. Para Elizondo, la autocrítica es un modo en que el autor se repliegue sobre su misma obra, y, sin embargo, al hacerlo descubre que aquello le resulta ajeno, que la obra no le pertenece. Para Blanchot, esa misma experiencia es la condición de toda literatura: “la obra no es ni acabada ni inconclusa: es. Lo único que dice es eso: que es” (Blanchot, 2002, p. 17). La autocrítica, entonces, no es un ejercicio posterior al texto, sino la manifestación consciente del hacerse de la escritura, para enfrentar aquellos mecanismos que la componen.

Además, Elizondo formula esta experiencia mediante la frase de *El Grafógrafo*: “Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir”, que condensa la circularidad infinita de la autocrítica: el yo se desdobra, se observa, se convierte en objeto de sí mismo.

Así, durante el proceso de creación, el Yo creador, el Yo que juzga y el Yo que lee conviven en tensión, y es precisamente esta pluralidad de voces la que recuerda el señalamiento de Blanchot que acota que el escritor nunca sabe si la obra está hecha, pues se recomienza o destruye lo que hay en un libro lo que terminó en otro (Blanchot, 2002, p. 17).

La figura de Orfeo, que recorre de manera soterrada la obra de Elizondo, es iluminadora en este punto. Orfeo desciende al infierno en busca de Eurídice y la pierde en el instante en que vuelve la mirada hacia ella. Del mismo modo, el escritor se abisma en la obra, pero al intentar recuperarla, al volverse hacia ella con la mirada de la autocrítica, la pierde irremediabilmente. La autocrítica se vuelve así el gesto órfico por excelencia: un retorno imposible que revela la separación radical entre el autor y su obra. Blanchot lo formula en los siguientes términos: “Quien haya escrito la obra no puede vivir, permanecer cerca de ella. Esta es la decisión que lo despidе, que lo aparta, que hace de él el sobreviviente” (Blanchot, 2002, p. 19).

De esta manera, Elizondo ve en la autocrítica el movimiento en el proceso de creación en que el autor ya no está, pues sólo queda la “la imagen del hombre” (Elizondo, 2000, p.198), es decir, la huella del sujeto que escribe, que se convierte en imagen distante de la escritura. Esta imagen coincide con la afirmación blanchotiana de que el escritor “no puede permanecer cerca de la obra: sólo puede escribirla, y cuando está escrita, sólo puede distinguir un acceso en el exabrupto *Noli me legere* que lo aleja” (Blanchot, 2002, p. 19).

De esta manera, la soledad y la autocrítica siguen un mismo camino. Mientras que la autocrítica es el intento del escritor por acercarse a su obra, sin lograrlo, la

soledad es la expulsión total; Elizondo reconoce ambos movimientos en una frase: “El escritor es consciente que el único instrumento con el que cuenta para realizar esta posibilidad de escritura es el lenguaje” (Elizondo, 2000, p. 200).

En ese mismo sentido, centrándose en la figura del creador, Elizondo se centra en la operación por la cual fue creada la obra, y muestra una autorreflexión del proceso creativo, así como muestra interés en la autorreflexividad del lenguaje, ahora se concentra en los mecanismos que hacen posible el quehacer literario.

Así, temas como el infierno en la literatura, la poesía como lenguaje en sí mismo, las imágenes como fundantes de sensaciones y los mundos interiores como movimiento que configura el mundo real, son reflexionados e incorporados en la poética de Elizondo con miras a desembocar en un proyecto literario que tiene como principal eje la escritura autorreflexiva:

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 (Gutiérrez, 2016, p. 316).

Un lenguaje que se repliega hacia sí mismo es parte de las reflexiones de Elizondo, pero, ese movimiento en espiral lo lleva precisamente a donde comenzó la búsqueda para este escritor: en el creador, en el Yo desde donde la conjetura se construye, para que finalmente ésta sea plasmada en el exterior mediante la escritura, el instrumento con el que ese Yo cuenta para realizar esa traslación.

De este modo, el proyecto literario de Elizondo no se queda en el análisis del lenguaje en sí mismo, sino que apela al ejercicio de creación: ahí donde la labor del

escritor se vincula con la herramienta que es la escritura, y esto lo lleva al extremo de la autocrítica como “operación que se realiza antes, entonces o después de la obra” (Elizondo, 2000, p. 197); así da cuenta que la autocrítica es un proceso no lineal, sino circular que se extiende y se distiende siempre para volver al centro de donde inicia la creación.

De esta manera, en el ensayo final de *Teoría del Infierno*, se puede observar que la obra literaria es una experiencia autorreferencial, que se vuelca hacia el propio acto de escribir. En ese sentido, en el proyecto literario que funda la poética elizondiana lo único que queda es la subjetividad desde donde se escribe la obra, la cual es punto de partida, pero también de llegada, “en la obra de Elizondo lo que queda es la imagen del hombre” (Gutiérrez, 2016, p.198), que no es más que la conciencia siendo consciente del quehacer de escritura, esquema que se funda en el “Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir...”, donde la apuesta de Elizondo es evidenciar la acción misma de la escritura, que deriva en la autocrítica, que también implica una acción sobre sí mismo; a diferencia de la crítica que implica cierta pasividad, pues “la autocrítica es la que tiene un ojo al gato y el otro al garabato; está tan consciente de ser un Yo como de que ése es un Yo que se está escribiendo” (Elizondo, 2000, p. 198).

Volviendo a la figura central que parece recorrer *Teoría del Infierno*: Orfeo, cabe mencionar que éste representa al cantor que edifica su propio mito en el mismo acto del canto. Esa es precisamente la tentativa de Elizondo: el escritor que al escribirse se ve a sí mismo en ese ejercicio, movimiento donde el Yo y su otredad tienen límites borrosos, o como lo dice Octavio Paz: “...al escribir que escribe,

Elizondo *se escribe*, se vuelve un signo entre los signos, un accidente entre los accidentes que es toda escritura” (Paz, 1991, p.3), lo cual nos lleva a un ejercicio crítico de la escritura y del ejercicio escritural, donde el creador, al igual que Orfeo, se enfrenta a su propio sacrificio en pos de encontrar la palabra en ese estado “puro”. Así, el creador se entrega y desaparece en esos mundos infernales que representan la operación del escribir.

Empero, hay algo importante en ese viaje que el escritor emprende, al igual que Orfeo con el descenso de los infiernos, y es el ascenso, ahí es donde realmente nace la autocrítica, donde el escritor voltea hacia el camino recorrido, “¿desde dónde? ¿hacia dónde?” (Elizondo, 2000, p. 200), se cuestiona el ensayista de *Teoría del Infierno*; al mismo tiempo, el ascenso implica también poner en perspectiva el abismo que separa la conjetura de su materialización en el mundo real mediante el lenguaje, tal como lo acota Elizondo:

Conforme uno escribe se va revelando esa condición mental del mundo en la que, también, 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 realidad concreta, objetiva, se hace más difícil. (Elizondo, 2000, p. 200).

De esta manera, el último ensayo de este libro es clave, pues en él se condensa la reflexión metapoética que guía la mayor parte del trabajo de Elizondo. Si bien este ensayo de Elizondo no adopta plenamente un tono confesional, resulta relevante señalar que en él se vislumbra a un escritor que reflexiona sobre su propio quehacer literario. La autorreflexividad se extiende no sólo a la escritura, sino también a la figura del escritor: un autor que se desdobra para observarse a sí mismo en el acto creativo, en el papel del “yo creador”.

Ahora bien, cerrar el círculo del infierno con un ensayo cuyo tema central es la autocrítica, quizá también pueda hacer referencia a ese abismo en que el escritor está de manera constante cuando se encuentra en el proceso creativo. Con la autocrítica, el ensayista de *Teoría del Infierno* termina ese viaje que emprendió al descender a esos infiernos mentales, a esos espacios interiores, los cuales llegan a ser incognoscibles, por ello se revelan entre la “oscuridad” de su propia naturaleza, y a medida que el poeta avanza se cuestiona el origen de la poesía, su naturaleza y esencia, dándose cuenta que estas interrogantes sólo pueden responderse a medida que el objeto literario se va realizando, ahí, afirma Elizondo, reside el drama de la literatura, finalmente, el escritor es consciente que el único instrumento con el que cuenta para realizar esta posibilidad de escritura es el lenguaje.

Una vez alcanzado su objetivo, se da cuenta que la obra en sí misma le es ajena, y entonces, lo que queda es la imagen del hombre que escribe: del poeta que se mira cantar, que se convierte en su propio canto; se transforma en el signo.

Finalmente, es importante mencionar que la autocrítica, tal como lo reflexiona Elizondo, no busca sólo perfeccionar la forma, sino explorar “la posibilidad misma de la escritura”, entendida como el primer principio de toda obra.

El lenguaje aparece entonces como un “instrumento cuya empuñadura no siempre se adapta bien a nuestros metacarpos” (Elizondo, 2000, p. 2003), esto subraya la dificultad de trabajar con él, pues exige la contante lucha del escritor por ajustarlo a la página en blanco.

De esta manera, Elizondo concibe la escritura como un sistema autónomo, que no depende de la realidad exterior ni de la conciencia para justificar su existencia. La obra literaria, por tanto, no representa únicamente la realidad, sino que genera su propia realidad a través del lenguaje. Así, muestra la escritura como un acto autorreferencial y creador, en el que confluyen “el espíritu, la voluntad y la técnica” (Elizondo, 2000, p. 203), pero cuyo producto final existe y se justifica por sí mismo.

En conclusión, *Teoría del Infierno* constituye la construcción de la poética de Elizondo, que se define por la autoconciencia del acto de escribir, la exploración del lenguaje como límite del pensamiento y la experiencia interior como núcleo del proceso creativo. En este trayecto, Elizondo convierte el discurso ensayístico en un espacio de experimentación estética donde dialogan la metapoética, el silencio, la autorreflexión, la conciencia, la interioridad y la síntesis. Así, la poética elizondiana, más que ofrecer respuestas, propone una forma de pensamiento que se afirma en el constante cuestionamiento y la conciencia de la imposibilidad de aprehender lo indecible.

CONCLUSIONES

Esta investigación tuvo como objetivo analizar la manera en que *Teoría del Infierno* se constituye como uno de los textos base que permitió a Elizondo construir su poética, la cual se sustenta en la reflexión sobre el acto de creación literaria, entendida como un proceso de autoconocimiento y como un descenso a los mundos interiores, entre ellos la conciencia.

A lo largo del estudio se mostró que los textos ensayísticos que forman parte de este libro son una especie de viaje intelectual en el que el escritor explora los límites del lenguaje, la conciencia y la experiencia del proceso creativo. Desde esta perspectiva, la poética de Elizondo no sólo se inscribe en una tradición de la literatura mexicana, sino que propone una nueva forma de concebir la escritura, como un espacio de conocimiento, de autocrítica y de exploración escritural del autor.

Por esta razón, en esta tesis se ha sostenido que la noción del infierno, en la obra de Elizondo, trasciende su significado teológico o moral para convertirse en una metáfora de la conciencia y de la experiencia interior. El infierno, en este sentido, representa el lugar de la conjetura, el espacio donde el escritor se enfrenta a la naturaleza del lenguaje, que lo orilla a ver el abismo que representa la creación literaria. La figura de Orfeo, que atraviesa toda la obra analizada, da cuenta de ese viaje del poeta que desciende a las profundidades del ser para rescatar la palabra y darle forma a su canto. Así, este descenso a los infiernos se convierte en una metáfora del proceso creativo, en el que la escritura es tanto una experiencia de conocimiento como una forma de búsqueda.

Por ello, conviene hacer énfasis en los resultados que se obtuvieron en cada uno de los capítulos de la investigación. En el capítulo I se contextualizó el ejercicio literario de Elizondo dentro del marco histórico, cultural y literario del México de mediados del siglo XX. A través del estudio del entorno intelectual de la llamada Generación de Medio Siglo, se mostró cómo Elizondo forma parte de un grupo de escritores que, impulsados por el cosmopolitismo y la profesionalización de la literatura, transformaron las nociones tradicionales de escritor y de obra. Este capítulo permitió reconocer que *Teoría del Infierno* surge como resultado de una ruptura con la narrativa nacionalista, y se inscribe en un movimiento donde se pondera la introspección, la autorreflexión y la experimentación con el lenguaje, que es la esencia y origen de toda obra.

De esta manera, el contexto histórico y cultural de la Generación de Medio Siglo no sólo sirve como antecedente, si no que permite conocer desde que aristas se está gestando la poética elizondiana. La apertura hacia las literaturas de Occidente, el interés por el arte y el cine, y el rechazo del nacionalismo cultural configuran el horizonte intelectual en el que *Teoría del Infierno* cobra sentido. Este primer capítulo, por tanto, delineó los fundamentos en que el ensayo se vislumbra como el género que permitió a Elizondo proyectar un ideario, donde el acto de escribir se convierte en una forma de conocimiento.

Por su parte, el capítulo II constituyó el núcleo teórico de esta investigación. En él se analizó el ensayo como género mediante el cual Elizondo desplegó una poética del pensar, siguiendo las ideas de Liliana Weinberg y Georg Lukács. Se demostró que en *Teoría del Infierno* el ensayo funciona como un laboratorio de

experimentación intelectual, donde la escritura se convierte en un espacio de búsqueda y de revelación. Elizondo utiliza la forma ensayística no para exponer certezas, sino para ensayar, dudar y pensar sobre la obra literaria.

Además, en este capítulo se demostró cómo la metáfora del infierno opera como principio organizador del discurso ensayístico. El descenso a los infiernos equivale al proceso de introspección que realiza el escritor, quien, al igual que Orfeo, desciende al abismo del pensamiento para encontrar la palabra. En esta lectura, el infierno representa la mente y los mundos interiores del creador, lugares donde se gesta la literatura. Los autores convocados por Elizondo (Dante, Blake, Baudelaire, Sade, Bataille) se convierten en espejos de su propia exploración: todos ellos habitan el límite entre lo sagrado y lo profano, entre la razón y la locura, entre la vida y la muerte.

Además, se argumentó que en *Teoría del Infierno* se moldea una concepción de la literatura como descenso hacia los territorios desconocidos del lenguaje y del Yo creador, donde el ensayo se vuelve el medio más apto para representar el proceso del pensamiento en movimiento.

Por otro lado, el capítulo III cerró este recorrido al mostrar cómo Elizondo, después de su exploración sobre el infierno, realiza una reflexión del acto creativo, el lenguaje y el arte puro. Este último capítulo evidenció que, en la poética de este ensayista, la escritura se concibe como un ciclo de descenso y ascenso: el escritor baja a los infiernos, se enfrenta al silencio, y emerge con la palabra convertida en canto.

Asimismo, en diálogo con poetas mexicanos como Enrique González Martínez, José Gorostiza y Juan José Tablada, así como con los europeos Mallarmé, Valéry, Joyce y Pound, Elizondo reelabora la tradición simbolista para articular su propia teoría del lenguaje. La noción de “poesía pura” y el interés por el silencio muestran cómo el autor piensa la literatura como un acto que se revela a sí mismo. El ensayo final de *Teoría del Infierno*, “La autocrítica literaria”, resume este proceso al presentar al escritor que se contempla a sí mismo en el acto de escribir; un sujeto que reflexiona sobre su práctica.

En este sentido, este último capítulo concretó la poética que se había gestado a lo largo de los anteriores. Si el primer capítulo planteó el contexto de la modernidad mexicana y el segundo analizó el descenso al infierno como metáfora del conocimiento, este último evidenció el ascenso del escritor, su retorno a la superficie con una conciencia crítica sobre la literatura. La escritura se revela así como una forma de construcción en sí misma, y un proceso donde el autor va desdibujándose, mientras el lenguaje reclama su voz frente a esa conciencia que la va impulsando.

En conjunto, los tres capítulos permitieron delinear una definición de la poética elizondiana: una poética del descenso a los mundos interiores, a la conciencia, al silencio, a la búsqueda de sentido a través del lenguaje y esa imposibilidad de aprehender lo inefable; todo esto trazado desde un sujeto que debe difuminarse en aras de dejar que la palabra siga su propio *performance*.

En *Teoría del Infierno*, Elizondo propone que toda creación artística implica una confrontación con el límite: el límite del lenguaje, de la conciencia del Yo y del

acto creativo. El infierno es, entonces, la metáfora de ese límite donde el escritor se enfrenta a sí mismo en el acto mismo de escribir.

En suma, este texto ensayístico publicado en 1992 representa el viaje intelectual que realiza Elizondo encaminado a constituir una poética propia, donde el lenguaje y la escritura son el centro de la reflexión; en ese gesto el infierno viene a delinear la metáfora del origen del pensamiento creativo, pues en esos espacios oscuros, irracionales, germina la idea, que culminará con la materialización de la obra a través de la palabra, pero que no significa el fin del proceso, que se da de forma circular con el ascenso de Orfeo, donde el poeta se vuelca hacia su propio canto.

REFERENCIAS

- Adorno, T. (2003) *Notas sobre literatura*. Ediciones Akal.
- Aranzúbia, A (2011) *Nuevo Cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna*. Dimensión Antropológica, 52, 101-122.
- Barrera, J. (2011) *Elizondo y los intelectuales*. Cámara nocturna. Ensayos sobre Salvador Elizondo. Tierra Adentro.
- Barrón, L. F. (2017) *Silencio y Escritura en Salvador Elizondo*. Universidad Autónoma de Querétaro.
- Bataille, G. (1981) *El erotismo* (A. Escotado, Trad.). Tusquets Editores
- Becerra, E. (2016) Prólogo. En S. Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante* (pp. 9–65). Cátedra.
- Benveniste, É. (1997) *Problemas de lingüística general* (Vol. 1). Gallimard.
- Blanchot, M. (2002) *El espacio literario*. Editora Nacional, Madrid.
- Blanchot, M. (2023) *El libro por venir*. Trotta.
- Bremond, A. (1926) *La poesía pura*. Librairie Plon.
- Brigante, A.M. (2012) *La teoría de la acción poética de Paul Valéry*. Pensamiento, 273- 286.
- Bruce-Novoa, J. (2009) *Salvador Elizondo: selección y nota*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cabrera, P. (2006) *Una inquietud de amanecer: literatura y política en México, 1962-1987*. UNAM.
- Cadena, A. (1998) *Medio siglo y los sesenta*. Revista de la UAM.
- Camposco, V. (2015) *México en la cultura (1949-1961). Renovación literaria y testimonio crítico*. CONACULTA.
- Castañón, A. (1994) *Estanquillo de Salvador Elizondo*. Vuelta, vol. 18, 39-40.
- Castañón, A. (1991) *Las ficciones de Salvador Elizondo*. Vuelta (176), 51-54. En <https://letraslibres.com/vuelta/las-ficciones-de-salvador-elizondo/>

- Castañón, A. (2006) *Los secretos de la escritura*. Entrevista con Salvador Elizondo. Revista de la Universidad de México, 58-66-
<https://www.revistadelauniversidad.mx/download/34d55255-fa93-4a01-a5b4-c17219dff2d7?filename=entrevista-con-salvador-elizondo-los-secretos-de-la-escritura>.
- Castañón, A. (2007, febrero). *Salvador Elizondo. Idea del hombre que se hizo prosa*. Revista de la Universidad de México, (36), 79–88.
- Castillo, M.E. (2010) *El infierno, un espacio conjetural en la mirada de Salvador Elizondo*. En Hipertexto, Universidad Autónoma de Querétaro.
- Curley, D. (2008) *En la isla desierta: una lectura de la obra de Salvador Elizondo*. Aldus
- De Aguinaga, L. (2016) *Mallarmé (todavía) entre nosotros*. En S. Mallarmé, *Un lance Dados jamás abolirá el azar. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (pp. 9–31). Ámbar Cooperativa Editorial.
- Elizondo, S. (2001) *Camera lucida*. Fondo de Cultura Económica.
- Elizondo, S. (2012) *Cuaderno de Escritura*. Fondo de Cultura Económica.
- Elizondo, S. (2006) *Farabeuf*. Fondo de Cultura Económica.
- Elizondo, S. (2020) *El Grafógrafo*. Fondo de Cultura Económica.
- Elizondo, S. (1962) El cine mexicano y la crisis. *Nuevo Cine*, (7), 4–8.
- Elizondo, S (s/a) Invocación y evocación de la infancia. En *Revista Universidad de México* (pp.21-25)
- Elizondo, S. (1974) *Museo Poético*. UNAM.
- Elizondo, S. (2000) *Teoría del Infierno*. Fondo de Cultura Económica.
- Elizondo, S. (2008) Salvador Elizondo: Diarios (1952- 1957) ¿La pintura, el cine o la Literatura? *Letras Libres* (79), 40-47.
<https://letraslibres.com/revista-mexico/salvador-elizondo-diarios-1952-1957-la-pintura-el-cine-o-la-literatura/>
- Elizondo, S. (2008) Salvador Elizondo: Diarios (1949-1852) El artista adolescente. *Letras Libres*, 34-40). https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/pdf_art_12673_11756.pdf.

- Fenollosa, E., Pound, E. (2005). *El carácter de la escritura china como medio poético* (M. Antolín Rato, Trad. e intro.). Visor Libros.
- Focault, M. (1996) *De lenguaje y literatura*, Paidós.
- Fuentes, C. (2021) *Tiempo mexicano*. Debolsillo.
- Fuentes, A. (2019) *El pensamiento correlativo chino en Farabeuf*. Universidad Nacional Autónoma del Estado de México.
- González Martínez, E. (1911) *Tuércela el cuello al cisne*. En *Los senderos ocultos* (pp. 11–12). Imprenta Universitaria.
- Gorostiza, J. (2009) *Muerte sin Fin*. Colegio de México.
- Gutiérrez Piña, C. (2016) *Las variaciones de la escritura. Una lectura crítica de El grafógrafo y de la obra de Salvador Elizondo*. El Colegio de México.
- Gutiérrez Piña C. (Coord.) (2016) *Salvador Elizondo: ida y vuelta: estudios críticos*. Universidad de Guanajuato.
- Holz, K. (1995) *Entrevista con Salvador Elizondo*. En *Iberoamericana* (No. 2), pp.121-126).
- Jalife, A. (2011) *Salvador Elizondo, editor snob*. Cámara nocturna. Ensayos sobre Salvador Elizondo. Tierra Adentro.
- Larson, R. (1998) *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo*. El Colegio Nacional.
- Lukács, G. (1975) Sobre la esencia y forma del ensayo. En *El alma y las formas*. Editorial Losada.
- Maldonado, E. (2008) *Notas marginales sobre la generación del 50 y Rosario Castellanos*. Temas y Variaciones de Literatura, 75-102.
- Martínez Carrizales, L. (2008) *Las pautas intelectuales de la Revista Mexicana de Literatura (primera época, 1955- 1957)*. Tema y Variaciones, 121-147.
- Martínez, José. L. (1958) *El ensayo mexicano moderno*. Fondo de Cultura Económica.

- Mata, Ó. (2008). Salvador Elizondo: en el espejo de la escritura. *Tema y Variaciones de Literatura*, (30), 157–178.
- Mitre, E. (1974) Los ideogramas de Juan José Tablada. *Revista Iberoamericana* (89) 675-679, <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/pdf/10.5195/reviberoamer.1974.2956>.
- Oviedo, J. M. (1990) *El ensayo literario*. Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1991) *El signo y el garabato*. Seix Barral.
- Paz, O. (1974) *Los hijos de limo: del romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral.
- Pereira, A. (1995) *La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*. *Revistas Filológicas UNAM*, 188-212.
- Pound, E. (1854) *El arte de la poesía*. Joaquín Mortiz.
- Pound, E. (2010) *Los imaginistas* (S. Elizondo & M. Fe, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pozas Horcasitas, R. (2018) *La Revista Mexicana de Literatura (1955-1965): la modernización de la escritura*. Otros diálogos, núm. 5. Colegio de México.
- Racionero, L. (1993) *Oriente y Occidente*. Anagrama.
- Ramírez, José A. (2007) *Tragicomedia mexicana*. Booket Planeta.
- Rivas, C. (2017) *Poética del instante en Farabeuf de Salvador Elizondo*. *Sincronía*, 71, 267-282.
- Ruffinelli, J. (1997). Conversación con Salvador Elizondo. En *El grafógrafo y otros textos* (pp. 33–45). Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez Rolón, E. (2008) *La escritura en el espejo: Farabeuf de Salvador Elizondo*. Universidad de Guanajuato.
- Sada, D. (2008) *La escritura obsesiva. Salvador Elizondo*. Editorial RM.
- Toledo, A. (2019) *Salvador Elizondo en el ensayo*. Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 828, p. 53-63.
- Weinberg, L. (2006) Situación del ensayo. UNAM.
- Weinberg, L. (2007) Pensar el ensayo. Siglo XXI Editores.
- Weinberg, L. (2016) El ensayo como espacio del diálogo intelectual. III

Congreso de Historia Intelectual de América Latina, El Colegio
de México, Ciudad de México.