

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

EL CARÁCTER SAGRADO DE LA ESCRITURA EN *EL GRAFÓGRAFO*

Y OTROS TEXTOS DE SALVADOR ELIZONDO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

VÍCTOR ALEJANDRO BRAVO MORALES

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. RAQUEL MOSQUEDA RIVERA

CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO D. F., AGOSTO, 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

a Lety

Y lo que he visto, lo Sagrado, sea mi palabra.

HÖLDERLIN

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo jamás se habría realizado sin el apoyo de dos mujeres extraordinarias: Raquel Mosqueda Rivera y Leticia Moya. Raquel, te agradezco por encaminar la anarquía de mis pensamientos, por darme la oportunidad de descubrir mi pasión académica, y, sobre todo, por brindarme tu amistad a prueba de fuego. Sé que has soportado mi honestidad grosera, mi soberbia e ingratitud. Te admiro y reconozco la generosidad, hoy muy escasa, de darle oportunidades a los más jóvenes. Espero retribuir en algún momento todo lo que me has dado. Eres una mentora sensacional. Lo sabes. Por eso te quiero.

Lety, ángel mío, gracias por alentarme a la escritura de esta tesis en momentos en que casi nadie creía en mí, por ayudarme a superar el miedo a escribir y por amar todas esas personalidades que me circundan. Me gusta pensar que arriesgaría todo por ti y espero poder estar en tu Galia adorada, con tu carita ansiosa sonriendo a mi lado. Gracias por darme un motivo para luchar: tú.

A toda mi familia: a mi madre, por ayudarme a descubrir lo sagrado que habita en mí. Gracias a tu amor soy capaz de sonreír. Sé que tu trabajo intercede por nosotros, que sin ti lo único que tendría de frente sería el vacío insoportable de vivir sin fe. Además, confío en que nos veamos en el río, a la vuelta de la vida, aunque tú seas luz y yo sombra. Padre, gracias por sembrar en mí el hábito de la lectura. Eres el culpable de que siga creyendo que los libros son la única cosa capaz de salvar al mundo, pues inspiró a gran parte de los locos que quisieron cambiarlo. Creo que nunca lo he comentado, y aunque lamentablemente prefiero escribirlo en lugar de decirlo por sentir un miedo irracional, te amo, papá. Gracias por el apoyo que me has dado, tanto en mis aciertos pero sobre todo en mis errores. Julieta, ¿recuerdas esas cartas gordas, aburridas, que te enviaba? En ese momento descubrí mi facilidad para la escritura. Perdona por comportarme como un imbécil, por enviarte sordamente y ser el peor de los hermanos. Gracias por inspirarme a seguir mis sueños, hermana querida. Sé que serás una madre excelente y que Victoria se convertirá en una mujer tan

valiosa como tú. A mis primos Valdo, Iván, Huicho, Ángel, Diego, Liliana, Giovanna, Adrián, Ulises, Yurdi, Chucho, Erick (padre e hijo), Barnaby...

A Tonanzin, *Flecha Veloz*, mi amigo invisible, consejero y protector. Aunque ha pasado tiempo, sé que estás cerca de mí, conciliando mis guerras interiores. Extraño tu voz y tus consejos. Ya sabes, soy un pésimo soñador. Muchas de estas ideas fueron inspiradas por ti; por favor, llévalas en tu alfolí.

A todos mis maestros y amigos, en especial al maestro Ricardo Madrid, una víctima más de la violencia en este país, y a Huberto Batis, maestro queridísimo y generoso que me dio la oportunidad de ser su amigo y a quien debo el interés por Salvador Elizondo. A Óscar Páez, por mostrarme el libro que sirve de soporte a esta investigación: Douglas C. Hofstadter, *Gödel, Escher y Bach, la eterna trenza dorada*. A mis amigos de la carrera Dafne, Gustavo, Mariana, Nataly, Luis, Joseline. Arrieros somos y con mal aliento andamos... A toda la banda soteleña: Alejandra Romero, Susana, Krista, Gerardo, *Toño*, Rubí, Rodolfo, Alejandra Rogel, Amelia, Marisa, Ricardo, Isaac, José, Luis Ordiales, Erick, Escarlata, Dae, Adriana... para todos los que departieron conmigo alguna velada, gracias.

A José Ignacio Solórzano (*Jis*) y José Trinidad Camacho (*Trino*): “Por escuchar *La Chora*, ahora soy licenciado”.

Finalmente, agradezco la lectura atenta, lúcida, de mis sinodales Armando Pereira, Miguel Rodríguez Lozano, Marcela Palma y Jorge Muñoz, quienes generosamente accedieron a la revisión de este trabajo y cuyas observaciones enriquecieron esta investigación.

ÍNDICE

Introducción.....	7
I. La narrativa autorreferencial de Salvador Elizondo.....	12
1.1. Panorama general del autor y su obra.....	13
1.1.1. Influencias y afinidades.....	25
1.2. Autorreferencialidad y fractalismo en <i>El grafógrafo</i>	27
1.2.1. Autorreferencialidad directa.....	31
1.2.2. Autorreferencialidad indirecta.....	46
II. El ojo mental del grafógrafo.....	53
2.1. La escritura: cosmo-visión del mundo.....	57
2.2 La mente y la fotografía	64
2.3. Metafísica del espejo.....	75
III. El carácter sagrado de la escritura grafográfica.....	91
3.1. El signo de Babel.....	99
3.2. El rito y el sacrificio.....	112
3.3. La nada, lo sagrado.....	118
3.4. El espacio onírico y la revelación.....	124
Conclusiones.....	134
Bibliohemerografía.....	144

INTRODUCCIÓN

El propósito fundamental de esta investigación consiste en estudiar el carácter sagrado de la escritura en *El grafógrafo* y otros textos de Salvador Elizondo. Para ello, hay que detenerse en algunos de los temas más recurrentes del autor, sobre todo en la relación que mantienen con lo sagrado, ese océano misterioso y desconocido en el que muchos caudales desembocan. La descripción del proceso de escritura a través de sí misma (autorreferencialidad), la noción del texto como espacio vacío, el paralelismo entre la mente y la fotografía, la metafísica del espejo y el misterio ulterior del espacio onírico serán algunos subtemas a desarrollar.

Por otra parte, revisaré la crítica sobre la narrativa elizondiana. Creo que las ideas siempre surgen de otras ideas, de lectores y críticos que abren caminos por los cuales se difunden las obras literarias. El diálogo con los críticos de Elizondo vislumbra divergencias, pero también entrevera las constantes en el autor, como el espejo, el discurso *in vacuo*, la obsesión por trascender los límites de la escritura, la economía expresiva, etcétera. Aunque existe el riesgo de caer en la paráfrasis. Es por esto que el diálogo con los críticos no será la única fuente de la cual se retroalimente esta tesis. Es necesario tener un marco teórico definido; en este caso, serán obras de corte estructuralista y deconstruccionista, cuyos temas giren en torno de la escritura y el lenguaje: Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*; Michael Foucault, *Las palabras y las cosas*; Jacques Derridá, *La escritura y la diferencia*; *Lenguaje y silencio*, y *Presencias reales*, de George Steiner, además de *Falsos pasos* y *El espacio literario*, de Maurice Blanchot. El tema de la autorreferencialidad en la escritura tendrá como base *El relato especular*, de Lucien

Dällenbach. La mirada y la fotografía se estudiarán a partir del ensayo de Roland Barthes, *Cámara lúcida*, y el de Douglas R. Hofstadter y Daniel C. Dennet, *El ojo de la mente. Fantasías y reflexiones sobre el yo y el alma*. Lo sagrado se sustentará en *El hombre y lo sagrado*, de Roger Caillois, en el estudio de María Zambrano, *El hombre y lo divino*, el texto de René Girard, *La violencia y lo sagrado*, y las tesis de Simone Weil analizadas por Blanchot en *El diálogo inconcluso*.

Mención aparte merece el libro de Douglas R. Hofstadter, el cual sirve de soporte para toda la tesis. En este libro excepcional, el autor analiza la autorreferencialidad como un método para cuestionar la manera en la que aprehendemos el mundo, cómo lo interpretamos y los desafíos que la autorreferencia implica para cualquier cosmovisión del mundo que utilice un lenguaje, sea matemático, musical, lingüístico o computacional. Hofstadter se pregunta cómo estructuramos sistemas enteros de conocimiento para entender la realidad sin preguntarnos sobre la naturaleza del sistema mismo. Todo conocimiento es perfectible, de ahí que al no poner en tela de juicio lo que aceptamos simple y llanamente como la verdad, nuestro comportamiento sea más apegado a la creencia de un mito que a la plena convicción de que el sistema es cierto. Este libro es pilar para esta investigación porque estudia a fondo la autorreferencialidad y el carácter sagrado de la misma.

De igual forma, se revisarán las opiniones que el propio autor tenía de su obra, dispersas en entrevistas y monólogos publicados en periódicos y revistas de su época. Estoy de acuerdo en que casi siempre la opinión del autor sobre su obra no es muy útil, pues combina deseos y fantasías. “Las cualidades de la obra se confunden con las anécdotas y la crítica de sí mismo hace nacer al personaje o al fantasma del que fuimos, del que hubiéramos querido ser o del que tal vez seremos, pero nunca del que somos realmente [...]”

como si la crítica estuviera más condicionada por el deseo que por el análisis”,¹ explica el propio Elizondo en “Taller de autocrítica”, un artículo aparecido en la revista *Plural* el mismo año en que se publicara *El grafógrafo* (1973).

Es un error hacer una tesis a partir de entrevistas y no de obras literarias, las cuales deben sostenerse a sí mismas, sin necesidad de que el autor esté detrás, justificando los sentidos o las intenciones estéticas de las mismas. Empero, la de Elizondo no es una escritura convencional, su rareza radica en la búsqueda de un lenguaje único, capaz de expresar formalmente los laberintos de su mente. En este mismo artículo, Elizondo afirma que toda obra contiene un trabajo crítico efectuado previamente por el propio autor, por ello es necesario introducir la figura del crítico en el texto, es decir, que el desdoblamiento del escritor en su propio crítico sea a priori con respecto a la obra, no a posteriori, que la obra contenga a la crítica, sea un mecanismo más de composición creativa y no una forma relajada de mirarse en perspectiva.

En “Mnemothreptos”, uno de los “cuentos” que componen *El grafógrafo*, la autocrítica se convierte en motor de escritura. De un proyecto primigenio —generar una historia sobre un sujeto que despierta de su lecho de muerte—, se escriben versiones fragmentarias que modifican gradualmente el planteamiento; después de cada texto, el autor critica su trabajo, indicando palabras inexactas, deficiencias o descuidos al escribir. Elizondo lee la obra mientras la escribe. El punto de vista inmediato no sólo captura los devenires de la imaginación, sino la depuración del estilo, ese trabajo casi artesanal que cincela los destellos creativos de la mente. A través de la autoconciencia, la perspectiva del artista sobre su obra se ha convertido en punto de referencia para sus críticos. “A final de

¹ Salvador Elizondo, “Taller de autocrítica”, *Plural*, núm. 14, nov. 1972, p. 3.

cuentas, el modo de servir a la tribu de sus lectores comenzaba por el ofrecimiento de su escritura a la lectura inteligente, sensible, lúcida, intensamente crítica del primer lector de Salvador Elizondo: él mismo”.²

¿Por qué escribir actualmente sobre Salvador Elizondo? En primera instancia, porque es un escritor inusitado en las letras mexicanas; quizás por lo mismo, su obra se abra camino dentro del terreno experimental, a pesar del cuidado obsesivo de la forma y el esteticismo del lenguaje. Elizondo es un escritor fascinante, excéntrico, su obra acepta una cantidad ilimitada de lecturas, pues lo fragmentario de sus libros implica abordar inquietudes que no necesariamente han sido estudiadas por la crítica con la profundidad requerida. Por otra parte, considero que su obra permite otras lecturas que vayan más allá del erotismo de Bataille, la técnica del montaje de Eisenstein, la estética de la maldad o la gramática del cuerpo, ideas que sin duda son abordadas por este autor en *Farabeuf* y “El desencarnado” —cuento perteneciente a *El retrato de Zoe y otras mentiras*—, pero que no son constantes en el resto de su narrativa como, creo, sí lo son el espejo, la mirada y el sueño. A lo largo de esta tesis desarrollaré la siguiente hipótesis: su narrativa no está determinada por el sadismo o la estética de la maldad, sino por cuestiones que giran en torno de la relación que tiene la escritura con el lenguaje y éste con la mente. Desde esta óptica, las intenciones estéticas de Elizondo se asocian más a la tradición de poetas finiseculares como Mallarmé o Valéry en cuanto a la búsqueda de una poética personalísima capaz de revitalizar el sentido sagrado de la palabra.

En cuanto al desarrollo de esta tesis, el primer capítulo analizará algunos elementos de la escritura autorreferencial de Salvador Elizondo. Asimismo, se trazará un panorama

² José de la Colina (entr.) en Mónica Mateos Vega, “‘¿Quién murió?, un gran escritor’, se decía en la entrada de Bellas Artes”, *La Jornada*, 31 de marzo de 2006, p. 4a.

general del autor, su generación y su obra, influencias, temas y obsesiones, así como el problema entre el lenguaje y la escritura.

El segundo apartado estudiará una de sus metáforas centrales: la mirada mental como generadora primigenia de la expresión artística. Más que metáfora, comparación abreviada y elíptica, esta cuestión actúa como premisa que se concatena junto con la imaginación y la memoria para construir un discurso estético. La primera sección establecerá a la mirada como estructura de la cosmo-visión del mundo. A continuación, se estudiará la asociación entre la mente y la cámara fotográfica. Por último, se analizará el tema del espejo, desglosando la experiencia que supone para la mente el desdoblamiento a partir del reflejo, de qué forma éste constituye el ser simbólico del escritor convertido en grafía. En ese sentido, se establecerá una metafísica del espejo, todo con el fin de explicar lo sagrado desde el punto de *vista* de la mirada.

La última parte de esta tesis examinará distintas nociones de lo sagrado. El primer subtema desarrollará la idea de que el lenguaje, en concreto la escritura, es el espacio divino en donde se manifiesta lo sagrado al hombre. El segundo punto abordará el carácter ritual de la escritura autorreferente y se detendrá en el sacrificio —necesario en toda invocación sagrada— que elabora el grafógrafo para dialogar consigo mismo y con lo más sagrado que en él existe. El tercer subtema profundizará sobre la asociación que existe entre la nada y lo sagrado; finalmente, la última sección se aproximará al ámbito onírico como el espacio ideal de las revelaciones divinas.

I. LA NARRATIVA AUTORREFERENCIAL DE SALVADOR ELIZONDO

Desde hace muchos años se había establecido a Salvador Elizondo como un escritor esencial de nuestras letras. Con su muerte hace más un lustro, el personaje de escritor maldito se difumina entre sus obras, las cuales son estudiadas por una nueva generación de lectores. En este primer capítulo se dará un breve y somero recorrido por la carrera literaria del autor. Considero que el aspecto biográfico ya ha sido mencionado por críticos y tesis de Elizondo, así que no me detendré en ello. La segunda parte estudiará la autorreferencialidad de la escritura en *El grafógrafo*.

La primera sección estará centrada en la autorreferencialidad directa, aquella en la que la obra refleja al escritor; la segunda parte a la autorreferencialidad indirecta, cuando el escritor se desdobra en crítico que, con amonestaciones y señalamientos, contribuye a la escritura de la obra. Asimismo, en este capítulo se estudiarán temas como el infinito, el vacío, la imaginación o lo sagrado de forma indistinta, debido a que están profundamente imbricados dentro del discurso elizondiano. El objetivo principal de este apartado es vislumbrar el elemento autorreferencial como método de composición literaria. El autor transita de la memoria a la imaginación, del sueño al infinito, de lo sagrado a la escritura a partir de un solo elemento: la tautología. La recursividad de la narración está presente desde *Farabeuf* y alcanza en *El grafógrafo* dimensiones sagradas, si se considera el concepto de dios como el de un acrónimo recursivo:

“DIOS” está en lugar de “DIOS que Imparte Órdenes al Subsiguiente” —el cual puede ser expandido como “DIOS que Imparte Órdenes al Subsiguiente, que Imparte Órdenes al Subsiguiente”— y éste puede, a la vez, ser expandido como “DIOS que Imparte Órdenes al Subsiguiente, que Imparte Órdenes al Subsiguiente, que Imparte Órdenes al Subsiguiente”,

el cual puede, a su vez, ser ulteriormente expandido [de tal forma que el hombre] nunca pueda expandir totalmente a DIOS.¹

1.1. Panorama general del autor y su obra

En vida, Salvador Elizondo cosechó reconocimientos importantes: Premio *Xavier Villaurrutia* (1965), Premio Nacional de Literatura (1990), ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua (1976) y al Colegio Nacional (1981), distinciones merecidas para un hombre de letras, aunque insuficientes para un escritor de la talla de Elizondo, cuya obra se fundó en la reflexión sobre el proceso de escritura, experimentó con formas y técnicas excepcionales, casi únicas en nuestras letras, y abrió caminos hasta entonces inexplorados para la narrativa mexicana del siglo XX.

Si algo debe asentarse para valorar la producción elizondiana son sus concepciones siempre imprevistas de composición dramática [y] su idea de montaje (en el sentido de establecer una o varias escenografías, dispuestas para desarrollar una trama, además de establecer lo antes posible una declaración de principios) [...] Pero la tendencia a darle amplitud a las percepciones es quizá la verdad escondida de una escritura que no se agota o que se ampara en la necesidad de ejercerla de continuo, dado su rasgo de levedad y sugerente anomalía.²

El trabajo narrativo de Elizondo —dos “novelas”: *Farabeuf* (1965) y *El hipogeo secreto* (1968); cuatro libros de “relatos”: *Narda o el verano* (1966), *El retrato de Zoe y otras mentiras* (1969), *El grafógrafo* (1972) y *Camera lucida* (1983); una *nouvelle*: *Elsinore* (1988) y una *Autobiografía* (1966)— se caracteriza principalmente por situar al escritor dentro del espacio literario. Tanto *Cuaderno de escritura* (1969) como *Contextos* (1973), *La luz que regresa* (1984), *Estanquillo* (1992), *Teoría del infierno* (1993) y *Pasado anterior* (2007) representan el soporte teórico de su escritura. Ensayos que abordan sus

¹ Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*, pp. 127-128.

² Daniel Sada, “La escritura obsesiva de Salvador Elizondo”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 66, agosto de 2009, p. 59.

inquietudes —la escritura, el cuerpo, el infierno, la violencia, el espejo, el sueño—, pasando por artículos y glosas sobre sus autores favoritos —Joyce, Proust, Pound, Valery, Elliot, etc.—, crítica sobre plástica —“Francisco Corzas”, “Vicente Rojo”, “Federico Cantú”, etc.—, reflexiones sobre estética, crítica literaria y arte en general. Estos libros, verdaderos mosaicos pluriculturales, revelan un cosmopolitismo inusitado para un escritor mexicano y su obsesión por una escritura pura. Elizondo también experimentó en el terreno de las artes escénicas; su comedia *Miscast* (1981) fue dirigida por Juan José Gurrola, quien fuera compañero generacional del autor.

La extrañeza y complejidad de los temas elizondianos —la cuestión erótica como reflejo de la violencia, el cuidado obsesivo de la forma, la mirada volcada sobre la escritura, la estética de la misma, y los ejercicios mentales, juegos o hipótesis abstractas como métodos de composición literaria— lo acercan más a la corriente francesa de Flaubert, Proust, Bataille y Mallarmé que al contexto nacional.

Actualmente se están rescatando a autores que de una u otra forma habían sido relegados por las antologías de cuento y narrativa breve, escritores que se empolvieron junto con las publicaciones periódicas de su época y cuyas obras no habían sido valoradas acertadamente.³ A falta de un análisis exhaustivo de escritores como Rubén Salazar Mallén, Luis Gonzaga Basurto o Jesús R. Guerrero, narradores anteriores a Elizondo que incursionaron en el terreno de lo experimental, la escritura elizondiana debe considerarse como una de las más genuinas y también como una de las más ambiciosas, sobre todo en cuanto al cuidado de la forma y a la complejidad de su estructura. “Tanto desde el punto de

³ Véanse los esfuerzos realizados al respecto en la antología *Voces recobradas, narrativa mexicana fuera del canon* (1925-1950), y en la colección *Deuda saldada* del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, dirigida por la doctora Lourdes Franco Bagnouls.

vista léxico como desde el punto de vista sintáctico, para no hablar de los órdenes prosódicos, la obra de Salvador Elizondo es portadora de uno de los lenguajes más ricos y renovadores de la literatura mexicana contemporánea. De ahí que [...] reconozcamos en él a un raro renovador, a la vez educado y audaz”.⁴ Renovador audaz, esquizofrénico de la escritura o excéntrico megalómano, el grafógrafo acumula críticas que señalan su excesiva racionalidad y su pecar de erudito. Christopher Domínguez opina que Elizondo, junto con Jaime Moreno Villarreal, están “condenados por el abuso de la razón a leerse a sí mismos por la eternidad. [Tanto Elizondo como] Moreno Villarreal votan por la soledad de un lenguaje cuyo único destino es el espejo”.⁵

La narrativa de Salvador Elizondo se ve en un espejo, o más bien, en dos: se refleja en las pupilas de sus lectores. Son textos para ser leídos con atención. Su hermetismo invita a ser parte de un ritual en el que constantemente se intercambia el juego de roles entre víctima y victimario. La experiencia estética es asociada al sacrificio, un deleite obtenido muchas veces cuando el lector es violentado por una prosa enroscada, que no se ocupa de otra cosa más que de sí misma; dicho sacrificio no tiene que ver tanto con el cuerpo sino con la mente porque el concepto mismo de escritura es más abstracto que sensual. No en todos los textos fue así. En *Farabeuf*, su *ópera prima*, la escritura es vista como un cuerpo dispuesto en un anfiteatro para ser di-seccionado. La pluma se convierte en bisturí que corta el corpus de la obra, de la misma forma que los verdugos segmentan el cuerpo del sujeto supliciado en la inquietante fotografía que aparece en el centro del libro. Es una narrativa que produce un efecto en el cuerpo. El escritor es una especie de verdugo que invita al

⁴ Adolfo Castañón, “Las ficciones de Salvador Elizondo”, prólogo a Salvador Elizondo, *Obras*, Tomo I pp. XII-XIII.

⁵ Christopher Domínguez, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, Volumen 2, pp. 577-578.

lector a participar en un complicado juego entre la memoria y el olvido. Esta escritura se siente en la epidermis, corta como un cuchillo.

En *El retrato de Zoe y otras mentiras* —salvo en “El desencarnado”, donde el personaje, más allá de ser torturado, muere, lo cual es visto como un desprendimiento paulatino del cuerpo—, toda noción que tenga que ver con lo corpóreo pasa a segundo término. Algunos “cuentos” impactan de forma abstracta al lector: “Grünewalda o una fábula del infinito”, “La fundación de Roma”, “Identidad de Cirila o de que Cirila es como el río heraclíteo”, o el mismo “Retrato de Zoe”, en donde se intenta mantener viva la memoria de una mujer a la que no se desea olvidar, pero a la que tampoco se le rememora por completo; es necesario construir una ficción sobre su identidad a partir de recuerdos a medias y mentiras. Se propone al lector el engaño como algo que no esconde grandes verdades, sino grandes paradojas: “La verdadera esencia de la mentira necesariamente tiene que ser la verdad”.⁶ Desde *El retrato de Zoe y otras mentiras*, temas como el tiempo, el infinito o el espejo se desarrollan con una intención estética diferente a la de *Farabeuf*: dirigirse a la mente y no al cuerpo del lector. La narrativa se convierte en mecanismo que transcribe los pensamientos y las inquietudes del artista, por lo cual se deja de lado el artificio como productor de efectos en el cuerpo.

Elizondo se concibe como un creador dual: uno construye a partir de ensoñaciones, o mediante una inspiración misteriosa, imágenes mentales; el otro piensa a partir del lenguaje, por lo tanto traslada escenas abstractas a palabras y éstas a signos sobre el papel. El que habita dentro de sí mismo e imagina la obra correspondería al verdadero artista, al creador; el que traslada las imágenes mentales a signos sería un artesano, alguien que

⁶ Salvador Elizondo, “Grünewalda o una fábula del infinito”, en *El retrato de Zoe*, p. 87.

necesita del otro para concretar lo creado con antelación, un grafógrafo. Elizondo cree que ése que crea con imágenes mentales posee más realidad que el otro. Es por ello que en *El grafógrafo* se abandona toda tentativa ajena al interés del escritor por conseguir que la traslación entre la mente y la mano sea perfecta, algo imposible, pues entre el proyecto y la obra muchas cosas cambian. “La representación de la escritura será ‘lo otro’, un simulacro, que nada tiene que ver con la concepción primigenia. Se debe ello a que la escritura es una doble caída hacia un afuera por haber ocurrido ya una primera escritura en la misma percepción mental”.⁷

Desde *Farabeuf* hasta *El grafógrafo* no sólo se traslada la intención estética del cuerpo a la mente, sino que se abandona toda tentativa de realismo, así como la de ajustarse a géneros narrativos específicos; estos textos son proyectos más que relatos, sus temas están profundamente embrollados, se transita indistintamente del infinito al lenguaje, del espejo a los sueños, de la memoria a la fantasía. En *El grafógrafo* sólo resta el escritor como personaje o eje de una escritura que desea escribir proyectos imposibles, como es el texto que da nombre al libro; se establece la obsesión por anular al creador cuando éste se proyecta en un mosaico especular que lo refracta infinitamente a través de tres cuestiones abstractas: la mirada interior, la memoria y la imaginación. Por medio de estas actividades personalísimas, Elizondo no sólo se escribe, sino que se ve, se imagina y se recuerda a sí mismo en un instante. Alcanza un desdoblamiento ficticio para proyectarse desde fuera, es decir, desde el lugar en el que estos tres verbos ocurren simultáneamente: el espacio literario.

⁷ Victorio G. Agüera, “El discurso grafocéntrico en *El grafógrafo* de Salvador Elizondo”, *Hispanamérica*, núm. 29, 1981, p. 16.

Los textos que componen *El grafógrafo* enfocan una diversidad de temas desde un marco especular en el que el autor se mira porque, quizás, la escritura y las palabras desde Mallarmé también se contemplan a sí mismas. Más allá de los signos no hay más que otros signos que los explican o complementan. Detrás de las palabras está la nada, el silencio y el aislamiento primario de la humanidad con el mundo que lo rodea sin lenguaje. El fuego de Prometeo no es más que la razón, la iluminación del hombre que comprende su entorno en la oscuridad de la ignorancia. Y el hombre sólo puede conocer a través de un lenguaje, es decir, comprende cuando verbaliza lo que observa. Las palabras están vacías, por eso necesitan enroscarse, girar en torno de sí para soportar su propia carga de vacío. De este legado mallarmeano Elizondo entabla los distintos proyectos que componen el libro, casi todos tan insólitos como “El grafógrafo”: dar otra vuelta de tuerca a la escena clásica de Odiseo y las sirenas, considerando el texto de Julio Torri, “A Circe”, y el de Kafka, “El silencio de las sirenas”. Establecer un origen mitológico al ajolote. Crear un lenguaje que utilice una semántica antagónica respecto de la tradicional con el fin de devolverle a la palabra su antiguo poder sagrado. Elaborar tres relatos sobre la relatividad del tiempo y la ambigüedad del presente, ese instante imposible de capturar. Fabricar un “Tractatus-*rethorico pictoricus*” a la manera de Wittgenstein sobre la pintura japonesa llamada *kaki*, pero también un tratado sobre la pintura o sobre la imposibilidad de escribir un tratado de la pintura.

Lo que importa, sin embargo, es el intento de escribir sistemáticamente sobre algo que es imposible, el intento, en el nivel de la escritura, de ‘instaurar un orden, el intento de formular demostrativamente el canon de un hecho clásico’ [...] El arte, la palabra escrita, pretende expresar lo prohibido, lo censurado, pretende pintar esa figura que nos imaginamos ser cada vez que nos miramos en el espejo.⁸

⁸ Dermot F. Curley, *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*, pp. 182-186.

Los temas de *El grafógrafo* adquieren una perspectiva insospechada cuando Elizondo trabaja con su *trenza dorada* —mirada, imaginación y memoria—. Este libro también narra la crónica del trabajo escritural, una suerte de diario en el que se establecen los cambios de rumbo, todo por la necesidad de encontrarse mediante la escritura a ése que sueña ser él mismo. No creo que los textos presentados en *El grafógrafo* sean necesariamente relatos, los cuales necesitan de espacios y tiempos más o menos definidos. Todo relato requiere de una secuencialidad, la cual se logra al encadenar una serie de eventos. En Elizondo, los textos generalmente están fijos, como si fuesen fotografías, momentos estáticos que se repiten una y otra vez desde distintos ángulos. Los “relatos” de este libro se presentan como proyectos a desarrollar. El proyecto como género literario hace posible la lectoescritura, es decir, que los textos se escriban mientras se leen. No sólo es necesaria la pericia del lector, sino su tenacidad, pues requieren ser leídos varias veces. La intención es convertir *El grafógrafo* en una especie de *summum*, un artificio cuyo único fin sea el de la admiración por aquello que es imposible.

Considero que tanto *El retrato de Zoe y otras mentiras*, como *Cuaderno de escritura* y *El grafógrafo* desarrollan inquietudes radicalmente distintas a las de *Farabeuf*, que son, entre otras, el paralelismo entre el orgasmo y la muerte, la memoria como consecuencia de la última, el horror, la maldad y la tortura física como una manera de acercar la escritura al territorio sagrado; aunque convergen en una sola inquietud, la cual abarca todo este proceso creativo: “¿Qué dio lugar al grafo, de qué realidad cada letra es jeroglífico, qué esconde y ausenta cada signo?”⁹

⁹ Severo Sarduy, “Del Yin al Yang. (Sobre Sade, Bataille, Marmori, Cortázar y Elizondo)”. *Mundo Nuevo*, núm. 13, julio de 1967, p. 13.

Los conceptos que se desarrollan en este proceso narrativo son: la autorreferencialidad como poética, la mente como constructora de la identidad del sujeto, el espejo y su condición medular en el artificio literario y la búsqueda de un sacrificio sagrado que le permita morir como escritor y renacer a la manera de un dios imaginario. Estas metáforas obsesivas están más cerca de Blanchot, de Barthes y Derridá, que de la sensualidad hedonista de los llamados poetas malditos. Ya no forma parte del discurso cualquier reducto de exterioridad como el *Manual de Cirugía* de Louis Hubert Farabeuf, la escalofriante imagen extraída de *Las lágrimas de Eros* de Bataille, o el efectismo sádico de *Farabeuf*.

Es importante estudiar detenidamente *El grafógrafo* no sólo porque el propio autor la consideraba su obra capital, sino por el lugar que ocupa en su narrativa. *El grafógrafo* es la expresión práctica, creativa, de conceptos desarrollados teóricamente en *Cuaderno de escritura*. Estos dos libros están profundamente imbricados, ya que desarrollan una variedad de temas similares en textos breves; ahí se consignan reflexiones sobre pintura, fotografía, lo sagrado, la mirada, los sueños, la infancia, etcétera. *Cuaderno de escritura* mezcla ensayos, reportajes, reflexiones, monólogos y aforismos. El libro como cuaderno en el que se vierte una diversidad de ideas, un mosaico que ilustra los devenires de una mente privilegiada. En cambio, en *El grafógrafo* se llega a un callejón sin salida: el de la autorreferencialidad como expresión narrativa. Después, la escritura se asocia, en primera instancia, a una máquina, es un artefacto que valida la construcción de un discurso literario, como en *Camera lucida*.

En *Elsinore*, Elizondo utiliza la escritura como parte de su memoria, una forma de evocar episodios de iniciación durante su adolescencia. Su última obra narrativa aborda un

episodio autobiográfico: el ingreso a una escuela militar en Estados Unidos. Al inicio del relato, se desarrolla un espacio en donde la escritura sobre la vida es posible. “Estoy soñando que escribo este relato”. El sueño de la escritura, así como la invocación de la memoria, constituye a *Elsinore*, desde mi punto de vista, como un homenaje estético a la obra de Joyce y de Proust en cuanto a las posibilidades de la memoria para invocar (Joyce) y evocar (Proust) episodios de la infancia gracias a la ficción y a la mirada. En *Cuaderno de escritura*, “Invocación y evocación de la infancia” explora teóricamente estas inquietudes.¹⁰ Por otro lado, en una entrevista con Adolfo Castañón (1985), Elizondo declaró que después de la escritura de *El grafógrafo* y *Camera lucida* sentía haber llegado “al final de mis posibilidades propiamente creativas; ahora me interesa más la reflexión acerca de mi propia vida”.¹¹ *Elsinore* explora las posibilidades rituales de la memoria, un tema clásico en Elizondo, aunque con humor y desinterés, sin centrarse tanto en la forma, sino en abordar con humor aspectos de su vida. Ficción de la memoria, los recuerdos poseen otro idioma: el inglés. La naturalidad para cambiar de una lengua a otra forma parte de otro homenaje a uno de los escritores más admirados por él: Ezra Pound. Al final, todo parece agotado: “Era yo muy feliz entonces. Ahora me parece un sueño agotado, igual que la memoria, la escritura, la inspiración, la tinta y el cuaderno”.¹²

El grafógrafo se propone reflejar el infinito de las palabras, las cuales son la esencia de toda escritura, un microcosmos que contiene la historia humana; de alguna manera el

¹⁰ Vid. Salvador Elizondo, “Invocación y evocación de la infancia”, en *Cuaderno de escritura*, México, FCE, 2000, pp. 16-39.

¹¹ Adolfo Castañón, “La escritura como experiencia interior. Entrevista a Salvador Elizondo”, *Mascarones*, núm. 5, jul.-sep. 1985, p 6.

¹² Salvador Elizondo, *Elsinore*, p. 82.

signo es reflejo que describe la naturaleza de lo sagrado, su permanencia y su vacío. Este libro es sinécdoque de la escritura elizondiana.

A pesar de la importancia que una gran parte de sus críticos dan a esta obra, es notoria la reducida cantidad de estudios específicos sobre la misma. El texto de Victorio G. Agüera, “El discurso grafocéntrico en *El grafógrafo* de Salvador Elizondo”, aparecido en la revista *Hispanamérica* en 1981, parte de las teorías derrideanas sobre la escritura y la *diférance* para proponer a *El grafógrafo* como una obra opuesta a la noción del logocentrismo, entendido como el “centramiento de la metafísica occidental en el significado que goza del privilegio de estar próximo al logos, a la determinación metafísica de la verdad, y al ser como la presencia en sí”.¹³ El texto aspira al grafocentrismo, es decir, a anteponer las palabras al significado, por lo que pierde importancia dar sentido a lo exterior de sí misma, cobrando relevancia la palabra misma, la escritura de la palabra sobre la hoja de papel, el evento trascendente de un autor, pues en esa transcripción muchas cosas se pierden. Se antepone el placer y la necesidad individual de escribir a la de re-presentar el mundo con la grafía, una especie de escribo luego existo. Las demás publicaciones consignadas por Ross Larson en su *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo* son más reseñas del libro que estudios sobre la obra. Dos ensayos breves conforman, quizás, las mejores críticas sobre la obra aparecidas en ese mismo año: Severo Sarduy, “Los instrumentos del corte” (*Plural*, 1973) y Manuel Capetillo, “Teoría y realización de una escritura (sobre la escritura de Salvador Elizondo)”, (*Revista de la Universidad Nacional*, 1973). El texto de Sarduy describe a la escritura como un “proceso de involucramiento, de espiral mareante marcado por el mismo coeficiente de infinitud y de recurrencia que marca

¹³ Victorio G. Agüera, *op. cit.* p. 15. 4

—y genera— la numeración, el lenguaje y la locura”.¹⁴ Asimismo, destaca la intención elizondiana de liberar a la palabra del significado. Los “instrumentos del corte” necesarios para separarlos son el arte y la imaginación. El artículo de Capetillo se ocupa “del sentido del ‘sin-sentido’ en general y observar la dialéctica implícita en proposiciones como: ‘Redondear una frase sin sentido perfecta’”.¹⁵ Este ensayo aborda temas como el infinito, la mirada, la lectoescritura del texto, lo imposible de los proyectos o la repetición como medio de composición literaria. Finalmente, sugiere que *El grafógrafo* es “un solo dicho circular, o un número infinito de dichos circulares idénticos, superpuestos”.¹⁶

Los demás artículos constituyen reseñas un tanto impresionistas en las que se resumen los argumentos y se proponen lecturas lúdicas. Identidad, ser, escritura, estas tres cuestiones casi siempre resaltan entre críticos como argumentos centrales del libro. Afirman que *El grafógrafo* es una obra de arte, un artificio que necesita ser visto porque es tan imposible que exista para la literatura como los cuadros de Escher en relación con la geometría euclidiana. Otro estudio importante sobre *El grafógrafo* aparece en el libro de Dermot F. Curley, el cual sin duda es el estudio más completo sobre la obra elizondiana hasta la fecha.

¹⁴ Severo Sarduy, “Los instrumentos del corte”, *Plural*, vol. II, núm. 8 (abril, 1973), p. 20.

¹⁵ Manuel Capetillo, “Teoría y realización de una escritura (sobre la escritura de Salvador Elizondo)”, *Revista de la Universidad de México*, vol. XXVIII, núm. 1 (sept., 1973), p. 38.

¹⁶ *Ibid.* p. 39.



Imagen 1: M. C. Escher, *Cóncavo y convexo*, 1955.

En los últimos años, *El grafógrafo* ha aparecido en estudios como el de Daniel Sada, *La escritura obsesiva de Salvador Elizondo*, el de José Miguel Barajas García, “La escritura de Salvador Elizondo y su deuda con Mallarmé” (Primer Lugar Cuarto Concurso Nacional de Ensayo Juan Rulfo 2008), y el de Francisco Serratos, *La memoria del cuerpo. Salvador Elizondo y su escritura*, aunque en este último de forma breve; hasta cierto punto, las ideas de Serratos resultan antitéticas con las desarrolladas en esta tesis. Otro ensayo medular para entender de qué forma opera la mirada —sobre todo cuando se vuelve sobre

sí misma— en *El grafógrafo* es el de Daniel Orizaga Doguim, “La fascinación por la mirada: Salvador Elizondo”, aparecido en la revista electrónica *Letralia*, en el 2007.

1.1.1. Influencias y afinidades

Salvador Elizondo se acerca más al artempurismo de Mallarmé, a las reflexiones sobre la escritura de Blanchot, a la pluriculturalidad lingüística de Ezra Pound y al deseo de crear una obra genuina a través de un lenguaje propio, como el *Finnegans Wake* de James Joyce.

Una buena cantidad de críticos y académicos consideran que su narrativa es una de las más originales y excéntricas para la narrativa mexicana del siglo XX. Asimismo, muchos observan su marcado afrancesamiento. “La poética de este autor permanece ajena a la territorialidad habitual de los novelistas hispanoamericanos. Territorialidad, es decir, fidelidad al contexto social y cultural, y abordaje de la novela desde una ficción enmarcada en dicho contexto”.¹⁷ También se resalta, por otra parte, la complejidad estructural y la dificultad que implica su lectura. “Para valorar toda la fuerza que proyecta la obra de Salvador Elizondo, es menester dilucidar, por principio de cuentas, que se trata de un enorme artificio”.¹⁸ Está convencido de que el arte tiene que referirse a sí mismo para encontrar un sentido trascendente, pues el uso de las palabras a lo largo de la historia ha ocasionado cierto desgaste cuando éstas se utilizan en la expresión artística. El arte narrativo consiste en su capacidad de proponerle acertijos mentales al lector, de quienes exige absoluta atención y complicidad, que éste sea parte de la escritura y no un receptor

¹⁷ Ricardo Cano Gaviria, “Salvador Elizondo o el suplicio como escritura”, *Quimera*, núm. 15 (enero, 1982), p. 51.

¹⁸ Daniel Sada, *op. cit.*, p. 59.

pasivo del discurso; dichos enigmas casi siempre vislumbran un universo misterioso y velado, se tiene la impresión de que ocurren más cosas de las que se cuentan. “Un problema de fondo de su obra es la necesidad de ensayar siempre de nuevo el acercamiento a lo innombrable —ya sea por medio del lenguaje, del documento fotográfico o de las proyecciones imaginativas”.¹⁹ Acercarse a lo prohibido, a lo otro, explorar nuevos caminos y experimentar con técnicas novedosas (como la del montaje escénico de Eisenstein), hacen de la obra elizondiana algo inusitado, cuando menos dentro del panorama nacional.

Su obra está estrechamente relacionada con cuatro o cinco pensamientos literarios: el *francés*, del simbolismo de Baudelaire, la escritura pura de Mallarmé o Valéry y el *Noveau Roman* de Robbe Grillet o de Nathalie Sarraute. El *de la lengua inglesa* de los poetas y narradores de finales del siglo XIX y principios del XX como Poe, Thoreau, Yates, Whitman, Joyce y Pound. El *pensamiento estructuralista* de Bataille, Klossowski, Barthes, Deleuze y Guattari. El *de sus contemporáneos* Borges, Paz y Fuentes.²⁰

En cuanto a la generación de Salvador Elizondo, la cual no necesita ninguna presentación, y a la que muchos críticos llaman “de medio siglo” “de la *Revista Mexicana de Literatura*” o “de la Casa del Lago”, cabría resaltar que dan prioridad al universo mental que a la realidad externa. “La vida nos había enseñado a contar mentiras; a contar tantas mentiras que todo nuestro universo ficticio nos parecía más real [...]”.²¹ El caso de Elizondo quizá sea el más radical en esta cuestión. “Para mí lo real es el más acá de mi cuerpo. Todo lo que está situado más allá es incomprensible, inaprehensible. No distingo varias formas de realidad. Distingo varios niveles de conocimiento de esa realidad que soy yo. Lúcidamente es un nivel, con marihuana es otro, con alcohol es otro, con orgasmo es otro, con neurosis es otro”.²² La mirada interior construye la diégesis de sus historias. Para

¹⁹ Karl Hölz, “Entrevista con Salvador Elizondo”, *Iberoamericana*, núms. 58-59, 1995, p. 121.

²⁰ Alan José, *Farabeuf y la estética del mal*, p. 36.

²¹ Salvador Elizondo, “El retrato de Zoe”, en *El retrato de Zoe y otras mentiras*, pp. 11-12.

²² Juan Carvajal, “Tres entrevistas. Elizondo: Nada se puede instaurar en el mundo sin un rito”, “La Cultura en México”, núm. 214 (25 marzo 1966), p. III.

Elizondo, la única realidad es la que se produce en la mente; la escritura, en ese sentido, se utiliza para expresar este universo mental. La realidad exterior no representa un aspecto central en su escritura.

El trabajo literario de Elizondo, visto desde una perspectiva generacional, se acerca a las inquietudes estéticas de Juan García Ponce, Inés Arredondo y Juan Vicente Melo. En la producción narrativa de estos autores se observan diversas —y paralelas— formas de explorar el *voyeurismo*, la locura y los distintos caminos para transgredir el orden de lo sagrado, “entendido como una forma de aprehender el mundo y de revelarlo”.²³

Actualmente, Salvador Elizondo es un escritor estudiado por una nueva generación de lectores, quienes, guiados por la fama y el prestigio inquietante que rodea su narrativa, se adentran en una escritura que no le teme a correr riesgos, a ser rara o incomprensible, a defender por encima de todo la libertad creativa. Leer en la actualidad a Elizondo implica un triunfo de su autonomía y un merecido homenaje para un escritor que no le tuvo miedo a tener más estudios que lectores.

1.2. Autorreferencialidad y fractalismo en *El grafógrafo*

Para abordar la escritura elizondiana, hay que señalar en primera instancia sus marcadas tendencias solipsistas y autorreferenciales. El solipsismo se refiere a una actitud existencial en donde la realidad se transforma de acuerdo con los distintos estados mentales del yo. Berkeley, su teórico principal, sostenía que “el mundo es una construcción de una sola

²³ Rose Corral, “Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado”, en Inés Arredondo, *Obras completas*, p. XI.

conciencia”.²⁴ La concepción del mundo forma parte de una ilusión generada por la psique; la alteridad o los objetos, al ser una cuestión cognitiva, no operan como cuestiones ajenas e independientes del ser. La realidad, aunque sea algo que “consideremos exterior a nosotros, no es sino una representación mental de nuestras experiencias internas”.²⁵

Por otra parte, la autorreferencialidad se refiere a oraciones sintácticas que hablan acerca de sí mismas; en cierta medida, es una figura retórica utilizada para construir paradojas —como la de Epiménides, o “del mentiroso”, o la de Sócrates sobre la sabiduría. “Todos estos enunciados ‘flotan’ en el contexto del idioma; se los puede comparar a témpanos, de los que solamente la punta está a la vista. Las secuencias de palabras constituyen esa parte visible, mientras que la invisible consiste en el procesamiento necesario para comprenderlas. En este sentido, su significación es implícita”.²⁶

La autorreferencialidad —sea directa o indirecta— se refiere a textos o enunciados en los cuales el sujeto de la oración está dentro de la misma, ocasionando una paradoja aparentemente contradictoria en la que se pone en entredicho la identidad de quien la emite. Cuando Epiménides dice que todos los cretenses mienten y después afirma que él es cretense, no sólo queda en entredicho la veracidad de la primera oración, sino la veracidad del cretense como estereotipo generalizador de una multiplicidad de identidades.

Si el enunciado aparentemente contradictorio es como la punta del iceberg de la autorreferencialidad, se intuye que el resto del bloque representa una metáfora sobre la profundidad con que la mente humana aprehende el conocimiento: “Al decir que un ser consciente sabe alguna cosa, estamos diciendo no solamente que la sabe, sino también que

²⁴ Citado por Alán José, *op. cit.*, p. 14.

²⁵ René Magritte, citado por Douglas R. Hofstadter, *op. cit.* p. 787.

²⁶ *Ibid.* p. 551.

sabe que la sabe, y que sabe que sabe que la sabe, etc., hasta donde nos ocupemos de extender la [autoconciencia], reconocemos que hay aquí un infinito...”²⁷

La obra de Salvador Elizondo es solipsista porque la diégesis²⁸ de sus ficciones ocurre en espacios abstractos, posibles únicamente por las capacidades evocativas del recuerdo y las cualidades invocativas de las palabras tanto en la mente del autor que las escribe como en el lector que las imagina. Cada uno genera sus propias interpretaciones sobre el texto; de igual forma, ambos viven distintas realidades del mismo. Ahora bien, la autorreferencialidad de la escritura elizondiana es uno de sus postulados estéticos centrales: su narrativa está obsesionada por ser capaz de escribirse a sí misma. De la misma manera que la mente se piensa o que la consciencia se sabe, la escritura se escribe.

En el grupo de las *Especulaciones* [...] concentraríamos [...] aquellas escrituras de Salvador Elizondo que versan de manera más directa sobre un tema característico: el motivo del grafógrafo, escriba consciente de su escribir y cuyas brillantes pupilas se reflejan en la superficie de la página como en un espejo. Si hubiese que definir un tema para exponer su idea de la prosa, no dudaríamos en proponer éste al menos por motivos didácticos. El rigor y la atención que ha consagrado a este motivo Salvador Elizondo a lo largo de muchos años y de muchos textos, le ha permitido explorarlo de tal modo que llega a proponernos un haz de variaciones —en el sentido musical de la palabra.²⁹

El objetivo que se plantea Elizondo en *El grafógrafo* es adquirir un grado de autoconciencia casi místico para captar plenamente el “movimiento pendular de la

²⁷ J. R. Lucas, citado por D. Hofstadter, *op. cit.* p. 435.

²⁸ “Entenderemos el término *diégesis* no en el sentido platónico-aristotélico, sino en el que le ha dado Genette: ‘El universo espaciotemporal que designa el relato’ (1972. 280). Por comodidad, la noción de historia y la de diégesis pueden utilizarse como términos sinónimos, como el *contenido narrativo* de un relato; aunque cuando las necesidades analíticas lo requieren, es pertinente la sutil distinción que propone Genette: si la diégesis es el universo espaciotemporal designado por el relato, la historia se inscribe en la diégesis, es decir el concepto de diégesis o universo diegético tiene una mayor extensión que el de historia. La historia remitiría a la serie de acontecimientos orientados por un sentido, por una dirección temática, mientras que el universo diegético incluye la historia pero alcanza aspectos que no se confinan a la acción, tales como niveles de realidad, demarcaciones temporales, espacios, objetos, en pocas palabras el ‘amueblado’ general que le da su calidad de ‘universo’. Genette abunda en esta distinción en su obra *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París, Seuil, 1982, pp. 340 ss” (Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio sobre teoría narrativa*, p. 11).

²⁹ Adolfo Castañón, “Las ficciones de Salvador Elizondo”, p. XII.

imaginación. Se trata de escribir. Nada más”.³⁰ La intención primaria será conseguir de la forma más pulcra la “traducción” de lo abstracto al signo trazado sobre el vacío de la página en blanco, en total concordancia con la visión que tenía Mallarmé sobre el pensamiento: “Pensar es escribir sin accesorios, ni murmullos, pero tácita aún la inmortal palabra, la diversidad sobre la tierra de los idiomas impide a nadie pronunciar las palabras que de otro modo, por una acuñación única, aquélla sería materialmente: la verdad”.³¹

El pensamiento —la idea *in abstracto*—, así como las palabras que lo conforman, se convierten en sujeto verdadero del discurso, por consiguiente el autor, como lo explica Roland Barthes, está dispuesto a *dar la vida* con tal de escribir. “La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe [...] sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia *muerte*, comienza la escritura”.³²

Al practicar la escritura sobre la escritura, sólo quedan las palabras como habitantes de los textos, por lo tanto el autor *muere* desde el punto de vista de la obra. Situada la palabra como sujeto, Elizondo escribe una narración que explica el proceso mismo de la escritura como si fuese un objeto más de ésta. De la clara influencia poética de Mallarmé y Valéry se refleja la conciencia del abismo entre pensamiento y escritura, es decir, la distancia insalvable entre el proyecto mental y su resultado como *corpus* literario.

La escritura, un conjunto gráfico de palabras-pensamiento, se depura hasta que sólo es capaz de contener un personaje: “el escritor que está escribiendo y que se ve a sí mismo

³⁰ Salvador Elizondo, “Mnemothreptos”, en *El grafógrafo*, México, p. 37.

³¹ Stéphane Mallarmé, citado por Maurice Blanchot, en *El espacio literario*, p. 33.

³² Roland Barthes, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, p. 75.

escribir [...] Todo *El grafógrafo* trata de la presencia del escritor dentro de la escritura: a veces como personaje o a veces como motor de la misma”.³³ El literato, quien forma parte de un espacio inmutable respecto de la obra, se convierte en parte de la misma. Se establece entonces un reto para este constructor de paradojas: transitar hasta donde sea posible a través de ese callejón sin salida que es la autorreferencialidad directa, en la cual el escritor se plantea el reto de escribir como si se tratara de un espejo que proyecte su reflejo en el infinito.

1.2.1. Autorreferencialidad directa

En *El grafógrafo*, Elizondo apuesta por la imaginación, la única cualidad abstracta que desdobra la propia mente, de generar un espejo a partir de sí misma, de tal forma que se traslade el pensamiento en escritura, aunque la mirada interior sea consciente de la irregularidad e imperfección del reflejo. Elizondo acepta que la escritura es como un espejo cóncavo³⁴ que refleja pensamientos que se piensan a sí mismos, imágenes recursivas como la del escritor viéndose escribir, la de los personajes que son conscientes de vivir una

³³ Elena Poniatowska, *op. cit.* p. 34.

³⁴ “Es importante explicar a grandes rasgos en qué consiste este reflejo en espejos cóncavos [...] se basa en una idea de Platón expresada en *La República*: dice Sócrates que el espejo capta la apariencia de las cosas, entonces el artista es un creador de apariencias. Desde luego, Platón se refiere a un espejo normal, plano. La realidad así captada por el espejo reproducirá una imagen fiel de su original, dando por resultado una imagen clásica de un mundo clásico; pero, cuando la realidad por reflejar [...] es una realidad distorsionada de origen, necesita lo que Valle Inclán denomina ‘una estética sistemáticamente deformada’, es decir, una estética reflejada sobre un espejo de la misma naturaleza de la realidad, esto es, un espejo cóncavo. [Dice] Max Estrella: ‘Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas’ y agrega: ‘La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta’” (María de Lourdes Franco Bagnouls, *Los dones del espejo*, México, Plaza y Valdés, 2001, p. 112). Elizondo sentencia el carácter autorreferencial e imposible del lenguaje en el siguiente aforismo: “El lenguaje sólo puede expresar la imposibilidad de expresar” (Salvador Elizondo, “Ostraka”, en *Cuaderno de escritura. Obras: tomo uno*, p. 445). Esta tesis utiliza el concepto de reflejo deforme del pensamiento en el espejo cóncavo de la escritura en el sentido en que plantea Lourdes Franco, para el caso del esperpento, el reflejo en espejos cóncavos.

ficción, o la del signo que se erige como ajeno al significante. Todas estas cuestiones constituyen figuraciones abstractas en forma de bucle. “En el concepto de bucles va implícito el de infinito, pues ¿qué otra cosa es un bucle sino una manera de representar de manera finita un proceso interminable”.³⁵ En *El retrato de Zoe y otras mentiras*, libro anterior a *El grafógrafo*, Elizondo esboza el anhelo por llegar a un concepto claro de lo que es la escritura. Circunscribe, por ejemplo, el concepto de infinito al ámbito de la interioridad humana, discernible únicamente para la semiótica:

El infinito ha pasado a ser, en nuestros días precarios, un concepto vinculado a la astronomía y a las matemáticas más que a la muerte y al infierno [...] más a todas las cosas que a los abismos siempre imprevistos del alma humana; pero ésas son las consideraciones sin importancia que por su propia banalidad siempre han impedido a los hombres tener una idea clara de lo que la palabra, el signo, realmente presenta.³⁶

Para representar de manera finita la inagotable capacidad de la autoconciencia, la mente se fragmenta dentro de un castillo especular construido a partir de palabras tipográficas, de tal forma que obtiene el reflejo de sí misma mediante múltiples enfoques. El texto se convierte en un bucle extraño: representa de manera finita un proceso infinito. Proyectada desde diversos ángulos, la identidad del autor se desintegra en el espejo igual que la materia en un hoyo negro.

El autor parece extrañarse de sí mismo. Se sorprende al verse como si fuese otro que hace exactamente lo que él ha hecho y quiere hacer. No obstante, algo ha cambiado. Ahora el autor se impregna de la figura del pintor y del científico, de ahí que surja la duda acerca de si el autor que se ve escribir sea el mismo que escribe. En este juego de identidades, es de suponer que un autor que trata de concatenar ciencia con imaginación finalmente encuentre un punto de equilibrio en la escritura.³⁷

Para Elizondo la noción del espacio representa un artificio más del artista: “Se habla de ‘mundo’, de ‘universos’. El ‘mundo’ de Velázquez, el ‘universo’ de Kafka.

³⁵ Douglas R. Hofstadter, *op. cit.* p. 17.

³⁶ Salvador Elizondo, “Grünewalda o una fábula del infinito”, en *El retrato de Zoe y otras mentiras*, p. 83.

³⁷ Daniel Sada, *op. cit.* p. 63.

Generalmente se alude con ellos a los solipsismos que ellos han formulado. La mente jamás ha sido capaz de precisar una certidumbre demostrable acerca de esas figuraciones definitivamente axiomáticas”.³⁸

Representada en la escritura por el silencio y la página en blanco, la nada genera la ilusión espacial de la literatura. La locación literaria está condicionada por las descripciones del creador, así como por la imaginación, las pausas, las inferencias y los descuidos del lector. A partir del discurso *in vacuo*, Elizondo entronca al escritor y al lector dentro de un mismo espacio, aun cuando uno solamente escuche el eco del otro; ambos pertenecen a espacios y tiempos distintos, no obstante, a partir de la literatura especular el grafógrafo “invita al contemplador a contemplarse a sí mismo como parte de otro nivel más; y, una vez dado este paso, el contemplador no puede menos que quedar atrapado por una cadena implícita de niveles en que para cada nivel existe siempre otro más arriba, de mayor ‘realidad’, y otro más abajo, un nivel ‘más imaginario’”.³⁹

En el microrrelato que da nombre al libro, Elizondo construye lo que se conoce como jerarquía enredada o bucle extraño,⁴⁰ una dimensión especular que captura recursivamente un mismo instante. El espacio se concibe con base en la geometría fractálica propuesta por Benoît Mandelbrot,⁴¹ en la cual una misma figura se repite una y otra vez para estructurar

³⁸ Salvador Elizondo, “Los continentes del sueño”, p. 424.

³⁹ Douglas R. Hofstadter, *op. cit.* p. 17.

⁴⁰ “Una Jerarquía Enredada aparece cuando lo que se suponía una serie de niveles nítidamente jerárquicos nos da la sorpresa de cerrarse sobre sí misma, de una manera que viola el principio jerárquico. El elemento de sorpresa es importante; es por ello que [los] llamo ‘bucles extraños’ [...] El lenguaje origina bucles extraños cuando habla de sí mismo, sea directa o indirectamente. En este caso, algo *interior* al sistema brinca hacia fuera y actúa *sobre* el mismo, como si fuera *exterior* a éste [...] la distinción interior-exterior es borrada como en la célebre configuración llamada ‘botella de Klein’; aun cuando el sistema sea una abstracción, nuestra mente apela a la imaginación espacial, con la ayuda de una suerte de topología mental” (D. R. Hofstadter, *op. cit.* p. 770).

⁴¹ Este matemático excepcional encontró una serie de repeticiones infinitas sobre formas irregulares o fragmentarias en la naturaleza. Un fractal se caracteriza porque cualquier parte de la imagen es una réplica a escala de la figura principal. La totalidad del fractal es la misma que cualquiera de los elementos que la

formas espaciales infinitas. El fractal es una imagen geométrica que emplea autorrepeticiones limitadas para proyectar el sentido abismal de infinitud en el universo. El carácter fractálico de “El grafógrafo” se establece desde su nombre: la utilización del sustantivo grafo como prefijo y sufijo; es decir que la suma de las partes que conforman su título es una réplica a mayor escala de los elementos contenidos en su interior. La composición se estructura para anular autoconscientemente el acto de escribir, conjugando repetidamente el mismo verbo en primera persona. Anulación doble: la del acto y la del sujeto que la efectúa, defragmentados en múltiples dimensiones, todas idénticas a sí mismas. La geometría fractálica se convierte en la matemática perfecta de la que hablaba Max Estrella, el célebre personaje de Valle Inclán, toda vez que anula la deformidad reflectante en la imagen que emite el espejo cóncavo al repetir un único instante, que es visto desde una infinidad de ángulos. Es la recursividad del relato lo que permite develar una imagen plana desde el espejo hendido. La deformidad y lo grotesco dentro del reflejo escritural del pensamiento se diluye cuando una sola imagen es vista, recordada e imaginada infinitamente; de otra forma, cuando se traza sobre la página vacía un fractal especular; al hacerlo, se accede a la dimensión infinita de la mente, que al saber una cosa, sabe que la sabe y sabe que sabe que la sabe...

Quizás la mayor inspiración de Elizondo en la geometría fractálica se encuentre en el anhelo por trabajar con espacios e imágenes irregulares que, con base en la repetición de sí mismas, conformen un diseño que refleje ese infinito en el que se conjugan todos los tiempos, para que en esta inmensidad se proyecten los distintos estadios de la

conforman y ésta es equivalente a otro trozo más pequeño. En ese sentido, los árboles, las telarañas, las nubes, las cordilleras o los ríos están constituidos con base en la geometría fractálica (*Vid.* Benoît Mandelbrot, *The fractal geometry of nature*, San Francisco, Freeman, 1983).

autoconciencia. “La literatura fractal sería aquélla que multiplica los signos lingüísticos dentro de un orden sintáctico, como si se tratase de un juego de espejos que busca en esa repetición, en ese juego, una dinámica dentro de lo infinito, de lo laberíntico o lo circular; o, dicho de una manera más sencilla: la literatura fractal es aquélla donde se multiplican por sí mismos los elementos que la componen”.⁴²

El grafógrafo inicia con un texto que no sólo marca el tono y el estilo, sino que apunta claramente el sentido solipsista de las siguientes ficciones, y, sobre todo, define su estética. Con este texto se entiende que la obra en conjunto es un artificio autorreferencial que se re-crea en el espectador, un cubo infinito que invita a recorrerlo desde dentro, pero que nunca será abarcado en su amplitud creativa. Es una obra de arte que se contempla a sí misma. No obstante, sus apuestas son imposibles de englobar dentro de un marco teórico. “Para criticar un cubo [...] no basta con encerrarlo en otro que lo comprenda y duplique perfectamente”.⁴³

La autorreferencia obliga al escritor a ejercer la crítica literaria sobre y dentro de la obra. “Sería necesario obtener, no una crítica tardía de la obra, sino una crítica inmediata de la escritura; una crítica que estuviera empleada como método y que se fundara en el esquema ‘Escribo. Escribo que escribo, etc....’ Es decir: sería necesario poder verse escribir como procedimiento mismo de la escritura”.⁴⁴ En el primer texto, Elizondo establece la opción de verse a sí mismo dentro de la escritura, superponiendo un plano directo, el de escribir, a un segundo punto mental, en donde es capaz de verse a sí mismo escribir. Una vez introducida la imagen del narrador homodiegético en su propia mente, el

⁴² Pablo Paniagua, “¿Qué es literatura fractal?”, <http://www.literaturafactal.blogspot.com/>, 19/01/12.

⁴³ Severo Sarduy, “Los instrumentos del corte”, *Plural*, Vol. II, núm. 8 (abril, 1973), p. 20.

⁴⁴ Salvador Elizondo, “Taller de autocrítica”, *Plural*, núm. 14, nov. 1972, p. 4.

desdoblamiento se realiza escalonadamente: se recuerda verse escribir y, por último, se imagina recordarse verse a sí mismo escribir. De tal forma que la escena del escritor que escribe se fragmenta cuatro veces; asimismo, cada uno de estos desdoblamientos se repiten: 1) escribir que escribe; 2) verse a sí mismo escribir, 3) recordarse a sí mismo verse escribiendo, e 4) imaginarse que se recuerda a sí mismo verse escribir.

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo.⁴⁵

La crítica literaria no sólo se centra en la obra, sino en el encuadramiento al que ha sido sometido el lenguaje, a esa división dicotómica entre signo y significado, dos entidades autónomas unidas a través de un lazo arbitrario. Elizondo pretende devolverle a la palabra, al “significante” moderno, su propio significado. “El que aparenta escribir la escritura sostiene que el único modo de criticar, a partir de las palabras, las cosas, no es envolverlas con sus reflejos hipertrofiados, sino introducir una distorsión, una fuerza deformante, en su propia constitución, en el estrato superior del signo de que son cimiento”.⁴⁶ La grafía no sólo conforma el mundo que vemos, sino que transforma al sujeto que la emplea, lo envuelve en un nivel casi sagrado. El elemento contenido en este relato es el del escritor que se refracta en una infinidad de dimensiones superpuestas hasta anularse.

Recuérdese que una de las maneras de invalidar algo es repetirlo hasta el cansancio, hasta que su uso esté tan gastado que no signifique nada. Es por ello que este fractal

⁴⁵ Salvador Elizondo, “El grafógrafo”, p. 9.

⁴⁶ Severo Sarduy, “Los instrumentos del corte”, p. 20.

especular reflecta, en última instancia, el orden de lo sagrado, o, como lo expondría Elizondo en uno de sus aforismos: “La infinidad de Dios [como] una estatua entre dos espejos”.⁴⁷ La eternidad en esta imagen se percibe como algo estático, un ente cuya inmovilidad representa la armonía universal. Es la permanencia del cambio de la que hablaba Heráclito. La obsesión elizondiana por detener el tiempo de alguna manera implica esta aspiración al carácter fijo, pétreo, de lo sagrado; acceder a un orden inmutable y narrar a partir de ahí “la crónica de un instante”, para el caso de *Farabeuf*, o “la crónica de un instante a través del espejo”, con respecto a *El grafógrafo*.

Elizondo desea fijar instantes de una diégesis fragmentaria, fractálica, observar un mismo momento recursivamente, pero para hacerlo necesita congelar el tiempo. El motivo puede encontrarse a nivel cerebral, y es preguntándose de qué forma trabaja la imaginación en la mente. “Puede que la imaginación se base en nuestra capacidad de suprimir la actividad motriz”.⁴⁸ Lo anterior se encuentra en total sintonía con la paradoja de Zenón sobre la imposibilidad del movimiento, explicada por Hofstadter a manera de relato Zen: “Dos monjes estaban discutiendo acerca de una bandera. Uno dijo, ‘La bandera se está moviendo’. El otro dijo, ‘El viento se está moviendo’. Sucedió que el sexto patriarca, Zenón, pasaba justamente por ahí. Él les dijo: ‘Ni el viento, ni la bandera; la mente se está moviendo’”.⁴⁹ La mirada mental, capaz de generar la ilusión del movimiento, recorre los objetos vistos, las situaciones imaginadas o las figuraciones de la memoria; es ella quien da la capacidad motriz a la lectura de las obras literarias, por ejemplo. “Si imaginamos una naranja, en nuestra corteza puede suscitarse un conjunto de órdenes, tales como recogerla,

⁴⁷ Salvador Elizondo, “Ostraka”, en *Cuaderno de escritura*, p. 394.

⁴⁸ Douglas R. Hofstadter, *op. cit.* p. 406.

⁴⁹ *Ibid.* p. 34.

olerla, examinarla, etc. Sin duda, estas órdenes no pueden ser cumplidas porque la naranja no está allí, pero pueden ser dirigidas, a través de los canales ordinarios, hacia el cerebelo u otros subórganos del cerebro hasta que, en algún punto crítico, se cierre un determinado ‘grifo mental’, impidiendo así que las órdenes sean llevadas a la práctica”.⁵⁰ Elizondo encuentra un “grifo escritural” en la economía expresiva; el relato breve obliga al autor a concentrarse en la proyección de un infinito basado en la autorreferencialidad directa, es decir, cuando el sujeto que elabora la oración autorreferencial está presente dentro de ella, por ejemplo la frase más famosa de Sócrates: “Yo sólo sé que no sé nada”. Al ponerse a sí mismo en el centro de la oración autorreferencial surge la aparente contradicción del enunciado: saber que no sabe implica que conoce algo: su propia ignorancia. Si el grafógrafo está en el centro de la escritura sobre la escritura, surge entonces la inquietud de quién es el que está fuera, ya que el lector, como se ha dicho, también participa en la escritura al leer la obra.

El “grifo escritural”, basado en la economía expresiva, congela el tiempo en segunda potencia, es decir, genera la ilusión de estar observando las escenas de la narración como si fuesen fotografías. La brevedad castiga al estilo, depura la escritura para que ésta no refleje un caudal de pensamientos inconexos; es ella quien le permite a Elizondo construir un espejo para que la mente se mire. El espejo lingüístico en *El grafógrafo* es abordado como el nodo en el que se encuentran dimensiones antagónicas: por un lado, el texto sirve de reflejo para que el autor se contemple a sí mismo escribir. Este lado del espejo es cóncavo. La otra cara de la escritura especular reverbera al lector, quien obtiene en este juego autorreferencial una imagen de sí mismo escribiendo mientras lee. Esta cara

⁵⁰ *Ibid.* p. 406.

del *speculum* es convexa, puesto que “los rayos de luz incidentes en ese espejo reflejan de forma divergente lo que se encuentra en el lado posterior del espejo. Así, las imágenes conjugadas por un objeto real tiene naturaleza virtual y su tamaño es siempre más pequeño en relación con el objeto”.⁵¹

La imagen del lector siempre será más pequeña, una reproducción virtual de ese único gran reflejo escritural del texto —el del escritor—, cuya proyección se expande en el vacío. En medio del vacío que separa al escritor del lector está la presencia de Dios convertido en estatua, ajena al movimiento y a los tiempos de dichas entidades, ya que en el vacío el tiempo no existe, de la misma forma que en el tiempo sagrado. Dios es una estatua debido a su no-ser, a su inmutabilidad ante el movimiento heracliteano, a su infinita y estática eternidad, pero sobre todo a su enorme carga de vacío, como la composición física de la roca y de la cual está labrada la estatua. La divinidad no se encuentra encima del universo ya que no hay tal cima. Dios, en ese sentido, se concibe como un acrónimo recursivo. A través de las palabras, el escritor rompe la dicotomía profano-sagrado y se convierte él mismo en dios de sus ficciones solipsistas. La imagen del escritor visto como un dios re-presenta una nueva asunción dentro del proceso escritural elizondiano; esta concepción quizás se geste en *Cuaderno de escritura*, donde la depuración de la escritura es el propósito central del autor.

Me hubiera confabulado conmigo mismo para escribir [una ficción] en la que no hubiera un solo orden de la realidad [...] Si yo consiguiera escribirla, eso querría decir que la sustancia del mundo son las palabras... y, en cierto modo, que yo soy el dios. Sí; porque la aspiración de ser dios es la más legítima (porque es la más alta que puede ser concebida). La esencia del dios es su legitimidad como certidumbre del espíritu. Si los dioses no fueran tan patentes, el pensamiento sería imposible. Los dioses son todo eso que no es la realidad.⁵²

⁵¹ Anónimo, “Espejo convexo”, Enciclopedia Encydia, en: http://es.wikilingue.com/pt/Espejo_convexo, 15/12/2010.

⁵² Salvador Elizondo, “Ostraka”, p. 119.

El dios-escritor “es libre para inventar las reglas. Una vez establecidas, tiene que adherirse rigurosamente a ellas. Esto sería el *método* [...] El método es necesario para inscribir fielmente la idea en la página en blanco; obtener con el mayor grado de claridad las ideas que surgen en la mente, que deben ser transcritas con la mayor economía y pureza y con el grado más cercano a la perfección”.⁵³ En *Farabeuf*, el escritor todavía no se asume como deidad de sus espacios escriturales; es visto como cirujano del lenguaje. Esta analogía forma parte medular de la estrategia narrativa.

Si por una parte la mente se asemeja a una máquina siempre dispuesta a recibir estímulos, por otra el acto mismo de escribir se parece a una operación quirúrgica. El bisturí corta la piel, pero no debe entrar aire alguno; con el fin de evitar toda posibilidad de infección. Así, la pluma marca la página en blanco, pero la transferencia de la mente a la mano se tiene que realizar de la manera más directa y más inmediata.⁵⁴

La pluma-bisturí del cirujano corta los nexos entre la palabra y su referente externo, como los verdugos diseccionan las extremidades de Fou Tchou Li, el hombre supliciado de la foto que sirve como eje para la “crónica de un instante”, y que fue reproducida por Elizondo de *Las lágrimas de Eros*, de George Bataille.⁵⁵

Sin embargo, desde su *opera prima*, Elizondo se propone des-significar al grafo. Severo Sarduy escribió en 1967 una de las críticas más agudas que se han hecho sobre *Farabeuf*, en particular, y la escritura elizondiana en lo general. En el artículo, aparecido en la revista *Mundo Nuevo*, el escritor cubano delinea cuál es el problema de la escritura y el lenguaje en la obra elizondiana: “Elizondo [...] quiere probar la presencia del significado, probar que todo significante no es más que cifra, teatro, escritura de una *idea*, es decir, *ideo-grama*. Un sacudimiento del significante”.⁵⁶ También atisba el elemento

⁵³ Dermot F. Curley, *op. cit.* p. 20.

⁵⁴ *Ibid.* pp. 16-17.

⁵⁵ *Vid.* Alan José, *op. cit.* pp. 38-40.

⁵⁶ Severo Sarduy, “Del Yin al Yang. (Sobre Sade, Bataille, Marmori, Cortázar y Elizondo)” p. 13.

autorreferencial obsesivo a manera de *épater la bourgeoisie*: “Lo único que la burguesía no soporta, lo que la ‘saca de quicio’ es la idea de que el pensamiento *puede pensar sobre el pensamiento*, de que *el lenguaje pueda hablar del lenguaje*, de que un autor *no escriba sobre algo, sino escriba algo* (como proponía Joyce)”.⁵⁷ La obsesión por descifrar el significado ulterior del signo convierte al hombre en grafía y a la escritura pura del pensamiento en metafísica de la expresión: “De un lado y otro del signo, esas búsquedas [...] demuestran que a pesar de sus resistencias el hombre se adentra en el plano de literalidad que hasta ahora se había vedado, formulando esa pregunta sobre su propio ser; sobre su *humanidad* que es ante todo la del ser de su escritura”.⁵⁸ Hacia 1969, Octavio Paz publica un ensayo en “La Cultura en México”, donde retoma la lectura de Sarduy sobre la obra de Elizondo a partir de la dicotomía signo/significado. Paz añade una motivación: la del placer como fundamento inspirador de una escritura enroscada que intenta trazar el ideograma de la muerte.

Como diría Sarduy: la pregunta sobre el ideograma escritura-erotismo-muerte pasa ahora del nivel del significado al del significante. Al extirpar el significado, el signo se vuelve garabato. La crítica de la escritura por la escritura es el eslabón que cierra la cadena placer-muerte. Elizondo se enfrenta y nos enfrenta a una nueva pregunta: ¿qué significa el sacrificio, la destrucción de los signos? Pero esta pregunta, ¿no es la misma del principio?”⁵⁹

Quizás ésta sea una pregunta paradójica entre la asociación judeocristiana del lenguaje con el principio universal. Más adelante, Paz esboza una idea clave para *El grafógrafo*: “Al escribir que escribe, Elizondo se escribe, se vuelve un signo entre los signos, un accidente entre los accidentes que es toda escritura”.⁶⁰ Es muy probable que esta

⁵⁷ *Ibid.* p. 8.

⁵⁸ *Ibid.* p. 13.

⁵⁹ Octavio Paz, *op. cit.* p. V.

⁶⁰ *Ibid.* p. V.

frase excepcional haya inspirado a Elizondo a escribir una ficción autorreferencial que cosifique tanto al narrador como al receptor, los convierta en una pieza más dentro de un proyecto imposible. En ese sentido, no es gratuita la dedicatoria de “El grafógrafo” a Octavio Paz. De ser cierta esta suposición, este texto supone la conclusión de un diálogo estético sostenido entre Sarduy, Paz y Elizondo.

A la pregunta que lanza Paz sobre cuál sería el sentido del sacrificio de los signos, en “Sistema de Babel” se atisba una respuesta: el sacrificio de los signos sirve de rito para acceder al orden de lo sagrado (véase punto 3.1). “El acto de escribir, convertido en escritura dentro de la escritura, pierde de pronto todas sus referencias; la escritura no es lo que escribe el hombre, porque el hombre es personaje también. La referencia (el sentido) no está ya del lado del hombre sino del otro lado: el lado de la escritura abierta hacia la no significación”.⁶¹ Su orden solamente puede vislumbrarse como una maraña de dimensiones superpuestas infinitamente, en consonancia con la idea de dios como un acrónimo recursivo infinito. El creador artístico forma parte de un nivel inviolable dentro del espacio de la obra: solamente él puede controlar la estructura, la temática y la disposición de la misma. El nivel inviolable del autor respecto de su creación hace posible la existencia autónoma del artificio, aun cuando, como en el caso de “Las meninas” de Velázquez, el pintor se desdoble de tal forma que se genere un acrónimo recursivo, o lo que se conoce como *mise en abyme*.⁶²

⁶¹ *Ibid.* p. V.

⁶² El término *mise en abyme* se refiere genéricamente a una caja china, es decir, a una obra dentro de la obra, o a la obra dentro de la obra misma. En *El relato especular*, Lucien Dällenbach menciona el origen de la palabra *abyme*. “La palabra *abyme* es aquí *terminus technicus* [...] En vez de apelar a la gruta de Pascal, al abismo de los místicos [...] o a la *différance* derriedeana, acudamos a un tratado de heráldica, donde podemos leer: ‘*Abîme*.- Corazón del escudo’. Se afirma que una figura está abismada cuando se halla con otras en el centro del escudo, pero sin contacto con ninguna de ellas. Por lo tanto, es *mise en abyme* todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene; además, “agrupa un conjunto infinito de diversas

En “Las meninas”, el pintor se encuentra dentro de la obra; asimismo, coloca un espejo al centro, donde se reflejan el rey Felipe IV y su esposa, quienes son retratados por el artista y fungen como espectadores del retrato dada su perspectiva, pues en ella aparecen como un reflejo del espejo, situado al centro del cuadro. La obra no sólo se constituye en espejo que refracta la realidad del artista, sino que es capaz de reflejar a quienes la contemplan. “El soñador que es soñado por otro soñador —en Borges y Chuang Tze— se refleja en el escritor que escribe sobre un escritor que escribe y en los personajes que nacen en la superficie bruñida del espejo —en Elizondo y Paul Valéry—, del mismo modo que el pintor que se pinta a sí mismo, en el acto de pintar se refleja en *Las meninas*”.⁶³ Entonces, ¿quién está fuera?, si artista y espectador se encuentran dentro de ella. Ése es el enclave que se propone toda *mise en abyme*: asociar la experiencia del artista con la diégesis o reproducir a escala una obra dentro de otra. El libro que lee un personaje cuyo título es el de la obra que leemos o que trata del mismo tema, un personaje que se llama igual que el escritor o un evento que se relaciona con la vida del escritor son también *mises en abymes*.

La puesta en abismo de “El grafógrafo” elabora una *reduplicación al infinito*, pues sus fragmentos tienen una relación especular con la obra global. El primer enunciado de “El grafógrafo” —“Escribo”— tiene, en primera instancia, una relación de similitud con el autor que escribe el texto. Así como Elizondo, el narrador homodiegético en el texto realiza la misma actividad, o, más bien, re-produce la actividad de su creador, por lo cual guarda

realidades. Estas últimas se reducen a tres figuras esenciales, que son la *reduplicación simple* (fragmento que tiene una relación de similitud con la obra que lo incluye), la *reduplicación hasta el infinito* (fragmento que tiene una relación de similitud con la obra que lo incluye, y que a su vez incluye un fragmento que tiene una relación de similitud..., y así sucesivamente) y la *reduplicación apriorística* (fragmento que se supone que esté incluido en la obra que lo incluye). *Es mise en abyme todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación interna, repetida o especiosa* (Lucien Dällenbach, *El relato especular*, pp. 16, 48).

⁶³ Adolfo Castañón, “Idea del hombre que se hizo prosa”, *Revista de la Universidad de México*, nueva época, núm. 36, febrero 2007, p. 86.

una relación especular con su creador, justo como en “Las meninas”, de Velázquez, o en *La Tentative Amoureuse*, de André Gide, donde la experiencia estética se desdobra con el fin de convertir al artista en un personaje más dentro de la obra.

Hay que conjurar la propia alteridad del ser ficticio, imponiéndose, a tal fin, la necesaria limitación: crearlo igual a uno mismo; mejor todavía: imponerle la misma actividad que desempeña al crearlo: la redacción de una novela [...] este dispositivo escritural de autogeneración delata una corrupción de lo simbólico que se salda con una gravísima recaída en lo imaginario. Así, sabemos gracias a una providencial anotación del *Journal*, que Gide llegó a situarse frente a un espejo para escribir, pretendiendo con ello inspirarse en la palabra y en la escucha de su doble.⁶⁴

La siguiente oración —escribo que escribo— mantiene una semejanza evidente con respecto al primer enunciado. El personaje no sólo es consciente de que escribe, sino que consigna mediante la grafía la autoconciencia de escribir sobre una hoja de papel la palabra “Escribo”. A continuación se añade una variante, no obstante, se conserva el carácter recursivo del relato; dicha variación es determinante para categorizar de forma más específica al relato: el personaje mentalmente se ve a sí mismo escribir. Elizondo reconoce que no existe forma de trascender los límites de su piel, no hay manera de mirarse a sí mismo desde fuera, pues el espejo y la escritura son artificios, ilusiones mentales que desdoblan la mirada. La autocrítica, en ese sentido, representa la comprensión de que un escritor sólo puede mirarse escribir en el espacio especular del arte. “La autocrítica es la que tiene puesto un ojo en el gato y otro en el garabato, está tan consciente de ser un Yo como de que ése es un Yo que se está escribiendo, que se está cumpliendo en sí mismo en tanto que escritura y en tanto que Yo”.⁶⁵ Al igual que Gide, considera que el espejo y la escritura ficcionalizan la identidad, la reproducen, nada más. La imaginación es el único medio para mirarse a sí mismo actuar; el escritor puede mirar a través de un espejo, pero

⁶⁴ Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁵ Salvador Elizondo, “Taller de autocrítica”, p. 4.

mirarse escribir a través de un espejo es imposible, pues el autor requiere poner la vista sobre los signos que traza sobre el papel.

Por mucho que se empeñe Gide en imaginarse escritor por efecto de un espejismo narcisista, lo cierto es que no le resulta posible verse en *el acto de escribir*, como tampoco resulta posible hacer un alto para verse andar. ‘Me veía escribiendo’, afirma. Pero tan luego como la expresa queda esta afirmación desmentida por la precisión siguiente: ‘me miraba entre frase y frase’. ¿Qué quiere decir esto? ¿Qué la reapropiación nunca llega a ser total? Sin duda alguna. Pero también que, al articularse mutuamente, las dos especularizaciones conservan todo su carácter específico: la experiencia visual del espejo es instantánea; el escritor y su doble, en cambio, no se hablan y se contestan más que de modo sucesivo.⁶⁶

Tanto Gide como Elizondo *abisman* el acto de escribir por una necesidad narcisista de reconocimiento, pero también porque el arte se ha vuelto sobre sí mismo, por lo cual requieren de una reflexión que les otorgue vitalidad, pues la necesidad de comunicar algo se volvió imposible, ya que, como evidenció Mallarmé, las palabras sólo significan otras palabras.

En ese sentido, la de Elizondo constituye una *mise an abyme gideana*, ya que tanto el personaje como el escritor realizan la misma actividad. “Este relevo se diferencia del relevo de narración introducido por *Las mil y una noches* [...] en el hecho de que el segundo relato, en Gide, refleja al primero en la medida en que resulta indispensable, para que haya retroacción, que exista analogía ente la situación del personaje y la del narrador”.⁶⁷

Muy probablemente la recursividad de la escritura aspire a algo imposible, o, más bien, a establecer una poética de lo imposible. Como se observó anteriormente, la recursividad es principio y esencia de lo sagrado y lo sagrado, de acuerdo con Steiner, es la finalidad de cualquier lenguaje humano. “Cualquier comprensión coherente de lo que es el lenguaje y de cómo actúa [...] de la capacidad del habla humana para comunicar

⁶⁶ Lucien Dällenbach, *op. cit.* p. 23.

⁶⁷ *Ibid.* p. 24.

significado y sentimiento está, en última instancia, garantizada por el supuesto de la presencia de Dios [...] La experiencia del significado estático —en particular el de la literatura, las artes y la forma musical— infiere la posibilidad necesaria de esta presencia real”.⁶⁸

Es probable que Elizondo aspire al estatismo para invocar la eternidad de lo sagrado. Si es capaz de congelar el tiempo en sus narraciones, el escritor obtendrá el reflejo de sí mismo como dios de sus espacios escriturales, esto es, a través de dos espejos: uno cóncavo, donde se refracta a sí mismo, y otro convexo, en el que se mira el lector.

1.1.2. Autorreferencialidad indirecta

Elizondo escribe *El grafógrafo* con la intención de dialogar consigo mismo, con aquél que estructura discursos en su cabeza. Lo anterior resulta evidente cuando se observa la cercanía que el autor tiene con Maurice Blanchot, especialmente en la tentativa de conversar a través de la escritura con la alteridad que los habita, un diálogo inconcluso para uno, imposible para otro. El grafógrafo vislumbra en el contrapunto mente/mano —ser que genera discursos abstractos *versus* traductor tipográfico de impresiones— las contradicciones que nos conforman como sujetos de conocimiento. Asimismo, está convencido de que la lectura, en tanto intento de comunicación imposible, sólo se realiza cuando el propio escritor es quien penetra dentro de su obra. “Alguna vez me decía mi admirado colega y viejo amigo Salvador Elizondo: ‘En realidad, nadie, sino el propio autor, puede leer a fondo su obra’. Algo, es natural, hay de eso. Los *top secrets* de un gran

⁶⁸ George Steiner, *Presencias reales*, p. 14.

cocinero no son sólo aquellos que él se niega a revelar a sus admiradores, sino también aquellos que están inconscientemente relacionados con su irrenunciable temperamento, su técnica de trabajo y sus descubrimientos impredecibles”.⁶⁹ El escritor tiene que ser forzosamente el primer espectador de su obra y decidir, a partir de una autocrítica — elaborando un desdoblamiento artista-crítico—, si hacerlo público o no. En conclusión, el principal lector de una obra literaria es el propio autor.

Existe otro abismo entre las lecturas del autor y las que puedan efectuar sus lectores. La conciencia del cambio entre el proyecto y la obra estará presente únicamente en la mente del autor; los otros lectores observarán el resultado, el libro editado, no serán conscientes de las metamorfosis que experimentó la obra literaria respecto de su idea original. Al tanto de esta cuestión, el personaje de “Ficción”, de Robert Nozick, comenta irónicamente: “Soy un personaje ficticio. Sin embargo, sería un error sonreír con complacencia, sentirse ontológicamente superior. Todos mis lectores lo son, excepto uno que es, como corresponde, no lector sino autor”.⁷⁰

Para el que escribe un libro, el diálogo que establece con sus lectores se da de forma imaginaria, en ese sentido, es más cercano a un monólogo, ya que al momento de escribir sólo puede imaginar una serie de voces disidentes o aprobatorias, como si éstas formaran parte de la opinión de futuros lectores, como si todas ellas no fuesen generadas sino por su mente. La autorreferencialidad del autor se establece aquí como un desdoblamiento en segunda potencia: el autor, lector primigenio de su obra, puede ser el crítico perfecto, la contraparte necesaria para el diálogo inconcluso del sujeto consigo mismo.

⁶⁹ Eduardo Lizalde, “Breve epílogo”, *Letralia*, año XIV, núm. 221, 9 de noviembre de 2009, disponible en: <http://www.letrealia.com/221/especial03.htm>, 14/02/11.

⁷⁰ Robert Nozick, “Ficción”, en Douglas R. Hofstadter (*et. al.*) (Comp.), *El ojo de la mente. Fantasías y reflexiones sobre el yo y el alma*, p. 595.

El ideal sería el de conjugar, en una sola personalidad creatriz, la naturaleza del poeta y la naturaleza del crítico; la naturaleza del que ve y la naturaleza del que es visto. En esa confusión o conjugación de personalidades la barrera que separa lo subjetivo de lo objetivo cae por tierra, y tal vez también caería por tierra esa barrera que separa al significado del significante, con lo que se preciaría, si no del método, sí, cuando menos, la posibilidad de un lenguaje que estuviera al mismo nivel que el de las fuentes de donde nace sólo como forma.⁷¹

El escritor se desdobra en crítico; para ello, requiere mirar el trabajo del grafógrafo desde el espejo de la escritura. En “Mnemothreptos”, la autocrítica forma parte de la obra misma. Elizondo concibe la mente como una cámara fotográfica de dos lentes: uno enfocará una fotografía sobre el trabajo artístico; el otro lente proyectará la opinión del grafógrafo sobre su trabajo. “Mnemothreptos” representa una variación respecto de la autorreferencialidad en primer orden —la de un escritor que al escribirse es capaz de verse desde diversas perspectivas escalonadas—; ahora la autorepetición consigna dos formas de crear: con el bolígrafo y con la goma. Utilizando el recurso de la autorreferencialidad indirecta, construye una historia sobre el proceso de escribir dentro de una jornada ininterrumpida de trabajo, hacer al borrador el cuento mismo y a éste un reflejo más de la metaconsciencia grafográfica. “El cambio de ‘mamotretos’ a ‘mnemothreptos’ se debe sin duda al intento del escritor de trasladar la imagen mental a la escritura sobre el papel. La imagen mental, según la fenomenología de Husserl, tiene lugar en la vida solitaria de la mente sin necesidad alguna de que el objeto representado por la palabra tenga existencia en la vida real de la experiencia espacio-temporal”.⁷²

Creador y crítico entablarán un diálogo dentro de la obra, la narración desarrollará literariamente un proyecto sobre un sujeto que sueña estar en su lecho de muerte y otro, en

⁷¹ Salvador Elizondo, “Taller de autocrítica”, p. 5.

⁷² Victorio G. Agüera, *op. cit.* p. 18.

contrapunto, indicará las “salidas en falso” a las que alguna vez se refirió Scott Fitzgerald.⁷³

El planteamiento constituye una minificción de 59 palabras que expone una cuestión insólita, llena de motivos sagrados: el de un muerto que sueña despertar sobre su lecho de muerte: “Soñé que yacía en una cámara mortuoria. La blancura gélida de las paredes y el brillo diminuto y preciso de algunos instrumentos metálicos que alguien había dejado olvidados sobre la mesilla —brillan como la punta de un lápiz-tinta— hacen pensar que se trata de un quirófano infame o de un anfiteatro para la *demonstratio* de la anatomía descriptiva...”⁷⁴

La narración comienza dentro de un sueño. Para Elizondo, los sueños representan otra forma de escritura. Mientras que la mirada mental proyecta imágenes obtenidas mediante la lucidez de la conciencia, el sueño proyecta imágenes sin volición aparente, es pura actividad mental, libre de las cortapisas del pensamiento axiomático. “El sueño es más real que la contemplación ya que no exige una fidelidad a ultranza”,⁷⁵ por ello quizás Elizondo lo asocie con la escritura. *Elsinore*, considerado su libro más personal, empieza con la certeza de soñar estar escribiendo un relato. La escritura como posibilidad intelectual llega a este callejón sin salida de la autorreferencialidad, pero siempre queda el recurso del sueño, que puede brincar las barreras impuestas a la escritura enroscada. El sueño es el lente más preciso con el que cuenta la cámara fotográfica de la mente para focalizar el pensamiento creativo. Más adelante volveré al tema del sueño, por el momento es necesario indicar de qué forma el sueño opera como instrumento de la percepción, por lo tanto es otro de los elementos centrales del misticismo que envuelve la creación artística: memoria e

⁷³ Vid. Francis Scott Fitzgerald, “Cien salidas en falso” en Lauro Zavala (ed.), *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*, pp. 13-25.

⁷⁴ Salvador Elizondo, “Mnemothreptos”, p. 37.

⁷⁵ Daniel Sada, *op. cit.* p. 60.

imaginación por un lado, y el sueño por el otro, toda vez que es capaz de hacer notar nuestros deseos, miedos o frustraciones a partir de un doble: aquél que creemos ser mientras soñamos. Asimismo, como se verá en el último capítulo, el sueño es una vía indirecta para acceder a un orden místico.

Después del planteamiento, Elizondo anota las instrucciones a desarrollar “en una jornada ininterrumpida de trabajo”. Lo diferencia en términos visuales con una sangría al párrafo. Así, por cada ejercicio narrativo Elizondo anotará su opinión de esta forma. “El proyecto consiste en desarrollar esas 59 palabras tantas veces como lo permita una jornada ininterrumpida de trabajo. Se trata de obtener la amplitud de ese movimiento pendular de la imaginación. Se trata de escribir, nada más”.⁷⁶ El escritor actúa como pivote de la narración. Su escritura crítica pretende empatar actividades que se habían separado de forma arbitraria, convirtiendo a los críticos en una categoría aparte de los literatos, como si todo crítico no fuese también un escritor. “En la pintura y la escultura, como en la literatura, la concentrada luz de la interpretación (lo hermenéutico) y la valoración (lo crítico-narrativo) se encuentra en la obra misma. Las mejores lecturas del arte son arte”.⁷⁷

Cada composición paulatinamente modifica la historia: si en principio el personaje sueña yacer sobre un anfiteatro, en el segundo apartado se introduce una variante: un par de mujeres hacen a un lado una piedra de lo que supone ser un antiguo sepulcro, donde yace el narrador. La crítica que el mismo autor hace del texto destaca la torpeza al introducir el elemento literario. “De pronto las líneas han dado un paso vacilante en dirección del apólogo”,⁷⁸ opina. Sin embargo, Elizondo atisba el elemento creativo de la autocrítica

⁷⁶ Salvador Elizondo, “Mnemothreptos”, p. 37.

⁷⁷ George Steiner, *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, p. 29.

⁷⁸ Salvador Elizondo, “Mnemothreptos”, p. 39.

cuando apunta: “Proyecto futuro: una historia sin moraleja, de tema evangélico. Por otra parte digno de celebrarse considerando anticipadamente la posibilidad de que la versión III entronice al Cristo como personaje de la primera persona”.⁷⁹ Ahora Elizondo trabajará con un motivo bíblico: el de la resurrección de Cristo. Sin embargo, desea despojar al personaje de cualquier connotación histórica. De alguna manera aspira a profanar uno de los aspectos centrales del cristianismo —el de la resurrección—, pero solamente en cuanto a lo formal. Es decir, tomar el motivo no desde un punto de vista religioso, sino desde el literario, con el fin de ejercer la escritura. De alguna manera, esta historia ha modelado el resto de la cultura, es una ficción instaurada como dogma. Hay que darle una vuelta de tuerca a la resurrección, pero para eso se necesita del desarraigo total, es decir, que el lector asuma la historia de Cristo como un arquetipo de la cultura occidental. Se trata de saber que este Cristo es imaginario, una ficción que nada tiene que ver con el personaje bíblico, solamente comparten un aspecto: resucitar.

El tercer apartado apunta más elementos bíblicos: “Yacente, estaba yo tendido sobre una enorme losa de piedra, envuelto en un sudario ensangrentado. Un sueño de majestades imponderables me había llevado allí, con el costado traspasado por el pilum y las manos y los pies deshechos por el aguzado hierro de las crestadas escarpías con que me habían crucificado”.⁸⁰ La cercanía establecida entre el narrador y Cristo ocasiona que el ritmo de la escritura quede indisolublemente supeditado a la asociación entre el personaje literario y el mítico. En ese sentido, el crítico la considera “basura vulgar”. Una de las soluciones que plantea es la de seguir por la línea del personaje como Cristo, esta vez planteado como un revolucionario de su tiempo.

⁷⁹ *Ibid.* p. 39.

⁸⁰ *Ibid.* p. 40.

El diálogo entre autor y crítico a través de la obra se establece como un código de composición en el que la recursividad se da de forma indirecta, es decir, el crítico glosa lo expuesto en términos creativos. Asimismo, el creador incluye las observaciones del crítico con el fin de aplicar el punto de vista del escritor desdoblado. La intención es elaborar una escritura efectivamente crítica en la cual el artista se asuma como un ente doble: el creador y el crítico. La narración construye un espacio en el que ambas voces sirven como motores de escritura.

Este modo de relación particular y compleja de “sí mismo” a “sí mismo” (reproducción, aplicación, inclusión) rompe el principio de «*identidad*», introduciendo una función crítica que se presentará como reflexividad *gnoseológica*, producida por una contemporaneidad simétrica de intervenciones, por una auto-experiencia del pensamiento en lo pensado. Esta reflexividad indirecta será posible debido a la mediación de «relaciones lógicas» susceptibles de ‘operaciones’, trampa formal que incita a la auto-inclusión del sujeto.⁸¹

La autorreferencialidad pone en entredicho los absolutos. Elizondo, al escribir que escribe, cuestiona la relación del signo con el significante y el hecho de que el creador sea un ente autónomo de la obra, cuando ésta lo refleja como un espejo cóncavo, defragmentándolo al punto de la anulación. La autorreferencialidad cuestiona la identidad del sujeto. Como se verá en el segundo capítulo, al cuestionar la identidad, la autorreferencia aspira a congelar al ser en una magnitud física escurridiza e imposible: el presente, un tiempo relativo e inapresable, pues cuando se captura se vuelve pasado.

⁸¹ Luis Álvarez Falcón, “La ‘autorreferencialidad’ de la experiencia estética”, *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, núm. 9, abril de 2010, p. 34.

II. El ojo mental del grafógrafo

Este capítulo analiza una metáfora obsesiva que no sólo recorre *El grafógrafo*, sino prácticamente el grueso de la escritura elizondiana: la mirada mental como generadora primigenia de la expresión artística. Es importante recalcar el valor que tiene la escritura como re-presentación visual del universo grafográfico. Para el carácter solipsista de Elizondo, la mirada del mundo forma parte del pensamiento escrito. A final de cuentas, “lo vemos todo con los ojos de nuestra mente”,¹ penetramos a través del llamado tercer ojo en la alteridad que nos rodea. Más que metáfora, comparación abreviada y elíptica, esta cuestión actúa como premisa que se concatena junto con la imaginación y la memoria para construir un discurso estético.

De acuerdo con Elizondo, mirada, memoria e imaginación se entrelazan como una *eterna trenza dorada*. Véase, para el caso de “El grafógrafo” la presencia de los verbos ver, recordar e imaginar como estructuras superpuestas que configuran la escena del personaje que se desdobra al escribir. Con esta inquietud, quizás Elizondo aluda al carácter marcadamente racional del comportamiento humano. El personaje central de “El grafógrafo” es el escritor, un hombre embebido en sus pensamientos, los cuales construyen tanto el mundo que observa como las palabras que traza sobre el papel. La mente es constructora original de la realidad percibida y el ente primario de la narrativa elizondiana. “La representatividad de la escritura será ‘lo otro’, un simulacro que nada tiene que ver con la percepción primigenia. Se debe ello a que la escritura es una doble caída hacia un afuera por haber ocurrido ya una primera escritura en la misma percepción mental”.²

¹ Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*, p. 376.

² Victorio G. Agüera, *op. cit.* p. 16.

Es en la mente en donde se desarrolla nuestro sentido del yo, de ahí que el grafógrafo sea ante todo un escritor identificado con el cartesianismo, sólo que ha dado una vuelta de tuerca a su precepto central. El hombre no es el que piensa sino el que escribe, debido a que la escritura es el único recuerdo plausible de la humanidad y la concreción real del pensamiento humano. Tanto escritor como lector dotan a la escritura de una condición perenne, de ahí la importancia que Elizondo le concede con respecto al ser. La responsabilidad recae en el goce estético de la palabra al autoreferirse y en la purificación expresiva.

¿Podemos entonces ser responsables, yo de lo que escribo ahora aquí para tenerlo presente desde ahora y para que lo sepan los intrusos invitados y los bienvenidos indiscretos? No importa ni siquiera (invoco para ello a Heráclito de Éfeso) que puedan haber sido escritos por muchas manos, la de tantos yos como el tiempo ya ha y habrá desterrado a los confines del pasado en todo momento continuo y del olvido, esa suspensión momentánea del mundo que sin embargo misteriosamente perdura para siempre, si lo único que cuenta y prevalece, como ahora lo comprueba y lo demuestra el lector, es mi escritura.³

El grafógrafo ubica al ser en la escritura, toda vez que ésta constituye una forma de observarse a sí mismo desde el punto de vista del reflejo, desde ese ente que escribe que escribe en la hoja y no en la mente. “La escritura es la única prueba que tengo de que pienso, *ergo*, de que soy. Si no fuera por la escritura yo podría pensar que el pensamiento mismo que concibe la realidad del mundo como una ilusión y como una mentira es, él mismo, una ilusión, una mentira”.⁴

La escritura posterga al ser en el tiempo. Lo anterior se sustenta en el deseo humano de perdurar, en el anhelo de ser recordados, en la creencia de que el ser no necesariamente se encuentra en el cuerpo, sino que hay algo que trasciende las barreras de la vida orgánica, y en el anhelo por contemplarse fuera de las fronteras de la propia piel. “Si nuestro pensamiento parece desenvolverse detrás de nuestros ojos y entre las

³ Salvador Elizondo, “Una página de diario”, en *Cuaderno de escritura*, p. 379.

⁴ Salvador Elizondo, “Tractatus rethorico-pictoricus”, en *El grafógrafo*, pp. 63-64.

orejás, ¿es la razón para ello de que allí esté nuestro cerebro, o bien, que nosotros nos ubiquemos aproximadamente *en el lugar desde el cual nos vemos?*”⁵

Sin la expresión artística de la escritura sería imposible para Elizondo re-crear de otra forma las imágenes de su mente. Mirada interior, memoria e imaginación estructuran la concreción gráfica del pensamiento, por tanto representan las actividades más sublimes y misteriosas de la mente humana; son eventos abstractos irrepetibles, presentes únicamente en la mente de quien las genera. El proyecto literario consistirá en transcribir estas percepciones con la mayor fidelidad posible; sin embargo, trasladar lo abstracto a graffías es en sí mismo un planteamiento imposible, dado que la naturaleza del pensamiento y la escritura es intrínsecamente distinta: una, probablemente, se conforme de imágenes mentales; la otra se basa en la transcripción gráfica de un lenguaje cuya ciencia autorreferente —la lingüística— comienza con la arbitrariedad del signo que la estructura, de la que hablaba Saussure.

Elizondo afirmaba que existía un trecho infinito entre el proyecto imaginario (escritura mental) y su concreción como anotación tipográfica. En este capítulo, la memoria y la imaginación se han dejado un tanto de lado; las referencias que aparecen a lo largo del mismo sobre estos temas oscilan más en cuanto a su relación con la mirada que a un análisis propio de la presencia imaginativa y memoriosa en *El grafógrafo*, lo cual, en mi opinión, implicaría otra tesis.

Del lado de la memoria, “la representación del pasado parece ser la de una imagen. Se dice indistintamente que uno se representa un acontecimiento pasado o que uno tiene una imagen de él, que puede ser cuasi visual o auditiva. Más allá del lenguaje ordinario, una larga tradición filosófica [...] hace de la memoria una región de la

⁵ Douglas R. Hofstadter [(et. al.) (Comp.)], *El ojo de la mente. Fantasías y reflexiones sobre el yo y el alma*, p. 13.

imaginación”,⁶ y a ésta, de alguna manera, una región de la mirada mental. La fantasía y el ingenio se asocian, al menos pictóricamente, a una máquina generadora de imágenes. Debido a que memoria e imaginación pueden ser *vistas* —si bien de forma un tanto esquemática— como imágenes mentales, he decidido analizar ampliamente el aspecto de la mirada, sobre todo en lo relacionado con el ser y lo sagrado.

Lo audiovisual significa un aspecto central de la modernidad —sobre todo en la posmodernidad—, ha desplazado a la cultura que preserva lo escrito. Una imagen, se dice, vale más que mil palabras. La de Elizondo es “una cultura que puede ser deducida sin otro instrumento que el del mirar y a partir de la cual podemos ser capaces de inferir el universo sin otro método que el del recuerdo”.⁷ La escritura representa una manera de eternizar a quien escribe; quizás éste sea uno de los motivos centrales para que una conciencia radicalmente solipisista como la del grafógrafo identifique al ser en la escritura y no en el pensamiento. Con todo y que la mente estructure el discurso estético, sin una escritura gráfica que lo postergue, el arte mental caería inexorablemente en el olvido.

La primera parte de este capítulo inferirá a la mirada como cosmo-visión del mundo. Una vez esclarecido este punto, se abordará una cuestión muy hecha en la obra elizondiana: la mente como cámara fotográfica. Por último, retomaré el tema del espejo, desglosando la experiencia que supone para la mente el desdoblamiento a partir del reflejo, de qué forma se constituye como el ser simbólico del escritor convertido en grafía. En ese sentido, se establecerá una metafísica del espejo, todo con el fin de explicar lo sagrado desde el punto de *vista* de la mirada.

⁶ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, p. 21.

⁷ Salvador Elizondo, “Fusilamiento en China”, en *Cuaderno de escritura*, p. 466.

2.1. La escritura: cosmo-visión del mundo

He descrito algunos procedimientos de la escritura elizondiana (como la autorreferencialidad) sin definir concretamente en qué consiste el concepto mismo de escritura. La escritura es, ante todo, construcción del mundo; gracias al lenguaje —del cual se compone esencialmente nuestro pensamiento estructurado— el hombre cimenta conceptos para explicar, entre otras cosas, las leyes de la naturaleza; esto lo logra mediante diversos lenguajes, sean lingüísticos, matemáticos, etcétera. Para el grafógrafo, la sintaxis del mundo se basa en conceptos axiomáticos y éstos en palabras, las cuales construyen a través de la escritura la verdadera esencia de la realidad percibida. “La escritura es visión, quien escribe ve por medio de la palabra al mundo. Hay que realizar un acto individual, poetizar, para constatar la totalidad, el mundo. Escritura es también un acto individual que está sujeto al hecho de que nada es perdurable. Es un camino que se inicia con el nombre pero que desconoce su final”.⁸ Un camino que, para el caso de *El grafógrafo*, se convertirá en un proceso litúrgico que accede al orden de lo sagrado, como se analizará en el último capítulo. Esto probablemente tenga que ver con la asociación entre mirada y escritura que, de acuerdo con Foucault, se consolida tácitamente en el Renacimiento. “Esta primacía de lo escrito explica la presencia gemela de dos formas indisociables en el saber del siglo XVI, a pesar de su oposición aparente; se trata [...] de la no distinción entre lo que se ve y lo que se lee, entre lo observado y lo relatado, en consecuencia, de la constitución de una capa única y lisa en la que mirada y lenguaje se entrecruzan al infinito”.⁹ Escribir es ver,

⁸ Marcela del Pilar Tafur Cárdenas, “*El mono gramático* de Octavio Paz. Lenguaje y lenguaje poético”. Tesis de licenciatura. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Literatura, Bogotá, 2008, p. 18.

⁹ Michel Foucault, *op. cit.* p. 47.

con los ojos y las creencias de los muertos, una realidad que ya no es, sin embargo, a través de la escritura se re-crea su ferviente sentido de verosimilitud.

La mirada, al poseer esta capacidad de penetrar en la intimidad del otro, se considera una parafilia —*voyeurismo*—, una trasgresión a la convención colectiva de tener derecho a no ser escudriñado. El hombre, animal político, desea conocer la intimidad de los demás y teme mostrar la propia. “La mirada es maldita porque la naturaleza del ojo es la de lo que transpone el umbral entre el Yo y lo de afuera”.¹⁰

Si los sistemas educativos enseñan a ver el mundo con los ojos de los demás y, en cambio, cultivan poco la mirada personal, entonces la escritura pura es imposible, pues lo que creemos que es único e irrepetible en realidad está basado en la opinión de alguien más. “Los textos (cuadros, estatuas, sonatas) son, como proclama Barthes, tejidos formalmente ilimitados de citas tomadas de innumerables conjuntos de culturas anteriores y circundantes”.¹¹ ¿Qué exactamente es la otredad para el grafógrafo? Todo lo que no tenga que ver con el pensamiento creativo, con la escritura de imágenes recordadas o imaginadas. La otredad son los llamados constantes, especie de didascalias, que Elizondo efectúa en “Mnemothreptos” con respecto a lo abigarrado del estilo, a la repulsión a la palabra yacente o a las sugerencias para futuras versiones de un mismo motivo (véase el punto 1.2.2). Es imposible que la escritura no se contamine con la mirada, por eso la escritura de Elizondo decide enroscarse en torno del escritor. Es un intento por limitar al máximo lo ajeno, entendiéndolo como lo sagrado mismo, es decir aquello que no puede manipular directamente sino mediante un rito, el cual, como se abordará más adelante, implica una forma de sacrificio. Por encima de todas las cosas, el grafógrafo desea ser aquél que se observa desde la distancia, el que contempla las fotografías de sí mismo gracias a la mirada, quien transforma el pasado a partir de la

¹⁰ Salvador Elizondo, “Tractatus rethorico-pictoricus”, p. 68.

¹¹ George Steiner, *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, p. 147.

escritura y el que se vuelve un *voyeur* de su propia identidad con el fin de encontrarse a sí mismo en la lectura de su propia obra.

Ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto. Ver significa que, sin embargo, esa separación se convirtió en encuentro. Pero, ¿qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarnos por un contacto asombroso, cuando la manera de ver es una especie de toque, cuando ver es un contacto a distancia, cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia? [...]La mirada es arrastrada, absorbida en un movimiento, inmóvil y en un fondo sin profundidad. Lo que no es dado por un contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen.¹²

La sucesión de imágenes experimentales —ocurridas en la mente aunque descritas por medio del lenguaje escrito—, se con-funde con la autocontemplación del signo, con el reconocimiento de éste en su reflejo. El *leitmotiv* de la escritura grafográfica —el escritor que se ve escribir— otorga una existencia precisa a los eventos mentales si él es eje, sujeto y objeto de escritura. “La visión dota de existencia como en un neonominalismo no sólo al personaje sino a Salvador Elizondo mismo, quien existe a través de su escritura y gracias a la observación de su lector. La perversión *voyeurista* sucede en el momento en que Elizondo asume como un proceso placentero este reconocimiento que le dota de existencia”.¹³ El *voyeurismo* describe de esta forma al lector, y si éste es el propio grafógrafo, entonces se convierte en un espejo más de sí mismo. El espectador de cualquier expresión artística no sólo es el receptor de la obra, sino el emisor y epicentro de sus apuestas centrales: enseñar, conmover y complacer, según Casiodoro.¹⁴ El espectador es el verdadero escenario del arte, el cómplice de sus perversiones, fobias y manías.

En “*Ambystoma trigrinum*”, la escritura da cuenta de la metamorfosis del ajolote en salamandra; asimismo, ella misma —la escritura—transmuta: parte de un discurso

¹² Maurice Blanchot, *El espacio literario*, pp. 27-28.

¹³ Alan José, *op. cit.* pp. 82-83.

¹⁴ “El [artista] debe tener tres objetivos: enseñar, conmover y complacer. Esta división, en efecto, es más clara que la de aquéllos que reparten todo el trabajo en dos: la parte práctica y la afectiva” (Casiodoro, “Los objetivos del arte”, en Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética. II. La estética medieval*, p. 93).

cientificista y desemboca en una construcción narrativa de orden mítico, descubriendo sus correspondencias, pues ambos discursos —el científico y el mítico— se proponen explicar el mundo, otorgarle un origen, dar una explicación al misterio que implica ser conscientes de cómo es que existe la vida. Ambos funcionan en la mente del grafógrafo como lentes para enfocar distintos ángulos del objeto a describir: un ajolote. “Para Elizondo, mirar es crear el objeto; describirlo, conjeturar una ontología de cada ser redescubierto. Precisamente para redescubrirlo, hay que matar al objeto tangible, dejarlo en estado de descomposición y mostrar fríamente sus atributos [...] La agonía llega al paroxismo cuando revelamos al Yo, en el que el objeto soy yo, que al mirarme, me conjeturo como escritura”.¹⁵ En esta ocasión, la mente del grafógrafo opera más como un motor y la escritura como el espejo de las metamorfosis que sufre la percepción del escritor en la medida en la que penetra en la naturaleza de las cosas. Al observar un objeto, el sujeto moderno le otorga un origen, establece su pasado y su naturaleza, pues es él quien construye en su conciencia la realidad. Por tanto, la escritura se erige en espejo que transforma al ajolote en salamandra y a la ciencia en mito.

Para Elizondo, la mirada es el prerequisite de la escritura y su presentimiento para la lectura. En el cuento “*Ambystoma trigrinum*”, la descripción del objeto, el ajolote, toma la forma de un reporte científico. La verdadera actividad cognoscitiva, o mejor dicho, ya que la cognición como la conocemos se desarticula, la verdadera actividad de penetración en el ser es la contemplación, como lo pensaban los místicos; disciplinan sus sentidos en busca de un objeto no material, una “alusión de una figura” metafórica y, sin embargo, lo que los fascina es la nada sobre la que se permite conjeturar. La compleja corporeidad de los ajolotes sería no la razón de la mirada y de la atención, sino una excusa para que la fascinación que esos animales nos causan sea digna de ser mirada, o mejor dicho penetrada con la vista y que posibiliten el ejercicio mental. Nueva paradoja: según Elizondo: es imposible, al ver un ajolote, saber “quién mira a quién”. Es la fascinación que puede fascinarse de sí misma, pensarse.¹⁶

¿El sujeto es quien observa, o es el objeto el que, al permitir que el sujeto lo contemple, se transforma en parte de aquél? Entonces, ¿quién observa a quién, o qué se transforma en quién? “Si los géneros preferidos de Salvador Elizondo son el cuaderno y

¹⁵ Daniel Orizaga Doguim, “La fascinación por la mirada: Salvador Elizondo”, *Letralia*, Año XII, núm. 178, 17 de diciembre de 2007, en: <http://www.letrealia.com/178/articulo02.htm>, 10/02/11.

¹⁶ *Ibid.*

el ‘proyecto’, la actitud que mejor define su empresa lúcida y sosegada pero vertebrada, erguida por una secreta tensión, es la del contemplador. De hecho cabría extender este oficio de la contemplación a otro complementario y esencial del escritor: la observación”.¹⁷ La mirada, en el centro de la consciencia, es la escritura primigenia de cualquier discurso, no sólo del artístico, pero debido a que el grafógrafo es ante todo un esteta, se centra en esta forma de expresión humana. Ver es escribir y escribir es ver el universo configurado a partir de axiomas. La vida constituida de palabras, el cosmos como visión y el escritor como dios de los espacios escriturales que conforma, se exponen en el desarrollo mítico de un origen —el del ajolote— a través de la construcción de una ciudad: *Axolotlán*. “El ajolote es un objeto a partir del cual se puede instaurar el fundamento crítico de una cultura: la cultura *axólotl*, por ejemplo: su función representa en el ámbito de la naturaleza (o de lo natural o ‘exterior’), una forma de civilización interior”.¹⁸ La construcción de la ciudad ajolote sólo es posible dentro de la escritura que visualiza el origen del ajolote. “Todos sus monumentos se yerguen en honor de la fuerza que el centro de la tierra ejerce sobre la escritura”.¹⁹ Las continuas metamorfosis del ajolote en salamandra aguardan una última transformación, la que más obsesiona al grafógrafo: la muerte, toda vez que ella es la que continuamente transforma al mundo. “La salamandra yace muerta; ahogada. Se consuma la demostración de esa transformación estupenda. El cadáver flácido y verguiforme es la figura de esa metamorfosis”.²⁰

Por otra parte, el texto da cuenta de experimentos *sui-géneris*, como el de verter “gotas de *cannabis sativa* sobre la pecera del ajolote”, que, bajo los efectos de la droga,

¹⁷ Adolfo Castañón, “Idea del hombre que se hizo prosa”, p. 88.

¹⁸ Salvador Elizondo, “Ambystoma trigrinum”, p. 24.

¹⁹ *Ibid.* p. 25.

²⁰ *Ibid.* p. 31.

“los hace inmejorables modelos de fotógrafo”;²¹ meditar con licencias poéticas sobre el antagonismo entre la glándula pituitaria y la tiroides, o consignar el horror que experimentan algunas mujeres cuando están frente a esta extraordinaria especie, cuya variedad mexicana *axólotl*, “en estado larvario, es decir sin llegar a ser adulto, alcanza la madurez sexual y se reproduce por generaciones sin cambio aparente, llevando, sin embargo, en su código genético la posibilidad de su metamorfosis en salamandra”.²²

Elizondo analiza esta sensación y la asocia con la experiencia de lo sagrado, pues esto último “aparece como una categoría de la *sensibilidad* [...] Suscita sentimientos de temor y veneración, se presenta como algo prohibido. Su contacto se hace peligroso. Lo sagrado es siempre, más o menos, ‘aquello a lo que no puede uno aproximarse sin morir’”.²³ El miedo que provoca en esas mujeres es un espanto que se aproxima a la frialdad de la muerte, una cuestión paralizante que produce histeria, algo que no se puede controlar y a lo que se teme instintivamente. El sujeto es presa del miedo, víctima de sus fantasmas, como diría Goethe. Sin embargo, este horror es también una de las formas definitivas de la fascinación sagrada, que atrae, y, sin embargo, repele. La ambigüedad sagrada oscila en que “puede encarnar simultáneamente lo puro y lo impuro, lo que atrae y lo que causa repulsión, lo prohibido y la trasgresión de lo prohibido, la plenitud y el vacío, el ser y el no ser, la vida y la muerte”.²⁴ Esto podría explicar el enorme grado de atención que Elizondo ha concedido a la semejanza entre el orgasmo, pináculo del erotismo, y la muerte, evento inevitable que aproxima al hombre con lo sagrado, toda vez que morir implica una salida del mundo profano, el cual se encuentra en oposición simétrica respecto del espacio sagrado.

²¹ *Ibid.* p. 23.

²² Paulina Lavista, “A propósito de los ajolotes”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 66 (agosto de 2009), p. 65.

²³ Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado*, pp. 12-13.

²⁴ Rose Corral, *op. cit.* p. XI.

Elizondo observa la paradoja sensitiva que produce lo sagrado en el hombre con la capacidad innata del ajolote de atraer y repugnar a las mujeres. Unas líneas arriba se ha mencionado que lo sagrado tiene que ver con la sensualidad. Es algo que se vive, por lo tanto es ininteligible. Lo sagrado se asocia más con una experiencia inexplicable y única que marca definitivamente la vida, por tanto es más un sentimiento, una intuición y un miedo, que un concepto abstracto. El ajolote fascina a las mujeres “sagradamente, en esa región de sus espíritus secretos en la que el asco se ejerce paradójicamente [...]”.²⁵

En “*Ambystoma trigrinum*”, la obra asocia la condición metamórfica de la larva con la transfiguración que sufre la mirada del autor. Los ensayos y experimentos como parte del nudo narrativo, hasta llegar a un resultado que, en la mayoría de los casos, es distinto al imaginado cuando empezó la escritura. De nueva cuenta la mirada se define como una experiencia pretérita al acto de escribir, ya sea tanto una cuestión científica como una narración mítica. “El cultivo de ajolotes se realiza en la casa del escritor con el fin de hacer observable un hecho relativo a la evolución de la especie. Esa observancia de la mutación de un individuo a otra especie”.²⁶ Aunque surjan de la misma idea, los proyectos se transforman como los ajolotes en salamandras, o, por el contrario, permanecen cerca de su estado larvario. La metamorfosis es parte fundamental del proyecto literario, dando a entender que “ahora le atrae todo aquello que contenga una técnica o, para decirlo en otras palabras, una entelequia que proponga un procedimiento absolutamente estricto”.²⁷

Lo metódico, todo aquello que contenga una forma, es segmentado gracias a esa experiencia trascendental que “transpone los límites estrictos de una actividad

²⁵ Salvador Elizondo, “*Ambystoma trigrinum*”, p. 30.

²⁶ *Ibid.* p. 21.

²⁷ Daniel Sada, *op. cit.* p. 62.

cognoscitiva mucho más compleja que la de asustar a las mujeres: la de mirar”,²⁸ la cual se establece como la concepción primigenia de toda concepción artística, es ella quien genera las imágenes mentales que, mediante el recuerdo y la imaginación, transmutarán en un lenguaje artístico, cualquiera que éste sea.

2.2. La mente y la fotografía

Una de las cuestiones que más resaltan tras la lectura de *El grafógrafo* es la asociación que existe entre el oficio del fotógrafo y el del escritor. La lectura de sus narraciones se convierte en una cuestión visual, un asunto paradójico dado el marcado sentido abstracto de sus textos. Las escenas se desarrollan como si fuesen una serie de fotografías exhibidas a manera de abanico sobre el escritorio del autor. Ahora bien, ¿por qué asocia Elizondo el trabajo de un escritor al de un fotógrafo y no al de un pintor, siendo la pintura y la escritura las disciplinas artísticas que practicó en vida, a diferencia del oficio fotográfico? El mismo autor responde en su *Autobiografía*: “A final de cuentas, como escritor me he convertido en fotógrafo [porque] impresiono ciertas placas con el aspecto de esa interioridad y las distribuyo entre los aficionados anónimos”.²⁹

Cuando la escritura representa un reflejo de la mirada mental, el procedimiento artístico para consignar el pensamiento en signos se convierte en algo parecido al revelado de una fotografía, dado que ambas necesitan de una técnica precisa para postergar el instante que capturan. “En la fotografía, la ‘escritura’ se lleva a cabo gracias a la luz”³⁰ y a la sombra. En la literatura, por el contrario, la iluminación se realiza con la mente del lector, es ésta el faro que ilumina las escenas en el cuarto oscuro del libro cerrado.

²⁸ Salvador Elizondo, “Ambystoma trigrinum”, p. 23.

²⁹ Citado por Francisco Serratos, *La memoria del cuerpo. Salvador Elizondo y su escritura*, p. 62.

³⁰ Dermot F. Curley, *op. cit.* p. 172.

La mente se asocia a una cámara fotográfica por su capacidad de congelar el tiempo y postergar instantes. “Hemos invertido, por el juego de espejos, el objeto fascinador: ya no es la escritura la que da cuenta de la fotografía, es la fotografía la que nos enseña a desvelar el texto”.³¹ La cámara fotográfica es “ese aparato que, por carecer de memoria y previsión, puede registrar tan sólo lo que está contenido en el lugar donde está en esas circunstancias”.³² La mente, debido a su imposibilidad de codificar todas las señales que emite el universo, es esa máquina imperfecta que ilumina unos cuantos momentos, los cuales el sujeto recordará; todas las otras cuestiones que suceden y no se percata serán reservadas por los recuerdos de quienes estuvieron allí o caerán en el olvido. “Elizondo buscará en Valéry la confirmación de una idea que lo acompañará toda su vida: la de que la mente del escritor fascina en forma parecida a la de una cámara fotográfica o, más precisamente, a una *Camera lucida*”.³³ Ya que la mente rige el pulso de nuestra creencia en que lo que percibimos existe fuera de nosotros, el grafógrafo asocia el proceso de escritura al revelado de una fotografía. La escritura revela los procesos más misteriosos de la mente (imaginación, memoria, creación artística) a través de una página en blanco. De esta forma, escritura y fotografía comparten los mismos presupuestos: “Memoria fija de la vida; eternidad de un instante; posibilidad de acelerar la consumación del eterno retorno, de producir [...] la combinación atómica que configure, *otra vez*, un instante como *ése*, y como todos: único”.³⁴ La escritura original, hecha de pensamientos abstractos, es como el instante que retratará la fotografía, ahí el creador postergará el momento en que la cámara mental focalizó su impresión sobre los grandes temas —el amor, la soledad, lo sagrado, la muerte, etcétera— desde un punto de vista más o menos genuino. Escribir no es hacer

³¹ Daniel Orizaga Doguim, *op. cit.*

³² D. Harding, “De no tener cabeza”, en *El ojo de la mente. Fantasías y reflexiones sobre el yo y el alma*, p. 39.

³³ Adolfo Castañón, “Idea del hombre que se hizo prosa”, *op. cit.*, p. 83.

³⁴ Salvador Elizondo, “Fusilamiento en China”, en *Cuaderno de escritura*, p.466.

visible el habla, como diría Blanchot,³⁵ sino hacer ostensible el pensamiento etéreo del escritor.

Por otro lado, mente y fotografía vislumbran el dilema del ser que supone, en el transcurso del tiempo, dejar de serlo: dejar de ser niño, estar en desacuerdo con las ideas que antaño nos apasionaban, etcétera. Es por ello que los detalles que se presentan en una fotografía tomada hace años “conmueven, abren la dimensión del recuerdo, provocan esa mezcla de placer y dolor: la nostalgia”.³⁶ La imagen con la cual nos percibimos implica un desdoblamiento, para mirar a ése que fuimos y quedó capturado en un instante irrepetible, mágico a fuerza de haber sido retratado. Esa imagen inmóvil es una prueba de existencia para el retratado: “Allí estuve”, “éste soy yo a los 22 años”... El artificio del fotógrafo llevado a la literatura “representa una manera de salvar el problema sobre el fluir del tiempo como ya lo habían planteado desde entonces las aguas de Heráclito [...] La forma es fondo y el tiempo es el aquí y el ahora que pretende *sujetar* (detener y hacer sujeto) a través del recurso fotográfico traído a la escritura y de los distintos empleos de modos y tiempos verbales”.³⁷

La afirmación más famosa de Heráclito —es imposible nadar dos veces por las aguas de un mismo río— corresponde a la noción que el sujeto experimenta cuando, a través de una impresión elaborada con “algunas sustancias químicas como el nitrato de plata”,³⁸ observa quién era hace unos años (la consolidación del ser en el pasado, la certeza de haber estado allí), contempla su metamorfosis —incluso a nivel celular el hombre cambia—, claro, a través de esa distancia insalvable que establece la mirada respecto de lo observado. Sin embargo, al tratarse de uno mismo, observamos de qué forma el río cronológico nos ha arrastrado, cómo la muerte habita nuestro pasado. La

³⁵ Vid. Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, p. 64.

³⁶ Joaquim Sana-Sanaluja, “Prólogo a la edición castellana” a Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, pp. 22-23.

³⁷ José Miguel Barajas García, “La escritura de Salvador Elizondo y su deuda con Mallarmé”, p. 3.

³⁸ Salvador Elizondo, “Fusilamiento en China”, p. 466.

fotografía literaria es un mecanismo para capturar a ése que somos mientras escribimos con la mente. Para Elizondo, fotografía y escritura coinciden una vez más en cuanto a que ambos necesitan de técnicas especiales para su correcta realización y en que son artificios mecánicos que ofrecen perspectivas sobre el ser.

La mirada mental proyectada en la escritura, al igual que el lente fotográfico, vislumbra la relatividad del tiempo. De la misma forma que cuando uno observa las estrellas ve el pasado, cuando se lee un libro de alguna forma también se contempla el pretérito, toda vez que la escritura siempre es previa a la lectura. “Definir la escritura como el pasado de la lectura y a ésta como el futuro de aquélla. El lector habita en el futuro; es el futuro de un libro y también el instrumento mediante el cual el libro se traslada al pasado y se convierte en una experiencia”.³⁹ Un acontecimiento de orden personal: el de imaginar la visión ajena, habitar un espacio-tiempo distinto, sentir el deseo de ser escritor de la obra leída. La mirada mental es capaz de transgredir lo que nos está vedado físicamente: viajar a través del tiempo. Una forma es mediante el ejercicio de la memoria. Imágenes, olores, sonidos, lugares sirven como catalizadores que evocan el pasado —muy a la manera proustiana—. No obstante, la memoria necesita de la imaginación para adaptar el recuerdo a una narración, sea oral o escrita.

De acuerdo con Elizondo, la mente funciona como una máquina con dos lentes: el de la memoria y el de la imaginación, los cuales le permiten visualizar las imágenes de su interior y generar las *fotografías* a desarrollar en la escritura. “La *cámara obscura* [...] constituye un esquema cabal de la función mecánica del ojo y de la función eidética de la mente. ¿En qué medida la memoria no es un drama mágico o la misteriosa conjunción de todas las posibilidades de la fisiología y de la imaginación, realizada mediante la operación racional de dividir el tiempo en segmentos y no en sectores?”⁴⁰

³⁹ Salvador Elizondo, “Futuro imperfecto”, en *El grafógrafo*, p. 83.

⁴⁰ Salvador Elizondo, “Fusilamiento en China”, p. 467.

La cámara lúcida, a través del lente de la memoria, dirime la barrera del tiempo y entra en contacto con la inquietud heracliteana sobre el ser y el no ser. La mirada del grafógrafo selecciona algunas imágenes mentales producidas por el recuerdo. Las imágenes de la memoria indican que el tiempo es lo único que transforma al ser, por lo tanto es un elemento necesario para convertir imaginación y memoria en discurso estético. Se escribe para recuperar el tiempo, aunque sea imposible.

La imposibilidad de recuperar el tiempo presente se convierte en el insuperable problema de la escritura de *El grafógrafo*. Si tal imposibilidad ya había aparecido en otras obras anteriores del autor, como en *Farabeuf*, fue posible allí la violación del tiempo para que la vida de la narración tuviese sentido [...] En *El grafógrafo* ni con la ayuda fotográfica de la percepción fenomenológica a la que se acude para hacer posible el instante se podrá retener el “ahora”.⁴¹

La experiencia del recuerdo supone una metamorfosis del evento vivido. La cámara lúcida tampoco salva el problema de trascender por completo la primera frontera —nuestra piel—, sólo contempla el paso del tiempo gracias a un doble congelado. En *El grafógrafo*, Elizondo elabora tres narraciones sobre el tiempo en las cuales se pone al descubierto el enorme grado de ambigüedad que constituye nuestra percepción temporal del mundo y del ser. Tanto “Futuro imperfecto, como “Presente de infinitivo” y “Pasado anterior” establecen una cuestión particular: el ser cambia en el tiempo de la misma forma que la escritura convierte la percepción fenomenológica en pasado estático. No obstante, la configuración verbal de esos tiempos supone en el ser una paradoja: la sensación de ser transformado por una cuestión imposible; la sospecha de que tras cada uno de estos fenómenos definidos que nos permiten contemplar al ser (presente, pasado y futuro) existe una cuestión que no se transfigura: la permanencia del cambio, pero el hombre, al ser finito, aun con el recurso de la memoria no logra recuperar el instante vivido. Todo es re-presentación, homenaje. Nada más.

La imposibilidad de recuperar una presencia original se expresa al intentar poner en escena el pasado en un apartado titulado “Pasado anterior”. Mr. Verboi (en alemán,

⁴¹ Victorio G. Agüera, pp. 23-24.

pasado) se presenta en escena para encontrarse con Mr. Rightnow (en inglés ahora mismo) con el fin de tener un duelo. Pero a pesar de la puntualidad de Mr. Rightnow, el encuentro nunca tiene lugar porque Mr. Verboi, debido a su propia naturaleza, siempre es anterior a todo y tendrá que esperar la llegada de su adversario para nunca encontrarse.⁴²

Evidentemente, tanto para recordarnos como para proyectarnos en el futuro necesitamos de un desdoblamiento. El dilema de la fotografía y el de estos textos parte de la imposibilidad de retener el presente en su estado original, ese momento en que vivimos aquí, ahora. Aunque “la fotografía y todos los procedimientos de representación fenomenológica se ponen al servicio del perfeccionamiento de este mecanismo que rige la vuelta al ahora”,⁴³ la posibilidad de re-crear un instante a partir de la fotografía o la memoria nunca capturará por completo la esencia del escurrir del tiempo en que vivimos. El tiempo en el que se sitúa actualmente el escritor se plantea en “Presente de infinitivo” como un tiempo vacío, como si los hechos no fuesen una categoría perceptiva y sucedieran *per se* en el sujeto que los contempla. De esta forma, dichos instantes necesitan de una escritura, de un lenguaje indirecto. Los “hechos” no pueden ser descritos sino como “una figura de la nada. El hecho no puede ocurrir sino como el vacío dentro del que él mismo está teniendo lugar como hecho de acontecer puro”.⁴⁴ Cuando observamos una fotografía de nosotros mismos somos conscientes de la imposibilidad por recuperar el tiempo a partir de la invocación de la memoria, como se percata el personaje de *En busca del tiempo perdido*. El ser es definido por instantes en que el sujeto se ve a sí mismo a partir de un doble, nunca es un continuo y lineal individuo, sino que se transfigura de acuerdo con su estado de ánimo, pero, sobre todo, por su estancia a lo largo de esos instantes que considera como “su presente”, que, de alguna manera, se remonta a momentos de lucidez en el que es consciente de su peso fútil en el mundo. “En realidad estamos muertos en *todas partes*, salvo en un pequeño

⁴² *Ibid.* p. 23.

⁴³ Salvador Elizondo, “Futuro imperfecto”, p. 82.

⁴⁴ Salvador Elizondo, “Presente de infinitivo”, en *El grafógrafo*, p. 94.

punto [...] La pequeña fracción de espacio-tiempo en que estamos vivos no está *casualmente* donde tenemos el cuerpo ahora... Está definida por el concepto de ‘ahora’”.⁴⁵ El presente, al estar vacío, no posee una naturaleza descriptiva, por lo tanto es imposible elaborar una narración que describa el momento, toda vez que en cuanto comience, éste se habrá transfigurado en pasado, ya que “su naturaleza de ser un hecho que tiene lugar en el núcleo de un cúmulo de circunstancias [...] no es otra que la de acontecer”.⁴⁶

El ser que se encuentra en la escritura topa con una imposibilidad: parte del presente —el aquí y el ahora— pero al narrar un evento se hace pasado. La intención de capturar el presente en la narración se esparce como arena entre las manos, pues el presente transmuta en todo momento, es imposible fotografiarlo sin que se convierta en pasado. Al describir un evento con palabras, la ficción de lo acontecido posee una naturaleza intrínsecamente distinta a la del reflejado: una es mentira, lo otro un suceso que, de no ser por la ficción narrativa, caería en el olvido. Así como la imagen que vemos del fotografiado se conforma de luces y de sombras, en la escritura los “hechos” —vistos desde un ángulo positivista— son palabras. La impresión del doble es ilusión, reflejo, el sujeto mente y cuerpo. De tal forma que la congelación del ahora jamás recreará la naturaleza del instante que eterniza.

Existe otra asociación en la obra de Elizondo con respecto a la fotografía: su condición de espejo. “El espejo es algo que siempre me ha preocupado mucho [...] A mí me interesa como aparato para ver. Los dos aparatos que me interesan más son el espejo y la cámara fotográfica. Todo lo que escribo trata de fotografía”.⁴⁷ El espejo y la fotografía cosifican al sujeto. Sin embargo, es la fotografía la que logra trascender las

⁴⁵ Douglas R. Hofstadter, *El ojo de la mente*, p. 531.

⁴⁶ Salvador Elizondo, “Presente de infinitivo”, p. 94.

⁴⁷ John Bruce-Novoa, “Entrevista con Salvador Elizondo”, *La Palabra y el Hombre*, núm. 16, (octubre-diciembre 1975), p. 56.

barreras del tiempo para observar, desde tiempos y espacios futuros, a ése que fuimos, es decir que la fotografía siempre proyecta reflejos de nuestro pasado y nos otorga, quizá, alguna respuesta sobre la eterna pregunta de quiénes somos.

La relación que existe en la obra de Salvador Elizondo entre escritura y fotografía se encuentra en el origen mismo de su proyecto. Grafógrafo, fotógrafo y mitógrafo se abisman en un mismo espejo de pliegues y desdoblamientos, con la ventaja para el escritor de que ningún aparato se sabría interponer entre ambos. La operación fotográfica y la operación literaria tienen en Elizondo una relación constante, continua pero acaso inapresable.⁴⁸

La fotografía es la representación del narciso moderno, quien no está obsesionado por el reflejo instantáneo y fidedigno que —al menos para la concepción clásica del reflejo— supone mirarse a través de las aguas cristalinas de un arroyo, no transgrede las barreras de la temporalidad, pues siempre el *specŭlum* nos ofrecerá un reflejo del presente —un aquí y ahora bien definidos espacio-temporalmente—, nunca del pasado. El narciso moderno se empeña en fijar instantes irrepetibles, capturados por un aparato mecánico cuya función central se eternizar un momento para ir mucho más allá de la temporalidad impuesta al fotógrafo y al retratado. “Aparte de la del espejo (prodigiosa variante de él en términos de la relación del sujeto con el objeto), la más apasionada invención del hombre es la fotografía”.⁴⁹ Tanto la fotografía (gracias a la mirada) como la mente (mediante la memoria) aprehenden momentos precisos para transformarlos en la medida en que la mirada fije su impresión del momento y la memoria lo transforme en anécdota.

Antes del daguerrotipo, la forma en la que se consignaban los retratos de las personas era a través de la pintura, la cual tiene un problema similar a la escritura literaria: una cosa es la cuestión que la mente capta y otra lo que se obtiene con los trazos de un pincel dibujados por la mano humana sobre un lienzo. Escritor y pintor transforman la escritura de imágenes mentales en un trabajo quirúrgico (entendido como

⁴⁸ Adolfo Castañón, “Idea del hombre que se hizo prosa”, p. 83.

⁴⁹ Salvador Elizondo, “Fusilamiento en China”, p. 466.

el trabajo de la mano hecho con base en alguna técnica), que será intrínsecamente distinto a la percepción primigenia. Ambos artistas ofrecen ficciones de la realidad percibida.

La fotografía consigna una interpretación del instante, no posee más verdad que la pintura o la escritura; no obstante, presenta un retrato más plausible del momento. La verosimilitud que posee la fotografía en la modernidad, más que las dos disciplinas artísticas anteriormente mencionadas, sucede por motivos enteramente particulares a nuestra época, no porque detente un grado más de realidad o ella misma *sea* la realidad. Mientras que con la modernidad los ideales quedaron en entredicho debido a la crisis del sujeto, en la posmodernidad la ideología simplemente ha dejado de transformar la realidad, es la tecnología la que ahora cumple esta función. Por eso el mito de narciso no continúa en la pintura, sino por medio de la fotografía. Desde nuestra condición posmoderna, la técnica fotográfica consigna un testimonio más pulcro de la realidad, por tanto, es una vara que mide el transcurso del tiempo mediante la transformación de nuestros rasgos; a medida que la tecnología perfecciona el reflejo obtenido, manipulando la resolución de las imágenes, creemos que nos ofrece más verosimilitud en cuanto a nuestras características fisiológicas, sin embargo, se pierde de vista que ofrece una ficción del ser. El hombre posmoderno cree que la fotografía ilustra su ser a lo largo del tiempo.

Al consignar nuestra transformación por Cronos, el daguerrotipo ofrece una prueba inexorable de la muerte que comienza a habitarlos, independientemente del artificio fotográfico. “La fotografía es mensajera de la muerte. Mantiene una relación más cercana con el espejo que con la pintura porque su grado de similitud es inmaculado. La cámara de Salvador Elizondo posee un ojo intimidante, profundo como un abismo en la medida en que muestra [...] la debilidad esquizofrénica de la

percepción”.⁵⁰ Una fotografía, afirma Barthes, sólo cobra trascendencia cuando el *Spectrum* (o fotografiado) muere, es el momento en que se nos muestra como una presencia contundente del que ya se ha ido, como si la fotografía arrancara un pedazo del ser para congelarlo eternamente y hacer del que se va una presencia memoriosa, un espejo de muerte para quienes le sobreviven, pues quien observa la foto algún día será el recuerdo de alguien más. La muerte total se daría cuando no haya nadie que recuerde al que se va. Sería equiparable al tiempo de vida de los dioses, quienes mueren cuando no hay hombres que crean en ellos. “Decir que la muerte tiene mirada de cámara fotográfica es invertir los términos en que esa correlación se plantea: la cámara fotográfica tiene mirada como de muerte. ¿Tiene la muerte mirada de cámara fotográfica?”⁵¹ La metáfora de la mirada de la muerte como cámara fotográfica se inspira en el concepto de la mirada como dadora de muerte en la interpretación de Blanchot sobre el mito de Orfeo y Eurídice: “Cuando Orfeo se da vuelta, al dejar de hablar para ver, su mirada se manifiesta como la violencia que da la muerte, el espantoso alcance”.⁵²

Por otra parte, una foto retrata el punto de vista del fotógrafo. La inmortalidad de un instante no es lo único que se preserva, es ante todo la impresión del ojo artístico lo que perdura a través de la estampa. Elizondo no es el narciso fascinado por el reflejo de sus rasgos en el espejo, sino el narciso absorto en la contemplación del reflejo que obtiene de sí mismo al mirarse en el espejo de la escritura. Quiere hacer de cada uno de los textos que componen *El grafógrafo* una serie de fotografías temáticas, cuyo *leitmotiv* sea la imagen del escritor viéndose escribir. La escritura es una manifestación misteriosa de la presencia del ser.

⁵⁰ Francisco Serratos, *op. cit.* p. 63.

⁵¹ Salvador Elizondo, “Mnemothreptos”, en *El grafógrafo*, p. 50.

⁵² Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, p. 113.

La mente se asocia a una cámara fotográfica porque el llamado tercer ojo percibe la muerte en todo momento, la ve de reojo cuando contempla las metamorfosis que ha sufrido gracias a las escrituras pictográficas, literarias o fotográficas que lo re-presentan. Nos horroriza el “dejar de ser” en todo momento porque la vida también se escapa en ese proceso. La muerte es estar del otro lado del espejo de la vida, de ahí que “un niño sea la muerte al revés”,⁵³ de cara a la vida y de espalda a la muerte, a la que inexorablemente contemplará cuando deje atrás la infancia. La muerte de un niño es una contradicción innombrable, pues implica mucha esperanza perdida. Elizondo plantea la pérdida de la inocencia en el instante en que se adquiere la certeza de que en algún momento moriremos. La fotografía, con su lente fatal, es “una muestra contundente del misterio”⁵⁴ de la vida que es la muerte, la metamorfosis del ser en el no-ser absoluto y, como se verá en el tercer capítulo, la conciencia del vacío que constituye la noción misma de lo sagrado.

En qué medida —en un orden estrictamente filológico— la penúltima etapa de los misterios, el *photismos* o la iluminación, no se esclarecería, igual que el profundísimo misterio que envuelve a los mitos cristianos del manto de Verónica o del Santo Sudario, a la luz de una interpretación fotográfica del mundo. Su formulación es tan fácil como la de un universo especular, pero es preciso tener *in mente* que la imagen fotográfica (o cinematográfica o fonográfica para el caso), contamina a todo aquello de lo que se apodera de una inexplicable, y a veces inquietante, cualidad de permanencia. ¿Por qué la fotografía eterniza precariamente todo lo que toca con su esencia que es un testimonio irrecusable de la existencia de la permanencia de una esencia instantánea: la de la presencia fugaz de alguien o de algo que, en realidad, *ya no es*?⁵⁵

El grafógrafo pretende capturar las continuas metamorfosis de las imágenes mentales a través del lente transfigurador de la imaginación. Esta escritura toma muy en cuenta “el precepto de Valéry formulado a propósito de la fotografía, pero dirigiéndose oblicuamente a los escritores: ¿Qué fin tiene describir aquello que por sí se puede inscribir? [...] Como si la punta de la pluma fuente pretendiera esculpir la ‘figura’ en

⁵³ Salvador Elizondo, “Ostraka”, p. ¿?.

⁵⁴ Salvador Elizondo, “El pudridero óptico”, en *Cuaderno de escritura*, p. 410.

⁵⁵ Salvador Elizondo, “Fusilamiento en China”, p. 467.

vez de escribir el ‘signo’”.⁵⁶ De lo que se trata es de otorgarle una notoriedad plástica, no sólo a la narración misma, sino al signo; que éste sea una escultura sobre el vacío de la página. Lo visual se establece como base para el concepto de escritura porque muestra un misterio de vida: el dejar de ser en todo momento hasta la muerte.

2.3. Metafísica del espejo

A Salvador Elizondo le interesan las propiedades enigmáticas del espejo, no sólo a la manera de Narciso, sino por ser puerta hacia una dimensión paralela, la posibilidad imaginaria de mirarnos desde fuera o la de fantasear con ése que somos cuando nos miramos en el espejo. Para Elizondo lo especular es un mundo *per se*, no necesita de la mirada para existir, antes bien, la mirada necesita de él para saber algo de sí misma. “La presencia del hombre ante un espejo obstaculiza fastidiosamente la continuidad de un mundo misterioso que vive en la superficie del espejo cuando no nos estamos mirando en él”.⁵⁷ El espejo por sí mismo es un universo: brinda ficciones de la realidad y ofrece interpretaciones de lo que observa, aunque también es capaz de producir una de las realidades más inquietantes que el grafógrafo imagina: la realidad invertida y trastocada del ser en el reflejo.

La re-presentación especular re-produce todo lo que se pone frente a él, no obstante, el reverso del espejo, sin el cual nada reflejaría, forma parte de una dimensión inquietante. Pero, ¿cuál es el origen del espejo? Elizondo le atribuye un origen mítico que le sirve para explicar, de paso, el amor: el amor hacia el otro siempre es amor hacia sí mismo. El hombre se enamora de la idea que se hace de alguien más, muy en sintonía

⁵⁶ Dermot. F. Curley, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁷ Salvador Elizondo, “Teoría mínima del libro”, en *Cuaderno de escritura*, p. 351.

con la tesis lacaniana de que el amor es dar lo que no se tiene a quien no lo es.⁵⁸ El amor humano surge en la mente. El cerebro es el escenario donde suceden todas nuestras ilusiones, esperanzas de redención y decepciones amorosas, por tanto es el órgano central que genera, afirma y “siente” el amor, no el corazón.

Vino en la superficie de los milenios consumados un dios inquietante que, cuando el hombre estaba a punto de perdurar eternamente, le hizo entrega de un talismán que le aseguró su salvación [...] El hombre la miró fijamente y descubrió, huidiza, una mirada que lo miraba fijamente [...] Y el hombre percibió, fugaz en la mirada que lo miraba, un rostro reconocido. Cayó en la tentación del recuerdo. Se convirtió en un esclavo de la memoria y no contento con ello construyó nuevas superficies que lo reflejaban convertido en estrella, en número, en palabra. Y se entregó al gozo de su invento que consistía en mirarse reflejado en su propia mirada. Pero en el pecado de esa infinita soberbia tenía la penitencia: un día construyó una superficie que lo reflejaba con forma de mujer y la mirada de esa mujer que era su reflejo, reflejaba su propia mirada hacia el infinito que hasta entonces había sido de ida pero en ese momento se hizo de venida. Llamó a la superficie “espejo” y a su invención “amor”.⁵⁹

El espejo es un regalo otorgado por un “dios inquietante” que le intercambia al hombre la inmortalidad por la conciencia de sí mismo, con el fin de que éste penetre en la identidad del ser. Gracias a esa tabla de cristal azogada, el hombre se interesa por el hombre, descubre en él un espejo para reflejarse a sí mismo, mirarse a partir de su condición como parte de una colectividad y no como individuo aislado. Sin embargo, para todo hombre que elija el solipsismo, lo único que le queda es el gozo autorreferencial. La conciencia solipsista observa al otro como un referente especular cuyo reflejo *contamina* el anhelo de una escritura pura.

Si algo resalta de la cita sobre el espejo como un regalo sagrado es la obsesión autorreferencial de contemplar que ese sujeto que está del otro lado del espejo también se mira a sí mismo a partir del ente encarnado. El reflejo constituye una doble refracción, o una sola que entre ida y vuelta sufre una metamorfosis peculiar. Surge el sujeto desencarnado que se mira al espejo a través de nuestra carne. En el poema “El espejo”, Salvador Elizondo trabaja con la idea de que el reflejo es quien se empeña en

⁵⁸ Michel Sauval, “Notas y comentarios sobre fragmentos de seminarios de Lacan. ‘¿El amor es dar lo que no se tiene... ¿a quien no lo es?’”, en: <http://www.sauval.com/articulos/amor.htm>, 29/03/12.

⁵⁹ Salvador Elizondo, “La fundación de Roma”, en *El retrato de Zoe y otras mentiras*, p. 59.

situar al sujeto frente al espejo, de otra manera morirá, pues su naturaleza es ser imagen de quien se planta frente a la superficie azogada:

Mírate en mí
Yo soy la forma
de ti
de ti yo
yo soy la forma soy
llévate en mí.⁶⁰

Cuando un sujeto pone a las palabras como espejo de sí mismo entonces lo que queda en entredicho no son sus ideas, sino su identidad. El doble que se muestra en el espejo sufre un proceso de extrañamiento al punto de dar la impresión de que se trata de dos personas que habitan en dimensiones distintas, pero que asisten a un mismo escenario para contemplarse empáticamente en la realidad de otro, como en el cuento “Borges y yo”, en donde el personaje que se mira a sí mismo siendo una figura pública se desdobra a tal punto que no sabe a ciencia cierta quién de los dos es el que escribe el relato. Para Elizondo está claro que la mente se desdobra frente al espejo al punto de poder mirarse a partir del reflejo y no simplemente desde la concepción del reflejado, quien se observa en la tabla de cristal.

Cuando nos proyectamos a nosotros mismos en el espejo, nuestra primera reacción es que avanzando unos pasos y luego girando sobre los talones, podríamos meternos en los zapatos de ‘esa persona’ que está allí en el espejo, olvidando que el corazón, el apéndice y demás de esa persona están en el otro lado. El hemisferio cerebral del lenguaje está, dentro de la mayor probabilidad, en el lado izquierdo. En un nivel atómico grosero, esa imagen es en realidad la de una persona. Desde el punto de vista microscópico la situación es peor aun. ¡Las moléculas de ADN se enroscan en el sentido opuesto y la ‘persona’ del espejo no podría armonizar con una persona real más de lo que podría hacerlo una ‘anosrep’! [persona al revés].⁶¹

El espejo como reflejo de la corporeidad muestra un solo aspecto del ser, es incapaz de mostrar la totalidad de éste, pues ofrece una visión ficticia, llena de poses y

⁶⁰ Salvador Elizondo, citado por Rodrigo Fernández de Gortari, “*Farabéufica* en tres amputaciones”, *La Jornada Semanal*, núm. 599, 27 de agosto de 2006, p. 8.

⁶¹ Douglas R. Hofstadter (*et. al.*) (Comp.), *El ojo de la mente. Fantasías y reflexiones sobre el yo y el alma*, p. 522.

muecas; revela propiamente el intento del hombre por convertirse deliberadamente en imagen, esto es, en personaje dentro del gran teatro del mundo.

El sujeto que se observa en el espejo obtiene una ficción de sí mismo, de ahí que, como se estudió en el primer capítulo, la escritura sea un espejo cóncavo del pensamiento. La escritura es representación del teatro del mundo porque el lenguaje teatraliza lo que describe, en total consonancia con la definición de lenguaje hecha por Foucault en *Las palabras y las cosas*: “Teatro de la vida o espejo del mundo, he ahí el título de cualquier lenguaje, su manera de anunciarse y de formular su derecho a hablar”.⁶² Las grandes protagonistas de la narrativa elizondiana son las palabras, las cuales re-presentan, ya sea de forma fónica o tipográficamente, conceptos tales como agua o rosa. La verosimilitud del teatro es la ausencia de todo telón para que el hombre se observe a partir de su condición reflectante. El teatro es espejo de una realidad, de igual forma que las palabras. Mallarmé le pone un espejo a las palabras para que descubran su teatralidad, ya que actúan dentro del gran teatro del mundo para evitar su verdadera responsabilidad: ser las generadoras del discurso y no meras portadoras de significado, actrices dóciles en el teatro del idealismo lingüístico, donde el significado no forma parte del lenguaje que lo enuncia. “Las palabras, al abandonar la representación que había sido hasta ahora su lugar natural, se retiran a la profundidad de las cosas y se vuelven sobre sí mismas de acuerdo con las leyes de la vida, de la producción y del lenguaje”,⁶³ se convierten en las protagonistas de su propia obra, se tornan sujetos que buscan su propia identidad y relegan al escritor a ser objeto de su discurso, buscan a través de él su sentido más puro de expresión.

Sin embargo, las palabras, como cualquier sujeto que se observa en el espejo, obtienen tan sólo una ficción de sí mismas. De ahí que la expresión poética sea un

⁶² Michel Foucault, *op. cit.* p. 26.

⁶³ *Ibid.* p. 304.

espejo que, no obstante ser cóncavo, al volverse completamente autorreferencial refleja la naturaleza propia del significante, ajeno por completo a los designios del significado. “El arte, la palabra escrita, pretende expresar lo prohibido, lo censurado, pretende pintar esa figura que nos imaginamos ser cada vez que nos miramos en el espejo”.⁶⁴ En ese sentido, Elizondo se convence de que más allá del ser está la nada, toda vez que detrás de las palabras no habrá más que palabras y la naturaleza de éstas es re-presentar al mundo —o a sí mismas—; no obstante, el reverso del espejo muestra la ausencia de mundo y de sí mismas. El ser se encuentra frente a la nada porque su lenguaje es teatro del mundo. Si el sujeto verdadero del discurso son las palabras, entonces la sustancia del mismo es la farsa, la ausencia de significado. Más allá del teatro del lenguaje se encuentra, como se analizará en el último capítulo, el vacío de lo sagrado.

Al verse reflejado dentro de un universo especular, el escritor se anula, se convierte en un accidente entre los accidentes. Surge entonces uno de los grandes temas elizondianos: el espejo posterga la identidad del escritor. “Si la escritura de la escritura es uno de los motivos centrales de Salvador Elizondo, ¿no es verdad también que el teatro dentro del teatro, el desfile de espejos que se multiplican al infinito, la conciencia de que la luz es una categoría espiritual [son temas importantes dentro de su obra]?”.⁶⁵

Ahora bien, si la fotografía es la manipulación de eventos físicos luminosos, el lenguaje teatro del mundo y la escritura espejo de la mente humana, ¿por qué es importante reflejar la mirada mental, que ordena el universo a partir de palabras? Porque, más allá de que reflejen —pero sobre todo fijen— de la forma más plausible el pensamiento creativo, como lo afirma Foucault: “La mente del hombre refleja, imperfectamente, la sabiduría de Dios”.⁶⁶ La fijeza del pensamiento desea acceder a la lógica infinita y recursiva de lo sagrado: en este caso es la mirada mental, la *camera*

⁶⁴ Dermot F. Curley, *op. cit.* pp. 185-186.

⁶⁵ Adolfo Castañón, “Las ficciones de Salvador Elizondo”, p. XVIII.

⁶⁶ Michel Foucault, *op. cit.* p. 28.

lucida, la que capta desde la caverna platónica los designios divinos del hombre, mismos que se encuentran en el interior de éste. El diseño sagrado se revela a Elizondo en la escritura, quien se convence de que lo sagrado es un ejercicio de la conciencia, por lo cual está de acuerdo con la opinión de Caillois sobre el sentido de lo sagrado en la modernidad.

Lo sagrado tiende menos a ser una manifestación objetiva que una pura actitud de conciencia, menos una ceremonia que una conducta profunda. En esas condiciones, se emplea con razón la palabra sagrado fuera del terreno propiamente religioso para designar aquello a lo que cada uno *consagra* lo mejor de su ser, lo que cada uno considera como valor supremo, lo que venera y a lo que *sacrificaría* incluso su existencia.⁶⁷

La desintegración del objeto y del sujeto a través del espejo de las palabras necesita de un espejo más grande para reflejar una realidad inmediatamente por encima de la suya. “Para mostrar tanto la cara como el reverso del espejo, necesito un segundo espejo”.⁶⁸ La pintura de Escher sobre las manos dibujándose (véase Imagen 2) podría haber sido fotografiada en el momento en que Escher la pintó y contener la propia mano de Escher dibujando las manos que se dibujan; asimismo, podría imaginarse a otra mano que traza imaginariamente al pintor y así hasta el infinito. Lo anterior también concuerda con la tesis de Dios como un acrónimo recursivo infinito anotada en el primer capítulo (DIOS está en lugar de DIOS que Imparte Órdenes al Subsiguiente —el cual puede ser expandido como DIOS que Imparte Órdenes al Subsiguiente, que Imparte Órdenes al Subsiguiente...). El experimento en “El grafógrafo” consiste en colocar no sólo un espejo en el centro que refleje al que está fuera de la diégesis plástica, como en “Las meninas” de Velázquez o el supuesto de la mano de Escher dibujando a las manos que se dibujan, sino colocar espejos encima de cada desdoblamiento, de tal forma que cada reflejo simbolice una actividad del pensamiento: escribir, ver, recordar e imaginar, actividades abstractas que se superponen a manera de

⁶⁷ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 152.

⁶⁸ Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*, p. 549.

dimensiones autorreferenciales, en cuyo fin encuentra cómo salir de sí mismo para mirarse convertido en grafía. “Sigue siendo de gran interés considerar si los seres humanos podemos brincar fuera de nosotros mismos [...] Sin embargo, hay una ambición más modesta que se puede satisfacer: indudablemente, uno puede saltar, desde un subsistema del propio cerebro, a otro subsistema más amplio”.⁶⁹

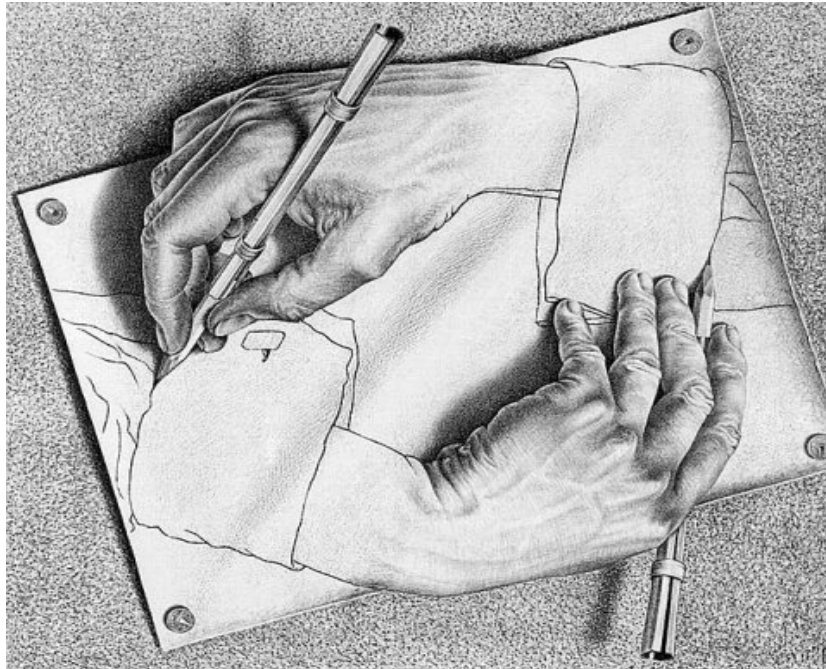


Imagen 2, M. C. Escher, *Manos dibujando*, litografía, 1948.

Elizondo observa en el espejo de la escritura su propia mirada convertida en palabra. El espejo, afirma, es el presupuesto de toda literatura. “Para mí el espejo es, sencillamente, el símbolo de la literatura o del arte literario”.⁷⁰ Sin embargo, la mirada en el espejo elabora un camino de ida y vuelta: primero desde el punto de vista del reflejo y luego desde el del reflejado, desde la persona a la “anosrep al” y de ésta a aquélla. “Entre el espejo y la mirada medra el mundo de lo otro, o más bien el mundo; el mundo secreto, el mundo paralelamente secreto al verdadero mundo de nuestra mentira. Son imágenes que no estaban destinadas a tocar ninguna retina y a no ser reflejadas

⁶⁹ *Ibid.* p. 532.

⁷⁰ Emiliano González, *op. cit.* p. IV.

jamás en la superficie de ningún espejo”.⁷¹ Es a partir de la mirada, con su trayecto de ida y vuelta, como la identidad se desdobra inicialmente al punto de la extrañeza: ése que lo observa del otro lado del espejo no puede de ninguna forma convencerlo de ser él mismo. Como mencioné anteriormente, Hofstadter sostiene que las moléculas en el espejo se enroscan y que, por lo tanto, aun a este nivel la esencia de ambos es distinta. Elizondo también concede al reflejo en el espejo una presencia alterna.

El espejo reverbera al otro que lo habita y que sólo se muestra en esa superficie de cristal, como si viviera en una dimensión paralela y fuese una sombra que actuara de forma inversamente proporcional al sujeto que se mira del otro lado de la superficie azogada. Desde este nivel primigenio, la mirada mental —cuestión que antecede a toda escritura— está influida por los presupuestos del otro, de modo que el arduo intento de consignar lo más meticulosamente el pensamiento en grafía es imposible. El arte puro es imposible, pues lleva en sí mismo el germen de la otredad. “La voluntad e intencionalidad del hacedor —poeta, pintor, compositor— respecto de su obra puede no tener *locus* fijo. Se convierte entonces en una ficción lógica y psicológica. Es un truco realizado con ayuda de espejos, pero de espejos que se mueven y reflejan la máscara del otro. Una estética y una hermenéutica del *Logos*”.⁷² De otra forma, la *camera lucida* no podrá evitar contaminarse de cuestiones ajenas a sí mismas, de modo que el intento por conocerse a través de la escritura no necesariamente implica un proceso de autoconocimiento, sino la ilusión de ser autoconscientes. La mirada mental también representa una ficción que interpreta al mundo; ofrece, por tanto, una mentira como realidad. Es imposible reproducir la percepción pura del arte porque la mirada mental que colorea esas imágenes es en sí misma la suma de la opinión y las creencias de otros.

⁷¹ Salvador Elizondo, “Tractatus rethorico-pictoricus”, p. 69

⁷² George Steiner, *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, p. 127.

Sólo queda la autorreferencialidad como método, la escritura fractal que refleja una y otra vez al que escribe que escribe.

Aun cuando sea un error considerar que todo *El grafógrafo* gira en torno del escritor viéndose trabajar, es importante remarcar este motivo dada la enorme importancia que tiene la autorreferencialidad en relación con lo sagrado, el tratamiento obsesivo que Elizondo le ha dado y los distintos motivos especulares que implican al escritor que se ve a través de la escritura. El grafógrafo elige al espejo de la escritura para mirar su propia mirada, la cual es generada en la mente, sale por la retina y se refracta en las palabras escritas sobre una página vacía. El espejo tipográfico obtiene impresiones de los pensamientos, por tanto es el favorito de Elizondo para observar al otro que lo habita. El espejo es la condición de toda escritura porque proyecta, aunque sea de forma ilusoria, la interioridad del artista. El lector convive a través de la imaginación con la mirada y la memoria del escritor. La escritura es espejo de aquél que alguna vez quiso revelar sus pensamientos-imagen como palabras.

Siguiendo los presupuestos de la fotografía para referirnos a la escritura, el acto más sublime del grafógrafo implica una pose, un convertirse deliberadamente en imagen. Al escribir en el espejo observa que el que se encuentra del otro lado es el lector, sin embargo, Elizondo se reconoce a sí mismo en aquél, está convencido de que el único lector verdadero de su obra es él mismo, toda vez que en la mayor parte de sus libros intentó hacer del reflejo narcisista un artefacto esculpido con la pluma sobre una página en blanco y escribir obras que se expliquen a sí mismas.

La operación de salirme de mí mismo sólo puedo realizarla en la manera que lo he hecho obsesivamente, tratando de describir en mis libros el procedimiento por el que están escritos. Es decir, que mis libros tratan *grosso modo* de servir como espejos; en ellos tengo el registro de los procedimientos que estoy aplicando para lograr los fines que me propongo [...] Los libros pretenden ser una descripción de mí mismo mientras los escribo”⁷³.

⁷³ Rene Alís, “La siléptica empírica de Salvador Elizondo”, *El Universal. Revista Cultural* (4 de marzo de 1973), p. 16.

El espejo empieza a ser una cuestión metafísica en el instante en que el sujeto aspira a salir de sí mismo para observar el mundo sin sus propios ojos. El poder desdoblarse a un individuo y mostrar su propia mirada a través del espejo es una forma de engaño, un castigo divino que arroja a Narciso hacia el suicidio en el momento en que busca fundirse con ése que se le refleja en las aguas de un arroyo y del cual se ha enamorado. Porque lo que observamos es una presencia alterna que habita ese “imposible espacio de reflejos”, como definió Borges al universo especular (véase imagen 3).



Imagen 2. *M. C. Escher, Autorretrato, litografía, 1935.*

En el espejo la identidad se desdobra al punto de la extrañeza. La mirada se contamina frente al espejo, por tanto la presencia que está del otro lado nos repele y atrae porque es un sueño, una ilusión de nosotros mismos; sin embargo, esta ilusión, como la verdad escondida tras las mentiras de la literatura, advierte de todo lo ajeno que nos conforma como seres. “Todos somos un fardo de contradicciones, nos arreglamos para conservar la coherencia mediante el recurso de mostrar un solo lado de nosotros mismos a la vez”.⁷⁴

Jamás podremos conocer quién es ése que crea mediante imágenes mentales, ni siquiera conversar con él, tan sólo podemos imaginarlo a través del espejo, soñar que tiene una vida paralela cuando no estamos frente a su mundo. Mediante la escritura, el grafógrafo puede aproximarse al creador de imágenes, ese otro que imagina retruécanos mentales y que le dicta sus artificios a través de su *cámara lúcida*, como si fuese un proyector.

En “El escriba” se desarrolla la extrañeza del escritor que se sienta a trabajar delante de un espejo, por lo que la identidad del ser queda en entredicho. Si Elizondo afirma que el ser está en la escritura y no en el pensamiento, entonces el ser existe como reflejo de sí mismo, lo ilusorio sería el encarnado junto con su vida cotidiana. “El escriba” fue publicado en la revista *La Vida Literaria* en 1973, el mismo año en que se publicó *El grafógrafo*. Me parece importante estudiar este texto, pues va a tono con el propósito principal de esta tesis: leer *El grafógrafo* desde el punto de vista de lo sagrado, de qué forma este tema, junto con la autorreferencialidad de la escritura y la mirada mental, constituye un aspecto del ser autoconsciente. Debido a que no es muy conocido y aprovechando su brevedad, lo transcribiré para analizar el proceso de la auto-observación en esta derivación de “El grafógrafo”.

⁷⁴ Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*, p. 429.

Allí está otra vez. En cuanto me siento a trabajar, abro el cuaderno y destapo la pluma-fuente, aparece el escriba. Se sienta frente a mí, a la mesa que está ante el enorme espejo que pende del muro en el extremo opuesto del estudio. Él también abre su cuaderno. Destapa luego la pluma-fuente y me observa con toda atención. No se le escapa ninguno de mis movimientos. Me mira mientras hace, automáticamente, anotaciones en su cuaderno negro como el mío. Aunque va vestido como yo y porta unos anteojos iguales que los míos, no puedo decir que se me parezca en nada más que en las costumbres, los hábitos, los actos de la conducta involuntaria, los reflejos condicionados, los tics. El escriba, como yo, se pone de pie después de haber hilvanado unas líneas; enciende un cigarrillo que consume nerviosamente mientras pasea en torno a la mesa de trabajo; luego se sienta otra vez ante el cuaderno y reanuda su tarea. Ha construido alguna conjetura acerca de mí; soy el tema de su composición. Me mira; coge la pluma-fuente y se pone a escribir sin perderme de vista por encima del arillo de sus anteojos. En algunos momentos, igual que a mí, lo distrae la música y entonces se pone a tararear la melodía o a llevar el compás usando la pluma-fuente como batuta. A ciertas horas del día el sol le da en el rostro y me clava el reflejo luminoso de sus lentes en los ojos, como si tratara de penetrar con ese doble rayo de luz cegadora dentro de mi pensamiento. Me analiza detalladamente; trata por todos los medios que la atención intensa le de a conocer mi identidad sin revelarme jamás el menor indicio acerca de la suya. Tal vez ya conoce la mía perfectamente, en proporción directa a mi ignorancia de la suya o, cuando menos, mejor que yo. A veces sonrío con satisfacción, como si hubiera hecho algún descubrimiento significativo acerca de mi personalidad o burlón, como si hubiera comprobado alguna hipótesis infame acerca de mi vida. Estoy seguro de que ya conoce mi verdadera identidad y de que ha escrito mi nombre y todas mis señas en su cuaderno. Algunas veces pienso que ese hombre conoce mis secretos; otras, con alegría, que todavía los ignora y que ni siquiera es capaz de concebirlos por más que lleve cuenta de todo cuanto hago; por más que me observe siempre con tanta atención.⁷⁵

A diferencia de “El grafógrafo”, en donde existen al menos cinco dimensiones especulares que se autorrepiten al infinito en la consciencia del personaje —escribir, escribir que escribe, mentalmente verse escribir que escribe, verse recordando que se ve escribir que escribe e imaginarse verse recordando que se veía escribir que escribía—, en este texto sólo maneja un par de dimensiones.

El *specŭlum* se concibe a la manera de Lewis Carroll: existe un espacio del otro lado del espejo en total simetría respecto del que conocemos, aunque su perspectiva se encuentre al revés. Una persona es “anosrep anU”. Su naturaleza es la de ser reverso de la realidad, sin embargo conserva su propia lógica. Esta dimensión es paralela a la realidad, aunque preserva su autonomía. Es en el espejo en donde habita alguien con sus mismas costumbres, aunque no es propiamente él.

⁷⁵ Salvador Elizondo, “El escriba”, *La Vida Literaria*, 2ª época, núm. 1 (mar-abril, 1973), p. 9.

La caracterización física del personaje pasa a un segundo plano para mostrar la verdadera coincidencia que los vuelve antagonistas de una historia en la cual uno intenta descubrir los secretos del otro. “Aunque va vestido como yo y porta unos anteojos iguales que los míos, no puedo decir que se me parezca en nada más que en las costumbres, los hábitos, los actos de la conducta involuntaria, los reflejos condicionados, los tics”. El habitante del otro lado del espejo adquiere la certidumbre de ser otro, un ente ajeno que vive un mundo al revés del otro que lo observa. Pero, ¿quién es el que escribe el relato?

El texto llega a la ambigüedad borgiana de la extrañeza ante el doble en el momento en que el reflejo se para a caminar alrededor de la mesa, igual que él, pero se sienta a escribir una historia mientras el narrador se sienta a escribir el texto que leemos, en la cual alguien se muestra confuso por la presencia que aparece cada vez que se sienta frente a una superficie azogada. El reflejo es de quien lo trabaja, por consiguiente sabe que éste que está delante de él escribe sobre lo que ve. Existe una situación de simetría en cuanto a la extrañeza y al motivo de su escritura, sin embargo la conciencia de ambos no es idéntica. “Ha construido alguna conjetura acerca de mí; soy el tema de su composición. Me mira; coge la pluma-fuente y se pone a escribir sin perderme de vista por encima del arillo de sus anteojos”. Mientras ese que se encuentra del otro lado escribe, él ve cómo descubre su naturaleza. La mirada es como un rayo de luz que escudriña al otro y que define al ser en su reflejo, incluso cuando esto se trate de una creencia más que de una acción. A partir de aquí, sabemos que el reflejo es quien escribe lo que nosotros leemos y no el escritor. “Estoy seguro de que ya conoce mi verdadera identidad y de que ha escrito mi nombre y todas mis señas en su cuaderno. Algunas veces pienso que ese hombre conoce mis secretos; otras, con alegría, que todavía los ignora y que ni siquiera es capaz de concebirlos por más que lleve cuenta de

todo cuanto hago; por más que me observe siempre con tanta atención”. La narración la escribe el reflejo porque éste se encuentra atrapado de un lado en el que no ve más allá de ése otro que se sienta a escribir y lo escudriña con tanta atención. Los únicos recuerdos del narrador intradiegetico son éstos; de otra forma, no vive más que cuando otro se sienta a escribir frente a un espejo. El lector es parte del *voyeurismo* que envuelve al narrador en un espacio solipsista. El espejo que los separa es precisamente el medio que más lo apasiona. El narrador elizondiano se mira una y otra vez en un espejo escritural cada que se lee a sí mismo. Sin embargo, el ser que habita en “El escriba” sólo se concentra en conocer más de su reflejo, lo que quizá indique la recurrencia con la que Elizondo se leía.

Este texto confirma lo que Elizondo le comentó a Elena Poniatowska en 1975 en relación con la manera en que se había enroscado en su escritura, la purificación a la que había llegado, pues no existe más que la lucha de un escritor por conocer a través de sus escritos la verdadera esencia del ser. “No hay más que un personaje en todas las cosas que he escrito últimamente; es el escritor que las está escribiendo y que se ve a sí mismo escribir o que no se puede en algunos casos ver escribir”.⁷⁶

Lo anterior representa con puntualidad el problema con “El escriba”. Se tiene la vaga conciencia de estar haciendo simétricamente las cosas, pero no es así. Hay alguien que tiene más recuerdos que verse a sí mismo escribir, pero no es el que cuenta la historia. Salvador Elizondo como personaje histórico se encuentra desvinculado de sus escritos. Escribe el reflejo, el artesano del lenguaje, no el constructor de discursos visuales en su mente. “En mis momentos de mayor lucidez veo al hombre allí, el hombre tan familiar que vive en ese otro cuarto detrás del espejo y al parecer pasa todo el tiempo mirando hacia este cuarto —ese observador menudo, opaco, circunscrito,

⁷⁶ Elena Poniatowska, *op. cit.* p. 34.

particularizado, entrado en años y... ¡tan vulnerable!— como una constante en todos sus aspectos de mi verdadera Persona. Nunca he sido nada, salvo este vacío sin edad”.⁷⁷

El narrador en “El escriba” se extraña de sí mismo porque vislumbra las contradicciones que cimentan la identidad cuando se ve en el espejo. Los textos elizondianos se proponen demostrar la profunda inestabilidad que conforman nociones como la identidad, el yo y el sujeto. El pensamiento, como las matemáticas, tiene pequeños agujeros por los cuales se cuelan las contradicciones. “Existimos en un mundo en el que la realidad encubre una mentira. Se trata, claramente, de un mundo en el que el espejo es el más alto atributo de la visión. Ése es un mundo en el que el ser es una forma ficticia (o falaz) del no-ser”.⁷⁸ El descubrir la mentira como única forma de conocimiento implica romper con esa idea platónica de que el arte es mimesis, espejo plano de la imagen perfecta, clásica, de la realidad. Lo que vemos en el espejo no es la realidad, sino un efecto visual, la re-presentación del sujeto como objeto de sí mismo. En la idea misma del sujeto y de la eterna pregunta “quién soy” está presente la sospecha de que el sujeto es un espacio en el que se representan los eventos de la vida —como el nacimiento, el desarrollo, la procreación y la muerte—, de que no queda más que la actuación. “La imagen total de ‘quién soy’ es incorporada, de alguna manera enormemente compleja, dentro del conjunto de la estructura mental, y contiene una gran cantidad de incoherencias irresueltas”.⁷⁹

El espejo no otorga las respuestas a esas preguntas, pero sí es medio para que el hombre sea consciente del artificio que supone mirarlo todo con los ojos de nuestra mente, incluyendo nuestros límites y contradicciones como individuos racionales. El espejo descubre un aspecto irracional en el concepto del yo. De esta forma, “mediante

⁷⁷ D. Harding, “De no tener cabeza”, en Douglas R. Hofstadter (et. al.) (Comp.), *El ojo de la mente. Fantasías y reflexiones sobre el yo y el alma*, pp. 40-41.

⁷⁸ Salvador Elizondo, “El pudridero óptico”, p. 409.

⁷⁹ Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*, p. 775.

un juego conceptuoso de invenciones, se consigue confundir objeto y sujeto, imagen y forma, creando con ello una inquietante paradoja que desdice de la definición, precaria ciertamente, que separa la realidad de la imaginación”.⁸⁰ La realidad es imaginación y memoria del paso del tiempo. Todo tiempo transforma al ser y el espejo es el encargado de señalar la metamorfosis del sujeto, de recordarle que la muerte es inexorable. “Ante todo, está el espejo. El espejo está ante todo. Ante todo está el espejo. La gran metáfora del platonismo llevada a su exacerbación barroca.”⁸¹ Como se analizará en el último capítulo, si Dios es una estatua entre espejos, el grafógrafo es un narciso que enloquece en un castillo especular al encontrar que lo sagrado es ante todo vacío, no-ser, muerte. Ése que está del otro lado muestra un misterio del ser: el de su mentira, el del fracaso de convertirse por completo en objeto o el de salir de la piel para mirarse escribir. A final de cuentas, “si consideramos demasiado tiempo el misterio que representa el espejo en que nos miramos, tarde o temprano volveremos la mirada hacia el infierno que está detrás de nosotros”.⁸²

⁸⁰ Salvador Elizondo, “La poesía de Borges”, en *Cuaderno de escritura*, p. 391.

⁸¹ Salvador Elizondo, “El putridero óptico”, p. 406.

⁸² Salvador Elizondo, “Ostraka”, p. 456.

III. EL CARÁCTER SAGRADO DE LA ESCRITURA GRAFOGRÁFICA

Este capítulo desarrolla la idea de que el lenguaje, en concreto la escritura, es el espacio divino en donde se manifiestan las revelaciones sagradas al hombre. Asimismo, infiere brevemente sobre el carácter mágico de la palabra en el medioevo, el anclaje a un significado objetivo en la modernidad y su posterior reivindicación con Mallarmé. El segundo punto abordará el carácter ritual de la escritura autorreferente y se detendrá en el sacrificio —necesario en toda invocación sagrada— que elabora el grafógrafo para dialogar consigo mismo y, por ende, con lo más sagrado que en él existe.¹ El tercer apartado se internará en la asociación que existe entre la nada y lo sagrado; finalmente, la última sección se aproximará al ámbito onírico como el espacio ideal de las revelaciones divinas.

Como se había expuesto anteriormente, Elizondo aspira a ser un dios que se desdobra al escribir, por lo cual desintegra su propia identidad mediante el espejo de la escritura. Al hacerlo, entra en contacto con el tiempo sagrado, el del instante absoluto, divino, sabiendo que algo hay que sacrificar para elaborar un rito capaz de invocar el tiempo imposible del instante, es decir, el del presente sagrado. Lo sagrado y lo divino, si bien no son términos equivalentes, comparten muchos elementos: la omnipotencia, la omnipresencia, la perennidad, etcétera. Lo divino es, quizá, una de las manifestaciones

¹ El vínculo que existe entre lo sagrado y la autoconciencia humana es una cuestión desarrollada por una buena cantidad de sistemas de creencias religiosos. En el ámbito clásico, quizás una de las inscripciones más famosas del oráculo de Delfos sea la de “conócete a ti mismo”. Pareciera que es a partir de la interioridad, de la meditación del ser sobre sí mismo, como el hombre accede al orden divino. Se explica como un proceso de purificación, de mayéutica, aunque no en un sentido epistémico como lo proponía Sócrates, sino desde el punto de vista del ser: encontrar las respuestas a todos los misterios dentro de sí, recordarlo a través de la meditación y la interiorización de lo que hay de sagrado en sí mismo. Raymond M. Sullivan en “¿Es Dios taoísta?”, presenta un diálogo hipotético entre lo sagrado y lo profano a partir de sus dos grandes protagonistas: Dios y el hombre. El encuentro pone sobre la mesa temas como el libre albedrío, la injusticia humana, la esencia del significado divino, entre otras cuestiones. En un momento, Dios afirma: “Puede ser que seas sólo esa parte de mí, en cuyo caso puedes estar con esa parte de mí que eres tú mismo. O bien Yo soy parte de ti, en cuyo caso estás hablando con esa parte de ti que soy yo” (Raymond M. Smullyan “¿Es Dios taoísta?”, en *El ojo de la mente, op. cit.* p. 428).

más representativas de lo sagrado, sobre todo en cuanto a que sus tiempos y espacios son eternos, infinitos e inabarcables; asimismo, se oponen radicalmente a la naturaleza mortal del hombre. Tanto lo sagrado como lo divino consideran al instante como una manifestación inequívoca de la conciencia humana de ser parte de un tiempo profano.

La manifestación de lo divino es siempre instantánea. Y es más, diríamos que la noción del “instante” viene de lo divino [...] El instante, unidad cualitativa del tiempo, está caracterizado por consumir apenas nada, lo mínimo en el tiempo sucesivo en el que se puede medir [...] El instante [es] un tiempo en que el tiempo se ha anulado, en que se ha anulado su transcurrir, su paso y que por tanto no podemos medir sino externamente y cuando ha transcurrido ya por su ausencia. El instante no podría aparecer si no fuera la manifestación de lo divino; algo que borra la inmediatez, cualquiera que ésta sea, y hace surgir en su vacío otra realidad distinta en cualidad.²

El instante, tal y como se expuso en el segundo capítulo, es imposible de capturar porque la vida del ser es continuidad permanente, tránsito hacia el único fin que es la muerte; por el contrario, lo sagrado es permanencia y plenitud eternas, ausencia de muerte o vida después de ésta. Lo sagrado de la vida es la continuidad de las especies a partir de la muerte de sus individuos. La vida es eterna, aunque cada ser vivo tenga que morir. El ser, en tanto sujeto, no permanece. La muerte es lo único inexorable para él. La única forma de perpetuar las ideas que alguna vez fascinaron a esta entidad es a través de la lengua *grafémica*. Cuando el ser reflexiona sobre la grafía, ésta se convierte en grafográfica. Se realiza una escritura grafográfica cuando ésta reflexiona sobre sí misma.

La escritura transcurre en el tiempo, necesita de una secuencialidad. El lector, en la medida en la que lee una obra, establece secuencias con respecto a los acontecimientos expuestos en el libro de acuerdo con sus pausas, descuidos o inferencias. Toda narración necesita de una temporalidad más o menos definida. La escritura grafográfica no. Pretende congelar un momento para hacerlo sagrado. El grafógrafo desea que un instante recursivo se vuelva eterno. “El instante, esa porción

² María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 33.

durante la que nuestro ser está móvil entre la luz y la mirada, se amplifica en [una] emanación de eternidad”.³

Elizondo fija el presente a través de la tautología de la escritura. Forja por medios finitos una construcción infinita, esto es, una jerarquía enredada. Si Escher demuestra un infinito a partir de dos manos que se dibujan, Elizondo lo logra conjugando en “El grafógrafo” ocho veces en presente el verbo escribir, cinco veces más en pretérito imperfecto y una vez en antepretérito imperfecto; a su vez, menciona el infinitivo del mismo verbo en seis distintos momentos y cuatro veces más en gerundio. Además, conjuga los verbos ver, recordar e imaginar otras tantas veces, aunque en menor proporción uno de otro: después de escribir, el verbo más conjugado es ver, luego recordar y por último imaginar, que aparece en la última oración coordinada del texto. De esta forma, utilizando mecanismos finitos, Elizondo construye un fractal. Recordemos que esta figura geométrica emplea autorrepeticiones limitadas para proyectar el sentido abismal de infinitud en el universo. “El grafógrafo” condensa la inquietud que lo ha acompañado a lo largo de su obra: poder convertirse en dios de un espacio recursivo que, cuando se expande, devora todo a su alrededor, como un hoyo negro.

La autorreferencialidad inquieta porque descubre un espacio indemostrable y paradójico en el conocimiento humano. Recuérdese que la autorreferencialidad consiste en reflexionar formalmente sobre una oración que se refiere a sí misma. La autorrepeticón es reflejo prismático de la oración, ya que utiliza de forma especular al lenguaje, cualquiera que éste sea (lingüístico, matemático, musical, etcétera). La paradoja del mentiroso, la de Sócrates sobre el sujeto cognoscente, las inquietantes pinturas de Escher, la parábola de Zenón, la *Ofrenda musical* de Bach, el teorema de

³ Salvador Elizondo, “Ambystoma Tigrinum”, en *El grafógrafo*, p. 30.

Gödel, el texto “El grafógrafo”, todas estas expresiones artísticas presentan parámetros recursivos en su composición —si se considera, como el propio Escher lo hacía, a las matemáticas como un arte—. “¿Qué es la recursividad? Incrustaciones y variaciones de incrustaciones. El concepto es muy amplio (relatos dentro de relatos; películas dentro de películas, muñecas rusas dentro de muñecas rusas...)”.⁴ Como se verá más adelante, la autorreferencialidad de la escritura en la estética elizondiana ocasiona que las palabras actúen sobre sí mismas, se enrosquen de tal forma que descubran la estrecha relación que éstas tienen con lo sagrado, especialmente dentro del lenguaje escrito. Como ya se ha dicho, Elizondo aspira a convertirse en dios de sus ficciones. Está convencido de que solamente lo sagrado puede soportar la prueba de la autorreferencialidad debido a su condición infinita.

En un mundo en que el tiempo de todos los verbos discurre eterna y ubicuamente en un gerundio estático, las cosas son más reales mientras más realidad contienen. Los hombres son más reales mientras más realza emanan [...] La condición real es aquella en la que el hombre comienza a ser dios y prefigura los universos que creará una vez que haya accedido a la tenebrosa condición divina [...] Esa representación que es la imagen que se refleja en un espejo.⁵

La noción de Dios como acrónimo recursivo —analizada en el primer y segundo capítulo— da cuenta de la incapacidad del hombre por aprehender cuestiones ajenas e inabarcables como lo sagrado, lo infinito o la autorreferencia. Considerar el concepto sagrado a la manera de un acrónimo recursivo “es como subir una escalera que no es familiar y continuar subiendo después de que uno ha alcanzado la cima —¡O lo que uno siempre ha considerado la cima!”.⁶

Cuando se conjuga *ad nauseam* el verbo escribir, el escritor se convierte en un artificio más de la escritura; es decir que el autor no se expresa a través de ésta, sino a la inversa: es la escritura la que se expresa a través del autor, quien funge como un

⁴ Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher y Bach*, p. 141.

⁵ Salvador Elizondo, “El pudridero óptico”, *Cuaderno de escritura*, pp. 403-404.

⁶ *Ibid.* p.408.

médium para su efectiva realización. Como se esbozó en el capítulo anterior, Elizondo teatraliza el acto de escribir, convierte al escritor en escenario de la escritura, la cual es portadora de las verdades que emergen en el hombre. Al igual que Narciso, Elizondo quedó fascinado con el reflejo de su propia imagen y, por lo mismo, se encuentra atrapado del otro lado del espejo.

La recursividad gira en torno de cuestiones que abordan conceptualmente las paradojas y las inexactitudes de nuestro conocimiento. La autorreferencialidad genera una tercera posibilidad, la cual se encuentra en medio de ambas: es el terreno de la ambigüedad, de la cual se nutre la literatura experimental del grafógrafo.

La autorrepetición en el lenguaje constituye una “insinuación de que existe una faceta irracional en la naturaleza humana”.⁷ Esta irracionalidad bien puede ilustrar la incapacidad del hombre por comprender la totalidad que lo rodea, o la relación abismal del hombre con lo sagrado. La nada, la divinidad y las paradojas inexplicables desafían los parámetros con los que construimos nuestra creencia más sólida: el mundo que percibimos. Para algunos sistemas de creencias, las paradojas se atribuyen a la divinidad, quien estructura la armonía del universo. “El auténtico ‘ver’ correspondería a la primera persona y por lo tanto no posee ojos. En el lenguaje de los sabios, sólo la Naturaleza, Buda, Brama, Alá, o Dios ve, oye o experimenta cualquier cosa”.⁸ Por el contrario, la irracionalidad, lo inexplicable, el caos, se cuelan por las rendijas más invisibles del conocimiento humano, por eso no existe perfección sino perfectibilidad en el mismo.

Develar la exterioridad del hombre con el lenguaje implica observar todo a partir de reflejos. El lenguaje produce una refracción plausible de la realidad. Sin el reflejo del lenguaje, el objeto difícilmente existiría como concepto. Nada existe si no se verbaliza,

⁷ Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher y Bach*, p. 626.

⁸ D. Harding, “De no tener cabeza”, en Douglas Hofstadter, *El ojo de la mente*, p. 42.

afirma el grafógrafo, a quien empieza a chocarle la necesidad de establecer significados externos a las palabras escritas. “¡Qué estupidez trágica, me dije, qué aberración tan tenaz de la especie es la de que las palabras correspondan siempre a la cosa y que el gato se llame gato y no, por ejemplo, perro!”.⁹ Si el hombre necesita de un lenguaje para explicar, comprender, pero sobre todo mirar al mundo, es por su incapacidad de encarar la existencia. Ver sin cortapisas la realidad —en el sentido platónico del filósofo que sale de la caverna para visualizar al *topos uranus*— es un territorio vedado para la condición humana, incluso para aquéllos que, gracias al constante ejercicio de la autoconciencia, logran abrir el ojo mental, como es el caso del grafógrafo, quien mediante el juego autorreferente de la escritura logra advertir la mentira que aporta la mirada sobre los misterios del mundo, ya que ésta sólo produce reflejos, por más fotográficos que se pretendan. Aun cuando las imágenes mentales se estructuren con presupuestos fotográficos, la percepción del momento, su experiencia como acto de conocimiento, se confundirá con la propia ficción producida por los mecanismos de la mirada, la memoria y la imaginación. Este discurso aspira a la imaginación, nunca a la verdad.

La finalidad del lenguaje sería la de ser un espejo para mirar a la distancia la majestad mortífera de lo sagrado, toda vez que no hay hombre que soporte la presencia real de los dioses sin morir, como lo ejemplifica el encuentro entre Semele y Zeus.¹⁰

⁹ Salvador Elizondo, “Sistema de Babel”, en *El grafógrafo*, p. 16.

¹⁰ “Semele, hija de Cadmo y Harmonía, y madre, por Zeus, del dios Dionisio. Cuando Hera se enteró de que Semele estaba encinta, decidió acabar con la vida de su rival. Se presentó ante ella disfrazada de su anciana nodriza, Beroe, y sembró la desconfianza en su corazón, de modo que la joven empezó a preguntarse si su amante era verdaderamente Zeus o no. Para aclarar la cuestión, Hera/Beroe le aconsejó pedirle que se le mostrara ante ella en todo su divino esplendor, tal como se le aparecía a Hera en el Olimpo. La crédula muchacha siguió el consejo al pie de la letra y como Zeus había jurado concederle cualquier deseo que le pidiera, no tuvo más remedio que cumplir su promesa. Se presentó ante ella como el gran dios de las tormentas, el señor del rayo, y Semele, al verlo, quedó fulminada. Pero mientras la joven agonizaba, Zeus extrajo de su vientre a su hijo nonato y lo introdujo en su muslo, en el que acabó de gestarse Dionisio hasta que llegó la hora de su nacimiento” (Jenny March, *Diccionario de mitología clásica*, p. 399). Con este mito se ejemplifica que el contacto directo de lo sagrado con el hombre es imposible sin que el segundo muera. La forma en la cual se presenta Hera —disfrazada de su nodriza—

Para experimentar lo sagrado es necesario un rito, el cual re-presenta una forma indirecta y segura de invocarlo. Por otra parte, también lo sagrado se establece como principio de todo lenguaje, y éste como pretérito al universo judeocristiano. También el *Logos*, heredado de nuestra tradición clásica, es visto como motor del universo a partir de su concreción como arte del lenguaje. La poesía es el espacio donde viven los dioses. Para Occidente, lo sagrado representa el alfa y el omega de todo lenguaje. Y la escritura, que funge como la concreción formal del pensamiento, es un territorio natural para analizar la relación lenguaje-divinidad; su objetivo será entrar en el orden místico del universo, aunque la autorreferencialidad sólo exprese la imposibilidad de hacerlo, a menos que se le mire en el espejo tautológico de la escritura. La autorreferencialidad y el fractalismo guardan una relación con lo sagrado en tanto el dios sea visto como un acrónimo recursivo. A partir de aquí, Elizondo funda su deseo de convertirse en una suerte de deidad imaginaria.

Sólo lo sagrado encara el universo sin ambigüedades ni florituras lingüísticas. En cambio, el hombre observa desde la caverna del lenguaje, que bien puede representar la pared platónica en la cual se reflejan las ideas etéreas. No es posible enfrentar la totalidad del universo ni de la divinidad. Para todos los que concurren dentro del tiempo profano, lo sagrado es violento porque nadie soporta su presencia sin morir.

Si la muerte “no es más que la peor violencia que le puede sobrevenir al hombre”,¹¹ lo sagrado es el mayor miedo, la mayor tragedia y el más profundo de los anhelos humanos, pues ofrece la eternidad a través de la renuncia, el desapego, la pérdida de voz y el silencio absoluto. Por lo tanto, esta vida tendría el equilibrio perfecto entre el temor y el deseo, la promesa cumplida de un paraíso eterno después de

pone en evidencia las múltiples metamorfosis profanas que experimentan los dioses para tener contacto con el hombre.

¹¹ René Girard, *La violencia y lo sagrado*, p. 39.

la muerte, el descanso final y la vida que no se vivió mientras transcurrimos por el tiempo profano.

La mayor parte de las religiones está convencida de que para con-vivir con lo sagrado sin morir se necesita de un rito, es decir, de una cuestión que funja como intermediaria: el rezo, la misa, el peregrinar o la invocación se realizan casi siempre bajo espacios y tiempos bien establecidos. El pensamiento judeocristiano afirma que es el verbo el que se interpone entre uno y otro: el lenguaje es emisor de la petición profana y emisario de la respuesta divina, por lo cual tiene preponderancia central en los designios; sin el lenguaje, el rito en sí mismo perdería muchos de sus poderes invocadores. Se necesitan conjuros, hechizos elaborados casi siempre a partir de palabras para entrar y salir de este espacio sin morir; esta serie de palabras intercede en el momento en que los designios sagrados se tornan peligrosos y contraproducentes para la vida orgánica.

La invocación nos lleva a [lo sagrado] mediante el proferimiento de la palabra que — como en los acatamientos— encierra la clave del misterio. La historia de la magia, que no es sino el aspecto irracional de la historia de la poesía, consigna preeminentemente todos aquellos vocablos, o combinaciones de vocablos, mediante los cuales el anhelo se concreta; desde el “padrenuestro” hasta el “abracadabra”, las palabras de las invocaciones no son sino fórmulas mediante las cuales hemos de darnos gusto.¹²

El lenguaje en sí mismo es medio indirecto, nunca signo transparente. Nombra lo que no es. “En su forma primera, tal como fue dado por Dios a los hombres, el lenguaje era un signo absolutamente cierto y transparente de las cosas, porque se les parecía [...] Esta transparencia quedó destruida en Babel para castigo de los hombres [...] Todas las lenguas que conocemos, las hablamos actualmente sobre la base de esta similitud perdida y en el espacio que ella dejó vacío”.¹³ El lenguaje es usado para nombrar lo que nos atrae. Es gracias a la distancia que existe entre el nombramiento de la palabra y su significado como el nombre de Dios es inofensivo a los hombres porque

¹² Salvador Elizondo, “Invocación y evocación de la infancia”, en *Cuaderno de escritura*, p. 361.

¹³ Michel Foucault, *op. cit.* pp. 43-44.

entre el apelativo y la presencia existe el abismo del lenguaje. “Si el lenguaje no se asemeja de inmediato a las cosas que nombra no está por ello separado del mundo; continúa siendo, en una u otra forma, el lugar de las revelaciones, por tanto conforma al espacio en que la verdad se manifiesta y se enuncia a la vez”.¹⁴

3.1. El signo de Babel

En “Sistema de Babel”, cuento perteneciente a *El grafógrafo*, las palabras construyen un discurso que retoma, mediante un juego estético —utilizar las palabras de acuerdo con el antónimo semántico de las mismas—, su antiguo carácter sagrado. “Basta con no llamar a las cosas por su nombre para que adquieran un nuevo, insospechado sentido que las amplifica o las recubra con el velo de misterio de las antiguas invocaciones sagradas”.¹⁵ La intención es devolver al lenguaje la transparencia que poseía antes de la torre de Babel. La historia bíblica cuenta el tiempo en que los hombres hablaron la lengua con la cual se construyó el mundo, pues Dios mismo se lo había enseñado. Pero, ¿en qué momento se perdió el sentido sagrado de las palabras?

El atributo sagrado de éstas fue ampliamente reconocido por el sistema de creencias medieval, no así por el modernismo, que separó al sujeto cognoscente de la naturaleza, la cual se convirtió en objeto de estudio. La forma de estudiarla era describirla con palabras, signos que transportaban un significado objetivo. En cambio, la capacidad de invocar el orden del universo gracias a un conjuro era una cuestión plausible en el medioevo. La invocación se formaba por una serie de palabras que, enunciadas en circunstancias rituales específicas, lograban alterar de alguna manera los elementos naturales en su favor. Gracias a la ceremonialidad del lenguaje, los sacerdotes y los magos manipulaban los designios del Universo con la venia de lo sagrado.

¹⁴ *Ibid.* p. 44.

¹⁵ Salvador Elizondo, “Sistema de Babel”, p. 16.

En la antigüedad, el lenguaje vale como signo de las cosas. No existe diferencia alguna entre estas marcas visibles que Dios ha depositado sobre la superficie de la tierra, a fin de hacernos conocer sus secretos interiores, y las palabras legibles que la Escritura o los sabios de la Antigüedad, iluminados por una luz divina, han depositado en los libros salvados por la tradición. La relación con los textos tiene la misma naturaleza que la relación con las cosas; aquí como allí, lo que importa son los signos.¹⁶

El Universo se pensaba a partir de la palabra divina. La creación era un asunto a descifrar por los letrados. El sabio tenía la encomienda de a-divinar las palabras. La *divinatio* “supone signos que le son anteriores, de modo que el conocimiento entero se alojaba en el hueco de un signo descubierto, afirmado o secretamente transmitido. Su tarea era revelar un lenguaje previo repartido por Dios en el mundo; en este sentido, y por una implicación esencial, adivinaba lo *divino*”.¹⁷ Las palabras eran portadoras de significado, no significantes de lo externo. Su presencia era real en el Universo, no sólo en la mente de los hombres, sino que el verbo era en sí mismo el Universo. El lenguaje también construía la sintaxis del mundo. Las palabras invocaban el orden sagrado, tenían una importancia trascendental en el antiguo sistema de creencias. “En la esfera occidental, la conceptualización de Dios fue, al principio y durante su historia en desarrollo, la de un acto de habla, la de un absoluto gramatical manifiesto en las tautologías de la autodefinition de Dios”.¹⁸

En cambio, la modernidad utilizó a la palabra como vehículo para comunicar el sentido exterior del universo, era un medio que representaba conceptualmente al objeto. Se dejó para el ámbito personal la creencia en Dios y su creación a partir de un Verbo olvidado; a nivel social, fue completamente desechada la idea judeocristiana que se tenía de la palabra. La modernidad abandonó la creencia de que el signo poseía un carácter estructural dentro del orden universal y la trasladó a los números. Las matemáticas, no la poesía, eran el lenguaje con el cual Dios había construido el

¹⁶ Michel Foucault, *op. cit.* p. 41.

¹⁷ *Ibid.* pp. 65-66.

¹⁸ George Steiner, *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, pp. 112-113.

Universo. La palabra deja de tener un significado *per se*, se torna un signo arbitrario que nombra y conceptualiza al objeto.

Quizás la mayor distancia establecida en la modernidad respecto del medioevo sea la sustitución de Dios como eje del Universo y rector de la vida de los hombres por el concepto de razón. Ahora el pensamiento cognoscitivo puede comprender el mundo y manipularlo. Este encumbramiento de la razón, del ser cartesiano que piensa para existir, otorga al hombre capacidades de discernimiento cuasi divinas.

Con la crisis del sujeto, ergo de la razón, Nietzsche *asesinó* el concepto de Dios o de razón, que precisamente había sido una sustitución de nombre a algo que controlaba el devenir humano. “A través de una crítica filológica, a través de una cierta forma de biologismo, Nietzsche encontró de nuevo el punto en el que Dios y el hombre se pertenecen uno a otro, en el que la muerte del segundo es sinónimo de la desaparición del primero y en el que la promesa del superhombre significa, primero y antes que nada, la inminencia de la muerte del hombre”.¹⁹ El contacto del superhombre con lo sagrado no deja de ser fatal para el primero. De modo que lo que se afirma con la muerte de Dios es la muerte del hombre. Recuérdese que el superhombre es aquel que se desprende del concepto de lo divino, mantenido convencionalmente mediante el perfeccionamiento y la consecuente instauración colectiva de ritos específicos. De esta forma, se reivindica al cuerpo como espacio de vida y no de tránsito, se insta a abandonar la creencia de un alma que vivirá eternamente.

Sin embargo, los dioses mueren en el momento en el que no haya hombres que crean en ellos. Antes de Nietzsche, una gran cantidad de dioses ya estaban enterrados en el panteón de las bibliotecas. La espada del hombre para matar a sus dioses es el olvido. *Asesinar* a Dios implica que el hombre ha dejado de recordar a Dios, ha superado la

¹⁹ *Ibid.* pp. 332.

creencia trascendentalista y va en vías de asumir mayor responsabilidad sobre las decisiones que toma a lo largo de su vida. Al matar a Dios el superhombre necesariamente perecerá por haber tenido un contacto directo con lo sagrado, por haberle tocado para sacar el cuchillo con el que le ultimó. Ha sobrevivido al combate, sin embargo está depositado en él mismo el germen de la finitud. Quizás Dios reviva. Lo único seguro es que el hombre como individuo jamás lo hará. El contacto del hombre asesinando a Dios no salva el problema fundamental de lo sagrado y lo profano: que lo segundo establezca un contacto con lo primero sin perecer.

El hombre mata a Dios, lo expulsa definitivamente de su espacio profano, del control de la vida del hombre y los designios del universo. Si el único gobierno que existe es el de las leyes de la Naturaleza, por lo tanto el cuerpo y no el alma es lo que se debe cultivar; empero, el espacio sagrado siempre ha estado más allá de la muerte.

Desde la afirmación cristiana de que el reino de Dios es el de los cielos hasta la concepción olímpica de los dioses, presentes en un espacio inaccesible para el hombre, se confirma que lo sagrado es ausencia de vida orgánica, ya que su presencia aniquila cualquier cosa profana, desintegra todo aquello que está marcado por el signo de la muerte. El espacio profano requiere de la ausencia de lo sagrado para existir. Los dioses mutan, se disfrazan para contactar al hombre sin matarlo: los oráculos en el Templo de Delfos dictados a través de sacerdotisas en trance, las múltiples metamorfosis de los dioses clásicos recopilados por Virgilio, la concepción cristiana de dios como hijo del hombre, las revelaciones en sueños... lo sagrado en Occidente está obligado a ocultar su presencia real si desea con-vivir con su creación.

La presencia directa de Dios es la muerte del hombre y, por lo tanto, la violencia más grande que le pueda sobrevenir a éste; por tanto el arrebató nietzscheano del hombre frenético conduce al sentimiento de orfandad y vacío existencial en el que se

desenvuelve el nihilismo: “¿No erramos como a través de una nada infinita? ¿Nos sofoca el espacio vacío?”²⁰ El hombre, frenético a causa de un asesinato sagrado, no encuentra el sentido de la vida después de la muerte de Dios debido a que el verdugo necesariamente perecerá de la misma forma. Es decir que tanto dios como el hombre desarrollan conceptos vacíos. El vacío como muerte, pero también como olvido, es la única cosa que queda frente al superhombre.²¹

La muerte del concepto de Dios es la asunción plena de que el hombre está frente al vacío. La angustia del hombre frenético implica una certeza inquietante: la condición humana discurre en medio de la nada. En este texto, Nietzsche no deja de proyectar un anhelo de trascendentalismo, para lo cual invoca uno de los órdenes más recurrentes del hombre como rito catártico: el juego. “¿Quién nos lavará esta sangre? ¿Con qué agua podremos limpiarnos? ¿Qué fiestas expiatorias, qué juegos sagrados tendremos que inventar? ¿No es la grandeza de este hecho demasiado grande para nosotros? ¿No hemos de convertirnos nosotros mismos en dioses, sólo para aparecer dignos ante ellos?”²² Estos dos puntos, el juego sagrado y la asunción divina del hombre (ergo del escritor) en divinidad, son cuestiones que a lo largo de esta tesis he querido desarrollar con respecto a las intenciones estéticas de Salvador Elizondo en *El grafógrafo* y otros textos de su autoría. El hombre como verdugo de su dios ha adquirido cierta presencia real, algo que quizás llene al superhombre de vacío, pues existe el anhelo de convertirse en lo que ha asesinado, porque, de alguna u otra manera, es el creador artístico, sobre todo el poeta, el que más parecido guarda con la divinidad. “El poeta procede inquietantemente a semejanza de los dioses. Su canto edifica

²⁰ Friedrich Nietzsche, *La ciencia Jovial*, p. 125.

²¹ “El último hombre es a la vez más viejo y más joven que la muerte de Dios, dado que ha matado a Dios, es él mismo quien debe responder de su propia finitud; pero dado que habla, piensa y existe en la muerte de Dios, su asesino está avocado él mismo a morir; dioses nuevos, los mismos, hinchan ya el Océano futuro; el hombre va a desaparecer [...] Más que la muerte de Dios, lo que anuncia el pensamiento de Nietzsche es el fin de su asesino; es el estallido del rostro del hombre en la risa y el retorno de las máscaras” (Michel Foucault, *op. cit.* pp. 373-374).

²² *Ibid.* p. 125.

ciudades; sus palabras tienen ese poder que, por encima de todos los demás, los dioses querrían negarle al hombre, el poder de conferir una vida duradera”.²³

Quién o qué, se pregunta Nietzsche, la misma pregunta que se hace cuando discurre con respecto a quién o qué dice lo que está bien o mal. Mallarmé responde que es el mismo lenguaje el que lo hace, aduciendo que este código, el cual nos ha servido para construir espacios sagrados —el mismo Nietzsche utiliza el espacio de la escritura para asesinar a Dios— también está lleno de vacío.²⁴

Entre la pregunta nietzscheana y la respuesta de Mallarmé oscila mayormente la estética moderna de la literatura. La literatura de Mallarmé, en aras de no portar ideologías, de ser “pura”, da una vuelta sobre sí misma y renueva las estructuras clásicas del discurso literario. La poética artepurista es autorreferente toda vez que otorga al lenguaje una conciencia de sí. “En cierto sentido, puede decirse que la ‘literatura’, tal y como se constituyó y designó en el umbral de la época moderna, manifiesta la reaparición, allí donde no se la esperaba, del ser vivo del lenguaje”.²⁵ Mallarmé revitaliza el lenguaje al decir que las palabras mismas son el sujeto del discurso, no necesitan de significados porque están vacías, su función se centra en la construcción de sinfonías que no tengan otra implicación que no sea la estética sonora; que suenen coherentemente, no tanto que signifiquen. Asimismo, el artepurismo procura eliminar al máximo el vestigio del escritor que las con-junta, envuelve al lenguaje dentro de sí mismo hasta un punto casi místico en el que es emisario y emisor de su discurso.

De acuerdo con Foucault, es muy probable que la pregunta nietzscheana y la respuesta de Mallarmé hayan dado origen a las grandes inquietudes de la filosofía del

²³ George Steiner, *Lenguaje y silencio*, p. 65.

²⁴ Para Nietzsche no se trataba de saber qué eran en sí mismos el bien y el mal, sino qué era designado, o más bien, *quién hablaba*, ya que para designarse a sí mismo se decía *agathos* y *deilos* para designar a los otros. Pues aquí, en aquel que *tiene* el discurso, y, más profundamente, *detenta* la palabra, se reúne todo el lenguaje. A esta pregunta nietzscheana ¿quién habla?, responde Mallarmé y no deja de retomar su respuesta al decir que quien habla, en su soledad, en su frágil vibración, en su nada, es la palabra misma —no en el sentido de la palabra, sino su ser enigmático y precario— (Michel Foucault, *op. cit.*, p. 297).

²⁵ Michael Foucault, *op. cit.* p. 51.

lenguaje del siglo XX y de cierto tipo de discursos literarios, como el de Elizondo: ¿cuál es el ser del lenguaje?, ¿qué es el signo y cuál es su relación con el significante?, ¿por qué seguir escribiendo con base en un lenguaje cifrado, constituido por palabras gastadas? “Rimbaud, Lautréamont y Mallarmé se esforzaron por restaurar en el lenguaje un estado fluido, provisional; esperaban devolver a la palabra el poder de encantamiento —de conjurar lo que no tiene precedente— que posee cuando es todavía una forma de magia. Se dieron cuenta de que la sintaxis tradicional organiza nuestra percepción en esquemas lineales y monistas”.²⁶ Todos estos autores pretendían regresar a la palabra su condición sagrada, devolverle la magia extraviada por la modernidad racionalista.

Elizondo elabora en “Sistema de Babel” un texto en el que se le devuelve a la palabra el sentido sagrado que tuvo en la antigüedad para superar de una vez por todas el anclaje a un significado específico. El grafógrafo pretende renovar el medio de expresión por antonomasia que es el lenguaje, constituido de palabras gastadas por el paso del tiempo. El lenguaje propuesto aspira a convertirse en signo transparente y en lograr que las palabras hablen por sí mismas, se constituyan a través de una semántica antagónica a la tradicional: “Un perro que ronronea es más interesante que cualquier gato, a no ser que se trate de un gato que ladre, claro”.²⁷ Las palabras no corresponden “a la cosa” sino a sí mismas.

Si Elizondo recurre una y otra vez al escritor que da vueltas sobre sí mismo es porque las palabras se habían enroscado previamente dentro del lenguaje poético planteado por Mallarmé. La autorreferencia del escritor es consecuencia de la introspección que el propio arte ha hecho sobre sí mismo, en busca de una identidad propia, sin nexos con los acontecimientos históricos o los sistemas de creencias imperantes.

²⁶ George Steiner, *Lenguaje y silencio*, pp. 52-53.

²⁷ Salvador Elizondo, “Sistema de Babel”, en *El grafógrafo*, p. 17.

Allí donde Mallarmé convierte la epistemología de la ‘presencia real’ (teológicamente fundada) en una de la ‘ausencia real’, Rimbaud coloca, en el ahora vacante corazón de la conciencia, las fragmentadas imágenes de otros ‘yos’ momentáneos. Y lo hace en formas y en contextos que convierten en casi ineludible la intuición de que esos otros yos no son otredad neutral o paralela, sino antimateria paródica y nihilista, radicalmente subversiva del orden y la creación.²⁸

A lo largo de su literatura, Salvador Elizondo conservó la idea de invocar el misterio sagrado, de convivir con aquello que organiza la vida a partir del lenguaje escrito. Para ello, como cualquier místico, tenía que hacer un ejercicio de autoconciencia y encontrar las respuestas a las dudas más profundas del hombre en sí mismo. El misterio del mundo oscila mayormente en el misterio del hombre, descubrir quién se es y encontrar un sentido a la existencia. Si las respuestas de dios están dentro del hombre es porque éste, como se verá más adelante, es su propio dios. Elizondo es solipsista porque busca las respuestas dentro de sí y no en el exterior. El mundo es mirada mental. De lo que se trata es de encontrar un medio, un rito que le permita convertirse en dios.

Lo sagrado es lo que está separado de lo inmediato. Lo que no es accesible por las vías de la racionalidad. No es posible entenderlo, sólo es posible experimentarlo. Yo soy religioso en el sentido etimológico de la palabra. Me siento ligado a una realidad conocida, pero no analizable. La experiencia mística, la experiencia poética, pretende desentrañar la naturaleza de ese vínculo. El místico ‘profesional’ aplica recetas y procedimientos tradicionales a la consecución de una comunicación superior. El poeta, el escritor, inventa los procedimientos. Para Sade, la identificación con la esencia del mundo consiste en hacer el mal. En ese sentido el místico busca ‘simpatizar’ con la realidad, o con un nivel de la realidad en que lo que la constituye siempre es absoluto. Yo creo que en ese sentido soy religioso, pues yo también pretendo, mediante el lenguaje, penetrar en ese nivel de la realidad de mí mismo en que no puedo aprehenderme sino como un ser hecho de absolutos.²⁹

Puesto que escribir para descubrirse a sí mismo implica ser violento con el lector, las apuestas de esta narrativa corresponden a un devenir interior donde el lector no es destinatario, sino un *voyeur*. No sólo *El grafógrafo* sino el resto de la obra elizondiana aspira a la violencia narrativa, a la cual Dorfman describiría como aquella “que ataca la estructura del universo en la cual el lector descansaba su mirada,

²⁸ George Steiner, *Presencias reales*, p. 125.

²⁹ Juan Carvajal, *op. cit.* p. III.

intentando romperle la cosmovisión para desconcertar y confundir”.³⁰ Como el epicentro de la violencia narrativa es el lector, Elizondo se propone hacer incómoda la experiencia estética, que la lectura sea un mecanismo para atentar contra las convenciones y los estereotipos con los cuales el hombre observa al mundo, pero sobre todo a sí mismo. También atenta contra las expectativas tradicionales, ésas que encuentran tramas o secuencialidades temporales bien definidas.

La violencia de la escritura elizondiana, si bien involucra al lector en cuanto a que lo convierte en cómplice, está contra sí misma: desde *Farabeuf*, en donde la escritura es cercenada igual que el supliciado de la foto, hasta *El grafógrafo*, libro en el cual la intención es jugarse, a través de ese proceso de transcripción entre mente y mano, la oportunidad de ser un dios recursivo. “Sistema de Babel” inventa una forma para comunicarse con “lo superior”. Esta comunicación consiste en nombrar las cosas por lo que literalmente no son: “Llamadle flor a la mariposa y caracol a la flor”.³¹

Este texto responde a la pregunta sobre la pregunta analizada en el primer capítulo por Severo Sarduy respecto de la naturaleza del signo. ¿Qué es el signo? Lo único capaz de establecer una experiencia sagrada. Anteriormente, a Elizondo le había interesado lo sagrado como una cuestión imposible del lenguaje; incluso había construido una imagen visual sobre esta cuestión: “Dios es una estatua entre dos espejos”, debido a su condición estática de libro y de escultura, y a las infinitas posibilidades de interpretación que arroja el reflejo de esa estatua sagrada a través de dos espejos. Asimismo, Elizondo había buscado lo sagrado en el paralelismo entre la muerte y el orgasmo, en los ritos sectarios y el horror. “Lo sagrado y el terror irracional se identifican casualmente. Yo no sé si el terror es una sensación que produce lo sagrado

³⁰ Ariel Dorfman, *Imaginación y violencia en América*, p. 41.

³¹ Salvador Elizondo, “Sistema de Babel”, *op. cit.*, pp. 16-17.

o si lo sagrado es una cualidad de lo terrorífico”.³² En “Sistema de Babel” el grafógrafo encuentra el camino al territorio sagrado a través de la abstracción de la palabra y la escritura. El lenguaje escrito como una invocación provoca la unción del escritor en dios de su narrativa.

Este texto, y en general el resto de los relatos que integran *El grafógrafo*, “juegan con los límites de la realidad y con la búsqueda de un dios que es, parafraseando a los francmasones, *un gran escritor del mundo*”.³³ Es por ello que este libro condensa la inquietud principal de su literatura: encontrar un lenguaje propio, a través de la repetición y la mirada en el espejo, que le sirva para construirse un mundo a la manera de dios. En el texto que da el nombre al libro se deduce esta aspiración por asumirse al mismo tiempo como sujeto que escribe y como sujeto de escritura. En cambio, “Sistema de Babel” representa la síntesis de una búsqueda estética por redefinir todo aquello que nombra el lenguaje.

En ese sentido, el texto presenta una heterotopía,³⁴ la cual desafía el sistema de correspondencias signo-significado y propone una salida fantástica al problema de la poesía a partir de Mallarmé. La familia de “Sistema de Babel” construye un espacio de inclusión-exclusión respecto de los demás en el momento en que se encierran en un círculo: es una microsociedad subversiva que establece una forma de comunicación antagónica al de la sociedad. La familia decide ignorar a los demás e invertir la semántica de las palabras (el gato ladra, el perro ronronea); de esta forma, forjan una sociedad aislada de su entorno. La irrealidad de este acto, su carácter fársico, concuerda

³² Juan Carvajal, *op. cit.*, p. III

³³ Alan José, *op. cit.* p. 37.

³⁴ “La heterotopía es planteada como un lugar de permanencia o tránsito — según sea el caso — que es utilizado para excluir de una sociedad a ciertos individuos que, por sus características, formen entre ellos una sociedad en la que incluyan o excluyan a sus coetáneos: asilos, cárceles, escuelas, salones de baile... La heterotopía se constituye como otra realidad disparatada, se mueve entre el polo compensatorio y la ilusión, con su dosis de irrealidad y surrealismo; al fin y al cabo, estar allí sin un saber inmediato del ser mediato, desde el estar allí indeterminado al determinado, degradado a lo ya comunicado, probablemente aislado del entorno” (Taedium Vitae, <http://joaquinruizbultmann.blogspot.com/2006/07/el-ocio-heterotopia.html>, 16/08/11).

con la definición de heterotopía rubricada por Foucault, descrita a partir de sus alcances y tendencias:

Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la ‘sintaxis’ y no sólo la que construye las frases —aquella menos evidente que hace ‘mantenerse juntas’ (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas—. Por ello [...] las heterotopías [...] secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases.³⁵

En la narrativa elizondiana, la influencia de Mallarmé constituye un intento por ordenar las palabras como notas de una sinfonía que entonen algo que no quiera decir nada, pero que, por lo mismo, roce una de las fibras que entrelazan al hombre con lo sagrado. A final de cuentas, ¿qué quiere decir abracadabra y el resto de las invocaciones convencionales? Nada, sin embargo, la pronunciación de esas palabras posee un encanto indefinido, sólo atribuido a la armonía de sus vocablos. La poesía artempurista hace alarde de imaginación, técnica y estilo, igual que el inventar palabras que conjuren hechizos. Tanto los conjuros como la poesía inventan fonemas cuya resonancia implica tácitamente la belleza de los sonidos. “Otras veces, especialmente cuando hablo con mi mujer de cosas abstractas, llegan a pasar varias horas antes de que podamos redondear una frase sin sentido perfecta”.³⁶ La intención estética es la de proyectar la belleza de las palabras, aunque estas aseveraciones no tengan sentido, sean absurdas o imposibles. La escritura está vacía de cualquier implicación ajena a sí misma. Ahora bien, ¿por qué a través del sin sentido se puede llegar a lo sagrado? Porque lo sagrado, como afirma Blanchot, a pesar de toda esa aura de misterio que lo rodea, no deja de ocultar su ausencia de significado: “*Das Heilige*, lo Sagrado, palabra augusta, llena de relámpagos

³⁵ Michel Foucault, *op. cit.* p. 3.

³⁶ Salvador Elizondo, *Sistema de Babel*, p. 17.

y como prohibida, que tal vez, por la fuerza de una reverencia muy antigua, sólo sirve para disimular que no puede decir nada”³⁷ (véase punto 3.3).

El grafógrafo condensa el anhelo por encontrar las palabras necesarias que lo envistan como un dios. La invocación elizondiana pretende generar un mundo en el que los mecanismos estén guiados por un dios imaginario que habite dentro del espacio literario. A través de la autorreferencialidad y del motivo del escritor atrapado del otro lado del espejo emergerá en “Mnemothreptos” un crítico de la obra que, como se estudió en el primer capítulo, se encuentra dentro de la escritura. Éste es el dios que ha buscado, el que está dentro de la obra juzgando los eventos que ocurren en ella, pero fuera de sus causas, tal y como el crítico de la vida de los hombres es Dios, cuyo veredicto siempre es aplazado para el juicio final. Aquí este veredicto es inmediato y forma parte de la estructura literaria. *El grafógrafo*, al ser recursivo, posibilitará el acceso al espacio sagrado.

Los libros han sido lugares donde habitan los dioses, son ellos los que acercan sus hazañas a los hombres. En ese sentido, los hombres vivimos en un mundo hecho a partir de verbo. “Una sagrada escritura en la novela que habitamos dice que el autor de nuestro universo creó todo sólo con su palabra, diciendo: ‘Hágase...’ Lo único que puede crear la palabra, como sabemos, es una historia, un drama, un poema épico, una ficción. Dónde vivimos es creado por y es creado en palabras: es un universo”.³⁸

Lo que está fuera de la obra no es el lector sino la nada, toda vez que el lector también quedará involucrado dentro del universo especular si éste se imagina a sí mismo —después de haber leído “El grafógrafo” —atrapado del otro lado del reflejo junto al que finalmente se convirtió en grafía. Será su cómplice, a quien el escritor le

³⁷ Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, p. 77.

³⁸ Robert Nozick, “Ficción”, en D. Hofstadter, *El ojo de la mente. Fantasías y reflexiones sobre el yo y el alma*, p. 596.

cuenta lo que observa desde el encierro, como en “El escriba”. El lector también es emisario de la obra, una forma en la cual ésta se perpetúa generacionalmente.

Surge entonces la violencia que esconde la autorreferencialidad, la cual no sólo nos brinda la oportunidad de ver las paradojas que el conocimiento encierra, sino el vacío que nos habita cuando no escenificamos alguno de los escenarios de la vida y no queda sino la vuelta sobre nosotros mismos, queriendo voluntariamente ser garabato, escritura. Conocerse a sí mismo a través de la escritura implica aceptar tácitamente que sólo podemos contemplarnos a partir del reflejo porque nosotros mismos somos un reflejo de algo más. De esta forma, la violencia del vacío nos advierte de lo ficticio de nuestra propia identidad, toda vez que la violencia, parte fundamental de lo sagrado, es una fuerza tan grande que sólo se le puede contener mediante ritos y sacrificios.

Lo sagrado es todo aquello que domina al hombre con tanta mayor facilidad en la medida en que el hombre se cree capaz de dominarlo. Es, pues, entre otras cosas [...] la violencia de los propios hombres, la violencia planteada como externa al hombre y confundida, a partir de entonces, con todas las demás fuerzas que pesan sobre el hombre desde fuera. La violencia constituye el auténtico corazón y el alma secreta de lo sagrado.³⁹

De otra forma, quizás lo sagrado necesite de tres cuestiones para invocar este orden trascendente: un rito, el cual necesariamente implica un sacrificio que, a su vez, depende completamente de un acto violento para realizarse.

3.2. El rito y el sacrificio

“Invisiblemente, a la escritura le correspondería deshacer el discurso en el que, pese a la desgracia en que sospechamos estar, quedamos cómodamente instalados nosotros que disponemos de él. Desde este punto de vista, escribir es la violencia más grande porque

³⁹ René Girard, *op. cit.* p. 38.

transgrede la ley, toda ley y su propia ley”.⁴⁰ Escribir es la violencia más grande que el hombre pueda efectuar, afirma Blanchot. ¿Qué hay entonces de la escritura sobre la escritura, aquélla que renuncia a tramas o afirmaciones categóricas y a la que solamente importa lo que le ocurra a sí misma? El embelesarse, una de las formas más tradicionales del egoísmo, es una manera de ejercer efectivamente la violencia o de reaccionar ante ella.

Desde la llamada “crónica de un instante” hasta este *súmmum* de inquietudes abstractas que es *El grafógrafo*, la experiencia literaria fija momentos que se repiten no circularmente, sino en espiral. En la medida en la que transcurren estas historias, pienso en *Farabeuf* y “El grafógrafo”, se percibe que nada pasa, sin embargo la historia cambia. La narración se transforma gracias a la imaginación en la medida en la que se piensa a sí misma.

En Elizondo abundan escenas que se repiten sin cesar y que se enfocan desde múltiples ángulos. En su escritura ocurren pocas cosas. Es difícil contar la trama de las mismas. Lo que siempre se destaca es la multiplicidad de perspectivas con las cuales son miradas las escenas, disquisiciones originales y agudas sobre un mismo suceso, como si el entramado de la narración consistiera en la descripción depurada y excéntrica de una serie de fotografías sobre un único instante. Si ese instante es el de un escritor viéndose a sí mismo escribir, existe una invitación al lector para que se vea a sí mismo escribir mientras lee el texto.

“El grafógrafo” con-funde a escritor y lector. Es un texto que se lee mientras se escribe, un juego literario en donde se arriesga la identidad y se pierde la autonomía en la cual se había situado al autor y al lector respecto de la obra. El lector entra en el instante violento del escritor que se sumerge en un proceso en espiral en donde la

⁴⁰ Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, p. 11.

repetición anula tanto el verbo como el sujeto de la acción autorreferida. Así, tenemos el primer condimento para invocar un orden sagrado: el de la presencia contenida de la violencia, cuestión que, como afirma Girard, constituye el meollo central de todo acto que pretenda invocar lo sagrado. “La violencia constituye el auténtico corazón y el alma secreta de lo sagrado”.⁴¹

El acto violento de la escritura sólo puede reflejar al otro que habita dentro de sí, ese dios de la tercera persona al que Elizondo se refería en “Taller de autocrítica”, un ente que se encuentra dentro del tiempo violento del origen, el del presente eterno y del futuro que es la crítica propiamente literaria, pues si de algo está concebida la eternidad es de futuro. Las revelaciones sagradas a los profetas reflejan la creencia de que Dios siempre sabe previamente lo que sucederá. Dios habita en un futuro estático, aunque para él sea presente. Es del futuro de donde lo sagrado comunica el destino de los hombres a los profetas. El presente de lo sagrado siempre será el futuro del hombre, que no es más que la muerte segura. Una vez más, vuelve esta idea de que la muerte es tránsito entre “el valle de lágrimas” y “la vida verdadera”. El tiempo de Dios es visto como el del futuro, aunque quizás se trata de la suma de todos aconteciendo simultáneamente. Un tiempo caótico y violento, infinito e inconcebible.

Tenemos, en primera instancia, un acto violento —el de la escritura—, el cual es necesario en todo sacrificio que pretenda invocar un orden sagrado. Se necesita de un rito que regule a la violencia, la canalice hacia un fin superior. El rito grafográfico aspira a convivir con la realeza que emana en el interior de sí mismo al ser creador-escritor de espacios divinos, tales como la poesía clásica o los libros sagrados, territorios profanos que permiten vivir a los dioses en el recuerdo y la imaginación de los hombres.

⁴¹ Rene Girard, *op. cit.*, p. 38.

A lo largo de la historia, los hombres se han observado a sí mismos dentro de un proceso en el que lo profano se convierte en algo sagrado, como si la humanidad fuese un medio, un camino que le permitiera a dios encontrarse a sí mismo. El hombre siempre ha creído tener algo de sagrado. Algunos lo llaman alma, otros espíritu, conciencia, etcétera. Si cualquier rito requiere un sacrificio, éste correspondería, en primera instancia, a la renuncia del grafógrafo a toda pretensión de exterioridad en el universo ficticio que se propone. Se renuncia al mundo, a los hombres, por el único deseo de estar en contacto consigo mismo, de saber quién se es en realidad. En segunda instancia, el sacrificio constituye la anulación a partir de la autorreferencia de su propio “ser escritor”. El sacrificio es estético y solamente incumbe a sí mismo ya que, desde el principio, está planteado como una forma de contacto con la alteridad que lo habita, un juego que tiene un narrador y un narratario específicos: la mente y la mano de Salvador Elizondo. Si, como plantea en *Cuaderno de escritura*, la aspiración de ser dios es la más legítima, la más alta que puede ser concebida, se debe a que el grafógrafo está convencido de que ese otro que lo habita —aquél que crea con imágenes mentales— posee más realidad que el otro, quien tiene la conciencia de estar escribiendo, es decir, de mirar el mundo a partir de palabras. De acuerdo con María Zambrano, la diferencia principal entre dioses y hombres es que lo sagrado posee más realidad que lo profano en cuanto a su duración en el tiempo: “La realidad es lo sagrado y sólo lo sagrado la tiene y la otorga”.⁴² Elizondo busca a ése que tiene más realidad y que a veces le comunica cosas a través de sueños o mediante imágenes mentales. El sujeto que habita en su mente posee más realidad, por tanto es más sagrado que el escriba.

Me hubiera confabulado conmigo mismo para escribir [una ficción] en la que no hubiera un solo orden de la realidad [...] Si yo consiguiera escribirla, eso querría decir que la sustancia del mundo son las palabras... y, en cierto modo, que yo soy el dios. Sí; porque la aspiración de ser dios es la más legítima (porque es la más alta que puede ser

⁴² María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 26.

concebida). La esencia del dios es su legitimidad como certidumbre del espíritu. Si los dioses no fueran tan patentes, el pensamiento sería imposible.⁴³

Elizondo busca las respuestas dentro de sí mismo como si fuera un microcosmos, intuye que él es parte del misterio que envuelve a la vida misma, al universo que lo circunda y del que se siente ajeno. El hombre como centro del universo conforta el anhelo humano de ser algo sagrado y no una cuestión pasajera. “El que desea sacrificar, penetrar en el templo, comulgar con su dios, debe primeramente romper sus costumbres cotidianas. Se le recomienda el silencio, la vigilia, el retiro, la inacción”.⁴⁴ Para Elizondo, la depuración del estilo, la disciplina absoluta y la concentración en la escritura sobre la escritura representa una renuncia total a cualquier pretensión de exterioridad en las ficciones concebidas. Como le comenta Elena Poniatowska, su narrativa “penetra en esa zona sagrada [...] del asceta”,⁴⁵ un ascetismo motivado por la depuración extrema de la traslación entre lo que piensa y lo que escribe. Renuncia voluntaria a lo externo y concentración absoluta en los mecanismos propios de la escritura, una suerte de desdoblamiento en segunda potencia, una especie de lector e intérprete entre la mente y la mano, ese “dios de la tercera persona” que está dentro de la obra, como en “Mnemothreptos”, en donde se desarrolla un proyecto de escritura — un cadáver despertando de su lecho de muerte— que inmediatamente después es criticado por un tercero en discordia, el cual señala aciertos y equivocaciones en el desarrollo del proyecto literario.

Al encontrar a esta suerte de dios que define gran parte del resultado final del ejercicio literario, el grafógrafo llegó a un límite, al punto cero de la autorreferencia como intención estética. La serie de textos empiezan a revelar el infinito de la conciencia o el espíritu del grafógrafo, una conciencia que sólo puede expresarse a

⁴³ Salvador Elizondo, “Ostraka”, p. 119.

⁴⁴ Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado*, p. 35.

⁴⁵ Elena Poniatowska, *op. cit.* p. 32.

través de la escritura. “Después de *El grafógrafo* comprenderás que ya no puedo seguir escribiendo en la manera artística en la que venía haciéndolo [...] Más allá del texto que le da título, ‘El grafógrafo’, más allá no puedo ir [...] Todo lo que hiciera yo después de ese texto no serían más que variaciones sobre ese tema en el que se confunde la escritura con el autor”,⁴⁶ le comentó Elizondo a Elena Poniatowska en la entrevista anteriormente mencionada, justo dos años después de publicar *El grafógrafo*. Elizondo reconoce que llegó al fin de un ciclo, que necesita renovarse para encontrar un motivo que haga posible la escritura. Sin embargo, hasta *Camera lucida* (1983), 10 años después de publicar *El grafógrafo*, Elizondo no retomó la ficción narrativa como escritura. Con excepción de *Miscast* (1981), una comedia llevada a escena por Juan José Gurrola, los demás libros de Elizondo consisten en recopilaciones de textos que había difundido en periódicos y revistas de la época: *Contextos* (1973), *Museo poético* (1974), *Antología personal* (1974)... Como creador, ha debido sacrificarse simbólicamente. Este camino autorreferencial lo llevó a consumirse a sí mismo. La tinta de la pluma se agotó con este ejercicio. El esfuerzo bien valió la pena: el resultado es un libro cuya intención estética es promover proyectos de escritura imposibles —muy a la manera de la geometría de Escher— como género literario. Tuvieron que transcurrir alrededor de 10 años para que Elizondo encontrara de nuevo el camino que le permitiera recobrar el sentido de la escritura creativa, al menos así lo afirma en “Log”, el primer texto de *Camera lucida*: “La facultad de escribir recobrada es el resultado de una lenta cura proseguida a lo largo de varios años de mortecina esterilidad”.⁴⁷ El creador llegó a un límite, hubo de pagar el precio de la autorreferencia aniquilando al escritor como personaje y como motor de la escritura, es decir, a sí mismo. A partir de aquí, la escritura ya no se piensa a sí misma, sino en función de un objeto, de una *Camera*

⁴⁶ Elena Poniatowska, *op. cit.* pp. 33-34.

⁴⁷ Salvador Elizondo, “Log” en *Camera lucida*, p. 7.

lucida abstracta, de máquinas específicas para, entre otras cosas, liberar la energía contenida en un poema de Mallarmé, o de un sueño que invoque y evoque simultáneamente la infancia, como en el caso de *Elsinore*, cuya frase inicial es: “Estoy soñando que escribo este relato”.⁴⁸ En ese sentido, coincide con el sacrificio del escritor propuesto por Blanchot con el fin de evitar más falsos pasos:

El escritor está llamado, por su angustia, a un real sacrificio de sí mismo. Es necesario que malgaste, que consuma las fuerzas que le hacen escritor. También es necesario que este derroche sea verdadero: por una parte, resignarse a no escribir más; por otra, escribir una obra donde se encuentre, en forma de efectos, todos los valores que el espíritu contenía en potencia. Lo que equivale a impedir el sacrificio o a remplazarlo por un intercambio. Lo que se le exige al escritor es infinitamente más duro; es necesario que sea destruido por un acto que lo ponga realmente en juego. El ejercicio de su poder le obliga a inmolar dicho poder. La obra que hace significativa que no hay obra hecha. En el arte del que se sirve deben aparecer al mismo tiempo el triunfo total y el fracaso absoluto, la plenitud de los medios y la irremediable decadencia, la realidad y la nulidad de los resultados.⁴⁹

Al inmolar, el escritor accede a ese instante eterno en el que un dios se desdobra hasta el infinito. El dios, por supuesto, es inexistente, imaginario; sin embargo, la imaginación humana, más que la memoria, es la herramienta idónea para que los dioses construyan espacios literarios con el fin de que los hombres conozcan sus hazañas. “La definición que relaciona el sacrificio con una divinidad inexistente recuerda un poco la poesía según Paul Valéry: se trata de una operación meramente solipsista que las personas hábiles practican por amor al arte, dejando que las necias se ilusionen con la idea de que se comunican con alguien”.⁵⁰ El rito como escenario de la imaginación y el sacrificio como una tentativa de contacto con ese otro que lo habita y que, se cree, con-tiene más realidad que aquél que lo ve todo a través de gafas; por lo tanto, ese otro quizás no posea más realidad, pero sí más realeza. Entre estos dos polos de sí mismo bien puede encontrarse la distancia entre lo profano y lo sagrado.

⁴⁸ Salvador Elizondo, *Elsinore: un cuaderno*, p. 9.

⁴⁹ Maurice Blanchot, *Falsos pasos*, p. 11.

⁵⁰ Rene Girard, *op. cit.* p. 14.

3.3. La nada, lo sagrado

En esta sección se abordará algo que he mencionado varias veces y a lo cual me ha llevado esta tesis desde muchos caminos: el empate que se establece entre la nada y lo sagrado o la nada como la última forma de lo sagrado. Esta idea está tomada del misticismo de Simone Weil analizado por Maurice Blanchot en *El diálogo inconcluso* sobre la experiencia sagrada como una recreación divina del hombre a partir del vacío que lo habita y lo circunda. Dios, menciona Weil, no puede nada dentro del mundo material porque no-es, es decir, no existe dentro de este mundo más que como un concepto abstracto, el cual paradójicamente tampoco se puede ver. “Pensar que Dios es, todavía es pensarlo presente, es un pensamiento a nuestra medida, sólo destinado a nuestro consuelo. Es mucho más justo pensar que Dios no es, así como hay que amarlo con suficiente pureza para que pueda sernos indiferente y que no lo sea”.⁵¹ Lo sagrado cobra sentido en el momento en que es un concepto transparente y vacío, sin el antroporfismo judeocristiano de un anciano con barba. Cuando Dios no equivale a nada, pierde la omnipotencia que se le atribuía dentro del mundo profano, siendo ausencia dentro de éste. Sólo nos queda una cosa de él, comenta Weil, su nombre. El apelativo adquiere la capacidad ritual de invocarlo, debido a que establece un contacto en el que no se espera nada a cambio, más que regocijo espiritual o estético, como en el caso de *El grafógrafo*.

Dios renuncia al espacio profano, dejó su nombre, que puede ser evocado e incluso hacer negocio con él. Para los hombres, lo único que queda de Dios es su nombre y el recuerdo de haber sido creados por él. La creación, como explica Simone

⁵¹ Simone Weil, citada por Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, p. 191.

Weil,⁵² es un acto de renuncia divina, una especie de desprendimiento que hace Dios de sí mismo para que pueda existir lo profano. “Mi reino es el de los cielos”, aseguró Jesús, quien estaba convencido de que en la vida carnal su muerte era inexorable, que él mismo sucumbiría a los intereses y poderes establecidos. Dios hecho hombre es sacrificado por la gente que tiene el poder, al cual se accede con el dominio de la palabra o la fuerza militar. Para el pensamiento judeocristiano, que Dios hombre se sacrifique redime al hombre profano, su sangre lo reviste sacramentalmente, para que éste pueda imitar a su Dios. Tal cuestión da al ser la esperanza de seguir por el “valle de lágrimas”. La noción del “valle de lágrimas” también nos habla de la creencia de que Dios habita un mundo en el que el sufrimiento no tiene lugar, un espacio ajeno al que se observa cotidianamente, una especie de nada eterna y pacífica a la que se llega mediante el sacrificio, la disciplina con respecto al cuidado del cuerpo y sus tentaciones, el ascetismo. “La resistencia al ser propio es la nada, y la nada es Dios, lleva a él; dejarse caer, hundirse en la nada es hundirse en el fondo secreto de lo divino”.⁵³

La clave entonces es la aceptación de que lo sagrado dentro del espacio profano es ausencia, no posee ningún poder, por tanto su invocación no sirve para manipular las fuerzas del universo en beneficio propio —como se creía en la Edad Media—, sino como una forma de contactar al poder que elige la renuncia como *leitmotiv* de la creación del mundo —de otra forma, su presencia aniquilaría cualquier forma de vida

⁵² “Dios, ‘al crear el mundo, no pone algo más, sino para empezar algo menos. El ser infinito es necesariamente todo’. Para que el mundo sea, es necesario que, cesando de ser todo, le haga lugar, por un movimiento de retroceso, de retiro, y ‘abandonando como una región dentro de sí mismo, una especie de espacio místico’. En otras palabras, el problema esencial de la creación, es el problema de la nada. No de cómo algo es creado con nada, sino de cómo nada es creado, a fin de que haya *lugar* para algo. Es preciso que (no) haya nada: que nada sea, he aquí el verdadero secreto y el misterio inicial, un misterio que comienza dolorosamente en Dios mismo, —por un sacrificio, una retracción y una limitación, un misterioso consentimiento en alejarse del todo que es, y borrarse, ausentarse, para no decir desaparecer. Como si la creación del mundo, o su existencia, evacuaba a Dios de Dios, ponía a Dios como falta de Dios y por lo tanto tenía por corolario una especie de ateísmo ontológico que no podría abolirse más que con el mundo mismo. Allí donde hay mundo, dolorosamente hace falta Dios” (Simone Weil citada por Maurice Blanchot, en *El diálogo inconcluso*, p. 199).

⁵³ María Zambrano, *op. cit.* p. 162.

mortal—. Contactarlo por placer espiritual o como fin estético, tal es el carácter del vacío y lo sagrado en la modernidad. Se llega a la noción de que Dios es una cuestión inexistente, no-es en los parámetros en los que se desenvuelve el ser humano, que son básicamente los dictados por el paso del tiempo y los designios de la muerte.

Dios no puede más tampoco. No es el Todopoderoso que nuestra idolatría se apresura a adorar en él, con el fin de adorar el poder en nosotros. Es, al contrario, la absoluta renuncia al poder, es abdicación, abandono, consentimiento en no ser lo que podría ser; esto tanto en la Creación como en la Pasión. Dios no *puede* nada para nosotros, por lo menos mientras seamos nosotros mismos, rodeados de nosotros. '*Dios, en esta tierra, es un disolvente. La amistad con él no da ningún poder...*' Volvemos a la pregunta: lo que la arrancó de sí misma, si no es ella, si no es Dios, ¿qué es entonces?' Hay que contestar que es el mismo arrancamiento.⁵⁴

Lo sagrado debe retirarse para permitir la existencia de un espacio profano; dentro de éste, la divinidad no existe sino como un recuerdo que ha acompañado a la humanidad a lo largo de distintas culturas: el recuerdo de haber sido creados. “Ya no está presente la presencia, cuando se desearía que diese pruebas, sino su recuerdo, y el recuerdo de un acontecimiento místico no es místico; vuelve a introducir en las incertidumbres del tiempo y del discurso la certidumbre inasible de la que sólo muestra el reflejo”.⁵⁵ Para que lo divino sea inofensivo es necesario que sea un recuerdo para el hombre, una presencia ausente utilizada para crear su propio concepto. Lo sagrado es una idea cuya imagen es recordada por los hombres. El recuerdo se disuelve entre quienes no lo conservan, como por ejemplo en la escritura. Sólo es místico aquello que posee una estructura, la cual puede ser alterada por quien efectúa un rito.

“El poeta, el verdugo y el asesino son los únicos seres que introducen modificaciones radicales en el orden del universo”.⁵⁶ El grafógrafo accede al orden sagrado al alterar a conveniencia el orden de su universo imaginario. Se asume como un dios acrónimo recursivo, que borra su poder al desdoblarse infinitamente. “El

⁵⁴ Simone Weil, citada por Maurice Blanchot, en *El diálogo inconcluso*, p. 197.

⁵⁵ *Ibid.* p. 196.

⁵⁶ Juan Carvajal, *op. cit.*, p. III.

grafógrafo” representa renuncia a la identidad soberana del escritor que ve desde arriba. Es voltear hacia arriba y descubrir que lo que nos escribe es la palabra, que se está en el reino de la palabra. El escritor como divinidad recursiva accede al vacío de su propio ser, se percata que la materia de la cual está hecha la divinidad es la nada inabarcable, nadie puede concebirla o poseerla. “Uno no puede poseer a Dios sino desearlo”.⁵⁷

Por no tener un contacto directo con lo sagrado, el hombre se hace una idea de Dios a partir de palabras, las cuales son finitas y se fundan en el principio de no ser lo que nombran; aunque, gracias a esta condición de no-ser, adquieren un sentido sagrado, si se toma en cuenta que el ser hasta este punto se ha considerado del lado de la vida. Entonces Dios, como concepto, tiene que fundarse en la idea de no-ser a la manera del hombre. El ser divino se haya en la ausencia desde el punto de vista del tiempo profano. La presencia de Dios consume al hombre, lo lleva al territorio de la muerte. ¿Qué es la muerte? Ausencia de vida, en primera instancia, aunque todos los sistemas de creencias religiosos creen que es un proceso que experimenta la humanidad antes de ir a un “más allá” de la vida orgánica. La muerte es la metamorfosis definitiva del hombre en lo sagrado.

Muerte, alteridad, no-ser, la idea de lo sagrado está tan separado del hombre que entonces se considera la nada misma. Contrario a la idea de que la divinidad es abundancia, lo sagrado es visto por María Zambrano y Simone Weil como vacío dentro del universo profano. Asimismo, las palabras son conductos, están huecas, no portan más que un nexo que las ata a la realidad, a los conceptos que existen fuera de la conciencia. De ahí que la escritura sea un territorio propicio para la reflexión sobre la nada. El grafógrafo, para ser sagrado, sólo necesita un elemento: la autorreferencia, al punto de anular la identidad para sumergirse en un abandono de sí mismo por el deseo

⁵⁷ Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, p. 180.

de crear una obra de arte, la cual, al ser el medio más refinado de la expresión humana es sagrada o, mejor aún, una forma de tener contacto con eso de sagrado que el hombre posee en su interior.

“Hay en nosotros algo que debe llamarse divino y por lo que ya permanecemos cerca de Dios: el movimiento por el cual nos borramos: el abandono —abandono de lo que creemos ser, retiro fuera de nosotros y fuera de todo, búsqueda del vacío por el deseo que es como la tensión del vacío y, cuando es deseo del deseo (deseo entonces sobrenatural), es el deseo del mismo vacío, el vacío anhelante”.⁵⁸ La pluma sin tinta, el escritor sin ideas, el camino irremediable del silencio y la renovación. El sacrificio. “No tener nada que decir debe interpretarse en el sentido más sencillo del término; sea cual fuera lo que quiere decir, no es nada. El mundo, las cosas, el saber, no son para él más que señales en el vacío. Él mismo ya se ha reducido a nada. La nada es su materia, y rechaza las formas por las cuales se le ofrece como algo”.⁵⁹ *El grafógrafo* no es sólo un libro, es un punto final a las reflexiones desarrolladas por Elizondo a lo largo de varios libros. La escritura en primera instancia es efectista (*Farabeuf*). Después, la escritura va del cuerpo a la mano y de la mano a la mente. Asimismo, el lenguaje creativo, en su forma más pura y reflexiva, se mezcla con el silencio, configura con el silencio una sinfonía que no es otra cosa que regocijo ante el vacío que implica la manera en la que se estructuran conceptos como el mundo, Dios o el hombre. El misticismo más profundo al que llega el escritor es al silencio que experimenta cuando se topa con ese tiempo violento, suma de todos en uno, en el que se desenvuelve Dios. Lo sagrado es renuncia de sí mismo, muerte del sujeto, perduración de una obra artística en la cual se concentran las obsesiones del espíritu. Nada más.

⁵⁸ *Ibid.* p. 197.

⁵⁹ Maurice Blanchot, *Falsos pasos*, p. 9.

Por otro lado, en el capítulo anterior concluí que el hombre frente al espejo descubre en sí mismo la otredad que lo aterra, la cual bien podría tratarse de otra persona, pero esta intuición en una mente solipsista se refiere a otra cuestión: al vacío.

El observador que viene hacia mí a ver cómo es la situación encuentra lo que encuentro yo: el vacío. Y si, después de haber descubierto y compartido mi falta de identidad de aquí, hubiese de volverse (mirando hacia fuera conmigo en lugar de hacia mi interior) otra vez hallaría lo que yo hallo, que esta vaciedad está llena hasta el tope de todo lo imaginable. También él encontraría este punto céntrico que explota en un Volumen Infinito, esta Nada hacia el Todo, este Aquí hacia Todas Partes.⁶⁰

La nada y el todo son complementos, parte de lo mismo. Lo profano está vacío porque la creación es renuncia, ausencia de lo que es todo. Y esta nada es asimismo lo más presente que hay de Dios, toda vez que incluso a nivel molecular la materia se forma de vacío. Incluso en el átomo se estructura a partir de la nada, como los pequeños huecos de las piedras.

A lo largo de los capítulos anteriores he tratado de explicar de qué forma en el castillo especular —que tiene como objetivo llevar al extremo la metáfora platoniana del espejo del arte como mera *imitatio* del reino sagrado de las ideas—, el escritor y el lector se desintegran, se convierten en un accidente, en objetos de la escritura misma, cuyo generador principal es, a final de cuentas, el conjunto de palabras que conforma el lenguaje. Es sólo a partir del espejo como somos conscientes de nuestra propia carga de vacío, de ese no-ser que constantemente enfrentamos cuando miramos en retrospectiva el paso del tiempo, gracias a una fotografía, por ejemplo, o mediante la memoria y la imaginación. El espejo es, por ende, “esa alternativa más grave todavía que la muerte”⁶¹ porque evidencia nuestra propia carga de vacío. Es decir que el ser encarnado también está constituido por lo vacío. Pensar en el vacío no es sólo pensar en el final, sino en una forma de recomenzar tomando en cuenta al cero, no solamente la unidad. ¿Qué es el vacío? “No es nada más ni nada menos que el despliegue de un espacio en el que por fin

⁶⁰ D. Harding, *op. cit.* p. 39.

⁶¹ Salvador Elizondo, “La poesía de Borges”, p. 388.

es posible pensar de nuevo”,⁶² asevera Foucault. Un espacio en el que el escritor puede encontrar la forma de demostrar que él es una especie de Dios debido a que lo que configura al mundo son las palabras y éstas portan la misma carga de vacío.

3.4. El espacio onírico y la revelación

Presagios, proyecciones de miedos y deseos, la lengua ideográfica de la mente, el sueño y sus espacios mentales contribuyen a esclarecer muchas de las cuestiones que se esconden dentro del sujeto. Lo onírico es ante todo catarsis de la psique. Para Elizondo, el sueño es creación, percepción lúcida de las cosas, por tanto, una forma de contactar a ése que crea con imágenes mentales y que habita dentro de sí. “Todo acto de creación es un intento de concretar un sueño. El sueño se convierte así en un método de composición literaria”.⁶³ Es el espacio donde la mente —“potencia intelectual del alma”, de acuerdo con la RAE— crea de forma pura. En *El grafógrafo*, lo onírico es otra forma de desdoblarse, ya que el sueño, encantamiento del dios Ypnos, es capaz de convertir al sujeto en personaje de un suceso que genera la mente, una cuestión que el mismo grafógrafo buscó en la autorreferencialidad de la escritura.

El espacio onírico comunica los deseos del que piensa al que escribe, es allí donde el yo efectúa un viaje interior con la esperanza de re-significar el pasado, configurar el presente y transformar el futuro. En el caso de Elizondo, este viaje se realiza en la escritura: el lenguaje es emisario y la obra depositaria de la experiencia que supone el desdoblamiento en un laberinto especular. Uno de los últimos desdoblamientos autorreferenciales que el grafógrafo realiza es en el sueño. En “Una ocurrencia incomprensible”, el narrador homodiegético recibe la visita de un nombre

⁶² Michel Foucault, *op. cit.*, p. 333.

⁶³ Salvador Elizondo en Antonio Acevedo Escobedo, *Los narradores ante el público*, p. 167.

que dice llamarse Salvador Elizondo. Al principio, el personaje se muestra perturbado porque las visitas “rompen la continuidad de ese sueño que me gusta soñar”.⁶⁴ La continuidad de un sueño es algo que se logra pocas veces, pues la naturaleza de lo onírico es azaroso, impredecible y fragmentario. Los sueños generalmente se caracterizan por su flexibilidad con respecto a la continuidad fáctica de la vigilia. Los sueños no tienen la coherencia que posee la realidad. Los tiempos se acortan, lo inverosímil acontece, las capacidades de discernimiento se relajan, de ahí que el sujeto con-funda lo que vive con lo que sueña. “La [misma] sensación de ser una criatura física —compuesta obviamente de carne, sangre y duros huesos— [sienten] los seres soñados; aunque son sólo apariciones, tienen la misma sensación”.⁶⁵

Como ya se ha dicho, los sueños son reales sólo mientras duran, igual que la vida; en ese sentido, la muerte podría interpretarse como un no poder despertar jamás, un no regresar al encadenamiento de circunstancias que supone la vigilia, sino a la libre asociación de tiempos y espacios, de despertares eternos dentro del sueño, un espacio en donde el tiempo está roto. La muerte como sueño eterno. “No existiría el soñar si la vida no fuese inicialmente sueño. Si no viniésemos del sueño y si vivir no fuese ir despertándose, si la humana acción no estuviese dada por sucesivos despertares. Y si el soñar, primario, inicial soñar, no fuese ya un despertar, un no poder sufrir el simple sueño, el sueño mortal”.⁶⁶

El visitante de “Una ocurrencia incomprensible” entra al cuarto del protagonista y le dice: “Yo soy quien tú sueñas ser”.⁶⁷ Este sueño implica una imposibilidad inicial: los sueños son eventos insólitos de la mente. La disciplina del ensueño es una cuestión chamánica, mística. La voluntad en el sueño es más una creencia que una práctica. La

⁶⁴ Salvador Elizondo, “Una ocurrencia incomprensible”, en *El grafógrafo*, p. 109.

⁶⁵ Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*, p. 809.

⁶⁶ María Zambrano, *Los sueños y el tiempo*, p. 50.

⁶⁷ Salvador Elizondo, “Una ocurrencia incomprensible”. p. 109.

“continuidad del sueño” se transforma en la medida en la que el sueño se interna entre los laberintos del subconsciente. A lo largo de “Una ocurrencia incomprensible” el sueño cambia, primero porque ésa es la naturaleza del sueño, el azar, lo indeterminado y lo impredecible —de allí su misterio—; en segunda instancia, porque los mecanismos de la escritura transforman un instante sucesivamente. Un mismo suceso cambiará a medida que la escritura lo requiera. No importa la continuidad sino los requerimientos de la imaginación. La continuidad de ese sueño que le gusta soñar a Salvador Elizondo tiene rápidamente un motivo de quiebre respecto de esa idea que consiste en poder controlar un sueño a placer: el sujeto no controla lo que sueña, es percepción pura, no subjetividad volitiva.

María Zambrano explica que en los sueños el sujeto pierde ese vacío en el cual flota a lo largo de la vigilia, esa nada que le permite renovarse continuamente, no morir junto con las células del cuerpo, las cuales se regeneran completamente en un organismo cada cierto tiempo.

El Yo no está en el cuerpo pues este último se transforma. Tampoco está en la mente, pues el sueño es ventana de sus misterios; en ellos el sujeto es menos que una ilusión, un personaje, un suceso que se utiliza para generar una historia con un sentido más amplio que el del mero Yo. El sujeto —aparentemente— siempre es el mismo, a pesar de que necesite de un recuerdo plausible, como el de una fotografía, para establecer una ficción que le permita forjar su identidad. Esta historia, obtenida mediante una narración, de cierta forma constituye una mentira. La ficción no está hecha del material con el que se forjan los hechos, sino de palabras o de imágenes. Los sucesos se transforman en la memoria. Se convierten en palabras, las cuales se encuentran totalmente vacías, son símbolos. No hay nada detrás de las palabras y en ese mismo vacío es en donde se desenvuelve la conciencia, el Yo, eso que controla nuestro

deambular por el mundo. “Un cierto vacío es lo que paradójicamente constituye la sede del Yo, su envoltura; por él es libre, no se adhiere definitivamente a nada, a ninguna zona de las vivencias que se despiertan; por él puede desplazarse, apartar unas masas de vivencias, despertar a otras. El movimiento previo a la memoria y al olvido. Vacío que es distancia respecto de las vivencias mismas”.⁶⁸

En el sueño la conciencia desborda al yo, lo desubica, llena ese vacío que envuelve la autoconciencia y otorga la posibilidad de presentar múltiples versiones de sí mismo. El sueño desubica momentáneamente al Yo, quien es desplazado por la libre asociación de ideas, deseos, aconteceres; no obstante, está en constante pugna por aparecer durante la ensoñación para que no se olvide el poder de ser el personaje principal. Prueba de ello es que a veces se retira y entonces podemos soñar cosas que al despertar no recordaremos. “A veces, por huir, [el Yo] pierde el conocimiento, deja a la conciencia adherida al sueño y por eso es imposible y dificultosísimo guardar memoria de ciertos sueños, de los más profundos: de aquellos que no han estado sugeridos por él”.⁶⁹ El sujeto lucha por conservar un sitio en los sueños, se desdobla y adquiere presencia al convertirse en personaje, aunque no siempre sea el principal. El despertar es la muerte de esa imagen que el Yo hizo de sí mismo con el fin de no morir de sueños.

El problema de “Una ocurrencia incomprensible” es que Elizondo junta dos realidades: el sueño y la vigilia están en un solo espacio, quizás porque, como reza el cuadro común, la vida es sueño, sueño de ser alguien, de tener un Yo que se considera parte de Dios. Eso es lo verdaderamente insólito de “Una ocurrencia incomprensible”: conjuntar en una misma realidad dos dimensiones bien definidas: un ser que sueña a otro y ese otro, ilusión pura, que se ha colado en la vigilia del soñador. Es “el habitante de una isla desierta”, comenta el narrador del texto. De nueva cuenta, la isla desierta, un

⁶⁸ María Zambrano, *op. cit.* p. 98.

⁶⁹ *Ibid.* p. 100.

espacio vacío en el que el escritor se topa consigo mismo. Sin más exterioridad que un lugar deshabitado. Un Robinson Crusoe sin Viernes. Esta isla desierta representa una metáfora de la escritura como un territorio en el que el escritor se halla a sí mismo y al hacerlo encuentra la vía mística para con-vivir con lo sagrado.

“Creo que la definición más exacta y fructífera hecha de mí por el hombre —por lo menos en su estado actual de evolución— es que Yo soy el proceso mismo de iluminación”, comenta Dios en el diálogo entre éste y el hombre, imaginado por Raymond M. Smullyan en el texto “¿Es Dios taoísta?”. “Conócete a ti mismo y encontrarás a Dios”, ésa parece ser la revelación de muchos dioses a los héroes. El hombre comparte muchas cuestiones con dios porque, de alguna manera, él mismo es Dios —por lo menos de sí mismo—; de igual forma, es capaz de crear con la imaginación mundos y personas.

La asociación mística entre conocerse a sí mismo y averiguar qué es Dios se revela en sueños. Casi siempre las revelaciones divinas se dan en espacios oníricos, en momentos de éxtasis o en meditaciones profundas. La ensoñación es una dimensión donde las revelaciones sagradas son posibles. “El sueño es el mito personalizado, el mito es el sueño despersonalizado [...] En el sueño las formas son distorsionadas por las dificultades peculiares del que sueña, mientras que en el mito los problemas y las soluciones mostrados son directamente válidos para toda la humanidad”.⁷⁰

El espacio onírico es un territorio preciso para que el hombre se encuentre con dios, que éste le conceda sus premoniciones, deseos y voluntades y, sobre todo, le diga cómo liberar a un pueblo. De esta forma, el héroe mitológico salva el problema de un pueblo en su interior. Se retira del macrocosmos y se concentra en sí mismo porque las respuestas ya están depositadas en su interior. Dios y el héroe forman un vínculo

⁷⁰ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, pp. 25-26.

profundo y único. Es por ello que el drama del héroe es el drama de un pueblo. Y es en el interior de un sueño como el héroe construye una relación especular con Dios. “El héroe y su dios último, el que busca y es encontrado, se comprenden como el interior y el exterior de un solo misterio que se refleja a sí mismo como un espejo, idéntico al misterio del mundo visible. La gran proeza del héroe supremo es llegar al conocimiento de esta unidad en la multiplicidad y luego darla a conocer”.⁷¹

Para que sea sagrado, Elizondo asocia al sueño con el caos: “El sueño es la búsqueda metódica de un caos significativo regido por el inconsciente. La imagen sagrada, como el documento demencial, comporta siempre la misma carga de terror, de sorpresa y de sacrilegio”.⁷² Recuérdese que “El grafógrafo” con-funde al lector con el autor, los encierra en un tiempo en el que concurren los demás. Es el espacio del caos o el de la infinidad de lo sagrado, toda vez que éste aspira a instaurar un orden dentro de aquél; sin embargo, acaso la sustancia que los constituye sea la misma: el vacío. “Afirma Hesíodo que ‘antes que todas las cosas fue el Caos’. No define mayormente este concepto mítico [...] Esta noción del caos implica ya la idea de que la posibilidad precede a la realidad, de que lo informe da lugar a la forma, de que lo indefinido está antes de lo definido”,⁷³ de que la anarquía precede al equilibrio de la divinidad. Desde esta concepción clásica, se advierte la enorme carga de vacío que conforma, como concepto, este “estado amorfo e indefinido que se supone anterior a la ordenación del cosmos”, como define al caos la Real Academia Española.

Lo onírico representa un espacio idóneo para que una conciencia solipsista acceda al orden sagrado, toda vez que “en un mundo solipsista no hay empatía, pues se cree que *el universo es creado por la propia conciencia*”.⁷⁴ El sueño es visión no en el

⁷¹ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 44.

⁷² Salvador Elizondo, “Los continentes del sueño”, p. 426.

⁷³ Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*, p. 22.

⁷⁴ Alán José, *op. cit.* p. 92.

sentido de ser visionario, sino porque proyecta las imágenes de la cámara fotográfica del inconsciente. De la misma forma, en el espacio literario lo onírico no necesariamente está imbricado con los principios que impone la realidad. “Para Salvador Elizondo toda invención tendrá que recaer en sueños y fantasías, y el sueño será entendido no sólo como un producto final emanado de la psique, sino como una visión del mundo y de la escritura. El sueño es otra aportación de los recuerdos, tiene la facultad de propiciar acomodados atemporales en la memoria, a la vez que se le puede fragmentar cuantas veces se quiera”.⁷⁵

El grafógrafo, héroe de la escritura autorreferencial, descubre que dentro de él habita un dios creador y su propósito es darle voz. A través de múltiples desdoblamientos, Elizondo descubre algo: el sueño conjuntó al creador con escritor, es decir, a su mente con la mano: “Yo soy quien tú eres”,⁷⁶ le dice al final de “Una ocurrencia incomprensible” el personaje que habita en una isla desierta y que todo el tiempo se consideró como algo soñado. El ente soñado y el personaje que sueña se encuentran a través de la obra. La intención del héroe es, como decía Campbell, dar a conocer esta asociación entre el hombre y dios a través de sí mismo. La escritura es como un proceso de iluminación del creador que habita en su interior. Ese otro, hecho con “la sustancia de los sueños”, le dice que son lo mismo, que el proceso es darse cuenta de ello. No hay ser que sueña y ente soñado, ambos son lo mismo. Él es el verdadero habitante de la isla desierta, ahí lo ha conducido la escritura recursiva: al sacrificio de sí mismo como escritor. Ahora está encerrado en una isla desierta y sólo puede comunicarse a partir del sueño con el escritor. “Estoy soñando que escribo este relato”, así comienza *Elsinore*, su último libro. El creador y el escritor ahora están en la isla desierta de la escritura porque siempre fueron lo mismo.

⁷⁵ Daniel Sada, “La escritura obsesiva de Salvador Elizondo”, p. 60.

⁷⁶ Salvador Elizondo, “Una ocurrencia incomprensible”, p. 110.

En *Los narradores ante el público*, un proyecto que coordinó Antonio Acevedo Escobedo, Elizondo planteó estar en busca de escribir una obra maestra, que el sueño era una forma de composición literaria y que la literatura, por ende, era “el sueño que sueña la verdad”.⁷⁷ De igual forma, en esta búsqueda por escribir una obra maestra tenía en cuenta que la creación literaria era el intento por concretar un sueño. En *El grafógrafo*, Salvador combinó la realidad cotidiana del escritor con la esencia de sus sueños con el fin de escribir una obra maestra, tal y como se lo había propuesto desde 1967: “Tal vez cuando se produce el nudo entre la vida cotidiana del artista y la vida del sueño del artista es cuando se produce la obra maestra y ése es el momento en el que la palabra cobra un significado absoluto, indudable”,⁷⁸ algo que se logra a cabalidad en “Una ocurrencia incompresible”: la vida imaginaria, onírica, del artista se conjunta con un momento de vigilia en que la “continuidad del sueño” es interrumpido. Hacen una especie de bucle donde se conjunta por un momento una única revelación: el yo que crea se comunica con el que escribe en el sueño. “La mística y el sueño son dos vivencias semejantes que el hombre extraordinario concentra y objetiva en la obra de arte. Por medio del poema, la melodía o la pintura, el hombre común puede participar de la única experiencia llamada divina”.⁷⁹

Después de muchos años, Elizondo se convenció de que *El grafógrafo* desarrolló gran parte de sus obsesiones, que éstas se concretaban en este libro, una especie de *súmmum* de sus metáforas obsesivas. Pablo Espinosa, en la nota sobre su sepelio, escribió que el autor consideraba a *El grafógrafo* como su obra maestra: “Salvador Elizondo consideraba a *El grafógrafo* como su ‘obra con mayúsculas, sin olvidar desde

⁷⁷ Salvador Elizondo en Antonio Acevedo Escobedo, *Los narradores ante el público*, p. 168.

⁷⁸ *Ibid.* p. 166.

⁷⁹ Jean Paul, *Sueños*, p. 7.

luego el resto de mis trabajos. Pero yo al menos, muy modestamente, me quedaría con ese solo trabajo”⁸⁰.

El hecho de que Elizondo se encuentre en la vida cotidiana con ese doble que sueña ser significa el momento anhelado a lo largo de varios libros: expresar a través del arte el encuentro consigo mismo y hacer de su condición como escritor —más que como hombre— un dios que crea todo con palabras. Al romper con un solo orden de realidad, Elizondo hizo de sí mismo un escenario en donde la imaginación, la memoria y la mirada se unieron como una eterna trenza dorada para generar el discurso de un dios-escritor encontrándose en múltiples desdoblamientos.

⁸⁰ Pablo Espinosa (*et. al.*), “Murió Salvador Elizondo, uno de los paradigmas de nuestra cultura”, en *La Jornada*, 30 de marzo de 2006, p. 3A.

CONCLUSIONES

Mediante el recurso de la autorreferencialidad y gracias a la imaginación, a la memoria, y a la mirada de quien se ve a sí mismo escribir, el grafógrafo aspira a ser un dios que se desdobla hasta convertirse en grafía; anula su identidad como ente autónomo de la obra y del discurso que en ella emerge; así, muestra una cuestión paradójica en cuanto al sujeto y su relación con la grafía: la realidad de la condición humana cuando se define mediante la escritura.

El hombre no es más real que su aspiración de ser dios, de ahí la posibilidad, a través de la escritura, de ser un dios imaginario que controle sus ficciones. Dios crea al hombre y el hombre crea a Dios. Existe una mutua interdependencia en ambas entidades acaso porque la invención de uno que crea al otro corresponda a una cadena infinita que los envuelva a ambos. En ese sentido, DIOS como acrónimo recursivo (DIOS que Imparte Órdenes al Subsiguiente) implicaría, en su escala más baja, a DIOS que Imparte Órdenes al Súper-hombre, en este caso, al que Súper-escribe. En esta cadena infinita de factores que se desdoblan, Elizondo se ve a sí mismo con la posibilidad de ser dios, aunque su existencia esté circunscrita al ámbito literario.

Al manipular el sentido semántico de las palabras, este dios invoca el orden sagrado del universo a través del lenguaje. Si en el principio era el verbo, entonces no se trata del signo, sino de las asociaciones que éste ha establecido a lo largo del tiempo. Se trata de encontrar el principio en el que el Verbo norma al universo para localizar a Dios. “Cortad el ombligo serpentino que une a la palabra con la cosa y encontraréis que comienza a crecer

autónomamente como un niño”.¹ Libertad del signo y libertad del escritor de hacer lo que quiera en sus universos ficticios.

La escritura es doble ausencia: existe un abismo infranqueable entre la palabra concebida mentalmente y su concreción como trazo tipográfico; de igual forma, hay una gran distancia entre signo y significado. La escritura no es parte del misterio que envuelve al instante creador sino un espejo cóncavo que otorga un reflejo imperfecto de él. No obstante, las revelaciones, incluso en sueños, constituyen dictados de seres divinos que aconsejan a través del habla profana al héroe en los momentos de mayores vicisitudes. Es por medio del lenguaje como se invoca el orden sagrado; de igual forma, las palabras son las entidades que expresan la voluntad divina al héroe. Desde este punto de vista, el lenguaje es intermediario entre lo sagrado y lo profano. Es Hermes, heraldo de dioses y hombres.

De igual forma, el espacio literario es una dimensión sagrada dentro del mundo profano en el cual se muestra la grandeza divina que habita en el hombre, iluminada gracias a la creación estética. De la asociación entre el ejercicio de la escritura artesanal y la creación del Universo —en el principio era el Verbo— surge la inquietud de Salvador Elizondo por ser dios de sus creaciones; cuando éstas se vuelven autorreferentes, la única certeza que queda, aquello que subyace, es el recuerdo memorioso, escritural, del vacío al que se accede cuando los verbos se conjugan al punto de anularse, incluso el verbo más importante de todos: escribir. Asimismo, al anular el verbo a fuerza de repetirlo, vislumbra el abismo en el que se finca nuestra cosmovisión moderna. El vacío como condición humana y los recovecos paradójicos del lenguaje sólo pueden insinuar que lo sagrado también está conformado por esta nada innombrable hecha de silencio.

¹ Salvador Elizondo, *Sistema de Babel*, p. 17.

Las tablas, no la palabra de Moisés, constituyen la piedra angular del aparato moral judío. Es la escritura, más que la tradición oral, la que conlleva el dictado divino. “Amar la Thora más que a Dios es protección contra la locura de un contacto directo con lo Sagrado”.² Es en este punto donde Elizondo aspira, como escritor, a ser dios de sus espacios narrativos, sacrificando su condición de sujeto que emite discursos por el de habitante con capacidades divinas de dichos espacios. Le deja todo el crédito al lenguaje para que sea la ausencia final de todo sujeto la que refiera el vacío infinito que conlleva la idea del ser, su dios y el intermediario de ambos: el lenguaje.

Elizondo es un creador artístico que, a la manera de Velázquez o Escher, se sitúa dentro de la obra, dejando la interrogación sobre quién es el que está afuera, si es el lector —el cual, según Elizondo, debe ser él mismo— quien penetra en sus escritos como si se mirara frente a un espejo, o es la nada, la cual conforma a tal punto la noción de lo sagrado que, acaso, terminan siendo dos formas de nombrar lo mismo.

Si todo contacto con lo sagrado necesita un rito, éste consistirá en poner a dialogar al que traza grafías con ese otro que las concibe mediante imágenes mentales, mismas que recuerda o imagina. El rito como anulación, como pérdida simbólica de la vida humana y resurgimiento como una totalidad fragmentada, divina, que es la del dios que se repite recursivamente hacia el infinito con el fin de confrontar a las dos entidades que habitan en él: el fotógrafo mental y el escritor tipográfico.

Ahora bien, si la fotografía es la manipulación de eventos físicos luminosos, el lenguaje teatro del mundo y la escritura espejo de la mente humana, ¿por qué es importante reflejar la mirada mental, que ordena el universo a partir de palabras? Porque, más allá de que reflejen —sobre todo fijen— de la forma más plausible el pensamiento creativo, “la

² Jacques Derridá, *La escritura y la diferencia*, p. 138.

mente del hombre refleja, imperfectamente, la sabiduría de Dios”.³ La fijeza del pensamiento del grafógrafo desea acceder a la lógica infinita y recursiva de lo sagrado: en este caso es la mirada mental, la *camera lucida*, quien logra captar desde la caverna platónica los designios divinos del hombre, los cuales se encuentran en el interior de éste. El diseño sagrado se revela al grafógrafo mediante la escritura, debido a que Elizondo se convence de que lo sagrado es un ejercicio de la conciencia, por lo cual está de acuerdo con la opinión de Caillois sobre el carácter que tiene lo sagrado en la modernidad.

Lo sagrado tiende menos a ser una manifestación objetiva que una pura actitud de conciencia, menos una ceremonia que una conducta profunda. En esas condiciones, se emplea con razón la palabra sagrado fuera del terreno propiamente religioso para designar aquello a lo que cada uno *consagra* lo mejor de su ser, lo que cada uno considera como valor supremo, lo que venera y a lo que *sacrificaría* incluso su existencia.⁴

En “El grafógrafo”, el escritor es el personaje central porque representa la propia creación de ese otro que lo imagina. La imaginación y la creatividad mental poseen más realidad que el mundo observado, basado en libros y palabras. A ese contacto consigo mismo obedecería la creación con palabras de un universo imaginario en el que él fuese el dios que regule todo a su voluntad.

La escritura es vista como un mecanismo en función de cuestiones específicas (máquinas y sueños) no un ejercicio que traslada fidedignamente lo que se piensa en lo que se escribe. La escritura como rito —recuérdese que en *Farabeuf* se utiliza a la escritura como un cuerpo supliciado y en *El grafógrafo* al escritor como chivo expiatorio de un sacrificio sagrado— no tiene sentido; para elaborar un texto con un sentido sagrado tan fuerte siempre hay que pagar un precio. Elizondo aspiró a ser esta suerte de dios-escritor del mundo y se consumió a sí mismo, al menos creativamente.

³ Michel Foucault, *op. cit.* p. 28.

⁴ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 152.

El grafógrafo es un dios inexistente que se anula mientras escribe y del cual sólo queda el recuerdo en la misma escritura. Desea que su recuerdo sea una imagen *imaginada* por quien lea el texto que trata sobre la escritura de la escritura. De lo que se trata es de proyectar la infinitud del espíritu en una sola obra en la cual esté concentrada la energía empeñada en un proceso narrativo que subió la apuesta: arriesgar el aspecto formal, diseccionando la escritura en *Farabeuf*; el sentido del libro *El hipogeo secreto* al describir el proceso de escritura, hasta llegar a apostar la identidad en *El grafógrafo*.

Elizondo concluye que sólo el escritor, gracias a la imaginación, puede concretar el anhelo de vestirse de la realeza divina, es ella el único escenario que ofrece esta posibilidad. “El acto de imaginación [...] es un acto mágico. Es un encantamiento destinado a mostrar el objeto en el que piensa, la cosa que se desea, de modo que uno pueda tomar posesión de él”.⁵ La imaginación convertida en escritura es el escenario del rito mediante el cual Elizondo aspira a ser dios.

No obstante, si todo rito necesita de un sacrificio, éste quedará circunscrito al territorio de la imaginación al que fue confinado por la modernidad.⁶ El escritor se inmola a sí mismo a través de la violencia más grande que puede producir: la escritura. Al hacerlo, obtiene la peor violencia que le puede sobrevenir al hombre, la muerte, aunque ésta sea de forma simbólica: perece el ente creador que habita en su interior. El contacto ritual se establece en el espacio de la escritura, debido a que es ahí en donde la violencia se neutraliza. Es un contacto indirecto en el que la violencia de ambos convive, fusionándose en esa nada que es la muerte del escritor, o la vida de lo sagrado a través de la muerte de

⁵ Jean Paul Sartre, *L'Imaginaire*, citado por Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 78.

⁶ “El sacrificio siempre ha sido definido como una mediación entre un sacrificador y una “divinidad”. Dado que para nosotros, modernos, la divinidad carece de toda realidad, por lo menos en el plano del sacrificio sangriento, toda la institución, a fin de cuentas, es rechazada por la lectura tradicional al terreno de lo imaginario” (René Girard, *op. cit.*, p. 14).

éste y de la del lector, quien ha sido cómplice y que ni con la distancia de la mirada ha podido salvar el vacío en el que se desenvuelve este universo autorreferencial. “La muerte es la operación del espíritu por la cual tú, lector, y yo, autor de esta escritura, perdemos la importancia, aun si nuestra relación queda incólume”.⁷ Incluso en esta suerte de empate ajedrecístico entre escritor y lector, Elizondo no ve más que la muerte inminente, el camino al cual han sido llevados por ese dios que subsiste en la lectura de *El grafógrafo*, pero en el que esas grandes entidades—escritor y lector— han quedado anuladas por la operación autorreferencial de la autoconciencia grafográfica, que escribe que se ve escribir que escribe.

La lectoescritura se convierte en una cuestión litúrgica que invita tanto al lector como al escritor a ser participantes dentro de un rito que consiste en describir cómo el grafógrafo se desdobra al infinito y al hacerlo se anula, como si se sumergiese en esa nada aterradora de la conciencia autorreferencial. Es decir que más allá de eso no tiene nada que decir como creador, que se ha agotado esta búsqueda, y que el lector, su cómplice, él mismo, ya no tienen nada más que leer. Es decir que han muerto, han sido sacrificados por la escritura de la escritura, la cual desde Mallarmé había pugnado por anular al escritor y dejar que las palabras se asociaran con mayor libertad, sin el anclaje engorroso de un significado externo.

La metafísica de la expresión —el ser es lo mismo que afirma mediante el lenguaje— a la que se refiere Eduardo Nicol⁸ es golpeada de lleno por la afirmación mallarmeana de la palabra vacía como la más terrible verdad del ser. Si el mundo se funda a partir del lenguaje, si las palabras sólo se refieren a sí mismas y ellas están vacías, no

⁷ Salvador Elizondo, “Colofón” en *El grafógrafo*, p. 111.

⁸ Vid. Eduardo Nicol, *Metafísica de la expresión*, México, FCE, 1957.

quieren decir más que otras palabras, entonces la escritura autorreferencial es una suerte de hoyo negro que devora todo a su paso, toda vez que el ser está en la escritura y la escritura es mirada del mundo a partir de un reflejo; por lo tanto, la mirada de la escritura sobre la escritura sólo se refiere a la nada, al vacío, el cual es caótico y sagrado.

La apuesta es arriesgada, porque el escritor se anula y sólo queda la obra, la sinfonía de las palabras. “La obra —la obra de arte, la obra literaria— no es ni acabada ni inconclusa: es. Lo único que dice es eso: que es. Y nada más. Fuera de eso no es nada. Quien quiere hacerle expresar algo más, no encuentra nada; encuentra que no expresa nada”.⁹ *El grafógrafo* representa un juego en donde lo que se arriesga es la identidad, el ser del escritor como entidad autónoma y manipuladora del texto. Es una apuesta por convertirse deliberadamente en grafía, aunque corra el riesgo de quedar atrapado del otro lado del espejo. La escritura seca la tinta de la pluma porque se va aproximando hacia la nada de lo sagrado. Dice Steiner: “A medida que el poeta se acerca a la presencia divina, al corazón de la rosa de fuego, el esfuerzo de traducir en palabras se hace más abrumador. Las palabras son cada vez menos adecuadas para traducir la revelación inmediata”.¹⁰ ¿Cuál sería la revelación? La misma de Mallarmé: el ser se constituye de la nada de las palabras, por lo que el hombre, el poeta, es mecanismo para que el lenguaje hable y no al revés. El lenguaje canta a través del poeta, es él quien lo manipula y lo habita; es decir que el poeta es una marioneta del lenguaje.

La autorreferencialidad de la escritura es una especie de anomalía, un vacío escalofriante al cual siempre rehusamos pertenecer. Se cree que el ser es presencia, abundancia de vida, nunca vacío. El vacío como realidad del ser representa una violencia

⁹ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 18.

¹⁰ George Steiner, *Lenguaje y silencio*, p. 68.

terrible. Bien, pues la escritura de la escritura muestra de qué forma el hombre está lleno de vacío, cómo confía en la idea de trascender a partir de la escritura, que ella sea, con el nombre del artista en la portada, quien perdure después de que éste haya muerto. La autorreferencialidad destruye también esta idea: sólo quedan las palabras, no el escritor, él fue ofrecido en sacrificio a esa nada que es lo sagrado en la modernidad.

Ya que la presencia directa de lo sagrado ocasiona muerte y destrucción en el mundo profano, es necesario concebir el espacio profano como ausente de lo divino. Aquí Dios no puede nada, estar cerca de él o en busca de él no otorga ningún poder sobre la tierra, al contrario, su camino está lleno de renunciaciones y sacrificios, ya que el acto primario de la creación corresponde a un espacio que Dios vació completamente de su presencia para que los mortales existiesen.

La violencia que contienen los ritos —en tanto re-presentan cuestiones que requieren de algún sacrificio— implica por parte del solicitante la renuncia de ser, incluso de existir, para invocar al orden universal. El poeta, afirmaba Steiner, se acerca peligrosamente a las fronteras del silencio. Lo sagrado agota las palabras, complica cada vez más la descripción de una experiencia. Y el silencio en el poeta es la muerte. Si el poeta decide experimentar lo sagrado sin invocarlo, es decir, percibir directamente lo divino, ha de pagar el precio del silencio, de la renuncia o la imposibilidad de escribir de eso o más allá de eso.

Lo sagrado en el poeta sería la renuncia, el sacrificio del que hablaba Blanchot, ya que, como explica Elizondo en “De la violencia”, el acto violento implica la ausencia de lenguaje, silencio. La violencia enmudece, igual que Dios. El acto divino es necesariamente violento: el de hacer un espacio en donde voluntariamente se renuncie a él. Del mismo

modo, el acto de creación implica un acto de renuncia del poeta, de disciplina, de castigar el estilo con el fin de que sea afilado y preciso, aunque económico y breve.

Casi todas las narraciones que conforman *El grafógrafo* son cortas, como si a Elizondo se le estuviera acabando la tinta, como si detrás no hubiese más que vacío, o quizás algo más, una cuestión que es inapresable para las palabras y que sólo puede ser experimentada, como la violencia o el horror: lo sagrado. Dice Ionesco: “No hay palabras para las experiencias profundas”.¹¹ No es improbable que este vacío al que aluden los artepuristas implique una experiencia sagrada. El silencio es signo de quien despierta el sentido de lo sagrado a partir de vacío. ¿Qué es el vacío? “La nada asemeja ser la sombra de un todo que no accede a ser discernido, el vacío de un lleno tan compacto que es su equivalente, la negativa muda informulada a toda revelación. Es lo sagrado ‘puro’ sin indicio alguno de que permitirá ser develado”,¹² responde María Zambrano.

“El grafógrafo” aspira a convertirse en una imagen que se perpetúe entre los lectores, formando una cadena infinita de relaciones entre estas dos entidades: la del escritor que se consume en la obra y la del lector que se sumerge, acaso sin proponérselo, en esa cadena infinita de desdoblamientos por parte del escritor.

Lo verdaderamente perdurable para Elizondo es la calidad del trazo y el traslado fiel del pensamiento a la escritura. El instante creador es el momento de mayor acercamiento con el orden sagrado, de ahí que el rito para invocarlo no esté destinado simplemente a lo sensual, a la recreación de los sentidos, sino a la re-creación estética. El contacto con lo sagrado consiste en elaborar un texto fincado en el vacío en donde no se hable de otra cosa

¹¹ Citado por George Steiner en *Lenguaje y silencio*, p. 83.

¹² María Zambrano, *op. cit.* p. 171.

más que de la escritura como un acto ritual, toda vez que indica que ése que escribe es una suerte de Dios con el poder de desdoblarse hasta el infinito.

Elizondo representa el infinito a través de una escritura tautológica en la que múltiples tiempos de un mismo instante suceden simultáneamente. Al verse a sí mismo escribir, ya sea a través de la propia mirada mental, mediante el recuerdo o la imaginación, la escritura se vuelve un acto de invocación de la creación estética. El libro en sí es una invocación sagrada que, gracias al artificio, evidencia que el arte como cuestión de la imaginación forma parte del vacío, lo cual es principio y esencia de lo sagrado en la modernidad.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

Bibliografía directa

ELIZONDO, Salvador, *Elsinore: un cuaderno*, México, FCE, 2001.

_____, *El grafógrafo*, México, FCE, 2000.

_____, *Narrativa completa*, México, Alfaguara, 1999.

_____, *Obras: tomo uno*, México, El Colegio Nacional, 1994.

_____, *Obras: tomo dos*, México, El Colegio Nacional, 1994.

_____, *Obras: tomo tres*, México, El Colegio Nacional, 1994.

Bibliografía indirecta

ACEVEDO ESCOBEDO, Antonio (coord.), *Los narradores ante el público*, México, Joaquín Motriz, 1967.

ARREDONDO, Inés, *Obras completas*, México, Siglo XXI, 2006.

BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 2000.

_____, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, México, Siglo XXI, 2009.

_____, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós, 1991.

BLANCHOT, Maurice, *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1970.

_____, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992.

_____, *Falsos pasos*, Valencia, Pre-textos, 1977.

CAILLOIS, Roger, *El hombre y lo sagrado*, México, FCE, 1989.

- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 2006.
- CONSTANTE, Alberto *La obscenidad de lo transparente*, México, Conaculta, 1994.
- CONTE, Rafael, *Lenguaje y violencia. Introducción a la nueva novela hispanoamericana*, Madrid, Al-Borak Ediciones, 1989.
- CUEVAS VELASCO, Norma Angélica, *El espacio poético en la narrativa. De los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo*, México, Casa Juan Pablos/ UAM, 2006.
- CURLEY, Dermot F., *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*, México, Aldus, 2008.
- DÄLLENBACH, Lucien, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991.
- DERRIDÁ, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- DOMÍNGUEZ, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, Volumen 2, México, FCE, 1996.
- DORFMAN, Ariel, *Imaginación y violencia en América*, Barcelona, Anagrama, 1972.
- DURÁN, Manuel, *Tríptico mexicano: Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973.
- EISENSTEIN, Sergei, *Hacia una teoría del montaje*, vol. 1, Barcelona, Paidós, 1991.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 1968.
- FRANCO BAGNOULS, María de Lourdes, *Los dones del espejo. La narrativa de Antonio Muñoz Molina*, México, UNAM/Plaza y Valdés, 2001.
- GRANIELA-RODRÍGUEZ, Magda, *El papel del lector en la novela contemporánea, José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo*, Tesis de Licenciatura, Urbana, University of Illinois

at Urbana-Champaign, 1987.

GIRARD, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1995.

HOFSTADTER, Douglas R., *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*, Barcelona, Tusquets, 2003.

_____, (et. al.), *El ojo de la mente. Fantasías y reflexiones sobre el yo y el alma*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983.

JEAN PAUL, *Sueños*, México, Ediciones Coyoacán, 2000.

JOSÉ, Alan, *Farabeuf y la estética del mal: el tránsito entre realidad y ficción*, México, Dirección General de Publicaciones del Conaculta/Ediciones Sin Nombre, 2004.

LARSON, Ross, *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo*, México, El Colegio Nacional, 1998.

MANDELBROT, Benoît, *The fractal geometry of nature*, San Francisco, Freeman, 1983.

MARCH, Jenny, *Diccionario de mitología clásica*, Barcelona, Crítica, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich, *La ciencia jovial*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1999.

OLEA FRANCO, Rafael (ed.), *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XX*, México, El Colegio de México, 2010.

ORTEGA Y GASSET, José, *El libro de las misiones*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 2005.

RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003.

SERRATOS, Francisco, *La memoria del cuerpo. Salvador Elizondo y su escritura*, México, Ficticia, 2011.

STEINER, George, *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo*

inhumano, Barcelona, Gedisa, 2003.

_____, *Presencias reales. ¿Hay algo que decirnos?*, Barcelona, Destino, 1991.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de la estética. II. La estética medieval*, Madrid, Akal, 2007.

TAFUR CÁRDENAS, Marcela del Pilar, “*El mono gramático* de Octavio Paz. Lenguaje y lenguaje poético”, Tesis de licenciatura, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Literatura, 2008.

TERESA OCHOA, Adriana María de, *Farabeuf o la escritura productora de sensaciones*, México, Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

VARGAS LLOSA, Mario, *La verdad de las mentiras*, México, Punto de Lectura, 2002.

XIRAU, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, México, UNAM, 2000.

ZAVALA, Lauro, “El cuento mexicano contemporáneo”, *Literatura: teoría, historia, crítica I*, México, UAM, 1997.

ZAVALA, Lauro (ed.), *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*, México, UNAM, 2008.

ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*, México, FCE, 1966.

_____, *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1992.

Hemerografía

AGÜERA, Victorio G., “El discurso grafocéntrico en *El grafógrafo* de Salvador Elizondo”, *Hispanica Revista de Literatura*, vol. 10, núm. 29, 1981.

ALIS, René, “La siléptica empírica de Salvador Elizondo”, *El Universal. Revista Cultural* (4 de marzo de 1973).

ÁLVAREZ FALCÓN, Luis, “La ‘autorreferencialidad’ de la experiencia estética”, *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, núm. 9 (abril, 2010).

ANÓNIMO, “Elizondo, Salvador: *El grafógrafo*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1973, 105 pp. \$2.00”, *Recent Books in Mexico. Bulletin of the Centro Mexicano de Escritores*, vol. XX, núm. 3 (march, 1973).

BRADU, Fabienne, “*Camera lucida*”, *Vuelta*, núm. 83 (octubre, 1983).

BRUCE-NOVOA, John, “Entrevista con Salvador Elizondo”, *La Palabra y el Hombre*, núm. 16 (oct.-dic. 1975).

CAMARERO, Jesús, “Butor por él mismo” en “Michel Butor. Escrituras, una pasión por la invención estética”, *Antrophos*, núm. 178-179 (mayo-agosto, 1998).

CANO GAVIRIA, Ricardo, “Salvador Elizondo o el suplicio como escritura”, *Quimera*, núm. 15 (enero, 1982).

CAPETILLO, Manuel, “Teoría y realización de una escritura (sobre la escritura de Salvador Elizondo)”, *Revista de la Universidad de México*, vol. XXVIII, núm. 1 (septiembre, 1973).

CARVAJAL, Juan, “Tres entrevistas. Elizondo: nada se puede instaurar en el mundo sin un rito”, “*La Cultura En México*”, núm. 214 (23 de marzo de 1966).

CASTAÑÓN, Adolfo, “La escritura como experiencia interior. Entrevista a Salvador Elizondo”, *Mascarones*, núm. 5 (jul.-sep., 1985).

_____, “Salvador Elizondo. Idea del hombre que se hizo prosa”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 36 (febrero, 2007).

ELIZONDO, Salvador, “El escriba”, *La Vida Literaria*, 2ª época, núm. 1 (mar-abr., 1973).

_____, “Taller de autocrítica”, *Plural*, núm. 14 (noviembre, 1972).

ESPINOSA, Pablo (*et. al.*), “Murió Salvador Elizondo, uno de los paradigmas de nuestra

- cultura”, en *La Jornada* (30 de marzo de 2006).
- FERNÁNDEZ DE GORTARI, Rodrigo, “*Farabéufica* en tres amputaciones”, *La Jornada Semanal*, núm. 599 (27 de agosto de 2006).
- GONZÁLEZ, Emiliano, “Salvador Elizondo: mi finalidad es realizar una escritura pura”, “La Cultura en México”, núm. 499 (1 de septiembre de 1971).
- GUZMÁN, Humberto, “El trazo de una línea o de un círculo. Las imágenes perdidas de Salvador Elizondo. La acción de escribir y leer un libro blanco”, en “El Heraldo Cultural”, núm. 377, supl. de *El Heraldo de México*, (28 de enero de 1973).
- HÖLZ, Karl, “Entrevista con Salvador Elizondo”, *Iberoamericana*, núms. 58-59, 1995.
- LAVISTA, Paulina, “A propósito de los ajolotes”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 66 (agosto, 2009).
- MARTÍ, Agustín F., “Libros en México”, en “Revista Mexicana de Cultura, 6ª época, 212, supl. de *El Nacional*, (18 de febrero de 1973).
- MARTÍ, Ellu, “*El grafógrafo* de Salvador Elizondo, en “El Heraldo Cultural”, núm. 378, supl. de *El Heraldo de México* (4 de febrero, 1973).
- MCMURRAY, George R., “*El grafógrafo* de Salvador Elizondo”, *Books Abroad* [Norman, OK], vol. 47, núm. 4 (autum, 1973).
- MALPARTIDA, Juan, “Salvador Elizondo, el escriba”, *Ínsula*, núms. 618-619, 1998.
- MATEOS VEGA, Mónica ““¿Quién murió?, un gran escritor”, se decía en la entrada de Bellas Artes”, *La Jornada* (31 de marzo de 2006).
- MONTAÑO GARFIAS, Ericka, “Me parecería fantástico ser ‘un escritor maldito’”, *La Jornada* (10 de noviembre de 2005).
- MONTERO, José Antonio, “Tiempo, identidad y ser”, en “El Viento y la Marea”, *La Vida*

Literaria, 2ª época, 1, (marzo-abril, 1973).

PAZ, Octavio, “Salvador Elizondo: el placer como crítica de la realidad y el lenguaje. El signo y el garabato”, “La Cultura en México”, núm. 368 (5 de marzo de 1969)

PERUCHO, Javier, “Salvador Elizondo, el sueño de la escritura”, “La Jornada Semanal”, núm. 599 (27 de agosto de 2006).

PONIATOWSKA, Elena, “Entrevista a Salvador Elizondo”, *Plural*, Vol. 4 núm. 9, 1975.

QUEMAIN, Miguel Ángel, “La búsqueda de la escritura. Entrevista con Salvador Elizondo”, “La Jornada Semanal”, núm. 90, supl. de *La Jornada* (3 de marzo de 1991).

SADA, Daniel, “La escritura obsesiva de Salvador Elizondo”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 66 (agosto, 2009).

SALAZAR MALLÉN, Rubén, “*El grafógrafo* de Salvador Elizondo”, *La Vida Literaria*, vol. 3, núm. 30 (diciembre, 1972).

SÁNCHEZ ROLÓN, Elba Margarita, “El teatro de espejos en *Farabeuf* de Salvador Elizondo”, *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, núm. 27 (enero- junio, 2003).

SARDUY, Severo, “Del Yin al Yang. (Sobre Sade, Bataille, Marmori, Cortázar y Elizondo)”. *Mundo Nuevo*, núm. 13 (julio, 1967).

_____, “Los instrumentos del corte”, *Plural*, Vol. II, núm. 8 (abril, 1973).

Textos digitales

ANÓNIMO, “Espejo convexo”, Enciclopedia Encydia, en: http://es.wikilingue.com/pt/Espejo_convexo, 15/12/2010.

BARAJAS GARCÍA, José Miguel, “La escritura de Salvador Elizondo y su deuda con Mallarmé”, Primer Lugar del Cuarto Concurso Nacional de Ensayo Juan Rulfo 2008, p. 2,

en: <http://mexicokafkiano.com/wordpress/index.php/2009/01/12/la-escritura-de-salvador-elizondo-y-su-deuda-con-mallarm-miguel-barajas/>, 10/11/11.

LIZALDE, Eduardo, “Breve epílogo”, *Letralia*, año XIV, núm. 221 (9 de noviembre de 2009), en: <http://www.letralia.com/221/especial03.htm>, 14/02/11.

ORIZAGA DOGUIM, Daniel, “La fascinación por la mirada: Salvador Elizondo”, *Letralia*, Año XII, núm. 178, 17 de diciembre de 2007, en: <http://www.letralia.com/178/articulo02.htm>, 10/02/11.

PANIAGUA, Pablo, “¿Qué es literatura fractal?”, en: <http://www.literaturafactal.blogspot.com/>, 19/01/12.