



Universidad Autónoma del Estado
de México

Facultad de Humanidades



Escritura, autocrítica y autorreflexión en
EL GRAFÓGRAFO de Salvador Elizondo

Tesis para optar por el grado de
Licenciada en Letras Latinoamericanas

Presenta:

Danniela Almazán Santuario

Asesora: Carmen Álvarez Lobato

Co-asesora: Claudia L. Gutiérrez Piña

Toluca, Estado de México

Noviembre de 2016

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO 1: LA APUESTA POR UN PROYECTO IMPOSIBLE	6
1.1. Las obsesiones detrás de lo imposible.....	8
1.1.1. La metapoética.....	9
1.1.2. Los límites del lenguaje.....	12
1.1.3. Las geometrías imposibles.....	13
1.1.4. La creación del escriba	15
1.2. El teatro mental y el cubo de Necker.....	17
1.3 De la extinción a la autorreflexión	20
1.4 Autocrítica: la otra obsesión elizondiana.....	25
CAPÍTULO 2: JUEGO DE POSIBILIDADES: LENGUAJE Y ESCRITURA	31
2.1. <i>El grafógrafo</i> : el instrumento y el escriba	32
2.1.1. “El grafógrafo”: el texto.....	36
2.1.2. Ideas en movimiento: la escritura y el cubo imposible.....	44
2.1.3. <i>Mise en abyme</i> : noción de reflectividad.....	47
2.2. “Mnemothreptos”: las posibilidades de la imaginación	52
CAPÍTULO 3: LENGUAJE Y CREACIÓN	64
3.1. “Sistema de Babel”: el lenguaje y la poesía	64
3.2. “Tractatus rethorico-pictoricus”: la sustancia mágica.....	70
3.2.1. “La pintura secreta”	78
3.2.2. “Manera de pintar el kaki”: genio, técnica y creación.....	81
3.3. “El Objeto” y la operación torpe del espíritu	85
Conclusiones: <i>El grafógrafo</i> , pieza clave del proyecto escritural de Salvador Elizondo.....	91
Bibliografía citada	100

INTRODUCCIÓN

Salvador Elizondo, escritor mexicano nacido en 1932, traductor, crítico y autor de obras como *Farabeuf o La crónica de un instante* (1965), *El hipogeo secreto* (1968), *Camera Lucida* (1983) y *El grafógrafo* (1972), por mencionar algunos, ha sido siempre un escritor de preguntas, de creación simbólica, espejos, desdobles y laberintos; adentrarse a su obra es explorar temas fascinantes y complejos.

Retomando las incipientes influencias de Valéry, Mallarmé, e indudablemente las de Proust y James Joyce, Salvador Elizondo tenía entre sus obsesiones las posibilidades de la escritura y la idea abstracta de una literatura que se conforma como algo más que la unión de palabras, él pensaba en una escritura autocrítica, que llevara al límite todas sus probabilidades.

El grafógrafo vio la luz en 1972, bajo el supuesto de ser una recopilación de cuentos “experimentales” e “híbridos”, aunque probablemente dicha noción responde a que cada uno de los textos que comprende el volumen es distinto: cuento, ensayo, teatro e incluso poesía; la unión de varios géneros en el libro hacen difícil su clasificación. Diversos investigadores y críticos han retomado sus obras como objeto de estudio, indagando sobre el estilo y las pasiones de Elizondo, y es precisamente *El grafógrafo* una pieza clave en la construcción de una probable poética del autor; en este texto convergen dos meridianos muy importantes: por principio está la escritura obsesiva y el proyecto de Elizondo, y en segundo plano la configuración de la figura de “el grafógrafo”, el escritor/escriva/instrumento. Aunque esta entidad, que conlleva una complejidad importante y que me daré a la tarea de explicar en la presente investigación, aparece como tal por primera vez en *El grafógrafo*, parece concentrar ideas y obsesiones que Elizondo presenta desde sus primeras obras (*Farabeuf*, *Narda o el verano*, *El hipogeo secreto*), las cuales se desarrollan y llegan a su maduración intelectual en este volumen, presentándonos una sensación de circularidad. Con el tiempo, las palabras “el grafógrafo” significarán no sólo una metáfora de la actitud del escriva ante la hoja de papel, también serán el epíteto del

autor: Salvador Elizondo, el grafógrafo, escritor obsesivo que dirigió su obra a desentrañar la mente del artista y la configuración de lo textual.

Ciertamente, la crítica sobre la literatura de Salvador Elizondo tiende al análisis de *Farabeuf* o *la crónica de un instante*, libro con el cual Elizondo ganó el premio Xavier Villaurrutia y se consolidó como escritor. No obstante, hay algunos escritores y críticos que recuperan un análisis más global de su literatura, tomando en cuenta las demás obras que conforman el legado literario de Salvador Elizondo y con las cuales pude entablar un diálogo más directo para llevar a cabo esta investigación, como es el caso de Dermot F. Curley quien en su libro *La isla desierta: una lectura de la obra de Salvador Elizondo* hace un análisis deteniéndose en cada uno de los libros que publicó Elizondo y dibujando los senderos creativos que recorrió durante su camino como escritor. Curley hace referencia, en toda su investigación, a las pasiones que marcaron la escritura de Elizondo y que funcionarían como una poética del autor. Por su parte, Claudia Gutiérrez en *Las variaciones de la escritura. Una lectura crítica de El grafógrafo y de la obra de Salvador Elizondo* hace una lectura global de la obra de Elizondo e igual que Curley traza el camino del artista, aunque Gutiérrez entabla vasos comunicantes entre las pasiones elizondianas y el diálogo que Salvador Elizondo tuvo con otras disciplinas; además de romper con el mito de escritor solipsista para dejarnos ver que Elizondo es un escritor de mundos interiores. Gutiérrez concluye, a su vez, que es *El grafógrafo* la pieza medular del proyecto escritural del autor, pues en este volumen es donde se concentran las obsesiones e intuiciones que marcaron al escritor desde sus primeros textos y que lo acompañarían toda su vida.

Victorio Agüera, Daniel Sada, Adolfo Castañón y demás críticos que cito en esta investigación también escriben de una forma más global sobre la escritura de Salvador Elizondo en revistas, prólogos e introducciones a textos del autor. Cada una de sus análisis muestran, a su manera y desde distintos contextos, las particularidades del proyecto escritural de Salvador Elizondo.

El criterio de selección de los textos analizados responde precisamente a que en ellos se puede vislumbrar con detenimiento la ruta escritural trazada por Elizondo; cada uno de estos apartados tiene una esencia particular, así como una forma única de abordar las obsesiones elizondianas: la escritura, el lenguaje, las posibilidades de lo imposible... y es a

través de ella que pretendo hacer un acercamiento más profundo a aquel postulado elizondiano: el universo de la escritura, la autocrítica y autorreflexión.

La disposición capitular de este trabajo se rige, primero, por un acercamiento al proyecto de Salvador Elizondo para enunciar las obsesiones detrás de éste, además de precisar cómo funciona la autocrítica y la autorreflexión en la escritura de Salvador Elizondo. Los capítulos dos y tres dividen los ejes rectores de los textos elegidos: Para “El grafógrafo” y “Mnemothreptos” es el principio de variación y posibilidades de la escritura. Para “Sistema de Babel”, “Tractatus rethorico-pictoricus” y “El Objeto” es la reflexión sobre el lenguaje y sus alcances creadores.

Cada uno de los apartados analizados estará sujeto a los ejes medulares que mueven la presente investigación: la autocrítica y la autorreflexión. En cada apartado hago especial hincapié al funcionamiento de las obsesiones y cómo es que éstas, a su vez, responden a los ejes medulares principales, sobre todo al de que el proyecto escritural de Salvador Elizondo tiende a ser un trabajo reflexivo de la escritura sobre la escritura.

Mi lectura de los textos escogidos de *El grafógrafo* se centra en la analogía de la labor escritural configurada por Elizondo a partir de la triada: escritor, escriba e instrumento, las cuales se amalgaman en una sola entidad, mientras que los recursos de autocrítica y autorreflexión, sostienen el postulado de la escritura que habla sobre la escritura misma.

Con este trabajo pretendo analizar por qué la autocrítica y la autorreflexión son los elementos fundamentales para entender el proceso escritural presentado en los apartados elegidos de *El grafógrafo* y explicar puntualmente las razones que me llevan a pensar en *El grafógrafo* como la pieza clave del proyecto escritural de Salvador Elizondo; al finalizar concretaré las partes que conforman a *El grafógrafo* como un todo detallando el funcionamiento y características de cada una de esas partes: escritor, escriba, instrumento.

CAPÍTULO 1:

LA APUESTA POR UN PROYECTO IMPOSIBLE

Sólo existe una forma real, concreta, del pensamiento: la escritura. La escritura es la única prueba de que pienso, ergo, 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.

Salvador Elizondo.

La figura de Salvador Elizondo –el escritor, el hombre, el poeta, el escriba– se sitúa entre las más emblemáticas de la literatura mexicana, si bien es cierto que lo precede una fama de escritor laberíntico y cosmopolita, la prevalencia artística de su legado literario a lo largo de 73 años de vida y que dio fruto a más de 20 obras, es una muestra precisa de lo que se devela como una estructura mayor: un proyecto. Salvador Elizondo, como muchos escritores de su época, se arriesga a desentramar la imagen del escritor solipsista y reúne, a lo largo de su trayecto literario, las obsesiones máximas en torno al escritor y la vida interior, todo aquello que ocurre en la mente del escritor antes, durante y después de la labor de la escritura. Aunque se dice fácil, la búsqueda y el peregrinaje de Elizondo lo lleva por los caminos de la imposibilidad y, guiado por el lenguaje, la autocrítica, la reflexión y autorreflexión del escritor, Elizondo es capaz de hacernos ver más allá de la mente, la mano y la página de papel para desentramar, con precisión, la vinculación entre dichos elementos y su funcionamiento.

El proyecto creativo de Salvador Elizondo está lleno de ecos y referencias y la escritura es apenas una de las piezas que completa el rompecabezas: la fotografía, la pintura, la ciencia, el cine y la filosofía engendran y comulgan en la obra de este autor; dichos ecos enriquecen y dotan de nuevas perspectivas y posibilidades a sus escritos, pero estos matices no son fortuitos, y mucho menos gratuitos. Salvador Elizondo era un ávido lector desde temprana

edad, con una formación cercana al mundo artístico y creativo, lo cual está notablemente reflejado en su estilo escritural.

El grafógrafo, en ese sentido, es una obra que crea vasos comunicantes con distintas disciplinas, pero más allá de entablar un diálogo con ellas las une en una alquimia de métodos, tratados e ideas que buscan recrear las obsesiones del autor.

Distintos autores y críticos, como Octavio Paz en *El signo y el garabato* (1973), José de la Colina en su artículo “*Salvador Elizondo, de la poesía secreta*”, Adolfo Castañón en diferentes artículos como “*Las ficciones de Salvador Elizondo*”, “*Introducción al método de SE*” o su entrevista “*Los secretos de la escritura. Entrevista a Salvador Elizondo*”; Gabriel Zaid en “*Realismo en Farabeuf*”, entre muchos otros, han estudiado el legado literario de Elizondo desde diversas perspectivas y contextos, siendo *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) la más estudiada, aunque algunos han quedado prendados de los “otros proyectos” de Salvador Elizondo. Entre estos está *El grafógrafo*, título del libro de escritos breves que fue publicado en 1972, el cual concentra las pasiones e inquietudes de Elizondo volviéndolo una de las obras claves para entender los ejes que mueven su obra, ya que devela la columna vertebral del fascinante proyecto literario de Salvador Elizondo. Por ello, el título del libro funcionaría como un epíteto que lo acompañaría por el resto de su vida literaria y personal: Salvador Elizondo, el grafógrafo.

La mayoría de los trabajos que componen *El grafógrafo* tienen temas en común. La escritura y su reflexión en cuanto a la correspondencia palabra-objeto, los signos de la escritura –que concentran el flujo de las ideas para plasmarlas en papel– y la postura del Yo ante estas meditaciones. Evidentemente, la preocupación de los cómo y porqués del lenguaje persiguieron a más de un autor a lo largo de la tradición literaria universal y mexicana, pero autores como Elizondo proponían una preocupación consciente de la organización del texto narrativo, lo cual derivó en la adopción de técnicas al estilo de Joyce o Pound para tratar de reescribir, de alguna forma, aquello que aparentemente era un lugar común entre escritores.

Textos críticos sobre *El grafógrafo* como “El discurso grafocéntrico en *El grafógrafo* de Salvador Elizondo” de Victorio G. Agüera, “Salvador Elizondo, el grafógrafo” de Juan Malpartida o “Teoría y realización de una escritura (sobre la escritura de Salvador

Elizondo)” de Manuel Capetillo señalan que la escritura es el eje central del proyecto literario de Elizondo, a lo cual habría que agregar el movimiento autorreflexivo de la escritura y revelar la función de la autocrítica en la dinámica del proyecto literario del autor.

Los caminos que debemos andar para entender y analizar han sido perfectamente trazados por Salvador Elizondo. En ellos existen meridianos muy importantes: la escritura obsesiva y autorreflexiva, la figura emblemática del grafógrafo, no simplemente como un instrumento de la escritura sino también como el mismo escritor y, finalmente, las geometrías imposibles, que están estrechamente ligadas al mundo interior del escriba y el juego de las posibilidades.

1.1. Las obsesiones detrás de lo imposible

Considerar el sentido de proyecto imposible es algo ineludible, algunos de los textos que forman *El grafógrafo* fueron escritos por Elizondo con la intención de otorgarles la condición de “proyecto imposible e irrealizable”, según menciona en una entrevista a Jorge Ruffinelli:

“*El grafógrafo* no es más que un instrumento de descripción de sí mismo, pero aplicado ese instrumento a otras posibilidades o a otros proyectos, que de antemano, como proyectos, se consideran también imposibles. Pero no es lo mismo un proyecto imposible que la realización de un proyecto imposible [...] en *El grafógrafo* hay algunas instancias en la realización de escrituras que no son más que proyectos de escrituras imposibles. Atiende esto a la instauración –por así decirlo– de un género relativamente nuevo de la literatura, que es el proyecto literario, el proyecto imposible como forma de escritura.”¹

Esta aseveración será de gran importancia y tomando en cuenta las influencias literarias de Elizondo, su escritura está guiada por una búsqueda artística que fijó desde los momentos más tempranos de su trabajo: representar la relación entre los procesos mentales y el mundo de la escritura, todo lo anterior sujeto a los infranqueables límites del lenguaje.

¹ Jorge Ruffinelli, “Entrevista. Salvador Elizondo”, *Hispanamérica*, 1977, núm. 16, p. 43.

De este modo, me parece pertinente puntualizar por principio que existen cuatro obsesiones que desatan el proyecto imposible de Elizondo, las cuales se muestran como elementos constantes en su obra y que, de una forma u otra, se perpetuarán en una serie de movimientos posteriores, los cuales rigen la lógica escritural de Salvador Elizondo: la metapoética, los límites del lenguaje, las geometrías imposibles y la construcción del escriba.

Estas obsesiones, latentes en la obra de Salvador Elizondo, han sido localizadas y analizadas por otros críticos y estudiosos de su obra y los retomaré a continuación para que su función y construcción sean expuestos con mayor claridad.

1.1.1. La metapoética

La metapoética refiere a la escritura como un proceso autoconsciente. Teodosio Fernández, en su artículo “El problema de la «escritura» y la narrativa hispanoamericana contemporánea” (1985), recupera las principales tendencias de escritores mexicanos como Fernando del Paso, Severo Sarduy, Manuel Puig, José Emilio Pacheco, Salvador Elizondo, entre otros, en quienes reconoce una búsqueda implacable del “instrumento idóneo para la expresión” y la creciente tendencia de buscar nuevas técnicas narrativas, entre las que circula, definitivamente, la preocupación por el lenguaje y la escritura:

A los escritores los une una conciencia agravada de que la textura más íntima de la narración no está ni en el tema (como fingían creer, o tal vez creían, los románticos narradores de la tierra) ni en la construcción externa, ni siquiera en los mitos. Está muy naturalmente, para ellos en el lenguaje [...] se usa la palabra no para decir algo en particular sobre el mundo extraliterario, sino para transformar la materia lingüística misma de la narración.²

Dicha función metapoética (decantada como escritura sobre la escritura) definiría con el tiempo los pasos de Salvador Elizondo en el territorio literario. Dermot F. Curley en *En la isla desierta: una lectura de la obra de Salvador Elizondo* (1989) hace un recorrido por toda la obra de Elizondo haciendo especial énfasis en las aportaciones del escritor mexicano. En su libro, Curley hace una revisión global de la obra de Elizondo y en un

² Teodosio Fernández, “El problema de la «escritura» y la narrativa hispanoamericana contemporánea”, *Anales de la literatura hispanoamericana*, 1985, núm. 14, Universidad Complutense, Madrid, p. 169.

apartado específico desentraña algunos apartados de *El grafógrafo* y el funcionamiento de la escritura de la escritura, como un eje inmanente a su proceso creativo:

En *El grafógrafo*, el libro, el artesano es Salvador Elizondo, pero ya no es el personaje de una novela que trata de la escritura de la novela en general sino el escritor, el escriba, el que traza los grafos, manejando la pluma como si fuera el pincel de un pintor chino, una extensión de su brazo, de su estómago, de su mente. En *El grafógrafo* los procedimientos tradicionales de la escritura han sido superados. Cuatro años separan este libro de *El hipogeo secreto*, cuatro años en los que el autor ha desarrollado mayor control muscular sobre la pluma. Ya no existe en él la necesidad de producir novelas, aun cuando el único objetivo de esas novelas fuera el de escribir sobre la escritura.³

Curley apunta con precisión al punto que desata gran parte de la presente investigación: *El grafógrafo* rompe con los esquemas de la escritura convencional. La metapoética detona la división de el grafógrafo como tres entidades escritor-objeto-escriba. A la concepción del grafógrafo como escritor –el que escribe que escribe– y el grafógrafo –como objeto de la escritura–, se agrega la del grafógrafo como escriba. La figura del escriba surge a partir de la creación de un constructo mental, un Yo que es capaz de perpetuar las ideas que transitan en el recinto mental, y verterlas en la escritura. Las divisiones entre cada una de esas entidades desaparecen en la actividad escritural: se fusionan, se entrelazan y se recrean para obedecer a un sólo propósito: escribir sobre la escritura. Evidentemente, al perseguir estos fines, la parte anecdótica de los escritos de Salvador Elizondo pasan a un plano secundario, pero esto de ninguna manera se interpreta como un escrito sin sustancia, sino más bien como un ejercicio interno: *mind over matter*, “parece que ha tratado de crear nuevos modelos directamente de este proceso mental y manual, cada escritura siendo, al fin y al cabo, su propio modelo, la transcripción al mundo escrito de una mente siempre despierta, de una mano siempre atenta para atrapar con fidelidad lo que pueda ocurrir sorpresivamente en la imaginación”.⁴

Este tratamiento de la escritura sobre la escritura llegará a puntos pocos explorados y la función metapoética derivará en una búsqueda de los límites del lenguaje, mientras que el escriba, impulsado por la función metapoética, emprenderá una búsqueda más allá de las convenciones literarias a través de distintas técnicas –narrativas, estéticas–, como si

³ Dermot F. Curley, *En la isla desierta: una lectura de la obra de Salvador Elizondo*. 2ª ed. Aldus. México. 2008, p. 252.

⁴ *Idem*.

podiera poner a prueba no sólo los límites del lenguaje sino la habilidad del escritor mismo.

A propósito de la novela de la escritura, Eduardo Berra, en su edición para Cátedra de *Farabeuf o la crónica de un instante* (2000), tiene un apartado que hace referencia a sus características y cómo se manifiestan en *El grafógrafo*:

La novela de la escritura se constituye como forma novelística en la que todo elemento de la ficción se vuelca hacia el propio acto de escribir; construye narraciones que no pueden ser pensadas en un plano diferente al de su propia fabricación y puesta en marcha. El discurso remite innecesariamente a sí mismo, exhibe una y otra vez su mera condición verbal y subraya obsesivamente su imposibilidad de ir más allá de las palabras que lo tejen.⁵

Berra menciona que la ficción del texto se vuelca en el propio acto de escribir, es decir, el ejercicio narrativo tiene un repliegue sobre sí mismo *ad infinitum*; y a pesar de que el mismo Eduardo Berra catalogue a este tipo de escritos como “discursos que remiten innecesariamente a sí mismos”, en este punto la propuesta de Elizondo parte precisamente de esa repetición, que para algunos podrá ser extenuante, pero que tiene un propósito claramente establecido. Un discurso que se centra en sí mismo esbozando su propia imposibilidad se recrea y vuelve a recrear en espiral, y es verdad que transita por los mismos lugares, pero la noción de circularidad nos permite ahondar en todas y cada una de las perspectivas y posibilidades. A pesar de esto, Eduardo Berra puntualiza que este efecto de repetición en *El grafógrafo* tiene un nombre: reflectividad.

Es fácil deducir a partir de este ejercicio narrativo cómo se consagra en este tipo de discursos una concepción del ser humano como figura encerrada de principio a fin dentro del ámbito del lenguaje en su relación con la realidad. Nos encontramos pues con una literatura que hace de su reflectividad, ahora llevada al extremo, su condición básica; tal caracterización adquiere un significado relevante en una tesitura del saber desde la que se proclama la omnipresencia del lenguaje a la hora de mediar, mediatizándola, en cualquier experiencia humana de lo real.⁶

El grafógrafo se torna entonces un libro que desentraña y deja ver la labor del escritor, rompe con las convencionalidades del proceso creativo y escritural, además de mostrarlo al

⁵ Berra, Eduardo “Introducción” en *Farabeuf o la crónica de un instante*, Cátedra, Madrid, 2000, p.17.

⁶ *Idem*.

lector como una función que desencadena, incluso, situaciones ontológicas y metafísicas: Elizondo recurre al lenguaje para dar rienda suelta a cuestionamientos básicos del Yo escritor, las cuales vuelven a la escritura una herramienta y extensión de su recinto mental, incluso recurre a interrogantes básicas sobre la génesis de la escritura como tal –sobre la idea que la engendra– hasta otras preguntas, quizá, más complejas: ¿Escribo? ¿Escribo que escribo? ¿Para qué escribo? ¿Realmente escribo o me imagino que me veo escribir que escribo? ¿Cuáles son mis pretensiones, como escritor, detrás de lo que escribo?, etcétera.

1.1.2. Los límites del lenguaje

Daniel Sada, en el prólogo al libro *La escritura obsesiva* (2008), menciona que en *El grafógrafo* Elizondo alcanza el grado más extremo de su escritura, combinando por un lado una técnica escritural exquisita y lógica, pero también dando lo que parecen “saltos fortuitos”, unidos en una clase de metamorfosis:

El autor se esmera por apretar los textos hasta hacer de la austeridad el estigma supremo de economía expresiva. Se fortalecen las obsesiones, de tal suerte que el narrador se propone ejercer una escritura minorativa, como dirían los retóricos [...] le atrae todo aquello que contenga una técnica o, para decirlo en otras palabras, una entelequia que proponga un procedimiento absolutamente estricto. La tentativa primordial consiste en componer y descomponer para recomponer una teoría, un método, un razonamiento, una obsesión. Pareciera que el autor se obstina en volcar su espíritu en una especie de instructivo fortuito. Su pluma es un pincel que dibuja y desdibuja a placer, a sabiendas de que en todo este regocijo creativo hay un guión apócrifo que debe respetar.⁷

Para Sada, Elizondo conjuga el cálculo y la lógica de los manuales técnicos para recrearlos a su gusto, adaptándolos a sí mismo y fusionándolos con discursos de otras disciplinas. Probablemente sea *El grafógrafo*, de entre todos los textos de Elizondo, el que responde más al diálogo interdisciplinario y Daniel Sada apunta a la incorporación de estos preceptos ajenos: filosóficos, zoológicos, psicológicos, etc. Además de que el autor recrea una nueva visión de sí mismo, ante la acción de la escritura:

El autor trata de verse desde un lugar remoto, podría ser un recuerdo o un sueño que en la medida que transcurre va adquiriendo realidad [...] 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

⁷ Daniel, Sada. “La escritura obsesiva de Salvador Elizondo” en Salvador Elizondo, *La escritura obsesiva*, RM, Madrid, 2008, p. 15.

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. Lo cierto es que esa cualidad se trasluce en casi todos los textos de *El grafógrafo*.⁸

En ese sentido concuerdo con el trabajo de Sada, quien también apunta que hay varias formas de apreciar *El grafógrafo*; tanto para Sada, como para mí, Elizondo persigue una escritura de ruptura ante la visión literaria convencional, algo nuevo y totalmente independiente que se rija por sus propias reglas y artificios (a nivel lógico e imaginativo), llevándolo a dimensiones insospechadas.

Victorio G. Agüera en su artículo “El discurso grafocéntrico en El grafógrafo de Salvador Elizondo” (1981) pone en claro, desde el inicio, que *El grafógrafo* es una apuesta por la imposibilidad, ya que la labor grafocentrista representa un “escribir por escribir”, sin querer decir algo específico, pero al parecer, para Elizondo, ese sinsentido significa mucho más:

Escribir por escribir está dando más importancia a la retórica que a la lógica de la lengua. El concepto fundamental en que se basa la lógica de la lengua es la creencia en que los signos son representaciones de ideas. Es siempre el significado (la idea, el objeto) el que asume la prioridad y el que busca significarse, es decir, el significante [...] pero la retórica o el discurso, puede ir muy lejos, hasta negar o prescindir estas ideas platónicas [...] Elizondo intenta trasladar al papel lo que se llama «concepción primigenia de una escritura», es decir la percepción mental [...] de tal manera que esa representación de la escritura será 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.⁹

La idea del sinsentido es echada por tierra para mostrarnos “el sentido en el sinsentido”. En definitiva, *El grafógrafo* tiene su núcleo en la imposibilidad de poner en papel las ideas. Salvador Elizondo está consciente de que es un proyecto arriesgado, complejo e imposible, pero no duda en jugar con las posibilidades. Probablemente *El grafógrafo* sea un juego de posibilidades, un cubo imposible de resolver, pero es posible vislumbrar todos y cada uno de los impedimentos y también los intentos de subsanarlos, convirtiéndolos en un artificio.

1.1.3. Las geometrías imposibles

⁸ *Idem*.

⁹ Victorio G. Agüera, “El discurso grafocéntrico en El grafógrafo de Salvador Elizondo”. *Hispanérica*, número 29, 1981, pp. 15-16.

Claudia L. Gutiérrez Piña (2016) señala que la escritura de Elizondo está influida por el principio de las geometrías imposibles, figuras que serían capaces de ilustrar con mayor precisión la idea de “fijar el movimiento”; esta obsesión, según su investigación, proviene de *El hipogeo secreto*:

En *El hipogeo secreto* la persecución se concentra en la paradoja contraria: “fijar el movimiento”, un movimiento que, como he dicho, es doble, porque incluye el que media entre la realidad mental del escritor para llegar a su realización en el papel y el de la realización misma del correr de la escritura. En este sentido, la estrategia de escritura de *El hipogeo secreto* tiene como finalidad la creación del efecto de un “tiempo espacializado”, es decir, hacer de un movimiento (tiempo) algo demostrable (espacio). Si “El espacio –dice Elizondo– es demostrable” y “El tiempo no es demostrable; sólo es la referencia que nos permite interpretar o pensar los acontecimientos”, la estrategia es contraponer la naturaleza de estas dos dimensiones; en *El hipogeo secreto* el tiempo del acontecimiento deviene demostrable sólo en el orden de una geometría imposible.¹⁰

En ese sentido, las geometrías imposibles se vuelven el recurso perfecto, capaz de materializar la ambición de aquello que a pesar de estar plasmado en un tiempo y un espacio, no ha perdido su noción de movilidad. Un ejemplo claro de las geometrías imposibles es la portada de la primera edición de *El grafógrafo*, en la cual Elizondo utiliza El cubo de Necker y que, definitivamente, responde y corresponde a la construcción escritural del volumen.

Por su parte, Demot F. Curley en su libro *En la isla desierta...* (1989) titula al apartado dedicado al análisis de *El grafógrafo* “Geometrías Imposibles”. En su revisión de la obra de Elizondo, Curley hace énfasis en las herramientas que utilizará el escritor en el libro:

Estos escritos dan la impresión de haber sido resultado de la espera [...] las operaciones han sido ejecutadas mentalmente, la pluma siempre en mano. También parece que ha tratado de crear nuevos modelos directamente de este proceso mental y manual, cada escritura siendo, al fin y al cabo, su propio modelo, la transcripción al mundo escrito de una mente siempre despierta, de una mano siempre atenta para atrapar con fidelidad lo que pueda ocurrir sorpresivamente en la imaginación.¹¹

¹⁰ Claudia L. Gutiérrez Piña, *Las variaciones de la escritura. Una lectura crítica de El grafógrafo y de la obra de Salvador Elizondo*, El Colegio de México-Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2016, pp. 95-96.

¹¹ *Op. cit.* p. 253.

Aunque en la cita Curley no hace mención textual de las geometrías, la noción permanece latente. Tanto Gutiérrez Piña como Curley señalan que el proceso que rige la labor escritural de Elizondo se basa en “atrapar” y “fijar” los esbozos mentales de la manera más fiel posible y esa fidelidad reside en “perpetuar” la noción de movilidad de las ideas.

1.1.4. La creación del escriba

Finalmente, y tal como se muestra en el texto “El escriba”, Elizondo crea a un personaje con sus mismas características pero que no deja de ser un «otro»: el escriba, un repliegue de sí mismo y sus ideas. Ahí sentado frente a un espejo, Elizondo construye a su otro yo, un personaje dotado de características importantes que marcarían el curso de su escritura.

En “El escriba” se crea un movimiento fluido, un vaivén dramático entre un personaje, la primera persona o narrador, y otro personaje, el escriba, fielmente reflejado en el espejo y que representa, en todo lo que físicamente, la perfecta imitación del escritor sentado en el escritorio [...] no se tarda el lector en darse cuenta que el narrador y el escriba son una y la misma persona [...] se puede afirmar que son idénticos, sin embargo, al nivel subjetivo, interior, el breve texto pasa rápidamente al juego hipotético típico de la escritura de Elizondo.¹²

Los atributos que distinguen al escritor del escriba son que el escriba es un constructo mental, un artificio del escritor, que “vive” en la mente del escriba y que transforma las ideas en palabras para ser verterlas en el papel; el escritor es el sujeto que está en el mundo real, adscrito a sus leyes y el que consuma el acto de escritura como tal.

En definitiva, la circularidad que tiene la labor del escritor y el escriba, el cual complementa la noción de movimiento mediante una escritura que se reescribe a sí misma. En el artículo “Los instrumentos del corte” Severo Sarduy hace un acercamiento a las propuestas escriturales de Salvador Elizondo en *El grafógrafo*, y toca el punto de la “reelaboración de la escritura” que ocurre en un proceso de envolvimiento de un texto sobre otro texto:

¿Cómo transformar el texto que escribo en objeto? ¿Cómo envolverlo con otro texto que lo juzgue, lo fije, lo objetive, sin que este nuevo texto, en una veloz subordinada, quede a la vez envuelto fijado? Escribo. Escribo que escribo... distanciamiento del acto primero –del que arbitrariamente se designa como primero– por otro de su misma naturaleza que lo reifica y circunscribe y que una vez circunscrito: este proceso de envolvimiento, de espiral

¹² *Ibid.* pp. 317-318.

mareante, está marcado por el mismo coeficiente de infinitud y de recurrencia que marca – y genera– la numeración, el lenguaje y la locura.¹³

Las figuras y metáforas que utiliza Elizondo para hacer evidente el camino que decide transitar con su literatura no son gratuitas, pensemos nuevamente en el espiral mareante de Sarduy, en el cubo imposible que aparece en la portada de *El grafógrafo*, donde el sentido de “imposibilidad” está por todos lados, y esa es la forma con que el autor se enfrenta en su tarea de materializar con el lenguaje las aspiraciones de su pensamiento o mundo interior.

La apuesta por este proyecto se materializa como una búsqueda perpetua, los trabajos de Elizondo parecen esbozos e intentos por asir dicha imposibilidad. Ahí están las geometrías imposibles y la postura del escritor y el escriba ante éstas, y siempre parece que los planes de escritura no llegarán a concretarse nunca, de ahí que todo sea un simulacro, pero entre esos planes hay momentos en que emergen fragmentos que pertenecen a la voz crítica del escriba, cuando planea el desarrollo de las variaciones de escritura que están por venir, pero que no realiza; manteniendo en todo momento el sentido de proyección, autocrítica y autorreflexión.

Teniendo en cuenta el tratamiento y funcionamiento de las obsesiones de Salvador Elizondo –metapoética, los límites del lenguaje, las geometrías imposibles y la creación del escriba–, para entender la obra elizondiana, y más específicamente *El grafógrafo*, propongo la identificación de una serie de movimientos que puntualizan la lógica escritural de Elizondo:

1. La idea se presenta en una estructura mental móvil: geometría imposible;
2. El escritor elabora un constructo de sí mismo, su otro yo: el escriba;
3. Se inicia el ejercicio de la escritura;
4. El escriba construye y reconstruye la idea en el papel, a través de la escritura.

Estos movimientos detallan las acciones del escritor ante la hoja en blanco, el proyecto de Salvador Elizondo, con todo lo que implica, se sustenta en todo momento de la escritura a partir de la triada: escritor, escriba e instrumento, las cuales se amalgaman en una sola entidad y responden, en conjunto, a esa serie de funciones –pasiones y obsesiones del escritor– y confluyen en los movimientos, antes descritos, de la acción escritural. Apoyado

¹³ Severo Sarduy, “*Los instrumentos del corte*”, *Plural*, número 19, México, 1973, p. 20.

en los recursos de autocrítica y autorreflexión, sostiene su postulado de la escritura que habla sobre la escritura misma.

1.2. El teatro mental y el cubo de Necker

El grafógrafo es un proyecto de circularidad perfecta, la armonía que existe entre los veinte textos que conforman el volumen tienen una correspondencia con la portada del libro de la edición de 1972. En el tema de representación, Salvador Elizondo no escatimó en recursos: las geometrías imposibles y el teatro mental son elementos que circulaban mucho antes por sus escritos y novelas –*El hipogeo secreto* y *Farabeuf*, principalmente– pero es en *El grafógrafo* donde dichas representaciones toman una fuerza muy importante, creando lazos entre las figuras, el montaje y la labor escritural.

Por principio, retomo la función de las geometrías imposibles en *El grafógrafo* y cómo es que su aparición se vuelve un elemento que detona una sensación de circularidad en el volumen y que formará parte, también, del efecto de imposibilidad del que hace gala el proyecto de Salvador Elizondo.

El interés que tenía Salvador Elizondo por las geometrías imposibles es un elemento que resalta en su obra, como puede verse en *El hipogeo secreto* con la cinta de Möbius y la botella de Klein; su importancia para el transcurso de la obra se vuelven de gran importancia pero en *El grafógrafo* el uso del cubo de Necker parece funcionar de distintas formas y en varios niveles.

La primera edición de *El grafógrafo* –Joaquín Mortiz, 1972– tiene en la portada la imagen del cubo imposible: el cubo de Necker el cual fue publicado por primera vez en 1832 por el naturalista suizo Louis Albert Necker. A diferencia del cubo tradicional, el cubo de Necker es una figura que podría interpretarse como la representación de un cubo, pero que consta de dos formas de percepción distintas. Al ser una ilusión óptica la figura trae consigo también una noción de movimiento.

El trabajo de investigación de Claudia Gutiérrez apunta a la misma dirección y toma a la figura del cubo de Necker como una pieza fundamental para entender el proyecto escritural en *El grafógrafo*, y propone que el cubo representa la mente del escritor:

Si se considera que el cubo en la portada del libro representa el recinto de las realidades mentales, donde se alberga la idea [...] el juego de percepción que encarna la figura imposible se reproduce en la dinámica textual de “El grafógrafo”, donde se convocan, con un efecto de simultaneidad, la escritura y las imágenes del escriba que se desatan como realidades mentales dentro de las tres dimensiones que he señalado antes.¹⁴

Si bien, como menciona Claudia Gutiérrez, el cubo puede fungir como una representación de la mente del escritor, en mi lectura la imagen del cubo de Necker tiene un papel un poco más ambicioso. Representa, por un lado, la multiplicidad de visiones o interpretaciones que puede tener un elemento por lo cual el cubo se vuelve un elemento de representación del proyecto escritural de Salvador Elizondo, al mismo tiempo que la amplia gama de interpretaciones son los cambios que pueden surgir en una idea, la cual finalmente es llevada a cabo en el plano escritural bajo esa sensación de reelaboración e incluso la autocrítica. De este modo, el cubo de Necker se volvería un elemento para explicar no simplemente “El grafógrafo” sino el principio que rige cada uno de los textos que conforman *El grafógrafo*.

En este punto es importante considerar también que en el cubo está presente el problema de la representación, el cual es subsanado por una figura inestable, que se mantiene en movimiento, como la idea misma que gesta los pensamientos antes de la escritura y que toma una forma para ser perpetuado en tinta; el cubo de Necker es la imagen perfecta para describir la “fijeza en movimiento” uno de los más grandes postulados del proyecto de Salvador Elizondo.

El “problema” de representación al que se ve enfrentado Elizondo con *El grafógrafo* engloba, como mencioné con anterioridad, una preocupación constante por fijar las ideas en papel. Las realidades mentales se enfrentan a la realidad textual, el escritor/escriba se ven obligados a filtrar la sustancia de las ideas para convertirlas en letras. Evidentemente los procesos que están ligados a la creación y nacimiento de una idea distan de ser iguales a los

¹⁴ *Op. cit.* pp. 119-120.

de la redacción, existe un vacío que hay que subsanar entre el pensamiento, la palabra y lo que se desea significar.

En ese sentido, Elizondo podría crear lo que Dermot F. Curley ha llamado teatro mental: “La distancia entre la realidad y esa otra realidad de su reflejo es infranqueable. Lo es también el vacío infinito entre la palabra y la realidad que esa palabra quisiera en algún momento representar”.¹⁵ Aunque su aproximación está dirigida al análisis de *Farabeuf*, el problema de representación es una constante, incluso siete años después, con la salida de *El grafógrafo*, se pone en evidencia que debe existir una nueva estrategia mental, una que sea capaz de superar aquel problema de representación.

El teatro mental podría erigirse también en la construcción del escriba; a nivel mental Salvador Elizondo crea una estrategia que pueda ser el puente entre idea-palabra-realidad, en ese sentido, y como mencioné antes, el escriba es un personaje, el actor del teatro mental, que en ese juego de espejos y desdobles es capaz de ser el puente, el vaso comunicante que enlaza el proceso mental y la puesta en escena, es decir, la escritura misma.

Para Elizondo la escritura no es ni un mensaje ni un género sino un acto extremadamente autoconsciente, cuyo fin último consiste en construir nuevas estructuras verbales y en llevar a cabo proyectos imposibles que son sus propios modelos y que sólo pueden existir en la página.¹⁶

Cada elemento que conlleva el proceso escritural de Salvador Elizondo está finamente pensado y calculado, como la ingeniería de un reloj suizo. Tanto la concepción de la idea y su unión con el escriba en el teatro mental que posteriormente son reconfigurados como estructuras verbales, con ayuda de la autocrítica y autorreflexión, son una muestra clara de la consciencia y de la libertad de Elizondo para desarrollar su proyecto.

Para empalmar estas ideas me pareció pertinente encontrar una analogía o metáfora que diera un sentido preciso a mi interpretación del proyecto de Elizondo; en ese peregrinaje me topé con distintas imágenes y constructos que englobaban algunos –no todos– los principios que enuncié con anterioridad (entre ellos destaca el laberinto, el juego de espejos

¹⁵ *Op. cit.* p. 171.

¹⁶ *Ibid.* p. 329.

y las cajas chinas). Ninguna me pareció, finalmente, la indicada para plasmar todo aquello, es por eso que recurrí a un constructo ya pensado por Elizondo, el cual promete ser el elemento que continúe la noción de circularidad del proyecto: el cubo de Necker.

El cubo de Necker es la materialización de la mayoría de las funciones y movimientos que conforman el proyecto de Salvador Elizondo. La idea del cubo es la representación de la idea sin inhibir su movilidad; la idea del cubo corresponde perfectamente a la noción de geometría imposible. En cuanto a la escritura de la escritura, el cubo de Necker se reinventa a través del movimiento, ambos procesos responden a la característica de recreación y reconstrucción *ad infinitum* en busca de “materializar” todas sus posibilidades.

El escriba, por su parte, tiene una relación secundaria con el cubo de Necker. Como ya mencioné, éste es una representación visual de todo aquello que persigue Elizondo con su escritura en *El grafógrafo*, mientras que el escriba es el encargado de volcar la noción de imposibilidad del proyecto al papel a través de la escritura, en ese proceso de representación está involucrado el cubo, pues ilustra hasta cierto punto las aspiraciones escriturales de Elizondo. Así, para el escriba, el cubo es un elemento más en pro de la realización del proyecto, un elemento “físico” que concreta la propuesta de las geometrías imposibles y la fijación de una idea.

1.3 De la extinción a la autorreflexión

Es importante resaltar que, aunque el reconocimiento de escritor fue otorgado a Elizondo hasta después de la publicación de *Farabeuf* en 1965, su obra comienza a gestarse desde mucho antes: artículos de revista, ensayos críticos, un volumen de poesía, sus diarios y cuadernos de escritura; en todos ellos comienzan a perfilarse las inquietudes de Elizondo y poco a poco van tomando forma para concluir convertidas en obsesiones que marcarían y distinguirían toda su producción literaria. Desde muy joven, Salvador Elizondo eligió su camino: el Yo. El móvil que describe su obra se basa en las realidades mentales y la labor

autorreflexiva; el autor se compromete a una búsqueda interminable de unión entre el mundo interior y su contraposición con el mundo exterior: concretar, a través de la escritura, el mundo de las construcciones mentales. En ese sentido, y como mencioné con anterioridad, es claro que la visión escritural en la obra de Elizondo tiende a ser un trabajo reflexivo, es decir, el discurso literario apela a sí mismo, la escritura sobre la escritura:

El discurso literario se convierte en su propio problema; se interroga a sí mismo buscando su valor y su validez a la hora de dar respuestas a los conflictos. Al preguntarse por sí misma, la literatura ha de preguntarse por su lenguaje, para acabar, irremediamente, interrogándose por el lenguaje. La pregunta adquiere entonces acentos ontológicos y metafísicos: la literatura se da la mano con otras áreas del saber a la hora de abordar lo que constituye uno de los temas centrales del pensamiento de la modernidad: las relaciones entre lenguaje y mundo y ligado íntimamente a él.¹⁷

De este modo, Elizondo trastoca los niveles que rigen a la literatura convencional para dotarla del aspecto reflexivo, que nos muestra el interior de la composición, el lenguaje y las ideas. Por principio podría parecer que el ejercicio elizondiano se mueve en el ámbito de la experimentación sintáctica y semántica pero su visión va más allá de eso. Lo que podría tomarse, a simple vista, como un juego de palabras es más bien un vistazo a la mente del escritor y es preciso aquí hacer una pausa para repensar el concepto de “reflectividad”.

Si nos basamos en lo expuesto por Becerra, la literatura que se interroga a sí misma y al lenguaje, se vuelca en un ejercicio de reflexión pero ¿qué pasa cuando el ejercicio reflexivo es llevado al límite? Salvador Elizondo nos revela lo que lleva inmersa su propuesta escritural, así como la función del recinto mental del artista y sus ecos en la hoja de papel. El ejercicio, el simulacro de escritura se recrea una y otra vez –en distintos estilos, con distintas palabras y focalizaciones–, pero nos muestra dos caminos, el literario y el de la mente del autor (Yo), a la vez que formula un concepto mucho más ambicioso: la autorreflexión. Este concepto nos lleva transitar por el sendero literario, el cual nos guía por las posibilidades del lenguaje y la puesta en escena de las palabras que se gestan en lo más profundo del recinto mental; mientras que el camino de la mente del escritor (Yo) se edifica como un castillo de espejos, en los cuales el lector se hace consciente de la entidad detrás

¹⁷ Eduardo Becerra, *op. cit.*, p.18.

del escritor, el escriba, e incluso es consciente de la génesis de la idea “pura” que impulsa la labor escritural.

Dicho aspecto reflexivo e interior se traduce en acción autorreflexiva en la que el autor se compromete a una búsqueda interminable de unión entre el mundo interior y su contraposición con el mundo exterior para concretar, a través de la escritura, el mundo de las construcciones mentales.

A propósito de esto en su trabajo de investigación *El espacio poético en la narrativa de los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo* (2012), Norma Angélica Cuevas Velasco muestra el funcionamiento de ese espacio interior, ahondando en el postulado de Elizondo donde la mente funciona como una *camera lucida*, y se vuelve el elemento mecánico encargado de plasmar los pensamientos en la hoja de papel, en una especie de alquimia interminable de las ideas:

Lo que intenta la mano es atrapar el instante que pasó por la lente, la imagen no puede traducirse fácilmente a palabras. Figurativamente, por medio de la camera lucida, que no es más que una figura, se logra transmitir esta imposibilidad mecánica. La mente es como una máquina que envía órdenes a la mano que debe, con precisión quirúrgica, grabar sobre la página las tipografías [...] la transferencia requiere ser directa e inmediata para no contaminarse. ¿Cómo lograr la permanencia del instante?, ¿cómo transmitir imágenes con palabras? Inevitable se hace la presencia del relato, mediante este recurso se da acomodo a las figuras mentales, a esos estímulos, que son después atrapados por la mente.¹⁸

Por su parte, Claudia Gutiérrez Piña en su trabajo *Las variaciones de la escritura. Una lectura crítica de El grafógrafo y de la obra de Salvador Elizondo* menciona:

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

¹⁸ Norma Angélica Cuevas Velasco, *El espacio poético en la narrativa de los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo*, Tesis de doctorado, México, 2012, p. 189.

el sentido tradicional del discurso narrativo y se fue volcando, cada vez más, en su abismamiento.¹⁹

Las etiquetas de “escritura experimental” y “escritura de la extinción” toman de pronto un nuevo sentido, al hacerse una revisión de sus inquietudes primarias y de la evolución de la escritura de Elizondo entendida como un peregrinar: el autor experimenta, claro está, para lograr crear un lazo entre el mundo interior del artista y la escritura. La relación que persigue Elizondo tiene una imposibilidad implícita, además de una perpetua soledad y el diálogo con sí mismo y sus constructos mentales. Es así como *El grafógrafo* parece ser la pieza clave donde se concentran y explican todas esas obsesiones y vertientes de su pensamiento y escritura, pues no sólo representa la maduración de esas pasiones, él sabe que los constructos ocurridos en el mundo interno del escritor (mente), solamente son asequibles con ayuda de un elemento que conecte todo ese fluir de consciencia con el mundo exterior: la escritura.

Pero la escritura es sólo el principio, la manifestación de ese mundo interior debe estar totalmente cuidada, debe ser capaz de mostrar todos los alcances que la mente tiene. El problema es que, a diferencia de las ideas, la escritura es la perpetuación en un acto de todo ese torrente imaginativo que circula en nuestra cabeza... ¿Cómo hacer para cristalizar todo aquello que vive y se mueve en el recinto mental? Elizondo dota entonces a la escritura con una nueva característica: la operación crítica.

La escritura se recrea con ayuda de esta nueva posibilidad y significación: hablar sobre ella misma. Una obra que está hecha de sí misma, y como en la primera parte de “El grafógrafo”, el escritor dice verse escribir que escribe, lo cual podría ser el primer paso a la autorreflexión y la posterior autocrítica.

Teniendo en mente el hecho de que la escritura, para Elizondo, es una experiencia interior, llevar a cabo el proceso de poner en papel las ideas es un procedimiento que se vuelca sobre sí mismo en una labor de autorreflexión. Como menciona Claudia Gutiérrez, el carácter anecdótico en los textos es dejado de lado y Elizondo decide apostarle todo al repliegue de escritura sobre la escritura. En ese sentido, para Elizondo no sirve de nada

¹⁹ *Op. cit.*, p. 107.

simplemente escribir, hace falta conocerse a uno mismo y poder perpetuar, con fidelidad, las ideas y constructos del recinto mental:

Al principio se trata de escribir lo que pasa en el mundo. Conforme se va escribiendo, la realidad que describimos mediante la escritura va menguando y aumenta la condición mental dentro de la que nosotros somos capaces de manipular el mundo y la vida, como si de lo que se tratara en efecto fuera de transmutar esa condición real en una realidad literaria, subjetiva, a expensas de aquello que puede ser descrito mediante las referencias que de lo otro nos dan los sentidos.²⁰

Esta obsesión será determinante en el proyecto elizondiano, las intenciones y la poética del autor marcarán una línea divisoria en la forma de construcción de sus textos. Dicho ejercicio de la escritura conforma esa autorreflexión, la cual culmina constituyéndose en la columna vertebral de la *opus* elizondiana, echando por tierra todas esas hipótesis sobre “extinción de la escritura” antes establecidas.

Podría ser que Elizondo encontrara en sus ejercicios obsesivos la forma de llegar hasta las últimas consecuencias de la escritura, pero me parece preciso entender que la finalidad que persigue Elizondo no es tal. La decisión que toma Salvador Elizondo se torna poco a poco en un acto de fe; y es que su búsqueda no parece tener una conclusión perfecta en ningún momento; incluso ahora, después de su muerte, recobrar y asumir las posturas del autor parecen llevarnos a nuevas preguntas y nuevos laberintos, a un juego de dobles espirales.

²⁰ Salvador Elizondo, “La autocrítica literaria”, en *Teoría del Infierno*, Fondo de Cultura Económica, México, 2013, p. 197.

1.4 Autocrítica: la otra obsesión elizondiana

¿Cómo podría ese escritor que se llama Yo crear una obra sin que para ello empleara o aplicara, al acto mismo de crear esa obra, una potencia que no fuera, ella misma, acentuadamente crítica?, ¿cómo podría ese Yo crear una obra que no estuviera hecha de la sustancia de sí misma que el concebirla crea?, ¿de qué podría estar hecha la obra si no de sí misma y de la conciencia de sí misma en su creador?

Salvador Elizondo, *La autocrítica literaria*.

Si bien la autorreflexión se ha concretado como un factor clave para comprender y visualizar el trayecto del proyecto de Salvador Elizondo, ésta tiene su correspondencia: la autocrítica.

Para reconocer el tránsito y la formulación del concepto “autocrítica” utilizado por el mismo Elizondo, habrá que entender que su escritura tiene ecos de Mallarmé y Blanchot, así como las crecientes inquietudes sobre la extinción del lenguaje y la poesía pura. Todo ello conforma la concepción de escritura autocrítica que después retomará Elizondo en su artículo “Taller de autocrítica” publicado en la revista *Plural* en 1972, y que aparecería en su libro de ensayos *Teoría del infierno* en 1992 como “La autocrítica literaria”. En él destaca que la autocrítica es un “arte torpe” y complejo, el cual, frecuentemente, pone en evidencia la relación entre el escritor y su obra. La autocrítica opera, entonces, como una revisión analítica de la propia obra que según Elizondo “está tan consciente de ser un Yo como de que ése es un Yo que está escribiendo, que está cumpliendo en sí mismo en tanto que escritura y en tanto que Yo”²¹, y aunque este trabajo podría caer en subjetivismos, echando por tierra la función lógica y especializada que el trabajo crítico conlleva, y muy a pesar de sus imposibilidades, Elizondo menciona que es posible su realización:

²¹*Ibid.*, p. 198.

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, etcétera...”. Es decir, sería necesario poder verse escribir como procedimiento mismo de la escritura.²²

Esta noción del Yo ante la escritura devela nuevamente la pasión de Elizondo por la mente y sus constructos; nos muestra, precisamente, a un autor obsesivo que construye y reconstruye sus procesos a la menor provocación y toda esa labor de reinventarse ocurre, ciertamente, en el plano escritural. Es claro que la escritura siempre ha sido para Elizondo una experiencia interior. Como lo menciona en la entrevista que le dio a Adolfo Castañón en 1985: “Yo he optado por el mundo de la realidad interior [...] La realidad exterior me parece menos rica tanto en experiencias negativas o positivas, mucho más ricas en la realidad interior; en la realidad exterior la experiencia muchas veces se detiene en el otro personaje que participa.”²³ Estas declaraciones se vuelven un factor clave al tratar de entender la postura del Yo no sólo ante la *autocrítica*, sino también en la *autorreflexión*. Salvador Elizondo parte de sí mismo, de sus ideas y su recinto mental para dar pie a la labor escritural. En el ejercicio “Escribo. Mentalmente me veo escribo escribir que escribo...” hace uso del plano real, claro, pero la materia prima de sus escritos está alojada en el recinto mental y son las posibilidades de una idea las que formulan las diferentes propuestas en un solo escrito. Del mismo modo, el ejercicio de partir del Yo le da tonos mucho más intimistas al trabajo, por ende, se realizan casi inmediatamente después de la escritura y es por ello que el ejercicio no se detiene, pero tampoco las nociones críticas y reflexivas.

Elizondo apela a la unión de la técnica de la labor crítica y la voluntad, así que sugiere llevarlas a un punto extremo en la autocrítica, como si el escritor/escriba no diera tiempo a una revisión posterior, como al momento de escribir estuviera ya revisando, criticando y reformulando su trabajo para continuar con su labor escritural, es decir, este proceso sólo se logra con el desarrollo ininterrumpido del pensamiento de la escritura y la escritura misma.

²² *Idem.*

²³ Adolfo Castañón, “La escritura como experiencia interior: entrevista a Salvador Elizondo”, *Revista Mascarones*, 1985, núm. 5, p. 2.

En el artículo “La autocrítica literaria”, Salvador Elizondo nos hace partícipes de su concepción de autocrítica, la reelaboración de ideas y el repliegue del escritor que escribe.

La construcción, reconstrucción y sobre-construcción de una idea que vive y vuela libre en la mente es tan maravillosa como obsesiva, y es que para un escritor siempre existirá una mejor forma de decir “lo que ya dijo” e ir escalando en persecución, no de la excelencia sino de la fidelidad a los constructos mentales. La labor del escriba parece tener un repliegue también (así como todas las pasiones de Salvador Elizondo): la función autocrítica.

En ese mismo artículo Elizondo menciona que esta labor podría implicar caer en subjetivismos, pensar en que los textos al ser escritos estaban motivados por pasiones absolutas que confundirían toda noción crítica, haciendo que se piense en la obra de una forma autobiográfica donde las cualidades de la obra se vuelven anécdotas. Evidentemente la labor autocrítica es intrínseca y para poder realizarla de manera objetiva parece necesario el juicio de un “otro”, es así como llegamos nuevamente a la figura del escriba.

El escriba se vuelve un reflejo del escritor, un constructo capaz de indagar en el recinto mental de Salvador Elizondo y actuar fijando, a través de la escritura, todas aquellas ideas que circulan en la mente del autor, y al mismo tiempo debe tener la capacidad de actuar críticamente, en un juego de construcción y sobre-construcción de una idea y las posibilidades del lenguaje.

A propósito de todo esto, *El grafógrafo* hace de este principio su esencia. La voz enunciadora –el escritor, el escriba– se somete a un ejercicio conjetural para formular una hipótesis con respecto a un hecho, un escenario o una idea, la cual se reformula, se describe y reconfigura en más de una ocasión, pero siempre apelando a la movilidad y los cambios de todo aquello ocurre en la mente del escritor y es el lector, precisamente, quien a través de su intuición encaja las piezas de este simulacro.

Si el fin de la autocrítica es la búsqueda de esa forma que lleva implícita todas las posibilidades del lenguaje y que constituye el primer principio en que se funda la posibilidad misma de la escritura, entonces para el escritor el lenguaje es el instrumento; un instrumento cuya empuñadura no siempre se adapta bien a nuestros metacarpos. La opción está en desbastar el mango y transformar el esqueleto [...] como si se tratara ya no de una cosa en la

que el espíritu, la voluntad y la técnica se conjugan para producir algo, otra cosa o un efecto, sino como si se tratara de una cosa que es resultado de sí misma.²⁴

Con la función autocrítica, la figura del escriba se vuelve más importante; ambas se tornan elementos constantes en el proyecto elizondiano se vuelven las herramientas, ejes medulares que perfilan más y más el trayecto de Salvador Elizondo en el momento de la escritura. La autocrítica funciona como una máquina en la que el escritor, con su pluma fuente, escribe y al mismo tiempo crea a otro, su personaje, el escriba como ente autocrítico; responde a los estímulos de esa idea primera, repensada y reformulada y crea nuevos constructos (efecto de simulacro), de las cuales surge nuevamente la idea de trascender mediante la escritura... y ahí va de nuevo el escritor a escribir, el escriba a realizar el ejercicio escritural autocrítico y así, una y otra vez.

Como podemos darnos cuenta, la labor de la escritura y el papel del escriba no terminan nunca. La autocrítica es imprescindible para Salvador Elizondo y su poética de lo infinito; en *El grafógrafo* esa autorreflexión y autocrítica se vuelven palpables, pasiones móviles que engloban no sólo la obra de Salvador Elizondo sino también su rumbo personal y el camino que tomará toda su vida literaria:

El escritor es el *a priori* o el *ipse* del texto. El lector es el *a posteriori* [...] de la misma manera que el crítico es un lector profesional o que su identidad puede confundirse con la del autor [...] ¿quién y cómo se ejerce cuál función sobre la verdadera naturaleza del texto? [...] no queda otro camino que el de construir hipótesis o conjeturas anacrónicas acerca de la posibilidad que la escritura hubiera tenido en su propio pasado de haber sido en el futuro otra cosa que la que, de hecho, ya es en nuestro presente.²⁵

En varios sentidos, la autocrítica y la autorreflexión parecen corresponderse: ambas implican una búsqueda: la unión de técnica y voluntad para hacer una interpretación de esas realidades interiores, fundiéndolas con la realidad de alguna forma, y esta forma es la escritura. En este punto Salvador Elizondo juega con todas las posibilidades que surgen de una idea recreándola infinitas veces, lo que puede traducirse en dos cosas: explotar una idea al máximo y llevarla hasta las últimas consecuencias o, mejor aún, indagar en cada una de las posibilidades en las que puede transformarse una idea quizá criticando y modificando

²⁴ Salvador Elizondo, "La autocrítica literaria", *op. cit.*, p. 203.

²⁵ *Ibid.* p. 199.

una y otra vez la materia prima de la que está hecha la idea pero que, en esencia es la misma.

Para esta investigación elegí algunos textos de *El grafógrafo*, aquellos que me parecieron son la muestra de la esencia del proyecto escritural de Elizondo: “El grafógrafo”, “Sistema de Babel”, “Mnemothreptos”, “Tractatus rethorico-pictoricus” y “El Objeto”. Si revisamos a fondo estos textos, notamos que pueden dividirse por su temática o propuesta, yo propongo dividirlos en dos ejes: en primer lugar, el ejercicio de la escritura, en el cual se describen los métodos de una escritura que se vuelca sobre sí misma, tratando de explorar y crear nuevas posibilidades del lenguaje; y en segundo lugar, el postulado del papel del escritor y desdoblamiento pero también su carácter de creador.

Primero tenemos “El grafógrafo”; en este primer texto, dedicado a Octavio Paz, el autor nos da pistas de lo que conforma su obra: la labor de la escritura. El desarrollo del texto es precisamente ese, la escritura y cómo es que ésta ocurre en diversas perspectivas: me veo escribir que escribo, escribo que escribo, mentalmente me veo escribir, me recuerdo, me imagino... parece un juego del autor, pero en el fondo está el ejercicio de la escritura y la repetición, a la vez el lector se cuestiona ¿Quién ve e imagina? ¿Quién recuerda?, o mejor aún ¿Quién escribe?

“Sistema de Babel” propone una reconfiguración y creación de un nuevo lenguaje. Es importante mencionar que una de las herramientas primordiales de Elizondo es la imaginación, a través de ella es posible reflexionar y proponer un papel nuevo para la literatura; en este texto es muy perceptible ese juego de la imaginación. A través de un sistema pensado y puesto en práctica propone la dislocación de un lenguaje que conocemos para otorgarle un nuevo sentido al significado y significante: un gato que ladra, un perro que maúlla... Toda una nueva Torre de Babel, en pos de lo interesante y novedoso.

“Mnemothreptos” es probablemente uno de los apartados en los que se ven expuestas con mayor claridad las intenciones del autor. 59 palabras forman parte de un proyecto de desarrollo de la escritura, donde se trata simplemente de escribir. De diversas maneras, con estilos y palabras distintas el autor retrata la misma escena y, con una idea de fe de erratas como la labor del escritor que escribe y corrige, el postulado autocrítico se vuelve el móvil principal del apartado.

“Tractatus rethorico-pictoricus” también retoma el ejercicio de la probabilidad en la escritura, recupera la noción del tratado y entabla un diálogo directo con la filosofía del lenguaje de Wittgenstein, además de proponer elementos nuevos, tales como ambiciones secretas y miradas que develan.

“El Objeto” es, de nuevo, un juego de posibilidades y metamorfosis imaginarias de un objeto el cual es descrito de distintas formas pero que, a mi parecer, son una extensión del escritor ¿Será la mano o el instrumento de la escritura, es decir, el grafógrafo? Mi objetivo aquí será desentramar lo que se oculta detrás de ese “objeto”, sus implicaciones y su relación con la escritura.

La dinámica de análisis de los textos “El grafógrafo”, “Sistema de Babel”, “Mnemothreptos”, “Tractatus rethorico-pictoricus” y “El objeto” será precisamente seguir los ejes descritos anteriormente: la metapoética, el papel de las geometrías imposibles, las limitaciones del lenguaje y la construcción del escriba y cómo es que éstos están guiados, a su vez, por la función autocrítica y autorreflexiva. Tanto los cuatro ejes primeros como las funciones de la escritura serán elementos claves para develar el funcionamiento de la escritura de Salvador Elizondo, y no sólo en el volumen de *El grafógrafo* sino también como una forma de distinguir los ecos y las obsesiones que lo han acompañado a lo largo de su trayecto como escritor.

CAPÍTULO 2

JUEGO DE POSIBILIDADES: LENGUAJE Y ESCRITURA

Desde 1971, después de la publicación de *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), *El hipogeo secreto* (1968), *El retrato de Zoe y otras mentiras* (1969) y *Cuaderno de escritura* (1969), Elizondo presentaba el perfil de un escritor consumado, y ya resaltaba en sus escritos el constante regreso a ciertos temas y métodos, que definirían sus pasos en el territorio literario y se convertiría en una de sus principales aportaciones, las cuales se concentran con gran fuerza en *El grafógrafo*, publicado en 1972.

Según la clasificación de las cuatro obsesiones centrales de *El grafógrafo* –metapoética, el escriba, los límites del lenguaje y las geometrías imposibles– este capítulo se centra principalmente en la metapoética y las geometrías imposibles. “El grafógrafo” y “Mnemothreptos” están guiados por las posibilidades del lenguaje y la escritura de la escritura. En estos dos textos Elizondo parece explorar el lenguaje a través de una serie de ejercicios de escritura; en “El grafógrafo” se centra en las variaciones de la escritura desde el mundo interior, la postura del escriba ante ésta y el papel que juega el escriba, el instrumento y el escritor ante la labor escritural.

En el análisis del texto “Mnemothreptos” los ejercicios de escritura están guiados por un principio de variación, recreando una misma idea desde diferentes perspectivas, utilizando distintos métodos y estilos.

2.1. *El grafógrafo*: el instrumento y el escriba

La solución está en obtener una escritura tan veloz como el pensamiento, colocar la mano al mismo nivel tacométrico de la mente.

Salvador Elizondo, *Diarios*.

El título del libro coloca las obsesiones de Salvador Elizondo sobre la mesa. *El grafógrafo* me remite a algunas preguntas vitales para poder filtrarse en sus laberintos: ¿Qué es, por principio, un grafógrafo? ¿Qué significa el grafógrafo en la vida y obra de Elizondo? ¿Cómo funciona la figura del grafógrafo en el discurso de Salvador Elizondo? Las posibles respuestas a esas preguntas nos colocan en dos direcciones: el grafógrafo como instrumento y el grafógrafo como el sujeto: el escriba.

Al rastrear los antecedentes sobre la invención del grafógrafo como instrumento, encontré un artículo escrito por Michela Raschiani y traducido por Adriana S. Masuello²⁶ en el cual se menciona que el grafógrafo fue un instrumento creado por Giulio Obici en 1896, su uso era como el de cualquier pluma tradicional pero tenía como fin recoger los grafismos hechos por los dedos a la hora de escribir; el instrumento constaba de un mecanismo interno de palancas y cilindros encargados de detectar el movimiento y esfuerzo hechos a la hora de escribir; según el escrito, Giulio Obici ingenió este curioso instrumento mientras trataba de estudiar, a nivel muscular, el movimiento realizado por la mano durante la escritura.

A reserva de que el escrito es vago, me parece pertinente rescatar un elemento muy importante, si entablamos un diálogo entre las características del grafógrafo descrito por Raschiani, según la invención de Obici, y las características del grafógrafo de Elizondo, es notable su noción como un instrumento de la escritura, un mecanismo puesto en función en pos de la labor escritural. La diferencia en la concepción de ambos postulados tiene más rasgos discrepantes que similares; el instrumento de Obici tiene un fin casi médico, al tratar

²⁶ Michela Raschiani, trad. Adriana S. Masuello, “ El grafógrafo” Artículo en línea, disponible en: <http://www.grafoanalizando.com/PDF/ELGRAFOGRAFO.pdf>

de conocer las causas musculares de la escritura. Elizondo, por otra parte, nos muestra al grafógrafo como la pluma fuente –el instrumento del escriba–, herramienta principal para poner en papel, a través de la escritura, lo que transcurre en el recinto mental.

A partir de lo descrito por Raschiani podemos notar algunas coincidencias entre la función del grafógrafo inventado por Obici y el grafógrafo descrito por Elizondo. La idea del grafógrafo como instrumento de y para la escritura, en víspera de ser un elemento primordial para plasmar las ideas se vuelve más claro pero ¿será que Salvador Elizondo pensaba en el grafógrafo sólo como un instrumento, o tendría en la mente una entidad más compleja? ¿Qué sucede si el instrumento y el escriba son uno sólo?

En una entrevista realizada por Ana María Longi, publicada en *El Sol de México* en 1976, Salvador Elizondo hace una declaración muy importante, que confirma el principio del escriba como instrumento de la escritura:

Vivo muy mal, pésimamente mal porque tengo que trabajar en muchas cosas que no me interesan tanto como la literatura. Yo quisiera estar todo el día escribiendo, no para periódicos, no para revistas, sino sólo escribir. Creo que esa es la finalidad que le atribuyo a ese misterioso artefacto que se llama grafógrafo. Es un aparato que escribe y nada más escribe. El grafógrafo soy yo.²⁷

La incipiente obsesión de Elizondo por plasmar todo aquello que circula en su interior tiene su culminación en el ejercicio de escritura; Elizondo forma un puente entre el sujeto –escritor–, y el instrumento –la pluma fuente–, mediante el cual recrea una proyección: el escriba, el cual elabora y reelabora una serie de estructuras que tratan, entre otros tópicos, el proceso de la escritura: Salvador Elizondo es el grafógrafo que escribe que escribe, el artesano de la pluma y el papel.

Hasta aquí puede vislumbrarse que el constructo del grafógrafo está constituido de tres elementos: el escritor, el instrumento de escritura y el escriba; las tres figuras convergen en un esfuerzo conjunto que se resuelve en escribir y nada más que escribir.

El sufijo/prefijo grafo proviene del griego «*graphos*» que significa “escrito”, “escritura”, “escritor”. La palabra grafógrafo es la repetición: grafo-grafo, en ese sentido la palabra se

²⁷ Ana María Longi, “Entrevista con Salvador Elizondo”, *Hispania*, 1977, núm. 2, p. 374.

puede referir, en un proceso analógico, al sujeto que practica el arte de la escritura, artesano de los grafos, habilidoso en la escritura, básicamente, el escritor que escribe. En este punto, la idea del grafógrafo como aparato de la escritura se vuelca en la labor del escritor, labor ejecutada por el escriba, un sujeto que funge como instrumento mismo de la escritura para la escritura.

Como mencioné con anterioridad, Salvador Elizondo parece explicarse a sí mismo, en ocasiones desde otras obras como ocurre con la figura del escriba que aparece primero en *El grafógrafo* (1972) y después apareció en *Antología personal* (1974):

Allí está otra vez. En cuanto me pongo a trabajar, abro el cuaderno y destapo la pluma fuente, aparece el escriba. Se sienta frente a mí, a la mesa que está ante el enorme espejo [...] el también abre su cuaderno [...] aunque va vestido como yo y lleva unos anteojos iguales a los míos, no puedo decir que se parezca en algo más que las costumbres, los hábitos, los actos y los gestos reflejos, los tics. Me mira; coge la pluma fuente y se pone a escribir [...] me clava el reflejo luminoso de sus lentes en los ojos, como si tratara de penetrar en mi pensamiento con ese doble rayo de luz cegadora.²⁸

Dos años después de la publicación de *El grafógrafo*, Elizondo nos muestra con este texto un poco más de la estructura de su proceso escritural: el desdoble, otro que escribe que escribe. Aquí, de nuevo surgen otras preguntas que circulan en torno a la función del escriba, quien en su papel se ve envuelto en una serie de estructuras e imposibilidades planteadas por el autor y sus constructos mentales, el reflejo de esto quedó plasmado no sólo en *El grafógrafo* sino en toda su producción literaria, que poco a poco da pie para entender los ejes medulares que mueven el pensamiento de Salvador Elizondo.

En cada uno de los apartados de *El grafógrafo*, Salvador Elizondo otorga nuevos rostros al personaje del escriba: desde un mero instrumento de la escritura, hasta un científico, un doble (*¿Doppelgänger?*), un doctor y un espejo. Poco a poco, Elizondo ahonda más y más en la búsqueda de posibilidades, apoyándose también de la imaginación y los sentidos, experimentando, agregando y omitiendo formas y maneras a fin de explotar la mente del escriba y su herramienta medular: el lenguaje.

²⁸ Salvador Elizondo, "El escriba" en *La luz que regresa. Antología 1985*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, pp. 9-10.

Si pensamos en ciertos apartados del libro como “El grafógrafo”, “Mnemothreptos” y “Futuro Imperfecto”, podemos notar con claridad estos aspectos de re-elaboración de la escritura: el *Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente escribo que escribo...* es un ejemplo clave para crear el efecto de simulacro en el que Elizondo juega con la reelaboración y reestructuración del lenguaje y el poder del escritor: ¿Está escribiendo? ¿Escribe mentalmente o está recordando que escribe mientras escribe? Todas estas paredes laberínticas no son más que el resultado de una estructura del trabajo de escribir sobre la escritura, además de llevar al límite el poder de las letras y la literatura, sobre todo cuando el autor recrea una misma imagen desde perspectivas distintas, con lenguajes estilizados de diferentes maneras, haciendo uso de retórica y del diálogo con otros discursos (científicos, fotográficos, cinematográficos y filosóficos), para concluir con muchas versiones de una misma idea.

En ese sentido, Victorio G. Agüera, en su artículo “El discurso grafocéntrico de *El grafógrafo* de Salvador Elizondo”, propone una lectura de *El grafógrafo* que va más allá del sistema logocéntrico. Basado en la fenomenología de Husserl, Agüera explica el ejercicio realizado por el escritor para trasladar las ideas en palabras; la lectura de Agüera da una nueva visión al platonismo de la escritura y propone una esencia mucho más profunda de la escritura de Salvador Elizondo:

Elizondo, de acuerdo con el *cogito* cartesiano, que percibe directamente la existencia de las cosas, intenta trasladar al papel lo que él llama «concepción primogenia [sic] de una escritura» es decir, la percepción mental [...] pero «hay un abismo enorme entre la concepción primogenia de una escritura y su realización efectiva sobre el papel,» de tal manera que esa representación de la escritura será «lo otro», un simulacro, que nada tiene que ver con la concepción primogenia. 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.²⁹

Elizondo destruye la idea platónica del lenguaje y propone una nueva interpretación del lenguaje y la escritura, un efecto de simulacro que a través de nuevas perspectivas enriquezca las posibilidades y los límites de un escrito. Por su parte, estudios posteriores a *El grafógrafo*, como el realizado por Rolando Romero y John Bruce-Novoa para *Material de Lectura* de la UNAM, mencionan que Elizondo no es un autor que cuenta historias, sino

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

que está completamente entregado a la labor escritural en una forma en que las líneas divisorias entre la escritura, el autor y el lector parecen fundirse en una noción de circularidad:

Elizondo no cuenta nada, escribe; no busca comunicar nada, escribe. Y su escritura, a la vez que va haciéndose visible en los signos que deja inscritos sobre el espacio en blanco del papel, cuestiona tanto el acto que la hace aparecer [...] una y otra vez se plantea la incógnita del origen del signo: ¿proviene de la persona que aparentemente lo hace presente, o ya existe en algún lugar donde espera la oportunidad de irrumpir en el plano material?³⁰

Tanto para Romero como para Bruce-Novoa y el mismo Agüera, la escritura es la que crea al escritor: el escritor existe en el acto de la escritura. Desde este punto de vista, los presuntos límites entre el papel del escritor, el instrumento y el escriba se desdibujan cada vez más, si la escritura crea al escritor y viceversa, todo este planteamiento se resume en el acto de escribir: “La escritura crea al escritor [...] el arte hace posible la vida, pero no la prosaica de la comunicación, sino la poética de la comunión impersonal donde los sujetos desaparecen en el signo mismo, transformado en señal corpórea independiente.”³¹

2.1.1. “El grafógrafo”: el texto

Con el texto “El grafógrafo” se inaugura el volumen. En una primera lectura, las doce líneas que componen el texto parecen un juego de palabras y repeticiones, la acción descrita corresponde a la imagen del escritor que escribe, que recuerda, que se imagina y se ve escribiendo, pero es en esas doce líneas donde se concentran varios de los ejes que configuran el proyecto escritural de Salvador Elizondo.

“El grafógrafo” funciona como una introducción a los demás textos que conforman el volumen, pues pone sobre las mesa los elementos que regirán cada uno de los textos que lo componen. Al respecto Dermot F. Curley menciona: “*El grafógrafo* demuestra una economía sin paralelo y sirve como introducción a los otros escritos del libro. También establece el tono y prepara al lector para lo que sigue. Elizondo es el grafógrafo que escribe

³⁰ Rolando Romero y Bruce John Novoa, “Prólogo”, en *Salvador Elizondo. Material de Lectura*. Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Difusión Cultura, México, 2009 (El cuento contemporáneo, 54), p. 3.

³¹ *Ibid.* p.4.

que escribe. En este primer escrito se delimita el escenario eminentemente subjetivo del que se ocupará el escritor, el de la imaginación y de la memoria.”³²

“El grafógrafo” es no sólo el texto que sirve como introducción al volumen sino que hace especial hincapié al estilo de “economía del lenguaje” utilizado por Elizondo, además de proponer la noción íntima que representa la labor escritural en “El grafógrafo”, texto que surge de la meditación y el proceso de unión mente-mano.

La idea de que la escritura ha sido realizada sin esbozos previos simplemente obedeciendo al proceso escritural, como para atrapar la instantaneidad del mundo real. Si retomamos el texto, la brevedad del escrito e incluso la repetición del mismo verbo «escribir» crean en el lector una noción de lo instantáneo, cada acción parece estar íntimamente ligada con la acción que viene a continuación, como la labor escritural misma.

Esta economía e instantaneidad pueden leerse también como uno de los efectos del despliegue de la escritura que Curley menciona, en él las imágenes utilizadas crean relaciones de sentido y puentes comunicantes haciendo que un texto de apariencia breve esté lleno de ecos y sustancia:

En los textos de Elizondo, las palabras y las imágenes, en vez de consumirse de una vez por todas, crecen, se espesan, adquieren nuevas e inesperadas connotaciones. También se interrelacionan de un texto al siguiente de tal manera que las relaciones intertextuales se vuelven cada vez mayores [...] Elizondo se convierte en un amante de la manipulación de palabras e imágenes, al mismo tiempo que llega a comprender y a participar en los objetivos generales de la obra y en aquel proceso de “despliegue” en el cual el artificio se muestra como tal. De hecho, a este lector le toca realizar la tarea de trazar y ligar las imágenes y de ser el arquitecto activo del laberinto cuidadosamente construido del autor.³³

La condición de escritura llevada al límite se puede leer desde dos perspectivas; la primera es sin duda la de la economía del lenguaje; mientras que la segunda refiere a un texto construido casi desde el minimalismo pero que en su interior concentra elementos que por sí mismos se despliegan para construir y reconstruir los ejes rectores que le dan vida a una idea; aquí la idea del cubo imposible o el doble espiral crean la imagen perfecta de lo que hace Elizondo a partir de las palabras en “El grafógrafo”.

³² Dermot F. Curley *En la isla desierta: una lectura de la obra de Salvador Elizondo*. 2ª ed. Aldus. México. 2008, p. 253.

³³ *Ibid.* p. 337.

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.³⁴

La relación mano-mente crea esa sensación de instantaneidad, perpetuando lo efímero; mientras que la mirada y la escritura se vuelven actos autoconscientes. El escritor parte de dos ejercicios totalmente conscientes, primero está la mente del escritor y sus constructos mentales que serán develados a través de la mirada³⁵ interior, pero a esa mirada se suma también la mirada del ojo, la que devela y da sentido al arte –en este caso la figura del escriba y el acto de escritura– «*mentalmente me veo escribir que escribo*».

En ese sentido, habría que pensar en que la dualidad mano-mente responde también a la noción del mundo interior y exterior, que son una de las claves para entender el desarrollo de la propuesta escritural de Elizondo; en una entrada de sus *Diarios* detalla su concepción de esos dos mundos:

El mundo interior es inviolable. Eso por ahora es mi principio definitivo. Todavía de todas las cosas que pasan, las que pasan en el alma del hombre son las más importantes. El mundo exterior es sólo una pauta, pero no la nota en sí. Por eso la poesía, como todas las artes (o la poesía como elemento fundamental del arte) es hacer trascender al mundo objetivo lo que ya está dentro de nosotros y no pretender aprisionar el mundo dentro del ego para distorsionarlo y aberrarlo, los caminos del arte no son infinitos. Están determinados por dos posibilidades únicas. La creación de Belleza (Valéry, Rafael, et. al.) y la creación del lenguaje (Joyce). Lo fundamental es organizarse adecuadamente para cumplir esas funciones.³⁶

De cierto modo “El grafógrafo” refleja la relación del mundo interior y exterior del escritor, al mismo tiempo que Elizondo pone en el centro del juego a la escritura como la acción

³⁴ Salvador Elizondo, “*El grafógrafo*”. Fondo de Cultura Económica, México, 1972 p.9. En adelante, todas las citas del libro se harán por esta edición, anotando el número de página correspondiente.

³⁵ El poder y la función de la mirada serán más ampliamente detallados en el apartado del “*Tractatus rethorico-pictoricus*”.

³⁶ Salvador Elizondo, *Diarios*, entrada de 1958. p. 54.

capaz de conectar dichos mundos y los procesos tan distintos por los cuales se desarrolla cada uno; el lenguaje y la creación se concentran y comulgan en la labor escritural.

La recurrencia en el texto por hacer presente la noción del mundo interior –*mentalmente me veo, me recuerdo escribir, puedo imaginarme...*– tiene su culminación a través del verbo escribir porque además de la mirada –que también puede ocurrir de manera mental e introspectiva– la labor escritural es la que vuelve un hecho tangible aquello que se encuentra tras el manto del recinto mental. El poder de la escritura reside ahí, en ser el único medio para trasladar las ideas y filtrarlas al mundo real.

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.³⁷

Delimitados los procesos del mundo interior y del exterior, podemos ahondar en el hecho de que Elizondo retoma elementos precisos de la labor escritural: la escritura como acción, la escritura como recuerdo o extensión de la imaginación –todos procesos que ocurren en el recinto mental y tienen su culminación en el ejercicio escritural– pero finalmente es la mirada la que devela todo proceso. Así, el transcurso de actos que conllevan a la escritura tienen su génesis en un proceso interno muy bien pensado. Al respecto Dermot F. Curley menciona:

Tanto este escrito como los otros dan la impresión de haber sido el resultado de la espera, de que no ha habido ningún esbozo previo, que las operaciones han sido ejecutadas mentalmente, la pluma siempre en la mano. También parece que se ha tratado de crear nuevos modelos directamente de este proceso mental y manual, cada escritura siendo, al fin y al cabo, su propio modelo, la transcripción del mundo escrito de una mente siempre despierta, de una mano siempre atenta para atrapar con fidelidad lo que pueda ocurrir sorpresivamente en la imaginación.³⁸

³⁷ Marqué con cursivas todas las veces que el escritor utilizó el verbo escribir en todas las conjugaciones posibles, del mismo modo que marqué las acciones que desde mi punto de vista ocurren en el mundo interior de Elizondo para hacer más visible como cada una de las ideas tiene su culminación en la acción escritural.

³⁸ Dermot F. Curley, *op. cit.*, p. 253.

Como menciona Curley en “El grafógrafo” parece que se describen una serie de actos instantáneos, la mente, la vista, la imaginación y la escritura se concentran y dibujan una imagen que se reproduce en espiral, pero la imagen que se construye es la del escritor que escribe que escribe y trayendo a colación todos aquellos sentidos y acciones que comulgan en la operación escritural, la imagen se recrea una y otra vez. Curley dice que Elizondo, quien no pretende seguir ninguna clase de regla sobre la escritura o los géneros literarios, lleva sus intentos más allá de lo textual, involucra todo el proceso interior y cada uno de sus constructos pone a prueba los límites de la escritura.

Salvador Elizondo decide apostar por una escritura de la escritura que desplaza la función anecdótica del texto para volcar toda su estructura en la creación misma y la postura del escritor y el escriba durante el dicho proceso.

En la obra de Salvador Elizondo el concepto y la práctica de la escritura implican romper con la idea tradicional de que la literatura tenga forzosamente algo que decir y que, además, ese algo se exprese por medio de géneros específicos. Para Elizondo, la escritura no es un mensaje ni un género sino un acto extremadamente autoconsciente, cuyo fin último consiste en construir nuevas estructuras verbales y en llevar a cabo proyectos imposibles que son sus propios modelos y que sólo pueden existir en la página.³⁹

La función metapoética es el núcleo del texto “*escribo*, mentalmente me veo *escribir* que *escribo...*”, en más de veinte ocasiones Salvador Elizondo utiliza el verbo escribir en distintas conjugaciones y con distintos complementos. Los límites del lenguaje son trastocados aquí, cuando Elizondo hace su ejercicio de reelaboración. La escritura como acción está sujeta a un presente pero, en esa apología a la escritura Elizondo desarrolla la acción desde distintos ángulos como las visiones desde distintos puntos de un espiral y así ser capaz de abordar todos los puntos posibles.

Los territorios del lenguaje se conjugan en “El grafógrafo”, donde es llevado hasta el límite de significación y sentido, al mismo tiempo que Elizondo crea una poética del lenguaje que revira sobre sí misma y sus posibilidades. Al respecto, Teodosio Fernández menciona: “La novela usa la palabra no para decir algo en particular sobre el mundo extraliterario sino

³⁹ *Ibid.* p. 329.

para transformar la materia lingüística misma de la narración”⁴⁰. En ese sentido, Fernández hace mención a que esta propuesta escritural tiene su referencia en James Joyce –gran influencia de Salvador Elizondo–; ahí la preocupación por un lenguaje que descubra al lenguaje y la escritura que habla de la escritura llegan al límite. Probablemente, una de las razones por las que la escritura de Elizondo se ha catalogado por “autofágica” y “experimental”.

Lo que la ‘saca de quicio’, es la idea de que el pensamiento pueda 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). Esta parece ser la clave para la determinación de una novela de la escritura: escribir algo, y no sobre algo. Su consecuencia más evidente es la construcción de textos de difícil lectura, sobre los que se han centrado las acusaciones de experimentalismo gratuito, de sumisión a las demandas de determinada crítica, cuando no de incoherencia pura y simple.⁴¹

La triada escritor/instrumento/escriba es otro de los elementos que queda claramente expuesto en “El grafógrafo”. Como mencioné con anterioridad, el ser de todo el proyecto escritural de Salvador Elizondo es un constructo que inicia en la mente y que se abisma sobre sí mismo al infinito, las nociones entre el escritor/instrumento/escriba son transgredidas en el sentido en que dejan de parecer entes diferentes y encuentran su punto de unión en el acto de la escritura; del mismo modo que la distinción entre el mundo interior y exterior del artista, la acción de la escritura es la pieza clave que subsana las grietas y las diferencias entre cada una de las entidades. Al inicio del texto está implícito un Yo: “Yo escribo, mentalmente *me* veo escribir que escribo”, las alusiones a la imagen del escriba que escribe que escribe se concentran desde la mente –imaginación–, la visión y el recuerdo. Es en el recinto mental del escritor donde se concentra dicha imagen, eso es claro, pero al momento de trasladar ese constructo a la hoja de papel las cosas se tornan algo diferentes.

Es evidente que los procesos mentales y los escriturales distan mucho de ser parecidos en sus procesos de acción y la creación del escriba se vuelve, nuevamente, una forma de

⁴⁰ Teodosio Fernández, “El problema de la «escritura» y la narrativa hispanoamericana contemporánea”, *Anales de la literatura hispanoamericana*, 1985, núm. 14, Universidad Complutense, Madrid. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI8585110167A/24196>. p. 169.

⁴¹ *Ibid.*, p. 171.

subsanan ese desfase entre una acción y otra. Es decir, en el texto el escritor está mostrando una gama de posibilidades ante la escritura de un constructo mental, por un lado están los sentidos involucrados en la labor: el de la escritura en sí, el de la mente, del cual parten la imaginación y el recuerdo; y finalmente está el de la vista. Cada una de las posibilidades expuestas en el texto propone una visión externa del interior, como si existiera otro personaje que se encarga de procesar los ordenamientos ocurridos a nivel mental y que los transfiere al plano real, el de la escritura.

En los movimientos de creación y posibilidad, Salvador Elizondo hace más palpable la triada escritor-instrumento-escriba. En primera estancia está el escritor que crea la imagen del escriba, éste parece tener acceso directo al recinto mental del escritor y ahí es donde inicia el simulacro; el escriba juega con las posibilidades de una idea y a través del instrumento éstas abandonan la mente del escritor y se vuelven reales a partir de la escritura. Los movimientos y acciones realizadas por cada uno de estos entes pierden sus fronteras y los tres se vuelven un sólo impulso que responde sólo a la acción de escribir.

Como mencioné en el capítulo anterior, el escriba es un constructo de Salvador Elizondo, un personaje, un repliegue de sí mismo y sus ideas, capaz de indagar en el recinto mental de Salvador Elizondo y encargado de fijar –o intentar fijar– esas ideas y sus posibilidades a través de la escritura. La reconfiguración y reformulación de una idea o imagen es absolutamente notable en “El grafógrafo”. La imagen primaria, donde inicia el simulacro, es el escritor que escribe. Poco a poco esta imagen proyecta otro juego de imágenes que parecen ser ramificaciones de la primera; entran en juego las nociones mentales –memoria e imaginación– y elementos del mundo real como la vista y la escritura como acción que define el corpus del texto. La dirección que toma “El grafógrafo” no circula en línea recta hacia delante sino que inicia un juego de repliegues, como las cajas chinas, el movimiento es hacia adentro y no deja de emanar de la imagen primera.

El escriba es quien desde su posición recrea toda esta función de espirales, la idea que persigue Elizondo es clara: el escritor que escribe, pero es el escriba quien se aventura a especular sobre todas las nociones posibles desde las cuales surge la escritura y como es que éstas tienen, de nuevo, su culminación en la acción misma de la escritura.

Si retomamos el texto, al leerlo cuidadosamente percibimos la imagen del escritor que mientras escribe, se ve, se recuerda y se imagina a sí mismo escribiendo pero ese efecto de abismamiento y reflexión ocurre a través de la figura del escriba, el artesano de las palabras, el que se encarga de transitar por el recinto mental del escritor y que transforma las ideas en escritura. Incluso existe un parecido muy importante entre la figura del grafógrafo –el escriba– y el planteamiento del escriba en el texto homónimo de *Antología Personal* (1974). Tanto en “El grafógrafo” como en “El escriba” parece que el escritor tiene un desdoble; ese otro, el escriba, se da a la tarea de escribir: “él abre su cuaderno. Destapa la pluma-fuente y me observa con atención. No se le escapa ninguno de mis movimientos. Me mira mientras hace, automáticamente, anotaciones en su cuaderno negro, como el mío”.⁴² Visto de ese modo, el escritor y el escriba se unen, en el primer movimiento de la escritura.

En ese sentido, es importante mencionar que “El grafógrafo”, al ser un ejercicio *ad infinitum*, tiene una noción de abismamiento y “el otro” es un factor clave donde se sustenta la técnica de Elizondo de hacer una escritura autoconsciente, autocrítica y autorreflexiva.

Después de la labor escritural, y como ya mencioné, también está la noción del grafógrafo como un instrumento, un objeto en pro de la escritura. Quizá Elizondo no hace patente textualmente la trascendencia del instrumento pero, nuevamente en el texto “El escriba” se hace presente la pluma fuente e incluso, en la fotografía tomada por Paulina Lavista y que se encuentra en el reverso de la primera edición de *El grafógrafo*, Salvador Elizondo aparece dispuesto a la escritura, frente a la hoja de papel con la pluma fuente en mano.

Aunque es obvio que es necesaria la pluma para la escritura, el hecho de que el texto y el libro se llamen el grafógrafo no deja de hacer eco en mi mente; incluso en una entrada de sus *Diarios* en 1967, Elizondo le dedica una línea a la grafología “Grafología: convertir el lenguaje en un instrumento del espíritu”⁴³. Cada uno de los elementos utilizados por Elizondo en sus textos tienen una función específica, es por ello que la naturaleza del grafógrafo como un objeto de y para la escritura contienen no sólo la metáfora del

⁴² Salvador Elizondo, “El escriba”, p. 9.

⁴³ Salvador Elizondo, *Diarios*, p. 69.

escritor/escrība como entes entregados a la escritura sino que ponen en perspectiva al grafógrafo como un objeto por el cual se filtra la sustancia mágica del pensamiento y se concreta en la hoja en blanco, a través de los grafemas.

Así, está el escritor y su recinto mental y está también “el otro”, el escrība; juntos convergen en la labor escritural pero, si seguimos la línea sobre Obici y el grafógrafo como un instrumento de y para la escritura, el grafógrafo es el objeto –como para el pintor su pincel, la herramienta que pone en tinta los constructos y las geometrías imposibles. Cada una de las ideas surgidas en el recinto mental del artista se perpetúan a través de la tinta y el lenguaje; se hacen realidad. El instrumento y el escrība se vuelven uno, y en ese poder de asociación se disponen a crear.

2.1.2. Ideas en movimiento: la escritura y el cubo imposible

Retomando las geometrías imposibles y la construcción de una idea que mantenga su noción de movimiento y posibilidad, la imagen del cubo imposible, en la portada de la primera edición, se vuelve un núcleo desde el cual los textos de *El grafógrafo* hacen tangibles la propuesta escritural de Salvador Elizondo, aquella que permanece en un movimiento constante; una idea que se perpetúa en la escritura que se construye y reconstruye *ad infinitum*.

El juego de posibilidades que nos muestra Elizondo en diferentes textos del volumen y más precisamente en “El grafógrafo” ponen en perspectiva dos movimientos importantes: primero está el de la escritura que se pone al mismo nivel que la imagen del cubo de Necker y ambos funcionan como símbolos de las ideas en movimiento, que a pesar de permanecer fijadas en una construcción visual, conservan aún la posibilidad de movimiento. Por otra parte, está la escritura como una labor en abismamiento, que es el efecto de un texto que revierte sobre sí mismo y sus combinaciones y posibilidades; ambos movimientos convergen en la noción de movilidad que persigue Elizondo y que es una constante en los textos de *El grafógrafo*.

Como mencioné con anterioridad, es preciso colocar al mismo nivel la acción escritural y la imagen del cubo imposible; tanto Dermot F. Curley como Claudia Gutiérrez apuntan a que

el paralelismo que existe entre el uso de esta geometría imposible, la propuesta sobre escritura de Elizondo y el uso de la imagen del cubo en la portada de la primera edición de *El grafógrafo* no son fortuitos: cada uno de los elementos reunidos son una muestra del cuidado y la precisión que tuvo Salvador Elizondo durante la concepción de este volumen.

La portada del libro, cuyo diseño (en la primera edición) fue elaborado por el propio autor, da la primera pauta para significarlo desde esta perspectiva. La figura central, conocida como “cubo imposible”, alude al recinto de la idea, y la reproducción del texto “El grafógrafo” en el fondo, pero en una perspectiva invertida, construyen un efecto representativo de lo que aguarda tras dar la vuelta a la portada [...] Si se considera que el cubo en la portada del libro representa el recinto de las realidades mentales, donde se alberga la idea (lectura que me parece factible, ya que el efecto que genera el cubo en primer plano, con el texto en segundo plano y desde una perspectiva invertida, supone que el cubo es lo que está detrás, lo que precede al texto), el juego de percepción que encarna la figura imposible se reproduce en la dinámica textual de “El grafógrafo”, donde se convocan, con un efecto de simultaneidad, la escritura y las imágenes del escriba que se desatan como realidades mentales.⁴⁴

Como bien menciona Claudia Gutiérrez, el cubo de Necker es la imagen perfecta para describir y representar el recinto mental y la noción de “fijeza en movimiento”, uno de los más grandes postulados del proyecto de Salvador Elizondo, tanto el cubo como las cláusulas que forman “El grafógrafo” dan un efecto de dinamismo y movimiento. En “El grafógrafo”, a través de las palabras, el artista es capaz de crear un estado de flujo como el de la mente; lo mismo ocurre con el cubo: a partir de la representación de un cubo normal, pero con una línea de “quiebre”, el artista es capaz de dotar a la imagen de movimiento, sorteando los límites de la posibilidad. De ese modo, la escritura y el cubo se corresponden, ambos elementos representan el problema de fijar una idea pero que ésta mantenga su noción de movimiento.

A raíz del problema de representación, Salvador Elizondo debe ser capaz de recrear una fórmula para llevar los constructos mentales a la hoja de papel:

Para lograr esta coherencia lingüística el escritor necesita definir claramente su intención [...] implicada en esta intención está la máxima atención que se debe prestar a un proyecto que ya no puede contar con las técnicas narrativas convencionales [...] el escritor, se ve obligado a elaborar su propia fórmula de coherencia, su propio método.⁴⁵

⁴⁴ Claudia L. Gutiérrez Piña, *Las variaciones de la escritura. Una lectura crítica de El grafógrafo y de la obra de Salvador Elizondo*. Universidad Autónoma del Estado de México – El Colegio de México, México, 2016, pp. 119, 120.

⁴⁵ Dermot F. Curley, *op. cit.*, p. 146.

El método de Salvador Elizondo recae en la aparición del escriba, el artesano de las palabras se encarga de ser el puente para subsanar las diferencias entre los procesos de filtración de ideas, pensamiento y la escritura. Como mencioné en el capítulo anterior, el escriba es un constructo dotado de las características necesarias para ser la herramienta de transición entre el mundo interno y el real. La subjetividad y la simultaneidad que la percepción, la memoria y la imaginación traen consigo, reafirman la posición del escriba y el escritor. El escritor que trata de representar lo ocurrido en su mente, a través de un constructo como el escriba, no refiere solamente al perfil de un autor solipsista, sino que es el resultado de un gran número de operaciones mentales que darán origen a nuevas construcciones y así hasta el infinito. La puesta en escena del escriba es un teatro mental y a partir de éste se crean los artificios pertinentes para llevar a cabo la acción escritural.

Del mismo modo, las funciones autocríticas y autorreflexivas tienen ecos importantes tanto en la función del escriba, como en la de la materialización de las ideas y la concepción del cubo imposible; ambas funciones son las que dan pie a la construcción y reconstrucción de una idea –si pensamos en el proceso escritural– y las que logran crear ese flujo y dinamismo en las palabras que se recrean *ad infinitum*; la noción crítica del artista, que modifica su trabajo en pos de la representación de una idea, es también un elemento importantísimo a considerar. Cada una de estas acciones transforma la escritura rígida en una escritura de la posibilidad.

“El grafógrafo”, como un texto en movimiento que revierte sobre sí mismo, muestra una serie de combinaciones y posibilidades que emanan de una idea; estas opciones de configuración y reconfiguración tienen tres móviles, percepción, imaginación y memoria, que se conjugan con la acción principal, la escritura.

La noción de movimiento parte del escriba, quien se vuelve la base, el núcleo del texto que refirma y coordina los movimientos que ocurren en su interior. Sin embargo, las formas que construye y reconstruye son precisas, todo está dirigido a coordinar una construcción mental que entrelace los móviles de percepción, imaginación y memoria las cuales, a su vez, son producto del recinto mental y que parecen objetivarse a través de la escritura de posibilidades/geometrías imposibles.

El escritor recurre a la autorreflexión (la noción del otro, el escriba) y la autocrítica (reelaboración del texto) para materializar y dotar de precisión la concepción de escritura que sucede en el recinto mental. En este sentido, el cubo de Necker se vuelve una representación visual de la idea de Elizondo; la escritura fija la idea, pero el ejercicio autocrítico mantiene su movilidad.

2.1.3. *Mise en abyme*: noción de reflectividad

En el seguimiento del método de Elizondo, la construcción de un texto debe estar dotada de posibilidades, pero esas posibilidades deben develarnos, a la vez, los funcionamientos más intrínsecos y vitales del texto; la fijeza en movimiento de una idea y las nociones de autocrítica son apenas un atisbo de dicho método, un método de reflexión, idea y significado.

Tomando en cuenta que la premisa de “El grafógrafo” se centra en el acto de la escritura, Elizondo nos muestra las raíces y concatenaciones de esa acción, en oraciones simples que desatan diversas imágenes que comparten el mismo núcleo, pero que se desarrollan de distinta manera, se entrelazan y modifican en un infinito juego de posibilidades. Este simulacro y juego de posibilidades puede ser interpretado también como puesta en abismo. Malva E. Filer la llama “escritura *in vacuo*”, lo cual también puede estar ligado al abismamiento:

En *El grafógrafo*, su concepto de la escritura *in vacuo*, cuyo discurso no es representación de una realidad y cuya forma no está subordinada al sentido, sino que es ella misma el sentido. [...] Elizondo muestra que su mayor preocupación es el origen de las imágenes que invaden y obsesionan su propia mente de escritor, y la alquimia por la cual esas imágenes son conservadas y transformadas en textos literarios.⁴⁶

Malva E. Filer apuesta por una escritura al vacío, es decir, una escritura que no está arraigada en el plano real y se construye a sí misma desde el interior. Como mencioné antes, Elizondo es un escritor de mundos interiores, para quien la importancia de la relación

⁴⁶ Malva E. Filer “Salvador Elizondo y Severo Sarduy: dos escritores borgianos”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1989, p. 545.

entre el recinto mental y las ideas es la que desata la pulsión escritural. La puesta en abismo, por otra parte, podría responder a la alquimia mente-texto, así como al uso de las geometrías imposibles.

Hay que recordar que *mise en abyme* es un término introducido por André Gide en 1893 comparado con los blasones del procedimiento heráldico, donde un escudo se pone dentro del primero “abismado, en abismo”. Lucen Dällenbach en *El relato espejular* (1991) reúne algunos puntos de referencia sobre el *mise en abyme* y sus características:

1. Órgano por el que la obra se vuelve sobre sí misma, la *mise en abyme* se manifiesta como una modalidad reflejo.
2. Su propiedad esencial consiste en resaltar la inteligibilidad y la estructura formal de la obra.
3. Evocada mediante ejemplos tomados de diferentes ámbitos, constituye una realidad estructural que no es exclusiva ni del relato ni de la literatura en sí.⁴⁷

En ese sentido, la repetición y el efecto de simultaneidad constante que se presenta en “El grafógrafo” podría responder a esa escritura *in vacuo*, porque parte del mundo interior, y al *mise en abyme* al ser un texto que se repliega sobre sí mismo en ese juego de posibilidades que hace eco importante en su construcción formal.

Si lo pensamos, “El grafógrafo” tiene la mayor carga de abismamiento en la última sentencia: *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*. En esta última parte se concentran todas las acciones –escritura, percepción, memoria e imaginación –. Es notable el efecto de acumulación desde el inicio del texto hasta esta última parte, pero las conjugaciones y la noción de circularidad que se manejan en “El grafógrafo” también ponen en perspectiva la reflexión de la escritura, la cual tiene sus repercusiones en la memoria, la percepción y la imaginación.

El texto de lo primero que se ocupa es de sí mismo. Pero ¿puede inferirse de este repliegue sobre sí mismo que todo texto –por medio de su temática o de su trama argumental– se limite a decirse, porque no hace sino metaforizar su historia o sus principios de funcionamiento? En nuestra opinión, esta manera de practicar la autorreferencia sólo es característica de ciertos textos: aquellos que, conscientes de su literariedad, la narrativizan, limitándose –por medio

⁴⁷ Lucen Dällenbach, *El relato espejular*, Visor Distribuidores, Madrid, 1991, pp. 15, 16.

de retornos permanentes u ocasionales sobre sí mismos— a poner de manifiesto la ley subyacente en toda obra del lenguaje.⁴⁸

La noción de autorreferencialidad es retomada por Dällenbach, y hace hincapié en un elemento muy importante mencionando: que este tipo de textos están conscientes de su literariedad mediante constantes retornos a sí mismos. En este punto es claro que “El grafógrafo” pertenece a este tipo de textos, la repetición de palabras e imágenes es prácticamente la misma, pero cada repliegue, cada regreso se enriquece con la aparición de la memoria, la percepción y la imaginación. Del mismo modo, la autocrítica y la autorreflexión se vuelven una de las herramientas utilizadas, no sólo en el proceso de fijación de la idea, sino como un instrumento de exploración del lenguaje.

Regresando al efecto de simultaneidad, el *mise en abyme* recurre a los espejos, como en el texto de “El escriba”, en el que Elizondo parece poner varios espejos frente a sus palabras y cada combinación representa y refleja —al texto y al lector— dando sentido a la expresión de lo imposible: la labor del escriba.

The mirroring image is central to the concept of *myse en abyme*, but there are three distinguishable kinds. One is a simple reduplication, in which the mirroring fragment has a relation of similitude with the whole that contains it. A second type is a repeated reduplication “in infinitum” in which case the above-mentioned mirroring fragment bears within itself another mirroring fragment, and so on. The third type of doubling is labelled “aporistique”, and here the fragment it supposed to include the work in which itself is included.⁴⁹

Desde esta perspectiva y según los tipos de *myse en abyme* clasificados por Hutcheon, “El grafógrafo” se reproduce en cada una de esos tipos, desde la duplicación simple, en una secuencia *in infinitum*, y también en *aporistique*.

⁴⁸ *Ibid.* p. 63.

⁴⁹ Linda Hutcheon (1980) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurier University Press. Canada. Pp. 16, 17. “La imagen del espejo es central en el concepto de *myse en abyme*, pero existen tres distinciones. La primera es la simple duplicación, donde el fragmento reflejado tiene una relación de similitud con el todo que la contiene. El segundo tipo es una duplicación repetida “in infinitum” en cuyo caso el fragmento reflejado contiene otro fragmento reflejado y así sucesivamente. El tercer tipo de duplicación es conocido como “aporistique”, aquí se supone que el fragmento incluye el todo al que pertenece”. (Traducción mía).

En la primera parte del texto ocurre una duplicación simple: *Escribo que escribo*. La imagen simplemente se refleja una vez y sólo se involucra una acción, la escritura. *Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme escribir ver que escribo* es una reflexión *ad infinitum*, pues una parte del texto reflejado contiene otro fragmento del texto reflejado, es decir, al *escribo que escribo* se anexa también *puedo verme escribir que escribo*. En estas cláusulas se refleja la primera, *escribo que escribo*, y despliega otras posibilidades, al mismo tiempo que involucra la percepción –me veo– y la imaginación –mentalmente me veo escribir–. Finalmente, la concentración del todo está en la última oración del texto: *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*. Como mencioné anteriormente, en esta última cláusula se concentran todos los elementos que anteriormente fueron desarrollados en el texto, el fragmento incluye el todo al que pertenece y la percepción, la imaginación y la memoria se unen en un sólo acto, el de la escritura.

Dällenbach menciona también que el *mise en abyme* está condicionado por un efecto de repetición en el cual el elemento repetido tiene una presencia indispensable. A partir del uso de un elemento repetido se conforma una secuencia de reflectibilidad: el elemento indispensable forma una serie de reflexiones en cadena. Dicha secuencia se vuelca en un procedimiento de sobrecarga semántica: el enunciado o palabra de donde surge la reflectividad funciona en el nivel del relato y además significa en otro enunciado recreando un efecto de metasignificación: “El sujeto de reflejo es un enunciado –y más concretamente un enunciado sinecdóquico– para poder referir uno con otro los dos polos en torno a los cuales se organiza la reflectividad, proponiendo la definición siguiente: reflejo es todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del relato”.⁵⁰

En la narrativa dicha metasignificación nos muestra una estructura, pieza fundamental que devela el funcionamiento del texto; en Elizondo, la metatextualidad está sometida a un nuevo parámetro: la escritura. La función reflexiva en *escribo que escribo* resalta las obsesiones por antonomasia de Salvador Elizondo. Así, el efecto reflejo del escritor que escribe que escribe se vuelve un símbolo que refracta en varios significados:

⁵⁰ Lucien Dällenbach. *op. cit.* p. 64.

1. La incipiente tarea del escriba: escribir.
2. El solipsismo del escriba que se ve a sí mismo, se recuerda y se imagina: sólo a él y sus cavilaciones internas.
3. Y finalmente los límites del lenguaje escrito.

Asumiendo esto, la función reflexiva persiste en la acción escribir propuesta por Dällenbach, es común que los enunciados reflectantes apelen a ciertas variaciones estilísticas, probablemente como método de emancipación a la función reflexiva primera pero también puede ser utilizada para hacer más complejo el efecto en cadena de la reflexión, y al mismo tiempo, dotar de una nueva función especular y símbolos al texto pero sin dejar de lado la función autorreferencial.

De este modo Elizondo introduce los campos de la percepción –me veo–, la imaginación, y la memoria –me recuerdo– y los pone en movimiento en la máquina de la combinación para crear la secuencia reflectante.

Puesto de ese modo, se hace una selección de los elementos que formarán parte del escrito –percepción, memoria, imaginación y escritura–, a partir de éstas se inicia un proceso de combinaciones y posibilidades; este juego especular deviene en una secuencia, la cual conecta cada una de las partes que la conforman. Visto textualmente “El grafógrafo” funciona como una secuencia, un retorno permanente sobre sí mismo, cada uno de los hechos y acciones descritas en él se une con la primera cláusula *escribo que escribo*, a partir de esto se inicia el proceso de combinaciones y secuencias, en las cuales Elizondo va introduciendo me veo, me imagino, me recuerdo, cada uno complementando la cláusula primera. Así la escritura se vuelve un proceso complejo y se torna en una acción autorreflexiva, abismada.

Es claro que la elección de las dimensiones en las cuales se desarrollará la idea primera no es gratuita. La estructura forma parte del juego especular de Elizondo, que más que juego es una prueba al lector y sus reflexiones internas: el escritor nos da los elementos pero el detonante que devela la verdadera intención respecto a este texto reside precisamente en los enunciados reflectantes y cómo es que estos se desdobl原因an y crean nuevas posibilidades.

La unión de la autorreflexión, la anulación anecdótica –en una apuesta por el lenguaje y sus posibilidades– y la especularidad, configuran algunos puntos claves en el proyecto de Salvador Elizondo: representar la búsqueda, el equilibrio entre las realidades interiores y la realización de éstas en el papel.

El efecto de simultaneidad y el recorrido por todos aquellos tiempos verbales son también indicio de otra obsesión elizondiana: el tiempo y la instantaneidad “el tiempo, para poder ser expresado por el lenguaje, tiene que ser absoluto; ésta es una proposición acerca de la relación imposible entre el tiempo y el lenguaje; porque el lenguaje que la expresa es el producto relativo de esta operación absoluta: el pensamiento.”⁵¹ En ese sentido, “El grafógrafo” nos muestra en diez líneas la imagen fija de un sujeto que escribe y al interior de su mente se desdoblan una serie inimaginable de secuencias que reflejan la acción primaria.

2.2. “Mnemothreptos”: las posibilidades de la imaginación

En el orden del proyecto de mi discurso esta pregunta sigue sin respuesta. Los mecanismos literarios de defensa la han transformado en una figura, retórica claro; o tal vez en un emblema que preside sobre el esfuerzo realizado, por medio de la escritura, para conseguir una imagen de máxima amplitud. No creo, sin embargo, que llegue a agotar todas las posibilidades de este tropo, y mucho menos en un discurso cuyo proyecto se realiza en silencio.

Salvador Elizondo, *Camera Lucida*.

Este texto, como la mayoría en *El grafógrafo*, está constituido por una serie de ecos, referencias y estructuras de distintas naturalezas, es por ello que me parece pertinente puntualizar que primero haré un acercamiento a las obsesiones elizondianas que resaltan en este texto, y que guían esta investigación, para después abordar los lazos comunicantes que

⁵¹ Salvador Elizondo, *Neocosmos*, Aldus Editorial. México, 1999.

unen “Mnemothreptos” con otros discursos –pictóricos sobre todo– y otros libros del mismo Elizondo.

Muchos son los adjetivos que a lo largo del tiempo se le han otorgado a la forma de escribir de Salvador Elizondo, y es precisamente la cualidad de experimental la que emerge en repetidas ocasiones. No obstante, y como mencioné en el capítulo uno y he retomado constantemente, esas nociones son sólo un atisbo, una sombra que apenas dibuja los contornos de un proyecto mucho más grande y emblemático, el proyecto escritural de Salvador Elizondo. Si hay un adjetivo que me parece más certero a la hora de desentramar la escritura de Elizondo, pienso en que es un escritor de posibilidades, y es precisamente el texto de “Mnemothreptos” el que pone en perspectiva las características de la idea que se reconfigura a sí misma. 59 palabras para iniciar un juego de posibilidades.

Al igual que con “Sistema de Babel”, casi al inicio de este texto, Salvador Elizondo pone en claro el ejercicio escritural que persigue en la consumación del mismo: 59 palabras. El proyecto consiste en desarrollar esas 59 palabras tantas veces como lo permita una jornada ininterrumpida de trabajo. Se trata de obtener la amplitud de ese movimiento pendular de la imaginación. Se trata de escribir. Nada más. (p. 37).

La amplitud del movimiento pendular de la imaginación parece apuntar en primer lugar a las geometrías imposibles en el recinto mental y el juego de posibilidades que tienen su culminación en la representación escritural. Víctorio G. Agüera menciona que desde el título “Mnemothreptos” la noción de representación se vuelve el núcleo del texto:

El cambio de “mamotretos” a “Mnemothreptos” se debe sin duda al intento del escritor es trasladar la imagen mental a la escritura sobre el papel. La imagen mental, según la fenomenología de Husserl, tiene lugar en la imaginación, y la representación imaginaria de la palabra se da 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. De lo contrario, el objeto dejará de ser ideal. ”Mnemothreptos” sería pues, la realización efectiva sobre el papel de la concepción primigenia (mental) de una escritura.⁵²

⁵² Víctorio G. Agüera, *art. cit.*, p. 18.

Así como el *mise en abyme*, las aristas del proyecto literario dirigen su paso a la exploración del recinto mental y la imaginación. El problema de representación sería entonces el elemento clave para desatar el ejercicio de 59 palabras; al mismo tiempo que se volvería el eje de sentido que nos guiaría a una de las principales obsesiones de Elizondo: la ruptura del presupuesto narrativo para manifestar la búsqueda de sentido y la reconstrucción de una idea a través de la escritura *ad infinitum*.

“Mnemothreptos” está dividido en once partes, de las cuales nueve responden a la intención de recrear, con 59 palabras, la misma idea. Pero, la voluntad y el sentido de explotar una idea conforman un juego de estrategias que darán pie a nuevos escenarios y nuevas ópticas. Al respecto Claudia Gutiérrez menciona: “Mnemothreptos” comparte en cierta medida este recurso al someter a un juego de variaciones una escena que funciona como núcleo; la intencionalidad del texto, sin embargo, desplaza la “centralidad” [...] para dársela a la voluntad y fuerza que le otorga el movimiento: en este caso, la mente del escriba.”⁵³

En ese sentido, “Mnemothreptos” pone en perspectiva el problema de representación y el proceso creativo llevado a cabo por el escriba. El escriba es el sujeto que está en contacto directo con las geometrías imposibles, gestadas al interior del recinto mental, las cuales son el núcleo, la fuerza que crea ese movimiento pendular de la imaginación. Al mismo tiempo, esto propone al texto como una ventana que nos muestra los andamiajes del escriba, quien construye y reconstruye una idea y explora cada una de sus posibilidades. Así, cada una de las once partes en las que se desarrolla la idea, representan ese movimiento de la imaginación y las posibilidades que transcurren entre el mundo interior y la escritura.

En esos once apartados, el núcleo de la idea y la escritura van tomando diferentes variantes; en *Los avatares de la flecha: cuestionamiento del principio de linealidad en el cuento hispanoamericano* (2001), László Scholz hace un acercamiento a varios textos de Salvador Elizondo, incluyendo “Mnemothreptos”, y hace una propuesta sobre cómo los cambios de la idea, en el ejercicio escritural, impactan en la idea del proyecto de 59 palabras y una idea:

⁵³ Claudia L. Gutiérrez Piña, *op. cit.*, p. 193.

En 1972, Salvador Elizondo publicó un texto de audaz experimentación que lleva por título “Mnemothreptos”, donde ataca la ordenación lineal con una técnica original: los fragmentos que produce, once en total, no se definen por su heterogeneidad, sino que, al contrario, son bastante semejantes, pero su unión resulta imposible porque los núcleos, de una manera u otra, se excluyen [...]... no se trata de fragmentar y mezclar trozos de una historia sino de no tener una historia, tener más bien once opciones de un único núcleo narrativo.⁵⁴

La escena con la que se inaugura el texto es la siguiente:

Soñé que yacía en una cámara mortuoria. La blancura gélida de las paredes y el brillo diminuto y preciso de algunos instrumentos metálicos que alguien había dejado olvidados sobre la mesilla –brillan como la punta de un lápiz-tinta– hacen pensar que se trata de un quirófano infame o de un anfiteatro para la *demonstratio* de la anatomía descriptiva... (p.37)

Esta imagen es el núcleo del que habla Scholz, y si pensamos en “Mnemothreptos” como un juego de posibilidades que comparten el núcleo narrativo –que en este caso es el movimiento pendular de la imaginación en pos de la escritura– el escritor desata a partir de esta imagen sencilla esos once ejercicios de escritura. Al remitirnos al texto podemos notar que la construcción de los once apartados que lo conforman tienen ecos parecidos, pero a cada ejercicio hay elementos que permanecen y otros que son modificados por el escritor. Para hacer más evidente esta parte, categorizo los once textos según la perspectiva desde la cual el narrador describe la escena y también por el tema en que se desarrolla dicha escena.

En cuanto a la perspectiva, los apartados: uno, tres, seis, siete, ocho y diez inician con un personaje que sueña y despierta, para de súbito empezar a describir la escena a su alrededor y especular un poco sobre la posible situación que pudo haberlo llevado a ese lugar. La focalización y el estilo en que se narran no sólo éstas, sino las once partes que conforman el texto, cambian constantemente, lo cual da más material al movimiento pendular de la imaginación.

Nuevamente, así como en “El grafógrafo”, Elizondo hace uso del sueño como un elemento rector del ejercicio escritural; al respecto, Daniel Sada menciona lo siguiente en su prólogo al libro *La escritura obsesiva*: “Si no fuese por el sueño y las posibilidades de la imaginación, sólo habría una manera de ver la realidad y una manera de escribir sobre ella,

⁵⁴ László Scholz, *Los avatares de la flecha: cuestionamiento del principio de linealidad en el cuento hispanoamericano*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p. 119.

bajo una limitación “realista” y crasa, amparada en descripciones rígidas. Y es que para Salvador Elizondo la literatura es el sueño que sueña la verdad”⁵⁵.

Por su parte, los apartados dos y cinco inician con el verbo «yaciente» y «yazco». La parte cuatro inicia con la afirmación «soy». La parte nueve está escrita como si fuera una obra dramática e incluso aparecen acotaciones. Finalmente, en la parte once el personaje repite algo que le dijo la muerte, como si fuese una clase de nota; aquí ya no se describe la escena de los apartados anteriores, pero parece una continuación a la idea que se desarrolla desde el inicio y a través de los diez apartados anteriores. Como dice Scholz, el núcleo narrativo se mantiene.

En cuanto al tema, este ejercicio escritural se mueve entre un tema evangélico y un quirófano o anfiteatro; la esencia o núcleo narrativo sigue siendo el mismo pero las variaciones constantes son lo que dan pie al desarrollo del movimiento pendular de la imaginación.

El núcleo de la narración, la parte uno, cuatro, seis, siete, ocho, nueve y diez parecen desarrollarse en un quirófano o anfiteatro. Particularmente, en estos textos, el escriba repara en los instrumentos de doctor en la mesilla, la blancura de las paredes e incluso, el protagonista del texto menciona que es un quirófano o anfiteatro: “me ciñe el blancor de las cosas de quirófano” (p.49), “Sueño que acabo de morir y que estoy tendido en una plancha de anfiteatro” (p.53).

En cuanto a las partes dos, tres y cinco, el tema que da pie al desarrollo del ejercicio escritural es el tema evangélico de la resurrección de Cristo. En estos tres apartados, el personaje principal da detalle de la cueva, el sudario y la crucifixión que ocurrió previo a que despertara en ese lugar: “Súbitamente, la enorme piedra con que las buenas mujeres habían hecho tapar la entrada a la cueva hizo un leve ruido...” (p.39), “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

⁵⁵ Daniel Sada, “La escritura obsesiva de Salvador Elizondo”, en Salvador Elizondo, *La escritura obsesiva*, RM, Madrid, 2008, p. 60.

las manos y los pies deshechos por el aguzado hierro de las crestadas esarpas con que me habían crucificado” (p.40).

El núcleo de la narración es un hombre en una cámara mortuoria, sea de tema evangélico o quirúrgico, la posibilidad de narrar el mismo hecho desde diferentes perspectivas y haciendo partícipes de él distintos elementos narrativos y argumentativos los hacen parecer historias distintas, pero evidentemente el móvil principal sigue siendo el del núcleo argumentativo.

Por su parte, Victorio G. Agüera dice que el discurso de “Mnemothreptos” es un discurso de variaciones; anteponiendo la relación entre realidad y representación:

Se pasa después a la práctica del discurso en otro apartado titulado “Mnemothreptos”, donde quizá lo más obvio sea establecer el hecho de que la escritura no es representación de una realidad y que la forma no es una extensión del contenido [...] no se trata de cambiar las secuencias narrativas de un asunto o hecho como ocurriría cuando la fábula o historia, se somete a la manipulación del *sjuzet*.⁵⁶

Es claro que el texto es constante en imágenes, pero como señala Agüera la narración del *sjuzet* o protagonista son los que ponen en perspectiva las modificaciones que se hacen de un ejercicio escritural a otro, es decir, los detalles que da sobre el entorno en que se encuentra, un recuerdo previo enunciado en el mismo ejercicio o la inclusión de ciertos personajes son los que enriquecen el movimiento escritural imaginativo. Aunque, claro, también es preciso pensar que el escriba recurre a la modificación de forma, no duda en agregar elementos –de todo tipo y disciplina– que nutran el movimiento pendular de la imaginación; un claro ejemplo es la forma del ejercicio número nueve, en el que la narrativa es modificada por la forma del diálogo dramático:

IX

- ¿Quién es el muerto?
- El muerto es ese que se ve allí, reflejado en el espejo.
- ¿Puede usted distinguirlo con claridad?
- No hay más de claridad aquí. Yace sobre una plancha de disección. Está envuelto en un sudario.
- ¿Y el recinto?

⁵⁶ Victorio G. Agüera, *Art. cit.*, p. 18.

- El recinto es blanco. Hay mesas de mármol para los cadáveres y mangueras de hule para lavarles la vísceras (p. 51)

Como mencioné al inicio de este apartado, “Mnemothreptos” guarda en su interior distintos elementos, desde algunos con motivos religiosos hasta los temas quirúrgicos, los cuales nos remiten a *Farabeuf o la crónica de un instante* o *El Hipogeo Secreto*: los escenarios descritos en el texto y los recursos de los que echa mano el escritor para llevar a cabo su proyecto de 59 palabras.

En su trabajo de investigación, Claudia Gutiérrez hace hincapié en el diálogo constante que tiene Elizondo con otras disciplinas y con otras de sus obras; en este caso, la escena principal de este ejercicio escritural pertenece a la descrita por el médico Andreas Vesalius en su *De humani corporis fabrica* (1543) y Gutiérrez menciona lo siguiente:

Elizondo convoca en “Mnemothreptos” la lámina que aparece como portada de esta obra en su *editio princeps*, donde se representa al propio Vesalius realizando la disección del cuerpo de una mujer frente a una concurrida clase en lo que presume ser la escuela de medicina de Padua, imagen que, por sí sola, recuerda inevitablemente algunos pasajes de *Farabeuf*.⁵⁷

El lazo entre “Mnemothreptos” y *Farabeuf* reside en que el primer elemento con el que entabla un diálogo Elizondo es con el discurso médico; no obstante las diferencias entre el texto de *El grafógrafo* y *Farabeuf* son también evidentes, uno se centra en el movimiento pendular de la imaginación, mientras que el segundo es una apología al instante.

La imagen de Vesalius es retomada de distintas formas y desde distintas perspectivas en el texto. Estructuralmente hablando, “Mnemothreptos” recurre a la reelaboración, una constante elizondiana que dirige todos esos juegos de la imaginación a una nueva concepción del instante, lo cual tiene perfecto sentido si se piensa que este texto es un ejercicio para determinar los alcances del movimiento pendular de la imaginación; en “Mnemothreptos” el juego de posibilidades se vuelve el eje medular, es decir, juega con la sensación de movimiento e inestabilidad de aquello que permanece en constante cambio.

⁵⁷ Claudia L. Gutiérrez Piña, *op. cit.*, p. 193.

En segunda instancia el ejercicio de escritura hace alusión a Cristo, específicamente en el pasaje bíblico en que resucita después de su crucifixión; Adolfo Castañón en “Las ficciones de Salvador Elizondo⁵⁸” hace un acercamiento al tratamiento de la imagen pero se concluye que ese elemento no tiene un carácter definitorio en el texto y que la aparición de Cristo podría ser meramente un juego de variaciones. Como mencioné esto es solamente un ejercicio de posibilidades y, así como se anuncia al inicio del mismo, lo importante es “obtener la amplitud a ese movimiento pendular de la imaginación”. Al fin y al cabo: “Se trata de escribir. Nada más”.

En ese sentido, Dermot F. Curley recupera unas líneas que escribió Salvador Elizondo, en las que menciona cómo el azar y el método del artista se unen para dar forma a la escritura:

Yo tengo que estar muy pendiente, dice Elizondo, de lo que estoy escribiendo, animándolo de cierta voluntad de forma, pero sin permitir la entrada de otros elementos [...] hay mucho de azar y yo trato de abolirlo lo más que puedo. El escritor es libre para inventar las reglas. Una vez inventadas tiene que adherirse rigurosamente a ellas. Eso sería el método. “Su acción [de las reglas] sobre la voluntad pura del poeta crea un orden necesario y una estructura formal sin los cuales el poema no se cumpliría jamás. Se impone el poeta el yugo de las limitaciones que crea el orden del poema porque sabe que sin ellas su tarea es imposible.”⁵⁹

La cualidad imaginativa es el método de Salvador Elizondo en este texto, la regla es seguir el movimiento pendular de la imaginación y ahí existen posibilidades para el uso de la imagen de Cristo y al mismo tiempo el texto puede conjugarse con la imagen del sujeto en el anfiteatro para darnos diferentes estilos y propuestas de una misma idea, en este caso la cámara mortuoria que aparece en el núcleo argumentativo. La sensación de que el escritor elige elementos arbitrarios para su proyecto de escritura se eliminan por completo, no sólo por la premisa de seguir los impulsos de la imaginación y por el hecho de que esencialmente el núcleo argumental queda intacto, sino también porque al concluir cada ejercicio escritural, el escritor agrega un apartado en el cual se hace una revisión inmediata del texto.

⁵⁸ Adolfo Castañón, *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos I*. Lectorum, México, 1993, pp. 117- 125.

⁵⁹ Curley, Dermot F., *op. cit.*, pp. 105-106.

Esta revisión, desde mi punto de vista, corresponde a la labor autocrítica y autorreflexiva, ambos elementos son obsesiones, pautas que persigue Elizondo en su proyecto escritural. En cuanto a la función autocrítica, en “Mnemothreptos” parece que esta revisión es hecha por el escriba, quien se da a la tarea de exponer y “racionalizar” su fluir imaginativo, dichas explicaciones alteran el curso de esa sustancia imaginativa y se hacen propuestas nuevas para el ejercicio que se va a escribir a continuación. Salvador Elizondo pone en el mismo contexto al escriba y al escritor y se hace presente el quiebre entre ficción y realidad cada que apunta y critica el trabajo que ha hecho con una imagen, mientras ésta todavía permanece en movimiento. Como dice Dermot F. Curley sobre la función del escriba en los textos de Elizondo: “Se crea un movimiento fluido, un vaivén dramático, entre un personaje, la primera persona o narrador y otro personaje.”⁶⁰

Por ejemplo, al concluir el segundo ejercicio de escritura está esa nota autocrítica que pretende dar cuenta de los elementos narrativos utilizados y desarrollados en el ejercicio y si es que cumplieron la función que el escritor pretendía; ahí mismo se habla del proyecto futuro, es decir, el tercer ejercicio de escritura, el cual debe atender a la crítica hecha por el escriba, todo siempre en función del núcleo argumentativo:

Muy torpemente introducido, el elemento literario ha desbordado excesivamente el tono de la prosa. De pronto las líneas han dado un paso vacilante en dirección del apólogo. Infiltración de elementos de juicio ético. Inevitables en cuanto aparece la figura histórica. 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 primera persona. Un problema meramente secuencial. (p. 39)

La función autocrítica inmediata que sucede entre el escritor y el escriba se convierten en una dinámica de secuencias: propuesta-crítica-propuesta. Pero pareciera que el ensayo no pretende llegar a una “verdad” o apuntalar a un hecho anecdótico en concreto, a Salvador Elizondo le importan las posibilidades de la imaginación y la idea, así como su desarrollo en el papel: una idea es una geometría imposible y a través del juego de posibilidades el escriba y el escritor desarrollan propuestas que “fijan” la movilidad de una idea.

La propuesta escritural que guía “Mnemothreptos” es la de seguir los impulsos imaginativos que se emitan del recinto mental para explorar y explotar el núcleo de una

⁶⁰*Ibid.*, p. 317.

idea tantas veces como una jornada de trabajo y 59 palabras lo permitan. Esta búsqueda de posibilidades y combinaciones no es más que una escritura de autorreflexión. La sustancia que da movimiento a la imaginación recae, precisamente, en las geometrías gestadas en el recinto mental. Es así que el escriba echa mano de todos aquellos elementos que puedan ser útiles para la perpetuación de esas ideas en movimiento: giros narrativos, uso de personajes históricos, diálogo con otros discursos, etc. –el claro ejemplo es el uso del tema evangélico y el quirúrgico para dotar de nuevas posibilidades la noción de un cuerpo en una cámara mortuoria–, esta búsqueda es un trabajo autorreflexivo, en el que el escritor perpetúa en una alquimia escritural, sus constructos internos y las palabras en la hoja de papel.

La noción de reflectividad es muy clara en “Mnemothreptos”, pues cada uno de los once textos que se desarrollan en este ejercicio escritural son una muestra clara de esa alquimia que el escritor realiza, a través del escriba, para transformar todas las posibilidades que contiene el núcleo narrativo y desatarlas en once escritos con características distintas, que aunque responden a ese núcleo, se transforman y adquieren elementos nuevos para enriquecer su construcción.

Por otro lado, las variaciones y las distintas construcciones narrativas a lo largo de “Mnemothreptos” ponen en abismo la participación del escritor, la función del escriba, la autorreflexión y la autocrítica instantánea; elementos que tienen eco en *El Hipogeo Secreto*, texto en el cual Elizondo juega y recrea la figura metaficcional de Salvador Elizondo: otro que escribe, una entidad “independiente” como un espíritu creador que asume las posibilidades de la imaginación y las pone en el papel. En ese sentido, el apartado que escribí en el segundo capítulo con respecto al grafógrafo como instrumento, tendría su explicación precisa en “Mnemothreptos”, aquí el desdoble y la construcción del otro, el escriba, se vuelve completamente tangible. Al respecto, Claudia Gutiérrez menciona:

En la dinámica de la conciencia actuante de la escritura que atraviesa *El grafógrafo*, “Mnemothreptos” se propone como un texto que busca dar espacio de representación al proceso creativo, mental, que acompaña al acto de la escritura. El carácter “experimental” aludido anteriormente responde, en el nivel textual, a la voluntad expresa del narrador (el escriba) de someter su mano y su mente a una suerte de “ejercicios” con la finalidad de que ellos demuestren el vaivén de los movimientos de su imaginación. Dicha intención

reitera la voluntad del autor por buscar modos de representación de la dinámica escritural.⁶¹

Tanto la noción de autocrítica, como la autorreflexiva son ejes que se mueven desde dentro y un paso antes de que la escritura se realice, como tal, en la hoja de papel. El escriba es el intermediario entre el Yo y la acción de escribir, la alquimia o representación de las geometrías imposibles en escritura y el encargado de explorar el movimiento pendular de la imaginación no es otro que el escriba. En “Mnemothreptos” los once ejercicios de escritura son una muestra de cómo el escriba desarrolla el núcleo argumentativo inicial y después, a través de la autocrítica, se buscan nuevos elementos que puedan ser agregados a la continuidad de esa idea.

Finalmente, me gustaría detenerme en el ejercicio número 11, el último del escrito el cual tiene algunas particularidades.

XI

Lo que me dijo la muerte:

Tú estás aquí para cuidar que una lámpara no se extinga. Hay muchas lámparas y no sabes cuál es la que te toca guardar. Yo apago las lámparas y tú tienes que luchar conmigo. Si vences te diré el nombre del fuego que tienes que guardar. Si yo venzo de nada te servirá saberlo; de nada te servirá la ayuda de esos dos hombres, el gordo y el pequeñito que han violado la entrada a este lugar; de nada te servirá, si pierdes, la ayuda de Dios para salvarte. (p.54)

Este ejercicio parece ser el único que se aparta del núcleo narrativo original, no hay ecos ni referencias al hombre que yace en una cámara mortuoria o quirófano, tampoco hay variaciones sobre el tema evangélico de Cristo; el texto tampoco contiene una descripción del entorno –como ocurre en la mayoría de los ejercicios escriturales anteriores–, e incluso parece funcionar más bien como un elemento de continuidad de la historia.

La muerte aparece representada de distintas formas a lo largo del ejercicio escritural. Como un aspecto de la atmósfera, la muerte permanece latente en la mayoría de los textos: el quirófano, el anfiteatro, la cueva con el sudario lleno de sangre... pero también nos da la

⁶¹ Claudia L. Gutiérrez Piña, *op. cit.*, p. 194.

impresión de que el narrador podría ya estar muerto y que algunos ejercicios podrían responder a una visión metafísica *post mortem*.

En los apartados de tema evangélico se supone que Cristo vuelve de la muerte para cumplir una profecía bíblica; en cuanto a los que refieren al quirófano/anfiteatro el apartado nueve inicia con la sentencia “¿Quién es el muerto?” (p. 51) para después recurrir a la descripción de la habitación y finalizar en “yo creo que aquí es el interior de la pupila de la muerte” (p. 53).

Teniendo en cuenta que la muerte es un elemento que, desde la periferia, en la atmósfera o inscrita directamente, es el más constante de todos, incluso puede ser el móvil del núcleo narrativo. Pero es justamente en el ejercicio XI en el que la muerte aparece como otro personaje y le dice al narrador que debe cuidar que su lámpara no se extinga. No sabemos realmente cuál es la intención de esa misión, o si la lámpara representa la vida, la existencia o el paso al paraíso pero la muerte es tajante: “yo apago las lámparas y tú tienes que luchar conmigo” (p. 54).

Posiblemente la idea para concluir “Mnemothreptos” era crear un texto breve que conectara de algún modo todos los ejercicios, formando un ejercicio escritural circular. Si pensamos que la misión de cuidar las lámparas le otorga la vida al narrador, es decir, vencer la muerte, el ejercicio XI puede volverse incluso hasta un hecho previo, antes de que el narrador despierte/sueñe/yazca en la cámara mortuoria y a partir de eso se desarrolla el núcleo argumentativo y se inaugura el ejercicio de 59 palabras.

Esta noción de circularidad no es nueva en Elizondo, también está en “La historia según Pao Cheng” y, de cierta forma, en el texto “El grafógrafo”.

CAPÍTULO 3

LENGUAJE Y CREACIÓN

Los textos restantes, “Sistema de Babel”, “Tractatus rethorico pictoricus” y “El Objeto” también se rigen por las obsesiones antes citadas y tienen como ejes medulares la autocrítica y la reflexión, su particularidad está en que en estos tres textos Elizondo deja entrever sus concepciones más íntimas sobre la actividad del escritor como creador.

En “Sistema de Babel” se rompen los límites del lenguaje que conocemos, sus significados se dislocan buscando la innovación y también para descubrir que a partir de la extrañeza y la búsqueda de nuevos significados, surge la creación.

“Tractatus...” pone en perspectiva la creación desde la gestación de una idea, el proceso por el que transita el artista para llevarlo del mundo de la ideas al mundo real y finalmente la postura del espectador, quien es el encargado de develar la obra de arte.

Finalmente, “El Objeto” vuelve a situarnos en el contexto del grafógrafo como instrumento-escriba-escritor que en tarea creativa descubre cuáles son los impulsos que guían dicha labor.

3.1. “Sistema de Babel”: el lenguaje y la poesía

Mi tema es la poesía; no el lenguaje, y sin embargo las raíces de la poesía están en el lenguaje.

Ernest Fenollosa.

“Sistema de Babel” es el cuarto escrito, de los veinte que conforman *El grafógrafo*. La singularidad del título nos da pistas de los ejes que van a desatarse en el texto. La referencia

inmediata es el pasaje bíblico de la torre de Babel⁶² el cual es una explicación a la creación de los diferentes idiomas que existen en el mundo. El núcleo de “Sistema de Babel” es también el lenguaje pero visto desde otras perspectivas.

“Sistema de Babel” tiene una estructura narrativa que se ajusta más a la estructura de un cuento, en comparación con la mayoría de los textos que conforman el libro. En él se trata la historia de un hombre y su intento por instaurar un nuevo sistema del habla. El experimento inicia en su casa, con su familia: “Ya va a hacer un año que decreté la instauración de un nuevo sistema del habla en mi casa. Todos somos considerablemente más felices desde entonces.” (p. 16)

El texto inicia con la idea de “instaurar un nuevo sistema de habla”, pero este nuevo sistema no precisa de crear un lenguaje nuevo, es decir, se propone la recreación del lenguaje antiguo –el que ya existe– y dotarlo de nuevas características y posibilidades:

No hay que pensar que lo hice porque el lenguaje que habíamos empleado hasta entonces no me parecía eficaz y suficiente para comunicarnos. Prueba de ello es que lo estoy empleando aquí para comunicar, aunque sea en una medida remota e imprecisa, la naturaleza de esta nueva lengua. Además su materia es esencialmente la misma de que estaba hecho el otro, ahora desechado y proscrito. (p. 16)

La búsqueda de posibilidades del lenguaje parece ser el motor que impulsa el experimento de innovación en “Sistema de Babel”. Al respecto Claudia Gutiérrez menciona lo siguiente: “Se busca movilizar la estructura del signo, adjudicando nuevos significados al significante [...] para que, haciendo uso de sus propias estructuras, engendre sentidos insospechados. No se trata, pues, de inventar un nuevo lenguaje, sino de que el lenguaje se reinvente dentro de sí mismo y así renueve al mundo”.⁶³

Esta reinención del lenguaje está dirigida por una dislocación de las correspondencias entre significado y significante, que así como menciona Claudia Gutiérrez, también salen a

⁶² El pasaje de la torre de Babel pertenece al apartado del Génesis 11, 4. En él se cuenta la historia del pueblo de Yahveh, en el que todos hablaban el mismo idioma y se reunieron un día con el fin de construir una torre que llegara al cielo. Yahveh sembró la confusión entre ellos y dividió a los hombres haciéndolos hablar en distintos idiomas.

⁶³ Claudia L. Gutiérrez Piña, *Las variaciones de la escritura. Una lectura crítica de El grafógrafo y de la obra de Salvador Elizondo*. El Colegio de México-Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2016, p. 219.

relucir en el texto: “¡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!” (p. 15).

Con esa dislocación significado-significante, Salvador Elizondo apuesta por una renovación en el lenguaje, un experimento lingüístico en el que se rompan todas las convenciones que existen sobre el lenguaje, pero todo ese efecto de cambio y dislocación tiene una razón específica de fondo, una que lleva la noción de posibilidades del lenguaje un paso más allá. En ese sentido, Victorio G. Agüera menciona que la lengua tiene dos vertientes, la platónica y la retórica y que Salvador Elizondo hace un ejercicio de escritura que juega con la idea de renovar el lenguaje que existe –el platónico–, y volverlo un lenguaje retórico:

Este intento va más allá de la relación arbitraria o inmotivada entre significante y significado según la definición de Saussure. Ya que el signo no tiene con el significado ningún nexo natural, cabría la posibilidad de cambiar los signos para todavía referirse a una misma realidad. Aquí, por el contrario, se trata de destruir el platonismo de la lengua [...] una vez que se llega a abolir el platonismo, la lógica de la lengua desaparece para dar lugar a la retórica.⁶⁴

La función retórica a la que refiere Agüera es aquella que tiene su unión con el discurso poético. Por principio, la retórica responde a la técnica del discurso persuasivo, la retórica es un arte del discurso en acción en el cual el orador pretende lograr el asentimiento del público –en este caso el lector–; pero lo cierto es que hay mucho de poético en la retórica; dado que la función retórica requiere de una invención en el que el pensamiento, el tema y la trama estén perfectamente articulados. Por su parte, recordemos que la palabra poesía refiere a la «*poiesis*» aristotélica, es decir, la creación. Las funciones retórica y poética se concatenan en un acto creador, de un discurso de persuasión sí, pero también el de la conformación de un texto que parte de la imaginación creadora.

En este punto, Agüera propone ver “Sistema de Babel” más que como un juego del lenguaje y pone sobre la mesa la creación de un lenguaje retórico, es decir, un lenguaje poético que parte de la creación, quizá no de nuevas palabras pero sí de nuevos significados.

⁶⁴ Victorio G. Agüera, “*El discurso grafocéntrico en El grafógrafo de Salvador Elizondo*”. *Hispanamérica*. 1981, p. 18.

Si pensamos en la idea de “el perro que maúlla y el gato que ladra” es claro que no son elementos que puedan volverse realidad y tampoco es que esta nueva forma de concebir y utilizar el lenguaje, propuesta por Elizondo en el texto, vaya a realizarse en el mundo real, sino que todo este texto propone ver más allá de las convenciones del lenguaje y hacer de éste un instrumento poético, es decir, dotar al lenguaje existente de una noción de creación, volver a dotar al lenguaje del misterio e innovación, es decir, volver al lenguaje cotidiano un lenguaje poético.

Llamadle flor a la mariposa y caracol a la flor; interpretad toda la poesía o las cosas del mundo y encontrareis otro tanto de poesía y otro tanto de mundo en los términos de ese trastocamiento o de esa exégesis; cortad el ombligo serpentina que une a la palabra con la cosa y encontrareis que comienza a crecer autónomamente, como un niño; florece luego y maura cuando adquiere un nuevo significado común y transmisible. (p. 16)

El llamado que hace el narrador a interpretar la poesía de las cosas del mundo viene muy a modo con la intención de renovar el lenguaje y dotarlo de nuevas posibilidades y creaciones; incluso llama al trastocamiento de la exégesis o interpretación que tenemos de todo lo que conocemos y que dejemos fluir la esencia poética de las cosas.

Aunque Salvador Elizondo hace una división puntual sobre las funciones de la poética y las del lenguaje, ambas parten del mundo interior pero deben unirse para trascender el mundo objetivo y transitar los caminos del arte.

Regresando al texto, y retomando la función poética del lenguaje como un lenguaje de creación, es inminente pensar en la influencia de Ernest Fenollosa en la búsqueda poética de Elizondo. En su ensayo *Los caracteres de la escritura china como medio poético*, Fenollosa desentraña las diferencias entre la escritura occidental y los ideogramas chinos, que están constituidos por una esencia más cercana al lenguaje metafórico y poético, el lenguaje de la imagen, que a su vez tiene un lazo geometrías imposibles gestadas en el recinto mental. Puede ser que en “Sistema de Babel” no se haga alusión a los ideogramas o a la cultura oriental, pero la idea de repensar nuestro lenguaje para dotarlo de una noción poética, más que práctica, es evidente:

La poesía difiere de la prosa en el colorido concreto de su enunciación [...] debe dirigirse a las emociones con el encanto de las impresiones directas, iluminando las regiones por las que el intelecto sólo avanza a tientas. La poesía debe entregarnos lo que se dice y no solamente lo

que se quiere decir. El significado abstracto no es muy vívido, pero la plenitud de la imaginación lo abarca todo.⁶⁵

En el texto se habla de una unión entre el mundo y la poesía; trastocar toda exégesis y dar un salto de fe hacia los nuevos significados. Todo esto ocurre a través del lenguaje que conocemos, que es el mundo, y la dislocación de significados y significantes se vuelven el elemento retórico/poético. Incluso el uso de la metáfora –fuente principal de la poesía “reveladora de la naturaleza, es la substancia misma de la poesía”– se vuelve un elemento alumbrador de las relaciones entre el mundo y la poesía:

La naturaleza propone sus propias pistas. Si el mundo no hubiera estado lleno de homologías, simpatías e identidades, el pensamiento no existiría y el lenguaje hubiera permanecido encadenado a lo obvio y no se hubiera tendido el puente por el que se cruza de la verdad menor de lo visible a la verdad mayor de lo invisible.⁶⁶

Ese desprendimiento de significados nos saca del tedio y pone alerta al lector, perceptivo ante la propuesta de un nuevo sistema de comunicación que tiende a verterse sobre la búsqueda de significados pero desde una perspectiva poética: “Pero basta con no llamar a las cosas por su nombre para que adquieran un nuevo, insospechado sentido que las amplifica o las recubre con el velo del misterio [...] se vuelven otras, como dicen.”⁶⁷

Y es que como dice Fenollosa “la naturaleza misma no tiene gramática”⁶⁸ aunque también hay un punto en que parece que la noción poética, propuesta en este experimento de la lengua, se vuelve un ejercicio complicado, pues se trata de olvidar las antiguas correspondencias y volcar cada palabra en nuevos significados:

Concienzudamente nos afanamos en decir una cosa por otra. A veces la tarea es ardua. Los niños tardan bastante en desaprender el significado de las palabras. Diríase que naces sabiéndolo todo. 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. (p. 16)

⁶⁵ Ernest Fenollosa, *Los caracteres de la escritura china como medio poético*, Universidad Autónoma Metropolitana-Ediciones Fósforo, México, 2007. p. 34.

⁶⁶ *Ibid.* p. 36.

⁶⁷ *Ibid.* p. 29.

⁶⁸ *Idem.*

Agüera menciona que la dislocación del sistema de habla podría traer complicaciones en la comunicación: “Tal ruptura entre las palabras y las cosas planteará un problema de interpretación, de lectura y de exégesis.”⁶⁹ Evidentemente el trabajo no es sencillo, el nuevo sistema de habla obliga a la familia entera y al narrador mismo a ir en contra de las normas de la lengua tradicional, pero es importante considerar que esa dislocación también le da una vida y significados independientes a la lengua; lo cual puede ponernos en contacto con el nivel autocrítico y autorreflexivo. Aunque este experimento se mueve en la ficción, desde un pensamiento de reivindicación de lo cotidiano; en este caso, la lengua. Probablemente el lenguaje cotidiano, la forma de escritura occidental –si retomamos lo propuesto por Fenollosa– no alcanza para decir lo que se quiere decir y de ahí parte Elizondo para crear este experimento de renovación de la lengua y esta apuesta es por el lenguaje retórico y también para proponer un ejercicio de especulación, pues los sentidos de cada palabra están en constante cambio:

El autor quiere inyectar al lenguaje renovada vida y vigor. Así que inventará un nuevo lenguaje basado en el viejo [...] Sin embargo, la palabra rápidamente adquiere otro sentido común y transmitible. En el nuevo sistema este sentido es condenado, luego cruza el umbral hacia nuevas encarnaciones. Continuamente las palabras renuevan su sentido, escapándose de una situación de la que su sentido sería fijo.⁷⁰

Las funciones autocríticas y autorreflexivas funcionarían entonces para dar pie a la exploración de ese nuevo sistema de comunicación. En cuestión de autocrítica “Sistema de Babel” reflexiona sobre los alcances que tiene la lengua cotidiana, que aunque son “eficaces” dejan fuera cualquier noción de novedad, misterio o creación; es por ello que este intento por instaurar una forma completamente nueva de percibir el lenguaje Salvador Elizondo recupera la idea de que el lenguaje cotidiano carece de la función retórica/poética que podría enriquecer en muchos sentidos la forma en que nos expresamos.

Por su parte, la noción autorreflexiva es la encargada de buscar soluciones a esa falta de esencia poética en el lenguaje, así Salvador Elizondo construye un texto que propone un

⁶⁹ Victorio G. Agüera, *art. cit.*, p. 17.

⁷⁰ Dermot F. Curley, *En la isla desierta: una lectura de la obra de Salvador Elizondo*. 2ª ed. Aldus. México. 2008, p. 256.

nuevo sistema de comunicación, poco ortodoxo definitivamente, pero que sea capaz de subsanar aquella falta creativa.

Posiblemente sea el simulacro y la especulación de la función autorreflexiva lo que le dé nuevo pie a la búsqueda de nuevos sentidos, porque sumidos en la lógica del lenguaje común y los significados inamovibles, no se permite la especulación, tampoco se pueda meditar o dudar de lo que una frase quiere en realidad decir, prácticamente todo está dado por hecho, son simplemente el contexto y la introducción de nuevos términos lo que nos pone a la expectativa: “Sólo cuando se suscita la dificultad de introducir un término extraño o cuando estamos obligados a traducir a una lengua muy diferente, obtenemos por un momento la llama del pensamiento que funde las partes de la oración y permite vaciarlas según nuestros deseos.”⁷¹

3.2. “Tractatus rethorico-pictoricus”: la sustancia mágica

La metáfora, reveladora de la naturaleza, es la sustancia misma de la poesía. Lo conocido es una interpretación de lo oculto y el universo alienta y vive por el mito. La belleza y la libertad del mundo perceptible constituyen un modelo y la vida está impregnada del arte.

Ernest Fenollosa.

De entre todas las obsesiones de Salvador Elizondo, la preocupación por el lenguaje y sus alcances ha sido uno de los ejes rectores que le dan vida a su proyecto escritural: su gestación en el mundo interior, las modificaciones que surgen al ser trasladados a la hoja de papel, sus funciones lógicas, poéticas y creadoras, así como sus límites e imposibilidades.

⁷¹ Ernest Fenollosa, *op. cit.*, p. 39.

“Tractatus rethorico-pictoricus” está dividido en tres partes. La primera está conformada por una serie de aforismos (preceptos) que pretenden instaurar algo parecido a un método de escritura. La estructura de la segunda parte del texto parece más bien un ensayo en el que se tratan cuestiones en torno a la creación, su relación con el mundo interior y la mirada. Finalmente, la tercera y última parte parece la descripción de un método pictórico, casi un instructivo para pintar el kaki perfecto.

El título “Tractatus rethorico-pictoricus” nos remite inmediatamente al *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein (1921); texto de planteamientos sobre la filosofía del lenguaje⁷². El hecho de que Salvador Elizondo utilizara precisamente una obra filosófica que reparara en cuestiones del lenguaje no es ninguna sorpresa; según una entrevista citada por Claudia Gutiérrez, Elizondo hizo en una ocasión una referencia directa al tratado de Wittgenstein, y cómo es que éste influyó en la escritura de *El Hipogeo Secreto*:

Elizondo es un autor que no repara en mencionar sus influencias [...] sobre Wittgenstein, Elizondo habló poco en realidad. Mínimamente, en una entrevista otorgada a Margarita García, en 1969, señala sobre el *Tractatus*: “Es un libro que me influyó mucho en la composición de *El hipogeo secreto*. No podría precisar la medida exacta en que me influyó; pero estoy muy consciente de esa influencia. Quizá la atribuyo a que *El hipogeo secreto* también es un orden de expresión del lenguaje que al mismo tiempo que se está haciendo, se está diciendo el lenguaje a sí mismo”.⁷³

La distancia de publicación entre *El Hipogeo Secreto* (1968) y *El grafógrafo* (1972) es de cuatro años y es evidente que los alcances de la influencia de Wittgenstein no concluyeron en *El Hipogeo Secreto*. Según parece, la obra del filósofo vienés dejó varios ecos en la escritura y pensamiento de Salvador Elizondo; la referencia en “Tractatus rethorico-pictoricus” es bastante clara; pero según Claudia Gutiérrez también hay referencias al tratado de Wittgenstein en un par de textos más de *El grafógrafo*: “Los otros espacios

⁷² Los planteamientos de Wittgenstein proponen teorías en torno al significado, partiendo de la relación del objeto y el signo, donde el signo funciona como modelo de la realidad. Aparentemente, los planteamientos y deducciones de Wittgenstein no persiguen una finalidad o verdad absoluta, sino que se postulan como ejercicios deductivos de la relación entre el lenguaje y el mundo.

⁷³ Claudia L. Gutiérrez Piña, *op. cit.*, p. 211.

dentro del libro donde se percibe la presencia de Wittgenstein son aquellos en los que aparece la reflexión respecto al lenguaje y sus límites: “Sistema de Babel” y “El objeto”.⁷⁴

Para ahondar en el interés de Elizondo en recalcar la constitución de un lenguaje creador, es preciso remontarnos nuevamente a lo propuesto por Wittgenstein en su tratado. En su artículo “El lenguaje de la poesía. Una mirada a la poética como superación de los límites del lenguaje filosófico: Wittgenstein y Octavio Paz”, David de la Torre habla precisamente sobre las distinciones entre el lenguaje lógico filosófico propuesto por Wittgenstein y el poético:

La concepción analítica del lenguaje emanada del *Tractatus lógico-philosophicus* de Wittgenstein, el lenguaje,—al menos el filosófico— se juzga más como un problema que como una herramienta de conocimiento humano; en el mejor de los casos se lo considera como un límite: “Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo (5.6)”, “El sujeto no pertenece al mundo, sino que es un límite del mundo (5.632)”. En este sentido, Wittgenstein presupone que “el análisis lógico del lenguaje parte del principio de que las proposiciones filosóficas carecen de forma lógica, porque contienen elementos cuyo significado exacto no puede ser determinado”. Se añadiría, determinado empíricamente. Por otro lado el lenguaje sería validado por las reglas de su lógica (su propia lógica), en caso contrario se incurriría en un despropósito puesto que lo dicho no sería verificable en el mundo.⁷⁵

Claramente, la propuesta de Wittgenstein hace referencia a un lenguaje completamente lógico, que tiene una relación directa con la realidad y todo aquello que es tangible en el mundo de las cosas. La noción lógica se contrapone a la creativa, el sujeto y el lenguaje están sometidos a los límites del mundo. Sin embargo, este límite del lenguaje hace que Wittgenstein también repare en que hay elementos indeterminados, incluso dentro de esa lógica del lenguaje, lo cual deriva en vislumbrar otras posibilidades del lenguaje: “Partiendo de los límites del lenguaje del discurso filosófico establecidos por Wittgenstein [...] termina su tratado dando paso con ello a las ideas fundamentales de su obra subsiguiente: la experiencia de la vida y la práctica de la mística frente a aquello que no puede abrazar ni responder a la filosofía”.⁷⁶

⁷⁴ *Ibid.* p. 212.

⁷⁵ De la Torre Cruz, David. “El lenguaje de la poesía. Una mirada a la poética como superación de los límites del lenguaje filosófico: Wittgenstein y Octavio Paz” en *Pensamiento y cultura revista de humanidades*. Vol. 13, núm. 11. Junio de 2010, p. 86.

⁷⁶ *Ibid.* p. 87.

En su trabajo de investigación, Claudia Gutiérrez también recupera la visión de Wittgenstein al respecto de ese elemento que no puede abracar el lenguaje lógico: “El texto retoma los principios formales del discurso de Wittgenstein, puntualmente su forma aforística. En segundo lugar [...] el ‘Tractatus rethorico-pictoricus’ de Elizondo recupera los planteamientos centrales del texto de Wittgenstein: el análisis de lo decible por el lenguaje filosófico y sus condiciones indecibles”.⁷⁷ De esta cualidad de indecible, mística y que va más allá de los límites del lenguaje, es de donde nace la cualidad creativa y poética del lenguaje. Si pensáramos en el lenguaje como un sistema simbólico motivado por elementos lógicos –como propone Wittgenstein en su tratado– las limitaciones del lenguaje se hacen tangibles. La relación entre lo indecible o místico de la que habla Wittgenstein respondería entonces a lo retórico, a aquello que no existe y no está dicho pero que puede decirse a través de la creación artística, es decir, lo indecible refiere a la condición mística del lenguaje. Existe una condición del mundo, de lo absoluto y de lo inabarcable; el lenguaje se transforma, en esta constante búsqueda de significados, malea sus posibilidades estéticas y éticas para reconfigurarse en aquello “que se puede decir” y para las imposibilidades del lenguaje y lo indecible o místico destina al silencio o la creación.

La imposibilidad del lenguaje se contrapone ante las cualidades poéticas (*poiesis*) de la creación. El tratado parte de una explicación técnica de la acción pictórica, pero lo indecible (la conformación de ese nuevo arte) es realizada por Elizondo a través de la explicación de la operación poética, precisamente, un manual de pintura con una función descriptiva del método que confronte su misma imposibilidad, como dice Dermot F. Curley:

No obstante, un tratado sobre la pintura es imposible; es imposible describir lo que en la mayoría de los casos sigue siendo un misterio. Aunque este “Tractatus” ya está escrito, su texto frecuentemente nos recuerda la imposibilidad de escribir sistemáticamente sobre algo que es imposible transcribir en palabras. Lo que importa, sin embargo, es el intento, es decir, la realización misma de un proyecto imposible.⁷⁸

⁷⁷ Claudia L. Gutiérrez Piña, *op. cit.*, p. 212.

⁷⁸ Dermot F. Curley, *op. cit.*, p. 262.

Es evidente que en una serie de oraciones un narrador o escritor puede describir los actos que lleva a cabo el artista (el pintor) para realizar una obra de arte, pero hay algo más allá, algo que es inasible para el lenguaje, incluso el simbólico. Eso, lo indecible o místico parece ser el elemento que más le interesa a Elizondo. Su ejercicio de simulacro tiene pensado mostrarnos cómo está conformado lo indecible y cómo en esta dinámica de descripción del método se transgrede su noción de imposible de decir, además de apuntar a la idea de sustancia mágica, un elemento que existe en el lenguaje, el silencio y la poesía.

En segundo lugar no podemos descartar el conocimiento. Salvador Elizondo decide apostarle todo al lenguaje, con sus limitaciones incluso, y reaviva el planteamiento de Wittgenstein pero agrega y propone algo todavía más revolucionario: el lenguaje es un juego de posibilidades y quizá, una forma de acceder al conocimiento.

§ Precepto. – Sólo existe una forma real, concreta, del pensamiento: la escritura. La escritura es la única prueba 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.

§ Toda tentativa de escritura de un tratado, aunque está condenada al fracaso –por el carácter imposible del lenguaje– es el intento de instaurar un orden, el intento de formular demostrativamente el canon de un hecho (p. 63).

En ese sentido, Elizondo apuesta también por una nueva configuración de la escritura, una escritura que tenga apertura a la experiencia poética. La experiencia del artista es aquel secreto intimísimo, es la sustancia mágica que transgrede cualquier clase de expresión y que el escritor debe recurrir a una “formulación demostrativa” de aquel secreto.

En una de las cartas que Octavio Paz escribió en 1967 a Tomás Segovia, donde analiza la postura lógico filosófica del lenguaje pensada por Wittgenstein y sus diferencias con el lenguaje poético de la creación, señala:

Para Wittgenstein el lenguaje (y el lenguaje coincide con el mundo: es el mundo) es un inmenso solipsismo, sólo que no hay sujeto y, por tanto, no hay contradicción [...] Wittgenstein habla consigo mismo, pero como la conciencia –y más, lo que llamamos vulgar y exactamente el yo, son excluir al inconsciente de la memoria– es una sucesión de estados mentales, físicos, sensaciones, deseos, etc., no habla en realidad consigo mismo: habla con nadie. Mejor dicho: habla con el lenguaje y así habla con todos. El sujeto del solipsismo no es el ego ni la conciencia sino el lenguaje –la realidad misma. A mi juicio (si Wittgenstein me oyese tal vez me daría un coscorrón) eso es lo que salva o rescata la poesía: no es, como yo

creía antes, una ventana hacia la realidad: es una realidad. En la poesía no aparece la contradicción del solipsismo vulgar entre la realidad del sujeto y la otra realidad porque, como en la negación filosófica de Wittgenstein, el sujeto desaparece, se funde en la realidad. Todo poema, dije un poco demasiado patéticamente, vive a expensas del poeta.⁷⁹

Las palabras de Octavio Paz hacen claras las distinciones entre el lenguaje lógico filosófico de Wittgenstein y pone especial énfasis en que lo indecible y místico responde directamente a la poesía, se rompen esos límites del mundo, la lógica, y la noción poética reviste lo antes propuesto por Wittgenstein sobre el lenguaje.

Volviendo al “Tractatus” en la primera parte se percibe una función casi instructiva, su estructura aforística nos da una sensación de manual, mientras que el fondo del texto trata de una “teoría de la operación pictórica”. Los aforismos se desenvuelven como pasos simples, máximas o preceptos que anuncian el conocimiento de una técnica o método:

§ El tractatus es el libro que el pintor escribe mientras pinta.

§ Toda tentativa de escritura de un tratado, aunque está condenada al fracaso –por el carácter imposible del lenguaje– es el intento de instaurar un orden, el intento de formular demostrativamente el canon de un hecho clásico (p. 59).

Elizondo retoma la estructura aforística, al igual que Wittgenstein en su tratado, e inicia un ejercicio de montaje pintura-lenguaje/retórica-creación; deconstruye la forma del discurso utilizada por el filósofo austriaco para dotarlo de un carácter totalmente diferente, la estructura lógica que guía una disertación filosófica sobre el lenguaje se modifica para responder al razonamiento poético-artístico que guía la acción creativa.

El ejercicio de montaje entre lo poético y artístico pone en el mismo plano la labor escritural del autor y la pictórica del pintor: “El tractatus es el libro que el pintor escribe *mientras* pinta”, la construcción de un sujeto que realiza dos acciones al mismo tiempo (escribir y pintar). Ambas acciones responden y se comunican por una asociación muy interesante: la de la labor del artista que hace un ejercicio de representación y creación. Al respecto, Claudia Gutiérrez menciona que la idea del escritor-pintor es una paradoja, “Tractatus rethorico-pictoricus” responde entonces a lo *rethorico* a través de la escritura y al *pictoricus* a través de la pintura:

⁷⁹ Octavio Paz, *Cartas a Tomás Segovia (1957-1985)*. Fondo de Cultura Económica, México, 2008 p. 144.

El depositario de ésta es, por supuesto, el pintor, quien en esta lógica del texto se devela como un escriba-pintor, carácter que cobija la aparente paradoja del texto: es retórico y pictórico a la vez, porque formula desde la palabra la experiencia pictórica, pero también porque, como se verá más adelante, termina por fundir el gesto escritural y el pictórico.⁸⁰

La relación entre el escritor y el pintor se simplifica si pensamos que ambos transitan por un proceso creativo, cada uno con su método y técnica tiende un puente entre el mundo real y el poético, creando su propio lenguaje.

§ Es por ello el tract., también, la expresión de un método y de un rigor. El artista se compromete con su obra mediante la adopción de un método. Esa operación puede ser el resultado de experiencias de diverso tipo. Experiencias estrictamente manuales o experiencias de índole óptica. O experiencias más profundas en las cuales se conjugan ambas condiciones. O bien se trata de experiencias de la luminosidad pura que caen fuera del dominio del lenguaje y que por ello constituyen la sustancia de la que el pintar está hecho: la sustancia mágica. (p. 62)

En la vida del artista transcurren distintos momentos –históricos, técnicos, ópticos, de aprendizaje– pero son precisamente estos los que unidos, forman el método de creación y de ahí se desprende también la sustancia mágica: el artista interpreta y resignifica al mundo en una labor eterna de creación y conocimiento. Según el tratado la sustancia mágica es aquella que parte de la unión de experiencias técnicas, ópticas pero también de aquellas experiencias que no pueden describirse, o que sobrepasan toda noción del lenguaje; en ese sentido la sustancia mágica es la materia prima transformada por el artista para la creación. Esta sustancia mágica bien puede ser la gestación de una idea, que se conforma con el método, la experiencia, la historia y la intuición.

En este punto las funciones del tratado de Elizondo van tomando forma. En la primera parte –la parte aforística– de “Tractatus rethorico-pictoricus” hay varios preceptos que mencionan qué es un tratado y cuáles son su funciones o características:

§ El tratado es un catálogo de la experiencia conjunta del ojo y la mano. (p. 59)

⁸⁰ Claudia L. Gutiérrez Piña, *op. cit.*, p. 215.

§ Un tratado [...] es el intento de instaurar un orden, el intento de formular demostrativamente el canon de un hecho clásico. (p. 60)

§ El Tratado es también la suma de conocimientos [...] que existen sobre en un instante peculiar de la historia del espíritu. (p. 62)

§ Todo tratado [...] es el catálogo de las posibilidades. (p. 62)

§ Todo tractatus es una crítica de los tratados que lo preceden. Si no lo es no sirve. (p. 62)

§ Todo tratado es la exposición sistemática, en forma preceptiva, una crítica del *Trattato* o discurso metódico que explica cómo se fracasa en una tentativa que, si triunfara, tendría consecuencias portentosas. (p. 63)

§ El tratado sólo puede ser una tentativa. La escritura de un tratado es imposible en la medida en que la escritura, pero no la noción de “tratado”, es imposible. (p. 68)

Como se anticipó, el tractatus es la descripción de un método, que suma los conocimientos de técnica e historia –en pos de las posibilidades– que pretende ser mejor que cualquier tratado predecesor. Pero ¿en qué reside el poder de un tratado de posibilidades? Si ponemos sobre la mesa la influencia de Wittgenstein y la tendencia de Elizondo a guiar este ejercicio escritural hacia el lenguaje creativo, los preceptos que conforman el tratado hablan de eso precisamente: las formas de crear un tratado y cuáles son sus funciones. Nuevamente Salvador Elizondo se ayuda de la noción autorreflexiva para desarrollar una idea, nos hace conscientes de las imposibilidades de su proyecto y aun entonces lo lleva a cabo:

Elizondo juega, de nueva cuenta con las posibilidades de la imposibilidad, es decir, le da un tratamiento, realiza un ejercicio de escritura para vislumbrar las posibilidades de una idea, que a pesar de su carácter imposible, nos permite vislumbrar cada una de sus partes y también su imposibilidad misma.⁸¹

La escritura es el método elegido por Elizondo para desarrollar este ejercicio de posibilidades; a él se conjuga el conocimiento y la crítica a los tratados anteriormente escritos –el tratado de Wittgenstein–, el juego de posibilidades –la descripción de los preceptos del tratado–, y la imposibilidad del tratado que se escribe a pesar de todo impedimento.

La imposibilidad del proyecto es descrita a través de un método poético. El lenguaje, la realidad, la representación y la experiencia conforman este método y de ese método surge

⁸¹ Dermot F. Curley, *op. cit.*, p. 57

la creación; lo cual también está firmemente relacionado con la noción de las tres partes correlativas: el ojo, la mano y la luz:

§ El tractatus consta de tres partes correlativas que intervienen en la operación pictórica: la primera está dedicada al ojo; la segunda a la mano y la tercera a la luz. Una se ocupa del genio, la otra de la destreza o la técnica. La tercera, que trata la parte poética, es el tratado imposible. (p. 59)

Según el texto, la realización del tratado comprende tres partes necesarias que articulan su realización: el ojo, la mano y la luz. Cada uno de estos elementos tiene su correspondencia directa con la formulación del método. El ojo sería el artista o el genio, un sujeto que tiene la necesidad de crear y traspasar los límites del lenguaje lógico para poder llevar a cabo la “operación pictórica”; por su parte, la mano corresponde al conocimiento técnico y la habilidad que tenga el artista para concretar la obra; finalmente la tercera parte, la luz, es la parte poética o sustancia mágica la cual dará vida al tractatus, o como menciona Curley: “Con sus propias imágenes el “tractatus” intenta una descripción de él mismo, de su propio método. Si una pintura es la representación del drama de la luz, entonces una escritura tal como ésta de Elizondo es la representación del drama de las palabras”.⁸²

3.2.1. “La pintura secreta”

La segunda parte del “Tractatus rethorico-pictoricus” deja atrás los aforismos y toma forma de ensayo, esta parte tiene una esencia más íntima y se detallan los secretos que existen en la poesía y en el acto creativo.

De la pintura secreta. Todo acto es secreto. La condición del mundo es evidentemente arcana. Todo fenómeno es un ultraje a esa integridad perfecta de lo conocido. La mirada es maldita porque la naturaleza del ojo es la de lo que se traspone el umbral entre el Yo y lo de afuera. La revelación de un secreto es el fin de la ciencia y el heroísmo del arte es una indiscreción, toda contemplación un acto de escándalo y toda realización un crimen (p. 68).

El narrador nos da cuenta ahora de los procesos del poeta (creador) y del lugar del arte en el mundo al mismo tiempo que nos hace conscientes de que el arte necesita espectadores, una

⁸²*Ibid.* p. 267.

mirada que deleve todos aquellos secretos, que sea capaz de desentrañar la sustancia mágica de la que está formada la obra de arte. Claudia Gutiérrez hace referencia clara a que esta pintura secreta refiere al mundo interior del artista:

La reflexión del narrador en esta sección involucra la condición del acto artístico como una realización “secreta” que, como puede imaginarse, supone su relación con el mundo interior, tan caro a Elizondo. La importancia del ojo, la mirada, es estatuida por el narrador desde las primeras líneas de esta sección. Asume, en principio, que “la condición del mundo es evidentemente arcana”, e involucra a la ciencia y al arte en el revelamiento de su secreto: “La revelación de un secreto es el fin de la ciencia y el heroísmo del arte es una indiscreción”.⁸³

Anteriormente había mencionado que la sustancia mágica –la idea, la pulsión creativa– era un elemento que partía del mundo interior; en este apartado, sin embargo, el narrador nos habla de la pintura secreta la cual podría ser entonces el acto artístico en sí pero antes de exponerse a la mirada que la devela, la mirada de otro que no es el artista y que vuelve lo interior, real:

Entre el espejo y la mirada medra el mundo de lo otro; el mundo secreto; el mundo paralelamente secreto al verdadero mundo de nuestra mentira. Son imágenes que no estaban destinadas a tocar ninguna retina y a no ser reflejadas jamás en la superficie de ningún espejo. Imágenes invisibles. Ése es el mundo de los pensamientos secretos; el mundo en el que la apariencia y su demostración misma son expresión de la falacia del mundo real. (p. 69)

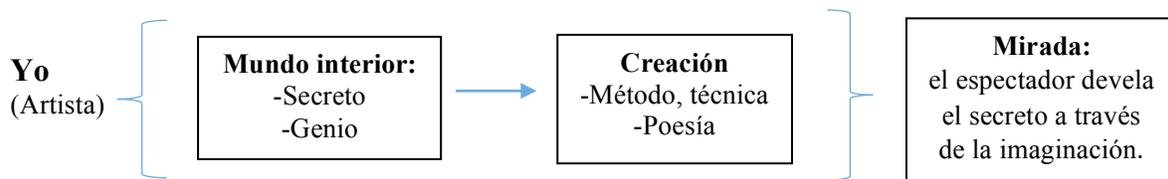
La mirada es ese mundo paralelo al mundo del artista, aquello que mira desde afuera. La mirada es lo otro, dice el texto. A través de la mirada, el espectador es capaz de tender un puente entre su mundo y el mundo interior del artista: “La pintura secreta permite trasponer el umbral de las figuraciones pictóricas. Penetramos hasta *el otro lado del cuadro* y, como espías, descubrimos la realización de un acto secreto” (p. 70).

El arte y la poesía se vuelven las formas de expresión de lo inefable, lo prohibido, lo secreto. La función del artista es ser el alquimista, que transfiere todo aquello que imagina y ve en su mundo interior; la palabra escrita o la pintura se vuelve el medio por el cual el artista transmite sus secretos. Aquello que es creado a partir de la sustancia mágica es algo que “no estaba destinado a tocar ninguna retina”, sin embargo, a través de la pintura secreta –creación–, los pensamientos e ideas secretas del artista se vuelven realidades.

⁸³ Claudia L. Gutiérrez Piña, *op. cit.*, p. 223.

La imaginación es el desciframiento de la clave. Imaginar la realidad contenida en los hechos de la imaginación es dar con la cifra correcta; es poder ver la imagen real de la mentira, la forma concreta de lo secreto en un rostro, en un hecho, en lo que sea.⁸⁴

La mirada exterior debe compartir un código con el artista, ambos deben hablar el mismo idioma y entablar un diálogo; así la mirada podrá ser capaz de revelar el secreto en la pintura y se crearán vasos comunicantes entre el mundo interior del artista y el plano real; Curley también menciona: “Es la imaginación la que ayuda al espectador ir más allá. Por medio de la imaginación puede invocar aquella realidad contenida en las operaciones de la imaginación”⁸⁵. El artista debe ser capaz de representar los secretos y la mirada de descifrarlos. Tanto el principio del genio, la mano y la luz tienen una amplia correspondencia con la noción de la pintura secreta y la mirada:



El artista parte de su mundo interior, él es el genio que transforma la sustancia secreta en poesía. Este método de alquimia es realizado por una técnica y es plasmada en el mundo real; finalmente es la mirada del otro la que devela el secreto del artista y le da sentido a la poesía.

El hecho es que tanto para el poeta (creador) como para la mirada, el arte es el único medio por el cual puede llevarse a cabo esa conexión entre realidades; esta complicidad nos hace partícipes de la belleza del arte. Tanto para la creación como para la develación del secreto hace falta estar en contacto con esa parte artística que llevamos dentro:

La mayoría de las personas reprime lo misterioso, lo secreto o lo diabólico en ellas mismas y en el mundo. El arte es ese universo desconocido dentro de nosotros. El misterio es la regla clave de la creación, el trabajo mismo es la realización de un acto secreto. Una pintura o una escritura ponen al descubierto la forma. Por medio del arte se exhibe algo que antes estaba escondido.⁸⁶

⁸⁴ Dermot F. Curley, *op. cit.*, pp. 66-67.

⁸⁵ *Ibid.* p. 265.

⁸⁶ *Idem.*

El arte tiene la capacidad de ir más allá del límite del lenguaje y la técnica, incluso tiene la habilidad de descubrir la esencia poética, el secreto que tenemos cada uno de nosotros. Crear es un acto de rebeldía pues el arte arranca todas las cosas que el hombre da por hechas y las reconfigura en un espacio místico, donde se rige por sí mismo:

El arte es la región más ignota del mundo. El misterio es la regla de oro de la creación, la obra en sí, la realización de un acto secreto. Sustraer a la firma del mundo para descubrirla, para entregarla luego desnuda, envuelta sólo con la belleza de lo nefando, a la mirada es, quizás el más jubiloso e infame de los pecados imperdonables: el de crear (p. 71)

3.2.2. “Manera de pintar el kaki”: genio, técnica y creación

La tercera y última parte del “Tractatus rethorico-pictoricus” lleva por subtítulo “manera de pintar el kaki”. Esta sentencia nos da de inmediato una pauta, nuevamente el discurso de Elizondo se centra en un texto descriptivo del método para pintar un kaki. Visto de cierta forma, este último apartado es también un doble espiral, es el tratado dentro del tratado.

Siguiendo la forma de instructivo, el texto inicia con la siguiente afirmación: “para hacer el cuerpo del kaki es preciso seguir un procedimiento fotográfico: un procedimiento por el que la imagen se imprime en la placa mediante el instrumento de la cámara y el método musical de combinación de duraciones” (p. 71). El hecho de que Elizondo recurra precisamente al proceso de fotografía para detallar el proceso de pintar un kaki resulta en una serie de ecos muy importantes. Al respecto Claudia Gutiérrez menciona:

El narrador parte de un ejercicio de analogía entre el procedimiento de la pintura y el de la fotografía. La primera instrucción [...] genera una imagen en la cual la “cámara” a la que alude el narrador es, evidentemente, el ojo del artista, por el que se proyecta una imagen para capturarla no en el sentido instantáneo de la fotografía, sino en la “combinación de duraciones” que supone el movimiento del pincel y la mano que se extienden en el tiempo.⁸⁷

Tomando en cuenta lo escrito por Gutiérrez, el símil utilizado por Elizondo coloca nuevamente dos acciones en un mismo nivel; mientras que en la primera parte del tratado

⁸⁷ Claudia L. Gutiérrez Piña, *op. cit.*, p. 226.

hacia referencia a la escritura y la pintura, esta tercera parte se centra en la fotografía y la pintura. En este punto, el texto devela que la fotografía es la mirada del artista, quien en una acción creativa vuelve perpetuo lo instantáneo. Desde mi perspectiva esta analogía es un evento que desata varios elementos importantes, es claro que la fotografía es la perpetuación de un hecho efímero que se extiende en el tiempo a través de la creación –en este caso la pintura del *kaki*–, pero me parece que esta mirada reveladora que existe en el artista al ser capaz de capturar la fugacidad de una idea o de un momento específico en el transcurso del tiempo –incluso tiene que ver con la idea de plasmar el mundo interior y exterior–, también ocurre del otro lado, en el espectador que mira la obra de arte y también revela la sustancia mágica, la esencia misma de la creación.

La descripción técnica sobre la fotografía y pintura continúa en ese discurso de símil; Elizondo hace referencias precisas al papel y la seda, la tinta china y el ácido utilizado para revelar una fotografía o la luz y el agua, cada uno de estos elementos tiene una función precisa que perpetúa lo instantáneo: “la tinta china es el ácido que quema, expone, impregna o vela [...] lo mismo que la luz es a la fotografía, así es el agua a la pintura. Ella ordena, conduce, disuelve... perpetúa las pequeñas partículas de hollín de tal manera que satisfagan un requisito espiritual” (p. 72).

El hecho de que la perpetuación de algo a través de pintar el *kaki* –o de realizar cualquier otra actividad creativa– vuelve a nosotros la noción de la sustancia secreta; la representación de los mundos interiores, de las pasiones y lo prohibido responde precisamente a ese descubrimiento y satisfacción espiritual. Como vimos anteriormente, la creación es una pulsión que parte desde el mundo interior antes de convertirse en una revelación; en la parte siguiente del texto el escritor habla de que el conocimiento: “Lo primero que se necesita para pintar un *kaki* es saber qué cosa es un *kaki*. Para el pintor del *kaki* es un osadísimo proyecto; el proyecto de revelaciones que sólo pueden ser obtenidas si el *kaki* no existe” (p. 72).

Claramente ese conocimiento va más allá de lo abstracto, la existencia del *kaki* puede ser una idea, algo que surge de la mente del artista y que al ser plasmado en la pintura se vuelve un hecho, algo tangible. Al respecto Dermot Curley menciona:

Se vuelve uno con la imagen mental y el proceso técnico se emplea para atrapar esa imagen de manera más fiel [...] el kaki es un secreto y es el dibujo el que le dará expresión. No se copia nada, no hay imitación. El kaki pintado es una extensión del espíritu del pintor.⁸⁸

El conocimiento refiere a la técnica, que empalmado con la fotografía representa el método y el uso de la luz, pero la fijación del instante ocurre cuando el artista crea el kaki, incluso en una parte del tratado dice: “un kaki es, pues, en primer lugar, una mancha invisible; una mancha futura; entre otras cosas porque, como la fotografía, la pintura se hace a oscuras, en la oscuridad en la que nace el proyecto de pintar un kaki” (p. 74). Guiados por lo que menciona Curley y lo anteriormente citado del tratado, la imagen mental del kaki es el secreto, y el dibujo se convierte en la forma de fijar ese secreto y al ser un reflejo del mundo interior del artista, la obra de arte es parte del espíritu del artista.

En *Los caracteres de la escritura china como medio poético*, Ernest Fenollosa menciona que “la verdadera fórmula del pensamiento es la que se conforma al esquema: El cerezo es lo que el cerezo hace”⁸⁹, lo cual está claramente conectado con lo que se menciona Elizondo en el tratado más adelante, en cuanto a la creación del kaki: “Lo que hay que tener en cuenta, en última instancia, es que pintar un kaki es pensar un kaki y que pensar un kaki es saber un kaki y que saber un kaki es ser un kaki. ¿Cómo se podría explicar entonces lo que es un kaki sin pintar un kaki? Existe una manera que consiste en describir el método empleado para pintar un kaki” (pp. 73-74).

Al inicio del apartado mencioné que la tercera parte del texto funcionaba como un “tratado del tratado”, y para dar seguimiento a esta idea es necesario detenerse y pensar primero que, si bien el kaki es un elemento que antes de ser plasmado, está en la mente del artista, la única forma de describir el tránsito del recinto mental a la hoja de papel ocurre a través de la descripción del método. Así, la única forma de “pintar el kaki” ocurre a través de la explicación y descripción puntual del método:

La condición ineluctable de la prodigiosa destreza capaz de describir el kaki mediante un lenguaje, es la que el sujeto del discurso no exista: la de que sólo exista el universo del discurso [...] El método es una convención que permite la descripción de un procedimiento como si se tratara de un procedimiento que estuviera entre paréntesis tanto sus orígenes como

⁸⁸ Dermot F. Curley, *op. cit.*, p. 266.

⁸⁹ Ernest Fenollosa, *op. cit.*, p. 42.

su finalidad. Ambos permanecen ocultos porque son el fondo del arte: el primer grado de la escala de lo que se hace, y de lo que se hace emotivamente. (p. 74).

Como ocurre en otros textos de *El grafógrafo*, el lenguaje se vuelve la herramienta perfecta, la única asequible para describir los procesos que conectan el mundo interior y el mundo exterior del artista; el mismo Agüera menciona que el *Tractatus* se concentra en la escritura, la única manera de dar cuenta del mundo interior y las ideas del artista: “Sólo existe el universo del discurso [...] se admite la escritura como prueba de que la imagen mental y la misma existencia del sujeto no es una ilusión ni una mentira”.⁹⁰

La parte que continúa en el texto es nuevamente una apología a la técnica; Elizondo echa mano de sus nociones de la pintura y la cultura china para describir el uso del pincel y el agua para pintar el *kaki* perfecto en una sola pincelada: “si se consigue pintar el cuerpo del *kaki* con una sola pincelada como queda explicado es que se ha recorrido el camino con una bella sabiduría y sin contar las pinceladas de agua, sino solamente las de tinta diluida en agua.” (p. 77)

Claramente esta descripción precisa nos remite, primero, a la noción vista en la primera parte del tratado, en la cual el artista debe dominar todos los conocimientos de técnica para llevar a cabo su creación, pero también nos muestra que ese afán por rescatar la parte técnica de la pintura se vuelve un reflejo de la acción de creación –escritural en este caso–, la idea del *kaki* pasa de la mente a la seda y así la escritura del método da forma al tratado, pero para esto hace falta la técnica ideal; al respecto Curley menciona lo siguiente:

El *tractatus* representa una estructura escrita que pretende atrapar con palabras ciertas ideas y pensamientos sobre la pintura y la escritura. Dicha estructura sólo existe en la página. Es su propio modelo. Como el *kaki* para el pintor chino, sólo puede escribirse si no existe. Como el proceso chino de pintar un *kaki*, empieza siendo una mancha invisible, un proyecto recién concebido en la mente; luego, por medio de un procedimiento técnico ideal, aparece en la página en blanco.⁹¹

Para finalizar el tratado, Elizondo redondea la idea detrás de todo el texto:

⁹⁰ Victorio G. Agüera, art. cit., p. 26.

⁹¹ Dermot F. Curley, *op. cit.*, p. 267

La escritura de un tratado no puede ser considerada más que como la obra generosa del espíritu (**creación**). En ella está contenida la sabiduría cuidadosamente decantada mediante las experimentaciones más arduas de la inteligencia (**genio**) pura a la que el empleo de la mano no fuera necesario, sino de una inteligencia eminentemente técnica (**técnica**) de la que la mano y el conocimiento de su empleo son su fundamento (p. 78).⁹²

Esta última parte del tratado reúne las descripciones y los elementos expuestos en las dos partes anteriores que conforman el texto; Elizondo empata varias de sus pasiones: la pintura, la fotografía y la escritura y puntualiza la función de la técnica, el genio y la mirada en la acción creativa. Este texto es una apología de la actividad artística, y es cierto que no existe el método para la creación, pero Elizondo decide apostar por la descripción, así, el tratado imposible se vuelve asequible, puesto en palabras o como dice Eduardo Becerra en su prólogo a *Farabeuf*: “En medio de este espacio a la intemperie, el mundo y el hombre adquieren una entidad textual, pues el único territorio que les es dado para habitar es el de las representaciones construidas a partir del lenguaje”.⁹³

3.3. “El Objeto” y la operación torpe del espíritu

Yo estoy enamorado del lenguaje en tanto que el lenguaje sea una posibilidad de escritura. A mí no me interesa el lenguaje en sí mismo. Me interesa lo que yo puedo hacer con el lenguaje.

Salvador Elizondo, *Diarios*.

El último de los apartados de “El grafógrafo” que utilizaré en el presente análisis es el texto “El objeto”; éste inicia citando uno de los aforismos del *Tractatus rethorico-philosophicus* de Wittgenstein. Nuevamente es evidente, que así como ocurre en “Tractatus rethorico-pictoricus”, la influencia filosófica de Wittgenstein en los textos de Elizondo, se vuelve un factor importante, un eje desde donde analizar su propuesta escritural.

⁹² Las negritas son mías.

⁹³ Eduardo Becerra, *op. cit.*, p. 22.

El aforismo que aparece al inicio de “El objeto” versa lo siguiente: “Die Gegenstände enthalten die Möglichkeit aller Sachlagen”, que en español significa: “Los objetos contienen la posibilidad de todos los estados de las cosas”⁹⁴. Desde mi punto de vista hay un dejo metafísico en esta afirmación, así como ocurre en el “Tractatus...” el desprendimiento entre el objeto y la idea cruza un paraje de especulación (lo mismo que ocurre con el kaki que es pintado y el que está dentro de la mente del artista), si el objeto es la posibilidad de todos los estados de las cosas, las funciones de tal objeto podrían ser ilimitadas.

La naturaleza del objeto se mantiene como un misterio. Con el aforismo de Wittgenstein, las teorías al respecto no se hacen esperar, pero el texto inicia de manera descriptiva, enumerando las características del objeto:

A primera vista diríase que la cualidad fundamental del objeto es su inexistencia. Pero allí está: esbelto, repulido, desgastado de edades costrosas, domésticas, maternas; culoteado y reciente –caliginoso en sus resquicios menudos, ligeramente amarillado en la boca ávida de sus pequeñas cánulas retorcidas [...] Cuando chorrea sangre sus complicadas imbricaciones interiores se contorsionan como vísceras [...] Esto es muy extraño porque el objeto está fabricado de hierro y de basalto. Su función, modificadora del ser, le confiere por necesidad las más distintas apariencias según de donde se le observe. (p. 104).

La descripción inicia advirtiéndonos que el objeto no existe, pero está. El juego posibilidad-imposibilidad inicia de nueva cuenta y reafirma las nociones de metafísica que mencioné con anterioridad. Partiendo de que el objeto no es abstracto, sino que “es una representación de algo más”, en la descripción se señala que es un objeto viejo uno que aparentemente ha pasado por distintas eras pero que a pesar de ello no pierde su calidad de reciente. Después, las características del objeto se tornan parecidas a las de un organismo vivo con conductos interiores, y que al chorrear sangre se le contorsionan las vísceras; pero es “extraño” porque esencialmente el objeto está fabricado de hierro.

La descripción del objeto me lleva a pensar rápidamente en la pluma fuente, un objeto esbelto y repulido que evidentemente ha visto transcurrir el tiempo, quizá como un

⁹⁴ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, traducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Alianza, Madrid, 1999, p. 19.

elemento para plasmar la historia y las memorias de quien la utiliza como instrumento escritural, la sangre que chorrea puede ser en ese caso la tinta.

El hecho de que el Ser del objeto se modifica según la perspectiva desde la que se observe, que no parece estar sometido a las leyes de la realidad y que al inicio del texto se menciona que “la cualidad fundamental del objeto es su inexistencia”, pueden ser un obstáculo a la hora de concretar que el objeto es la pluma fuente, pero ¿y si el objeto refiriera más bien a la esencia de la escritura que conecta al escriba, el instrumento y el escritor? Explico. Valiéndonos de las afirmaciones planteadas en el texto –sobre el objeto que se transforma y el objeto como la posibilidad de todas las cosas–, la relación que existe entre la triada escritor-instrumento-escriba consiste en la perpetuación de los constructos mentales, mediante un objeto o un elemento abstracto capaz de realizar la alquimia idea-palabra y finalmente ser vertidas en la hoja en blanco a través de la escritura; en ese sentido el objeto que es descrito en este apartado podría ser esa forma de alquimia y representación, una unión entre el escriba y el instrumento, que encajaría perfectamente en la noción de un objeto material trasmutable, que existe y no –recordemos que es en el mundo interior del artista donde se gestan las ideas, y se vuelven tangibles al momento de ser representadas en el mundo exterior, a través de palabras–.

Ahora que si el objeto responde a una noción metafísica y no está afianzado en el mundo real, éste puede ser la representación del paso de las ideas, de la mente del artista a la escritura. El objeto/instrumento se vuelve una serie de posibilidades infinitas, su condición voluble y de constante cambio lo sitúa dentro de los constructos interiores; en primera instancia tenemos que el objeto representa una suerte de múltiples posibilidades, y estas posibilidades no solamente responden a su objetivo sino a su construcción, a su ser ulterior (como es también el cubo de Necker).

Semeja entonces deslumbrantes síntesis de cosas imaginadas o vilmente inventadas que se confunden tan violentamente entre sí, que de esa configuración atroz se forma un solo objeto ulterior al que creíamos estar observando y más real que ése [...] el objeto se presenta inequívocamente como el resultado erróneo de una operación torpe del espíritu; como si su condición esencial fuera la de no poder ser concebido más que como un error: un objeto que es más un hecho inconsumado que una cosa y más un simulacro de una cosa que un hecho (pp. 104-105).

El objeto es una combinación de elementos, imaginados, inventados y contradictorios pero ante todo el objeto se presenta como “el resultado erróneo de una operación torpe del espíritu”, según el texto, la naturaleza del objeto y su labor están destinados al fracaso, a un simulacro o un hecho inconsumado pero realmente ¿cuál es la función última del objeto?

La lectura de Claudia Gutiérrez se enfoca más en los ecos que hay del tratado de Wittgenstein en “El Objeto” y menciona que la relación objeto-error tiene que ver con la relación entre significado y significante, la cual se trastoca, como ocurre en “Sistema de Babel”:

En este caso, el escritor somete el signo “objeto” a la demostración del “error” que liga el significante con el significado, adjudicándole una serie de características definitorias que permutan y contradicen incesantemente sus cualidades [...] “El objeto” funge como demostración del “error” que liga el significante con el significado. [...] En todo lo anterior se implica un sentido crítico que atraviesa todo el libro *El grafógrafo* respecto a la capacidad representativa del lenguaje, pero también respecto a la posibilidad de la construcción de conocimiento sobre el mundo.⁹⁵

Desde este punto de vista “El Objeto” podría ser otro ejercicio de demostración, donde la única forma de describir la imposibilidad del proceso creativo o del mismo lenguaje es precisamente describiendo cada una de sus limitaciones y dificultades, como hizo Elizondo en “Tractatus rethorico-pictoricus” explicando las pulsión creativa del artista y cómo es que el genio y la técnica se unían para crear la sustancia mágica; o lo que sucede en “Sistema de Babel” cuando se hace el experimento del lenguaje sin correspondencias, un lenguaje poético de nuevos significados. El lenguaje y el objeto como un error de representación sin duda encaja y da pie al análisis de una de las preocupaciones más importantes de Salvador Elizondo y su proyecto escritural: las posibilidades del lenguaje y sus límites, no obstante creo que hay más de una lectura en cuanto a la construcción de “El Objeto”.

La idea de que la condición del objeto es el hecho inconsumado y el error, me lleva a pensar nuevamente en la relación escriba-instrumento y la creación en sí. Tanto en “Tractatus...” como en “Sistema de Babel” Elizondo hace patente que la escritura y el lenguaje son la manera más cercana que tiene para desentramar todo aquello que hay en el

⁹⁵ Claudia L. Gutiérrez Piña, *op. cit.*, pp. 221; 302-303.

recinto mental, las geometrías imposibles, pero así como es una posibilidad, es también el anuncio de un acto que no se puede consumir, un proyecto imposible.

En apartados anteriores me he detenido a analizar el hecho de que la escritura es un esbozo del mundo interior del artista y Salvador Elizondo transita este camino lleno de imposibilidades y el objeto podría ser una correspondencia exacta de la escritura como un puente entre el mundo interior y el exterior del artista –algo inexistente, pero allí está–. Antes de que el escritor ponga una sola palabra en la hoja de papel, se hace presente el escriba y también el instrumento, los tres se vuelven el grafógrafo, el alquimista que se dedica a realizar la operación torpe del espíritu: crear.

La naturaleza de lo erróneo podría referir a las limitaciones que el lenguaje, el instrumento y la escritura en sí tienen que sortear para concretarse. El objeto es la escritura y la escritura es todas sus posibilidades e imposibilidades; existe en el mundo interior del artista en formas cambiantes hasta que se hace tangible a través de la escritura; la escritura es también una posibilidad, un simulacro y también un hecho inconsumado.

En una entrevista realizada por Ana María Longi para la revista *The Hispanic World* Salvador Elizondo responde de una manera muy directa en cuanto a aquello que deseaba plasmar a través de la escritura en *El grafógrafo* y el cual puede dar sentido a esa búsqueda de perpetuar sus mundos interiores:

El procedimiento que utilicé en los escritos de *El grafógrafo* responde más bien a la necesidad de verter el contenido subjetivo de la conciencia y convertirlo en escritura. Se trata en la mayor parte de estos escritos de abreviar al máximo posible la distancia metafísica que hay entre el contenido de la conciencia y el contenido de la hoja de papel ya realizada en la escritura. Es decir, que exista una distancia mínima, que se traslade lo más directamente posible de la mente al papel, eso que está ahí. Y en esto no interfieren muchas cosas como pudieran ser las consideraciones del estilo, las consideraciones de tipo literario o que faciliten la lectura [...] Mi intención es, simplemente concretar las cosas que yo pienso, mediante la escritura.⁹⁶

Nuevamente Elizondo nos hace sentir que “El Objeto” cierra en un círculo perfecto lo escrito en *El grafógrafo*, cada parte late por sí misma bajo sus propios ejes pero una vez

⁹⁶ Ernest H. Lewald, “Entrevista con Salvador Elizondo” *The Hispanic World*, 2012, núm.60, p. 374

unidas develan sus procesos, las ideas más profundas del proyecto. “El Objeto” nos da cuenta de la labor escritural y artística, un arte torpe, es cierto; pero es la única forma de mostrar y echar un vistazo al proceso creativo, la escritura, en este juego de identidades – escritor, instrumento, escriba– nos coloca más cerca de la mente, de la idea, de cómo funciona la sustancia secreta y de la pulsión creativa antes de que toque la hoja de papel y se haga presente en el mundo exterior.

Conclusiones

El grafógrafo, pieza clave del proyecto escritural de Salvador Elizondo

Se abre así un abismo: 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 ya escritura.

Octavio Paz, *El signo y el garabato*.

Todos los escritores dejan en su obra y sus trabajos ecos de su pensamiento y las ideas que labraron su camino como artistas; cada escritor tiene su poética y sus búsquedas y en ese sentido, el legado literario de Salvador Elizondo es un proyecto escritural circular. Cada uno de sus libros se rige bajo sus propios principios, pero al vislumbrar la obra como un conjunto, todo parece estar conectado más allá del estilo, la forma y la técnica; cada libro representa un paso en el trayecto y la maduración de ideas. Daniel Sada, califica al proyecto de Salvador Elizondo como un gran artificio, dispuesto a seguir creciendo:

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. Si esa intención cobró dimensiones insospechadas se debe al ímpetu de una sensibilidad en constante evolución. Si hay algo que entender de esta hazaña literaria es que jamás un espíritu creador debe conformarse con atisbar en unos cuantos hallazgos, ya que la imaginación se expande en tanto se nutre de conocimiento.⁹⁷

Pero, ¿cuáles son los ejes que definirán el proyecto de Salvador Elizondo? Es importante pensar que el proyecto escritural es un viaje; las pasiones, que desde joven lo acecharon, marcaron una pauta en Elizondo como escritor. La fotografía, la pintura, la filosofía, el lenguaje y el diálogo con otros escritores y artistas perfilaron las obsesiones que conformarían su proyecto escritural y se notan sus ecos de manera directa. Desde el inicio, cuando escribió su libro de poesía o cuando conformó su novela más famosa, *Farabeuf o la*

⁹⁷ Daniel Sada, “La escritura obsesiva de Salvador Elizondo”, en Salvador Elizondo, *La escritura obsesiva*, RM, Madrid, 2008, p. 64.

crónica de un instante, Elizondo eligió un camino y sus fijaciones más íntimas se vieron reflejadas en cada uno de sus textos.

La evolución de las ideas, las incipientes obsesiones y el regreso a antiguas pasiones se ven claramente en su obra, algunas ideas que fueron gestadas en sus primeros libros llegan a una maduración en textos posteriores. La creación de dobles espirales, la pasión por el tiempo y la posibilidad de fijar un instante, así como la escritura como ejercicio y acto que conecta al escritor con su mundo interior son elementos recurrentes en Elizondo, están en *Farabeuf* con la imagen del supliciado o el ideograma chino; están también en *La luz que regresa* con la aparición del escriba o en *Cuadernos de escritura*; incluso en su papel de escritor autocrítico, Elizondo revisa su proyecto y lo reafirma con nuevos textos o textos “mejorados” que perfilen, más y más, sus búsquedas como escritor.

Siendo *Farabeuf* su obra más reconocida, pero que nos muestra a un Elizondo joven y apenas iniciando su trayecto escritural, no puedo evitar pensar que esa maduración de ideas y pasiones, que fueron exploradas texto a texto, invariablemente llegaron a un punto álgido, a un meridiano donde cada eje, cada cabo encontrara sus correspondencias y el proyecto se volvió un proyecto redondo, un proyecto en sí.

El grafógrafo nos remite al trayecto de Salvador Elizondo escritor y cómo es que sus ideas y obsesiones se fueron perfilando cada vez más, el libro contiene en sus textos esas pasiones que engloban su proyecto escritural. Las ideas que aparecen constantemente en sus textos tienen una resolución en este volumen, además de que son presentadas en textos mínimos, precisamente como el concentrado, la parte más esencial de esas pasiones de vida. La elección de los textos que hice para esta investigación y que pertenecen a ese volumen parte precisamente de esa idea; es así como “El grafógrafo”, “Sistema de Babel”, “Mnemothreptos”, “Tractatus rethorico-philosophicus” y “El objeto” se vuelven la sustancia que devela el trayecto y proyecto de Elizondo. Como mencioné en el primer capítulo, las obsesiones de Elizondo parten de la metapoética, las geometrías imposibles, los límites de la escritura y la construcción del escriba que al mismo tiempo, se rigen por la noción autocrítica y autorreflexiva que son, de cierto modo, parte del estilo de escritura de Elizondo.

La escritura –metapoética– es el primer factor a considerar. Elizondo que es un escritor de la escritura, que ve en ella la forma no sólo de recurrir a las preocupaciones del lenguaje y la creación de uno nuevo –ideas que retomó de sus más importantes influencias: Mallarmé y James Joyce–, para Elizondo la escritura es una forma de entenderse a sí mismo, además de ser la única prueba fehaciente del pensamiento (*scribo ergo sum*).

El centro del proyecto elizondiano reside precisamente en la escritura, de ahí parten los demás ejes rectores del proyecto; en una entrada de sus *Diarios*, Elizondo hace referencia a la escritura y la importancia de la crítica en un proyecto escritural:

- . La escritura es la forma visible de la inteligencia. Su única forma sensible.
- . La realización de su proyecto es su crítica.
- . La tentativa de crear una crítica que pueda ser todos los géneros a la vez.
- . La solución está en obtener una escritura tan veloz como el pensamiento, colocar la mano al mismo nivel tacométrico de la mente.⁹⁸

En *El grafógrafo* esta preocupación del lenguaje se refleja desde el inicio con el nombre del libro: grafo-grafo; poco a poco los textos que conforman el volumen se muestran como una serie de textos “experimentales” y aunque la temática de cada uno no parezca tener un hilo conductor definido, lo cierto es que cada uno, a su manera, es un ejercicio de escritura.

En diversas entrevistas y entradas de sus diarios e incluso en sus textos, Elizondo menciona que su intención es simplemente escribir; dejar fluir las cavilaciones interiores y plasmarlas en la hoja en blanco. Contrario a lo que podría suponer dejar fluir los mundos interiores del artista, la escritura se vuelve un proceso completamente sesudo, la técnica de Elizondo se convierte en la alquimia de trasladar las ideas en palabras:

Más bien escribo por necesidad. Ahora que no estoy escribiendo ningún libro en particular, escribo mucho. Escribo mucho con el criterio de fijar mis pensamientos, nada más. Ya no pretendo otra cosa más que escribir lo que pienso. No lo que imagino o lo que quiero crear, sino simplemente lo que voy pensando, cosa que es muy difícil porque pienso muchas más cosas de las que puedo escribir, el pensamiento es mucho más rápido que la mano, entonces no alcanzo a escribir más que una parte mínima de lo que pienso.⁹⁹

⁹⁸ Salvador Elizondo, *op. cit.*, p. 249.

⁹⁹ Aguillón Mata, “Charla con Salvador Elizondo” en *Tierra Adentro*, disponible en línea: http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/charla-con-salvador-elizondo/?utm_content=buffer20cde&utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer

Como bien menciona Elizondo, la escritura y el pensamiento son acciones que transcurren en planos distintos –el mundo interior y el mundo exterior del artista–, cada acción responde a estímulos distintos y tiene formas de comunicarse completamente dispares. El papel de Elizondo, como alquimista de las ideas, está presente en “El grafógrafo” al mostrarnos ese doble espiral en que la escritura, la percepción y la memoria rompen los límites que las separan para dejarnos ver cómo es que se conforma, desde adentro, la acción de escribir. Este procedimiento se vuelve una estrategia escritural, una técnica y si bien Elizondo expresa la dificultad de poner a la escritura y al pensamiento en el mismo nivel, la respuesta a la problemática reside precisamente en los ejercicios escriturales en que la escritura se vuelve un método: la puesta en abismo de la acción escritural y el desdoble entre el escritor, el escriba que reaccionan ante ciertos estímulos y a raíz de éstos, crea.

A la escritura de la escritura se agregan las geometrías imposibles y las limitaciones del lenguaje. La imposibilidad del proyecto y las implicaciones del lenguaje y sus limitantes son también temas especialmente tangibles en los textos de Elizondo, como bien sabemos su proyecto apuesta por lo inasequible, y esa posibilidad entre imposibilidades es precisamente lo que sitúa a su obra como un proyecto peculiar, tal vez no único en su tipo pero claramente particular.

Gran parte del proyecto de Salvador Elizondo, y como bien menciona en sus diarios, parte de la función crítica, la cual se vuelve la forma de perfeccionar la escritura, en primera instancia, pero también se vuelve una herramienta de exploración de aquellas limitantes que representa el lenguaje en sí mismo, es decir, la autocrítica (en este caso) es la única manera que tiene el artista de expresar aquello que no puede decir la obra por sí misma, la autocrítica se vuelve una extensión de la mente del escritor que nos muestra hasta qué punto se llevó a cabo la ejecución de la idea, qué quedó por decir y cuáles son los caminos por las cuales esa idea y ese texto pueden mejorarse.

La materia prima de la autocrítica no es otra que las ideas; los mundos interiores del artista y sus geometrías imposibles luchan por la perpetuación y la fijación de éstas en la hoja en blanco. El mito solipsista que rodea a Elizondo toma sentido en el hecho de que Elizondo parte de sí mismo, su mente, Yo, es el origen desde el cual parte su escritura. A diferencia

de los escritores y poetas que buscan la comunión y los vasos comunicantes del mundo exterior e interior del artista, Elizondo inicia en su recinto mental.

Los mundos interiores se encuentran palpables también en “El grafógrafo”, diez líneas nos dan cuenta de todo el procedimiento escritural de Elizondo. Nos muestra su recinto mental, que se asemeja al caparazón de tortuga que mira Pao Cheng junto al río: un ciclo infinito en el que el artista se mira a él mismo escribiendo que se ve escribir. A la escritura como acto principal se unen otros sentidos como la imaginación y el recuerdo (que son acciones pertenecientes al mundo interior), pero también el escritor se mira escribir y realizar el acto escritural en sí (acciones que pertenecen al mundo exterior), a esto se une la presencia del escriba quien se encarga de fijar las geometrías imposibles en palabras.

Otra forma de vislumbrar el mundo interior del artista es en “Tractatus rethorico-pictoricus”, donde Elizondo abre una brecha en la concepción creativa; a través de aforismos e instructivos, nos muestra las herramientas de las que el artista echa mano para crear: la técnica y el genio, pero también nos habla de lo indecible, de la sustancia mágica que revela y comunica los mundos interiores del artista, su expresión a través de la obra y la mirada del espectador que devela aquel secreto, el que oculta el artista en sus creaciones.

La incipiente preocupación de Elizondo por sus mundos interiores se traduce en la acción y visión autorreflexiva que engloba sus textos. Es claro que la visión escritural en la obra de Elizondo tiende a ser un trabajo reflexivo, es decir, el discurso literario dentro de *El grafógrafo* apela a sí mismo, la escritura sobre la escritura:

El discurso literario se convierte en su propio problema; se interroga a sí mismo buscando su valor y su validez a la hora de dar respuestas a los conflictos. Al preguntarse por sí misma, la literatura ha de preguntarse por su lenguaje, para acabar, irremediablemente, interrogándose por el lenguaje. La pregunta adquiere entonces acentos ontológicos y metafísicos: la literatura se da la mano con otras áreas del saber a la hora de abordar lo que constituye uno de los temas centrales del pensamiento de la modernidad: las relaciones entre lenguaje y mundo y ligado íntimamente a él.¹⁰⁰

En ese sentido, Elizondo trastoca los niveles que rigen a la literatura convencional para dotarla de una nueva dimensión: el aspecto reflexivo, que nos muestra el interior de la composición, el lenguaje y las ideas. Por principio podría parecer que el ejercicio elizondiano se mueve en el ámbito de la experimentación sintáctica y semántica pero su

¹⁰⁰ Eduardo Becerra, “Introducción” en *Farabeuf o la crónica de un instante*. Cátedra. Madrid. 2000, p.18.

visión va más allá de eso. Lo que podría tomarse, a simple vista, como un juego de palabras es más bien un vistazo a la mente del escritor.

Salvador Elizondo nos revela lo que lleva inmersa su propuesta escritural, así como la función del recinto mental del artista y sus ecos en la hoja de papel. El ejercicio, el simulacro de escritura se recrea una y otra vez –en distintos estilos, con distintas palabras y focalizaciones–, pero nos muestran dos caminos, el interior (Yo) y el de la labor escritural, a la vez que formula un concepto mucho más ambicioso: la autorreflexión. Este concepto nos lleva a transitar por el sendero literario, el cual nos guía por las posibilidades del lenguaje y la puesta en escena de las palabras que se gestan en lo más profundo del recinto mental; mientras que el camino de la mente del escritor (Yo) se edifica como un castillo de espejos, en los cuales el lector se hace consciente de la entidad detrás del escritor, el escriba, e incluso es consciente del génesis de la idea “pura” que impulsa la labor escritural.

Dicho aspecto reflexivo e interior se traduce en acción autorreflexiva en la que el autor se compromete a una búsqueda interminable de unión entre el mundo interior y su contraposición con el mundo exterior: concretar, a través de la escritura, el mundo de las construcciones mentales.

La escritura siempre ha sido para Elizondo una experiencia interior. Como lo menciona en la entrevista, antes referida, que le dio a Adolfo Castañón en 1985: “Yo he optado por el mundo de la realidad interior [...] La realidad exterior me parece menos rica tanto en experiencias negativas o positivas, mucho más ricas en la realidad interior; en la realidad exterior la experiencia muchas veces se detiene en el otro personaje que participa.”¹⁰¹ Estas declaraciones se vuelven un factor clave al tratar de entender la postura del Yo ante la *autocrítica* y la *autorreflexión*. Salvador Elizondo parte de sí mismo, de sus ideas y su recinto mental para dar pie a la labor escritural. En el ejercicio “Escribo. Mentalmente me veo escribo escribir que escribo...” hace uso del plano real, claro, pero la materia prima de sus escritos está alojada en el recinto mental y son las posibilidades de una idea las que formulan las diferentes propuestas en un sólo escrito. Del mismo modo el ejercicio de partir del Yo, le da tonos mucho más intimistas al trabajo y por ende, se realizan casi

¹⁰¹ Adolfo Castañón, “La escritura como experiencia interior: entrevista a Salvador Elizondo”. *Revista Mascarones*, México, núm. 5, 1985, p. 2.

inmediatamente después de la escritura y es por ello que el ejercicio no se detiene, pero tampoco las nociones críticas y reflexivas.

Salvador Elizondo sabe que los constructos ocurridos en el mundo interno del escritor (mente) solamente son asequibles con ayuda de un elemento que conecte todo ese fluir de consciencia con el mundo exterior: la escritura. Pero la escritura es sólo el principio, la manifestación de ese mundo interior debe estar totalmente cuidada, debe ser capaz de mostrar todos los alcances que la mente tiene y poder representarlos, de algún modo en el mundo real (escritura), el problema es que, a diferencia de las ideas, la escritura es la perpetuación en un acto de todo ese torrente imaginativo que circula en nuestra cabeza... ¿Cómo hacer para cristalizar todo aquello que vive y se mueve en el recinto mental? Es entonces que aparece la autocrítica.

Partiendo de que la sustancia de los escritos de Salvador Elizondo son las ideas, aquí ocurre el siguiente movimiento de su método y es la fijación de las geometrías imposibles en la hoja de papel. Este proceso es descrito de distintas formas y más de una vez en los textos de *El grafógrafo* y en otros textos también, como en “El escriba”. Este procedimiento o método parece iniciar con la conciencia del escritor de la presencia de otro, en este caso el escriba. Su aparición puede ser enunciada del todo o no, como sucede en “El grafógrafo”, ahí simplemente parece que ocurre un desdoble entre el escritor y una visión interna o mental de sí mismo. La función del escriba es configurar y reconfigurar las ideas para que al momento de pasar de la mente al papel continúen teniendo los mismos atributos, y más importante: que no pierdan su noción de movimiento.

El escriba es también una de las herramientas de la autocrítica, como mencioné a lo largo de este trabajo, la función autocrítica debería ocurrir después de un distanciamiento con la obra –como el mismo Elizondo menciona en “Autocrítica literaria” de *Teoría del infierno*– pero en textos como “Mnemothreptos” la función autocrítica ocurre inmediatamente. Habría que agregar que la autocrítica propuesta por Salvador Elizondo es una que va más allá de lo convencional, para Elizondo hace falta poner a la mano y al pensamiento al mismo nivel, sólo de esta forma se puede llevar a cabo el proceso. Nuevamente la imposibilidad sale a relucir, pero la figura del escriba es la encargada de realizar esa

función rápida y de reunir la función motora de la mano al escribir y la mente, donde surgen las ideas.

Poco a poco los ejes iniciales toman forma, Elizondo recurre a la autocrítica y la autorreflexión como los pilares que sostendrán los móviles o esas pasiones específicas, es decir, su método escritural parte de esos dos elementos; Elizondo apela a la unión de la técnica de la labor crítica y la voluntad y sugiere llevarlas a un punto extremo en la autocrítica, como si el escritor/escritora no diera tiempo a una revisión posterior y al momento de escribir estuviera ya revisando, criticando y reformulando su trabajo para continuar con su labor escritural, es decir, este proceso sólo se logra con el desarrollo ininterrumpido del pensamiento de la escritura y la escritura misma.

En varios sentidos, la autocrítica y la autorreflexión parecen corresponderse: ambas implican una búsqueda y la unión de la técnica y la voluntad para hacer una interpretación de esas realidades interiores y fundirlas con la realidad de alguna forma, y esta forma es la escritura. En este punto Salvador Elizondo juega con todas las posibilidades que surgen de una idea recreándola infinitas veces por lo que puede traducirse en dos cosas: explotar una idea al máximo y llevarla hasta las últimas consecuencias o mejor aún, indagar en cada una de las posibilidades en las que puede transformarse una idea quizá criticando y modificando una y otra vez la materia prima de la que está hecha la idea pero que, en esencia, es la misma: la geometría imposible.

La unión entre la función autocrítica y la autorreflexiva late en cada uno de los textos elegidos para el análisis. En “El grafógrafo” –que es una concentración precisa de las obsesiones elizondianas– ocurre desde el viaje hacia el interior del escritor y la descripción de su peregrinaje para lograr traducir las geometrías imposibles en palabras, lo cual corresponde a la autorreflexión, mientras que la autocrítica es detonada por el escritor, ese otro con la capacidad de transitar y resolver esos conflictos de representación. Del mismo modo ocurre en “Mnemothreptos” o “Sistema de Babel” la función autocrítica y autorreflexiva se ponen en el mismo nivel; en el primer texto se presenta el ejercicio de escritura que guía 59 palabras, dentro de este ejercicio ocurre la crítica de los textos escritos de forma inmediata, formulando una especie de prueba y error en la que el desarrollo de la idea núcleo se va modificando –incluso incluyendo elementos de otras disciplinas y

discursos– con el fin de responder a lo gestado en el recinto mental. La autocrítica en “Sistema de Babel” responde a repensar nuestro lenguaje, a buscar opciones novedosas y dotarlo de novedad.

Mientras que en “El objeto” y “Tractatus...” Elizondo nos muestra la parte autocrítica y autorreflexiva de la creación: la sustancia secreta y la relación que se entabla entre el espectador y el artista al momento de develar ese secreto. Esta parte es realmente importante pues Elizondo tiene una forma específica de retratar y exponer un tema tratado por los escritores y poetas por antonomasia: la creación. Nunca dejando de lado su postura lógica, meditada y sesuda, Elizondo da cuenta, a través de sus tratados y aforismos, de mostrarnos qué es eso que se oculta detrás del velo creativo y cómo es que en ciertos casos el lenguaje y los medios no son suficientes, la creación se queda estancada en el intento de traspasar ese linde de lo secreto y espiritual para mostrar simplemente un atisbo, un rayo que si el espectador es paciente e inteligente será digno de ver, un resplandor que podría cambiar su vida.

Bibliografía citada

AGÜERA, Victorio G., “El discurso grafocéntrico en *El grafógrafo* de Salvador Elizondo”, *Hispanamérica*, 1981, núm. 29, 15-27.

BECERRA, Eduardo “Introducción”, en Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante*, ed. Eduardo Becerra, Cátedra, Madrid, 2000.

BOTTON Beja, Flora, “Joung Kwon Tae: la presencia del I Ching en la obra de Octavio Paz, Salvador Elizondo y José Agustín”, *Revista de la Universidad de México*, 2005, núm. 605, 97-101.

CAPETILLO, Manuel, “Teoría y realización de una escritura (sobre la escritura de Salvador Elizondo)” *Revista de la Universidad de México*, 1973, núm. 28, 38-39.

CASTAÑÓN, Adolfo. “La escritura como experiencia interior: entrevista a Salvador Elizondo”, *Revista Mascarones*, núm. 5, México, 1985, 2.

-----, *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos I. Lectorum*, México, 1993, pp. 117-125.

-----, “Introducción al método de Salvador Elizondo”, *Revista Biblioteca de México*. 2013, México, núm. 75, 37-41.

CUEVAS Velasco, Norma Angélica, *El espacio poético en la narrativa de los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo*, tesis de doctorado. México, 2012.

CURLEY, Dermot F., *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*, 2ª ed., Universidad Autónoma Metropolitana-Aldvs, México, 2008.

-----, “The drama of writting”, *Voices of Mexico* 2007, núms. 78, 93-96.

DÄLLENBACH, Lucen, *El relato especular*, Visor Distribuidores, Madrid, 1991.

DE LA TORRE CRUZ, David. “El lenguaje de la poesía. Una mirada a la poética como superación de los límites del lenguaje filosófico: Wittgenstein y Octavio Paz” en *Pensamiento y cultura revista de humanidades*. Vol. 13, núm. 11. Junio de 2010.

- ELIZONDO, Salvador, *El grafógrafo*, Joaquín Mortiz, México, 1972.
- , *La luz que regresa. Antología de 1985*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.
- , *Neocosmos. Antología de escritos*, Aldus Editorial, México, 1999.
- , *Teoría del Infierno*, Fondo de Cultura Económica, 1a. Reimpresión, México, 2013.
- , *Diarios*. Fondo de Cultura Económica. México, 2015.
- FENOLLOSA, Ernest, *Los caracteres de la escritura china como medio poético*, Universidad Autónoma Metropolitana-Ediciones Fósforo, México, 2007.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, “El problema de la «escritura» y la narrativa hispanoamericana contemporánea”, *Anales de la literatura hispanoamericana*, 1985, núm. 14, Universidad Complutense, Madrid. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI8585110167A/24196>
Consultado el 15 de febrero de 2016.
- FILER, E. Malva, “Salvador Elizondo y Severo Sarduy: dos escritores borgianos”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1989, 543-550.
- GUTIÉRREZ Piña, Claudia Liliana, *Las variaciones de la escritura. Una lectura crítica de El grafógrafo y de la obra de Salvador Elizondo*. El Colegio de México-Universidad Autónoma del Estado de México, México. 2016.
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurier University Press, Ontario, 980.
- JUÁREZ Mata, Oscar, “El espejo de la escritura”, *Revista Tema y variaciones de literatura*, 2007, núm. 30, 157-171.
- LEWALD, Ernest H., “Entrevista con Salvador Elizondo” *The Hispanic World*, 2012, núm.60, 374-375.
- LONGI, Ana María, “Entrevista con Salvador Elizondo”, *Hispania*, 1977, núm. 2, 373-375.
- PAZ, Octavio. *Cartas a Tomás Segovia (1957-1985)*. Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

RASCHIANI, Michela Trad. Adriana S. Masuello “El grafógrafo” Artículo en línea, disponible en: <http://www.grafoanalizando.com/PDF/ELGRAFOGRAFO.pdf> Consultado el 20 de enero de 2016.

ROMERO, Rolando y Novoa-Bruce John “Prólogo”, en *Salvador Elizondo. Material de Lectura*. Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Difusión Cultura, México, 2009 (El cuento contemporáneo, 54), p. 3.

RUFFINELLI, Jorge, “Entrevista. Salvador Elizondo”, *Hispanamérica*, 1977, núm. 16.

SADA, Daniel, “La escritura obsesiva de Salvador Elizondo”, en Salvador Elizondo, *La escritura obsesiva*, RM, Madrid, 2008.

SARDUY, Severo, “Los instrumentos del corte”, *Plural*, 1973, núms. 19, 20.

SCHOLZ, László, *Los avatares de la flecha: cuestionamiento del principio de linealidad en el cuento hispanoamericano*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza, Madrid, 2012.