



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS DE
POSGRADO

Maestría en Literatura Mexicana

TESIS

**LA ESCRITURA LÚDICA DE SALVADOR
ELIZONDO EN *EL HIPOGEO SECRETO***

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA

PRESENTA:

MINERVA OTILIA GALLARDO MIRANDA

Director de tesis:

Dr. Mario Calderón Hernández

Puebla, Pue. Octubre 2016

Índice

INTRODUCCIÓN	1
JUSTIFICACIÓN TEÓRICA.....	3
METODOLOGÍA.....	6
EL GRAFÓGRAFO.....	8
CAPÍTULO 1.....	9
CONTEXTO DE LA NARRATIVA DE SALVADOR ELIZONDO.	9
1.1. LA PROSA LATINOAMERICANA Y LA OBRA DE ELIZONDO.	10
1.2. LA PROSA MEXICANA Y LA OBRA DE SALVADOR ELIZONDO.	13
CAPÍTULO 2.....	20
EL DESARROLLO DE LA AUTORREFLEXIVIDAD LITERARIA Y LAS TEORÍAS DE LA METAFICCIÓN.	20
2.1 .EL DESARROLLO DE LA AUTORREFLEXIVIDAD EN LA LITERATURA.	21
2.2. ALGUNAS PROPUESTAS TEÓRICAS SOBRE LA AUTORREFLEXIVIDAD LITERARIA O METAFICCIÓN.	34
CAPÍTULO 3.....	49
LO LÚDICO O EL JUEGO ESCRITURAL DE SALVADOR ELIZONDO.	49
3.1. ESTRATEGIAS DE ESCRITURA: CONCEPTOS Y MECANISMOS TÉCNICOS Y RETÓRICOS DEL JUEGO.	55
EL DISEÑO DE LA NOVELA.....	56
CAPÍTULO 4.....	64
EL HIPOGEO SECRETO.....	64
CONCLUSIONES.....	111
Bibliografía.....	114

INTRODUCCION

Salvador Elizondo Alcalde (1932-2006), escritor cuya producción literaria es fructífera en la década de los años sesenta, periodo al que corresponde la escritura y publicación de su novela *El Hipogeo Secreto*. Novela de lectura ardua, en la cual el escritor establece un juego de reflexión entre las convenciones literarias para la escritura de una novela y su propia estética; esta forma de hacer literatura es desarrollada en toda su obra y adopta su mayor expresión en *El grafógrafo*, escrito en el que se encuentra vertida la concepción del escritor sobre el acto de la creación literaria, la cual promueve un mundo literario complejo, su “escribo que escribo” caracteriza la conciencia metaliteraria en su narrativa.

La idea de este trabajo de tesis surgió en el Seminario de Literatura Fantástica impartido por el Dr. Sergio René Lira Coronado (+) quien me orientó para los primeros acercamientos a la obra de Elizondo.

Las lecturas laberínticas de la obra de Salvador Elizondo se hicieron siguiendo su estela para la lectura a varios escritores de su predilección, entre ellos a Stéphane Mallarmé, con su poema *Un Golpe de Dados Jamás Abolirá el Azar*, quien a la luz de las reflexiones de Octavio Paz en *El Arco y la Lira*, me permitieron acceder a la lectura del *Hipogeo* como una composición literaria de múltiples lecturas a la que se puede llegar desde diferentes puntos.

Estas perspectivas diferentes de análisis a la novela *El Hipogeo Secreto* se pudieron constatar en trabajos de tesis y artículos sobre la novela en cuestión la cual es abordada desde diferentes puntos de partida:

La Dra. Norma Angélica Velazco, en su tesis doctoral la trabaja desde el espacio poético-literario (espacio textual) sugerido por Mauricio Blanchot, por el cual se deslizan los comentarios y reflexiones del pensamiento crítico y literario de Salvador Elizondo. (Velazco)

También es abordada en el trabajo de tesis del Maestro Eduardo Torres Sabugal, quien analiza de manera exhaustiva los elementos metafictivos de la novela y a partir de

la temporalidad muestra que la novela en tiempo y narración corresponde a la figura principal: cinta moebius. (Torres)

La Dra. María Esther Castillo García, en su tesis doctoral aborda la novela desde la escritura, la cual considera el portal de entrada al universo narrativo metaficcional-intertextual del escritor. (Castillo García María Esther)

En un artículo publicado en la revista *Semiosis*, de la Universidad Veracruzana, Víctor Manuel Osorno aborda la novela desde la figura del lector y propone una lectura fragmentaria de *El Hipogeo Secreto*. (Osorno)

Dermot F. Curley, *En la isla desierta: Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*, analiza la obra completa del escritor desde el interior de los mismos textos, y propone su método de análisis. (Curley)

Adolfo Castañón, además de prologar la obra completa del autor, escribe algunos artículos en los cuales muestra la figura paradójica entre la persona Salvador Elizondo y el escritor Salvador Elizondo, al cual caracteriza como un escritor "incómodo" y "difícil de asimilar" ya que su literatura trata de erotismo, sueño, tortura, descuartizamiento... (Castañón, Salvador Elizondo, "escritor, corrosivo, incómodo")

A estos trabajos sobre *El Hipogeo Secreto* se puede añadir una larga lista, sin embargo, nombro los que proporcionaron una mayor claridad para el análisis de la novela.

En esta tesis el punto de partida es el propuesto de manera indirecta por Octavio Paz en su lectura de *Farabeuf*, (Paz, El signo y el garabato) y que se refiere a un ejercicio de montaje de imágenes, técnica que Elizondo toma de la cinematografía y que aplica en la escritura del *Hipogeo*, esta técnica la desarrolla nombrando dos figuras provenientes de la literatura, de otra obra de arte, del sueño o de la imaginación y al unir las surge otra imagen que da como resultado una metáfora o una idea abstracta que corresponde a los preceptos del autor sobre el arte o la literatura. Con lo cual consigue la composición del *Hipogeo*, como un juego de espejos en donde las ideas se refractan como imagen.

El juego de la escritura funciona a manera de ejemplo de la siguiente forma: los personajes son concebidos como escritura, (imagen-idea 1) la escritura como un juego de

tablero que permite la combinación infinita de posibles tramas en una novela (imagen-idea 2) la idea abstracta que surge de la combinación de estas imágenes es la autoconciencia escritora, ya que el escritor muestra que los personajes no existen son sólo palabras escritas en un texto, (imagen-idea 3). La idea abstracta es una analogía con un ideograma chino.

Solamente se ejemplificaron algunas figuras representativas del texto motivadas por la imaginación que la novela desarrolla en el lector, estas imágenes no son fijas ya que pueden ser combinables unas con otras y así infinitamente, ya que una imagen puede aparecer en varios lugares en el texto en un contexto diferente y se puede hacer otra combinación.

JUSTIFICACIÓN TEÓRICA.

Las características generales de las teorías de la metaficción delinean las tendencias de la poética propia del escritor y la autorreflexividad en *El Hipogeo Secreto*, lo cual permite ubicar la novela en esta línea y tomar distancia de otras teorías literarias, las cuales abordan problemas que no corresponden a este tipo de textos.

El concepto de metaficción se refiere a la ficción que contiene dentro de sí los elementos de su propia crítica, es un proceso de autorreflexión sobre la ficción y la creación literaria que se da al interior de un mismo texto.

La metaficción es una vertiente literaria que trata aspectos diferentes en la narrativa a otras teorías literarias, como la narratología: disciplina semiológica derivada de los formalistas, entre sus principales representantes se encuentran los estudios de Algirdas Julien Greimas, Roland Barthes, Umberto Eco, Gérard Genette.

La narratología, contraria a los postulados de la metaficción, concibe la narrativa como estructura semiótica, buscando el sentido en la historia contenida en el texto narrativo, y el significado en el análisis y la interpretación de este. En la metaficción no hay estructura narrativa, se alteran las formas convencionales del tiempo y el espacio. El esfuerzo por desvanecer el sentido es lo que le da sentido a la obra.

Los estudios narratológicos se ocupan de la ficción que está centrada en contar una historia, se utiliza como medio para conocer la realidad, es una manera de conocer y analizar al ser humano, permite analizar a la sociedad a través de distintos modos de ficción inventados para descifrar las inquietudes de una determinada época. La ficción equivale a la imagen de la realidad de un tiempo histórico determinado que permite definir los ideales existentes o, la decadencia moral y vislumbrar los principios que deben ser modificados, es una forma que tiene el sujeto de conocer el mundo y conocerse así mismo, la ficción presenta un modelo de realidad, los modelos narrativos se crean en función de los contextos históricos y sociales que propician la creación de las obras, la ficción es la única imagen de la realidad que puede conocerse, el lenguaje es el instrumento con el que se puede dominar ese mundo.

Por medio del lenguaje se crean las estructuras de pensamiento (modelos mínimos de ficción) que permiten generar imágenes de la realidad. Desde el Relato o estructura narrativa se analiza la disposición orgánica y formal de los elementos que intervienen en la ficción (la realidad que la novela ofrece), la finalidad del relato es configurar una imagen del mundo concreta, es decir, una visión de la realidad. (Gómez Redondo)

La metaficción por el contrario, se caracteriza por la conciencia de su carácter ficcional; al asumir que la realidad que representa es inventada busca cuestionar la relación entre la ficción y la realidad. Si otro tipo de novelas establece su campo de referencias de acuerdo a referencias externas jugando con la idea de que es una representación de la realidad, se da por hecho que la única realidad es la textual. Lo que interesa es su capacidad de nombrarla, el interés está puesto en las palabras.

La narratología se acerca a la crítica del texto literario desde afuera y para la metaficción la esencia del texto literario es la crítica contenida en el interior de la narración.

De esta manera, según las características a las que responde la maquinaria del texto, corresponde una teoría, sin que por ello sea necesario que una teoría sea mejor que la otra, sino que son diferentes maneras de abordar las obras literarias.

Algunas características metaficcionales se encuentran presentes a lo largo de toda la historia de la literatura, elementos que han sido analizados no sólo por la metafiction sino por otros estudios literarios, como los del crítico francés Gérard Genette, quien desde su teoría narratológica con el concepto de *metalepsis*, analiza las transgresiones en los niveles narrativos por ejemplo, la incursión del escritor dentro de la narración.

Si bien Genette analiza algunas características autorreflexivas en el arte, lo hace desde una perspectiva crítica hacia los textos metaficcionales.

Un libro, entonces –diablos, no sé: infinito, tengo mis dudas-, en que alguien (¿puede saberse quién?) constantemente nos escribe, y también a veces, siempre al final, nos borra. Acaso en eso radique que se haga recaer sobre una figura algo que supera sus cavilaciones. ¿Pero en verdad pueden llegar a conocerse las expectativas de una figura? (Genette 155)

Para Genette, el fundamento de la narrativa, es una investigación entre el enunciado narrativo (el relato), la historia contada (diégesis) y la comunicación narrativa (discurso), en donde es fundamental su aportación al modo narrativo por la distinción entre el narrador que narra desde fuera del texto –extradiegético y el que narra desde el interior del texto –intradiegético-.

Contempla dentro de su tipología literaria la distinción de tres niveles narrativos: a) el extradiegético, b) el diegético o intradiegético y c) el metadiegético, dentro del cual se encuentran los metarrelatos, que corresponden a lo que tradicionalmente se conoce como relato dentro del relato. Esta tipología explica las narraciones intratextuales del texto narrativo tradicional, la voz narrativa es el parámetro que le permite determinar los niveles narrativos, sin embargo, deja de lado otros elementos del texto literario como son: el narratario, el lector explícito o implícito y el espectador. (Genette, Gérard 238)

Si bien la narratología aborda algunos elementos metafictivos, sus postulados marcan distancia con los textos que tienen su fundamento en la autorreflexividad del texto.

El énfasis del análisis está puesto en la forma de la novela, y en un posible acercamiento a la lectura de esta, motivo por el cual no fue planteada una hipótesis, ya

que no se busca responder a una interrogante, sino a la aplicación de las técnicas y los procedimientos retóricos que permiten la autorreflexión en la novela.

LOS OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN:

OBJETIVO GENERAL:

Mostrar la escritura lúdica de Salvador Elizondo en *El Hipogeo Secreto*, a partir del análisis de los procedimientos técnicos, enfatizando la técnica cinematográfica del ensamble y la idea del ideograma chino aplicadas a la literatura, así como los elementos retóricos del escritor para desarrollar su pensamiento literario.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

A cada capítulo de la tesis corresponde cada uno de los objetivos específicos.

1. Fundamentar la novela *El Hipogeo Secreto*, desde el contexto literario en que fue escrita.
2. Mostrar el desarrollo de la autorreflexividad literaria y los postulados generales de algunas teorías metaficcionales.
3. Mostrar la poética del escritor y las técnicas y elementos retóricos de su escritura: lo lúdico en la escritura de autor.
4. Mostrar el juego de la escritura de la novela enfatizando la técnica del ensamblado o montaje de imágenes para desarrollar o enfatizar ideas literarias.

METODOLOGÍA

La metodología propuesta por Lauro Zavala (Zavala, Leer metaficción es una actividad riesgosa) parece ser la mejor vía para el análisis literario de los textos metaficcionales. La cual sirvió de guía, pero se adaptaron los pasos a seguir en diferente orden, a partir de los objetivos planteados.

1. Se seleccionó la novela *El Hipogeo Secreto*, por la complejidad de su lectura.

2. Se fundamentó epistemológicamente en el contexto literario de la escritura de la novela y en sus características metaficcionales.

3. Se hizo una lectura a la obra del escritor para conocer y comprender su concepción artística y literaria y cómo la aplica en su actividad escritora.

4. Se releyó la novela en su totalidad y en partes para buscar las características fractales de la novela, y los mecanismos con los cuales muestra la inclusión de su propia teoría de la escritura y de la lectura.

5. El análisis buscó la manifestación de las ideas o preceptos literarios del autor, para lo cual se hizo un ejercicio de montaje con las figuras e imágenes que la novela propone.

EL GRAFÓGRAFO

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.

SALVADOR ELIZONDO

CAPÍTULO 1

CONTEXTO DE LA NARRATIVA DE SALVADOR ELIZONDO.

Este capítulo tiene la finalidad de ubicar la obra de Salvador Elizondo dentro del marco de la literatura hispanoamericana de mediados de siglo XX, contexto que permite comprender la complejidad del pensamiento literario en la que está inscrita la novela *El Hipogeo Secreto*, escrita en 1967 y publicada en 1968. (Elizondo)

El desarrollo de la novela latinoamericana durante el siglo XX se caracterizó por la revolución en las temáticas y en el uso de nuevas técnicas narrativas de influencia europea y norteamericana, aplicadas a la producción literaria de escritores latinoamericanos.

Esa renovación temática y lingüística permite dejar de lado las novelas regionalistas y realistas empeñadas en ofrecer una visión objetiva del mundo, cuyos temas y estilo, responden a los procesos culturales y sociales de mediados de siglo, al cambiar los intereses literarios hacia los niveles más subjetivos del ser humano, se pierde el interés sobre la realidad objetiva para dar paso a la imaginación y la ficción.

Para Carlos Fuentes, la literatura hispanoamericana ha podido formarse como tal gracias a la elaboración de una poética hispanoamericana que se resume en dos puntos fundamentales: la gestación interna del lenguaje y la creación de un pensamiento hispanoamericano (45)

En los años sesenta tiene auge la narrativa experimental, etapa en la que los escritores latinoamericanos inician una renovación poética, y la realidad sociopolítica es desplazada por la escritura. La literatura se aborda desde diferentes perspectivas.

Es en esta década cuando los novelistas latinoamericanos tienen una apertura hacia la universalidad de las estructuras lingüísticas. Al disolverse las fronteras entre el pensamiento europeo y el latinoamericano, el espacio dominante es el del pensamiento. El nuevo símbolo de la narrativa contemporánea es “la apertura del lenguaje” (Fuentes 47-48)

1.1. LA PROSA LATINOAMERICANA Y LA OBRA DE ELIZONDO.

A principio del siglo XX los escritores latinoamericanos se interesaron por los espacios geográficos, rurales o naturales, así como la denuncia de problemas sociales, temática que los escritores europeos y norteamericanos habían dejado muy atrás con la renovación del discurso narrativo.

Algunos de los escritores responsables de la renovación del discurso narrativo de finales del siglo XIX y principios del XX, tanto en Europa como en Norteamérica fueron Mallarmé (1842-1898) Paul Valéry (1871-1945) Charles Baudelaire (1821-1867) James Joyce (1882-1941) Marcel Proust (1871-1922) Virginia Woolf (1882-1941) Franz Kafka (1883-1924) Edgar Allan Poe (1809-1849) Luigi Pirandello (1867-1936) Ernest Hemingway (1899-1961) William Faulkner (1897-1962) John Dos Passos (1896-1970) entre otros, cuya influencia se refleja en la producción literaria latinoamericana a partir de la década de los cuarenta.

Década en la cual se atribuye a Borges la innovación del discurso al proponer en su obra una visión subjetiva del mundo: cambia el punto de referencia del campo a la ciudad y la concepción del tiempo al proponer tiempos convergentes, divergentes y paralelos; transforma también la idea del espacio en la ficción; abre las puertas a la pluralidad de lecturas en el texto y convierte al lector en creador del mismo.

El sentido final de la prosa de Borges –sin el cual no habría simplemente moderna novela hispanoamericana- es atestiguar, primero que Latinoamérica carece de lenguaje y por ende, que debe constituirlo... (61- 66)

En esta misma década se inicia un desplazamiento de la temática rural, tomando su lugar el paisaje urbano, y con ello la aparición de nuevos temas y nuevas técnicas en la narrativa latinoamericana, en donde se enfatizan los aspectos psicológicos y fantásticos, junto a otras características como el cambio en la voz narrativa, en la cual el narrador en tercera persona cede su lugar a la primera o segunda persona con la intención de presentar una visión fragmentaria del mundo y con ello crear una nueva realidad al poner en el mismo plano a los personajes y al lector.

Se presentan también distintos niveles y enfoques de planos narrativos, con la característica de que el lector debe reconstruir por sí mismo la materia fragmentaria, lo que permite una mayor cercanía entre narrador-lector.

Los enfoques que vienen del interior del personaje hallan su expresión en el monólogo interior y en la corriente de conciencia, con el monólogo interior el personaje expresa en primera persona sus pensamientos más íntimos próximos al inconsciente con anterioridad a toda organización lógica, a través de frases directas reducidas a una síntesis mínima; otra forma de monólogo interior es el que viene también del personaje, pero narrado en tercera persona.

Dentro de esta misma corriente de conciencia, lo narrado proviene del inconsciente y el subconsciente como alucinaciones o fantasías que pueden provenir de varios personajes; se pueden hacer asociaciones fragmentarias y fugaces que se repiten en esquemas circulares como en *Rayuela* de Cortázar, quien tomó esta técnica de Joyce; esta consiste en que la focalización no es estática, ya que se pasa de un punto a otro por asociación, semejanza o contraste que se hace posible por la relación de tres elementos: la memoria, los sentidos y la imaginación. La memoria y la imaginación al romper con el pretérito tradicional de la novela permiten juegos espaciales y temporales diversos. Una de las características más peculiares de esta corriente es que no hay narrador, todo proviene de distintas mentes o personajes y es el lector quien reconstruye el fragmentarismo.

Macedonio Fernández, es considerado el iniciador de la literatura autoconsciente, del fragmento y de la digresión narrativa en Latinoamérica. Fue precursor de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Augusto Roa Bastos, Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso y de Ricardo Piglia en esta línea de autoconsciencia narrativa.

La ruptura de la linealidad espacio-temporal hace posible captar fenómenos de simultaneidad o de ordenación y duración mental. Estas son algunas de las características que permiten poner en práctica nuevas estructuras y estilos al narrar.

Entre las nuevas temáticas abordadas por escritores latinoamericanos, como el argentino Macedonio Fernández se encuentran los temas del absurdo en *Continuación de*

la nada (1944) su compatriota Ernesto Sábato trata el problema existencial en *El túnel* (1948) Jorge Luis Borges se especializó en cuentos de corte fantástico como en *Ficciones* (1945) convirtiéndose más tarde en el escritor más representativo de la Argentina moderna, Adolfo Bioy Casares fue pionero en el terreno de la ciencia ficción con *La invención de Morel* (1940) Cortázar fue reconocido por la originalidad de sus cuentos fantásticos y por su novela de corte experimental *Rayuela* (1963) los escritores uruguayos Mario Benedetti con *La Tregua* (1960) y Juan Carlos Onetti con *El Astillero* (1961) se centraron en la novela psicológica.

El llamado *boom* aglutinó a numerosos escritores, quienes optaron por la corriente estilística llamada *realismo mágico*.

Destacados escritores buscaron a través de la literatura desde diferentes enfoques interpretar la realidad de América Latina, como el peruano Mario Vargas Llosa quien reconstruye la realidad a través de personajes colectivos en su novela *La Casa verde* (1965) los cubanos, Alejo Carpentier añade una nueva visión mitológica a la novela en *Los pasos perdidos* (1953) y José Lezama Lima en *Cinema paradiso* (1966) crea un mundo mitológico de complejidad neobarroca, el colombiano García Márquez, *Cien años de soledad* (1967) escribe sobre temas mágicos e intemporales,

La exploración verbal y el experimento lingüístico se hicieron extremos en autores como Cabrera Infante y sus *Tres Tristes Tigres*, José Donoso con *El obscuro pájaro de la noche* y Salvador Elizondo quien experimentó con técnicas prestadas de otras artes en sus novelas *Farabeuf* (1965) y *El hipogeo secreto* (1968).

Los escritores mexicanos dieron espacio a nuevas temáticas dejando atrás los temas campesinos y de la revolución abriendo paso a nuevas formas de hacer literatura como José Revueltas en *El luto humano* (1943) Agustín Yáñez en *Al filo del agua* (1947) Juan Rulfo con *Pedro Páramo* (1955) y Carlos Fuentes con *La región más transparente* (1958) en donde alternan lo fantástico y psicológico con lo regional, Juan José Arreola, autor de *Confabulario* (1952) destaca por sus fantasías breves de carácter alegórico y simbólico.

El resultado de estas fusiones y experimentos escriturales dieron como resultado la narrativa hispanoamericana contemporánea, que se bifurcó por varios caminos. Uno de estos es la modalidad de la escritura autorreflexiva o metaficcional, en la cual el texto mimético y representacional cede el paso a una escritura auto-representativa, es decir, una narrativa que contiene los fundamentos de su propia crítica dando prioridad a la forma y dejando en segundo plano el contenido. En México, Salvador Elizondo, Julieta Campos, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, José Emilio Pacheco y Octavio Paz son representantes de la escritura autorreflexiva.

1.2. LA PROSA MEXICANA Y LA OBRA DE SALVADOR ELIZONDO.

La obra de Salvador Elizondo, es el producto de más de veinte años de ejercer la profesión de escritor. Ejercicio que inició con el nacimiento de la década de los sesentas, período que sirve para enmarcar el contexto de su producción literaria.

Mientras que en Latinoamérica se consolida el llamado *boom* latinoamericano, en México, un grupo de jóvenes escritores como José Emilio Pacheco, Homero Aridjis, Salvador Elizondo, Fernando del Paso, Juan Vicente Melo, Vicente Leñero, Eraclio Zepeda, Inés Arredondo, Sergio Pitol, Jorge Ibarguengoitia y José de la Colina, entre otros, empiezan a publicar sus obras.

La producción literaria se bifurca en dos grandes vertientes, una llamada la literatura de la onda o contracultura, con escritores como José Agustín, Parménides García Saldaña René Avilés Fabila, Luis Guillermo Piazza, entre otros; cuyas novelas ironizan la influencia de los escritores del *boom*.

Para José Agustín, “la Contracultura, es un movimiento literario, en la década de los setentas en México llamado también Literatura de la Onda, cuyo sustento teórico era el existencialismo y el movimiento beat norteamericano, representado por escritores como William Burroughs, y con influencias musicales como el rock. Literatura caracterizada por elementos como la experimentación formal, fusión de géneros, irreverencia, humor, ironía, crítica social, esoterismo, fantasía, humor. Acorde con la revolución cultural de la época cuyo aspecto más visible era la rebelión juvenil que abarcaba la conciencia

ecológica, la liberación sexual, un nuevo concepto de familia y una actitud contestataria ante la cultura institucional. Movimiento que representaba más que una ideología, una manera de entender el mundo”. (Texto leído por José Agustín en el III Encuentro Internacional de Escritores en Guanajuato, en febrero de 2006)

En la otra vertiente se encuentran los escritores de la literatura de la escritura, conocidos como *la Generación de Medio Siglo*, *Generación de la Casa del Lago* o *Generación de la Revista Mexicana de Literatura*. Grupo conocido por su participación en distintas instituciones culturales como el Centro Mexicano de Escritores y de algunas dependencias de la UNAM, caracterizados por la afinidad en su concepción estética y porque tenían más o menos la misma edad. Este grupo estaba conformado por Tomás Segovia, Huberto Batis, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Álvaro Mutis, Emilio García Riera, Alejandro Jorodowsky y Salvador Elizondo.

Claudia Albarrán caracteriza a este grupo como escritores que desarrollaron una obra creativa propia y una labor crítica hacia diferentes ámbitos artísticos como teatro, cine, pintura, música, poesía, novela, cuento, ensayo y traducción, con lo que abrieron nuevos senderos a la literatura mexicana, generando nuevos temas y estilos. ()

Adolfo Castañón en el prólogo de la obra completa de Salvador Elizondo ubica al escritor en el grupo de *La Casa del Lago*, al lado de Juan García Ponce, Inés Arredondo, José de la Colina, Jorge Ibargüengoitia, Sergio Pitol, José Emilio Pacheco, Carlos Valdés y Alejandro Rossi, escritores con quienes comparte la idea del trabajo literario proveniente de una realidad interior, subjetiva, sobre el mundo del realismo y el naturalismo literarios.

La filiación de Salvador Elizondo con escritores contemporáneos, ofrece un panorama general, sin embargo, es en el recorrido de su obra literaria donde se encuentran las ideas y preceptos que consolidan su poética.

Salvador Elizondo Alcalde, nació en la ciudad de México el año de 1932, hijo del productor de cine Salvador Elizondo Pani, fundador de la empresa “Cinematográfica Latinoamericana”. Produjo películas tan importantes como *Salón México*, de Emilio Fernández (1948) y *La ilusión viaja en tranvía* de Luis Buñuel (1953). Durante su infancia y adolescencia, el escritor pasaba todo su tiempo libre en los estudios lo que le permitió

conocer los procesos técnicos y artísticos del cine, y experimentar con nuevas técnicas que posteriormente aplicó a la literatura.

Elizondo antes de ser escritor, estudio pintura en La Escuela Nacional de Artes Plásticas, su capacidad de autocrítica lo hizo abandonar sus intentos de pintor; la posición desahogada de su familia le permitió viajar desde su infancia y vivir largas temporadas en el extranjero en donde realizó sus estudios, recibiendo su título de profesor de Lengua y Literatura de la Universidad de Cambridge en 1959. En Perugia y París tomó cursos de arte y de civilizaciones antiguas.

En 1960 publica su primer libro *Poesías*, en una edición de doscientos ejemplares financiada por su padre, incipiente producción que todavía no revela la capacidad creativa del autor. Veinte años después de escribir estos poemas, en el discurso pronunciado en su ingreso a la *Academia Mexicana de la Lengua*, Elizondo narra con evidente ironía el esfuerzo del autor por recuperar los textos de esta primera publicación que regresaron a sus manos, muchos de ellos rescatados de librerías de segunda mano.

Nada ilustra mejor la vocación de un escritor que la vida de su primer libro. En veinte años que han pasado desde que publiqué el mío en una edición privada de doscientos ejemplares fuera de comercio. He podido rescatar en las librerías de viejo, dedicados y las más de las veces intonsos, un gran número de ellos. Estos libros han cumplido su periplo; en dos décadas han vuelto al lugar de su origen y ahora se apilan en el desván junto a la multitud de sus hermanos que la indiferencia de las dedicatorias, de la vida o de la muerte me han devuelto intonsos también a veces, pero otras marcados con huellas de lecturas frenéticas o tediosas (Elizondo 117).

En 1961 se dedicó a la fundación de una revista especializada en crítica cinematográfica llamada *Nuevo Cine* (1961-1962) en la que bajo la dirección de Emilio García Riera y al lado de José de la Colina, Jomi García Ascot, Carlos Monsivais y Gabriel Ramírez realizaron una revisión crítica del cine mexicano, a partir de la cual hicieron nuevas propuestas nacidas de la evolución del cine francés, que fueron rechazadas por los productores y directores de cine.

Al lado de escritores de *La Casa del Lago*, como Juan García Ponce, Tomás Segovia, Emilio García Riera, Alejandro Jorodowsky, y artistas plásticos como Alberto Gironella y

Leonora Carrington, fundan la revista *S.nob*, de la que solamente se editaron siete números, de junio a octubre de 1962. En el primer número se publicó la página del *Finnegans Wake* de Joyce, traducida por Elizondo.

En 1963 ingresa como maestro de literatura al Centro Universitario de Estudios cinematográficos, cátedra a la que renuncia al obtener una beca del Centro Mexicano de Escritores (1963-64) la cual le permite hacer un estudio sobre la técnica cinematográfica que desarrolló el cineasta italiano Luchino Visconti, en la década de los cincuentas.

En 1964, publica una colección de cuentos titulada *Narda o el verano*, género que cultivó también en *El retrato de Zoe y otras mentiras* (1969). *Narda o el verano* fue llevada al cine por el director de cine Juan Guerrero, con muy pocos resultados.

En 1965, hizo una película de corte experimental *Apocalipsis 1900*, en la que a través del estilo de la *bella época*, ilustrada con grabados de acero tomados de revistas científicas de principios de siglo XX, busca crear una historia de un hipotético fin del mundo. La narración está basada en textos de George Bataille, Eugene Sue y Marcel Proust, entre otros escritores franceses. Cortometraje de quince minutos de duración, cuyo rescate fue posible gracias a la UNAM en 2007, por Gerardo Villegas, biógrafo del escritor (Elizondo, Film, Apocalipse 1900, parte 1,2,3)

El cortometraje fue presentado a un año de la muerte del escritor, al lado del libro *Pasado anterior* (2007) publicado por el FCE, cuyo contenido son 83 diarios inéditos, que contienen parte de las memorias que Elizondo empezó a escribir desde los diez años.

Los experimentos cinematográficos de Elizondo son trasladados a la literatura en la novela más representativa de su producción, *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), con las cuales busca transferir el lenguaje a un modo de expresión visual. Experimento sin antecedente en la literatura mexicana.

La influencia del cine es determinante en Elizondo, ya que en la construcción de *Farabeuf* mantiene una analogía con el concepto narrativo cinematográfico, al lograr ensamblar las imágenes que surgen de una imagen pictórica, la fotografía de un hombre torturado, las imágenes de un libro de anatomía y las imágenes que se forman con cada tirada de monedas del *I-Ching*, método de montaje utilizado por el cineasta ruso Sergei

Eisestein, logrando con ello el infinito, la paralización del tiempo o la crónica de un instante.

Novela que deriva de los estudios de chino (mandarín) de Elizondo, de una fotografía contenida en *Las lágrimas de eros* de George Bataille que muestra el instante mismo de la muerte de un suplicado chino, y del *Manual de cirugía* del Dr. Francés Farabeuf que encontró Elizondo en la “lagunilla” entre libros viejos. Novela reconocida con el Premio Javier Villaurrutia el mismo año de su publicación.

En 1966, las empresas editoriales de Rafael Giménez Siles, publicaron una serie llamada *Nuevos Narradores Mexicanos del Siglo XX* a la que fueron convocados escritores que tenían alrededor de los treinta años. En esta colección publica Elizondo su polémica *Autobiografía precoz*. Biografía imaginaria en la cual sucesos de la vida del autor al ser escritos con un carácter literario no mantienen un apego a la realidad como tal sino que pasan a ser parte del mundo de la ficción. Publicada también en *El mar de iguanas* por la editorial Atalanta en 2010.

El Hipogeo Secreto, (1968) es la segunda novela de Salvador Elizondo. Experimento literario ubicado dentro de las novelas que reflejan su propia producción y que trastocan las convenciones narrativas tradicionales. Profundizó en la reflexión sobre el lenguaje, tema fundamental de su narrativa. En esta obra experimenta también con técnicas cinematográficas, pictóricas y fotográficas, y con una arquitectura compleja busca representar por un lado, las reflexiones del escritor sobre la forma de escribir novela y por el otro, la trama.

El Grafógrafo (1972), contiene una serie de escritos en los cuales se enfatiza la figura del escritor en un despliegue de sentidos como un grafógrafo, (instrumento, metáfora de la mano del escritor) es decir, por un lado el escritor se convierte en un instrumento que se encarga de recoger los grafismos de los movimientos de la mano en el escrito y por otro el grafógrafo, (idea) es la unidad abstracta que comprende el conjunto de grafías de una letra proceso eminentemente subjetivo que da cuenta a través de la escritura de lo que ocurre en la imaginación y la memoria del escritor, método por el cual son superados los procedimientos tradicionales de la escritura.

La figura de abajo es un instrumento para escribir y es una analogía de la mano del escritor.

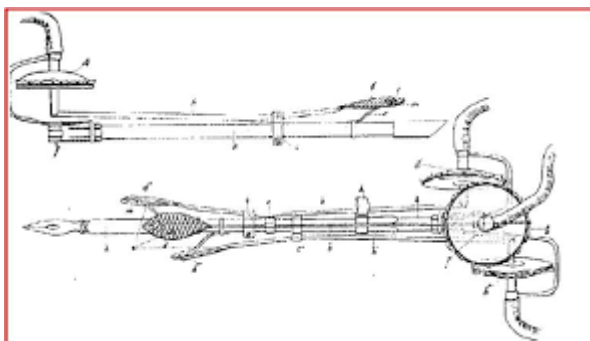


Figura 1. El Grafografo 1896. La imagen pertenece a un aparato llamado “grafografo”, que mandó construir su inventor, el Doctor Giulio Obici, el cual define como “un instrumento... para recoger los grafismos de los movimientos de los dedos en el escrito... se usa como una pluma, se ponen los dedos sobre los platillos, mientras la mano traza determinada letra, las palancas de las panderetas de escribir marcan sobre el cilindro tres grafismos, que representan los diversos esfuerzos cumplidos por cada uno de los dedos del escribiente al trazar los diversos signos.” El aparato fue creado para el análisis de la escritura (formal, neuromuscular y psíquico). (Masuello 2-3)

Para Curley, el “grafógrafo” es la persona que práctica la grafografía, definida por él como, “el arte de la escritura”. (251)

En *Contextos*, (1973), están compilados una serie de artículos periodísticos, en los cuales Elizondo reflexiona, analiza y propone un punto de vista sobre educación, valores, arte, literatura y sobre algunos autores que considera pilares para la literatura universal.

Miscat o Ha Llegado la Señora Marquesa..., comedia escrita en tres actos en 1981, condensa el proyecto literario de Elizondo, la escritura de la escritura, en una obra de teatro que trata sobre escribir teatro, y la creación de una obra, en la cual el protagonista es la palabra, en *Miscat* vuelve a aparecer la idea de *El Hipogeo Secreto*, una novela sobre el proceso de escribir novela y la escritura de una novela específica.

En los ensayos contenidos en *Camera lucida* (1983), publicados en las revistas *Plural* y *Vuelta*, Elizondo concentra sus reflexiones sobre el trayecto de su propia producción literaria en donde fabrica una serie de máquinas que son la metáfora de la figura del autor, y que le permiten describir la complejidad de transmitir imágenes mentales por medio de las palabras. Mediante sus prismas, el escritor utiliza lecturas y relecturas de sus propios escritos y de otros escritores para reflexionar y develar los mecanismos del lenguaje literario.

Elsinore (1988), es la última de la trilogía de la prosa novelada de Elizondo, novela autobiográfica para algunos críticos que condensa las memorias del escritor en su estancia en un internado en Estados Unidos, ficción al fin, toda la trama se desarrolla en un espacio onírico, escrita con un criterio estrictamente literario.

En *Teoría del infierno y otros ensayos* (1992), se recopilan los ensayos escritos por Elizondo entre 1959 y 1971, en los cuales analiza a Sade, Bataille, Baudelaire, Joyce y Pound, en los cuales aborda temas como la concepción del infierno en la historia de la literatura y la inteligencia como método de creación del arte puro.

Estanquillo (1993), y *Pasado anterior* (2007) reúne los escritos aparecidos en las páginas de *Excélsior*, *Unomásuno*, en los cuales comenta temas que van desde la actualidad de la literatura y las artes plásticas, a temas cotidianos. (Elizondo, Obras Completas I, II, III)

CAPÍTULO 2

EL DESARROLLO DE LA AUTORREFLEXIVIDAD LITERARIA Y LAS TEORÍAS DE LA METAFICCIÓN.

La literatura de Elizondo corresponde a la segunda mitad del Siglo XX, período de consolidación y desarrollo de nuevas formas de expresión artística.

En este proceso surgen variadas tendencias narrativas, entre las que se asoma una tipología llamada metaficción, conocida también como literatura autorrepresentativa, autorreflexiva, antimimética, caracterizada fundamentalmente porque se aleja de las convenciones de la literatura realista al hablar sobre sí misma, de su proceso de creación, conteniendo los fundamentos de su propia crítica.

La literatura de Salvador Elizondo al cumplir con estas características está considerada como metaficcional.

Para Lauro Zavala la metaficción es “la escritura narrativa cuyo interés central consiste en poner en evidencia de manera lúdica, las convenciones del lenguaje y la literatura”.

Los cuentos hispanoamericanos de naturaleza metaficcional comprenden, entre otros, toda la obra narrativa de Jorge Luis Borges, los textos más experimentales de Julio Cortázar, la escritura posmoderna de Salvador Elizondo, las fábulas paródicas de Augusto Monterroso y algunos de los textos más complejos escritos por Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, Efrén Hernández, Oliverio Girondo, Octavio Paz, y muchos otros escritores contemporáneos, como Guillermo Samperio, Ana Lydia Vega, Mempo Giardinelli, Salvador Garmendia y Alejandro Rossi. (353- 354)

La característica primordial de los textos autorreflexivos o metaficcionales, es la indagación retórica hacia el propio texto, a través de operaciones de reflexión que tienen que ver con el propio lenguaje, cuya finalidad es cuestionar lo representado por los signos para mostrar el estatuto ficcional de la literatura.

2.1 .EL DESARROLLO DE LA AUTORREFLEXIVIDAD EN LA LITERATURA.

Para algunos pensadores, esta forma de hacer literatura corresponde a una visión del mundo del hombre contemporáneo, expresada por una conciencia crítica y reflexiva; asociada a la posmodernidad como época y al posmodernismo como categoría estético-artística. Caracterizado por la relativización de la realidad, escepticismo ante el lenguaje como intérprete de la racionalidad, crisis del sujeto como un todo completo y definible y, la pérdida de la delimitación del continuo espacio-temporal. (Navarro)

El énfasis del poema en lo ficcional suscita un tipo de discurso que descubre en el imaginario cultural la verdadera realidad de sus referentes. Este cambio en el registro expresivo es resultado de un giro epistemológico ocurrido en la literatura y en otras artes en general. La orientación metapoética de la escritura... ahondará en el sustrato formal del poema, con lo que su materia verbal indagará especulativamente en su propia naturaleza poética. (Nuñez)

Para llegar a este punto nos remitiremos a Foucault, quien nos dice que a cada periodo histórico de la humanidad, corresponde un orden en el cual se fundamenta la concepción del mundo de la cultura occidental y nos muestra la importancia del arte y concretamente de la literatura para los grandes cambios que se han suscitado en el desarrollo de la humanidad, pero sobre todo la literatura a la cual llama del “afuera”, la cual transgrede y cuestiona las normas impuestas por el canon social dominante (Foucault 12-24).

Con el concepto del “afuera” (el cual fue retomado de Nietzsche por M. Foucault), se explican distintas formas de transgresión en el arte como el surgimiento de las literaturas de horror, de lo fantástico, del absurdo, del humor, las cuales incorporan elementos de la metaficción como son la repetición y la fragmentación. (Foucault, *El pensamiento* 64-65)

Ciertamente algunos rasgos de la metaficción no son nuevos, y se pueden encontrar en toda la historia de la literatura desde la antigüedad hasta nuestros días.

“En el libro IV de la Eneida de Virgilio hace morir a Dido”...; la misma fórmula, en la boca del propio Virgilio, enunciada en primera persona: “En el libro IV de la Eneida, hice morir a Dido... El poeta finge haber producido el acontecimiento que narra.

El fenómeno de nombrar una obra de arte dentro de otra obra de arte, se encuentra en el canto XVIII de la *Ilíada*, en la conocida descripción del escudo de Aquiles: “estos efectos de animación ficticia (de carácter pictórico ficticio; real en la dimensión verbal y literaria) no tienen fecha de ayer, ni de anteayer... en la descripción del escudo de Aquiles –con lo cual se trata más bien de escultura, de orfebrería...- los personajes se animan, se mueven, accionan, hacen oír sus gritos, sus palabras y el sonido de su música, y expresan sus sentimientos... (Genette, *Metalepsis* 13, 14, 95).

En *Otras Inquisiciones*, Borges, en *Magias parciales del Quijote*: “En la realidad cada novela es un plano ideal; Cervantes se complace en confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro... Ese juego de extrañas ambigüedades culmina en la segunda parte; los protagonistas del Quijote son asimismo, lectores del Quijote. Aquí es inevitable recordar el caso de Shakespeare, que incluye en el escenario de Hamlet otro escenario, donde se representa una tragedia, que es más o menos la de Hamlet; la correspondencia imperfecta de la obra principal y la secundaria aminora la eficacia de esa inclusión... En el Ramayana, el poema de Valmiky, que narra las proezas de Rama y su guerra con los demonios. En el libro final los hijos de Rama, que no saben quién es su padre, buscan amparo en una selva, donde un asceta les enseña a leer. Ese maestro es, extrañamente Valmiky... Rama ordena un sacrificio de caballos; a esa fiesta acude Valmiky con sus alumnos. Estos acompañados por el laúd, cantan el Ramayana. Rama oye su propia historia... Algo parecido ha obrado el azar en Las mil y una noches. Esta compilación de obras fantásticas duplica y reduplica hasta el vértigo la ramificación de un cuento central...” ()

Para Foucault *El Quijote* es fundamental para los cambios de percepción del mundo renacentista y los inicios del clasicismo.

El Quijote se adelanta a su tiempo y es la primera de las obras modernas, ya que rompe con los juegos antiguos de la semejanza entre los signos y el mundo, el mundo escrito, no es ya una representación, sino una crítica del mundo renacentista. Utiliza las relaciones de semejanza entre el mundo y el lenguaje del siglo XVI, la locura del personaje le permite entrar en el mundo de la representación y convertirse en un artificio de la

misma. A través de la ironía propone una reflexión sobre lo que se narra, de tal manera que la única realidad es la que corresponde al lenguaje, a la ficción.

El texto se repliega sobre sí mismo cuando personajes de la novela que aparecen como lectores de la primera parte, reconocen a Don Quijote, de esta manera le otorgan la identidad de hombre real y de héroe del libro. (Foucault 54-55)

En el Quijote se hace evidente, la separación entre los objetos del mundo y las palabras, ya que las palabras no son una copia del mundo, sino la construcción de otra realidad, que corresponde únicamente a la ficción, con ella crea un entramado rico de nuevas e infinitas posibilidades. En el Quijote también se encuentra expresada la modernidad, que muestra la autoconciencia a través de la crítica, la ironía y la fábula del mundo del siglo XVII. (Bacarlett Pérez)

El fin del pensamiento clásico, se manifiesta cuando el lenguaje deja de cumplir con la función de representar. La modernidad surge cuando termina el dominio del discurso representativo. En esta etapa la mimesis es considerada ficción, esta tradición mimética del siglo XVIII considera que la producción literaria parte de la realidad.

Esta concepción llega a su fin con la poética antimimética de finales del siglo XVIII, es el germen de una teoría nueva de la relación entre literatura y realidad, las historias narradas corresponden a otros mundos posibles, producto de la imaginación. (Foucault 123)

La obra de Sade se sitúa en este momento, con la figura del libertino el orden discursivo de la representación encuentra allí su límite, sus personajes responden al colapso de la época clásica.

Hay un orden estricto de la vida libertina: toda representación debe animarse en seguida en el cuerpo vivo del deseo, todo deseo debe enunciarse en la luz pura de un discurso representativo. De allí esta sucesión rígida de "escenas" (la escena en Sade, es el desorden ordenado de la representación)... Quizá Justine y Juliette, en el nacimiento de la cultura moderna. Ocupan la misma posición que Don Quijote entre el Renacimiento y el Clasicismo (Foucault, Las palabras y las cosas 208).

En Sade, la representación de situaciones diferentes a las normas, presupone la crítica de la representación y del sentido, transgrediendo la sexualidad pone en crisis las

leyes o dichas normas de lo establecido, es decir, los fundamentos mismos de la representación.

Justine y Juliette coinciden con el nacimiento de la cultura moderna a finales del siglo XVIII y en los inicios del XIX Juliette clausura el clasicismo que Don Quijote había inaugurado, articulando así el pasaje entre el mundo clásico y el mundo moderno.

A partir del siglo XIX, el mundo es concebido como objeto de conocimiento, el lenguaje ya no es estudiado por la gramática general, sino por la filología, son retomadas las técnicas de la exégesis propias del Renacimiento, pero ahora se busca la profundidad de lo que dice un discurso, convirtiéndose en la forma moderna de la crítica. La literatura es concebida como un lenguaje cuya característica propia es el ser literario, surge como oposición a la filología, y su función no es solamente la de convertir el lenguaje en objeto de conocimiento, sino que presenta la cara opuesta, se dirige a sí misma buscando su origen y el ser de la literatura.

Desde Dante, desde Homero había existido en el mundo occidental una forma de lenguaje que ahora llamamos literatura. Pero la palabra es de fecha reciente... A principios del siglo XIX, en la época en la que el lenguaje se hundía en su espesor de objeto y se dejaba atravesar por un saber, se reconstituyó, bajo una forma independiente, de difícil acceso, replegada sobre el enigma de su nacimiento y referida por completo al acto puro de escribir. (Foucault, Las palabras y 293).

La experiencia del –afuera- fue formulada en la primera mitad del siglo XIX con Nietzsche, al fundar la repetición en el eterno retorno. (Deleuze 35)

Nietzsche, incorpora el lenguaje en el ámbito del pensamiento filosófico, buscando el ser del lenguaje, ¿quién habla?, a lo que Mallarmé respondió que quien habla es la palabra misma. En Nietzsche apareció el proyecto de una formalización universal de todo discurso, Mallarmé siguiendo las ideas del filósofo buscó la integración de todos los discursos en una sola palabra, de todos los libros en una sola página, de todo el mundo en un solo libro. Es decir, la literatura moderna, buscó escapar del discurso de la representación utilizando un lenguaje que se pone fuera de sí y al hacerlo develar su propia naturaleza

A principios del siglo XIX, se ha separado la ley del discurso de la representación y el lenguaje se repliega sobre sí mismo, surgiendo la episteme moderna que dominará el transcurso del siglo XX. La literatura rompe con toda definición de géneros como un orden de representación y se dirige hacia sí misma, hacia el simple acto de escribir. Con Nietzsche y Mallarmé el pensamiento fue conducido hacia el lenguaje mismo. Los ideales románticos de mediados de siglo XIX de una literatura no mimética, sino de un mundo interior, fue enarbolada por parnasianos, simbolistas y de manera particular por Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire.

Además de Nietzsche son piezas importantes del pensamiento del afuera Sade, Hölderlin y Mallarmé al definir el lenguaje como un movimiento en el que desaparece aquél que habla, y posteriormente en Bataille y Klossowski, a mediados del siglo XX Maurice Blanchot (Foucault, El pensamiento del afuera).

El fin de la representación en el arte, es por el surgimiento de la estructura de repetición, que niega la primera representación para dar paso a otra. Las estructuras de repetición en la literatura, permiten la emergencia del lenguaje de segundo grado denominado crítica, dejando de lado el lenguaje primero que sólo habla de sí.

El objetivo de la crítica es descubrir, cómo las obras literarias evidencian las condiciones de posibilidad de toda ficción, dejando de lado el momento psicológico de la creación de la obra. La crítica, ha admitido su propio carácter paradójico, que consiste en que siendo una escritura de segundo grado, que tiene como fin hablar de otra escritura, sin embargo, aspira a ser una escritura primera, es decir, una obra literaria que contiene al mismo tiempo los fundamentos de su propia crítica.

Si el arte y la literatura clásicos buscan representar la belleza, a través de la repetición de lo idéntico, por mimesis, por semejanza, por reflejo, en el pensamiento moderno, la repetición también funciona como crítica de la representación, y permite cuestionar sus fundamentos mismos, manifestándose en los repliegues del lenguaje a través de la ruptura de la temporalidad secuencial, dando paso a la repetición, elementos con los que el arte busca negar a la representación y sus fundamentos (Foucault, De lenguaje y literatura).

Borges (1952)

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de Las Mil y Una Noches? ¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1883. Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben.

La doble representación se encuentra también en *Las Meninas* de Velázquez (1656), donde el desplazamiento de los soberanos se realiza por la autodesignación del pintor del cuadro. En *Esto no es una pipa*, de René Magritte (1926) pues la disyunción entre la pipa representada en el lienzo y la frase negativa marca el quiebre mismo de la representación. Es el dibujo o la imagen de una pipa, no el objeto.

En los juegos de lenguaje de Raymond Roussel (1963), donde la reduplicación del lenguaje crea espacio de no significación (vacío o blanco que debe ser llenado. En los cuentos de Borges, donde las formulaciones de lo otro (el absurdo, lo fantástico, la paradoja) son representaciones del doblez del lenguaje. Pero este doblez no sólo crea una doble representación que puede negar a la primera o ponerla entre paréntesis como L. Carroll, sino que va más allá, atraviesa las representaciones de lo otro, para crear un vértigo de lo falso, que es por un instante la situación abismal e imposible de la ausencia de fundamentos. Esto ocurre no sólo con Borges y Roussel, también con Sade, Bataille, Klossowski, Beckett. (Bravo)

La estructura de repetición parece haber acompañado siempre al arte y la literatura, pero en gran parte del arte y la literatura moderna es la manifestación de la ruptura del orden dominante, la repetición puede ser el verdadero poder del lenguaje, un juego de transgresión que fragmenta la identidad y que permite al arte separarse de lo cotidiano, recurso fundamental de carácter autorreferencial y autorreflexivo de la escritura como afirma y nos ejemplifica Deleuze.

El arte de la novela contemporánea gira en torno de la diferencia y la repetición, no sólo en su reflexión más abstracta, sino también en sus técnicas efectivas... El primado de la

identidad, cualquiera que sea la forma de ésta concebida, define al mundo de la representación. Pero el pensamiento moderno nace de la crisis de la representación, de la pérdida de las identidades y del descubrimiento de todas las fuerzas que actúan bajo la representación de lo idéntico. El mundo moderno es el de los simulacros...Todas las identidades sólo son simulacros producidos por un juego más profundo que es el de la diferencia y la repetición.

Habría que llegar a redactar un libro real de la filosofía pasada como si fuese un libro imaginario y fingido. Es bien sabido que Borges descuella en el comentario de libros imaginarios. Pero va más allá cuando considera un libro real, por ejemplo Don Quijote, como si fuera libro imaginario, reproducido por un autor imaginario, Pier Menard, a quien a su vez considera real. Entonces la repetición más exacta...tiene como correlato el máximo de diferencia (el texto de Cervantes y de Menard son verdaderamente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico...) De este modo tienen una existencia doble y como doble ideal, la pura repetición del texto antiguo y del texto actual el uno dentro del otro. (Deleuze, 15-19)

Lauro Zavala, coincide en que El Quijote inaugura la tradición moderna de este proceso reflexivo. Pero considera que es a finales del siglo XIX que autores como Marcel Proust, André Guide y Samuel Beckett hacen evidente el proceso ficcional que permite realizar la obra. En la novela latinoamericana escritores como Miguel de Unamuno, Macedonio Fernandez, Julio Garmedia, Borges, Cortázar, Severo Sarduy, José Lezama Lima, Juan Carlos Onetti y en México Octavio Paz y Salvador Elizondo son algunos escritores que han desarrollado esta modalidad estética. ()

Estos procesos culturales provocaron los cambios que caracterizan a la cultura y la literatura en la actualidad.

1) La noción de realidad se tambalea y pierde su estabilidad, al ser sustituida por la noción de posibilidad.

2) Al fragmentarse la unidad, las teorías de la modernidad proponen mirar los márgenes o el “afuera”, dejando de lado la idea de que hay un centro a partir del cual se desprenden todos los significados, para pensar de otra manera cómo se yuxtaponen y contradicen los significados.

3) Al romperse las jerarquías entre narrativas, se han eliminado también las diferencias entre alta cultura y cultura popular.

4) La cultura esta doblemente codificada por lo que para decir algo, implica que lleve la conciencia de que se está recontextualizando, esto es provocado por la indeterminación, la fragmentación y la decanonización.

5) La mezcla de imágenes, géneros y discursos, aparecen no sólo en la literatura, sino en avisos publicitarios, series de televisión, videojuegos, etc.

6) La pérdida del sentido único permite que lectores y espectadores se involucren más en la búsqueda de sentido de las nuevas manifestaciones culturales. (Ortega 23-24)

Estos nuevos postulados reflexivos provocaron una renovación en la narrativa y en las poéticas en América Latina, la literatura enfrenta nuevas formas de percibir el mundo, cambia la concepción del tiempo y del espacio, ensayo y poesía se revelan como uno sólo para entender el ser del hombre.

La literatura presenta las siguientes características:

1) Rechazo a la manera de intentar capturar la realidad de forma mimética: “trama bien construida, secuencia cronológica, narrador omnisciente con autoridad, conexión racional entre lo que los personajes hacen y lo que son, las conexiones causales entre los detalles de superficie y las reglas profundas y científicas de la existencia”. (Waugh 7)

2) La obra literaria es concebida como artefacto, la manifestación de la realidad como construcción se manifiesta en la estructura inestable, la ficción se construye y se destruye dentro de la misma obra, se deja de lado la estructura invisible del realismo y en su lugar aparecen estructuras abiertas, aleatorias, e indeterminadas que se hacen evidentes.

3) En la literatura posmoderna se rompe la barrera entre los géneros creando la posibilidad de mezclar géneros como la historia y ficción, periodismo y relato psicológico, novela policial con novela histórica.

4) Se busca hacer evidente la manera como el lenguaje construye el sentido de realidad, se cambia la idea de que el lenguaje refleja el mundo, el lenguaje se concibe como un sistema que refleja sus propios significados por medio de convenciones.

5) Al perderse la noción de un significado único, se juega con las posibilidades de significación.

6) Las alusiones intertextuales en literatura pueden llevar una carga alta de ironía.

7) El lector toma un papel determinante al colocarse en la participación de la búsqueda de significado. (Ortega 26)

Octavio Paz aborda esta problemática en sus escritos contenidos en *El signo y el garabato* (1973) título dedicado a la poética de Salvador Elizondo, en los cuales busca esclarecer los fundamentos de la poesía en el siglo veinte, reflexión que había iniciado en *Las peras del olmo, Puertas al campo y Los signos en rotación en El Arco y la Lira* (253-300)

Para Paz, en la literatura de los años sesenta se produce una evaporación de los signos y su transformación en garabatos. Es decir, esta literatura asume una indefinición del signo orientada a desestructurar la centralidad del significado. (Paz, *El signo y el garabato*).

Signo cuyo sentido es indescifrable o más, exactamente intraducible. Entre el signo y el garabato se despliegan las artes y las letras de nuestros días... Palabra enemiga, palabra crítica, la literatura se despliega como una interrogación que, en cierto momento extremo de su distensión, se vuelve sobre sí misma y se repliega: palabra crítica de la escritura, enemiga de sí misma. Dentro de esta perspectiva que es la de la literatura contemporánea mundial, la tentativa de Salvador Elizondo se inscribe en una vía aún más arriesgada y solitaria... La escritura del placer se —enrosca— como una víbora o una liana— como una interrogación. Es una pregunta que estrangula o que, al menos inmoviliza a su objeto. Y la respuesta a esa pregunta, si es que efectivamente la muerte es una respuesta, es un garabato: un signo no sólo indescifrado sino indescifrable, y, por tanto in-significante (200).

La intención crítica consigue crear sentidos disparados hacia todas direcciones, con ello el significado pierde su centro. El escritor busca con este mecanismo ejercer una crítica desde el interior mismo de la práctica literaria, con la finalidad de subvertir sus fundamentos para no sujetarse a ellos.

Para Paz, esta concepción de la literatura es producto de los postulados del modernismo que al imponer una nueva jerarquía de valores basados en la crítica racional y en una concepción del tiempo de futuro, propiciaron la pérdida de la imagen del mundo de las civilizaciones antiguas, manifestándose en la poesía *como una configuración de signos en dispersión: imagen de un mundo sin imagen*. (12)

Con la modernidad, surge la novela fundamentada en la crítica social, con unas características que le son propias y que corresponden a una sociedad basada en la razón. Los escritos científicos y filosóficos son escritos en prosa, es por ello que el novelista utiliza la prosa no para presentar ideas en orden racional, ni narrar hechos en orden lineal, sino que recrea mundos y para ello utiliza la frase poética y la imagen.

Es por esto, la referencia al Quijote como la primera novela moderna, porque contiene en sí misma, la crítica al nuevo orden de valores que la modernidad está creando. El realismo de la novela es una crítica de la realidad. Si la sociedad moderna se fundamenta en la crítica, la novela es una crítica a esa sociedad, en la novela de Cervantes nace el humor y la ironía de la novela moderna.

Las grandes obras de arte de la modernidad (Cervantes, Pérez Galdós, Dickens, Melville, Tolstoi, Dostoievski, Balzac, Proust, Velázquez, Marcel Duchamp) llevan implícito el sustrato crítico, mecanismos retórico de distanciamiento debido a la reflexión que acontece en el interior del discurso poético. (Paz, El arco 223-228)

La crisis de los románticos ante la modernidad buscó salida negando la realidad a favor del sujeto, los surrealistas no sólo niegan el objeto, sino también al sujeto creador, quedando sólo el poema. La crisis expresiva del romanticismo provocó una vuelta del poema hacia sí, de tal manera que la reflexión acerca de la forma poética se convirtió en el tema de su propia enunciación. Al volcarse el poema hacia su forma verbal dejó de lado la referencia para enfatizar sobre cuestiones formales.

La poesía de Mallarmé, siguiendo el camino trazado por Rimbaud, rompió con la racionalidad poética con la anulación del poeta (sujeto) en el verso, dejó al descubierto la imposibilidad comunicativa del lenguaje. La obra de Mallarmé entroncó con las reflexiones de Nietzsche cuya influencia fue determinante en la crisis del pensamiento occidental de cambio de siglo.

La expresión artística de las vanguardias compartió el pensamiento antipositivista de Nietzsche. Los escritores de fin de siglo se encontraron ante un mundo en descomposición, esta pérdida de referencia con la realidad, fue evidenciada por la crisis del lenguaje y su imposibilidad de expresar el mundo real y la interioridad de un yo cuestionado por las teorías de la disolución del sujeto, con lo que la imposibilidad del lenguaje de Mallarmé y Nietzsche cobraron fuerza.

Nietzsche en sus reflexiones sobre el lenguaje al confrontar la razón frente a lo órfico en el origen de la tragedia entre Apolo y Dionisios publicado por primera vez en 1872, destruye la dimensión trágica del discurso, surgiendo así su estilo aforístico. El discurso filosófico se rompió en pequeños fragmentos ante las limitaciones discursivas del lenguaje (Valesi).

El mundo moderno es un gran espejo que cayó al piso y cada fragmento de vidrio ya no es capaz de reflejar la imagen completa del cielo y la tierra, los rostros, los cuerpos, la verdad, la ciencia, el arte o las religiones.

El hombre moderno separado de su centro, pierde su identidad, su referencia con el mundo, por lo que la imagen poética no puede realizarse. Por ello es necesario descubrir la imagen del mundo en el fragmento y la dispersión.

La búsqueda de la poesía moderna en esta crisis fragmentaria se evidencia en Mallarmé con la puesta en práctica del verso libre y el poema en prosa en *Un coup de dés*. El espacio poético se transforma en escritura, el discurso lógico se rompe, proyectándose en fragmentos, que han dejado de ser posibles como totalidad, signos que develan un tiempo discontinuo y un espacio que se disgrega como resultado de la dispersión de la imagen del mundo. Ante esta realidad fragmentada y disociada del hombre moderno, la poesía y la novela cuestionan la realidad y destruyen las relaciones lógicas en múltiples

instantes inconexos que muestran en el espacio del poema esta conciencia fragmentaria, producto de la modernidad.

El poema de Mallarmé no es una imagen, sino un conjunto de signos, que se dispersa en múltiples sentidos en todas direcciones y de diversas formas. Poema crítico que contiene en sí mismo la figura de un lector que actualiza el poema hacia una de sus posibles interpretaciones, ya que el poema no permite una interpretación final, el poema ya no representa una visión secuencial del mundo, sino tiempos y espacios simultáneos. (Paz, El arco 261-271)

Para Octavio Paz, el método de Mallarmé y el surrealismo abrieron brecha para la línea de la literatura autorreflexiva desarrollada durante el siglo XX, que tiende a preponderar el lenguaje sobre la figura del autor. Y considera la obra de Mallarmé y Joyce las más importantes de la literatura moderna, con el *Finnegans Wake*, que se enrolla sobre sí mismo. Y con el *Ulises*, que se expande tanto en el tiempo como en el espacio, a partir de un mismo punto se abre hacia múltiples perspectivas.

Umberto Eco, coincide con esta idea “como máximo ejemplar de obra abierta”-dirigida precisamente a dar una imagen de una concreta condición existencial y ontológica del mundo contemporáneo- La obra de James Joyce. En el *Ulises*, un capítulo como el de los “Wandering Rocks” constituye un pequeño universo que puede mirarse desde distintos puntos de perspectiva, donde el último recuerdo de una poética de carácter aristotélico, y con ella de un transcurrir unívoco del tiempo en un espacio homogéneo ha desaparecido totalmente...

En el el “*Finnegans Wake*,... estamos en presencia de un cosmos einsteiniano, enrollado sobre sí mismo – la palabra del comienzo se une con la del final- y, por consiguiente, finito, pero precisamente por eso ilimitado. Cada acontecimiento, cada palabra se encuentran en una relación posible con todos los demás. Esto no significa que la obra tenga sentido: si Joyce introduce claves en ella, es precisamente porque desea que la obra sea leída en cierto sentido. Pero este “sentido” tiene la riqueza del cosmos y, ambiciosamente, el autor quiere que ello implique la totalidad del espacio y el tiempo; de los espacios y los tiempos posibles (22- 23).

El siglo XX revolucionó el arte y la literatura, tanto artistas como escritores buscaron articular la obra de arte como poética de sí misma, buscando traspasar el objeto y exponer los contenidos.

Ante el carácter totalizador del discurso de la representación, tanto Foucault como Paz coinciden en que el pensamiento de Nietzsche y la poesía de Mallarmé abrieron el camino para el carácter autocrítico de la literatura contemporánea. Hacen una crítica a los paradigmas del hombre moderno que sustentando su fe en la razón y el progreso, creía en la posibilidad de una verdad absoluta, de un sentido unívoco. Crítica que comparten otros pensadores como Lacan, Deleuze, y Derrida. Estas posturas críticas rompen con el orden del canon modernista al poner en crisis al sujeto como totalidad. Dando origen a los rasgos de discontinuidad, dispersión, fragmentariedad, ruptura de códigos, ambivalencia, heterogeneidad, que caracterizará al sujeto posmoderno, características que se pueden encontrar en el arte y la literatura en la década de los sesenta.

Para Foucault la brecha entre la crítica y la escritura se ha desvanecido, la escritura es al mismo tiempo ficción y reflexión, si la literatura ha adquirido el carácter autorreferencial es para alejarse del discurso de la representación. El lenguaje literario, se pone fuera de sí y al hacerlo revela su propia identidad de artificio, de esta manera destruye la certeza de la existencia del “yo”, la palabra de la palabra remite a un tipo de pensamiento que nos permite concebir el “afuera” como un espacio sin sujeto. El lenguaje que permite expresar ese pensamiento es la fusión del lenguaje reflexivo y de ficción.

Al buscar que el lenguaje hable por sí mismo, se diluye la distinción entre la ficción y la crítica y el lenguaje es conducido hacia el pensamiento del afuera, lejos de la reflexión del sujeto sobre sí mismo y sobre el mundo.

El “hablo”, no se relaciona con la reflexividad, sino con el “olvido”, como desaparición de la existencia, en espera de lo nuevo y de lo antiguo. La escritura busca poner la repetición en el centro mismo de la obra, con lo cual se manifiesta el carácter lingüístico de toda repetición en sentido estricto. La crítica sería así la repetición de lo que hay de repetible en un lenguaje.

Para Octavio Paz, el arte contemporáneo de los años sesenta, tiene sus bases en el arte crítico de la modernidad. Los poetas y los novelistas incorporan en su obra la crítica del lenguaje y la crítica de la poesía, buscan revelar el otro lado de los signos, toda escritura es dual, es al mismo tiempo, un lenguaje y una crítica de ese lenguaje.

La literatura es un intento de pensarse a sí misma como metáfora del universo, creación poética que se muestra y pide ser observada. Es poesía haciendo crítica, la poesía al ser crítica del lenguaje es la forma más radical de la crítica de la realidad, manifestando un sentido interior, esto es, no en lo que dicen las palabras como manifestación de algo externo, sino lo que dicen las palabras entre ellas. El poema es un enigma que el lector debe resolver para captar como se coordinan los elementos lingüísticos y gráficos para la multiplicación de los sentidos, de tal manera que la significación es cambiante y momentánea y brota del encuentro entre el poema y el lector.

La escritura de Elizondo tiene su lugar aquí, en un discurso que linda entre la ficción y la crítica de la realidad. Por eso para Paz es un garabato, un signo que no es susceptible de interpretar porque no remite a ningún significado exacto de la realidad, sino a metáforas de una realidad que se concibe a sí misma como metáfora. Cuando se pasa el signo del nivel del significado al significante se vacía de significados posibles y se destruye convirtiéndose en garabato, signo en disolución, sin pertenencia a una realidad identificable.

2.2. ALGUNAS PROPUESTAS TEÓRICAS SOBRE LA AUTORREFLEXIVIDAD LITERARIA O METAFICCIÓN.

La llamada literatura metaficcional, o la ficción acerca de la ficción, no busca revelar la realidad, sino que se vuelve sobre sí misma y mediante diferentes estrategias retóricas, el escritor reflexiona sobre la actividad de la escritura. Se trata de una concepción literaria que tiene como estatuto, la capacidad de reflexionar sobre el propio uso del lenguaje.

Esta práctica literaria se sistematizó en los años 70 y 80 con la crítica anglosajona, que propuso una serie de taxonomías para estudiar al texto literario que se alejaba de la

narrativa tradicional. Los críticos vincularon la noción de metaficción a la de posmodernidad, en cuanto a la superación de los postulados modernistas que buscan dar cuenta de la literatura como representación del mundo. Los rasgos específicos de la escritura posmoderna son la naturaleza fronteriza entre la reflexión y la literatura.

El desarrollo de esta narrativa tiene sus antecedentes a finales del siglo XIX por la tensión provocada entre el realismo y la escritura experimental. Con el surgimiento de las vanguardias, el interés por el argumento narrativo cedió su lugar a la estructura, a los recursos formales y a los juegos lingüísticos. En la década de los sesentas en la literatura hispanoamericana se dio una reacción a la escritura realista, se hicieron experimentos escriturarios utilizando técnicas provenientes de la vanguardia europea y de la literatura norteamericana, los antecedentes a esta propuesta literaria se pueden encontrar en la obra de Borges.

La sistematización de esta tipología narrativa llamada *metaficción* y sus características posmodernas es atribuida a William Gass (1970), novelista, ensayista y crítico norteamericano, quien en su ensayo sobre Borges, Barth y O'Brien, utiliza por primera vez en 1970 el concepto de metaficción para referirse a la producción artística que reflexiona sobre sí misma.

Los antecedentes de las características de la literatura metaficcional se encuentran en las reflexiones teóricas de Robbe-Grillet (2010) y de Jean Ricardou (1967) sobre la llamada *nouveau roman* puesta en boga a finales de los años 50 y en los 60, cuyo fundamento consistía en cuestionar la propia esencia de la literatura y buscar su razón de ser, separándose de la tradición realista por medio del cuestionamiento de su contenido, rechazando la concepción de la novela cuya finalidad era la creación de personajes y la de contar historias. Para Robbe-Grillet lo más importante de la novela contemporánea es la forma, por ello este grupo es conocido como "formalistas", porque tenían conciencia de que la literatura era sobre todo forma, y el énfasis no se ponía en la historia sino en la forma.

Robbe-Grillet, es el creador del concepto de "autorreferencialidad": "la obra debe ser considerada como una totalidad textual cuyo significado reside en las interrelaciones entre la forma y el contenido; la forma y la estructura de la novela serán significantes por sí

mismas y, al mismo tiempo el contenido estará formalmente estructurado lo que lleva a eliminar la preponderancia el tema, del personaje como centro unificador de la ficción o la lógica que deben seguir las acciones. Se destruye la coordenada temporal y se hipercodifica la espacial. Se excluyen los procedimientos metafóricos tradicionales y se acentúa la dimensión arquitectónica de la novela a través de referencias intertextuales que recuerdan al lector la verdadera naturaleza verbal y ficticia de la obra (Robbe Grillet)

Esta forma de hacer novela propone nuevas formas de relación entre el hombre y el mundo, para Robbe-Grillet la trascendencia social de la novela pierde relevancia puesto que el escritor no interviene en la historia de la sociedad, su incidencia será más bien en la historia de la novela, el objetivo del novelista no será el tema social, sino los problemas de la escritura y la crítica literaria. (Pimentel *El espacio* 230)

Algunas de sus características son: la proliferación de historias, la eliminación del personaje como eje de la ficción y la lógica de las acciones como elemento de estructuración, la multiplicación de perspectivas, la constitución de la ficción a partir de motivos o temas generadores, la utilización de figuras abstractas, geométricas, aritméticas y gramaticales, la intertextualidad con el empleo literal de textos antiguos o contemporáneos, literarios o paraliterarios, multiplicación de puestas en abismo, exhibición de procedimientos narrativos.

Las modificaciones más profundas no se dan en el nivel del relato, sino de la palabra que describe un universo conscientemente representado con vacíos, enigmas, tiempo detenido, signos que se niegan a significar, engrandecimiento del detalle minúsculo, relatos que se cierran sobre sí mismos.

La crítica francesa del *nouveau roman*, abrió brecha para el análisis formal del texto narrativo, al señalar elementos que hacen necesarias nuevas perspectivas de análisis.

Algunos novelistas de la *nouveau roman* son Samuel Bechet, Jean Cayrol, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute (Fernández Cardo).

En los años 60 un grupo de escritores de la revista *Tel Quel*, como Natalia Sarraute, Michel Butor, Jean Ricardou, Robbe-Grillet, Jacques Derrida, y Roland Barthes, continúan la línea de estudio de la literatura que reflexiona sobre sí misma

En la metaficción se encuentran algunas características de las anteriormente mencionadas, sin embargo, toma su propio camino al desligarse de la búsqueda de la “objetividad de la realidad” de la *nueva novela* francesa, optando por la búsqueda de la “realidad interior”, se enfatiza la naturaleza ficticia y autorreflexiva de la escritura.

La autorreflexividad narrativa aplicada al pensamiento y a las artes contemporáneas bajo el término de metaficción, ha propiciado la aparición de una familia de conceptos muy amplia que intentan explicarla.

A principios de 1960, a partir del concepto de “metalenguaje”, derivado de las funciones del lenguaje de Roman Jakobson, Roland Barthes aplica la noción de “metaliteratura”; en 1963 Lionel Abel aplica el concepto al arte dramático como “metateatro, otros términos aplicados al fenómeno de la autorreflexividad literaria son: metadiscurso, metarrelato, metanovela, metaliteratura, metanarración, metadiégesis, términos aplicados a la novela: autoconsciente, autorreferencial, narcisista, reflexiva, introvertida, ensimismada, entre otros, para aludir a la tendencia literaria que reflexiona sobre sí misma, la reflexión dentro de la ficción sobre qué es la literatura.

El concepto de metaficción ha sido desarrollado en diversos estudios, sobre todo por la crítica europea y norteamericana, quienes han propuesto modelos de carácter tipológico que permiten conocer los diferentes tipos de textos metaficcionales. Como los modelos canónicos propuestos por Linda Utcheon (pragmática), Lucien Dällenbach (formalismo), Mieke Bal, Robert Alter, Jhon Bart, Jean Ricardou, Patricia Waugh (constructivista) y Gérard Genette (estructuralista), entre otros.

A William Gass se atribuye la primera formulación del concepto de metaficción como subgénero narrativo o como universal postmoderno de autorreflexividad o autoconciencia discursivas. (Gass, *Fiction and the Figures of Life*) término que se utilizará alternativamente con el de autoconciencia de Robert Alter.

Robert Alter, estableció en 1975 la definición del término como una novela autoconsciente, es decir, una novela que sistemáticamente hace alarde de su propia condición de artificio, a través de explorar dentro de la relación problemática entre un artificio con apariencia real y la realidad.

Linda Utcheon la llamó novela narcisista, la caracterizó como aquella que antepone la imitación del proceso de su escritura sobre la mimesis del referente real en la ficción, comentando directa o indirectamente su identidad lingüística o el mundo ficcional narrado. (P. A. Torres)

Para Patricia Waugh, la metaficción es un término que se aplica a la escritura ficcional que de manera autoconsciente y sistemática llama la atención sobre su naturaleza de artefacto para plantear interrogantes acerca de la relación de la ficción y la realidad. (2)

Afirma L. Zavala: “la principal propuesta de P. Waugh es que escapa de las tipologías y propone, en cambio, una lectura desde una perspectiva constructivista, apoyándose en la teoría del framing, (del encuadre) lo que permite vincular la metaficción con otras manifestaciones de la producción simbólica contemporánea. (362)

Los conceptos que propone son:

a) La contradicción - paradoja. En la narración la paradoja permite la posibilidad de la repetición sin fin de la circularidad.

b) Collage metaficcional-saturación intertextual. Una de las formas de collage llevadas al límite metaficcional es la saturación intertextual, la referencia a otras ficciones y discursos que parecen incompatibles, lo que posibilita un discurso crítico acerca de ella misma.

Cada uno de estos autores ha buscado una definición para el concepto de metaficción. Si bien hay variaciones en la conceptualización del término, de lo que se trata es de vulnerar las convenciones literarias, a través de otras formas ficcionales, o bien, develar los mecanismos de la novela tradicional, de esta manera, lo que sostiene al texto metaficcional es su carácter reflexivo y su autoconsciencia narrativa con lo que evidencia su propia naturaleza de artificio y su autorreferencialidad al hablar de sí misma y el papel activo que solicita del lector.

Los textos metaficcionales buscan vulnerar las formas canónicas, a jugar con diferentes maneras de presentar el mundo ficcional, se puede jugar con la figura del narrador autor mediante la irrupción de la figura autorial al interior de la obra para comentar la escritura de la misma, además adoptar el rol de personaje y hacer conciencia de ello , lo cual le permite cuestionar la realidad narrada y la figura narrativa, cuya

finalidad es descubrir el artificio de la ficción y desestabilizar las nociones con las cuales el lector se aproxima a la lectura.

Algunos conceptos centrales de esta literatura son: el antirrealismo, la fragmentación, la indeterminación, la autoconciencia literaria.

El antirrealismo, se manifiesta mediante el desarrollo de mecanismos retóricos, reflexivos que ponen en evidencia la representación tradicional y la certeza epistemológica del mundo sostenida en los referentes simbólicos. Se pone en crisis la mimesis, rechazando los principios de verosimilitud y representación, poniendo en duda los límites entre realidad y ficción; se apoya en el presupuesto de que la realidad textual constituye una realidad autónoma, distinta de la cotidiana, por lo que la única realidad es la textual. Se busca construir mundos autónomos, cuyo sentido de realidad se debe buscar en la creación misma y no en la realidad factual. Es decir, lo real es una construcción del lenguaje, la realidad no existe más que como simulacro, todo corresponde a la ficción.

El fractal es un objeto geométrico que contiene una imagen de sí mismo en cada una de sus partes.

A finales de los años setenta, el matemático Benoit Mandelbrot (1924-2010), uno de los precursores de la geometría fractal, desarrolló el método de Mandelbrot para desarrollar objetos fractales a partir de los trabajos de Pierre Fatou y Gaston Julia, que en los años veinte construyeron fractales complejos, pero fue hasta la década de los ochenta que el conjunto de Mandelbrot se pudo representar gráficamente con la ayuda de una computadora.

Para Mandelbrot: Fractales es el conjunto de formas que, generadas normalmente por un proceso de repetición se caracterizan por poseer detalle a toda escala, por tener longitud finita, por no ser diferenciables y por exhibir dimensión fraccional. Los fractales son la repetición al infinito de los patrones geométricos que se superponen de forma indefinida. (G. Andrés)

Actualmente un objeto matemático es fractal si es irregular y puede ser descrito en términos geométricos tradicionales, si tiene detalles observables a cualquier escala, si sus partes se parecen al todo, si puede ser definido mediante un algoritmo recursivo. Estas figuras se crean en computadora siguiendo una serie de procedimientos matemáticos. La

característica más importante del conjunto de Mandelbrot es la belleza de sus fractales y su forma infinitamente complicada, ya que no solamente genera repeticiones, sino infinitud de formas nuevas sin cambiar su estructura base. (Arguedas T. 1-20)

Los fractales explicados desde la geometría fractal, son “una infinitud de elementos, cada uno de los cuales representa una transformación geométrica completa y única. Como los símbolos gráficos del chino y el japonés, cada algoritmo fractal funciona como un ideograma que transmite un mensaje global característico”. (Talanquer 31)

Para construir objetos geométricos complejos, sólo hay que repetir y repetir una operación una y otra vez, formalmente se dice que se hace una iteración. (19)

La *literatura fractal*, es aquella que multiplica los signos lingüísticos dentro de un orden sintáctico, como si se tratase de un juego de espejos, que busca en esa repetición, una dinámica dentro de lo infinito, de lo laberíntico o lo circular. Es aquella donde se multiplican por sí mismos los elementos que la componen.

Dada la recurrencia se puede ir ampliando su imagen una y otra vez hasta el infinito sin que aparezca una forma totalmente definida. Estas ampliaciones irán revelando un entramado cada vez más complicado y aparentemente inexplicable.

Lauro Zavala, define el fractal narrativo “como un elemento metonímico que condensa la totalidad de una ficción en una escala atómica, produciendo un aire de familia con el universo al que refiere: es decir la parte (el fractal) puede representar al todo y ser intercambiado por otro fractal de la misma serie”. (Zavala, Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura)

La *fragmentación* es el recurso utilizado para mostrar que la palabra no representa la realidad del mundo, sino que a la única realidad a la que alude es la textual, cuyo contenido simula la realidad y cuya función es la indagación retórica del propio texto, al reflexionar sobre el vacío de una experiencia de realidad simulada y poner en primer plano la escritura, permite una captación dispersa de la realidad, logrando con ello una tensión entre el lenguaje y el mundo.

Para Maurice Blanchot, escritor y crítico literario (1907-2003), la escritura fragmentaria, busca cuestionar el mundo y la escritura misma.

Por una parte los relatos revolucionan nuestra percepción de la temporalidad narrativa y vuelven a poner en cuestión el principio mismo de todo acontecimiento y por la otra en la estructura fragmentaria lo que encontramos es ausencia de tiempo.

La elección deliberada del fragmento es la afirmación de que el sentido no está inmediatamente en el individuo y en lo que escribe, sino que está por venir, cuestionando que el sentido no es captado sino como devenir y porvenir; el tiempo de las afirmaciones y las certezas está acabado. El tiempo no corresponde a los sucesos del personaje, sino al tiempo de la narración, como si el personaje principal de los relatos fuera el tiempo mismo de la escritura, un tiempo que está siendo experimentado, tiempo convertido en espacio literario –textual.

El libro es eternamente creado a través de la lectura, espacio hecho de escritura, pero también de lectura, entendida como forma de creación, con sus reglas normas y valores, fuera de él no hay autor, no hay lector sólo páginas vacías hasta que se construye la experiencia, lugar en donde la escritura se libera de toda lógica, el significado fluctúa, se dispersa, la escritura recurre a la diferencia, o efecto de indeterminación, es un lugar de encuentro en donde la condición abierta de la literatura tendría su posibilidad en el proceso de lectura. Es en el espacio literario donde se configura la escritura del autor y la lectura dentro de ese espacio ficticio construido. (Blanchot, El libro que vendrá: El canto de las sirenas)

Procedimientos de la escritura fragmentaria:

a) Juego continuo de los significados que provocan un efecto de indeterminación del texto cuyos efectos de ambigüedad semántica, abren un abanico de significados que movilizan al lector a múltiples lecturas para la búsqueda de sentido. La metaficción al poner de relieve la inestabilidad de la ficción, de la creación de la novela y de la realidad, aborda la identidad de la novela.

b) Disolución de la trama. Esta es alternada con un ejercicio de reflexión literaria.

c) Fragmentación del espacio textual a nivel semántico, en la organización textual y en el nivel del discurso.

d) Presencia de alegorías. La paradoja de la alegoría reside en que fija y desplaza simultáneamente el significado, dejando una serie de significantes huecos, vaciados.

e) Configuración de imágenes fracturadas, que pueden reforzar especularmente la fragmentación del texto.

Esta perspectiva fragmentaria induce hacia una búsqueda de la palabra, no como la posibilidad de comunicar una realidad, sino como la capacidad de su comprensión como única realidad posible, con ello niega la función comunicativa del lenguaje y su orientación socialmente acorde con la realidad, rechaza la representación y permite alcanzar una experiencia de conocimiento diferente a la establecida por el lenguaje común, ya que la densidad intelectual, emocional o estética sólo remite hacia la palabra misma, con lo cual se rechazan las normas establecidas de las convenciones comunicativas, constituyéndose así la diferencia esencial de la metaficción con el lenguaje común.

La metaficción suele incluir el proceso de creación, la cual se manifiesta a través de *la autoconsciencia narrativa* o reflexión poética en torno al quehacer literario y creador. Son operaciones de reflexión sobre el propio lenguaje que cuestionan lo representado por sus signos. El discurso se centra en el discurso mismo, se busca mostrarlo como una convención y con ello su imposibilidad para acceder a la realidad.

El carácter referencial de la escritura sobre sí misma es lo que define la estructura de estos textos al exponer como tema la creación literaria que se asume como tema de su propia enunciación. Es decir, una autoconsciencia narrativa, que se refiere a la capacidad de autorreflexión sobre el proceso de creación de ficción, realizado al ser consciente de este proceso y que el autor del relato hace explícito en el texto.

La autoconsciencia narrativa es una forma de construcción abismal, cuando la ficción se vuelca sobre sí, esto es, cuando se piensa a sí misma, de tal manera que en el texto de ficción se incluye crítica o teoría. La obra autoconsciente no busca el referente externo sino simplemente ser sin necesidad de justificación en la realidad. La metaficción es la autoconsciencia literaria, es el aviso de que estamos leyendo un libro y que el libro

está compuesto de una historia inventada y de unos personajes que sólo tienen cabida en la ficción.

La autorreferencialidad es la actualización de esta reflexión mediante operaciones sobre el propio lenguaje que cuestionan lo representado por sus signos y remiten al estatuto ficcional de la literatura, es una escritura de segundo grado en el cual la novela habla de sí misma como ficción o comenta el hecho de producir ficciones. La ficción se desdobra para mirarse a sí misma y ser metáfora del proceso de creación.

La metaficción solicita la participación activa y consciente del lector, pide que realice una construcción activa y separada de significado, por ello toda su lectura dependerá de su competencia literaria y de su memoria semántica. El autor al quedar ficcionalizado como autor-narrador-personaje, dentro de la estructura imaginaria que él mismo ha producido, necesita del lector como elemento ficticio, convirtiéndolo en personaje con el que dialoga sobre la obra misma. El texto que habla sobre sí mismo agiliza las expectativas del lector, quien habrá de tener un cierto grado de especialización para que su recepción culmine y cierre la compleja creación de sentido del metatexto.

Se trata de abrir un camino hacia el aprovechamiento de las capacidades de autoconciencia del relato y hacia una revisión de sus competencias narrativas. Implica un rompimiento con las competencias del lector quien no ha de atenerse más a las convenciones que la conciencia moderna ha establecido (búsqueda de estructura y de sentido), y debe enfrentarse de otra manera a lo estético, reflejo de un mundo que se multiplica en la multiplicidad, en la yuxtaposición y en la simultaneidad. (Aime Rodríguez)

Para Mario Rojas, esta forma de literatura cuyas características corresponden a la literatura contemporánea busca *subvertir las convenciones que regulan el texto mimético-representacional*. Dicha tendencia ha provocado el surgimiento de un texto autorrepresentativo, autorreflexivo que se orienta hacia sí mismo hacia su práctica significativa, para mostrar los mecanismos de su propio funcionamiento. Esta volcadura hacia sí mismo no corresponde solamente a la literatura sino al arte en general.

Esta práctica autorreflexiva tiene antecedentes que datan de varios siglos. En literatura es una tradición que viene del nacimiento mismo de la novela moderna con el Quijote y continúa con *Tristram Shandi* de Lorence Sterne, con *Madame Bovary*, hasta convertirse en

un procedimiento privilegiado de la novela occidental, en especial, la francesa e hispanoamericana... A pesar de todos los juegos autorreflexivos, en la literatura anterior siempre dominaba el sentido; en cambio en la contemporánea se vuelca sobre sí misma para representar la narración que la engendra de modo tal que el texto en sí pasa a ser lo dominante mientras que el sentido empieza a resentirse y la representación de un mundo a resquebrajarse (Rojas 102).

La metaficción ha sido estudiada a través de esquemas modalizantes o tipológicos, con los cuales han sido sistematizados los mecanismos autorreflexivos producidos en el nivel diegético y en el nivel de los significantes: como las formas especulares, puestas en abismo, juegos escriturales por los que se manifiesta la materialidad misma del lenguaje, por medio de la ficcionalización o tematización de los componentes del acto de enunciación: autor, narrador, narratario y lector. Es decir la metaficción ha buscado la sistematización de los mecanismos con los cuales el texto se vuelve sobre sí mismo... para asegurar su univocidad o explotar en múltiples constelaciones semánticas: para cuestionarse o, por último para negarse (102-103).

La metaficción analiza los elementos que aluden al autor, ya sea nombrándolo o por su participación en la novela como autor o personaje. Los que aluden a la obra, como la obra en la obra, o que aluden a otras obras. Los que aluden a la autoconciencia del personaje como tal, y los elementos que aluden al proceso de creación de la obra mediante la reflexión sobre el arte, la propia ficción, la composición de la obra y la poética que la sostiene.

Los estudios sobre la metaficción literaria abarcan una larga lista de modelos de carácter tipológico, motivo de otro trabajo, por lo que sólo se abordarán algunos de ellos de manera general.

Uno de los estudios canónicos más representativo sobre metaficción corresponde a Lucien Dällenbach, en *Le recit spéculaire*, (1977) examina las formas en que a partir de un elemento de la obra se puede reflejar la totalidad de la misma y establece una tipología de las modalidades de duplicación y de los niveles estructurales de reflexión.

El concepto de *Mise en abyme*, es retomado por Dällenbach, concepto que tiene su origen en la heráldica, anteriormente, fue retomado y reformulado por André Gide,

quien lo utilizó para la descripción de la situación especular de sus novelas. Expresión francesa que traducida literalmente quiere decir *puesta en abismo*, es una figura retórica que de manera general consiste en imbricar una narración dentro de la otra (relatos dentro del relato que metaforizan el relato principal).

El recurso especular de mise en abyme, fue tomado por André Gide en 1893, de la tradición heráldica (de la descripción del escudo de Aquiles).

La puesta en abismo es una figura retórica que consiste en imbricar una narración dentro de otra, conocida también como construcción abismal, imbricación, relato abismado (Pimentel, El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa 176)

Para Dällenbach es *estructura en abismo* todo espejo interno que refleja el conjunto del relato por duplicación simple, infinita o paradójica, la reduplicación simple se produce cuando una secuencia mantiene una relación de semejanza, es decir, el tipo de analogía establecido entre la estructura en abismo y el objeto que refleja es de similitud (Hamlet); la duplicación infinita es cuando la secuencia mantiene una relación de similitud con la obra que la incluye y que a su vez incluye otra secuencia en la que se produce la misma relación y así sucesivamente, el efecto es la de dos espejos confrontados (El mapa de Inglaterra de Borges); la duplicación paradójica o aporética consiste en una secuencia que como en espiral infinita parece incluir la obra que la incluye como en el *Quijote*.

Distingue tres tipos básicos de estructura abismada:

a) Estructura en abismo de la enunciación, refleja el proceso de producción del texto y hace explícita la interacción entre narrador y narratario, procedimiento que busca develar quién cuenta, y desde que perspectiva. El personaje- escritor del metarrelato refleja al autor implícito cuya función es generar y organizar el texto. El personaje-receptor, refleja al lector implícito del texto total, el personaje receptor cumple con la función de proporcionar las claves de interpretación del texto global, recurso utilizado por los textos que generan su propia crítica.

b) Estructura en abismo del enunciado ficcional como *cita de contenido o resumen intratextual*. Revela la forma como funciona el texto, propone una directriz de lectura del texto incorporando a la narración manifestaciones estéticas o disertaciones entre diferentes concepciones artísticas o literarias, o por el contrario se abre hacia múltiples

referentes para provocar una proliferación de sentidos. Esta estructura está determinada por el modo cómo se distribuye en el texto, puede ser en bloque o fragmentariamente, implica siempre una interrupción en el desarrollo de la diégesis, y como consecuencia es atemporal, manifestándose de tres formas: *prospectiva*, cuya función es anticipar situaciones de la diégesis; *retrospectiva*, aparece al final de la diégesis, su función es la de reflejar lo ya contado pero trascendiéndolo, otra forma que asume las dos funciones de prospección y retrospección, aparece a la mitad de la diégesis, cuya función es la de explicar al lector situaciones anteriores y al mismo tiempo anticipar el desenlace.

c) Estructura en abismo del código, su función es la de reflejar tanto la forma de la expresión como la forma de contenido de la diégesis, la alusión a los principios estéticos que conforman la obra puede reflejar de manera similar la forma en que ha sido concebido el texto total.

Para Dällenbach la reflexividad es el proceso por el cual los textos ponen en primer plano su propia producción, su autoría, sus influencias intertextuales, sus procesos textuales o su recepción, mediante la puesta en abismo como práctica reflexiva.

Los límites de su teoría para L. Zavala son:

“su perspectiva eurocéntrica, su total indiferencia ante el cuento, su limitada concepción de la mise en abyme..., el carácter descriptivo de su tipología, la naturaleza elíptica de su exposición (construída exclusivamente con implícitos) y la presencia de algunas contradicciones como la exclusión de categorías de personajes que más tarde incluye... y la propuesta de un modelo que sólo es útil para tres de las siete novelas incluidas en su estudio. (Zavala, *Leer metaficción* 362)

La tipología más conocida es la de Linda Hutcheon, quien denominó novela narcisista a aquella que antepone la imitación del proceso de su escritura sobre la mimesis del referente real en la ficción comentando directa o indirectamente su identidad lingüística o el mundo ficcional narrado.

Para Linda Hutcheon la metaficción es una manifestación del posmodernismo, es una paradoja en la cual el lector se ve simultáneamente distanciado del relato por su autoconciencia y es incorporado al mismo tiempo como una instancia creadora y necesaria para la construcción de la significación del texto. (Rojas)

En *Narcissistic Narrative, the Metafictional Paradox* (1984) La metaficción es “ficción sobre ficción, esto es, la ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia identidad lingüística y/o narrativa”. La metaficción historiográfica “se refiere a la novela que se ocupa de una historia... mediante el modo autorreferencial de la metaficción, y que de este modo instala un discurso asequible por amplios sectores de lectores, sólo para ponerla en tela de juicio y relativizar los valores planteados” (Ardilla)

El concepto de parodia de L. Hutcheon, permite la reflexión sobre la escritura y la lectura. Un texto paródico es una reflexión hecha por un autor sobre un texto previo, porque la parodia facilita un espejo a la ficción haciendo una imitación de la obra de arte dentro de la obra de arte. La explicación de cómo está construido el relato, es el relato mismo. El texto se mira a sí mismo y habla sobre ello. (89)

Para Lauro Zavala, las limitaciones de las tipologías propuestas en los estudios canónicos sobre metaficción, solamente permiten la clasificación de los tipos de textos, y no presentan un modelo de análisis. Por ello es necesario crear un modelo de análisis que responda a las estrategias metaficcionales o mecanismos retóricos de cada texto en particular. Zavala propone un modelo que llama de tipología interna y que abarca las estrategias metaficcionales más usuales: como el fragmento y la repetición utilizados en el montaje cinematográfico, para la reconstrucción de la totalidad textual, por medio de mecanismos metaficcionales de naturaleza metonímica como la *iteración circular*, (final como inicio), *iteración diferida* (reciclaje de nudos), repetición diferida de acontecimientos, en los cuales el lector recibe diversas versiones contradictorias y fragmentadas de una historia que es a su vez muchas historias, *iteración con variantes* (imágenes fijas, con detalles variantes), *iteración narrativa* (narrador explícito).

Estrategias metafóricas: *intertextualidad* (la obra se puede construir a partir de otras obras o fragmentos de estas, puede haber referencia directa o ninguna, solamente las asociaciones del escritor); ruptura de las reglas de verosimilitud, se muestra el relato como un simulacro; autor detrás del narrador, cuando el director o autor del texto narrativo se presenta en algún momento; la *metalepsis* (autor detrás del narrador), concepto que corresponde a Gérard Genette, en la cual se yuxtapone el plano ficcional y

el plano referencial, como mecanismos de disolución de fronteras ficcionales, en la cual se relacionan en el mismo plano los personajes de ficción, el autor y los lectores o espectadores. La metalepsis es una manipulación ficcional que une al autor con su obra o al productor de una representación con la propia representación. Todas ellas Estrategias metaficcionales que no buscan dar sentido a la realidad, sino evidenciarla.

La puesta en abismo, es una estrategia de reflexividad que permite yuxtaponer las estrategias metafóricas y metonímicas y es la narración que tiene como finalidad su propia existencia.

Para L. Zavala estos mecanismos reflexivos permiten el análisis de textos concretos, sin embargo cada texto metaficcional construye su propia propuesta acerca de las posibilidades y los límites del lenguaje y concretamente acerca de lo que significa el acto de escribir y leer textos literarios.

“Cada texto de metaficción contiene su propia teoría del lenguaje, de la lectura y de la escritura y esta teoría es irreductible e intransferible a otro texto literario”. (1-5)

Es por ello que toda lectura crítica de un texto metaficcional debe empezar por la explicación y presentación de la teoría que sustenta el texto en cuestión y a partir de ello buscar los mecanismos con los cuales cada autor va a desarrollar el proceso autorreflexivo en su obra, ya que los elementos presentados por las diversas teorías son la generalidad del proceso.

Si bien Elizondo utiliza los mecanismos y las figuras de la metaficción, la riqueza de su escritura se encuentra fundamentalmente en la forma general que le da a la novela, en la que dibuja por medio de la escritura figuras en constante movimiento nunca terminadas, permanentemente construidas y destruidas, que nunca son iguales, para lo cual utiliza técnicas prestadas de la cinematografía y la pintura.

CAPÍTULO 3

LO LÚDICO O EL JUEGO ESCRITURAL DE SALVADOR ELIZONDO.

La presencia del hombre ante un espejo obstaculiza fastidiosamente la continuidad de un mundo misterioso que vive en la superficie del espejo cuando no nos estamos mirando en él, pues no hay que olvidar la famosa definición de lo que es una novela.

Pero si optamos por rechazar esa definición y nos adherimos, más bien, a una que propondría que la novela es un prodigioso y *arduo juego del espíritu y de la escritura*, estamos en libertad de ir inventando las reglas conforme vamos jugando. No podemos pedirle una tarea más ventajosa a nuestra proclividad atávicamente literalizante. (Elizondo, *Cuadernos de escritura* 353, 354)

El “arduo juego del espíritu y de la escritura” al que se refiere el escritor, es la concepción de la escritura como una actividad mental basada en una serie de estrategias para crear una ficción y a la vez reflexionar sobre los mecanismos que se activan cuando se lleva a cabo el acto creativo. La percepción mental se transcribe a la página, el escritor es libre de inventar las reglas o el método para realizar su obra.

Afirma Curley que “el método de composición literaria de Elizondo, contiene una visión del mundo y de la escritura. Este método consiste en establecer las reglas del juego a las que se tiene que someter el autor en el proceso creativo, cuyo objetivo es captar por medio de la escritura lo que la mente percibe, es decir, transcribir al mundo escrito lo que ocurre en la imaginación. Método cuyo procedimiento es llevado a cabo por medio de la combinación de dos representables logrando así representar algo que gráficamente no es posible representar, obteniendo el surgimiento de una idea o abstracción, efecto que se puede lograr a partir de la superposición dialéctica de dos tomas o como en la escritura china de dos elementos gráficos concretos” (105).

La concepción de novela, que propone el escritor en estos párrafos, se refiere a la idea, en la cual basa su actividad creadora y que implica la aplicación de dos mecanismos básicos contradictorios: uno mental manifestado por el espíritu creador o artístico concebido como el juego entre la actividad perceptiva (sensaciones) y reflexiva (operación mental interiorizada, mediante la cual se combinan las representaciones percibidas por los sentidos basados en la experiencia acumulada); y otro práctico que

establece relaciones entre los objetos previamente combinados por medio de símbolos abstractos (palabras y números) para formar conceptos complejos, que implica la realización de la obra por medio de actos expresivos que se manifiestan en un lenguaje analógico con el cual se exteriorizan las experiencias subjetivas como imágenes (Troyán).

Las reglas del juego, se concretizan mediante la aplicación de estrategias de escritura para dar forma a la nueva lógica que propone el escritor en sus textos, cuyo fundamento es la exposición de su poética, la cual desarrolla a través de mecanismos técnicos (aplicación de técnicas pictóricas, fotográficas y cinematográficas aplicadas a la literatura) y retóricos (la metáfora, la analogía, la paradoja...) las cuales proyecta como imágenes fractales, o juego de espejos. Es decir, el escritor elabora una serie de estrategias mentales para poder escribir su obra y reflexionar sobre ella y lo hace evidente con la escritura manifestando así su autoconciencia narrativa.

El estilo propio con el cual el escritor lleva a cabo este juego escritural, la aplicación de su método o las reglas del juego que establece para desarrollar su preceptiva es “lo lúdico de la escritura de Salvador Elizondo”.

“Esa voz literaria cobra entonaciones inconfundibles; ese rostro interior tiene una expresión que se puede decir esboza el último rostro, el rostro de lo último. Lo último el límite, es un polo decisivo en la escritura de Salvador Elizondo...esa propensión crónica hacia lo indecible y lo que está más allá de lo patético no podían dejar de suscitar en una inteligencia como la de Elizondo un profundo sentido de lo cómico, una risa inminente, capaz de hacer estallar con su humor divino la maquinaria de la solemnidad. Esa atracción hacia lo último, hacia el infinito y lo insondable a su vez son síntomas del movimiento más general que recorre su obra, a veces terrible pero en última instancia simpática... *el movimiento del espíritu*” (Castañón, *Salvador Elizondo: Idea del hombre que se hizo prosa*).

A diferencia de la propuesta de Elizondo, el juego tradicional que se establece en la literatura, se refiere, básicamente a la relación entre las claves que ofrece el texto literario para su desciframiento y en las capacidades que tiene el lector para desentrañar y orientar este desciframiento hacia un sentido total del texto y hacia una posible interpretación. (Gadamer 66-83)

Para Iuri Lotman, desde una perspectiva semiótica el texto literario es un doble juego, un sistema modelizador doble: un sistema de signos constituido sobre el modelo primario de las lenguas naturales y un sistema modalizador secundario o texto literario, organizador del lenguaje constituido sobre el modelo primario en el que se realizan simultáneamente dos planos, se sabe que se está en una situación convencional, pero se juega a no saberlo. (Lotman 96-97)

La metaficción se caracteriza precisamente por lo contrario, se sabe que nos encontramos en una situación convencional en la que jugamos a saberlo y aceptamos el juego, con los temas, las técnicas y las formas narrativas metaficcionales. Este juego literario propone un nuevo pacto narrativo, en el cual se sabe que la única condición de verdad en la ficción literaria es la ficción.

La literatura metaficcional cambia las reglas del juego al transgredir las estrategias narrativas convencionales, y propone al lector una serie de jugadas nuevas para hacer alusión a las formas en las que se lee, se escribe y se concibe la ficción. Es decir, son textos que manifiestan la subversión o rechazo a las formas tradicionales de narrar, se oponen a la mimesis, proponiendo un tipo diferente de texto que enfatiza la exhibición de sus procesos verbales mediante la dislocación de la prosa, la fragmentación de la narrativa como juego especular en donde la escritura da cuenta de sí misma, juegos visuales y topográficos presentan incongruencia y contradicción dentro del propio texto, incorporan su propia teoría convirtiéndose en texto híbrido entre ficción y crítica literaria.

La obra lúdica de un escritor contará siempre con lecturas y jugadas diferentes dependiendo de quién sea el lector. Incluso un mismo lector-jugador puede acercarse al texto de manera diferente según las circunstancias en las que se encuentre.

Los elementos del juego parecen formar parte de una obra en permanente construcción, como un juguete a base de piezas con las que pueden edificarse diferentes figuras.

La idea de creación literaria de Elizondo, responde a una formación artística universal que aglutina su formación literaria y su filiación a otras formas artísticas como el cine, la pintura y la fotografía. La riqueza de su obra, se advierte no solamente como

influencia de la estética de escritores como Joyce, Mallarmé, Ezra Pound, Bataille o Valéry, o en la aplicación de técnicas prestadas de las artes antes mencionadas, sino, en como las desarrolla en su escritura.

Adolfo Castañón, discípulo de Salvador Elizondo, hace una breve y precisa descripción de las influencias de estos escritores para su concepción literaria: “de Valéry y Mallarmé le viene la idea rigurosa y severa de las posibilidades de la literatura. Paul Valéry le permite concebir la idea de que la mente del escritor seduce de manera similar a una cámara fotográfica, o a una cámara lúcida. La escritura y la fotografía se encuentran inmersos en su proyecto de grafógrafo, fotógrafo, mitógrafo, se abisman en un mismo espejo de pliegues, desdoblamientos. La operación fotográfica y la operación literaria tienen en Elizondo una relación constante continua, pero acaso inapresable. Así como cada uno de los cantos de Ezra Pound lleva un holograma chino... en la obra de Elizondo está presente la escritura y la cultura china... Algunos de los autores preferidos de Elizondo: Ezra Pound, James Joyce, Paul Valéry, Ernst Jünger, el Dr. Samuel Johnson, Marcel Schwob, Daniel Defoe, los filósofos Condillac, Descartes, Berkeley, el I Ching, Borges, Octavio Paz, Baudelaire, Mallarmé...” (Castañón, *Salvador Elizondo: Idea del hombre que se hizo prosa*)

La poética de Salvador Elizondo, se encuentra inmersa en su obra; en sus cuentos, novelas y ensayos va desarrollando su concepción de obra literaria, es decir, “su proyecto”, cuya experiencia referencial se remite hacia el propio acto de la escritura en la búsqueda de crear su propio universo literario y mostrar una muy particular mirada sobre el arte.

“Tiene la fortuna Elizondo de no ser escritor de mayorías absolutas, porque tiende a ser un escritor corrosivo, incomodo... Elizondo tiene un lado... que en cierto modo lo hace difícil de asimilar... La novela *Farabeuf* gira en torno a un suplicio y a una tortura espantosa, como es cortar en cien pedazos a un ser humano. *Narda o el verano* habla de dos hombres que se enamoran y tienen relación con una misma mujer. Son estas como prendas de esa medicina que no es susceptible de ser consumida por todo el público”. (Castañón, *Salvador Elizondo, "escritor, corrosivo, incómodo"*)

En *Teoría mínima del libro*, dialoga con el lector sobre el “método” para llevar a cabo su “proyecto” de escribir un texto literario. Concibe la escritura de un libro mitad ensayo y mitad novela, en la que se encuentra contenido un mundo pequeño, insular (las

ideas sobre la ficción que surgen de la pluma del escritor), que contiene el pensamiento que la cultura le proporciona al escritor y el pensamiento individual que este gesta.

Un continente cuyo contenido se colma de frases proporcionadas por la memoria crítica, en la cual el lector llena los vacíos que el escritor ha dejado en el texto, es decir, las categorías que sirven de eje para la creación del libro (la preceptiva que el escritor plasma en el papel por medio de la escritura).

Un universo geométrico, que contiene las formas de la escritura, o los mecanismos retóricos reflexivos, que cuestionan lo representado mediante los signos del lenguaje y que remiten al estatuto ficcional de la literatura. El resultado es un ensayo-novela que trata de la problemática de la escritura. (La forma total del texto).

Su método, pues, sería un ejercicio lúdico, reflexivo y autoconsciente, que permite al autor aprehender las ideas que aparecen en su mente y los esfuerzos creativos para mostrarlas fielmente a través de la misma escritura-ideograma, de esta manera el escritor puede atrapar las imágenes fugaces proporcionadas por la memoria. En donde cada proyecto literario tiene su propia coherencia interna.

Afirma Curley, que el método de composición literaria de Elizondo, contiene una visión del mundo y de la escritura. Este método consiste en establecer las reglas del juego a las que se tiene que someter el autor en el proceso creativo, cuyo objetivo es captar por medio de la escritura lo que la mente percibe, es decir, transcribir al mundo escrito lo que ocurre en la imaginación. Método cuyo procedimiento es llevado a cabo por medio de la combinación de dos representables logrando así representar algo que gráficamente no es posible representar, obteniendo el surgimiento de una idea o abstracción, efecto que se puede lograr a partir de la superposición dialéctica de dos tomas o como en la escritura china de dos elementos gráficos concretos". (105)

... Salvador Elizondo tenía duende, encanto y su pluma que se mira escribir parece investida por una magia juguetona e irresistible, tocada por un retintín irónico, humorístico... El amanuense sonríe levemente como el pintor, que desde el fondo del cuadro de "Las Meninas" de Velázquez, se pinta pintando, gracias al juego de los espejos. (Castañón)

El método hasta ahora sólo se manifiesta como una condición fotográfica y documental de la memoria o del sueño. Una estructura imperceptible de realidad le presta la forma con

que nos es posible aprehenderla. Sabemos hasta este momento que el método exige que el encuentro con las formas se realice en el ámbito de un sueño acerca de la realidad. (Elizondo, *Cuaderno de escritura: Los trashumantes* 415- 416)

El *proyecto de escritura* de Elizondo es llevado a cabo por un soñador que es soñado por otro soñador, como en Borges y en Chuag-Tzu, soñador que se refleja en *El Grafógrafo*, y en los personajes que sólo son el reflejo de un espejo, del mismo modo que el pintor que se pinta a sí mismo en el acto de pintar como en *Las Meninas* (Castañón, *Salvador Elizondo: Idea del hombre*).

El sueño es la búsqueda metódica de un caos significativo regido por el inconsciente. La obra de Elizondo se centra en la concepción del *ser* como un sueño soñado por alguien, y el mundo concebido como ilusión, generando con ello un juego continuo de la imaginación, buscando que del texto se entienda no lo que se dice, sino a lo que se refiere, a través de la metáfora.

La propuesta literaria de Elizondo, es en sí una indagación y una reflexión permanente sobre el arte de la escritura, una escritura que en proceso de disección, muestra al lector los artilugios con los que está compuesta la obra con el fin de involucrarlo en la problemática entre la escritura y lectura.

Es un juego permanente de ambigüedad en el cual la identidad del escritor, del narrador, de los personajes y del lector es ambigua e intercambiable, generando mundos paralelos entre realidad y ficción. En una suerte de Metalepsis narrativa, el escritor los involucra a todos en realidades intratextuales, o extratextuales.

Dice Adolfo Castañón, que el movimiento general del espíritu que anima la escritura de Elizondo se encuentra cruzando el umbral de la realidad que anima al mundo, hacia otros mundos, hacia la otredad que lo lleva a establecer una comunicación con temas como el infierno, el diablo, el mal, el dolor, la muerte, el mito, la religión...

...desde una perspectiva estrictamente literaria y aún retórica, es decir lúdica (por ejemplo la figura del supliciado –en Farabeuf- que se parece aun ideograma, a una estrella de mar. Lúdico: con esta palabra se toca un valor que alimenta cada una de las páginas escritas por este autor... (8)

La poética lúdica de Salvado Elizondo, sería entonces, un ejercicio literario que representa un universo subjetivo y autorreflexivo a través de técnicas y procedimientos específicos. La literatura en un intento de pensarse a sí misma como metáfora del universo, metáfora de la literatura, creación poética que pide ser observada, es la literatura haciendo crítica, en donde el escritor nombra a las palabras más que a los objetos que designa.

“La poesía moderna es un intento de abolir todas las significaciones porque ella misma se presiente como el significado último de la vida y del hombre. Por eso a un tiempo es destrucción y creación del lenguaje. Destrucción de las palabras y los significados, reino del silencio; y además, igualmente, palabra en busca de la palabra” (Paz, *Corriente alterna* 7)

3.1. ESTRATEGIAS DE ESCRITURA: CONCEPTOS Y MECANISMOS TÉCNICOS Y RETÓRICOS DEL JUEGO.

Salvado Elizondo utiliza en su literatura técnicas visuales, con ellas busca capturar imágenes a través de la escritura, como si se pudiera transformar el relato en una imagen, hecho que sólo se logra con la fotografía o la imagen fija, con ello, convierte su escritura en un artificio visual, lo que deja ver el esfuerzo creativo del escritor.

Estas técnicas se convierten en metáforas en los escritos de Elizondo, son los instrumentos que permiten mostrar una realidad interior, de plasmar un mundo mental, que se va a reflejar en una composición literaria.

Estrategias de escritura, que consisten en transformar en literatura procedimientos y técnicas prestadas de otros lenguajes artísticos como el cinematográfico, el pictográfico y el fotográfico, elementos que le permiten al escritor jugar con las palabras en una serie de combinaciones sintácticas que dan como resultado la representación del acto de la escritura. Dichas estrategias permiten argumentar la función de la escritura como un alejamiento de la realidad exterior para crear mundos derivados de la imaginación, que sólo son posibles por medio de la imagen, de la metáfora.

El discurso literario es convertido así en un experimento formal, en el que elementos visuales y una escritura autoconsciente adquieren las siguientes formas.

EL DISEÑO DE LA NOVELA.

En la arquitectura (diseño) de sus novelas *Farabeuf* y *El Hipogeo Secreto*, Elizondo utiliza lo que llama “métodos de composición”. Es decir obras cuyo diseño, no es estático, sino de formas cambiantes con las que construye y destruye tramas siempre en movimiento, busca lograr con la narrativa aquello que sólo es posible hacer mediante la fotografía o la imagen fija. Elabora una estructura semántica de significados inestables mediante el empleo de perspectivas múltiples o de referencias al proceso mismo de creación, dando como resultado una comprensión y un sentido abiertos, generando así la ambigüedad en el texto, debido a la multiplicidad de interpretaciones que genera.

EL I CHING

La primera y más conocida novela de Elizondo es *Farabeuf*, cuya composición tiene correspondencia con el *I Ching* o *Libro de las Mutaciones*.

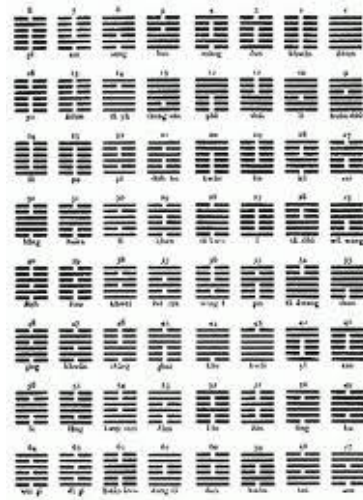
Sistema oracular chino, cuya filosofía está regida por el principio del cambio y la relación dialéctica ante lo opuesto, en el que el mundo se constituye por un número infinito de correlaciones cambiantes que suceden de forma cíclica representados en un espacio móvil. Es un sistema de ideas basado en 64 hexagramas posibles, cada uno de los cuales es una figura compuesta de 6 líneas quebradas o continuas horizontales apiladas.

El jugador tiene derecho a seis tiradas cada una de las cuales forma un hexagrama que le señalará un capítulo del libro que responde a la pregunta del tirador de monedas, con la que se puede hacer una lectura interpretativa de la particular situación de su contexto existencial.

“La configuración de los hexagramas expresa, como su nombre claramente lo dice, la naturaleza de la mutación o de un cambio... La manipulación de estas configuraciones es, en cierto modo, la manipulación de las posibilidades del mundo. (Elizondo: *Teoría del infierno. I Ching* 311- 317)



Símbolo del I Ching



64 Hexagramas

La figura 2. Símbolo del I Ching. Corresponde al I CHING, o libro de las mutaciones, considerado el texto más antiguo del pensamiento chino, es una fuente oracular o de consulta, y el libro da una serie de indicaciones a seguir para la toma de decisiones.

Figura 3. Hexagramas. Esta figura corresponde a la serie de combinaciones infinitas que se pueden hacer con los 64 hexagramas de seis líneas cada uno. (Wilhelm 3-20)

Curley ve en *Farabeuf*, el movimiento del *I Ching*, es por ello que busca la comprensión de la novela a partir de seis lecturas diferentes del mismo texto, como si cada una de ellas correspondiera a una tirada de *I Ching*.

Paz en *El signo y el garabato* encuentra una analogía sorprendente en la novela *Farabeuf* entre la forma del ideograma liú, los hexagramas del *I ching* y la forma hexagonal en la disposición de los verdugos en torno al eje del ajusticiado. (Paz, *El signo y el garabato* 204 ctd en Curley 198-200)

La forma de hexagrama de la novela está compuesta en torno a tres figuras que se trazan en tres lugares geográficos distintos: la fotografía del torturado chino, en Pekín, una estrella de mar en una playa en Honfleur –dentro de un cuadro de Tiziano, con una imagen que no corresponde a ningún cuadro de Tiziano, sino a la novela-, un garabato (signo incomprensible) ideograma chino que es el número seis (*liú*), escrito en una

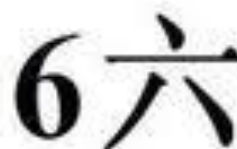
ventana de la casa en París a donde llega el Dr. Farabeuf. La forma *liú*, y la de la estrella de mar son semejantes a la posición del supliciado, como se puede apreciar en las tres imágenes de abajo.



Chino Supliciado



Estrella de Mar



Número Seis
Ideograma Chino

Figura 4. Chino Supliciado. Esta fotografía de un suplicio chino se encuentra en *Las lágrimas de Eros*, de Bataille. Consiste en el descuartizamiento en cien trozos. Es la imagen de un hombre que es descuartizado vivo, provocando el gozo de los asistentes... para Bataille, el éxtasis del torturado, se empareja con el éxtasis de los grandes sádicos... (Bataille 15-16-248)

Figura 5. Estrella de mar La estrella de mar tiene la forma del supliciado. (Fotografías de estrellas de mar)

Figura 6. Número 6. La figura que representa el número seis en chino, tiene la forma de la imagen fotográfica y de la estrella de mar, representa también el número de líneas de los hexagramas del I Ching. (Reveles 22)

La indeterminación de la trama, de los personajes y las figuras obligan a lector a abstraer la totalidad de la novela como un ideograma. Las imágenes ideogramas representan la forma hexagonal de la novela y los sucesos que siempre están transcurriendo en el cuarto de una casa. El Dr. Farabeuf siempre está llegando pero también siempre está partiendo, es un cirujano, pero también es el hombre que pasea de la mano de una mujer en la playa en una pintura de Tiziano, es también el fotógrafo del

torturado chino; la mujer es enfermera, prostituta, monja, concubina y la fotografía del supliciado al final parece que es una confusión y que corresponde a una mujer. Las imágenes presentan un movimiento permanente que obliga al lector no sólo a leer sino a mirar las imágenes que de él brotan, con ello el lector participa en la construcción, la ambigüedad es una de las constantes del texto, lo que permite jugar con las posibles interpretaciones acerca de lo que sucede, cuando se creía tener cierta certidumbre se propone una nueva perspectiva.

En *Farabeuf* se asiste mediante la escritura a la descripción de un instante; por eso el final parece aplazable infinitamente.

IDEOGRAMA CHINO.

El ideograma chino, representa un concepto por medio de su expresión pictórica sintética, de tal manera que idea e imagen están relacionadas y por lo tanto no están limitadas a una sola definición, sino que se proyectan en diferentes direcciones, suprimiendo con ello un significado único, desplegándose en múltiples direcciones de sentido que se explican según el contexto.

La escritura china, utiliza ideogramas, imágenes o símbolos que representan una relación abstracta o ideas, no palabras o frases que lo signifiquen. El principio esencial de la escritura china es el del montaje por la conjunción de dos o más imágenes concretas, y una tercera que es una imagen mental abstracta, una idea. Técnicas y artificios de escritura que se traducen en la repetición de palabras y frases con las que logra el efecto del Haiku, mostrar lo que está sucediendo en un lugar y en un momento preciso, a través de la descripción de una escena vista o imaginada busca mostrar un instante fijo, el aquí y ahora de la representación del texto.

LA FOTOGRAFÍA.

Elizondo buscó juntar la idea y la imagen, la forma de abordar el tiempo, tiene una correspondencia con la técnica fotográfica, testimonio de un instante único e irrepetible, que pretende capturar el aquí y ahora de la narración a través de la imagen.

La fotografía es una de las obsesiones que este escritor, utiliza para crear imágenes permanentes, fijas o congeladas con las que reconstruye la memoria del mundo narrado a

través del instante fotográfico o la fijación de las imágenes, con ello logra que la narración vuelva una y otra vez sobre los mismos motivos.

Para él la fotografía es capaz de mostrar el instante y la realidad. Cada instante no existe como algo pasado, sino como presentimiento de algo, lo único que permite estar en el presente fotográfico es llegar antes de que ocurra todo. El instante sólo es visible en la conciencia de la cámara, el instante siempre es un instante después. De esta manera logra abolir el tiempo cronológico.

EL CINE.

Los experimentos cinematográficos de Visconti, Resnais y Bergman utilizaron la técnica de *montage*, puestas en práctica antes por Sergei Eisenstein, que consiste en filmar cada toma, recortarla, introducirla a otra tomas y recortarla de nuevo, técnicas de montaje que fueron llevadas por Elizondo a la literatura a través de una estructura de repetición diferida, donde cada repetición crea una diferencia que emplaza o envía a un contexto distinto. De tal manera que el lector recibe numerosas versiones fragmentarias de un mismo hecho, por medio de escenas congeladas, como vistas en cámara fija, con lo que provoca el efecto de un tiempo detenido.

En la entrevista que hizo Silvia Lemus a Salvador Elizondo en octubre de 1997, el escritor explica el principio de montaje utilizado en la escritura china “yo quería aplicar el principio de montaje, que es el principio que se emplea para la escritura china, es decir, como los chinos dibujan lo que escriben, si dicen mano, se ve una mano... por ejemplo, tú no puedes decir tristeza o pena en chino tienes que valerte de dos figuras concretas que al unirse producen una tercera figura abstracta. Entonces para decir pena o tristeza en chino se pone el signo de corazón, que es una cosa representada, contra una puerta cerrada. (Elizondo, El más allá de la escritura)

LA PINTURA.

Las imágenes de los cuadros descritos son traducidas de un lenguaje visual a uno escrito y de allí a uno visual. Estas cumplen la función de poner dentro de la misma perspectiva la visión del escritor y la del lector, introduciéndolo de esta manera en la narración, como en un cuadro de Vermeer, *El interior del estudio del pintor*, en el que se confunde la mirada de quien está viendo la escena representada en el cuadro. La mirada

pertenece a Vermeer, quien está de espaldas a nosotros, los espectadores, a quienes nos es posible cruzar el umbral de las figuraciones pictóricas, introducirnos en ella para descubrir y mirar de cerca el arte de la creación.

Se concibe la obra como un hecho destinado a la eternidad que lo contiene como si en ella se realizaran las aspiraciones inconscientes de una memoria absoluta en la que a su vez el mundo mismo estuviera contenido. Si se prescinde del concepto o figuración del tiempo la mente humana sólo puede realizar esta operación al concebir el mundo como una sucesión de instantes estáticos.

En Las Meninas se conjuga un instante fugaz de la especie, no del tiempo; como si mediante un procedimiento poético hubiera sido posible sustraer la realidad a su transcurso. Por el hecho pictórico en sí mismo, es un hecho realizado, en su totalidad pictórica, es decir cuando se pone de manifiesto la ley que rige el hecho poético, la pintura se realiza con un procedimiento que informa un proceso reflexivo, invertido, especular de la técnica pictórica misma, que en todo se ve subvertida por la intención y la aspiración de las propias formas como el retrato de Baudelaire “El hombre de la pipa” de Courbet. (Elizondo, Obras I: Cuadernos de escritura)

En su escritura, Elizondo busca proyectar la idea y la imagen en un solo trazo, con ello busca lo mismo que con el cine, la fotografía y la escritura china, abolir el tiempo cronológico y traducir las imágenes a palabras. Mostrar un instante congelado repetido una y otra vez, con estos artificios transforma la realidad, transgrediendo la dimensión espacio-temporal, crea un tiempo y un espacio representados.

Una pintura es como una grafía, una imagen que se vuelve forma, en la que parece que todo fuera un instante. El pintor consigue crear un instante, como si en él se realizaran las aspiraciones inconscientes de una memoria absoluta, en la que a su vez el mundo estuviera contenido. (413, 414)

En la pintura o la literatura se realiza un procedimiento reflexivo, invertido, especular de la técnica pictórica misma.

CAMERA LÚCIDA.

Aparato mental, sistema de prismas graduables que proyecta sobre el papel la imagen virtual de modo que el dibujante traza siguiendo los contornos que aparecen en el visor, tiene tres caras del prisma, los tres planos de la sensibilidad: el real, el ideal, el crítico.

La explicación del funcionamiento de la “camera lucida”, que propone al texto como un instrumento crítico muestra el mecanismo de estas estrategias. La lente-mente encuadra la imagen y la mano intenta atraparla con el papel. Pero esta “camera lucida” no es más que una figura y el autor la usa para describir la difícil tarea de convertir las imágenes en palabras, para conceder una realidad escrita tanto a las imágenes mentales como a una teoría de la escritura. “hay que conseguir la forma propicia, esta debe ser literaria, figurativa, compuesta de imágenes”. (Elizondo 416-419)

LA ESCRITURA.

Elizondo no busca con la escritura contar historias, deja de lado el mundo exterior y busca crear imágenes mentales, cuya única realidad es la realidad escrita. La única acción que se suscita ocurre entre la imaginación y la pluma.

“La escritura de una novela es una cuestión de memoria crítica y de presencia constante en todo el vastísimo continente que es la frase con la que empieza. En esa forma primigenia tienen que caber todos los pormenores tácitos de la frase con que termina y antes de escribirla es necesario analizar su extensión, como si se tratara de un minucioso desbridamiento, una acuciosa determinación de grados de infinito...” (Elizondo 352)

LA IMAGEN.

Las imágenes se relacionan entre sí. Se leen de manera vertical, como un poema para almacenarlas todas.

LA METÁFORA.

Es concebida como la transformación de la realidad en signo. Conjunto de palabras que sustituyen al mundo y lo vuelven texto por descifrar. (Paz)

El OXIMORÓN. En la pintura y la fotografía se conjugan ideas aparentemente contrarias: Instante/Realidad en la fotografía.

Eternidad/Poesía en la pintura. Eternidad e instante

La invocación. El carácter mágico de la invocación, se encuentra en contraposición al carácter lógico de la evocación. La invocación nos lleva mediante el proferimiento de la palabra... encierra la clave del misterio. (Elizondo 362)

El recuerdo. Recuerdos son de orden sensorial no del intelectual.

El olvido. Es la muerte de la memoria, sigue siempre el renacimiento del recuerdo súbito y mágico de lo olvidado.

CAPÍTULO 4

EL HIPOGEO SECRETO

El juego autoconsciente, de mirarse mientras escribe, se refiere a la disciplina que se autoimpone el escritor, con la aplicación de “su método de creación” en la novela *El Hipogeo Secreto*, en la cual desarrolló una poética con un alto grado de reflexividad; el contenido de sus páginas puede ser varias cosas: un juego de imágenes, un ritual o ceremonia que tiene implícitas o explícitas sus propias reglas, estos elementos permiten la creación de una novela en movimiento, que nunca se termina de visualizar, ya que cambia, continuamente se vuelve otra, es un juego mental, un juego de imágenes. “Es un texto que reflexiona, en voz alta, sobre su propio proceso de producción imaginaria” (Curley 201)

El énfasis de este capítulo está puesto fundamentalmente en la búsqueda de las figuras que utiliza el escritor para la construcción de la arquitectura del *Hipogeo* y las estrategias narrativas con las cuales desarrolla su preceptiva.

La narrativa de Salvador Elizondo, en esta novela-ensayo responde a la continuidad de su proyecto literario, una escritura subjetiva y autoconsciente que muestre los mecanismos del lenguaje literario para así reflejar su propia producción realizada por medio de una serie de artificios narrativos, con los cuales se subvierten las palabras en imágenes y estas imágenes en metáforas con las cuales el escritor ilustra sus reflexiones.

La aplicación al ámbito literario del método de montaje cinematográfico le permite al escritor proyectar la idea y la imagen al mismo tiempo. Cada imagen incluye un elemento que tiene su respuesta en la imagen siguiente, el lector se encargará de darle continuidad a las imágenes, cada imagen funciona en sí misma como unidad pero incompleta, entonces el relato aparece como una serie de síntesis parciales.

El ideograma chino... cada carácter, sencillo o compuesto, muestra no sólo su significado, sino también el propio proceso que lo produce. Elizondo ve cumplirse aquí un anhelo personal: el ideograma logra presentar lo mental y lo instrumental en una sola mirada... La fotografía: esta forma artística, al igual que la escritura china, logra proyectar la idea y la

imagen en una sola mirada. También consigue lo que Elizondo pretende conseguir en su propia escritura: abolir el tiempo cronológico, dramatizar un instante fijo, trascender las limitaciones de la realidad e intensificar la experiencia... Cada palabra, librada de su obligación de representar la realidad, formaría parte de una composición... Cada palabra resistiría ser consumida como imagen o semejanza de otra cosa. (Curley 132- 133- 135)

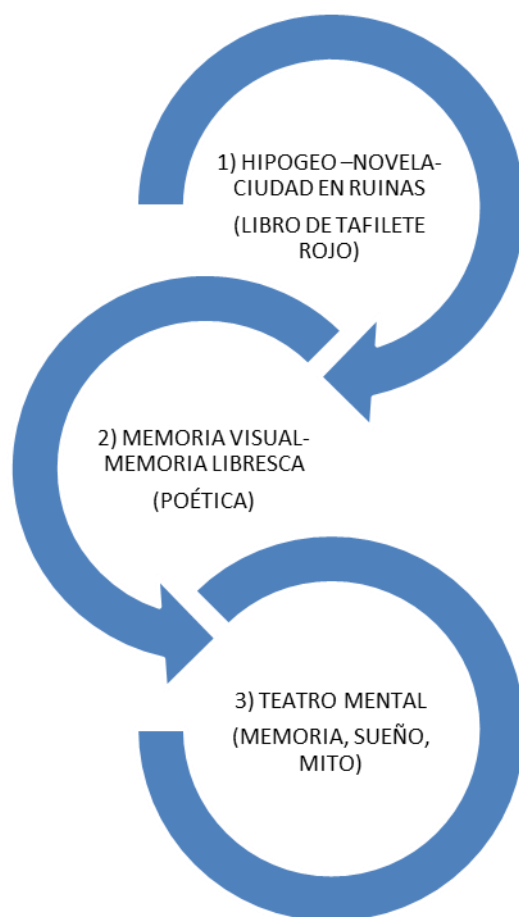
Las imágenes que se encuentran en la novela funcionan como ideogramas, su contenido es conceptual. Las imágenes son núcleos temáticos y al mismo tiempo son el símbolo de la totalidad de la novela. La idea que contiene una imagen origina el surgimiento de otra imagen. Artificio cuya intención es materializar a través de la escritura, imágenes mentales. La composición de la novela está conceptualizada como un caleidoscopio, un fractal narrativo compuesto de pedazos de espejos en los cuales de refractan las imágenes como ideas.

La forma geométrica de la novela, corresponde a la cinta moebius, (metáfora literaria, todo lo contenido en la novela sólo tiene lugar allí y gira permanentemente en el mismo espacio) universo geométrico que contiene las formas de la escritura o los mecanismos retóricos subjetivos y autorreflexivos en la cual no se puede delimitar el punto de entrada, ni de salida y tampoco un punto de partida y con ello tampoco se puede separar la ficción y la crítica, no se sabe dónde termina una y dónde inicia la otra.

Dentro de esta figura se encuentran contenidas infinidad de figuras, de las cuales se seleccionaron tres: 1) hipogeo-libro-ciudad (autorreflexividad, puesta en abismo; 2) fractal narrativo (autorreflexividad, desdoblamiento, visión caleidoscópica, dinámica circular; 3) cinta moebius figura análoga y metafórica, que las contiene a todas. (Juego de espejos, dinámica laberíntica.) El desarrollo del análisis de la novela está basado en la explicación de la relación de estas figuras y de las metáforas e ideogramas que estas producen, ideas que se proyectan hacia diferentes direcciones, desplegándose hacia múltiples significados, el repliegue de la novela ayuda a entender no lo que se dice sino a lo que se refiere a través de la metáfora.

1) HIPOGEO-LIBRO-CIUDAD.

Representa la autorreflexividad literaria expresada en la dualidad del texto que contiene la novela, y su doble o su reflejo el libro de tafelete rojo que contiene la reflexión poética, todo ello producto de la mente creadora del escritor, una puesta en abismo, combinación de imágenes que lleva a numerosas versiones de un mismo hecho, representado en el diagrama siguiente:



La imagen- idea (1) son el hipogeo - libro y la trama, los cuales contienen la imagen-idea (2) que es el libro de tafelete rojo, metáfora de la autorreflexividad literaria y repliegue de la novela *El Hipogeo Secreto*, el cual representa las influencias artísticas del arte en general y las literarias con las cuales desarrolla su poética el escritor; imagen-idea (3) metaforizada como un teatro mental, es decir todo lo que escribe se encuentra en la

memoria escritora y surge en la página como destelladas de recuerdos, de sueños, de culturas míticas como si el escritor hubiera estado en el inicio de los tiempos, (como si hubiera sido un trashumante, saltimbanqui, mago de la lengua, o todos aquellos personajes de culturas míticas, que percibe el escritor en la obra de pintores como Gironella, Velázquez, Francisco Corzas imágenes que relaciona con las fotografías y las descripciones de los libros de Georges Bataille) alude a la sensación de haber sido la imagen de una pintura, de una fotografía o de una descripción literaria.

El título de la obra es parte fundamental del texto, es el indicador del tema, el anuncio del proyecto narrativo del escritor.

Un Hipogeo, es el lugar donde moran los muertos, es una galería subterránea o una excavación en laderas rocosas de carácter funerario característico de algunas civilizaciones antiguas como la egipcia y la etrusca.



Hipogeo egipcio de la antigua ciudad de Tell el- Amarna

Figura 7. Hipogeo Egipcio. Corresponde a la fotografía de un hipogeo egipcio. (Warleta)
Pero también puede ser la entrada a *La Caverna* platónica en donde así como los esclavos creen que las sombras proyectadas en las paredes son reales, así se puede también pensar que los personajes de una novela son reales y no el producto de un demiurgo o creador de novelas. El demiurgo en el *Timeo* de Platón es un ser divino que ordenó el cosmos separando el mundo de las ideas que son perfectas y el mundo real

(material) que siendo imperfecto participa como una copia de la perfección. Este demiurgo platónico sería análogo al demiurgo Salvador Elizondo. (Platón 31-32)

El hipogeo-novela no corresponde a ninguna cultura sino a asociaciones mentales del autor, memoria ancestral, artística, es la metáfora de la mente, de la conciencia. Lo que leemos en la novela, sería como la proyección continua de imágenes de la memoria del autor proyectadas en una pantalla. Es también el hipogeo o cementerio literario y artístico del escritor.

El Hipogeo Secreto nos remite a un pasado remoto del hombre, convoca la presencia de razas anteriores a la nuestra, a un lugar indeterminado, alude al misterio, a lo desconocido y a un secreto ancestral, contenido y guardado por la memoria, un lugar y un tiempo míticos; la novela es un libro cifrado a cuya escritura secreta solamente se puede acceder por asociación de imágenes; es una zona ceremonial elegida para el encuentro del hombre con una escritura ancestral, jeroglífica, sagrada, en la cual la literatura es un ritual iniciático que consiste en un juego-ceremonia en donde se van a ir inventando las reglas de la escritura en el transcurso del juego. Juego de estrategias en el que cada lector-jugador tiene la tarea de develar el secreto contenido en la escritura de la novela.

El párrafo que precede el inicio o epígrafe de *El Hipogeo Secreto*, con el cual ilustra Elizondo su proyecto de novela proviene del *Finnegans Wake*, de James Joyce.

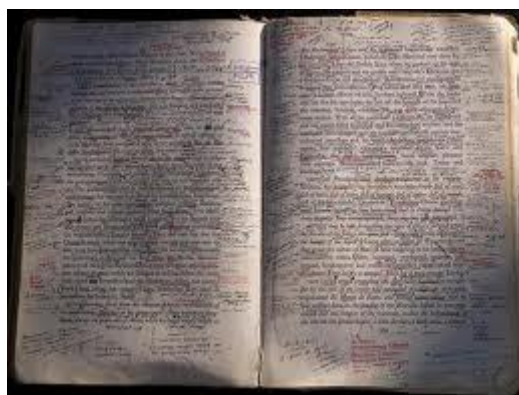
Fragmento que traducido literalmente de la lengua inglesa, dice así: *Pero el mundo, la mente, es, fue y será escrita por su propia naturaleza, siempre, el hombre, en todos sus parámetros cae en la prohibición de sus sentidos que están lejos de razonar.*

Para Elizondo el *Finnegans Wake*, (llamado en un primer momento work in progress –obra en marcha-, o el proceso de construcción de un libro, idea que ilustra el propósito del *Hipogeo*), es un libro nunca terminado, donde se concentran todas las lenguas, todas las disciplinas del intelecto humano, en donde todos los libros escritos se mezclan y se imbrican, componiéndose y descomponiéndose en un universo de palabras que gira eternamente y vuelve sobre sí mismo (Elizondo, *Camera lucida* 155).

EL HIPOGEO-LIBRO, es un una novela y su simulacro el libro de tafilete rojo, en la cual discurso literario y discurso crítico se enfrentan, conciencia autocrítica, texto que se repliega sobre sí mismo para interrogarse sobre la naturaleza del lenguaje que lo constituye. Las imágenes de abajo representan el libro y su repliegue.



Portada del libro



Cuaderno de Salvador Elizondo

Figura 8. Portada del libro. Corresponde a la novela del Hipogeo Secreto.

Figura 9. Cuaderno de Salvador Elizondo. El cuaderno de escritura de Salvador Elizondo es la representación, el espejo o repliegue de la novela.

Sin embargo no son dos libros, es uno sólo y su simulacro, texto espejo en el que su autorreferencialidad remite a sí mismo, a otros textos, a otras obras de arte y a la poética del autor. Son espejos colocados frente a frente en los que escritores y pintores se miran uno en el otro, en una sucesión de reflejos que ahondan hacia otros mundos posibles. Puesta en abismo, en donde la ficción se desdobra para mirarse a sí misma y ser metáfora del proceso de creación

Repaso atentamente el álbum rojo que contiene el manuscrito original de El Hipogeo Secreto. Asimismo las notas acerca de la trama de éste libro contenidas en el llamado Cuaderno 9 y que posteriormente será conocido como “el cuaderno que se extravía”. No es difícil percatarse de las discrepancias que la elaboración de la novela va creando entre

la concepción original... de ese cuaderno y el contenido del álbum de tafilete rojo (Elizondo, *El Hipogeo Secreto* 60)

Para acercarse a la lectura de esta novela, es necesario no perder de vista que es un texto dual, novela-ensayo, en el cual se imbrican la trama y reflexión poética mediante la que el autor da cuenta de sus ideas y preceptos sobre el ejercicio literario que obligan al lector a determinar dónde termina la ficción y en dónde inicia la reflexión.

Para la interpretación del discurso literario se debe partir de la fragmentariedad narrativa. La trama es una simulación, la novela propone otros inicios de historias que resultan ambiguas y que parecen ser las mismas, no solamente como estrategia narrativa sino con la finalidad de excluir a la realidad empírica del discurso, de esta manera el texto asume su carácter autoconsciente al mostrar que la realidad que representa es inventada es una ficción y no una realidad representada, dando por hecho que la única realidad es la textual.

Las rupturas que provocan los cuestionamientos reflexivos al interior de la obra evitan significados estables y cerrados provocando una apertura hacia diversos niveles de significación con los que puede interpretarse la novela, lo cual proporciona ambigüedad al texto y se abre hacia múltiples interpretaciones.

En la novela se pueden fusionar dos lenguajes, uno el que crea la ficción y dos el que reflexiona sobre la misma, la trama se interrumpe y cede su lugar al lenguaje reflexivo, convirtiéndose así en el lugar de convergencia entre el lenguaje del relato y el lenguaje poético. Imaginación literaria en donde la escritura y la trama se confunden en un repliegue de la novela generando indeterminación en la comprensión de la misma.

Se rompen las convenciones narrativas tradicionales de escribir, en donde la historia contada deja de ser el centro para dar paso a una reflexión poética sobre el arte de la escritura. Es decir, con esta modalidad narrativa se pasa de la mimesis a una escritura auto-representativa, que por medio de un juego escritural, devela los mecanismos de la narración, provocando una reflexión sobre la práctica de la escritura y sobre las relaciones entre lector y escritor, donde el lector es un colaborador, constructor del texto. Con ello la actividad creadora se duplica en una actividad crítica.

La trama destruye la visión del mundo del lector para crear una nueva imagen de este. Se produce una apertura en abismo la cual permite al escritor un juego recíproco entre realidad y ficción a través de efectos especulares que proporcionan ambigüedad al relato con una momentánea desarticulación de la trama y la reconstrucción inmediata de la misma, en la cual el lector debe recapitular lo ya leído para conferirle un significado diferente, lo cual provoca la sensación de vivir entre espejismos o mundos alternativos.

De esta manera se da un repliegue, ya que no es mostrado el proceso de escritura de la propia novela, sino que es una representación o refracción del mismo, logrando con ello la idea de estar asistiendo a la gestación misma de la novela. *El Hipogeo secreto* se apropia de la historia de otra novela la cual corresponde al *Cuaderno rojo*, (objeto ficcional dentro de la novela), un libro inexistente, del que apenas se está esbozando su contenido, libro que reflejado en otro cobra un sentido diferente la situación se refracta como en un espejo y se produce una inversión, entre la historia considerada como cierta y la historia figurada.

“Un libro improbable que se llama el Hipogeo Secreto, que trata, de un hombre y una mujer que nunca han existido... El hombre relata a la mujer la historia de un escritor fantasioso que los hubiera o habría ideado a ambos, a la mujer... y al otro que la mira furtivamente, mientras lee que él la mira furtivamente... no es necesariamente este libro, como suponen algunos... la historia la de este libro, resulta ser una historia de horror, de tristeza y de magia... Algo como *Les 500 millions de la Begum*, pero al revés...” (34)

La asociación del escritor con *Los quinientos millones de la princesa* de Julio Verne, (Verne) le permite además de parodiar el texto deslindarse de la novela realista. Julio Verne construye dos ciudades y Elizondo no construye una ciudad, sino sus ruinas.

El *HIPOGEO-CIUDAD*, es el lugar de la imaginación y la reflexión, nunca terminado, siempre cambiante. Espacio por donde discurre la escritura, ciudad de las ideas creada con imágenes fotográficas de una ciudad en ruinas. La ciudad de Polt, o ciudad luz. Ciudad umbralicia soñada por los personajes.



IMAGEN MANDALA-OUROBORUS
GERMEN DE LA CREACIÓN LITERARIA-
CIUDAD LUZ
REPLIEGUE DE LA NOVELA

Figura 10. Mandala-Ouroborus. La imagen simboliza el origen y expansión del método de creación, el centro del hipogeo que se puede encontrar en cualquier punto de la cinta moebius, la ciudad luz, el lugar donde surgen y se expanden las ideas; el pensamiento poético, la mente; es el espacio en donde se encuentran encerrados los acontecimientos, las palabras que constituyen el libro. (Taryn-Elizabeth)

“La conciencia adquiere así ciertas nociones relativas a los métodos de creación. Se revela en la realización mental de esos universos siempre cóncavos, la necesidad de inscribir al mundo dentro de una forma germinal, o dentro de un esquema de su potencia eclosiva. Una vez inscritos en ese diagrama constituyen un mandala.” (Elizondo. *Los continentes del sueño* 86)

La idea que subyace en la propuesta del escritor en cuanto al germen de la creación estética como universos cóncavos o realizaciones mentales proviene de la pintora Sofía Bassi, en las cuales según la percepción de Elizondo se sitúa al mundo en forma germinal o dentro de un esquema que potencia el brote de ideas, la imagen que lo representa es un mándala, una imagen sagrada, un círculo de forma perfecta, símbolo del cosmos y la eternidad, como el –ouroborus-, representa la creación, el mundo, el dios, la vida, los ciclos infinitos de la vida. Los mandalas permiten el viaje hacia el núcleo divino o el mundo interior (el yo).

“La imagen sagrada comparte siempre la misma carga de terror, de sorpresa y de sacrilegio... El trazo, la pincelada es un testimonio de la actividad cosmogónica del dios del arte. (Elizondo, cuadernos de escritura 82)

La anfisbena simboliza la paradoja de la novela: el modelo circular o de cajas chinas, o el infinito (escritura sobre la escritura, libro dentro del libro, pinturas dentro del libro, el escritor que se escribe a sí mismo, el personaje que se lee a sí mismo).

“La Perra entonces se lee a sí misma. Esa imagen está contenida en el libro. Es como si se hubiera devorado a sí misma o como si fuera la anfisbena que durante un instante reptaba simultáneamente en dos direcciones contrarias. Se trata de un tránsito misterioso hacia un fondo más bajo de las palabras...” (Elizondo 125)

“La Perra... tiene miedo en ese momento de verse inscrita en un orden subvertido de la realidad. De ser algo así como su imagen caleidoscópica”... (Elizondo 61)

La ciudad está compuesta de prismas: poblada de torres y de plazas, rodeada de rompeolas, en los alrededores se encuentra un cementerio con tumbas o hipogeos antiguos, es una ciudad de jardines geométricos.

Desde otra toma, es una ciudad en ruinas blanquecinas, construida sobre una planicie, compuesta de edificios en forma de red, rodeada de montañas, mar y acantilados. Desde el exterior y a la distancia se pueden apreciar santuarios derruidos, arquitecturas pétreas, compuesta de edificios en forma de red, se pueden ver las montañas, las bahías de puentes naturales, a cada lado de estas bahías se ve una ciudad luminosa, como un reflejo. Pero es ante todo una ciudad producto de la imaginación que se encuentra todavía en espera de su realización

Es una ilusión, una fata, o espejismo hecho de sucesos, una facta o hechos probados, es decir, la ciudad es un espejismo que refleja las palabras y que permite de esta manera abrir un espacio de reflexión.

Representaciones mentales del escritor, en donde el lector no encontrará un punto en donde poder apropiarse del espacio. La ciudad así es concebida como reflejo de palabras, es una ciudad inexistente referencialmente, que sólo es posible en la imaginación, postales de una ciudad vestigial que nunca se termina de visualizar dando el efecto de tener tanta movilidad que aparece y desaparece volviéndose inaprehensible.

La ciudad-luz sería como un reflejo de la imaginación, en la cual no se refleja el mundo -real- sino la forma como se piensa y se reflexiona para construir este mundo de ficción a través de la memoria, el lugar donde se da cita la palabra escrita. La descripción de cada espacio es mínima, está bosquejada para metaforizar o posibilitar una acción. De esta manera, se articula a través de metáforas la reflexión sobre el acto de escribir.

Había inventado una ciudad eterna y sin sentido, Era una ciudad que se leía como un libro... (Elizondo16)

La construcción de la ciudad, es así una metáfora de la realización de un libro, una aventura verbal, una paradoja, ya que se trata de un hombre y una ciudad inexistentes. (Elizondo 285)

Imágenes siempre cambiantes, las ideas que sugieren, provienen de la memoria artística y analítica del escritor a partir de su gusto por obras pictóricas como las de Sofía Bassi, Francisco Corzas, Caravaggio, Velázquez, Balthus, Vermer, de las obras de Poe, Bataille, Sade, Baudelaire... (Todas ellas reflejan el mundo interior de los artistas). Imágenes fractales, repetición diferida, en la que el lector recibe diferentes versiones contradictorias y fragmentadas de un mismo hecho.

El Hipogeo Secreto y su simulacro el libro de tafilete rojo. Son como espejos que se colocan frente a frente en los que escritores y pintores se miran uno en el otro, reflejados en una sucesión de espejos que ahondan hacia otros mundos posibles.

Texto espejo en el que su autorreferencialidad remite a sí mismo, a la poética del autor, es escritura por la que se vierte la memoria del escritor, imágenes en las que aparece la luz y la perspectiva del que mira pintar (Meninas), escenario teatral, como el interior de las pinturas de Vermer; es también la imagen de las tumbas con yacientes de la tradición española que son la metáfora del hipogeo, su doble, las esculturas son el doble de los reyes, pero también representan el doblez del personaje en la figura del autor; es como una escenografía teatral de Giuseppe Galli Bibiena, composiciones con grandes huecos, fuga de perspectivas, ideas- imágenes multilicadas al infinito.

Todas ellas, imágenes que discurren en la memoria del autor, escenario teatral del *Hipogeo*.

“El espejo es la única invención del hombre. No es de extrañar por ello que las grandes visiones del mundo se nos den como un reflejo. Las meninas es el mundo visto en el espejo por el rey... estamos ante nuestro propio reflejo: estamos ante el espejo de la reina, el espejo que no nos engaña respecto a nuestra propia condición de delirio”. (Elizondo, *Cuaderno de escritura* 63)

Juego especular entre el cuadro que el espectador observa y el espejo que lo refleja dentro del cuadro.

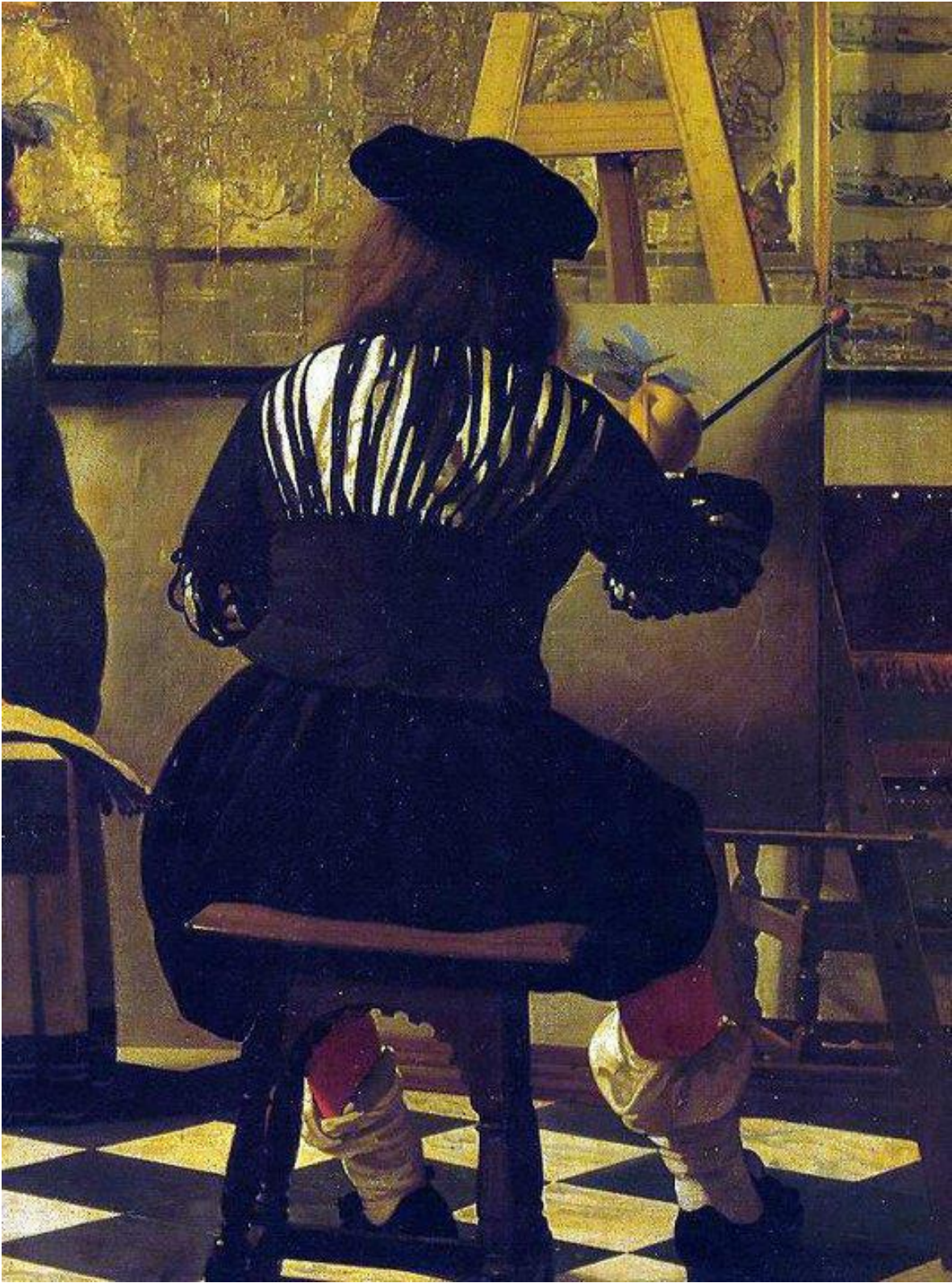
De esta manera miramos las escenas contenidas en el *Hipogeo* como a la contemplación de *Las Meninas*, y *El pintor en su taller* de Vermeer, en donde el espacio pintado y el real del observador se confunden en una prolongación virtual en la que el pintor nos incorpora al cuadro transformándonos en su modelo, de la misma manera que el escritor nos introduce a su libro convirtiéndonos en la imagen del personaje de *La Perra*, o en su lector ideal. Este simulacro nos obliga a contemplar el cuadro dentro del cuadro, a leer el libro dentro del libro, que significará reduplicarse en la figura creadora para quien logre mirarse en el cuadro o leerse en el libro es igual a mirarse en un espejo.

En el proceso autorreflexivo la escritura y la pintura se relacionan analógicamente con dos tipos de espejo; el espejo horizontal de Narciso, la escritura convencional. Y el espejo horizontal de Vermeer y Velázquez, los pintores dentro de la pintura amplían el área de reflexión de Escher, que sólo refleja el movimiento de la mano que se dibuja a sí misma y en los cuadros aparece la figura completa del pintor con lo cual refleja el movimiento de todo el cuerpo para la creación. El pintor se mira a sí mismo pintando en una doble condición creativa y crítica, en esta doble condición de narrativa y crítica, el *Hipogeo*, se vuelve a escribir mientras se lee, como la lectura de *Pier Menard* sobre *El Quijote*.

El Hipogeo, propone al lector, la observación de su propio proceso de lectura. El lector se pone en una posición paradójica ya que debe tener una implicación intelectual con el texto, el cual le pide una posición activa al participar en la producción de sentido que rompe las convenciones, para Elizondo estas pinturas provocan la sensación de que nosotros somos él mismo que nos observa furtivamente. (Elizondo 403)



Diego Velázquez "Las Meninas" (1656)



El Pintor en su Taller

Figura 11. Las Meninas. Diego Velázquez, pintor barroco, considerado uno de los máximos exponentes de la pintura española. Su pintura de *Las meninas*, es la obra más famosa del pintor. (Las Meninas, pintura de Diego Velázquez oleo sobre lienzo)

Figura 12. El pintor en su taller. El pintor holandés, Johannes Vermeer, pintó *El arte de la pintura o el pintor en su taller* entre 1662 y 1666 (Vermeer)



D. Fancelli. Mausoleo de los reyes católicos (1517)

Figura 13. Mausoleo de los reyes católicos. El sepulcro de los reyes católicos es un monumento funerario en donde fueron enterrados los reyes Isabel de Castilla y Fernando II de Aragón. Obra del escultor florentino Domenico Fancelli, concluida en 1517. (Fancelli)

La tumba de los reyes, contiene su imagen, su doble, metáfora del hipogeo-novela que también contiene su doble el libro de tafite rojo y de los personajes que son el doble del escritor.

Un juego de espejos, las pinturas representan la imagen del pintor que se mira pintando, metáfora del escritor que se mira escribiendo en un acto de autorreflexión artística, una representación autorial, como la tumba de los reyes, son también una representación, un simulacro marmóreo, lo mismo que los personajes del *Hipogeo* quienes son la metáfora de diferentes aspectos de la actividad creadora, la reduplicación del escritor, pero también del lector, su imagen. La escultura al igual que la pintura siempre adquiere la condición de espejo que refleja la imagen del artista o del escritor. La idea que subyace es que el arte no representa a personas reales, sino el instante en el que se aprehende la idea creativa.



Giuseppe Galli Bibbiena, escenografías teatrales
“imágenes multiplicadas al infinito” (1632)

Figura 14. Giuseppe Galli Bibbiena, pintor, dibujante y escenógrafo italiano. (Bibiena)

Con estas imágenes el *Hipogeo*, el escritor hace la representación de la novela y su simulacro, en donde el escritor se mira escribir y el lector es testigo de ese proceso el cual sólo tiene cabida en la mente o teatro mental del escritor. Ideas que se proyectan hacia diferentes direcciones desplegándose hacia diferentes significados.

“Para enriquecer la trama turbia de El Hipogeo Secreto... la llamaba teatro mental...Se trata, claro está... de un ejemplar de utilería...Una placa fotográfica ejecutada en el interior de un recinto abovedado... Parece la parte más clara de un interior de Vermeer ¿verdad?... pero esto también es una falacia, una falacia común inducida por el recuerdo de las perspectivas de Giuseppe Galli Bibiena. (pp. 89, 100, 101)

“Teatro mental, posibilidad de concretar hechos mentales como la memoria, el sueño y el mito, el escritor es realizador mental de esos hechos”... todo acto de creación es un intento de concretar un sueño. El sueño se convierte así en un método de composición literaria (Elizondo, *Cuaderno de escritura*70).

“La escritura de una novela es cuestión de memoria crítica... La captación de un sueño es su realización. El arte discurre en un ámbito en el que el sueño se manifiesta sensiblemente... La escritura es el medio por el que el escritor intenta expresar los mitos interiores, cuya substancia es la imposibilidad de explicarlos. La poesía, la religión, el rito, la embriaguez, el drama, todas las palabras, el arte, es el puente de comunicación con otros mundos a donde pertenecen los muertos, los locos, los recuerdos, la fantasía, los sueños, los mitos, la noche y el oráculo” (Elizondo, *Los continentes del sueño* 79).

Imágenes-ideogramas, con las cuales muestra la relación de ideas que la imagen produce y que sin embargo aparecen en el transcurso del relato en múltiples combinaciones de imágenes abriendo un abanico de sentido. Provocando escenarios inciertos siempre construyéndose y destruyéndose.

Construcciones mentales que pueden tomar diferentes formas, se trata de plasmar en el texto el pensamiento tal como aparece en la memoria o en el sueño, los momentos precisos del surgimiento de la escritura que genera un acto de creación.

Mito interior, no busca verse reflejado en el espejo de la realidad, sino la realización a través de la obra de arte.

Toda escritura es el intento de comprender y de transmitir una visión que es quizá o tal vez incomprendible o tal vez incomunicable..., la conciencia de un sueño aprisionado en los grilletes de la vigilia; es decir: toda vigilia es la concreción de un insomnio y la creación literaria una aspiración irrefrenable de sueño... (Elizondo *El Hipogeo* 42)

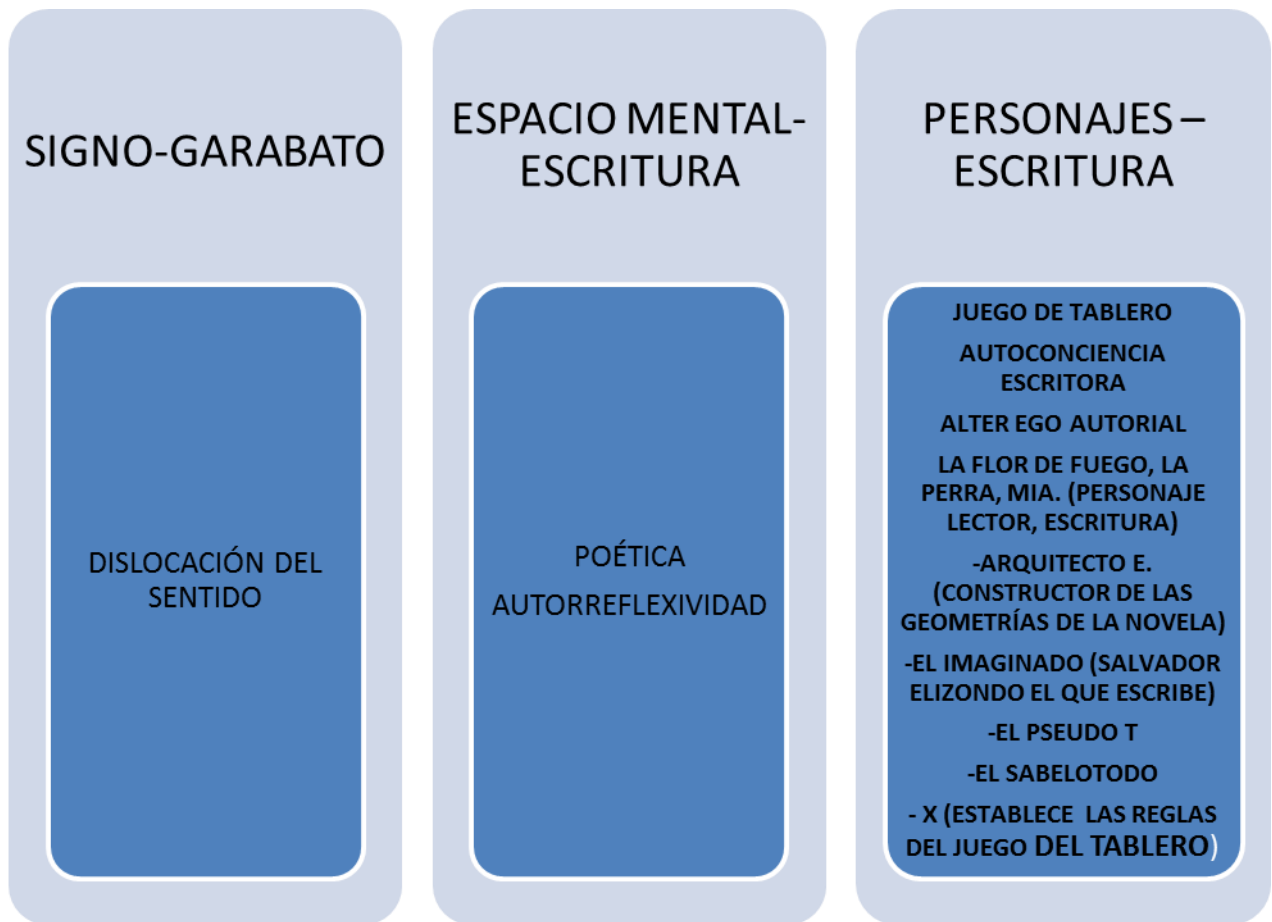
La novela se vuelve sobre sí misma para mirarse como ficción, el arte se refleja a sí mismo para mostrar el artificio, de ser solamente un simulacro de la realidad y presentar solamente la realidad, de la pintura o de la escritura.

Es un texto que invita a leer lo que nunca ha sido escrito, a buscar un tiempo sin tiempo, aquello que se encuentra oculto en el pliegue de los signos. Buscar en el instante, una imagen que sea capaz de establecer analogías, semejanzas y que abra un abanico de múltiples significados.

2) FRACTAL NARRATIVO. LOS PERSONAJES SE REFLEJAN COMO ESPEJOS. (Técnica espejo)

La composición del *Hipogeo*, es un juego de espejos, ideas-imagen (signo-garabato) que forman el fractal narrativo por las repeticiones de un mismo hecho, una y otra en diferentes combinaciones que despliegan a múltiples significados que surgen como destellos de la memoria del escritor o como manifestación de las ideas de su poética. Cada uno de los personajes se encarga de representar y reflexionar sobre las ideas literarias del escritor.

Cada figura o fractal busca convertir las imágenes en palabras a partir de las tres caras del prisma, real-ideal-crítico, artefacto que funciona como la cámara lúcida del escritor que permite ver las tres caras de la creación artística como reflejándose unas a otras, reflejo de la autorreflexividad narrativa.



El *Hipogeo Secreto*, es una metáfora, novela/reflexión/, también es una serie de imágenes pictóricas, fotográficas desde diferentes perspectivas, laberinto: lugar de encuentro con otros escritores, con otras novelas y sus personajes. La composición de la novela es un fractal narrativo, pedazos de espejos dispersos, de palabras, de frases largas, realidad fragmentada. Mediante sus prismas el escritor produce el libro o la ciudad, un texto fragmentario y autorreflexivo.



Fractal narrativo

Figura 15. Fractal Narrativo. Esta imagen representa el fragmentarismo, discurso quebrado que conforma un mosaico discursivo que adquiere sentido en la totalidad del texto, incorpora textos de diferentes orígenes, representa también la figura de su repliegue y su diseño laberíntico.

El fractal narrativo es un texto fragmentario, que impide la posibilidad de concretar una historia por la indeterminación de su discurso que va de la ficción al ensayo, es autorreflexivo ya que reflexiona ante el quehacer literario y creador, es autorreferencial al hablar al interior de la novela sobre el hecho de su propia creación, lo cual desestructura el sentido convirtiendo el signo en garabato, o en imagen metafórica, en algo ilegible.

Para Octavio Paz, la palabra es el signo producto de la convención y el garabato, es el signo en disolución, borroso que no pertenece a una realidad concreta, es un signo indescifrado, indescifrable y por lo mismo sin significante.

“Los signos no son las presencias pero configuran otra presencia, las frases se alinean unas tras otras sobre la página y al desplegarse abren un camino hacia un fin provisionalmente definitivo... las frases... son la configuración de la abolición de la presencia... es como si todas esas... configuraciones de los signos buscasen su abolición... ” (Paz, El Mono Gramático 56)

El signo representa realidad agotada y el garabato infinitas posibilidades. La palabra posibilita la escritura y el garabato la reescritura, es decir aquello que se pliega sobre sí mismo, de tal manera que el signo responde a otro signo, por ello el signo en sí carece de significado, por lo que el garabato sería para Paz el lugar donde todos los signos y todas las presencias se funden. El repliegue del garabato, sería entonces el proceso metaficcional, la reflexión sobre el trabajo del escritor.

“A sus pies ha caído el libro abierto en otra página; en la página en la que tú y yo estamos inscritos como vagos garabatos... la concreción del sueño que nos contiene a los dos; palabras también; eso somos... Eres la historia de mi pasión... una apariencia imaginada... Contraéte como un reptil, sobre ti misma... No digas nada... Quizá ni siquiera existes... Eres tan sólo una palabra dicha a la sombra de un árbol... (Elizondo 83- 84)

Los personajes son la expresión de estos garabatos, son solo palabras escritas en un libro, la Perra es solamente un reptil que se desliza en la hoja. Por medio de ellos se manifiesta la autoconciencia escritora con la que el escritor vierte su poética por medio de la personificación de sus ideas o preceptos, convirtiéndolos de esta manera en su álter ego escritor.

El objeto y la reflexión presentan el fenómeno de una imagen reflejada en el espejo. La posible historia trata de una mujer que lee un libro rojo, que contiene la imagen de dos hombres que dialogan bajo un árbol, quienes imaginan a una mujer que está leyendo un libro en el que personajes, autor y lector son el relato. En un repliegue temático, esta novela reflexiona sobre la misma novela que está siendo escrita en este momento por un escritor que elabora una inversión mental para buscar una nueva forma de hacer literatura, siendo la novela el resultado de la actividad crítica que realiza el escritor al crearla.

Literatura de desdoblamiento en la cual se fusionan el escritor y el lector de tal manera que el lector debe reconstruir por sí mismo esta materia fragmentaria, es decir, tratar de comprender como las palabras crean nuevas formas de realidad que son producidas al interior de la novela de manera similar al *Aleph* borgiano, espejo o esfera construido de palabras, mediante el cual se percibe el infinito ante el incesante pasar de imágenes y la percepción simultánea de diversas dimensiones del universo -espacio,

tiempo-. Todos los momentos del mundo parecen ser la expansión de una fracción mínima de tiempo.

“de esas constantes que en la medición del tiempo de Borges son siempre el punto, el inexplicable punto de la geometría en el que todos los tiempos confluyen para volverse en un instante un solo tiempo, y la línea que es expresión de una continuidad infinita; el tiempo...” (Elizondo: *Cuadernos de escritura* 385)

El Hipogeo Secreto, es la representación de un universo gerundial, metáfora de la escritura-lectura, el final es siempre el momento presente. Es la paradoja de Aquiles y la Tortuga, los personajes quieren avanzar hacia un futuro que el autor les impide alcanzar cambiando continuamente su punto de referencia, los hechos siempre están sucediendo.

Tiempo interior subjetivo no progresivo, que expande el momento puntual para crear un espacio de conciencia. El escritor intenta hacer de la narrativa lo que sólo es posible con la fotografía o la imagen fija, relatar un instante como si se pudiera convertir el relato en imagen, opone narración y descripción a imagen. La realidad es transformada en imágenes y la fragmentación del tiempo en presentes perpetuos.

El tiempo configurado de forma estática, parece no transcurrir. Tiempo sin tiempo de la escritura, la narración del instante es lograda con imágenes estáticas con las que se evita la secuencia del relato y en la que todos los momentos del mundo parecen ser sólo la expresión de una fracción mínima de tiempo, de esta manera el tiempo fluye y permanece a la vez. El tiempo de la historia se detiene dejando su lugar al tiempo del discurso por el que discurre la reflexión, situación paradójica que expande el instante narrado.

La noción del tiempo se diluye en una sucesión de instantes que nunca terminan de acontecer y que una y otra vez vuelven a iniciar. En consecuencia, el interés por la historia disminuye dando paso a través de la repetición narrativa a una serie de situaciones que siempre están iniciando y a una escritura que siempre está escribiéndose en un eterno presente. Representación mental que se refleja en sí misma.

Tiempo, instante encapsulado en el ámbar, metáfora de la conjunción de todos los tiempos a través de la memoria. Tiempo de los recuerdos y de los pensamientos, de los sueños, presente intemporal de la conciencia y la memoria

La literatura es un artificio contra el olvido es el arte de la memoria que se activa con la escritura. La obra literaria existe no en su forma abstracta e ideal sino concreta sólo en la medida que haya un lector que la actualice. Implica una lectura entre líneas y una visión comprometida para conocer y buscar los artificios.

La repetición de los sucesos tienen la función de reflejar lo ya contado, de explicar situaciones anteriores o anticipar el desenlace, aparecen en cualquier lugar del texto conformando el tiempo narrativo, ya que un mismo suceso contado varias veces alarga el efecto de tiempo en la narración, provocando con ello la sensación de volver al inicio de la lectura o de retroceder en ella, de esta manera al avanzar en la lectura se vuelve al mismo lugar una y otra vez, es decir, se repiten eventos en tiempos diferentes de la narración, sin embargo, cada vez que se repite la escena, presenta una perspectiva diferente de los hechos y de los personajes, logrando con ello la sensación de iniciar la lectura cada vez, no de avanzar en ella como las escenas de los dos hombres dialogando bajo el árbol, el caballo blanco galopando, el hombre que recibe las llamadas telefónicas, o la mujer que lee junto a un cuadro de Chardin siempre a las 6:23. Cada vez que se repiten estos sucesos hay una torsión en la narración. (Torres)

El instante narrado juega con la construcción de diferentes versiones de lo que ha sucedido y está sucediendo en el relato, un momento presente genera la ilusión de que un acontecimiento ocurrido una vez, ha ocurrido muchas veces y que está sucediendo siempre. Toda la experiencia del *Hipogeo* sucede en el transcurso de una noche, presente eterno, siempre aconteciendo.

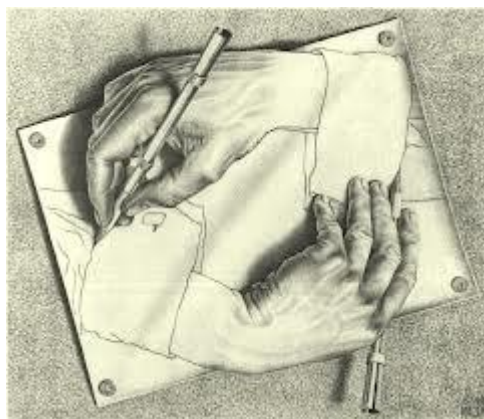
El tiempo siempre presente como en *Farabeuf* busca que la descripción se convierta en el aquí y el ahora de la lectura, convirtiéndose en un presente que busca librarse del pasado y el futuro, enfatizando solamente el instante.

El Hipogeo Secreto es la representación de un universo absolutamente gerundial; una trama que en todo momento está siendo iniciada y en ninguno tiene un desenlace... todavía. (Elizondo 113)

Siempre es el momento presente, la noche larga y eterna es un acontecimiento infinito, siempre está sucediendo, el recuerdo y la predicción hacen del presente algo inasible

porque es algo provisional, es un aquí y ahora que se desplaza siempre hacia la conciencia poética.

Novela siempre iniciando, y volviendo hacia el momento presente, en la que el tiempo de la historia se detiene cediendo su lugar al tiempo del discurso por el que se vierten los fragmentos reflexivos de la escritura que habla sobre la escritura, que permite al lector desplegar el discurso, realizando una lectura sobre la lectura.



Manos dibujando (1948)

Figura 16. Manos dibujando. Litografía de M. C. Escher, representa lo paradójico, cada mano está dibujando a la otra, es un dibujo circular en el que no se puede precisar el principio ni el final. Además de jugar con las manos Escher crea una imagen autorreferente: un dibujo que se dibuja a sí mismo. Como el escritor que se escribe a sí mismo. (Escher)

Mi mano va trazando estas palabras que construyen a otros, los del sueño, esas palabras son también aquellas con las cuales otro me va construyendo como si yo fuera el personaje de una novela confusa... las palabras con que me estoy escribiendo a mí mismo sean menos confusas... "Sigue escribiendo decanta y destila las palabras hasta que ellas se conviertan en el héroe de *El Hipogeo Secreto...*" (Elizondo 38)

El escritor cuando escribe sólo mueve la mano, mente-mano-página se trazan y suceden líneas, ideograma, fragmentos de espejos, en donde cada pedazo de espejo

puede sugerir una cadena verbal que constituye una imagen que a su vez se articulará con otras como lo muestra la figura

ESPACIO MENTAL-ESCRITURA-PRECEPTOS

El espacio literario, siguiendo a M. Blanchot, es el lugar donde surge el pensamiento del autor, es el espacio de la palabra.

Ante la imposibilidad de encontrar el punto de partida, el origen, el sentido fenomenológico, el lenguaje se revela a la vez que muestra el espacio ocultándolo, escondiendo el punto de partida, el origen, el sentido que está obligado a permanecer en la oscuridad, el hombre sólo puede construir el espacio pero nunca apropiárselo en su totalidad. El lector no tiene la posibilidad de aferrar el sentido último a través de la lectura, el texto literario solicita de una comprensión inmanente, que está condenada a ser siempre una comprensión parcial. El sentido existe, pero el lenguaje es incapaz de comunicarlo.

Ya no es la obra, por cierto, lo que se lee, son los pensamientos de todos que vuelven a ser pensados, los hábitos comunes que se vuelven habituales, el vaivén cotidiano que sigue tejiendo la trama de los días: movimiento muy importante en sí mismo que no conviene desacreditar, pero en el que no están presentes ni la obra de arte, ni la lectura. (Blanchot, *El espacio literario*)

A handwritten note on a piece of aged, yellowish paper. The text is written in cursive and reads: "to Mrs. Margaret Schedel with kindest wishes and thanks for her help and understanding". Below this, the name "Blanchot" is written and underlined. At the bottom, the date "24.XII.65" is written.

to Mrs. Margaret
Schedel with kindest
wishes and thanks
for her help and
understanding
Blanchot
24.XII.65

Figuras 17 y 18. La fotografía del escritor y el manuscrito de su puño y letra, representan sus cavilaciones sobre el arte de la escritura, la reflexión del escritor que se desliza sobre el papel.

El espacio que propone Blanchot, es el espacio hecho de escritura y por lo tanto también de lectura, entendida como una forma de creación, de reescritura, que permite la apertura del lenguaje y deja que la obra acontezca, el libro es en el momento de la lectura.

Las ideas del escritor fluyen por los espacios en blanco que va dejando la escritura, por lo que Elizondo llama las “grietas”, por donde fluye la reflexión literaria. Espacio poético literario, grietas de la imaginación o metáforas por las cuales fluye la poética del escritor.

Todo es el alba y éste es el momento en el que se produce la primera grieta; disociación de mármoles en los peristilos de la memoria... (Elizondo 7)

Las repetición de las imágenes de los dos hombres que dialogan bajo el árbol, el caballo blanco y las llamadas telefónicas al interior de la obra permiten los cuestionamientos y los pasajes reflexivos, develando una realidad que se fragmenta, por la que discurre el pensamiento libremente. Cada repetición permite un bucle en la posible trama.

El lector permite que esos espacios se abran y sea imposible toda clausura. Se exige que la escritura a través de la lectura, se convierta en otra forma de escritura. Al quebrarse la unidad de los componentes verbales, el significante no remite ya al significado sino al referente de su propia realidad material, hacia la indagación de su propia materia verbal.

Con ello se cuestiona la capacidad de la escritura de evocar significados absolutos. Esta literatura asume una indefinición del signo orientada a desestructurar la centralidad del significado

La experiencia del lector ante un texto fragmentario y autorreflexivo, en el que describe el proceso y las complicaciones que experimenta el sujeto durante la recreación de un discurso literario, debe acercarse por el puro deseo de leer, haciendo a un lado la comprensión que a menudo se deriva como recompensa de la lectura. La paradoja es

inminente porque todo contacto en un texto literario desencadena una multiplicidad de sentidos que son interpretados a partir del pensamiento, de la comprensión. (Blanchot)

El espacio de Blanchot es el espacio de la incertidumbre donde las palabras pueden ser, pero todavía no pueden hablar. Es decir la palabra poética que expresa la ausencia de aquello que ya no puede hacerse presente.

Un escalofrío conmueve la mano con que escribo la crónica; las letras con las que el rito se instaure se congelan como los insectos aprisionados en la efusión más amplia de su vuelo, dentro del ámbar... (Elizondo *El Hipogeo* 10, 11).

La imagen mental, la palabra poética queda aprisionada en el libro como el insecto en el ámbar.

El texto que habla de sí mismo, cambia las expectativas del lector, ya que el texto no desea comunicar o intervenir en el mundo, sino verbalizar la experiencia que conlleva en sí su propia enunciación, la literatura no habla del mundo, sino de como otros textos han hablado del mundo.

Pero 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... imágenes invisibles. Ése es el mundo de los pensamientos secretos; el mundo en el que la apariencia y su demostración misma son la expresión de la falacia del mundo real. (Elizondo: *El Grafógrafo* 175)

Cuando la novela es un texto ensimismado, con un discurso hermético que rompe con los parámetros lógicos de un texto tradicional, se requiere de un lector que cada vez que realice la lectura del mismo texto lo haga como si fuera la primera vez, de esta manera la comprensión completa de una escritura fragmentaria no es posible, debido a que el discurso no tiene un centro fijo que permita apropiarse del discurso, es por ello que para Blanchot el acto de la lectura se refiere a dejar fluir el lenguaje artístico, el cual se construye y se destruye constantemente.

Se solicita del sujeto lector un papel creativo, que cumpla a la vez con la lectura y la reescritura del texto y que este lector (figura lectora) sea parte del espacio de la obra, es decir, que su sustancia sea la escritura. (Osorno, 2007)



Anfisbena u Ouroboros

Figura 19. La anfisbena. Es una serpiente con una cabeza en cada extremo del cuerpo, es la imagen que representa la poética del escritor, la dualidad de la novela, el escritor que se escribe a sí mismo, el personaje que toma conciencia de que está siendo escrito.

Dice Octavio Paz :

“personajes y situaciones son efectivamente signos: las palabras y las letras de un libro. Ese libro se llama *El hipogeo secreto*, una novela en la que el lector lee que un escritor llamado Salvador Elizondo, está escribiendo una novela en la que describe la búsqueda -por un grupo de personajes entre los que figura la mujer con la que habla o sueña o hace el amor el autor mientras escribe la novela- de un santuario secreto en el que debe consumarse un rito erótico de iniciación... en el que la víctima es esa misma mujer y que consiste en la unión del garabato y de la caligrafía, del signo muerte y el signo placer, es decir, de la escritura de la novela y el acto sexual...; en *El hipogeo secreto* el ideograma chino se transforma en un río de signos: tránsito de lo espacial a lo temporal, de la fijeza al cambio... al escribir que escribe, Elizondo se escribe, se vuelve un signo entre los signos, un accidente entre los accidentes que es toda escritura. Por una inversión de la perspectiva habitual, el autor deja de ser el dueño de las combinaciones de su obra y es una combinación más, uno de los productos de su novela. 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, ya es personaje también. La referencia no está ya del lado del hombre sino del otro lado:

el lado de la escritura... al extirpar el significado, el signo se vuelve garabato... (Paz, *El signo* 205)

El libro es concebido como un *solipsismo*, un juego mental en donde se pierde toda referencia a través de la creencia de que la única seguridad que hay es la existencia propia, y que la realidad de los personajes puede ser solamente un estado mental del yo del escritor, de tal manera que los objetos y personajes serían solamente emanaciones de la mente, reflejo de los pensamientos, de la imaginación autoral, y como producto del sueño de un personaje, todos ellos a su vez son el producto de un dios dueño del destino de los hombres que es quien tiene la pluma y el papel en donde son escritos o borrados todos los integrantes de la trama.

Universo formado de palabras en donde la posibilidad de combinaciones infinitas impide que se encasillen en un sentido fijo, concebido como un gran diccionario en un juego infinito, tanto los personajes como los sucesos son palabras, la única realidad del texto es el texto mismo.

Cuando el sujeto escritor y el sujeto lector, se convierten en representación discursiva de la lectura y de la escritura a través del lenguaje autorreferencial, se da un proceso de reduplicación, que por un lado permite al escritor reflexionar sobre la lectura a través de la escritura autoconsciente que está generando y por otro despliega la posibilidad para que mediante una abismación y un simulacro el lector experimente y reflexiones junto con el escritor el proceso de escritura. En donde el lector debe representar un papel muy activo

“Escribir un libro es, en cierta forma, releerlo. El texto se va construyendo de su propia lectura reiterada. La verdad de una novela es siempre la lucha que el escritor entabla consigo mismo; con ese y eso que está creando. La composición es simplemente la confusión de las palabras y los hechos; la confusión de estas cosas en el tiempo y el espacio; la confusión que es su propia identidad. (p. 37)

Este proceso de la *escritura lectura* del *Hipogeo*, es llevado a cabo por el simulacro de diversas imágenes que son la prefiguración de los personajes escritores-lectores. Artificio literario que consiste en convertir a los personajes en imagen escritora y lectora de la novela. Leer implica participar en la creación literaria.

Los miembros de un círculo de estudios filosóficos, discuten sobre las posibilidades fines y causas de su presencia en el libro, sospechan que alguien los está escribiendo y leyendo.

Los personajes representan diversas características del escritor y durante el acontecer del sueño se confunden, y cada uno toma diferentes facetas de la identidad del escritor, generando ambigüedad.

“Chuan Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado ser una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu”. (J. L. Borges 158)

Lo que no sabía entonces es que quizá yo era E. O lo hubiera sido si hubiera conseguido escribir ese libro... álbum con pastas de tafilete rojo... describo a un hombre que se está describiendo y a un hombre que lo describe a ambos y pienso, mientras escribo estas palabras con las que se describe a un hombre escribiéndose a sí mismo... Salvador Elizondo, o como se llame el hombre que concibió esa imagen... (Elizondo 16- 39)

E (personaje) Arquitecto que sueña bibliotecas y ciudades que se leen como libros, es también uno de los dos hombres que dialogan a la sombra de un árbol (X y el otro), de la misma manera que Platón y Aristóteles en el fresco de Rafael. Puesta en abismo, imagen literaria que es el simulacro de una imagen pictórica.



La escuela de Atenas, fresco de Rafael Sanzio.

Figura 20. La escuela de Atenas. Pintada por Rafael en 1509, en el museo *Estancias Vaticanas*, muestra a los filósofos, científicos y matemáticos más importantes de la época clásica, en el centro se encuentra Platón sosteniendo el *Timeo* y Aristóteles a su lado

sosteniendo su *Ética a Nicómaco*, ambos debaten sobre la búsqueda de la verdad, Platón señala el cielo, simbolizando su pensamiento idealista, dualista, racionalista y Aristóteles señala hacia la tierra simbolizando su pensamiento realista, racional, teleológico. (Fernández 3-8)

X estaba sentado en el suelo, acodado en un reborde, como se sentaban los filósofos de la antigüedad en la Stoa o en los peristilo de los templos. Soñaban reclinados en las columnas. Otra voz, decididamente inminente, habrá de preconizar un método para desmaterializar la substancia de la realidad. El olvido metódico. Uno de ellos se dirige a mí... la imagen ya está concretada por Rafael en los frescos de las Estancias. El pensador que puede verse sentado en primer término, sobre los escalones, frente a la academia de Atenas-, (el observador de la pintura) dice que se trata de un argumento en el que ha meditado durante muchos años. Alude vagamente a una conversación que tuvo lugar bajo la copa de un gran árbol. Un árbol definitivamente inmóvil. (Elizondo 62-64)

El personaje X escribe inicios de novelas.

El Pseudo-T Es una reduplicación del escritor, que ha sido aniquilado por medio de la autorreferencialidad y lo que queda es su representación escultural encima de una tumba antigua. En el interior de la tumba yacen los escritores que conforman la memoria literaria del escritor.

El Imaginado. Es el desdoblamiento de la identidad del escritor, escribe y a la vez está siendo escrito.

El Imaginado, sonrío para sí cuando me concibe consciente de ese juego mediante el que él, que sólo es una abstracción, le va dando vida con su escritura... (Elizondo 48)

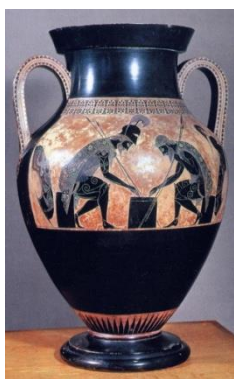
El personaje H, el Geometra, concibió el diseño laberíntico de la ciudad en ruinas

El personaje llamado Sabelotodo, es la metáfora de la memoria artística del escritor, por el que se filtran las paradojas de Zenón, el pensamiento de Bataille, Mallarmé, Válerly y Sade.

El Pantokrator, figura del dios todopoderoso, es el autor o demiurgo, es el que tiene el dominio absoluto sobre todos los personajes quienes toman conciencia de que están siendo creados por un escritor y que forman parte de la trama de un libro, y

reflexionan sobre la omnipresencia autorial, semejante a lo que los hombres conceptualizan como dios, ya que escribe y decide el curso de sus vidas. Pero también puede ser un dios que los está creando a ellos y al escritor también.

El Pantokrator (para los griegos era Zeus y para la religión católica es dios Todopoderoso) juega con todos los personajes incluido el escritor y los personajes a su vez juegan un juego que se llama *El Hipogeo Secreto* o quizá es el escritor Salvador Elizondo, personaje apócrifo del dios de la literatura, quien establece las jugadas.



Aquiles contra Ajax



Zeus-Pantokrator



Dios todopoderoso-Pantokrator

Figura 21. Aquiles contra Ajax. La imagen representada en el ánfora corresponde a Aquiles jugando contra Ajax, el juego de estrategias.

Figura 22. Zeus. En la mitología griega fue nombrado pantocrátor que significaba todopoderoso.

Figura 23. Dios todo poderoso. En la cultura cristiana el Pantokrator representa al Todopoderoso, Padre e hijo, Creador y Redentor.

El personaje femenino nombrada como “La Flor de Fuego” “La Perra” o “Mia”, es la pasión del escritor, todos los personajes y la ciudad son su sueño, es también la palabra ancestral que va a ser sometida a un ceremonial en el que se va a purificar de su sentido. La Perra va a ser convertida en Garabato.

el diseño... la palabra... tómate... rómpeme, que yo no soy más que una débil caña en tu puño... Así; repite conmigo: “Rómpeme... deshojame como si yo fuera la Flor de Fuego...” (Elizondo 7) La caña o cálamo, es una caña hueca cortada oblicuamente, se utilizaba para escribir sobre papiro y sobre tablillas.

La lectura-escritura está representada por Mia, mujer que lee un libro rojo, recostada en un diván cerca de una ventana siempre a la 6:23 que en “realidad” en el libro es un retrato de una pintura de Chardin. De la lectura de Mia depende la existencia de los personajes. Es también la anfisbena que se lee a sí misma. Es una escritura que habla sobre la escritura y es una lectura que habla sobre la lectura. Es una escritura lectura especular, que representa la postura autoconsciente del lector. Lector configurado por la escritura del autor, es una estrategia textual.



Anfisbena

Figura 24. Anfisbena. Representa a los personajes, al escritor y al lector.

La Perra entonces se lee a sí misma. Esa imagen está contenida en el libro. Es como si se hubiera devorado a sí misma o como si fuera la anfisbena que por un instante reptaba simultáneamente en dos direcciones contrarias. Se trata de un tránsito misterioso hacia el fondo más bajo de las palabras... (Elizondo 125)

El escritor y los personajes son devorados por la anfisbena, son solamente palabras que discurren en un espacio literario. Personajes escritura, juego de tablero, autoconciencia escritora: alter ego creador a todos se los come la anfisbena

yo sólo sé que ese hombre está escribiendo un libro que se llama El Hipogeo Secreto. Es un libro en el que la paradoja tiene un papel predominante. Pero yo Salvador Elizondo, tal vez también soy un personaje apócrifo del dios de la literatura.” (Elizondo 41)

Salvador Elizondo; un escritor que se ostenta como autor... este individuo vive presa de una fantasía morbosa consiste en concebirse a sí mismo y al mundo como un hecho narrado. (Elizondo 44)

Los personajes toman conciencia de ser personajes de una novela de ser sólo imágenes prefiguradas, junto con el escritor que los está creando y la mujer que los está leyendo. Hay una puesta en abismo cuando los personajes se percatan de que son los personajes y la lectura de un libro.

El autor se imagina acompañado por esa entidad que el mismo inventa. Su personaje está compuesto con los fragmentos de otros personajes que a su vez conforman al autor personaje que ha quedado in vitro como el ámbar, como espectáculo que la mente construye y deconstruye eternamente en el espejo de la escritura. El sujeto de la narración se observa dentro de una realidad fragmentada, se mira así mismo incompleto, tampoco se ve como entidad única, sino más bien múltiple y paradójico, manifestándose a través de sujetos parciales.

tú también habrás tenido esa sensación extraña: la de ser uno de los personajes de El Hipogeo Secreto...Hubiera querido preguntarle a La Perra si ella ya conoce el contenido de ese libro en el que ella y nosotros todos los adherentes del Urkreis somos los personajes aparentemente ficticios... (Elizondo 92)

¡Pasen a escuchar de boca de su autor la historia de El Hipogeo Secreto!... ¡Pasen a conocer las aventuras de los hombres escritura!.. (Elizondo 96)

La figura de la anfisbena o el repliegue de la escritura es una forma de crítica a una realidad fenomenológica y de rechazar las formas canónicas de representar al mundo, al funcionar como crítica literaria, rechaza la figurativización del personaje.

Los textos metaficcionales buscan vulnerar las formas canónicas, al jugar con diferentes maneras de presentar el mundo ficcional, se puede jugar con la figura del narrador autor mediante la irrupción de la figura autorial al interior de la obra para comentar la escritura de la misma, además adoptar el rol de personaje y hacer conciencia de ello, lo cual le permite cuestionar la realidad narrada y la figura narrativa, cuya finalidad es descubrir el artificio de la ficción y desestabilizar las nociones con las cuales el lector se aproxima a la lectura. Una suerte de *Metalepsis* de autor. (Genette, *Metalepsis*)

El acto de escritura convertido en escritura dentro de la escritura, pierde todas sus referencias, la escritura no es lo que escribe el hombre, porque el hombre está convertido en personaje por medio de la imagen proporcionada por la escritura, está construido de palabras. Este autor se convierte en ficción cuando irrumpe en el relato para interrumpir su escritura. El escritor dirige la escritura hacia su propio centro, de tal manera que se va creando a sí mismo, hasta que escritor y personaje se fusionan creando un ideal de sí mismo dentro de la obra.

El escritor queda encerrado en la circularidad que desea expresar, en el proceso doble de escritura y lectura.

La condición literaria del autor lo identifica con el personaje de la novela y le permite discutir exhaustivamente consigo mismo la posibilidad de estar siendo el personaje de su propia novela inconclusa, de manera que el autor se multiplica en el personaje a través de representaciones mentales. El escritor se sueña personaje, el autor personaje es una representación mental. La condición literaria del autor lo identifica con el personaje de la novela y discute consigo mismo la posibilidad de estar siendo el personaje de su propia novela inconclusa.

Mi mano va trazando estas palabras que construyen a otros, los del sueño; esas palabras son también aquellas con las cuales otro me va construyendo como si yo fuera el personaje de una novela confusa... en la que las palabras con las que me estoy escribiendo a mí mismo sean menos confusas y menos equívocas... (Elizondo 38)

En el complejo proceso de creación literaria el escritor delega al narrador la tarea de narrar los sucesos que le son entregados por él. De esta manera al leer un relato nunca estamos en contacto directo con el escritor, ya que estamos ante un mundo de ficción,

por lo tanto el escritor se comunica con el lector por medio del narrador. El escritor delega la voz al narrador, incluso cuando el escritor le preste su figura, el narrador sigue perteneciendo sólo al mundo de la ficción que le ha dado vida. Es el caso cuando el escritor crea un narrador que tiene sus mismas características y hasta su propio nombre para hacer creer que el escritor y su desdoblamiento, el narrador, son la misma persona. Esto es cuando la figura y el nombre del escritor pasan a ser parte de la ficción.

Por lo tanto no es posible creer que el escritor ejecute acciones reales que sólo corresponden a la ficción, solamente que lo utiliza como estrategia narrativa para fingir que el escritor es el que ejecuta los actos de la narración.

PERSONAJES-JUEGO

La novela, es un espejo mágico que refleja las palabras, imágenes al infinito; es un juego que se juega en un tablero de fichas blancas y negras parecido al ajedrez, en el cual se da la participación activa entre escritor, personajes y lector, alude a la posibilidad de infinitas jugadas como posibilidad de tramas se puedan encontrar, el tablero de juegos simula la narración que avanza según los movimientos de cada jugador.



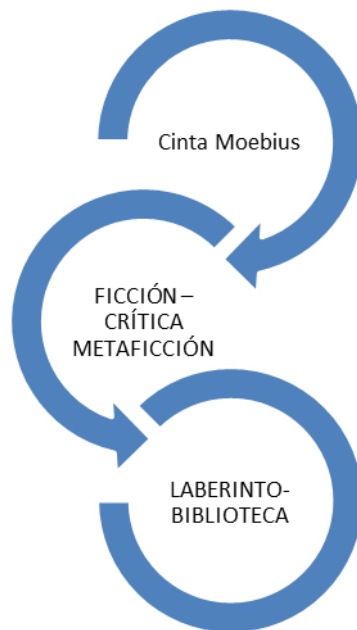
Tablero de juego *Ludus latruncularum*

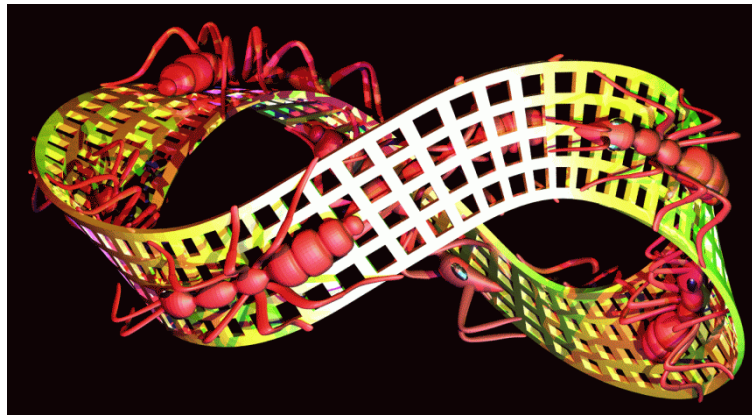
Figura 25. La imagen del tablero, es una reproducción del que usaban los griegos y los romanos para el juego “ludus latruncularum”. Juego de estrategia militar, parecido al juego de damas o al ajedrez, el jugador con más piezas en el tablero gana, Homero habla de este juego en sus obras. (Ludus latruncularum o juego de soldados/ Trebeyos)

El Imaginado contra La Perra están jugando un juego que se llama *El Hipogeo Secreto*, que se juega con la posibilidad de posibles novelas como movimiento de fichas...” “Piensalo bien somos nada más las fichas en el tablero del ludus latruncolorum nuestro porvenir es el número de jugadas que podemos ejecutar...” (55)

El fractal narrativo es la composición de la novela por medio de imágenes, el signo se vuelve imagen-garabato, personajes-escritura-garabatos-alter ego del escritor, le permiten reflexionar a través de cada uno de ellos los diferentes aspectos de la creación literaria.

3) FORMA GEOMÉTRICA DE LA NOVELA. Cinta Moebius, universo geométrico de la novela cuya forma funciona como metáfora de la literatura en su carácter dual subjetivo y autorreflexivo. Cada figura o fractal de la novela puede representar la función de la cinta. (repliegue, duplicación, juegos de espejos, autoconciencia escritora).





CINTA MOEBIUS ESCHER

Figura 26. Escher, Cinta de Moebius. 1963 representa la paradoja.

La cinta Moebius, fue descubierta por dos matemáticos alemanes, August Ferdinand Möbius y Johan Benedict Lustinggen, en 1858. En la obra de Maurits Cornelis Escher (1898-1972), artista gráfico del siglo XX, en 1963 por encargo de un matemático inglés hace la Cinta de Möbius II, xilografía en base de madera a tres tintas, muestra a las hormigas que transitan por la cinta en un movimiento constante sin principio ni fin, ya sea que se muevan hacia arriba o hacia debajo de la cinta, llegan nuevamente al punto donde iniciaron. La cinta tiene la superficie de una cara y un solo borde, lo que impide diferenciar el afuera del adentro, tiene la propiedad matemática de ser un objeto no orientable, si una persona se desliza acostada mirando hacia la derecha al dar una vuelta completa aparecerá mirando hacia la izquierda. No se sabe en qué punto inicia, ni donde termina el trayecto de quien transita por ella, se puede recorrer infinitamente sin percatarse cuando se está de un lado o de otro de la cinta. Esta cinta ha sido adoptada por las matemáticas, la ciencia, la ingeniería, la literatura, la música y el cine.

En la literatura, varios autores han utilizado el fenómeno Moebius, Cortázar en su cuento Anillo de Moebius, Cabrera Infante en Tres tristes Tigres, Borges, en El disco de Odin.

A.J. Deutsch, escribió una obra de ciencia ficción, Un subterráneo llamado Moebius, llevada al cine por un grupo de estudiantes de cine argentinos, en 1996. (Díaz Martínez)

La arquitectura de la novela *El Hipogeo Secreto* responde a la figura de una cinta de dos caras o cinta de Moebius, en donde discurren y se confunden dos formas discursivas, una el relato y la otra ensayística de naturaleza reflexiva, argumentativa y conceptual, que transmite el pensamiento poético del autor. Arquitectura compleja de carácter sintáctico fragmentado, debido a que la frase muestra una cara de la cinta que es el relato y la imagen trasladada al otro lado, al reflexivo.

El anillo o cinta de Moebis, símbolo de la metaficción narrativa, cuya peculiaridad consiste en que al desplazar un objeto paralelamente a lo largo de la cinta se llega al punto de partida con la orientación invertida, por lo que no se puede salir de la red, sino que se pasa a otra cara, en donde no se percibe el paso del tiempo.

Con ello se logra involucrar en el mundo ficcional al narrador, a los personajes y al lector y se anula la distancia entre la ficción y la realidad, creando la ilusión de que tanto la historia como la narración se encuentran en el mismo nivel.

Con el giro de la banda se duplica su extensión al infinito, una banda sin principio ni fin. La representación del repliegue de la novela que se abre a la posibilidad de infinitas lecturas: novela-ensayo, novela contenida en otra, imagen de textos entrelazados, que giran sobre sí mismos para plegarse en círculo como la banda sin fin, como la anfisbena que se devora a sí misma.

Mediante la figura geométrica de la cinta que adquiere el texto absorbe al autor y al lector. En un efecto moebius, que invierte la realidad y la ficción, se traslada el horizonte del lector que está consciente de estar leyendo una novela al horizonte de la propia novela, sin realizar aparentemente ningún salto de nivel narrativo, de la misma manera como se desplazan las hormigas por la cinta o como cuando Alicia traspasa el espejo, o cuando un personaje masculino de Cortázar intercambia su conciencia con el *Axolotl*, o el escritor fotógrafo de *Las babas del diablo* del mismo autor es absorbido por una imagen fotográfica. Así el escritor personaje junto con el lector pasa a ser habitante de ese mundo de ilusión.

El escritor juega con espacios multidimensionales, de tal manera que para ingresar al interior del hipogeo es a través de laberintos umbralicios, a lo cuales se introducen los

personajes buscando un centro que nunca encuentran, en donde se van haciendo cada vez más conscientes de ser solo escritura.

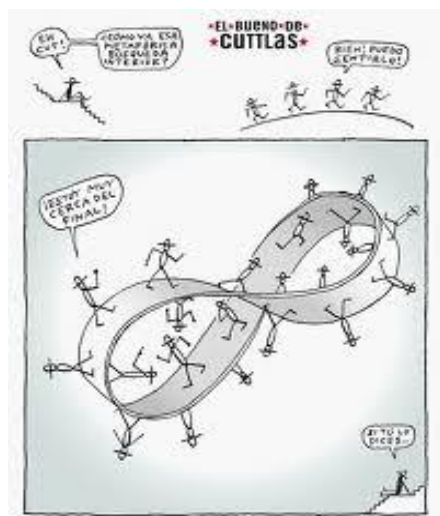
Se llega al fondo del hipogeo a través de un espacio aparentemente concebido con la forma de una horadación rectilínea, pero que en realidad tiene la forma de un doble torus conformado por un número infinito de planos continuos de Möbius que delimitan un volumen que a la vez conduce a todos los puntos del mundo está cerrado hacia sí mismo y no conduce, en la realidad a ninguno. (Elizondo 107)

Movimiento realizado por la llamada, *máquina metageométrica* un espacio pluridimensional, en donde los personajes y su creador dialogan y se preguntan sobre las historias que los escribe, tomando conciencia de su especificidad literaria, permite al lector cruzar el umbral de un mundo a otro sin percibir cuándo se está afuera o en el interior de la cinta. Es el punto de torsión del anillo moebius, en donde cohabitan todos ellos, logrando eliminar la frontera entre realidad y ficción, al crear la paradoja de trasladar la perspectiva del lector, consciente de estar leyendo una novela a la perspectiva de la propia novela, sin realizar en apariencia algún cambio de nivel. (García)

Metageometría, es también la geometría antieuclediana, sus exponentes Riemann y Lobachevski (1793-1856), sostenían fundamentalmente que el espacio es pluridimensional y curvo, ya que la recta se cierra sobre sí misma, el espacio se concibe como un continuo espacio tiempo, en donde el círculo se puede cuadrar en la mente como una posibilidad de ser. Introducirse en la cuarta dimensión posibilita la idea de salir de nuestro mundo regresar en el punto que sea de nuestro interés. En literatura suponen cruzar umbrales a los mundos del sueño, en lo que todo se encuentra invertido como imágenes a través del espejo, la realización de viajes en el tiempo, y todo tipo de dislocamientos espaciales y temporales. Como en las imágenes de Escher.

Los personajes de El Hipogeo Secreto se atienen, en su falta total de esclarecimiento, a los datos de tipo demostrativo que la ciencia aporta acerca de su condición de en el interior del pasadizo de Möbius. No se dan cuenta todavía de que el autor del libro que los contiene combina esos datos conforme a sus caprichos demenciales; no se percatan de que ellos ahora están en un orden y el que los está narrando en otro. (Elizondo 108)

La novela al mostrar su proceso de escritura y la representación del mismo logra el efecto de que el lector está presente en la creación de la novela, es decir, el lector está inmerso como constructor del texto.



Personajes-escriitor-lector en la Cinta

Figura 27. La figura de arriba representa a los personajes, al escritor y al lector, deambulando por la cinta, volviendo una y otra vez al punto de inicio sin darse cuenta de ello.

La fundamentación del tiempo en *El Hipogeo*, corresponde al aquí y ahora narrado, al instante que es activado por el proceso lector. El tiempo y la narración toman forma de anillo de moebius o forma de un repliegue, mediante la apariencia de que el tiempo de la escritura y el tiempo de la narración son los mismos. Las palabras se deslizan metafóricamente a través de la cinta, como suceso que sólo tiene lugar en el texto, en un solo instante que es el momento de la conciencia escritora y de la lectura en una espiral que se enrolla sobre sí misma, en una serie de asociaciones de la memoria profunda o de la fantasía. (Torres)

Al cruzar los umbrales del interior de la cinta se fusionan los bordes territoriales entre la ficción y la realidad del que escribe, como una forma de percepción el mundo y de plantearlo literariamente, en un lugar y un tiempo en el que sólo tienen cabida las

palabras. Lo más importante es lo que no está escrito, la narración verdadera es el no texto que obliga al lector a ser otro autor y construir su propia historia.

Espacio producto de la imaginación que corresponde a la topología de Moebius por donde los personajes transitan una y otra vez. Los personajes al leer de manera inversa el libro de tafiote rojo, se leen a sí mismos, porque se encuentran en el otro lado de la cinta, han cruzado el espejo, de manera que lo que ellos leen es lo que lee el lector, el autor ya no puede diferenciarse del personaje, se desplaza al personaje convirtiéndose en escritor de manera que no se sabe quién lee y quién escribe la novela, con lo cual queda encapsulado dentro de la cinta, preso, en un espectáculo eterno. La mente como hoja en blanco es el espacio de reflexión.

El punto de partida no es la realidad, sino otro texto en el cual la distinción en copia y original se desvanece, la mimesis no tiene mucho sentido ya que lo real es suplantado por las imágenes que resultan más reales, en lo que todo es un simulacro incluso la ficción. Al invertirse el tiempo y el espacio se borran las convenciones tradicionales y se enfatiza el placer por la creación artística y el renacimiento de la imaginación.

La novela se vuelca sobre sí misma para mirarse como ficción, el arte se refleja a sí mismo para exponer deliberadamente el artificio, para presentarse como simulacro de la realidad y presentar una realidad, la de la escritura, de esta manera el mundo que se proyecta es el mundo de la creación.

De esta manera la novela proporciona un efecto especular, al devolver siempre una imagen invertida del sujeto, en la cual al pasar el escritor a ser parte de la narración se convierte en personaje y lector de la misma. Confundiéndose así los planos de realidad y ficción direccionando el sentido de la novela como libro que está siendo escrito mientras se va leyendo. (Torres)

LOS LABERINTOS LITERARIOS.

En un laberinto el mundo no tiene un centro fijo, se borran los límites entre la ficción y el ensayo.

Los laberintos literarios tienen carácter polisémico con muchas ramificaciones que se desprenden de un esquema básico, puede haber varias posibilidades de interpretación en un mismo texto y cada una de ellas es verdadera en su contexto de enunciación.

El laberinto verbal del hipogeo secreto, introduce al lector para proseguir un trayecto narrativo, lleno de paradojas y ambigüedades. La elección del laberinto como metáfora literaria supone la ilusión del lector, de no darse cuenta como se introduce al laberinto, puede suponer una imagen en la cual se refleja una lectura activa que colabore con la escritura de la novela, las ideas o preceptos literarios que se encuentran en la novela proyecta hacia un universo literario intertextual a partir de las asociaciones del escritor proyectándose hacia múltiples escritores y hacia múltiples significados.

Este laberinto muestra la imposibilidad de salir de la ficción, cuando se cree salir se ha entrado en una ficción más amplia o biblioteca infinita, se ha pasado al otro lado del espejo, último reducto del laberinto, que toma forma de panal de abeja, en cuyos alveolos se encuentran contenidas todas las obras artísticas, y las que todavía no se han creado, incluido *El Hipogeo Secreto*.



Laberinto textual

Figura 28. Laberinto textual. Nos recuerda el infinito literario o el gran *Livro* de Mallarmé, Las narraciones de Borges que en su libro “*Narraciones*” abundan los laberintos, pero sobre todo *La biblioteca de babel*. La biblioteca-universo. Las obras

sucesivas de un escritor son como las ciudades que se construyen sobre la ruina de las anteriores.

“El universo (que otros llaman Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales...” (Borges, *La biblioteca de babel*)

“Todo tiene también la condición de un libro, sucesivamente al infinito, porque los alveolos son pasadizos monumentales que se abren, de un lado a otro, a pequeños cubículos engañosos concebidos de acuerdo a los principios mediante los que Borromini diseñó la perspectiva falaz del Palazzo Spada. En esos cubículos habitan los personajes de este libro... Dentro de ese cubículo están contenidas las colecciones tales como La Carta Anónima, El Hombre Proferido, Las Pirámides de Egipto, El Libro Rojo... (Elizondo 123)

El Palazzo Spada, efecto de fuga hacia múltiples direcciones se parece al interior laberíntico del *Hipogeo*, con quien establece un juego de espejos, siempre aparece la misma idea sobre el arte ahora plasmada en la arquitectura. La literatura remite a la misma literatura, el espejo no refleja al mundo exterior sino al texto y su reflejo. Es una escritura de ideas acerca de las ideas de la escritura, contiene la misma idea del laberinto, proyectar las ideas hacia diferentes direcciones para desplegarse hacia múltiples significados.



Palazzo Spada de Borromini (1540)

Figura 29. Palazzo Spada. Corresponde a la obra arquitectónica de Francesco Borromini. Sus obras buscaban nuevas formas espaciales. (Borromini: Estilo y características)



Figura 30. Intertextualidad. Esta figura representa la intertextualidad, la presencia de uno o más textos en otro, ya sea de manera explícita, por analogía, alusión o semejanza.

El laberinto, representado con las figuras anteriores es un universo discursivo, el fondo del *Hipogeo* corresponde al espacio literario, el lugar en donde los personajes toman conciencia de estar conformados con la materia de la escritura y que forman parte de un universo literario, es a la vez la Biblioteca-cinta por la que discurre el pensamiento literario de Bataille, Mallarme, Valery, Joyce, Ezra Pound, Sade, Homero, Borges... al lado de fotografías, pinturas, esculturas, películas, producto del sueño y la memoria escritora, la fragmentariedad del texto y el ritmo sugieren la imagen laberíntica. La narración no es lo que dice, sino el número infinito de lecturas que sugiere. Juego de espejos que se refractan y generan a su vez nuevas ficciones. Lecturas infinitas de infinitos lectores. Intertextualidad literaria, a partir de las asociaciones mentales del escritor.

“...el paisaje era como un texto ya leído con infinito placer. X. sabía conjurar esos momentos bibliotecales”... “años antes, en la protohistoria de este mito, yo tuve la

conciencia de todas las imágenes que ahora se afinan como en un juego errático de la memoria”. (Elizondo 228- 229)



Cinta Moebius (Biblioteca)

Figura 31. Cinta Moebius. La imagen biblioteca-cinta se encuentra en correspondencia con la figura de la novela.

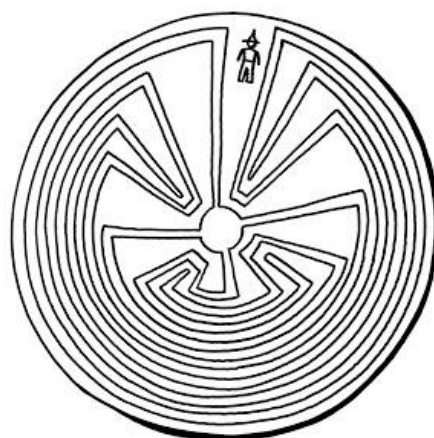
La intertextualidad permite desarticular la idea de que el texto representa una realidad y afirmarse como una construcción hecha de palabras.

Leer a Salvador Elizondo, o introducirse a su universo literario lleva necesariamente a leer a los autores de su predilección, a mirar las pinturas que él mira, a ver desde su óptica las películas de las que él habla, conduce necesariamente a la periferia, a la inestabilidad en la percepción del arte, esto se debe a que porque por sus páginas repta el erotismo, el ritual de la muerte, el sacrificio, y la pasión; lo bello, lo horrible y lo grotesco del arte, la lectura de su obra implica traspasar el umbral hacia otros mundos, los de la muerte, la locura, la embriaguez; es entrar al mundo onírico que el escritor nos propone, a un sueño que está siendo soñado por otro. Universo regido por el instante de la sensibilidad creadora, en el que se encuentra un escritor devorador de espectáculos lamentables, tanto pictóricos como escriturales los cuales devuelve

convertidos en textos literarios. Escritor irónico y parodiante por donde se deja escuchar su carcajada interior al puro estilo de “Elizondo” (personaje-escritor), Sade y Bataille.

La noche, en toda su magnitud, me cayó en las espaldas como el vómito o como la defecación de un dios enloquecido. Las orbes, las galaxias, se quebraron sobre mi cabeza como un cántaro lleno de orina... reptaba como una serpiente rabiosa husmeando las emanaciones de tu cuerpo abandonado y te sentía dormir como se siente el tajo del hacha del verdugo sobre la nuca, con el dolor con que se siente el puñal de la luz socavando los ojos del muerto que yace despatarrado... (Elizondo 12)

Escritor adelantado a su tiempo, sus obras se mantienen vigentes esperando pacientemente a sus lectores.



Laberinto

Figura 32. Laberinto. Es la entrada a un laberinto y representa al lector que se aventura a leer a Salvador Elizondo.

CONCLUSIONES.

Al entrar en crisis, las narraciones que tenían como propósito mostrar una referencia al mundo, que poseen unidad, coherencia y significado y a los que puede aprehenderse desde un centro, han quedado superadas, no sólo por la literatura, sino que la mezcla de imágenes y géneros discursivos aparecen actualmente también en la publicidad, en el cine, en series televisivas, etc.

El Hipogeo Secreto a punto de cumplir medio siglo, todavía conserva su vigencia, debido a que responde como la literatura posmoderna, cuyo privilegio sobre el instante y lo simultáneo es presentado por el cine y la literatura actuales.

La filiación de esta novela con los planteamientos postmodernos muestra la vigencia de este tipo de textos en la actualidad y su importancia en los cambios sociales y tecnológicos que se han llevado a cabo en esta época de globalización, estas nuevas formas de representación de los medios de comunicación, el uso de las nuevas tecnologías y todo lo que de ellas se desprende (internet, redes sociales, comunicación indirecta, comunicación icónica...) textos móviles, los cuales requieren que los lectores procesen tanto las imágenes visuales como la palabra escrita, elementos que proporcionan los textos metaficticiales.

Estos elementos metaficticiales se pueden encontrar en la actualidad tanto además en el cine, y la literatura, en teatro, en el comic, en los videojuegos, y en todas las manifestaciones artísticas. Tanto G. Genette como Lauro Zavala tienen trabajos en los cuales analizan obras representativas que desde la antigüedad hasta la época actual tienen elementos o características metaficticiales.

Debido a las diferentes manifestaciones culturales y artísticas en las cuales aparecen elementos fractales o metaficticiales en la actualidad es por lo que propongo como colofón algunos elementos que permiten la lectura de estos textos; dejando abierta la posibilidad de abrir aristas para otros trabajos sobre estos textos y quizá desarrollar métodos de lectura en el aula, como los que están proponiendo algunos trabajos sobre la lectura metaficticial en el libro infantil.

LECTURA DE TEXTOS METAFICCIONALES.

La propuesta de lectura de Umberto Eco en *Lector in fabula* en líneas generales propone que la lectura de un texto narrativo solamente se actualiza a través de la lectura, ya que sin ella no hay significación y que el texto debe considerarse como algo que activa y actualiza el sujeto de la lectura, de tal manera que leer es participar en la construcción del texto y del mundo narrado.

La lectura no significa descifrar signos mecánicamente, sino que implica un proceso de selección y organización y desciframiento de estos que no se presentan de manera secuencial, sino imbricados y entrecruzados.

Se puede decir entonces, que la lectura es una relación de colaboración entre un texto que para obtener sentido necesita de un lector activo para funcionar, lo cual no quiere decir que el texto dependa de la subjetividad del lector para su interpretación, lo cual generaría una serie infinita de lecturas.

El texto metaficcional al no representar la realidad es antimimético, porque busca reproducir una realidad alterna a la cotidiana, presenta una realidad textual que se desplaza hacia las competencias del lector, por lo cual no presenta una lógica referencial, sino una lógica intertextual, por lo que se considera una puesta en abismo. Frente a estos textos es necesario que el lector interprete adecuadamente los códigos literarios y lingüísticos empleados por el autor.

Para Umberto Eco la forma de leer un metatexto supone dos lecturas, en donde la primera presupone un lector ingenuo y la segunda un lector crítico capaz de interpretar el fracaso de la primera lectura, que implica a un doble lector modelo, y que la lectura crítica es siempre una representación y una reinterpretación.

La concepción de “comprensión lectora” se ha extendido como la construcción de sentido producida por la lectura de un texto literario, que desarrolla la competencia lectora la cual es entendida como un proceso nunca terminado para el lector. Y la comprensión literaria, se comprende como el proceso de construcción de significados que finaliza con cada lectura.

Para poder participar en el juego que proponen este tipo de lecturas son necesarias competencias gramaticales, semánticas y el uso que tienen las palabras en el contexto de la ficción.

Para acercarse a la lectura de los textos metaficcionales siguiendo la propuesta de (Ortega) se requiere de una lectura creativa que participe del juego y la subversión de los juegos abiertos, el lector debe conceptualizarse como una parte del hecho literario. Desde esta concepción la comprensión lectora se produce cuando el lector puede utilizar los componentes y aspectos de la narrativa y así acceder al funcionamiento de la obra.

El surgimiento del lector activo, que percibe que el texto literario se pliega hacia diversos significados, la comprensión literaria se hace más compleja. La lectura de textos autorreflexivos implica una lectura creativa participando en la propuesta del propio texto como en "Rayuela", de Cortázar.

El lector tendrá que relacionar la obra con otros discursos literarios o no literarios a los que alude la obra de manera implícita o explícita, y comprender como se construye el texto según sus características y así saber cómo abordar la lectura.

La comprensión de una narrativa autorreflexiva implica la necesidad de reconocer la manera en que esta narración vulnera la narración tradicional, activando o recordando las convenciones, para poder identificar los elementos que son cuestionados o que adquieren nueva forma.

También hay que conocer la teoría que se incluye en la narración metaficcional y participar en el juego que propone para descubrir sus reglas y como vulnera las reglas del texto convencional.

La lectura del texto metaficcional permite relacionar los textos canónicos con los textos metaficcionales, debido a que para entender como un texto vulnera las convenciones canónicas debe haber un conocimiento anterior de estas.

La lectura de estos textos permite:

- a) Procesar la información de varios discursos.
- b) Promover la autoconciencia lectora.
- c) Permite comprender la intencionalidad.

Bibliografía

- Aime Rodríguez, Alejandro. «Autoconciencia y posmodernidad.» Instituto de Investigación Signos e Imágenes (1995).
- Albarrán, Claudia. «La generación de Inés Arredondo.» Casa del Tiempo UAM (1998).
- Anderson Imbert, Enrique. Teoría y técnica del cuento. Barcelona: Ariel, 1999.
- Arango, Enán Burgos. Un Golpe de Dados Jamás Abolirá el Azar. 22 de febrero de 2010. 2014 de mayo de 14 <https://issuu.com/pleamar/docs/golpe_de_datos>.
- Ardilla, J. Clemencia. Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana. 22 de septiembre de 2009. 23 de agosto de 2010 <<https://dialnet.uniroja.es/articulo>>.
- Arguedas T., Vernor. La geometría de la naturaleza: Benoit Mandelbrot. Agosto-febrero de 2012. 13 de agosto de 2016 <<http://www.cidse.itcr.ac.cr/revistamate/>>.
- Arrauz, Manuel. Artículo dedicado al pensamiento de Maurice Blanchot. 1989. enero de 2012 <<http://bibloquet.es/documentos/E%20Pensamiento%20Afuera.pdf>>.
- Aviña, Rafael. «Universos fílmicos de Salvador Elizondo.» En El Angel, suplemento cultural del diario Reforma abril de 2006.
- Bacarlett Pérez, María Luisa. «Foucault y El Quijote: desbordando la episteme clásica.» Colmena 46, Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México (2012).
- Barthes, Roland. Literatura y metalenguaje. Paris: Seuil, 1964.
- . S/Z. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1980.
- Bataille, Georges. Las lágrimas de eros. México: Maxi en Tusquets Editores, 2013.
- Beristáin, Helena. Diccionario de Retórica y poética. México: Editorial Porrúa., 2013.
- Bibiena, Giuseppe Galli. Fuga de perspectivas. (1632). 29 de julio de 2012 <<http://www.unav.es/ha/oo7-TEAT/escenografias>>.
- Blanchot, Maurice. El espacio literario. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- . El libro que vendrá: El canto de las sirenas. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores, C.A., 1959.
- Borges, Jorge Luis. La biblioteca de babel. s.f. 16 de mayo de 2016 <[biblio3.url.edu.gt.libros-borges.ba...](http://biblio3.url.edu.gt/libros-borges.ba...)>.

- . [laserpblanca.com](https://sites.google.com/a/laserpblanca.com/la-serp-blanca/borges-magias-parciales-del-quiote). s.f. 14 de mayo de 2014 <<https://sites.google.com/a/laserpblanca.com/la-serp-blanca/borges-magias-parciales-del-quiote>>.
- . Libro de arena: El disco de Odin. 23 de septiembre de 2009. 12 de octubre de 2013 <<http://www.jorgeluisborges2.blogspot.com/.../por-jorge-luis-borges.html>>.
- . Narraciones. Buenos Aires: Emecé Editores, 1982.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Antología de la literatura fantástica. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- Borromini: Estilo y características. 8 de septiembre de 2014. 8 de mayo de 2014 <losguaposyborromini.blogspot.mx/2014/09/estilo-y-caracteristicas.html>.
- Bravo, Víctor. «Representación y repetición en Michel Foucault.» Cifra Nueva (junio-diciembre 2000).
- Castañón, Adolfo. Entrevista con Salvador Elizondo: Los secretos de la escritura. s.f. 29 de junio de 2008 <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/260...>>.
- . «Salvador Elizondo, "escritor, corrosivo, incómodo".» Proceso (2006).
- . Salvador Elizondo. Idea del hombre que se hizo prosa. 12 de diciembre de 2012. 2013 de octubre de 24 <www.revistadelauniversidad.unam.mx...>.
- Castilla Cerezo, Antonio. 23 de marzo de 2011. 2011 <<http://revistaneutral.Filas.wordpress.com>>.
- Castillo García María Esther. En el mundo de El Hipogeo Secreto de Salvador Elizondo. diciembre de 2006. 14 de abril de 2007 <<https://dialnet.uniroja.es/articulo>>.
- Colchero Garrido, María Teresa. Alquimia de la novela de Carlos Fuentes. Mexico: BUAP, 1995.
- Cortázar, Julio. Queremos tanto a Glenda: Anillo de Moebius. 13 de febrero de 2012. 20 de febrero de 2013 <<http://www.sololiteratura.com/cor/obrasdecortazar.html>>.
- Curley, Dermot F. En la isla desierta: una lectura de la obra de Salvador Elizondo. México: ALDUS/UAM-CUAJIMALPA, 2008.
- Deleuze, Gilles. Diferencia y repetición. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.

- Díaz Martínez, Miguel Ángel. La cinta de Moebius/iMates, Mates! 14 de Febrero de 2011. 23 de agosto de 2011 <<https://matesmates.wordpress.com>> la-ci...>.
- Eco, Umberto. Lector in fabula. Barcelona: Lumen, 1993.
- . Obra Abierta. Barcelona: Ariel, 1990.
- Elizondo, Salvador. «Cuaderno de escritura: Los trashumantes.» Elizondo, Salvador. Obras I. México: El Colegio Nacional., 1994. 415, 416.
- . El Hipogeo Secreto. México: FCE, 2000.
- . El mar de iguanas. México: Atalanta, 2010.
- Elizondo, Salvador. El más allá de la escritura Silvia Lemus. octubre de 1997.
- . Film, Apocalipse 1900, parte 1,2,3. marzo de 28 de 2009. 23 de septiembre de 2009 <<http://www.youtube.com/watch?vOosGingYnKuQ&feature=fwre>>.
- . Obras Completas, I, II. III. . México: El Colegio Nacional, 1994.
- . Obras I: Cuadernos de escritura. México: El Colegio Nacional, 1994.
- Escher, M. C. M. C. Escher. El cruce Maravilloso del arte con el hechizo de la matemática - Educ.ar. s.f. 17 de marzo de 2013 <www.educ.ar/dinamico/UnidadHtIm_get_d778acf-7a06-11e1-831b-ed15e3c494>.
- Fancelli, Domenico. Mausoleo de los reyes católicos. (1517). 29 de julio de 2012 <<http://www.capillarealgranada.com>>.
- Fernández Cardo, José María. El "noveau roman" y la significación. 1983. 15 de abril de 2013 <<https://books.google.com.mx/books?isbn=8774680883>>.
- Fernández, Santiago. Cuadro filosófico: La escuela de Atenas, fresco de Rafael Sanzio (1509). Noviembre de 2006. 23 de abril de 2014 <www.hezkuntza.ejgv.euskadi.eus> > 11_es...>.
- Fotografías de estrellas de mar. s.f. 24 de noviembre de 2014 <www.allposters.es> > Fotografías-de-estrell...>.
- Foucault, Michel. El pensamiento del afuera. 1966. febrero de 2012 <www.philosophia.cl>.
- Foucault, Michel. De lenguaje y literatura. Barcelona: Paidós, 1996.

- . Las palabras y las cosas. México: Siglo XXI, 1982.
- Fuentes, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- . Valiente Mundo Nuevo. México: FCE, 1990.
- G., Andrés. Fractales.org Fractales. Concepto - Cienciateca. 29 de abril de 2002. 14 de agosto de 2016 <<http://www.cienciateca.com>>fractales>.
- Gadamer, Hans-Georg. La actualidad de lo bello. Barcelona: Paidós, 1996.
- Gass, William. Fiction and the Figures of Life. New York: Alfred A Knopf, 1970.
- . The Medium of Fiction by William Gass. 1970. abril de 2010 <www.massey.ac.nz/massey/fms/Col...>.
- Genette, Gérard. «Figures III.» Paris: Seuil (1972).
- . Metalepsis. De la figura a la ficción. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Gómez Redondo, Fernando. El lenguaje literario, teoría y práctica. Madrid: Edaf, 1999.
- Greimas, Algirdas Julien. «La enunciación: una postura epistemológica.» Cuadernos de trabajo 21. Puebla: UAP/CECYT, 1996.
- . «La Enunciación: una postura epistemológica.» Cuadernos de trabajo 21 (1996): 25.
- . Semántica estructural. Madrid: Gredos, 1987.
- Infante, Guillermo Cabrera. Tres tristes tigres. Madrid: CATEDRA: Letras Hispánicas, 1967.
- Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo. Antología de literatura fantástica. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- Las Meninas, pintura de Diego Velázquez (1656) óleo sobre lienzo. s.f. 24 de febrero de 2014 <www.artehistoria.com/v2/obras/3.htm>.
- Lotman, Iuri M. El texto en el texto: en La semiósfera semiótica de la cultura y del texto T. I. Madrid: Cátedra, 1966.
- Ludus latruncolorum o juego de soldados/ Trebeyos. 16 de octubre de 2012. 13 de septiembre de 2014 <<https://trebeyos.wordpress.com> > ludus-la...>.
- Marqués de Sade. Julietta o el vicio ampliamente recompensado. México: Grupo Editorial Tomo, 2010.
- . Justina o los infortunios de la virtud. México: Grupo Editorial Tomo, 2009.

- Masuello, Adriana S. traducción. ¿Qué es el Grafografo? - Grafoanalizando. 1998. 24 de marzo de 2016 <<http://www.grafoanalizando.com/PDF/ELGRAFOGRAFO.pdf>>.
- Navarro, Santiago Juan. «La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista.» Colección Eutopías, ediciones Episteme, S. L. Vol. 196/197 Universidad de Valencia (1998).
- Núñez, Vicente Vives Perez y Anibal. La voz inexpugnable. 2012. 23 de agosto de 2013 <<http://books.google.com.mx/books?id=RSLRy&osrf&C&pg=PA4481pg>>.
- Obra abierta. Buenos Aires: Planeta, 1992.
- Ortega, María Cecilia Silva-Díaz. Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcionales. marzo de 2005. 16 de agosto de 2014 <www.bibgirona.net/planes.album-tesi>.
- Osorno, Víctor Manuel. Una lectura fragmentaria del Hipogeo secreto. febrero a julio de 2007. 16 de marzo de 2010 <http://www.uv.mx/semiosis/docto/semiosis_8_Índice.pdf>.
- Paz, Octavio. Corriente alterna. México: S. XXI editores, 1990.
- . El Arco y la Lira. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- . El Mono Gramático. Barcelona: Biblioteca de bolsillo, 1996.
- . El signo y el garabato. México: Joaquín Mortiz, 1973.
- Pimentel, Luz Aurora. El espacio en la ficción: En el Laberinto. Ficciones espaciales en Robbe-Grillet. México: Siglo veintiuno editores, 2001.
- . El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa. México: S. XXI Editores, 2002.
- Platón. La República o el Estado. México: Espasa Calpe Mexicana, 1983.
- Ramírez, José Agustín. «tulancingocultural.cc/letras/encescritsalvat/index.htm.» 2006. diciembre de 2006.
- Reveles, Patricia. Para una lectura iconotextual de Farabeuf de Salvador Elizondo. 18 de Julio de 2007. 12 de Noviembre de 2014 <<https://trans.revues.org/212?lang=en>>.
- Ricardou, Jean. Nouveaux problèmes du roman. París: aux Éditions du Seuil, 1967.
- Robbe Grillet, Alain. Por una nueva novela, traducción de Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2010.

- Rojas, Mario. «El texto autorreflexivo: Algunas consideraciones teóricas.» Semiosis, Xalapa, Universidad Veracruzana, num. 14-15 (enero-diciembre de 1985): 86-109.
- Talanquer, Vicente. Fractus, fracta, fractales, de laberintos y espejos - comunidad de pensamiento... s.f. 27 de marzo de 2011 <[www.pensamiento-compleo.com.ar.files](http://www.pensamiento-compleo.com.ar/files)>.
- Taryn-Elizabeth. Ouroboros Mandala. 2 de Abril de 2014. 26 de Noviembre de 2014 <<https://tarynelizabethdesign.wordpress.com/tag/mandala>>.
- Torres, Eduardo Sabugal. El Hipogeo Secreto de Salvador Elizondo, una novela paradigmática del posmodernismo en México. 2005. 2011 de septiembre de 28 <catarina.udlap.mx.sabugal_t_e.portada>.
- Torres, Perdición Andrea. La noción de metaficción en la novela contemporánea. 29 de julio de 2013. 15 de noviembre de 2013 <<http://www.crimic.paris-sorbone.fr/IMG/pdf/Torres.pdf>>.
- Troyán, Alejandro. El modelo fractal-holográfico: el proceso creativo. 11 de Noviembre de 2011. 17 de julio de 2014 <www.holofractico.com.extracto-4>.
- Utcheon, Linda. «Modes et formes du narcissisme Littéraire.» Poétique 29 (1977): 90-106.
- Valesi, Esteban. Friedrich Nietzsche. La máscara de Dionisios. 2012. 10 de abril de 2013 <<https://books.google.com.mx/books?isbn=9876345281>>.
- Velazco, Norma Angélica Cuervo. El espacio poético en la narrativa. 2004. 15 de mayo de 2014 <www2169.cnki6.com.UAMI11051>.
- Vermeer, Johannes. El arte de la pintura. (1666). 29 de julio de 2012 <<http://www.google.com.mx/search?q=vermeer+pintor>>.
- Verne, Julio. Los quinientos millones de la princesa. México: Editorial del Valle de México, 1978.
- Vicens, Josefina. El libro vacío, Los años falsos. Mexico: FCE , 2006.
- Virgilio. La Eneida. México: editores mexicanos unidos, 1988.
- Warleta, Isabel. Hipogeo egipcio de Tell el-Amarna-Egipto al descubierto. 1 de mayo de 2009. 25 de febrero de 2015 <www.egiptoaldescubierto.com.mapa.t...>.

Waugh, Patricia. Metafiction, the theory and practice of self-conscious fiction. Londres: Routledge, 1984.

Wilhelm, Richard. I ching - Adivinario. s.f. 15 de mayo de 2014 <www.adivinario.com>
>download <I-Chi...>.

Zavala, Lauro. Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura. México: UACM, 2007.

—. Leer metaficción es una actividad riesgosa. octubre de 2010. 20 de noviembre de 2012
<www.bdigital.unal.edu.co...>.

—. Leer metaficción es una actividad riesgoza. octubre de 2010. marzo de 2013
<<http://www.revista.unal.edu/index.php/lthc/a>...>.