

Salvador Elizondo. Una poética de la escritura

Claudia L. Gutiérrez Piña

https://www.academia.edu/32864719/Salvador_Elizondo_una_po%C3%A9tica_de_la_escritura

Uno de los textos más convocados en la obra de Salvador Elizondo es "*El grafógrafo*", perteneciente al libro homónimo publicado en 1972. Los acercamientos críticos a este texto se reducen a reseñas cercanas a su publicación, comentarios en libros compilatorios de la obra elizondiana y algunos artículos aislados. En líneas generales, estos acercamientos han destacado su insistencia en el movimiento autorreflexivo de la escritura —manifiesto en el nivel de la palabra con la intención de trastocar la relación significante-significado—, su circularidad o su solipsismo.

La intención, dice el autor, es "trastocar el significante: que no quede vestigio alguno de la correspondencia arbitraria instituida entre el sonido y la cosa, ni de su comunicación normativa a través del significado". Manuel Capetillo elabora una lectura de *El grafógrafo* a partir del análisis del significado de "no significar" que opera en el texto. Capetillo reconoce en la presencia de la circularidad como recurso para representar una escritura reflejada en un espejo esférico, alegoría de lo que es "eternamente fin y principio". El crítico postula que esta circularidad se expone como una "teoría" en el hacer de las obras de Elizondo. Esta "teoría" se sustenta en la lógica del acto escritural donde el autor crea a la vez que observa, lee a la vez que escribe.

Estos rasgos, que bien podrían caracterizar la dinámica general del proyecto literario de Elizondo, convierten a "*El grafógrafo*" en una suerte de condensación de su poética, cualidad que trataré de exponer en este trabajo. Para revelar esta condición, es significativo que la aparición de "*El grafógrafo*" está envuelta por la publicación de una serie de ensayos, los cuales parecen tener como motor la reflexión sobre este texto, así como su implicación en términos de la obra del autor. Me refiero puntualmente a los ensayos "*La página en blanco*" (1971), "*Taller de autocrítica*" (1972) y "*Texto legible, texto visible*" (1974). En ellos, Elizondo deja constancia de una especie de taller en el que explica, enjuicia y retroalimenta su visión sobre el ejercicio escritural que tiende claros puentes con su realización en "*El grafógrafo*".

Unos años después de la publicación de "*El grafógrafo*", Jorge Ruffinelli cuestionó a Salvador Elizondo a propósito de las implicaciones y derivaciones que en la dinámica de su obra representaba la escritura de este texto. La respuesta fue la siguiente: "desgraciadamente no veo derivaciones... Estoy ante una pared. La derivación, posiblemente, sería la no-escritura, el estado anterior a la escritura, la página en blanco".

La declaración de Elizondo se ubica en un contexto perfilado hacia lo que algunos han leído como un silencio obligado del escritor tras la aparición de este texto. En esos momentos, Elizondo se encontraba en lo que podría considerarse la fase más intensa en términos de publicaciones. En tan sólo siete años apareció la mayor parte de los títulos que conforman su obra ficcional: *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), *Narda o el verano* (1966), *El hipogeo secreto* (1968), *El retrato de Zoe y otras mentiras* (1969) y *El grafógrafo* (1972). Después de este último, tendrían que pasar nueve años para la publicación de su siguiente libro. Este lapso "silencioso", suponen algunos, derivaría de haber llevado al límite el sentido experimental de su escritura hasta acercarla "al borde de su extinción".

"En el caso de Elizondo, el impulso que lo lleva a narrar el propio acto de narrar [...] lo conduce hacia la escritura autodevoradora de El grafógrafo" (p. 435). De igual forma, Elba Sánchez Rolón continúa esta lectura al reconocer un movimiento doble que sustenta el concepto de escritura del autor: autocontemplación-autodestrucción, esta última definida de la siguiente forma: "autodestrucción o suicidio de la escritura, porque al centrarse en sí misma como acto llega a romper en diversos grados con la función significativa del lenguaje".

La lectura de este silencio es por demás significativa, porque confirma el lugar que ocupa este texto en el proyecto elizondiano como un momento nodal: los asedios a la escritura autorreflexiva perfilada en textos anteriores desembocan en este texto y también determinan los movimientos posteriores. Resulta por ello significativo que Elizondo, cuando escribía o recién había escrito este texto, reflexionara sobre el silencio como paradero de la escritura ensimismada.

En 1971 apareció "*La página en blanco*", breve ensayo incluido en el número de abril de *El rehilete*, tan sólo un mes antes de la primera publicación de "*El grafógrafo*" en el número de mayo de *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. En este ensayo, Elizondo reflexiona a propósito de la tematización de la palabra y el silencio en la literatura. Traza la evolución que signa el desarrollo de la escritura literaria en Occidente, para reconocer su dinámica en un tránsito que parte desde la pretensión "especular" para reflejar la realidad hasta llegar a la creación de lo que llama una "nueva geometría".

En esta última —dice Elizondo— la literatura "se concibe como un espejo que ha girado 180 grados sobre su eje, la que mira ahora hacia sí misma y se propone como algo cuya posibilidad extrema y única reside en la escritura". El trazo realizado en el ensayo, que se desplaza desde el principio "especular" de la literatura hacia la escritura autorreflexiva, define también el movimiento que signa la evolución del proyecto literario de Elizondo, lo cual habla de una reflexión del autor que, si

bien parte de la dinámica general del hacer literario, parece dar voz y explicación a su propio hacer.

Desde los inicios de su trayectoria, Salvador Elizondo dejó claro que su escritura estaba determinada por el reconocimiento de una contraposición fundamental: la de la realidad objetiva y la realidad subjetiva (la que nos habita en el universo mental en forma de idea, recuerdo, sueño o imaginación). En esta lógica, el sentido especular antes aludido, más allá de leerse en relación con la fidelidad representativa del objeto artístico respecto a la realidad, para Elizondo reviste a la literatura en general, ya que ésta nace en la pretensión de convertirse en un “espejo del mundo”, aunque siempre “en la virtud con que la subjetividad está vuelta hacia el mundo exterior o real”.

Desde esta perspectiva, la voluntad especular de la literatura se lee como una búsqueda por hacer trascender en el mundo objetivo, es decir, en el universo de la página escrita, el mundo de la subjetividad. El cuestionamiento, sin embargo, aparece cuando se piensa en la fiabilidad de dicha operación. Para Elizondo —como lo fuera para una de las figuras más influyentes en su obra, Paul Valéry— todo universo subjetivo para poder ser manifiesto debe someterse a un juego de “traducción”, primero al lenguaje y después a la escritura. Pero en este complejo proceso de traslación algo se perderá en esencia.

La apuesta del escritor radica, entonces, en afrontar las condiciones que se le imponen para tratar de salvar la distancia entre el mundo interior y su realización en la palabra escrita, es decir, entre el hombre, el lenguaje y la escritura. Al ser esta última el medio —según Elizondo— con el que contamos para hacer de nuestro mundo interior algo concreto, no es extraño que termine por convertir al propio acto escritural en el núcleo de su reflexión, de modo que la escritura se convierte en una operación crítica, en el sentido que trata de sí misma.

Como señalé antes, “*La página en blanco*” dibuja este movimiento (el que va de la especularidad a la autorreflexividad) en la dinámica de la literatura, con el característico gesto elizondiano de traducir sus ideas en términos de forma. Lo hace tomando como paradigma la obra de James Joyce. A decir de Elizondo, la pretensión de la literatura de convertirse en espejo del mundo termina con el penúltimo capítulo del *Ulysses*, y es en el último, con el monólogo interior de *Molly Bloom*, donde su movimiento comienza a dibujar una curvatura hacia la autorreflexividad que “en su lentísima giración va trazando el signo de infinito”.

Tras este giro devendrá la realización de *Finnegans Wake* como la obra que inicia un “círculo abierto de la escritura de nuestros días”, que avanzaría en el trazo del infinito y en el que se involucra el segundo término tratado por el ensayo: el silencio. Silencio que no es leído como

extinción de la palabra ni enmudecimiento, sino como “un asesinato ritual del lenguaje, un asesinato propiciatorio de su renacimiento final en esa forma que estuviera más allá del confín de las últimas posibilidades a las que ésta ya ha podido ser llevada”.

El elemento “propiciatorio” de un renacimiento es el que me interesa resaltar en la lectura elizondiana como efecto del movimiento autorreflexivo y que atañe, precisamente, a la relación y distancia entre el hombre, el lenguaje y la escritura. El silencio, como también lo señaló Ramón Xirau, no es mutismo ni es mudez, no si es un silencio formulado en la palabra, única condición con la que puede involucrarse en la literatura: “El único silencio que da sentido a las palabras y que, a su vez, adquiere sentido gracias a las palabras y en ellas, es el que nace y vive con la palabra. El silencio esencial es el que está en la palabra misma como en su residencia, como en su morada; es el silencio que expresa: el silencio que, dicho, entredicho, visto, entrevisto, constituye nuestro hablar esencial”.

La relación que Elizondo establece entre el silencio y la autorreflexividad en la literatura se acerca mucho a este “silencio que expresa” anotado por Xirau y que remite al universo de la concepción poética mallarmeana, cuya marca signó el destino de la poesía del siglo XX y también la visión que alienta la mirada del escritor mexicano respecto al ejercicio literario. No es extraño que Elizondo reclame para el poeta francés la manifestación de la primera tentativa de lo que denomina una “escritura pura”, concepto esencial de su proyecto y para el que la escritura autorreflexiva es un medio y fin.

Si Mallarmé posicionó el blanco de la página en el mismo nivel de la palabra para la hechura del poema, haciendo de él ese espacio silencioso que expresa, Joyce sería, a los ojos de Elizondo, el responsable de que esa forma estuviera más allá de las posibilidades a las que la palabra ya ha sido llevada. En una escritura como la de *Finnegans Wake*, el silencio no se expresa en los blancos de la página, sino en el llevar el lenguaje —en ese gesto “propiciatorio”— más allá de su condición comunicativa, para hacer de la palabra escrita una forma centrada en sí misma y en las posibilidades de su maleabilidad. Una escritura pura porque ejerce un repliegue sobre sí y su potencialidad.

Las referencias que se han ido sumando —Mallarmé, Valéry, Joyce— no son gratuitas: conjugan algunas de las presencias más determinantes en el ideario de Elizondo sobre la escritura y el trabajo literario. Las visiones que estos autores encarnan sobre el hacer literario encontraron en Elizondo su propia articulación, la cual se condensa en la noción antes referida de la escritura pura.

El autor habló en reiteradas ocasiones de la implicación de ésta en su obra, precisamente en los años que rodean la aparición de *"El grafógrafo"*. También en 1971, por ejemplo, en entrevista con Emiliano González, señaló: "veo perfilarse en el conjunto de los libros que he escrito una finalidad precisa que sólo últimamente, y después de haberlos escrito, puedo formular de una manera no muy precisa: creo yo que se trata de realizar una escritura pura" ("mi finalidad es realizar una escritura pura", escribe Elizondo).

Posteriormente, en 1975, ahora con Elena Poniatowska, convocaría de nuevo la noción de pureza en el arte para ensayar una definición: "arte absolutamente incontaminado [...] en el que los elementos que lo constituyen no tienen otro carácter que no sea el estrictamente poético [...] Esto es lo que yo entiendo como arte puro: un arte que inclusive no está ni siquiera contaminado por una misión, no está dirigido".

La reflexión a propósito de la condición de pureza en la literatura no es nueva, por supuesto. El mismo Elizondo reconoce que su rastro se puede hallar –pudiendo ir incluso más lejos– en los planteamientos de Poe en *The Poetic Principle* (1850), los cuales tendrían en el ámbito francés "sus expresiones más notables en Mallarmé [...] y su etapa polémica a partir de la publicación de *Charmes* de Valéry".

Habría que agregar a las palabras del autor que en el contexto mexicano tuvo también expresión propia con el modernismo de Enrique González Martínez, José Juan Tablada y, posteriormente, con el grupo de los Contemporáneos. Pero el traslado que Elizondo elabora de dicha tradición a su proyecto le otorga un lugar que, considero, no tiene parangón en la tradición mexicana. La mirada de Elizondo, como ya lo ha reconocido atinadamente Adolfo Castañón, "ensaya y realiza con fortuna una traslación hacia el universo de la prosa y, más particularmente, del cuento y de la narración, de aquella crítica al lenguaje poético".

La observación de Castañón podría ser llevada también más lejos para decir que la noción de la pureza elizondiana excede incluso las delimitaciones genéricas (de las que el autor se declaró como un "descreído") y que dicha traslación se extiende a la del ejercicio literario en sí, en tanto acto escritural.

Si tendemos un puente entre los planteamientos del autor en su discurso ensayístico y sus declaraciones, parece claro que la noción de pureza derivaría precisamente, como un efecto, del movimiento de transición hacia la escritura autorreflexiva. La "incontaminación" radicaría en el desapego a la pretensión de ser un espejo del mundo para desatar un repliegue sobre su operación, de sí y para sí. La escritura pura se proyecta entonces como una reflexión de su propio

ser y hacer, una poética, en el sentido más estricto de la palabra, de la que "El grafógrafo" será su espacio de ejecución.

La autocrítica

En "El grafógrafo", el principio autorreflexivo salta a la vis-ta. Es evidente el juego de la escritura como un movimiento circular, serpiente que se muerde la cola. Por la brevedad del texto, me permito citarlo en extensión:

"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".

A partir de la frase inaugural, "Escribo. Escribo que escribo", la voz se desplaza en un juego de refracciones. El movimiento oscila entre la proyección de tres formas del universo mental: la percepción ("me **Ve**o escribir"), la memoria ("Me **recuerdo** escribiendo") y la imaginación ("También puedo **imaginarme** escribiendo"). Las tres esferas de manifestación del universo mental hacen confluír la obsesión elizondiana antes enunciada de la relación entre el mundo interior y el universo de la escritura, encarnado en el escriba, el personaje más entrañable en la obra del autor y cuyo desarrollo muestra la evolución del tratamiento de la autorreflexividad.

El origen de esta figura en la obra de Elizondo se remonta al texto "La historia según Pao Cheng", perteneciente al libro *Narda o el verano* (1966), donde por primera vez establece un juego en el orden de un abismamiento de la escritura con la implicación del personaje imaginante-imaginado. **Pao Cheng**, filósofo chino, trata de adivinar su destino en el caparazón de una tortuga; con ello emprende un viaje mental por distintas geografías y tiempos, hasta llevar sus pensamientos a una habitación donde se encuentra un escritor escribiendo un cuento titulado "La historia según Pao Cheng", que versa sobre un filósofo chino quien trata de adivinar su destino en el caparazón de una tortuga... Este procedimiento fue reconocido por Elizondo como una pieza esencial en su obra:

De Narda o el verano el texto que más me interesa es "La historia según Pao Cheng", porque en el orden visual de la narración, o

en el orden serial o secuencial de la narración descubrí –por azar, si tú quieres– un intrínquilis, un procedimiento, que me permitía jugar al mismo tiempo con el personaje y con el escritor. Para mí ese fue el descubrimiento esencial y el primero en el que yo encontré que había identidad entre los personajes, entre el escritor y entre la escritura misma. Es decir, las tres entidades que comportan este pequeño relato están imbricadas de alguna manera, con un buen procedimiento de efecto. Yo creo que es lo mejor que he escrito. Ahí también se figuran o prefiguran algunas de las cosas que yo traté de ampliar posteriormente en otros libros.

El recurso, involucrado en este primer momento en el nivel de la diégesis, será posteriormente recuperado en *El hipogeo secreto* (1968), problematizado en términos de la escritura que se revela como un proceso. A lo largo del primer bloque de la novela, se montan juegos de metaestructuras en un nivel también diegético, como el sueño dentro del sueño o la ficción dentro de la ficción, hasta llevarlos a un efecto de abisma-miento del texto mismo, pero no como producto (texto dentro del texto) sino como proceso de la escritura.

En consecuencia, el discurso anecdótico novelesco decae para dar paso a la representación de lo que el mismo texto denomina “un universo absolutamente gerundial”: el de la novela que se está haciendo. Dicho efecto se logra al involucrar la entidad más problemática de la novela, la del autor-narrador, llamado a lo largo del texto como el Imaginado, el Otro, Pseudo Salvador Elizondo o Salvador Elizondo.

*Al involucrar la identificación nominal del autor, la novela participa de un recurso no desconocido para la literatura mexicana. Pienso, por ejemplo, en la tradición de la novela de la Revolución con Martín Luis Guzmán y el sesgo “testimonial” que imprime su presencia, aunque con una identificación nominal velada, en *El águila y la serpiente*, o bien en *Nellie Campobello con Cartucho*. De igual manera, Gilberto Owen, en *Novela como nube*, involucra un ejercicio que bien puede ser antecedente del gesto elizondiano al hacer irrumpir la voz autoral en el fragmento 18 titulado “Unas palabras del autor”, el cual funciona como un ejercicio crítico de la naturaleza de la propia novela. La apuesta de Elizondo es ajena, por supuesto, al sentido testimonial y, si bien lo involucra, trasciende también el mero gesto crítico. La implicación del nombre del autor ha llevado a reconocer *El hipogeo secreto* como un ejercicio que anticipa la inserción en la literatura mexicana del género autoficcional, como señala Julia Negrete en el capítulo del presente libro, “Salvador Elizondo en*

El hipogeo secreto", así como en su artículo "Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea" (De Raíz Diversa, 2015, núm. 3, pp. 221-242).

Si bien en este momento con la implicación del nombre del autor en el universo de la novela opera un efecto inmediato de desdibujamiento de la frontera ficcional, éste sólo es accesorio para hacer funcionar lo que en otro lugar he llamado la conciencia actuante de la escritura en la obra elizondiana.

El efecto promovido en *El hipogeo secreto* es el de mostrarse como una novela que se está haciendo, lo cual supone la problematización de la escritura como un ejercicio abismado en su propia recursividad que, hay que decirlo, se logra sin que totalice la novela. La búsqueda, sin embargo, preludia su plena realización en "*El grafógrafo*" gracias a la configuración del escriba.

En "*El grafógrafo*" el escriba asume, más allá del juego de correspondencia con la figura de Elizondo ficcionalizado, el carácter de una entidad que en-carna la abstracción del principio de acción de la escritura. Para reconocer estas implicaciones, el ensayo titulado "Taller de autocrítica" (1972), publicado a modo de reflexión sobre la naturaleza de "*El grafógrafo*", puede ayudar a comprender el sentido atribuido al escriba.

En "Taller de autocrítica" el autor reflexiona en un principio sobre el sentido paradójico que supone emprender un ejercicio "autocrítico". Elizondo parte de la acepción kantiana de la palabra crítica, la cual "permite su empleo en forma reflexiva y que la define, para la literatura, para el conocimiento o la estética, como la operación que trata de sí misma".

En estos términos, la operación de la autocrítica supondría una paradoja esencial, aunque no por ello deja de ser una posibilidad "imaginable", para lo cual sería necesario establecer un juego de desdoblamiento que permitiera al escritor iniciar un diálogo con "ese otro yo literario, con su yo público, con su chivo expiatorio", a quien pudiera cuestionar sobre su ejercicio y su obra.

Establecida la posibilidad de este desdoblamiento, Elizondo reconoce, sin embargo, el peligro de que ese pretendido diálogo sea reducido a una operación que derive en un mero acto descriptivo, resultado del alejamiento necesario del escritor hacia el exterior de su obra, por lo que la operación se convertiría en una suerte de "autobiografía crítica" antes que en una autocrítica. Para evitar el gesto descriptivo y convertirlo en uno demostrativo de "cómo han sido aplicados los principios por los que la obra nace", ésta debiera ser promovida en la

obra misma, es decir, como un procedimiento literario. El autor ilustra esta posibilidad:

El escritor puede interrogarse acerca de su condición "humana", su condición "moral" o "artística", "nacional" o "política". So-bra los ejemplos que ilustran de una manera literaria las diferentes respuestas que se han dado, aunque no abundan las que refieren a su condición de escritores. Todas tienen, sin embargo, algo en común: el haber sido reducidas por un procedimiento al que la escritura subyace como instrumento para que, por la aplicación de un método, esa respuesta acerca de la condición moral del escritor se vea claramente ilustrada: es preciso, por ejemplo, que un joven mate a una vieja usurera a hachazos para que, por la escritura, podamos entender claramente lo que el escritor se está preguntando y lo que su otro yo literario le contesta.

El ejemplo recuperado de Dostoievski mantiene la dinámica de una operación promovida en el nivel textual, aun cuando involucra el desdoblamiento antes referido del escritor y su otro yo. La imagen del asesinato de la usurera perpetrado por Raskolnikov sería la "ilustración" de la respuesta que un hipotético Dostoievski haría a su yo literario sobre su condición de escritor —en este caso moral— que caracteriza su hacer literario. De este ejemplo, el elemento que me parece determinante es el sentido de ilustración al que alude Elizondo, relacionado con lo dicho en su declaración citada de la entrevista con Ruffinelli, cuando refiere su encuentro en "La historia según Pao Cheng" con el procedimiento involucrado "en el orden visual de la narración", que le permitió relacionar al personaje, el escritor y la escritura.

Los órdenes "visual" y de "ilustración" apuntados por el autor tienen alcances determinantes en la configuración del escriba. Para comprenderlo, es necesario retornar al modo como se entiende, desde la mirada elizondiana, el acto escritural en sí. A propósito, he señalado la ponderación que otorga a la escritura como operación objetivante de las realidades interiores del escritor. La importancia de la entidad del escriba radica justamente en que si la escritura es concebida en función del efecto de traslación que media entre el universo mental y su manifestación objetiva en el papel, Elizondo asedia la representación precisamente de esa traslación para ser ilustrada por el escriba: la hace visible.

En este sentido, la operación autorreflexiva, escritura que vuelve sobre sí o que trata de sí misma, se nutre también del gesto autocrítico si seguimos la lógica propuesta por el autor, ya que condensa en el escriba la respuesta a un hipotético cuestionamiento del escritor a su yo literario sobre lo que obsesiona su propia condición artística.

Elizondo, en "*Taller de autocrítica*", explica más claramente el movimiento de la autocrítica, en su calidad de procedimiento literario: "la autocrítica es la que tiene puesto un ojo en el gato y otro en el garabato: está tan consciente de ser un Yo como de que ése es un Yo que se está escribiendo, que se está cumpliendo en sí mismo en tanto que escritura y en tanto que Yo".

De esta forma, continúa Elizondo: "Sería necesario obtener no una crítica tardía de la obra, sino una crítica inmediata de la escritura: una crítica que estuviera empleada como método y que se fundara en el esquema 'Escribo. Escribo que escribo, etcétera...'. Es decir, sería necesario poder verse escribir como procedimiento mismo de la escritura".

El escriba es, pues, la entidad que encarna y soporta ese efecto de escribir viéndose escribir. Las implicaciones son más que claras, porque con el escriba trasciende el gesto autorreflexivo de la escritura para involucrar otro que da movilidad a sus refracciones, haciendo con ello visible la concepción elizondiana de dicha operación: como traslación de la mente hacia la página. El sentido estricto de una traslación supone la acción y el efecto de llevar de un lugar a otro, en este caso, llevar de la mente a la página. Es decir, supone un efecto de movimiento.

La belleza de "*El grafógrafo*" radica precisamente en su logro no sólo de iconizar o convertir en imagen el principio actuante de la escritura encarnado en el escriba, sino de hacer visible o ilustrar dicho movimiento como una imagen vivificada.

El modo de representación de dicho fenómeno se sujeta también a los hallazgos que Elizondo fue sumando en su trayectoria. Entre ellos se encuentra, principalmente, el delicado trabajo que realiza en la construcción de imágenes dentro de su prosa, que remite a la apropiación de la tradición poética mencionada en el apartado anterior y que tiende un puente con otra de las obsesiones del autor: la escritura china

El texto visible

La fascinación que el ideograma chino provocó en Elizondo deriva de la influencia de Ezra Pound, quien en *The Cantos* (1925) incorpora ideogramas como recurso poético, mediante los que convoca su fuerza representativa de aspectos sensoriales. Por medio de la poesía de Pound, Elizondo se encontró con el trabajo del historiador de arte Ernest Fenollosa, quien en *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (1919) analiza una serie de poemas chinos clásicos para comparar la fuerza poética de la escritura ideográfica frente a la escritura alfabética.

La influencia de Fenollosa en Pound fue determinante, y el conocimiento de su trabajo se lo debemos precisamente al poeta norteamericano, quien, poco tiempo después de la muerte de su autor, editó *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. Este trabajo es el que teje el puente entre Fenollosa, Pound y Elizondo, ya que Elizondo realizó la primera traducción al español publicada en 1974.

Las marcas del estudio de Fenollosa reaparecen continuamente a lo largo de la producción del escritor mexicano. Al igual que Pound, Elizondo descubrió la proporción expresiva del ideograma, de la cual Fenollosa señaló: "por medio de su visibilidad pictórica ha podido conservar su poesía creativa original con mayor vigor y vitalidad que cualquier lengua fonética".

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

La escritura china, estudiada y practicada por Elizondo, tiene una esencia poética o metafórica que hace coincidir la vida de una idea en la operación escritural, mucho más que la escritura alfabética, porque contiene en el trazo del signo un principio de acción que permite representar "cosas en movimiento"; o bien, en palabras de Elizondo, hacer coincidir "la forma y la idea, el símbolo y la imagen poética en una sola expresión racional, comprensible, visible y legible a la vez". Lo anterior se logra gracias a la armonización de los principios de representación escritural y pictórica que guardan los caracteres chinos.

Evidentemente, en "*El grafógrafo*" no podemos hablar de una escritura ideográfica, pero sí de su esencia de construcción como una posibilidad para entender cómo, en el acto de fijar la imagen del escriba, ésta se muestra como "imagen viva" de la escritura, como una acción que se ve. El efecto textual muestra al escriba en ejecución, como espectáculo de la creación condensada en una imagen que vive en sí misma y en su proyección especular.

Imagen multiplicada que siempre es la misma y distinta a la vez, por virtud de su fijación en el icono del escriba, pero móvil en percepción. Es decir, hay un juego perceptivo que involucra al binomio fijeza-movimiento, con relación al cual Elizondo reflexionó profundamente en un ensayo publicado tres años después de la aparición de "*El grafógrafo*".

Entre 1974 y 1975, Salvador Elizondo participó en un proyecto de la revista *Artes Visuales*, donde analizó las relaciones posibles entre la manifestación artística plástica y la escritura. Con este propósito, escribió una serie de textos: "*Grafismo y escritura*" (1974), "*Texto legible y texto visible*" (1975) y "*Valor textual de la forma*" (1975), si bien es en el segundo donde desarrolla sus planteamientos de manera más profunda y dirige sus reflexiones a la posibilidad de imbricación en el objeto artístico del efecto visual y la textualidad.

Este ensayo es extrañamente poco recuperado por la crítica, aun cuando concentra una perspectiva determinante en su obra: la valoración del carácter formal y constructivo del texto, con claras reminiscencias del efecto del ideograma tan apreciado por el autor. "Texto legible y texto visible" involucra la reflexión y desarrollo de la idea de textualidad en su condición más clara, que revira al origen de la palabra: "Casi nada revela tan claramente el sentido de un término como su significado original. Texto quiere decir, en sentido estricto, tejido. Eso es todo. Una trama continua que se entreteje a la variable urdimbre". En función de esta cualidad, Elizondo recalca en la condición que permite a este tejido ser, ante todo, un objeto visual:

Punto focal del signo y el significado, la escritura —en todas las acepciones que obtiene de nuestra civilización— se desplaza perceptiblemente desde el coto cerrado de "la literatura" hacia el de las artes comúnmente llamadas "visuales"; artes cuya contemplación o apreciación se realiza por la facultad de percibir o discernir en el diverso ordenamiento de ciertos objetos una suerte de mensaje o señal proveniente de un orden textual de segunda potencia, que ha debido ser traducido dos veces antes de que podamos entenderlo: una al lenguaje de su autor y otra de éste al del lector. Media entre un momento y otro de esa transcripción el misterioso acto de ver.

Las palabras del autor resultan sumamente valiosas si las pensamos en términos de su obra y, particularmente, de "*El grafógrafo*". Entre la escritura y la textualidad, Elizondo muestra el movimiento que convierte el universo mental del escritor (traducido por virtud de la escritura al lenguaje) en un objeto susceptible de ser "visto", es decir, traducido por una segunda vez en la lectura. En este juego, que pareciera simple, Elizondo articula y hermana la contraposición esencial referida líneas arriba que alienta su obra, la del "tenebroso abismo de lo objetivo y lo subjetivo", por medio de la operación lectora, definida como "poder percibir objetivamente lo subjetivo".

Lo importante, sin embargo, es el matiz que Elizondo confiere a la operación lectora, porque reconoce en ella distintas modalidades de ver, potenciadas por el texto mismo, que van desde la legibilidad a la

visualidad, esta última entendida como la “tendencia que pretende trasladar la materia de la escritura al orden de su aparición visible”.

Para explicar dicha tendencia, el autor establece relaciones entre el sentido de espacialidad que condiciona a la expresión plástica y la escritura:

Esta noción de espacio no excluye como una de sus particularidades más interesantes la del texto: sucesión de signos sobre un espacio para dar por resultado un significativo legible en lo que respecta a la escritura; un movimiento específico de la atención a lo largo de una serie discreta de pequeñas señales que forman la representación de un significado en el caso de la lectura. Esencialmente, la primera es obra de la mano y la segunda del ojo. El texto sería algo así como una escultura lógica en dos dimensiones, también en tres o en dos y media: los frisos del Partenón, los pórticos de las catedrales góticas, la Guernica son composiciones legibles, es decir, susceptibles de alguna hermenéutica particular fundada en un sistema convencional de escritura.

Queda claro que, para Elizondo, la textualidad concierne al acto artístico en general, en tanto que responde a un gesto de escritura o “sistema convencional” de trazo de signos, presente en la literatura, en la pintura e incluso en la escultura. Esta condición es la que permite imbricar los modos de realización de estas escrituras en una sola. Particularmente el autor se interesa en la relación entre la pintura y la escritura verbal:

La experiencia trasciende los límites tanto de un razonamiento como de una cultura específica o una técnica, y se inscribe en un ámbito indefinido de la sensibilidad en que no es ni sensación pura ni idea, en que no es pintura ni escritura, sino quizá ambas a un tiempo y, sobre todo, en que es texto: tejido en que la trama de la sensación visual pura se conjuga con la urdimbre de la idea expresada en forma de escritura o estructura verbal de su forma sensible.

Las manifestaciones de esta posibilidad, o bien de su búsqueda, son llevadas al terreno de la poesía, por ser en ella donde se realiza el “connubio de la palabra y de la forma, de la escritura y la pintura”. La tendencia que inaugura Mallarmé con *Un Coup de dés* hace eco nuevamente, esta vez para reconocer en el poeta francés el afán de dar a la poesía “un contenido menos legible y más visible al poema o al texto”, lo cual radica en el hecho de que una escritura tienda a su expresión visual. Los ejemplos que usa Elizondo remiten a las realizaciones poéticas donde la disposición textual de la escritura crea formas que son visualmente perceptibles: los caligramas de

Apollinaire, la tipografía usada como recurso en los poemas de e. e. Cummings, los poemas ideográficos de Tablada, los *Topoemas* de Paz y la poesía concreta de los hermanos Haroldo y Augusto de Campos.

Queda claro que, si bien Salvador Elizondo no hace uso de esa expresión visual de la escritura, el sustento que da pie a estas expresiones poéticas tiene en él su propia manifestación. Aunque "*El grafógrafo*" conserva visualmente la disposición formal de la escritura lineal, convoca el sentido de una forma que se manifiesta como efecto de lectura y no como efecto visual inmediato, porque lo que pretende promover es la percepción de la palabra que crea a la forma, una forma que no es significativa más que en su movimiento.

En palabras de Elizondo, se acercaría a "una sucesión de imágenes por la que la noción de movimiento nos es aprehensible o legible sin que el movimiento suceda en la realidad legible de su transcripción al lenguaje por el que la vista lo descifra".

Desde el momento en que Severo Sarduy caracterizó a "*El grafógrafo*" como una "espiral mareante", quedó marcada su condición circular antes convocada, la cual cobra cabal significado sólo entendida como forma en movimiento, por ello no podemos hablar puntualmente de un círculo cerrado y fijo. Las frases tienden a configurarse como movimientos circulares por efecto de desplazamientos desde un centro ("Escribo") al que siempre vuelve con variaciones.

Para generar este efecto, Elizondo hace uso de recursos gramaticales:

- En primer lugar, la yuxtaposición con el uso reiterado de la conjunción "y", así como del adverbio "también" ("y también puedo verme", "y también viéndome", "Y me veo", "y me recuerdo", etcétera), que funcionan como puntos de enlace de las variaciones de la imagen del escriba.
- En segundo lugar, las fórmulas verbales en gerundio (escribiendo, viéndome, recordando), que encadenan las imágenes del escriba en una dinámica de acumulación progresiva.

Estos recursos desatan el efecto de una espiral, ya que sostienen una dinámica en la que la acción principal, "Escribo", y su complemento explicativo, "Escribo que escribo", suceden al tiempo que desatan las imágenes proyectadas y contenidas en las dimensiones mentales. El primer momento de esta dinámica, desarrollado en el plano de la imagen percibida (veo), se encuentra en la frase: "Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo", cuyo principio de refracción será repetido en los siguientes planos: el recuerdo y la imaginación. Las imágenes que se van generando se

activan en un movimiento acumulativo, donde cada una contiene a su vez a las anteriores, en una especie de *ritornello* a su núcleo generador.

Como expliqué, "*El grafógrafo*" se sujeta a la disposición del escribir viendo, que puede traducirse en el efecto de percepción a un leer viendo, donde se conjuga el binomio forma-movimiento del texto visible propuesto por Elizondo, y hace resonar también aquello que Octavio Paz planteó como búsqueda y manifestación de la poesía moderna, muy en consonancia con el universo mallarmeano: la "dispersión de la palabra en distintos espacios, y su ir y venir de uno a otro, su perpetua metamorfosis, sus bifurcaciones y multiplicaciones, su reunión final en un solo espacio y una sola frase. Ritmo hecho de un doble movimiento de separación y reunión. Pluralidad y simultaneidad: convocación y gravitación de la palabra en un aquí magnético".

La evocación de Paz tampoco es gratuita, ya que "*El grafógrafo*" signa la presencia de este poeta en su dedicatoria. Entre los dos autores hubo una estrecha relación, personal e intelectual. Particularmente, en "*El grafógrafo*" hace eco el principio de circularidad que tantas veces Paz convocó al reflexionar sobre la condición poética. Como aclara desde las primeras páginas de *El arco y la lira*, la poesía es ritmo que gravita sobre el lenguaje en un círculo que "se cierra sobre sí mismo, universo autosuficiente y en el cual el fin es también un principio que vuelve, se repite y se recrea", mientras que el poema se muestra como "un conjunto de signos que buscan un significado, un ideograma que gira sobre sí mismo".

El carácter significativo de la forma circular se revela cuando reconocemos en ella el valor de la escritura ponderado por Elizondo: no como mero producto, sino como realización del "fenómeno de traslación" de un texto original, cuyo recinto es la mente del escritor. De ahí que la percepción de "*El grafógrafo*" se revele como una forma en espiral que contiene y representa precisamente esa traslación entre la mente y la página en movimiento que, como dice Paz, "vuelve, se repite y se recrea". Todo texto literario será, en esencia, variaciones de este movimiento, de ahí su radical importancia y su sentido más trascendental.

Una poética de la escritura

Con todo lo anterior, la obra de Salvador Elizondo se muestra como asedio a la formulación de una "poética" de la escritura según he propuesto, con la participación de las distintas acepciones de la palabra, que nos llevan hasta su raíz si seguimos el consejo elizondiano ("nada ilustra tan claramente el sentido de un término como su significado original"). Poética (*poiêtikê*) deriva de *poiein*, "hacer, crear". Principio activo, creador, del que nace la poesía (*poiêsis*) y el poeta (*poiêtês*).

De modo que pensar en una poética de la escritura es convocar ese sentido activo, como también lo hace Paul Valéry en su "Curso de Poética": el de *la acción que hace*. La escritura se revela en "*El grafógrafo*" en su cualidad de hacedora, ¿y qué hace? Objetivar el universo interior, en otras palabras, obrar en su calidad de "facultad objetivante del espíritu", tal como Elizondo concibe el hacer literario.

Pero la acepción que también involucra el concepto de poética es el de la reflexión sobre ese hacer. En "*El grafógrafo*", ésta se manifiesta con los gestos autorreflexivo y autocrítico que tejen su textualidad, así como en la obra ensayística de Elizondo, con la que, en cierto modo, teoriza su propio método.

La noción de escritura pura parece cobijar todos los recursos mencionados: la autorreflexividad, el silencio que expresa, la autocrítica, el texto visible. En ellos la escritura se revela comprometida con el sentido trascendental implícito que la ampara: ser ese espacio donde, como versa Mallarmé, "el hombre prosigue negro sobre blanco".