

GLORIA JOSEPHINE HIROKO ITO SUGIYAMA*

Elizondo, Joyce y la nueva estética. Más allá de una ambigüedad aliterada

Resumen

Cuando se creían agotadas las posibilidades de la literatura, Salvador Elizondo y James Joyce encuentran nuevos caminos en la creación de su estética. Por medio de la aliteración, la metátesis y otros recursos estilístico-literarios para producir ambigüedad; con sus experimentos en la formación y explotación de las palabras obtienen datos de una riqueza poco usual. Joyce logra crear una obra que se multiplica en significaciones que se creerían infinitas; Elizondo explora distintas técnicas y artificios de pensamiento, juega con las ideas, y en la repetición de frases encuentra la duración de un instante.

Palabras clave: estética literaria, lenguaje, James Joyce, psicoanálisis, literatura, escritura, Salvador Elizondo, imagen

Joyce (1882-1941) y Elizondo (1932-2006) comparten una escritura; este es el motivo del presente artículo. ¿Y qué comparten? Una estética: alteran el contenido y formalizan la ambigüedad, que es una innovación sin precedentes en la literatura de sus respectivas épocas. Llevan a cabo sustituciones metafóricas que obligan a ver de una manera diferente no sólo el sistema semántico, sino también el mundo que lo coordina. Sobre su búsqueda de expresión y lenguajes novedosos, el crítico italiano Umberto Eco observa:

La ambigüedad hace inventivo el mensaje con respecto a las posibilidades que comúnmente se reconoce al código y

asimismo resulta ser una característica común del uso metafórico del lenguaje".¹

Cuando se creían agotadas las posibilidades de la literatura, Elizondo y Joyce encuentran nuevos caminos en la creación de su estética. Por medio de la aliteración (repetición de uno o varios sonidos iguales o semejantes en una palabra o enunciado),² y de la metátesis, que funde palabras que no se relacionan etimológicamente, pero que suenan y se pronuncian parecido, crean ambigüedad.³

¹ Umberto Eco, *Las poéticas de Joyce*, p. 17.

² *Diccionario de la Real Academia Española y Pequeño Larousse Ilustrado*. También: William York Tindall, *A reader's Guide to Finnegans Wake*, Thames and Hudson, London, 1969.

³ Roman Jakobson y Linda R. Waugh, *La forma sonora de la lengua*, p. 13. Además del uso de

* Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

Con sus experimentos en la formación y explotación de las palabras alcanzan una riqueza poco usual: Joyce crea una obra con un manejo magistral de la estructura fónica, que se multiplica en significaciones infinitas de la palabra y en juegos del lenguaje. Elizondo, a diferencia de éste, explora más la imagen –fotografía, pintura, espejos–, que luego traduce en palabras logrando una narración que impacta, impresiona y conmueve al lector.

Ambos recurren a la retórica y hacen uso de distintas técnicas y artificios de pensamiento: Elizondo explora múltiples puntos de vista; se desdobra, al igual que sus personajes, en una visión anamórfica acentuada por la penumbra en la que sucede el relato. Recurre al diálogo-monólogo vocativo, al recuerdo apócrifo, a los *quasi* equívocos; repite frases en diferentes momentos y con técnica varía, con efectos y significados distintos, de la duración del instante. Joyce hace uso del *pun* y el *calembour* (retruécanos);⁴ los juegos de palabras, condensación, los *quasi* equívocos expresados con matices ortográficos y ligeras distorsiones de estructura, las fracturas verbales, los homónimos; los dobles sentidos.⁵ Explora

homónimos, casi equívocos, expresados con matices ortográficos y ligeras distorsiones de estructura, fracturas verbales que emiten esquivas de significados que se desperdigán en cinco o seis direcciones al unísono. Cf. John Gross, *Joyce*, p. 100.

⁴ Es el uso humorístico de una palabra con dos significados o de vocablos distintos que poseen el mismo sonido (por su naturaleza se presta mejor en lenguas anglosajonas, debido a su sinfonía melódica).

⁵ Dobles sentidos en los que dos o más raíces diferentes se combinan de tal manera que una sola palabra se convierte en un nudo de significados, cada uno de los cuales puede encontrarse y

la estructura fónica del lenguaje; con una sola palabra despierta mil sentidos y alude a un sinfín de actos verbales, que ya había preconizado Wittgenstein en sus juegos del lenguaje.

Muerte y vida

En *Finnegans Wake*,⁶ plasma su nueva lengua; es el habla de Dublín, su ciudad natal. La retórica de Joyce se hace patente desde el título del *Finnegans Wake*:⁷

correlacionarse con otros centros de alusión, abiertos aún a nuevas constelaciones y posibilidades de lectura: “*jetsam of litterage, lapsus langways, lowquacity*”. Tindall traduce esta frase así: “Echazón o desechos de cosas mezcladas, adamelegia de significado falso, socuacidad. Es decir, lapsus de larga duración por caminos tortuosos y locuacidades”, p. 328.

⁶ Es una obra polémica de James Joyce que habla del sueño que tiene el dueño de un *pub* de Dublín: Humphrey Chimpden Earwicker, cuyas siglas son HCE y que coinciden con las siglas sagradas de la Biblia: “*Haveth Childers every where*” (tened niños en todas partes); también son las iniciales del nombre de un político victoriano, Hug Culling Eardley, cuyo sobrenombre parlamentario era “*Here comes everybody*” (aquí llega todo el mundo). Victor Pazanco (*James Joyce*. Barcelona, Lumen, 1993, p. 279) define al *Finnegans Wake* como una historia que contraviene todas las normas novelísticas y lingüísticas. Es la historia de Irlanda, pero a la vez, el retrato de mentes incestuosas, un divertimento, un sarcasmo de centenares de páginas en que el autor se burla de la falsa erudición. También es una pantomima pornográfica, incesto y pedofilia; una provocación iconoclasta e irreverente, el sueño nocturno de un borracho; paráfrasis continua de canciones infantiles y populares, de consejas y anécdotas; crítica social feroz. La sonoridad de la obra no es para ser leída únicamente, es para ser mirada y escuchada. La obra no trata de cosa alguna, es la cosa misma.

⁷ La balada irlandesa-norteamericana homónima es la que da el título a la obra. Se trata de la historia de Tim Finnegan, un peón albañil que se rompe el cráneo al caer. Lo llevan a su casa y como

"Wake" significa tanto 'despertar' y 'resurrección' como 'velorio' y 'muerte'. El libro entero es una ambigüedad; es un sueño y un delirio. Para Elizondo, en *Farabeuf* y *El hipogeo secreto*, la muerte es sinónimo de vida, un ciclo infinito en que la existencia se equipara con la inexistencia. El transcurrir del tiempo sólo lo capta el espejo, tal y como lo advierte Glantz: "Es en el espejo en que se refleja y se fija el instante, la captación de una pulsación en el proceso de la realidad o de la percepción, una pequeña interrupción o muerte..."⁸ (Cf. Fa 82)⁹ En *Farabeuf*, la letra es tensada, disecada, para luego ser renovada; semejante al coito, que es la pequeña muerte de la que se revive, o a la inmolación, que conduce a un placer que resucita el alma:

[...] cuyo misterio primordial te aterraba y te tenía paralizada allí, ahora, contra el marco de aquella puerta blanca que semejaba la puerta de un quirófano, fija en esa quietud mortuoria, a la expectativa de un hecho prodigioso que

se acostumbra en los velorios en Dublín, comienzan a beber, de modo que, ya al calor de los tragos, se les cae un poco de whisky (*uisque beatha* = agua de vida) sobre el supuesto cadáver de Tim. Éste despierta. Es un relato onírico, universal de la caída, el sueño, la muerte y resurrección de la humanidad, en figuras arquetípicas recurrentes que fusionan lo trágico y lo cómico. Richard, Ellmam, trad. Enrique Castro y Beatriz Blanco, 1982. Bajo el nombre de Finn también se esconde la leyenda de otro héroe, Finn MacCunhal, el mítico rey irlandés; es la narración de un sueño que tiene en las riberas del río Liffey, en cual recorre la historia pasada, presente y futura de Irlanda y, simbólicamente, de todo el mundo.

⁸ Margo Glantz, entrevista con Salvador Elizondo y Edgar Allan Poe. *Repeticiones Ensayos sobre Literatura Mexicana*, p. 30.

⁹ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 75. A partir de aquí, sólo insertaremos en el texto principal la sílaba inicial entre paréntesis (Fa) y después la página.

inevitablemente hubiera de realizarse silenciosamente sobre la extensión inmutable de tu cuerpo fuertemente atado a una mesa quirúrgica o sobre una plancha de mármol de un anfiteatro de disección o de una *morgue* [...]. (Fa 96)

Vida y muerte están presentes como una dicotomía que crea una unidad o complementariedad inseparables.

Como en la nueva novela (*nouveau roman*) casi no sucede nada aparentemente, pues paradójicamente en el instante se evoca, siente, presiente, goza, vive y muere.

La obsesión de Joyce por el lenguaje hace que sea difícilísimo, si no imposible, traducirlo, especialmente al español, como lo advirtió Borges en 1925, cuando tradujo por primera vez un pasaje del soliloquio de Molly. Joyce usaba la prosa para producir poesía, y Borges creía que todas sus obras deberían leerse como poesía, fuente de su creación.¹⁰ También Elizondo constataba que las traducciones a lenguas románicas han sido muy pobres.¹¹ Las palabras joyceanas, sinfónicamente compuestas, funcionan mejor en las lenguas anglosajonas o germánicas. No hay que olvidar que ciertos significados surgen sólo cuando se pronuncian las palabras en inglés y con mayor frecuencia en irlandés o gaélico¹² (lengua del autor).

¹⁰ Jorge Luis Borges, "El escritor europeo en el exilio". Richard Kearney, *La paradoja europea*, p. 118.

¹¹ Elizondo tradujo una primera página del *Finnegans Wake* que aparece en el primer número de la revista de la cual él mismo fuera editor: *S.nob.* De esta traducción ocupó dos páginas para las notas al calce.

¹² El gaélico escocés (*Gàidhlig*) es una lengua indoeuropea de la rama celta, de las lenguas goidélicas, que llegó a Escocia alrededor del siglo V.

Divertimento

Joyce mira en dirección cósmica. Legibilidad alterada que sólo cobra sentido mediante la lectura de estructura fonológica, de resonancias y evocaciones de la escritura. Algunos de los artificios del lenguaje, como la rima, son usados por Joyce con el fin de acentuar valores puramente formales de las palabras y combinarlos de una manera peculiar, por ejemplo: “[...] *the humming, its coming, inswain, onswain*” (F 317).¹³ Una muestra de la aliteración en que se da la repetición de la líquida “l” es: “*Lolo libermann you loved to be leaving Libnius*” (F 250); de la asonancia: “*The Air from on high has spoken in tumbuldum, talbaldam to his tembledim tombaldoom worrild worried*” (F 258); de la onomatopeya: “[...] *its parapets all peripateting ...In our snoo. Znore...*” (F 266). Otros casos son de tipo morfológico, concreciones secundarias e infijos: “*with cantleds of countless catchleens Cathleen catch*”, donde el nombre de Cathleen hace alusión a la hermana de Nora, esposa de Joyce, pero asimismo a un mito irlandés; o como en el caso de “*the mannish as many as the minneful*” (*mind-*

ful, ‘maɪndfəl/ adjetivo (pred) – consciente de algo (F 189). Juega con etimologías: “*as born for lorn in lore of love to live and wive by wife and rile by rule of ruse*”.¹⁴ Formas análogas, estructura que posee su paralelo en el nivel fónico, hablan de una sensibilidad colectiva de voces múltiples, de tesitura, tonalidad y distintos timbres. La eternidad ilustrada por una retórica dramatizada, de lugar común, el método que el mismo Joyce llamaba “acumulativo” y que consiste en imaginar las palabras como perchas de las que cuelgan todos los significados imaginables”.¹⁵ En la palabra *porthery* se revela combinación de *poetry* (poesía), *pot* (vasija) y *porter* (cerveza).¹⁶ En la frase: “*Sure that old humbugger was boycotted and girlcutted*”, aparecen las palabras *boy* (chico o muchacho) y *girl* (chica o muchacha), acompañadas de *cot* y *cut*, de similar pronunciación, y que en Estados Unidos significa ‘catre’ y en Gran Bretaña, ‘cuna’ o ‘cama’, alusiones a relaciones sexuales. Lleva así una cadencia juguetona hasta llegar al *humpty dumpty*,¹⁷ que se sentó en

Sustituyó a la antigua lengua de los pictos hablada en la zona hasta entonces. De ahí su similitud con el gaélico hablado en Irlanda y la Isla de Man. Más tarde, los préstamos lingüísticos procedentes de los anglos y las invasiones vikingas relegan cada vez más el idioma, fuertemente reprimido durante siglos. En la actualidad se habla únicamente en algunas regiones norteñas de Escocia, menos del 1% de la población escocesa –de un total de 5,1 millones–. El 21 de abril de 2005 se aprobó en el Parlamento de Escocia la ley que convierte al gaélico escocés en una de las lenguas oficiales de Escocia, junto al inglés.

¹³ A partir de aquí, para las citas de la obra, sólo insertaremos en el texto principal la letra inicial entre paréntesis (F) y después la página.

¹⁴ Harry Levin, *James Joyce*, p. 142 (como nacido para Lord, en la tradición del amor por la vida y vive gracias a la esposa a quien saca de quicio por el imperio de la astucia).

¹⁵ Bruce McComiskey, *Gorgias and the New Sophistic Rhetoric*, p. 56.

¹⁶ David Norris, *Joyce for Beginners*, p. 160.

¹⁷ Humpty Dumpty (*tentetieso* en España, *chuchu* en Venezuela) es un personaje en una rima infantil de Mamá Ganso, creado en Inglaterra. Es representado por un huevo antropomórfico. La rima original, de 1810, no menciona que Humpty Dumpty es un huevo. De hecho es un acertijo y se aprovecha de que el vocablo Humpty Dumpty, en jerga inglesa de la época, se refería a una persona torpe y pequeña. La clave del acertijo yacía en el hecho de que una persona torpe no iba necesariamente a sufrir daños irreparables de una caída, pero un huevo sí.

el muro, y luego prosigue con juegos de palabras como *in debt and doom* (en deuda y condena) con *death could doom* (la muerte podría condenar) en referencia al destino, o la condena, de un hombre sentenciado. No falta aquí *a prophet of doom* (pájaro de mal agüero), con sus otros significados como muerte o visión pesimista ('ver todo negro', en Argentina; en México, de modo coloquial, 'mala onda'). Juega con expresiones como *on hill and haven* (en la colina y el retiro) y *hill and heaven* (colina y paraíso); *even by the show-the-flag*, que significa tener un escuadrón naval efectivo para proteger los intereses de una nación, o bien mostrar la bandera y dejarla ondear como símbolo de valor; o esta otra (alusión a la problemática histórica que vivía Irlanda), "*As I'm given now to understand, illscribed* (de *ill*, enfermo, e *inscribed*, inscrito), *in all the gratuitouses* (*gratuitous*, gratuito(a) y también insulto injustificado), *and conspued in the takeyourhandaways*" ('no te inmiscuyas'). Juega de nuevo con la rima *humpty dumpty*, ahora como *bumbty tumby*.¹⁸ (F 504) En otras ocasiones hace uso de anagramas, palíndromos, inversiones, acrósticos;¹⁹ utiliza el doble discurso, como cuando Shaun predica la castidad a veintinueve muchachas, pero en realidad se trata de Earwicker, quien profesa un amor, no del todo paternal, a su propia hija (F 175).

Elizondo juega, a manera de divertimento en *Farabeuf*. Esta obra es para él:

Un pastiche una imitación de la prosa de los médicos franceses de finales del siglo pasado, del estilo académico de

exposición en los anfiteatros de anatomía. Traté de trasladar eso al español y no podría haberlo hecho en serio, sólo con humor se hacen esas cosas.²⁰

Se trata de un relato con humor porque en palabras del propio Elizondo, lo escribió como experimento y "no puede haber un experimento sin humor: es para ver si se obtiene un resultado eso es una forma evidente de humor".²¹

Todos estos juegos, en Elizondo, en los que el espejo y la imagen reflejada en él participan, es lo que le interesa establecer literariamente a Elizondo, por medio del lenguaje. El mismo dice:

A veces puedo encontrar la relación entre Farabeuf y un pobre doctor, y entre estos dos con el chino. Tengo una pasión poética porque es una pasión por establecer metáforas, poner dos términos en relación formal.²²

Fragmentación

Para cumplir con su cometido tanto Joyce como Elizondo se basan también en la fragmentación y dan lugar a la aliteración, a la confusión, a producir distintas percepciones, ya sea de la palabra, de la frase, del tiempo o del espacio. En *Farabeuf*, de Elizondo el suplicio es una forma de escritura. Una intención *ex profeso*, según la cual los fragmentos se combinan

¹⁸ James Joyce, *Finnegans Wake*, p. 504.

¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ Magali Tercero, "La tragedia real de México es la falta de sentido del humor." Entrevista con Salvador Elizondo, *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*, p. 9.

²¹ *Milenio semanal*. A un lustro de la muerte del autor de *Farabeuf*, 02-04-2011.

²² *Loc. cit.*

de manera que la atención del lecto-espectador responda a las intenciones del escritor. Los sucesos de determinada escena no son presentados en su totalidad, sino alternados con otros, estableciéndose entre ellos un montaje en paralelo, que puede intensificar las emociones. La fotografía del suplicio del chino, el adagio para cuerdas de T. Albioni, la pintura "Amor sacro, amor profano" de Tiziano se mezclan aquí; se integran, sugieren, evocan e invocan. Juego de espejos del suceso del instante, es decir también el espejo posee un sentido de fragmentación, de división, de partición, o puesta en relación de un mundo con otro, el mundo occidental y el oriental: la operación quirúrgica y el *Leng' Tche-é* (destazamiento); la ouija y los hexagramas del *i-ching*. En *Farabeuf*, la descripción del cuerpo humano para los efectos de instrucciones al cirujano tiene que estar muy bien precisada: si se trata del lado derecho, corte de izquierda a derecha o a la inversa. Eso delante del espejo, cobra un giro: ¿del lado derecho de quién, del cadáver o del cirujano? esto nos hace recordar al juego de Joyce del lado derecho o izquierdo de la ribera, ¿a partir de que punto geográfico, con respecto a qué?²³ Joyce, como ya vimos anteriormente, fragmenta palabras y las une a otras –de su lengua natal (el gaélico) o con otras lenguas–. Elizondo disecciona la palabra, la mutila, fragmenta episodios, personajes, refleja situaciones espejeándolas, creando confusión y sensaciones del instante que tienden a bloquear el pensamiento:

La tortura [...] toda intervención quirúrgica [...] el coito [...] re-actualización

de una experiencia imaginada. El coito, como la artesanía quirúrgica [...] aplaca al verdugo y gratifica la hombre común.²⁴

Los objetos se presentan reiteradamente y en su fragmentación adquieren diversas connotaciones que representan nuevas claves para revelarnos su simbolismo.²⁵

Elizondo es heredero del crudo realismo de Virginia Woolf, Aldous Huxley, John Dos Passos y William Faulkner, pero sobre todo de su maestro Joyce. Experimenta con técnicas multidimensionales; utiliza el lenguaje, lo integra a otros tipos de expresión y lo somete a procedimientos estilísticos; recurre a la originalidad del lenguaje técnico,²⁶ todo lo cual le permite concebir una expresión innovadora, nunca antes usada en la literatura de nuestro idioma. Creación-destrucción, vida-muerte de un eterno misterio, fuente infinita de reflexiones, ideas sueltas que se hilvanan, algo de mundano, algo de cósmico; juego que se enardece y traduce con claridad ese lenguaje universal que abarca a *la palabra* que permite la abundancia de recursos metafóricos. Elizondo reitera palabras y frases clave en distintas circunstancias que resultan en acepciones y sensaciones distintas, como cuando habla de una pareja a la orilla de la playa; escena repetida y revivida desde diversos ángulos (los espejos): relaciones sexuales, lo viscoso, el olor de la sangre semejante al de la estrella de mar. Crea diálogos consigo mismo, como al inicio de *El hipogeo se*

²⁴ Salvador Elizondo, "Gironella", *Cuaderno de escritura*, p. 71.

²⁵ Cf. Margo Glantz, *op. cit.*, p. 19.

²⁶ Silvia Lemus "El más allá de la escritura", *Entrevista con Salvador Elizondo*, *Nexos* 238, 162-163 pp.

²³ Remítase a la nota al pie 44.

creto: "Dime, te imploro –dice–; la noche hubiera quedado envuelta en el más sombrío de todos los olvidos"²⁷ (H 9); y más adelante: "Dime; dime qué dice el libro" (H 86); es un diálogo-monólogo vocativo que Elizondo interpreta como un diálogo consigo mismo, aun cuando evoca a una persona externa a él, sin dejar de dirigirse jamás a su potencial lector.

¿Qué tanta influencia recibió Elizondo de Joyce? El propio escritor confesó el influjo decisivo que el irlandés ha dejado en su literatura. De hecho, al inicio de *El hipogeo secreto* aparece un epígrafe de Joyce, precisamente de *Finnegans Wake*: "But the world, mind, is, was and will be writing its own wrunes for ever, man, on all matters that fall under the ban of our infrarrational senses[...]"²⁸. A lo largo de esta obra se cumple un uso similar de la técnica joyciana: la escritura de la escritura. El crítico Christopher Domínguez asevera que Elizondo "intenta una transición joyciana en su forma de escribir"²⁹ y sitúa el trabajo del artista en los años dorados de la escritura mexicana (1961-1967), precisamente cuando éste crea *Farabeuf* y *El hipogeo secreto*.

En el hastío de su época, Elizondo busca nuevos derroteros para el *nouveau roman*, que por entonces está en boga en Francia. Anteriormente lo hizo en la música, el cine y la pintura, artes en las que había incursionado hasta decidirse por la literatura. Estas actividades dejaron indudablemente huella en su escritura.

Ensoñamiento nocturno

Finnegans, como *El hipogeo secreto*, son obras nocturnas; también *Farabeuf* se desarrolla en la penumbra, en la oscuridad que lo magnifica y distorsiona todo, creando oscuridad, equívocos y ambigüedad. Hablando de *Finnegans*, Murillo señala: "*Dream thoughts are wake thoughts of centuries ago: unconscious memory: great recurrence: race memorial: repressions: fixations...*"³⁰. Joyce extiende la atmósfera onírica al estado de vigilia y a todos los estadios intermedios: duermevela, la libre fantasía, la creación imaginativa, la asociación inconsciente entre los elementos, que en el plano puramente lógico no son asociables. Para él, en efecto, el inconsciente posee un lenguaje especial; contiene todas las formas del lapsus, como también todas las formas tradicionales de la retórica. Imágenes oníricas que se entremezclan camufladas y se expresan a través de formas lingüísticas precisas. Por analogía, éstas se condensan en un grupo de palabras compuestas, en un todo que adquiere después infinitas

²⁷ Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 9. A partir de aquí, sólo insertaremos en el texto principal la letra inicial de la obra (H) y después la página.

²⁸ (No obstante, el mundo, la mente, es, fue y será el redactar sus propios escritos para siempre, el ser humano, en todas sus situaciones que cae bajo el decreto de nuestros sentidos infrarracionales). Las traducciones de la autora del presente ensayo aparecen entre paréntesis con las siglas G.I., a partir de aquí.

Hay que tener en cuenta el juego que hace Joyce de *wrunes*: impresión, expresión; *write*, escrito; *wring*, torsión, exprimir, y *ban*: con *band*, *bang*, locura, prescripción, prohibición.

²⁹ Christopher Domínguez, *Letras libres*, núm. 14, febrero, 2000, p. 92.

³⁰ *James Joyce's Scribbledehobble, the Ur-workbook for Finnegans*, p. 104. (Pensamientos de ensoñación son pensamientos despiertos de siglos atrás: el recuerdo inconsciente: gran recurrencia: la memoria de la raza: las represiones, las fijaciones).

cadenas asociativas.³¹ En *El hipogeo secreto* se “evoca ese sueño que habrá de realizarse; aquí, ahora” (H 57). Glantz advierte que: “[la] ciudad del *hipogeo* es algo que se va soñando para reflejarse en un espejo y desaparece con el sueño”.³² En *Farabeuf*, aparecen los sueños del verdugo, de la enfermera o del propio doctor Farabeuf. Así vemos como la oscuridad es otro recurso de que se valen estos dos autores, Joyce y Elizondo para explorar en el inconsciente y el sueño, en boga a partir de inicios del XX.

El arte de Joyce resulta oscuro, multiforme, vinculado por relaciones poco unívocas. Cada frase no reproduce sino una idea base desde una perspectiva distinta, que Eco define como un “cosmos” (híbrido de caos y cosmos).³³ Con *Ulysses*, Joyce halla en el fluir de la conciencia la clave para acceder a los patrones asociativos aleatorios de la conciencia humana. El problema reside en representar lo irrepresentable, hacer del discurso monólogo y silenciosa escritura; del desordenado silencio, una linealidad legible e interpretable.³⁴ En el *Finnegans*, su obra nocturna, se propone traspasar los secretos de los durmientes y de los muertos. Parece que ambas obras recibieron influencia del psicoanálisis en que del sueño y del inconsciente, lo profundo del surge a la luz el significado de la vida. Joyce somete el lenguaje a las exigencias de su propia representación y alcanza una descripción total de la realidad por medio del mismo. Selecciona las

estructuras del sueño para expresar sus concepciones sobre la realidad, con lo que demuestra que no considera formula-bles las reglas de la realidad.³⁵ Elizondo realiza algo similar en *Farabeuf*, ya que escenas de la playa, de la operación quirúrgica, de las imágenes de la pintura o bien de la tortura se entremezclan y alternan en la mente del autor-lector, evocando, más que asociaciones, sensaciones mentales no antes logradas.

Cronos y circulatio

Ambos escritores contribuyen al recurso de la ambigüedad convocando al tiempo. El escritor irlandés trabaja con una veta que ofrece una perspectiva rica y fecunda; asociada al sueño, útil para el conocimiento del mundo. Con esto rompe la sucesión temporal de una acción única; en sus distintas etapas, los hechos se perfilan de forma confusa pero, contradictoriamente, este desenlace es previsto por el autor. Al igual que la historia de Vico, la obra joyciana se divide en cuatro grandes partes: la época divina, la heroica, la humana y el periodo de renovación. *Finnegans* es un círculo compuesto por otros más pequeños, un círculo de ciclos, ¡una rueda de la fortuna!, ¡un viciociclómetro ruedamolnante!; un “*corso in cursu on coarser again!*” (F 89); “*moves in vicus cycles yet remews the same*” (F 134).³⁶ Y es aquí que *Finnegans* posee un paralelo más con el *Farabeuf*: son obras cíclicas, esta última comienza y termina con una remembranza: “¿Recuerdas?” (Fa

³¹ Francesca Romana Paci, *James Joyce y vida y otra*, p. 281.

³² Margo Glantz, *op. cit.*, p. 29.

³³ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 47.

³⁴ Esther Cohen Dabahl, *La cicatriz y la pasión: el monólogo de M. Bloom*, p. 9.

³⁵ Francesca Romana Paci, *op. cit.*, p. 283.

³⁶ [Todo] se mueve en círculos viscosos y no obstante permamaúlla lo mismo (T. deTindall).

9 y 179) y el *Finnegans* engarza el inicio con el final, ya que aparece al comienzo una frase aparentemente trunca, cuya continuación concluye en la última frase del libro: "*Riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius Vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs*".³⁷ La primera palabra del *Finnegans* (*riverrun*), se refiere al río del tiempo y la vida, en la cual Joyce encuentra el verdadero sentido de la existencia. Los nombres de Eva y Adán,³⁸ padres fundacionales, no sólo aluden a una iglesia de Dublín, cercana al Liffey (río principal, centro articulador de toda la novela, origen de la vida: *life*), sino también al Edén de nuestros padres comunes.³⁹

³⁷ William York Tindall, *A reader's Guide to Finnegans Wake*, p. 330. (Corrientedelrío, pasando por la de Eva y Adán, del viraje de la costa a la curva de la bahía, nos trae de vuelta mediante un conveniente vico de recirculación, al Howth Castle y Contornos). G.I.

³⁸ Es una inversión de Adán y Eva, nombre real de la iglesia en cuestión. Esas inversiones, que aparecen a lo largo del libro, implican renovación.

³⁹ Habría que mencionar aquí que la frase inicial está trunca. Su inicio se localiza al final del libro, en la p. 456, con el artículo *the*; Joyce dice que quiso terminar con una palabra débil del inglés. La última frase se interrumpe a la mitad y se enlaza con el principio del libro, que comienza con la misma frase, tomándola en el punto exacto en que se había roto: "*The keys to Given! A way a lone a last a loved a long the...riverrun, past Eve and Adam's from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs*". Eva y Adam también se refieren a la pareja de HCE. Adán es el padre y Eva, la madre de toda la humanidad. El capítulo ALP, siglas de la madre de todos, Anna Livia Plurabelle, la Eva irlandesa, fue descrito por Joyce como un intento por subordinar las palabras al ritmo del agua. Dublín, ciudad fundada por vikingos. En irlandés. "Baile Atha Cliath". Balleylee es igual a pueblo o vado de vallas. Esta es la traducción que hace Vilas-Mata del primer párrafo del *Finnegans*:

Con el lenguaje elizondiano construido a partir de los recuerdos; las palabras que se enlazan unas a otras y toman nuevos significados con cada nuevo agrupamiento que conforman. De ahí que Elizondo intitulara asimismo a sus obras crónicas: *Farabeuf* o *crónica de un instante* y *El hipogeo secreto* o *crónica de Polt*. Las imágenes de la sala de disección, la recámara, la escena de la tortura; o bien, la pintura, la fotografía, la música: trasposición, interferencia y entre-cruzamiento de las artes involucradas, en que la totalidad del mensaje se da en el sueño o en el instante. Es el corolario necesario hecho palabra, a partir de la cual llega al lenguaje una experiencia virtualmente universal. Efectivamente, una inteligencia puramente exegética centra, al menos en sus primeros planteamientos, el estudio de la concepción del tiempo; y esto es principalmente obvio en *Farabeuf*. En esta obra realiza un símil entre el destazamiento, la disección de la palabra, la transposición de escenas de operación quirúrgica, coito y tortura.

"Correrío, pasada [la iglesia de] Eva y Adán, desde el viraje de la ribera hasta el recodo de la bahía, nos trae por un vicio comodicio de recirculación de vuelta al Howth Castle y Enrededores". Anterior fue la realizada por el propio Salvador Elizondo: "Riocorrido más allá de la de Eva y Adán; de desvío de costa a encomadura de bahía, trayéndonos por un cómodo vículo de recirculación otra vuelta a Howth Castillo y enrededores" (aquí omitimos las seis explicaciones que hace Elizondo al pie de página). Publicado en *S.nob.*, núm. 1, 20 de junio de 1962, México. En 2004 fueron publicados los siete números de esta revista en un solo volumen en coedición Aldus-Conaculta-Fonca. Como bien mencionan los distintos traductores, el *Finnegans* resulta imposible de traducir, es posible tan sólo brindar explicaciones de sus posibilidades.

En la obra elizondiana *Farabeuf* actúan clima tanto exterior (la lluvia), como interior (casa misteriosa, solitaria), tiempo (oscuridad de la noche), los elementos que se mencionan a lo largo de la obra: instrumentos quirúrgicos, cuadro de Tiziano, ouija, *i-ching*, todas ellas en torno a la fotografía de la tortura o *Leng' Tche-é* que tanto impresionara al escritor, que propician una atmósfera adecuada a las intenciones del mismo. Se asocian eventos más que vividos, sentidos; que provocan distintas reacciones en el individuo, impredecibles para quienquiera sea su interlocutor, que en cuestión de segundos —el instante— se conjuntan en la mente del lector. Elizondo retoma del *nouveau roman* la intriga externa, pero la despoja del contenido novelesco tradicional; el resultado es una visión fragmentada y caleidoscópica de la realidad: más que una novela, es *una escritura*. En *Farabeuf*, como una muestra más de la ambigüedad aliterada, Elizondo hace alusión a la fotografía de un hombre chino sometido a tortura, al destazamiento de los cien pedazos, aunque aparentemente en éxtasis, a fin de remarcar la extraña combinación de belleza y violencia que se puede apreciar.⁴⁰

Pistas, conexiones, espejos

De modo paralelo en la obra joyciana cada acontecimiento, cada palabra, se encuentra en una relación posible con todos

los demás elementos; de la elección semántica efectuada en presencia de un término, depende el modo de entender los otros términos. No obstante, en *Finnegans*, el autor proporciona un sentido al lector; brinda claves para que el texto sea leído, ya que se basa principalmente en la oralidad por el sonido de sus vocablos, de una manera determinada. El material fónico y rítmico que crea Joyce, integra ideas y conceptos, pero también incluye sentimientos y contemplación que acompañan su gozosa comprensión auditiva (recuérdese que pululan estribillos, canciones y baladas populares irlandesas a lo largo de todo el *Finnegans*). Funda valores de referencia y emotivos en una forma física, eficaz por indisoluble. Los múltiples significados se observan en la frase trunca con que comienza la obra, del enrevesado diseño celta, en que *Commodius* posee varios sentidos: uno que se refiere al emperador romano Lucio Marco Cómodo; otro, a la raíz etimológica de la palabra *commodius*, que significa 'conveniente', 'espacioso'. Además, se asocia a *commode*, que es una escupidera, o *jordan*, nombre de un río y alusión a los desechos. *Vicus* se refiere a la palabra latina que designa aldea, así que "la aldea espaciosa" de la recirculación de la historia, en la novela es Dublín; por otro lado, *Vicus* también nos remite a Giambattista Vico, filósofo de la historia napolitana.⁴¹

Elizondo, por su parte, guía a su lector por medio de los espejos y de las sensaciones. Si Joyce lo hace sirviéndose del aparato fónico, Elizondo lo hace por medio del aparato visual, finalmente ambos se basan en la palabra que guía

⁴⁰ J. Patrick Duffey, "Voyeurismo cinematográfico: Juan García Ponce, Salvador Elizondo y la estética de La escritura", *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*, p. 147.

⁴¹ David. Norris, *op. cit.*, p. 160.

sonidos e imágenes. Elizondo evoca situaciones: el destazamiento, la relación sexual, la operación quirúrgica, la conspiración político-religiosa, logrando fundir mediante técnicas de montaje y fragmentación sensaciones que giran en torno al miedo a una situación que se presiente, se presiente y predice álgida, placentera, ritual y sacrificial.⁴² Elizondo analiza el mundo a través de la estructura:

No eras sino un cuerpo tierra dentro tratando de encontrar en aquel abrazo la sensación que te había producido en la palma de la mano la superficie rugosa de una estrella de mar putrefacta que habías imaginado recoger durante un paseo por la playa y cuya descomposición sentías realizarse al tocarla con la punta de tus dedos y que por eso, por esa sensación imprecisa y repugnante habías lanzado a las olas mientras yo te contemplaba como se contempla un suplicio, convertida en otra, en alguien a quien yo no conocía pero a quien hubiera amado infinitamente [...] ¿Cómo era posible todo esto si nunca habíamos salido de aquel cuarto y aquel cuarto pertenecía a una casa y esa casa estaba situada en una calle, conocida y precisable, de una ciudad de tierra adentro? (Fa 99)

El tema que desarrolla Elizondo no es de modo tradicional, mediante la anécdota,

ta, sino a través de la articulación. Sin embargo, en su obra son visibles todos los elementos de una novela: se reúnen amor, pasión, traición y muerte, al estilo del *nouveau roman*. En la medida en que el lector entiende la propuesta, aumenta la cantidad de mensajes descifrables. El lenguaje aliterado que Elizondo ofrece al lector, en un mundo alienado, no presenta ninguna propuesta fija, cerrada; no existe nada definido, se trata de una propuesta abierta: "Un aprendizaje tortuoso de palabras infinitas". (H 16) Al resegmentar el contenido, Elizondo halla nuevas categorías y por consiguiente nuevas realidades y percepciones que se tornan más espinosas e intrincadas. Fuerza al lector a reflexionar y a participar activamente en la obra; lo lleva por nuevos caminos de comprensión de las artes. El descubrimiento de experiencias se inicia con la formulación de enunciados a través de juicios semióticos y un lenguaje enriquecido por las transgresiones del código y la reinención poética. Como de-ja vislumbrar el autor en su escritura, nos observamos al soñar y continuamente intentamos una aventura indefinida en el universo de la mutabilidad imaginaria.

El *Finnegans* es para Joyce como su Biblia, de ahí que no resulte indiferente que empiece por el génesis dublinés: El *lured* (tentado) es HCE, Adán, el padre de todos, la víctima. "*Reeve Gootch was right and Reeve Drughad was sinister!*" (F 197)⁴³ tomadas en el contexto del Liffey,

⁴² El dolor es para Elizondo la experiencia de una migraña que padece desde que era muy joven. Es una enfermedad, sobre la cual ha estudiado mucho y sobre todo reflexionado. En palabras del escritor: "produce un dolor tan intenso que en el momento en que termina se experimenta un placer, un bienestar equivalente en intensidad al dolor anterior, y una purificación fantástica en la agudeza de los sentidos". Magali Tercero. Entrevista publicada en *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno* (1981), y en las revistas literarias *Mandorla* (1991, versión en inglés) y *La tempestad* (2007), versión corta.

⁴³ El quiasmo es una figura retórica que consiste en repetir palabras o expresiones iguales de forma cruzada y mantiene una simetría, a fin de que la disparidad de sentidos resulte a su vez significativa. Ejemplo: «Ni son todos los que están, ni están todos los que son». El quiasmo busca dar valor a una idea central a partir de la repetición de una

"Reeve Gottch" y "Reeve Drughad" se refieren a la *Rive Gauche* (ribera izquierda) del Sena, el Barrio Latino o de los artistas, y a la ribera derecha o barrio de la burguesía. Como resultado tenemos que la frase completa diría: "Ribera izquierda tenía razón (o "era la derecha") y ribera derecha era siniestra".⁴⁴ Puesto que los mellizos Shem (referencia al propio James Joyce) y Shaun (su hermano Stanislaus) son rivales, son las orillas de cualquier río. *Gootch* es una deformación de la palabra francesa que significa izquierda (*gauche*). *Drughad* en gaélico o significa derecha; de modo que estamos ante el conflicto del artista desterrado en París con el dublinés convencional. Pero *Gootch* o izquierdo tiene razón (o es derecho) y *Drughad* o derecho es "siniestro" o izquierdo. Por ende, los opuestos, cambian de lado, se convierten uno en el otro. La creación de la palabra se desarrolla con ecos etimológicos y resonancias sin fin. La palabra se proyecta con sus múltiples sentidos; se le añaden nuevos significados de acuerdo a las asociaciones que pueda crear el receptor. Se constituye así, una "historia" de la Creación y de la creación de la palabra misma, con una trama que recoge y absorbe sucesivamente las grandes

fuerzas contradictorias: luz y tiniebla, cielo y tierra. La singularidad de la obra se desprende de la forma en que irrumpe este nuevo lenguaje, donde para volver a captar el sentido, es esencial que el intérprete-autor nos invite a pasar por la exégesis de un relato, como lo sería ese relato bíblico de la creación de Irlanda y del mundo, y el nacimiento simultáneo del Cosmos y del Tiempo: "En un principio, el tiempo se puso en movimiento y, desde entonces, la historia avanza inexorablemente".⁴⁵ Joyce profana la religión, las normas literarias y las estructuras convencionales. Cada frase contiene varias figuras retóricas, que a su vez aluden a otras palabras, si se pronuncian en irlandés o gaélico. Recordemos que Joyce escribe el *Finnegans* entre fines de los años veinte y principios de los treinta del siglo pasado, y que sus experimentos no tienen precedentes en la historia literaria.

En Elizondo los signos aluden a realidades ausentes; los objetos generan la multiplicación de los signos. Detrás de ellos aparece el tema de la escritura que recrea y recupera estas realidades, extraídas del arsenal de la memoria para que no se pierdan en el olvido y aseguren su sobrevivencia en el reflejo: tarea del arte.

Lectura focal que provoca malestar y extrañeza, como la escena del quirófano, que hace al lector pensar enseguida en incidir, tensar o cortar. En una situación de miedo, de expectación. Y esta disección podría remitir a quien lee a compararlo con la operación literaria en que la palabra es seccionada con cortes microtómicos, y por momentos se confunde con la tortura china, recuerdo de aquella foto-

frase, genera un efecto sorprendente que induzca a la meditación. El vocablo quiasmo proviene del griego χιασμός, que corresponde a una disposición cruzada de diagonales.

⁴⁴ Remítase a la nota al pie 23. Es un ejemplo de retruécano (o conmutación), figura literaria de repetición. Consiste en un quiasmo al que se le ha añadido también el cruce de las funciones sintácticas de los términos implicados. En otras palabras, el retruécano es la reorganización diferente de los elementos de una frase en otra subsiguiente, en la que se invierte la posición de los términos que se repiten, de manera que el sentido de la segunda frase contraste con el de la primera.

⁴⁵ Paul Ricœur, *Las culturas y el tiempo*, pp. 18-19.

grafía que tanto impresionara a Elizondo. El autor maneja la contrapuntística, en un intento por invocar la tridimensionalidad de la figura plástica de las sucesiones que provocan en el lector frío-calor, placer-dolor, amor-odio, en un oscilar entre la vida-muerte.

Así, nuestros autores buscan nuevos filones en el arte del lenguaje, en un intento denodado, en una aspiración que anima desde hace más de un siglo algunas de las empresas más significativas de la literatura moderna: la innovación literaria, siempre anhelada: *Finnegans Wake* y *Ulysses*, en el ámbito anglo-sajón; *Farrabeuf* y *El hipogeo secreto*, en el ámbito latino, mexicano. A ellos se debe el haber introducido discursos con nuevas formas de sentido, que hacen que afloren sensaciones nunca antes invocadas por el espíritu poético y la retórica.

Disección y combinatoria del sonido y la escritura

Joyce presenta la estructura formal lingüística correspondiente al discurso de la palabra en sus distintas invocaciones y evocaciones, en una progresión estilística, sintácticamente impropia, pero de una riqueza argumentativa que realza los fenómenos lingüísticos (la fonética, la semántica) y en que la situación queda reducida a una estructura formal que se manifiesta genuinamente, que adopta sus maneras, mismas que resultan conscientemente persuasivas.⁴⁶ Joyce

pone al acento en la lectura, ya que el sonido es primordial en sus textos. Así, la señora Earwicker o Anna Livia Plurabelle rige el *ricorso* de Vico. Es agente y principio renovador. Con 1001 hijos, Abha na Lifé⁴⁷ (F 496) es portadora de "plurabilidades" (palabra condensada que se forma con otras dos: plural y probabilidades y que hace referencia a Plurabelle). El *annyma*⁴⁸ de Jung (F 426), o gran figura femenina que ronda nuestros sueños, es el triángulo rojo de las botellas de Bass.⁴⁹ Como patrona de las Artús (F 112), es la musa del artista tanto como la reina Ginebra.⁵⁰

⁴⁷ El ciclo Fenian (en irlandés *Fhiannaíocht*) es uno de los cuatro ciclos mayores de la mitología irlandesa. La historia de Tuatha de Danaan Abd, los fianna de Irlanda (edición Coole; V. 3). *Diarmuid and Grania* es una obra de prosa poética escrita por George Moore y W. B. Yeats en 1901, con música incidental del compositor inglés Edward Elgar.

⁴⁸ Anima, significa en latín alma; en la psicología analítica de Carl Gustav Jung alude a "las imágenes arquetípicas de lo eterno femenino en el inconsciente de un hombre, que forman un vínculo entre la conciencia del yo y el inconsciente colectivo, abre potencialmente una vía hacia el sí-mismo". Stein, Murray, *El mapa del alma según Jung*, p. 287.

⁴⁹ Las botellas Bass, toman su nombre de la Cervecería Bass (Bass Brewery), fundada en 1777 por William Bass en Burton on Trent, Inglaterra. Aparecen en la pintura de Edouard Manet, Picasso, Juan Gris. En "Oxen of the Sun" de *Ulises* de Joyce, los estudiantes de medicina beben en un *pub* cerca del hospital de maternidad. En diversos motivos, Joyce utiliza el triángulo (Sicilia, la isla triangular, sede de Helios y sus rebaños de bueyes de la Odisea), símbolo de la etiqueta que representa a Tauro (Alpha, una estrella en la constelación de Tauro; Alpha también significa principio o el Toro (bueyes) en un símbolo de la fertilidad (la maternidad).

⁵⁰ Ginebra (reina) "Queen Guinevere"/Reina Ginebra (William Morris). En el llamado protocéltico: *Uindā Seibra*, Sombra Blanca o Hada Blanca; en británico, *Vino-Hibirā*. Era la esposa del Rey Arturo. Según las leyendas asociadas al mito

⁴⁶ Con el *Finnegans Wake*, Joyce logra el libro de la totalidad: registros de todo lo que interpreta; de eso se compone la obra. William York Tindall, *A reader's Guide to Finnegans Wake*, 1969.

Elizondo, en contraposición a Joyce –en quien el sonido y la oralidad son primordiales–, confiesa haber vivido alejado de esa forma del habla y siempre haber concebido a la literatura “como la realización de un género de la escritura que se cumple en un orden eminentemente técnico, pero de cuyos orígenes o de cuyo destino no está ausente el misterioso elemento de la emoción y del talento artístico”.⁵¹ Esto es lo que lo diferencia de Joyce. Para éste el habla y la escucha son fundamentales, mientras que para Elizondo lo son la imagen y la escritura. El enigma del signo, la Escritura (la ceremonia), la posibilidad de congelar mundos en hipótesis, compartir ideas que por medio de los objetos (su contenido) preside un rito de sacrificio. Rito que acumula objetos, almacena sonidos y se ejecuta en el reflejo. De la mención de objetos se pasa a las asociaciones. El montaje que realiza Elizondo es una forma de dar varias informaciones simultáneas en un mismo plano: montajes poético, creativo, analítico, que permiten al autor enfatizar, dar coherencia, ritmo, acción y belleza a la obra, a la vez que provocar ciertas reacciones en el espectador; emociones relacionadas con símbolos y gestos.

En el prólogo de *Narrativa Completa* de Elizondo, Malpartida lo clasifica como poeta barroco-ultraísta.⁵² Barroco, por-

que con las imágenes que invoca y evoca llena el vacío, produciendo una cantidad de imágenes y sugerencias *ad infinitum*. Ultraísta, porque propone una búsqueda constante de lo nuevo, un culto a la imagen y una elaboración del sentimiento ajeno al desborde y a la emoción fácil, al tiempo que sugiere la pluralidad de estilos y lenguajes. Otros autores lo catalogan en la literatura experimental de los años sesenta, mientras que Cedomil Goic, crítico de literatura hispanoamericana, ubica a Elizondo en la generación del 57, en la época de superrealismo literario, que abarca un periodo comprendido entre (1935-1972) y que se distingue por esa búsqueda de lo nuevo, por el antitradicionalismo, el internacionalismo, la originalidad y el afán de perfección en una conjugación de las artes.

Tanto *Farabeuf* como *El hipogeo secreto* son constelaciones imaginarias; para crearlas, Elizondo utiliza distintas técnicas narrativas. Una cita puede ilustrar uno de esos recursos, el recuerdo apócrifo, un juego de la metáfora y la contradicción que tan hábilmente lleva a cabo al finalizar el párrafo:

[...] evocaré nuestro primer encuentro y el segundo y el tercero y luego olvidaré el tercero y olvidaré el segundo y retendré junto a mi corazón el primero cuando ya sea la mañana y entonces nuevamente otro olvido de tu nombre y el recuerdo de tu nombre y el olvido de tu traje y el recuerdo de tu gesto y el olvido de tu mirada y el recuerdo de tu nombre y el olvido de tu traje y las llagas, y aquellos escenarios inquietantes de tus pequeños triunfos en la oscuridad de un museo que contiene palabras congeladas y el mito y la palabra y la palabra que es mito y rito de aquella

artúrico, Ginebra le fue infiel con Lancelot, uno de los caballeros de la Mesa Redonda. La leyenda asocia esta infidelidad a la caída del reino de Camelot; de ahí que sea considerada tanto un símbolo de la fragilidad de la condición humana como de la perversión. Tiene su paralelo con Helena de Troya.

⁵¹ Salvador Elizondo, *Camera lucida*, p. 150.

⁵² Salvador Elizondo, *Narrativa completa*, prólogo de Juan Malpartida, p. 8.

aparición en un pasadizo surcado como de mares y ríos turbulentos: espejos en los que la danza de la Flor de Fuego se queda quieta...(H 8)

Procedimientos como la congelación y objetos como el espejo son usados con insistencia en la obra elizondiana para paralizar, incidir con precisión, seccionar, reflejar, parcelar la realidad y producir efectos inusitados, no antes logrados. Elizondo busca no dar tiempo al cerebro a participar conscientemente, sino producir cierto tipo de sensaciones en una atmósfera particular en que obtiene plasticidad: ver sin mirar, oír sin escuchar; llegar al vértigo sobreponiendo, retrocediendo, adelantando la trama; explorar el mundo de los sonidos, metálicos en su mayoría, como en *Farabeuf* (la cama de hierro, el instrumental quirúrgico de acero); de los fluidos (la humedad, la sangre, la lluvia, el mar), todo lo cual provoca el desconcierto.

Distintas acepciones que resultan de la combinación de las diferentes piezas de un artefacto o instalación, conforman un todo prepensado; un montaje en que se superponen las imágenes –ya él, ya ella–; distintos puntos de vista: la violada-el violador, la diseccionada-el cirujano, el inmolador-el verdugo; una narrativa basada en posturas y acciones que buscan engañar o crear una sensación de misterio: tortura, conspiración, disección, gozo, placer:

[...] surgía en la pantalla intempestivamente la figura de una mujer desnuda que parecía ofrendar hacia la altura una pequeña ánfora dorada. La Enfermera entonces llamaba la atención del hombre de la bata china diciéndole: "No debe usted distraerse con la imagen de

esa mujer desnuda, doctor", y la imagen cambiaba rápidamente y volvíamos a ver, como si fuera desde otro punto de vista, la imagen de aquella escena escalofriante cuyos detalles se veían acentuados por una explicación técnica en la que se invocaban los procedimientos quirúrgicos aplicados al arte de la tortura. (Fa 104)

Ambigüedad elizondiana en la trasposición de imágenes, reflejo de otras y la misma

El hipogeo secreto aprehende las cosas y las coordina en relaciones fuera del orden convencional. Elizondo, en la medida del hombre de su época; no es inmune a la influencia del *nouveau roman*. Joyce, en cambio, rebasa con su originalidad los hábitos literarios de la época en que vive; tiene la conciencia total de la tarea que emprende –reestructurar el lenguaje– y lo hace a través del sonido y el sentido... ¡integración abarcadora de un genio sin par! Alienación total: la estructura narrativa tradicional es tensada, forzada hasta sus extremos, en una relación fono-semántica que se torna paradigmática, donde lo sonoro-sensorial expresa metafóricamente un pensamiento abstracto.

Elizondo utiliza piezas procedentes de otras artes (cine, pintura y música). Y su arte consiste en ensamblarlas de una manera distinta, novedosa; para ello, cambia la función original que tenían las piezas prestadas y les imprime una carga estética actual dentro de la literatura: violenta la palabra, la sustrae de su contexto habitual; deforma su función original (con la limitante fónica, como él ya lo había percibido), al tiempo que nos enseña a observarla en su nueva

posición; con una mirada desencantada tal vez, pero con una visión que nunca agota el horizonte posible de la apertura. Examinación, sufrimiento, ensayo, intento hacia una nueva experimentación.

El hipogeo secreto es una atrevida búsqueda surrealista hacia la experimentación. Ya Elizondo lo había mencionado en *Cuaderno de escritura*: "escribo que escribo,⁵³ porque:

Escribir un libro es, en cierta forma, releerlo. El texto se construye 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 esas cosas en el tiempo y en el espacio, la confusión que es su propia identidad. (H 37)

Confusión, desconcierto entre quien escribe, actúa y lee en un tiempo que hoy, ayer o mañana. Alteración, caos, enajenación mental, turbación, dislocación, que nos permite a través del mensaje estético la autorreflexión, en el movimiento continuo de escritura y lectura, comunicar el contenido, en este caso mediante la innovación estética. En *El hipogeo*, la explosión de la identidad de los personajes, que se ausentan o multiplican desdoblándose, se presentan como signos (letras). Se llaman "E", "H", "X", "el pseudo-T". Se transforman de modo violento, lo que da como resultado una apertura singular y una gran variedad de interpretaciones:

Ahora olvida... ¡olvidalo todo... Con-tráete 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, el personaje desdibujado de un relato que consigna, metódicamente, la premonición o el olvido de las cosas que están aconteciendo. (H 83)

Sensación de vértigo, que no es sino escritura, única capaz de imaginarse convertida en algo que no era, pero que a la vez es el recuerdo remotísimo de sí misma en la memoria de otro. Es por eso que no puede recordar y describir, conformar e imaginar de nuevo, pues el Imaginado, el escritor, ha muerto en manos de Mía (alusión al personaje del *El hipogeo secreto*, pero también a la mujer, ¿Eva?... yo mismo).

Coda

Las obras joyciana y elizondiana son escritos simbólico-semióticos de condensación poética, que en un engranaje artificial mágicamente producen efectos maravillosos, cíclicos, que parecieran nunca terminar. Su escritura es un instrumento de transgresión, de valor creativo artístico sin igual: intriga, misterio, embeleso en la creación creándose. Son obras literarias que dan lugar a situaciones equívocas, que rompen con la tradición; son espíritus lúdicos, de delirio e imaginación. Sus autores son dueños de una literatura de experimentación: críptica, hermética, pedante y sarcástica. En la circularidad y en la ensoñación de sus obras, son precursores de un arte creativo, único, singular; iniciadores de una estética, de procesos cognoscitivos, lingüístico-semánticos. Escriben obras nocturnas, de frases atrevidas que nadie había osado usar anteriormente. Organizan, cada uno

⁵³ Salvador Elizondo, *Cuaderno de escritura*, p. 9.

a su modo, un aparato de significantes abierto y ambiguo, consiguiendo de este modo aquello que señalara Eco al principio de este ensayo: hacer que la ambigüedad colmara de imágenes el comunicado, la idea.

Así, podemos decir de las obras de Joyce y Elizondo que es al lector a quien corresponde seleccionar su versión. Inmerso en una red de relaciones inagotables, en situaciones sin conexión aparente, en la red de relaciones posibles, condicionado por el objeto de su elección, sus referencias y puntos de contacto, dimensiones posibles que se multiplican y abren tanto como él lo desee. Convergencia, divergencia y aglutinamiento signan el viaje hacia el interior, en condiciones contemporáneas donde la multiplicidad es posible en el plano estético a través de mensajes ambiguos y autorreflexivos por naturaleza;⁵⁴ de hipótesis aventuradas, operaciones que emprenden y pretenden obras orgánicas monumentales, capaces de expresarse a sí mismas en todas sus conexiones estructurales.

Finalmente, sirviéndose de figuras retóricas, de un modo original y condensado muy particular; de los ciclos, de la fragmentación, de los reflejos espejeados, cada uno de nuestros autores, aliteran y crean ambigüedad, van más allá. James Joyce con preponderancia de lo sonoro y del discurso hablado y Salvador Elizondo con énfasis en lo visual y plasmado en la escritura, logran en las funciones mágica y lúdica del lenguaje nuevas posibilidades por medio de distintas técnicas. Descienden, como Bau-

delaire "au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau";⁵⁵ con lo que obtienen el privilegio de la construcción de un nuevo universo, del discurso estético desbordado, convertido en una potencialidad de la literatura. Una estética peculiar, condición moderna de una revolución del pensamiento que utilizaron en su oportunidad Joyce y Elizondo.

Bibliografía

- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. París, Ulb Ilustrador, 1972.
- Bertrand, Pierre. *El olvido, revolución o muerte de la historia*. México, Siglo XXI, 1972.
- Bruce, McComiskey. *Gorgias and The New Sophistic Rhetoric*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 2002.
- Brushwood, John. "Periodos literarios en el México del siglo XX: la transformación de la realidad", *La crítica de la novela mexicana contemporánea*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- CohenDabahl, Esther. *La cicatriz y la pasión: el monólogo de M. Bloom*. México, Correo Menor, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1985.
- Duffey, J. Patrick. "Voyeurismo cinematográfico: Juan García Ponce, Salvador Elizondo y la estética de La escritura". *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

⁵⁴ Roman Jakobson, "Closing Statement: Linguistics and Poetics", *Style in Language*, p. 357.

⁵⁵ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, p. 59. (Al fondo de lo desconocido para hallar la novedad) G.I.

- Eco, Umberto. *Las poéticas de Joyce*. Buenos Aires, Lumen, 1998.
- Elizondo, Salvador. *El hipogeo secreto*. México, Joaquín Mortiz, 1968, (El volador).
- . *Farabeuf o la Crónica de un instante*, México, Joaquín Mortiz, 1965.
- . *Camera lucida*. México, Joaquín Mortiz, 1983.
- . *Cuaderno de escritura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- . *Teoría del infierno y otros ensayos*, México, El Colegio Nacional/El Equilibrista, 1992.
- . *Narrativa completa*, prólogo de Juan Malpartida, México, Alfaguara, 1993.
- . *Obras*. México, El Colegio Nacional, 1994, 3 tomos.
- Ellmam, Richard. *James Joyce*. Trad. Enrique Castro y Beatriz Blanco, Barcelona, Anagrama, 1982.
- Glantz, Margo. "Entrevista con Salvador Elizondo y Edgar Allan Poe". *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*. México, Universidad Veracruzana, 1979.
- Gross, John. *Joyce*. Grijalbo, Barcelona-Buenos Aires-México, 1974.
- . "Closing Statement: Linguistics and Poetics", *Style in Language*. Thomas A. Sebeok. Massachusetts, M.I.T. Press, 1960.
- Jakobson, Roman y Linda R. Waugh. *La forma sonora de la lengua*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Joyce, James. *Finnegans Wake*. Londres, Faber and Faber, 1939.
- . *Ulysses*. London, Penguin Books, 1968.
- Kearney, Richard. *La paradoja europea*. Barcelona, Tusquets editores, 1998.
- McComiskey, Bruce. *Gorgias and the New Sophistic Rhetoric*. Southern Illinois, Illinois University Press, 2002.
- Levin, Harry. *James Joyce: A Critical Introduction*. London, Faber and Faber, 1960.
- Murillo, L.A. *James Joyce's Scribbledehobble, the Ur-workbook for Finnegans*. New York, Ed. Thomas E. Connolly North Western University Press, 1961.
- . *Cyclical night*. Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1968.
- Norris, David. *Joyce for Beginners*. Cambridge, Icon Books, 1994.
- Pazanco, Víctor. *James Joyce*. Barcelona, Lumen, 1993.
- Ricoeur, Paul, et al. *Las culturas y el tiempo*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1979.
- Romana Paci, Francesca. *James Joyce. Vida y obra*. Barcelona, Península, 1970.
- Stein, Murray. *El mapa del alma según Jung*. Barcelona, Ediciones Luciérnaga, 2004.
- Wawrzycka, Jolanta. *The Labyrinth Patterns in the Language of Fiction James Joyce's Finnegans and José Donoso's "El obscuro pájaro de la noche in Terms of Hermeneutic Phenomenology"*, *Dissertation*. Illinois, Ann Arbor Michigan, 1987.
- Wilson, Edmud. *Axel's castle*. London, Collins Fontana, 1959.
- York Tindall, William. *A reader's Guide to Finnegans Wake*. Londres, Thames and Hudson, 1969.

Hemerografía

- Domínguez, Christopher. "A *cuarenta años de Farabeuf*". *Letras libres*, Año II, núm. 14 de febrero de 2000, México, 92-93 pp.
- Elizondo, Salvador. *S.nob*, núm. 1, 20 de junio de 1962, México.
- Ito Sugiyama, Gloria Josephine Hiroko. "Farabeuf y su relación hipertextual" *Tema y variaciones de literatura*, núm. 20, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2003, México, 283-310 pp.
- Lemus, Silvia. "El más allá de la escritura: una entrevista con Salvador Elizondo". *Nexos* 238, octubre de 1997, México, 162-163 pp.
- Leal, Luis. "Nuevos novelistas mexicanos". *El Urogallo*. 35-36 (septiembre-diciembre 1975), Madrid.
- Martínez, José Luis. "Nuestras letras, nueva sensibilidad", *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*. Vol. XXII, núm. 8 de abril de 1968, México, 1-10 pp.
- Tercero, Magali. "La tragedia real de México es la falta de sentido del humor". Entrevista publicada en *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*, 1981.