

Capítulo 6

Elizondo postmoderno

Al parecer, entre más interesantes resultan los textos de lo que se ha llamado la nueva narrativa latinoamericana, más complejos resultan los modos de elaboración y recepción de las obras. Dicha complejidad se debe a múltiples factores, que aunque pecando de reduccionistas, podemos resumir en lo que se ha llamado postmodernidad. Ahora bien, este término requiere una obligada aclaración pues ha sido usado en muchas formas y en áreas muy disímiles. No pretendo aquí, por cuestiones de tiempo y espacio, explicar todo el debate teórico en torno a la posmodernidad o lo posmoderno. Conviene sin embargo aclarar unas cuestiones antes de contextualizar a Salvador Elizondo en la posmodernidad, algo que a primera vista parece raro si consideramos los años de su producción novelística. Una novela ejemplar de la nueva forma narrativa latinoamericana es *Farabeuf* y aunque casi tres años después aparece *El Hipogeo Secreto*, también se enmarca en el impulso postmoderno de la primera novela de Elizondo. Como ya dije, no pretendo agotar el amplio tema de lo que es la postmodernidad literaria, y sólo expongo aquí algunos rasgos esenciales de ella para evidenciar el vínculo que existe entre las nuevas formas de producción literaria que se dan en la década de los sesenta y la condición postmoderna entendida en una forma específica que aquí he relacionado con los análisis hechos por Baudrillard y Deleuze. Los rasgos rastreados en la obra de Elizondo son: hiperrealismo, insuficiencia del lenguaje, fin de binomios y ausencia de identidad.

6.1 Posmodernismo y posboom

Antes de esclarecer la noción de posmodernidad, conviene aclarar la diferencia entre *posmodernismo* y *posboom* para entender mejor por qué Elizondo está más cercano a la problemática postmoderna y no a la producción que se puede denominar

posboom. Como señala Kart Kohut (18) en la crítica literaria se pueden distinguir tres posiciones: son posmodernos (1) los autores del *boom*, (2) los autores del *pos-boom*, (3) los autores tanto del *boom* como del *pos-boom*. En esta tesis me inclino por la tercera posición, no sin antes hacer un matiz. Según Kohut, esta posición es mantenida por Raymond L. Williams en su libro *The Postmodern Novel in Latin America. Politics, Cultura, and the Crisis of Truth*, un libro de 1995. En dicho texto se consideran a Joyce y a Borges como padres de la posmodernidad latinoamericana. Cortázar, Donoso y Fuentes serían el eslabón intermedio entre modernidad y posmodernidad y la generación siguiente sería ya plenamente posmoderna. O dicho en otras palabras, tanto escritores del *boom* como del *pos-boom* serían posmodernos (18). Ahora bien, sólo parcialmente comparto esa opinión, pues Salvador Elizondo no es un escritor ni del *boom* ni del *pos-boom*, y pienso que los rasgos posmodernos analizados en su obra no son los mismos que a veces se utilizan para analizar la posmodernidad del *pos-boom*; por el contrario, los rasgos posmodernos en Elizondo están ya contenidos de alguna manera en los experimentos del *boom*. Para efectos de este trabajo, consideraré posmoderno una línea de tensión hacia el interior de la literatura independientemente del movimiento al que dicha literatura pertenezca. Como la obra aquí estudiada nada tiene que ver con los llamados escritores del *pos-boom* he preferido llamarla posmoderna antes que encasillarla junto a obras de un grupo de escritores comerciales que no tienen la complejidad lingüística de Salvador Elizondo. Para Donald L. Shaw, lo que distingue el *posboom* de lo *posmoderno*, es antes que nada un problema de contextos teóricos. En tanto el término *posmoderno* es de origen anglosajón, destinado a describir la reacción en países industrializados ante los viejos modernismos; el término *posboom* es mucho más local y se restringe sólo al ámbito literario. Lejos de coincidir con Donald Shaw, creo que el término *posmodernismo* se puede usar en producciones literarias de países

tercermundistas sin usar términos como *posmodernismo periférico* o términos regionalistas como el de *posboom*. Dado que los escritores latinoamericanos que produjeron obras experimentales diferentes a las del boom eran hombres cultos por no decir eruditos, así como cosmopolitas y nómadas, es razonable pensar que el fenómeno cultural de países industrializados que se generó como una reacción a los distintos tipos de modernismos que existían, impregnara no sólo a los escritores de tal o cual región, sino a todo el mundo literario en general. Hablar de nacionalidades es poco cauto a la hora de abordar el tema de la literatura postmoderna y Salvador Elizondo más allá del dato de haber nacido en México, es un ciudadano del mundo, un hombre que se ha acercado a la cultura china y que ha vivido una temporada en la ciudad arquetípicamente posmoderna, New York. En ese sentido ha sufrido la condición posmoderna tanto como un inglés o un norteamericano. Los rasgos más definitorios del *posboom* son los de una vuelta a la referencialidad (un neorrealismo) y un alejamiento del experimentalismo iniciado en el *boom*, dos características que como se verá nada tienen que ver con el *posmodernismo* aquí estudiado ni tampoco con la obra de Elizondo. El *posboom*, además de ser una corriente de mayorías, implica una mayor accesibilidad al lector. Este fácil acceso al lector es construido con un incremento en el dramatismo y una mayor preocupación por la situación social, así como por el tratamiento del ya olvidado tema del amor; así mismo se da una insistencia en la exploración de la juventud y la incorporación de elementos pop (como lo hizo la literatura de la onda). Como iniciador del *posboom*, Donald Shaw sugiere a Manuel Puig; en tanto iniciador de lo *posmoderno* menciona a Severo Sarduy. Lo *posmoderno* en contraste con el *posboom* sería no sólo una tendencia antirrealista y antimimética sino una prolongación de las innovaciones del boom. El *posboom* aborda el quehacer literario de una forma casi mercantil, produciendo precisamente eso, mercancías; libros

que se venden como la coca-cola. El *postmodernismo* pretende por el contrario "recuperar la sacralidad del arte, (...) limitar su acceso a los iniciados, (...) recuperar un espacio elitista literariamente hermético" (Gálvez 56). Ahora bien, conviene decir que el uso de estos términos, que como ya se hizo notar representan dos posturas o corrientes, no alude, al menos en este trabajo, a una cronología o una ordenación histórica en una dinámica dialéctica, pues en muchas ocasiones las obras producidas durante el *boom* son realizadas en los mismos años en que los escritores *postmodernos* escriben ya sus obras. Tal es el caso de *Farabeuf* escrita en 1965 y *El Hipogeo Secreto* en 1968, cuando a menudo se toma esa década como una referencia exclusivamente relacionada al *boom*. Por otro lado, el término *posboom* como ya se vio, no alude a todas las producciones posteriores al fenómeno del *boom* sino que engloba a unas obras y unos escritores específicos, que si bien fueron y han sido mayoría, y han sido representativos de las producciones literarias contemporáneas de la segunda mitad del siglo XX, no son los más interesantes en términos de experimentación lingüística. Si consideramos, como lo hace José Miguel Oviedo, que los autores del *posboom* son aquellos que han publicado sus obras como una reacción, una asimilación o una variante del *boom*, entonces Salvador Elizondo tampoco podría entrar en los autores que se agrupan en el *posboom*. Oviedo asocia la obra de Elizondo con lo que él llama "La narrativa como fantasía y juego estético". Para Oviedo los autores de esa narrativa están interesados en explorar las puras posibilidades del lenguaje y en la producción de textos que serían "invenciones verbales concebidas como alternativas al mundo real" (419). Sin embargo, parece que Oviedo asocia con lo *posmoderno* elementos que aquí hemos asociado con el *posboom*; para él hay dos características notorias en la posmodernidad: la ambivalencia moral y la voluntaria in-trascendencia estética. "La primera es tal vez una consecuencia de un período que asistió al colapso de las ideologías que

acompañaron el surgimiento de las vanguardias y su reemplazo por el vertiginoso crecimiento de la tecnología. La segunda es el resultado del vacío dejado por el esfuerzo utópico que animaba la creación artística concebida como reacción contra la banalización y el pragmatismo de la vida humana, hoy motivos constantes en nuestras letras" (386). Creo que la primera de estas notas definitorias sí pertenece a lo que en este trabajo entiendo por *posmoderno*, pero la segunda nota definitoria creo que es un rasgo del *posboom*, corriente que por cierto ha encontrado muchos exponentes en escritoras, algo notorio si se tiene en cuenta que el *boom* fue un fenómeno masculino. Aclarado por qué Salvador Elizondo será tratado aquí como autor *posmoderno* y no como escritor del *posboom*, pasemos a definir muy brevemente cómo entiendo, para fines de este trabajo, lo *posmoderno*.

6.2 Posmodernidad

Como bien apunta Frederic Jameson, la mayor parte de los posmodernismos emergentes aparecen "como reacciones específicas contra las formas establecidas del modernismo superior, contra este o aquel modernismo superior dominante que conquistó la universidad, el museo, la red de galerías de artes y las fundaciones" (Jameson 166). Considerando el tema que nos interesa aquí, la pregunta pertinente es: ¿A qué tipo de modernismo está reaccionando la literatura latinoamericana posmoderna?; quizá podríamos pensar que se trata de una reacción contra el *boom* entendido como modernismo, pero esto es dudoso, y como señala Donald Shaw no se ha podido interpretar aún el *boom* como un tipo de modernismo. De hecho creo que no hace falta, y que la búsqueda de aquel modernismo contra el cuál reaccionan los artistas posmodernos de América Latina, es el mismo modernismo contra el que reaccionan los postmodernos de todo el mundo. Elizondo por ejemplo, reacciona contra la idea misma

de novela moderna, contra la moderna concepción del libro como institución: reacciona contra las formas tradicionales que habían coexistido con el proyecto moderno de la humanidad. *Farabeuf* "no es en verdad una novela ni quiere serlo: es más bien un ritual erótico, con algunos puntos de contacto con Bataille por las relaciones que teje entre tortura, muerte y erotismo"(Oviedo 419). Leer a Elizondo con la misma envergadura con la que se lee a Burroughs o a Bataille, leerlo como heredero de un naufragio moderno, heredero de un fracaso del proyecto iniciado en la Revolución Francesa, un testigo más en este mundo que escribe ahí en donde los grandes relatos han desaparecido. He ahí la clave para dejar de buscar el modernismo que tanto echa de menos Donald Shaw y que ayudaría según él a poder encontrar ese *posmodernismo* latinoamericano. Insisto, quizá no sea coherente hablar de posmodernidad y al mismo tiempo de regionalismos. A propósito de unos grabados de la Edad Media que fueron claves en el proceso creativo de la novela *Farabeuf*, Elizondo escribe: "estos grabados, de una pulcritud incisiva sorprendente, complementaron gráficamente las imágenes que se habían formado en mi mente a partir de la fotografía de la tortura china y me sirvieron en la escritura de *Farabeuf* para establecer ciertas dimensiones de atmósfera y contrapunto de imágenes que dieron a la novela cierto carácter y cierto estilo inusitados en las corrientes más tradicionales de la narración castellana"(Elizondo 1973 148). Con esto nos damos cuenta de dónde proviene el estilo inusitado del escritor mexicano, de un apropiacionismo que consiste en retomar obras de otras épocas, otras geografías, otros estilos, para en una suerte de collage incorporarlas al corpus de la novela. Ahora bien, la posmodernidad implica una contaminación de discursos anteriores. Esto es, lo posmoderno entendido como una imbricación discursiva de estilos viejos y nuevos, de formas viejas y nuevas, una constante recuperación de mitologías de tiempos y geografías lejanas, así como un uso de simbologías personales o colectivas, eventos

históricos remotos o recientes. Una heterogeneidad que es una polifonía de voces, en la mezcla de géneros y contenidos; mezclas de elementos que antes parecía imposible de combinar en una obra. La obra de Elizondo en ese sentido es completamente posmoderna. Cuando leemos *Farabeuf* "nos encontramos ante un palimpsesto, con textos diferentes, entremezclados, cuya conexión no queda jamás aclarada en forma completa. Y todo ello enmarcado por un tiempo y un espacio fluidos, inestables" (Durán 151). Elizondo mezcla en su obra una perspectiva fenomenológica de la realidad (la corriente de conciencia como técnica literaria); una cierta filosofía china en donde el mundo está constituido por un número infinito de mutaciones, que sólo pueden expresarse en un instante dado; una técnica cinematográfica influencia de las tomas largas de Visconti; un erotismo emparentado con la muerte que toma de Bataille; y un éxtasis *místico* que le da un carácter dionisiaco a todo este experimento posmoderno de Elizondo.

Algunas de las notas de la posmodernidad que Oviedo adscribe a las expresiones literarias más recientes y que son aplicables a la obra de Elizondo son: "escepticismo, desaliento, sarcasmo, incertidumbre espiritual, antirrealismo, visión apocalíptica de la Historia, gusto por las formas paródicas y autorreflexivas, tendencia al caos, desconfianza en el lenguaje como creador de sentido" (Oviedo 385). La autorreflexión y la fractura en el lenguaje como características de la producción de sentido son quizá los rasgos más notorios en la obra de Elizondo. Tanto en *Farabeuf* como en *El Hipogeo Secreto*, el escritor regresa una y otra vez a escenas que narra, no por generar una especie de efecto cíclico sino porque quiere transmitir el efecto de que no ha podido narrar lo narrado (aunque esto en verdad no sea así); una suerte de duda o incertidumbre constante que se transmite en el propio quehacer narrativo impregna toda la obra, como ya he dicho en el capítulo tres. El lenguaje se convierte en autorreferencial y al perder

su propiedad apofántica¹ parece olvidarse de la trama y da la impresión de que las palabras ya no aluden a los sucesos que los personajes sufren. En las novelas de Elizondo se cumple la paradoja de usar un discurso al mismo tiempo que se duda de él, he ahí su poder de seducción: "El libro acaba por metérsenos dentro como un puñal, como un bisturí, acaba por seducirnos. Y ello mediante las imágenes, los contrastes, las secuencias oníricas, los símbolos, las situaciones vitales, la destrucción filosófica del fluir del tiempo que nos lleva a la exaltación del instante, al éxtasis" (Durán 157). Para facilitar la exposición de lo *posmoderno* he identificado tres rasgos que se reflejan en la obra de Elizondo, propios de la condición postmoderna, que aunque para algunos teóricos no esté claro o comprobado que dicha condición exista, aquí, en esta tesis, parto del supuesto de que en efecto existe. He decidido colocar algunos ejemplos de *Farabeuf* para complementar y reforzar las ideas que, desde luego, también son aplicables a *El Hipogeo Secreto*. Los cuatro rasgos estudiados son: Hiperrealismo. Insuficiencia del lenguaje. Fin de binomios. Ausencia de identidad.

6.3 Hiperrealismo.

Ya he mencionado que los escritores *posmodernos* no intentan volver a lo referencial como los escritores del *posboom*, pero esta especie de antirrealismo en ocasiones es producida mediante una hipertrofia de lo real; es decir no una ausencia de lo real sino una saturación de lo real, algo así como un hiperrealismo. Un hiperrealismo que es el del zoom-in, el del close-up, el del simulacro; un hiperrealismo que es generado en la medida en que Elizondo explora de cerca, cada vez más de cerca, un acontecimiento. La narración descriptiva de Elizondo es la puesta en escena al máximo de una descripción fenomenológica de lo real, al tiempo que explora sus propios

¹ Apofántico: En Aristóteles, el discurso o proposición (Logos) que afirma o niega algo de cualquier cosa y, a diferencia de la pregunta, de la plegaria, etc., es verdadero o falso.

entornos ficticios como si se tratara de un medio visual de comunicación. Como si en una pantalla total se estuviese proyectando una y otra vez el mismo suceso. "Lo cual nos recuerda la técnica, tan frecuente en el cine y la televisión de estos últimos años, de helar la acción, repentinamente, mediante un still. Que en algunos casos viene a ser como un brusco frenazo que nos hace comprender a qué velocidad veníamos viajando" (Durán 158) Quizá por eso esté justificado el intento de Durán de relacionar *Farabeuf* con la película *Belle de Jour* de Luis Buñuel. No porque exista un paralelismo con ella o una referencia directa sino por el manejo surreal de una técnica en apariencia exclusivamente cinematográfica. Luchino Visconti, el director de cine preferido de Elizondo (al cual le dedicó un ensayo), utiliza en sus films un ritmo obsesivo en donde los personajes inanimados representan papeles más importantes que los seres humanos. Elizondo hace lo mismo, como hemos visto en las figuras del capítulo cuatro. A través de su escritura va mostrando poco a poco, como en un travelling (movimiento de cámara en una grúa o en un riel) escenas y escenarios. "¿Hay algo más tenaz que la memoria?"(Cuaderno 33). Sí, la memoria visual, la imagen apresada en una instantánea que vuelve permanentemente en un ritual en donde ya no hay olvido posible ni tampoco un absolutismo como el de "Funes el memorioso" de Borges. No cabe duda de que este aspecto visual es propio de la posmodernidad, en donde a pesar de la influencia tecnológica hay una reminiscencia de discursos del arte bidimensional clásico. Gironella, Francisco Corzas, Sofía Bassi, son algunas de las influencias pictóricas en la creación de atmósferas literarias en Elizondo; dentro de sus novelas se concede gran importancia a la representación pictórica o la imagen bidimensional. En el caso de *El Hipogeo Secreto* se trata de una obra del pintor Juan Bautista Chardin. La pintura es parte de la escena siempre fija (a las 6:23 de la tarde) en donde una mujer lee el libro de *El Hipogeo Secreto*. Mientras que en *Farabeuf* juega un papel relevante un cuadro de

Tiziano llamado *Amor Sagrado y Amor Profano*, cuadro del que los personajes entrarán y saldrán como si se estuvieran reflejando en un espejo, o estuvieran pasando de un escenario a otro. Este cuadro y la fotografía de un chino que es torturado en 1901 en Pekín (que Elizondo vio por vez primera en un libro de Bataille) serán las dos imágenes que Elizondo utiliza como universos paralelos en donde sucede lo que está aconteciendo en la diégesis en una casa junto a la playa y en una casa de París en la calle *rue de l'Odéon* número 3. O bien a la inversa; lo que sucede con dos personajes, un hombre y una mujer, en una playa y en una vieja casona de París, se traslada a la fotografía del supliciado chino y a la pintura de Tiziano. Así los tres escenarios, las tres locaciones imaginarias de Elizondo, serán: una playa (supuestamente Honfleur, en Normandía), una casa en París, y la ciudad de Pekín. Pero las tres imágenes se superpondrán unas a otras hasta llegar a duplicar o triplicar a los personajes, un hombre y una mujer. Esa suerte de metamorfosis constante de los escenarios y la identidad de los personajes que aparece en ambas novelas, será conseguida gracias a las imágenes repetitivas que Elizondo logra a través de técnicas narrativas que tienen un aspecto fenomenológico-cinematográfico que no necesariamente tienen un manejo realista en su acercamiento al mundo fenomenal. A través de ensueños, recuerdos o figuraciones mentales de los personajes o de los narradores (que no siempre son los mismos), se logra el hiperrealismo casi pornográfico² de Elizondo. Este hiperrealismo es un realismo distorsionado por exceso, casi un fotorrealismo logrado por la repetición de la visión. Respecto a la experiencia del dolor de uno de sus personajes, escribe: “el dolor que expresa esa fotografía es muchísimo, muy superior en términos de literatura; claro está, al dolor físico que experimenta el chino que está siendo torturado” (Curley 1989 50). Lo

² Para Jean Baudrillard, lo pornográfico es un hiperrealismo, es una forma de aniquilar la realidad por exceso de realidad. En lo pornográfico como en el hiperrealismo hay una saturación, en *El Crimen Perfecto* apunta que con lo Virtual hemos entrado “en la era de la liquidación de lo Real y de lo Referencial” (149).

mismo sucede con el personaje femenino de *El Hipogeo Secreto* justo cuando La perra está en un barracón representando algo en un espectáculo siniestro que es un teatro destinado a mostrar lo que sucederá más adelante en la novela³. El sufrimiento de ella y la expectativa de los miembros del Urkreis son mayores que los que en verdad experimentan al final de la novela.

Tanto la muerte del chino torturado en Pekín en 1901 (*Farabeuf*) como la experiencia a la que es sometida Mía (*El Hipogeo Secreto*), son rituales que aluden a una crucifixión postmoderna que es la de la imagen: "¡Pasen, señores, pasen! ¡Vean las maravillas del mundo! ¡Los monstruos que asombran! ¡La beldad que enloquece! ¡El Mal que huela! ¡Pasen, señores, pasen! ¡Pasen a ver a la mujer-cristo!" (Cuaderno 121). Los Cristos contemporáneos que forman parte del imaginario postmoderno⁴ están inscritos en la lógica de consumo, de gasto, de regalo erótico, a través de un continuo deslizamiento sobre una superficie no reflexiva sino televisiva, fotográfica. O dicho de otra forma, las crucifixiones elizondianas no pueden ya horrorizar porque se dan no en una realidad sino en una pantalla de control, en lo que Baudrillard llama *hiperrealismo de simulación*. Hiperrealismo que hace que lo irracional y lo histórico, se proyecten en la realidad sin ninguna metáfora, en un espacio de simulación; "la tragedia no tiene efecto en un mundo no trágico, en el que se actúa útilmente o estúpidamente" (Bataille 99). En la novela de Elizondo, su personaje es crucificado en una lógica que ya no corresponde a la de la tragedia. Esa es la paradoja de lo *posmoderno*: recuperar viejos rituales pero en un espacio sin tragedia o catarsis posible. Elizondo entra en ese territorio *postmoderno*, en un fotorrealismo apolíneo en el que sin embargo parece haber aún vestigios de algo dionisiaco. En *La oscuridad no miente*, George Bataille escribe: "Existe una maldición en el erotismo; pero si es verdad que, al parecer, la religión se

³ Hay una alusión al episodio de la Ratonera en *Hamlet*.

⁴ Para abundar sobre el tema de la crucifixión en la posmodernidad ver: (Sabugal 2002)

muere, es en la medida en que rechaza lo que la ha creado, en la medida en que, de manera enfermiza, vomita la maldición" (218). El escritor francés nos dice que los rituales dionisiacos han sido reciclados para no perder su parte de erotismo. Lo erótico del crucificado elizondiano, la seducción de la crucifixión, siguen circulando intensamente, por eso *Farabeuf* o *El Hipogeo Secreto* son novelas con un personaje esquizoide: a la vez fotógrafo y torturador, amante y testigo, narrador y narratario. Ese personaje tipo de Elizondo es el hombre postmoderno ahogándose en la instantaneidad del hiperrealismo. O dicho de otra forma los "hombres-escritura" de Elizondo son el ejemplo literario de la pérdida de los grandes relatos que la modernidad generó. A pesar de la crucifixión china de Elizondo hay una imposibilidad de aniquilar el futuro mediante un éxtasis místico. Un éxtasis que es quizá más técnico que místico (más de escritor que de religioso). He ahí la condición posmoderna de vivir plenamente el instante. En la posmodernidad vivimos en la instantaneidad. Y gracias al erotismo y la seducción, nos hemos instalado para morir virtualmente como la efímera en el ámbar.

Si Elizondo retoma el tema del crucificado en sus novelas hiperrealistas hasta la simulación, es porque en el fondo ese hiperrealismo enlaza con otro rasgo postmoderno que es el pastiche, que puede ser entendido como una imbricación de estilos y temas que a menudo aparece en la obra postmoderna. Una estrategia de seducción opera en este recurso de reactivar ritos-discursos desaparecidos. Lo demoniaco en Elizondo es una recuperación de un discurso viejo, aparentemente superado por la modernidad, y que al aparecer ya sea como collage o mediante el pastiche en una novela de 1965 o de 1969, cuestiona o pone en entredicho todo el discurso racional moderno. Sin infierno ni paraíso, el escritor postmoderno parece condenado al exilio perpetuo⁵, y en última

⁵ Aquí la metáfora del exilio tiene que ver con el término deleuziano de reterritorialización. La literatura de autores posmodernos es difícil de inscribir con precisión en una genealogía, un género, una tradición, y por eso mismo está condenada a ir ocupando diferentes territorios que sólo son momentáneos y

instancia a recuperar algún *gran relato* perdido en los años o en los siglos. En *El crimen perfecto* en un ensayo titulado "El síndrome de Babel", en donde hace referencia a Borges, Baudrillard escribe: "Es posible que con la teoría del Juego y del Caos estemos a punto de desprendernos de esa responsabilidad histórica, de esa responsabilidad terrorista de la salvación y de la verdad, que explotan la ciencia y la religión, y de recuperar la misma libertad que los Antiguos" (129). Ya no es necesario que un sistema cultural de los años sesenta en México tenga cristos verdaderos, nos conformamos con simularlos en la literatura. La sociedad postmoderna ya no cree en el chivo expiatorio, lo que sí necesita es la representación del chivo expiatorio, necesita demencialmente la fijación de los acontecimientos en imágenes, instantáneas que se puedan reciclar en la memoria; en eso se parecen el reciclaje y *el pastiche*, son "la imitación de un estilo peculiar o único, llevar una máscara estilística, hablar en un lenguaje muerto: pero es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico" (Jameson 170). En *El Hipogeo Secreto* no hay una copia fiel del tono presocrático, ni hay una copia fiel del éxtasis religioso de los mártires, pero tampoco hay una burla a todo eso. La operación que se lleva a cabo en *el pastiche* ya no permite distinguir el tributo del plagio, ni la parodia irónica de la banalidad. La posibilidad de hacer una novela que sucede en Pekín y en París simultáneamente sin ninguna causa-efecto racional, la posibilidad de que un doctor europeo se vincule con rituales chinos, la extraña combinación de simbología occidental y oriental, es la aplicación de una técnica emparentada con el collage. Y en esa mezcla de tiempos, lugares, culturas, y estilos, la repetición se asemeja a un reciclaje. *El pastiche* se convierte en repetición tediosa, se encarga de insertar las ruinas culturales en un museo imaginario, o aplicándolo a la literatura, se encarga de generar una intertextualidad en donde los

susceptibles siempre de ser abandonados. Creo que el nomadismo estilístico es una característica más de la posmodernidad.

discursos se construyen a través de máscaras y con las múltiples voces de esas intensidades muertas que yo llamaría estilos. Cuántas veces se plagiará alusiva o elusivamente una trama anterior, cuántas veces se pondrá en escena la crucifixión, las pláticas estoicas de la filosofía, las técnicas de Visconti, los rituales de adivinación chinos; el *pastiche* postmoderno no lo sabe, porque su operación misma le impide registrar, recordar o proyectar, trabaja en un tiempo muerto, como los personajes que se detienen en un punto de la cinta de Möbius; "como si, por alguna razón, hoy fuésemos incapaces de concentrarnos en nuestro propio presente, como si nos hubiésemos vuelto incapaces de conseguir representaciones estéticas de nuestra propia experiencia actual" (Jameson 174).

6.4 Insuficiencia del lenguaje

En este trabajo he dado por sentado algo que en verdad merece explicación: la filiación de Elizondo a una forma de entender la escritura que ya no cree en el lenguaje. Es decir, el tema de reflexión en la obra del escritor es precisamente la insuficiencia del lenguaje. Ya en el capítulo cinco he dicho que aunque la falta de fe en el lenguaje que manifiesta Elizondo problematiza la producción de sentido, éste, el sentido, nunca está ausente. "El sentido se encuentra precisamente en el no saber, en la ambigüedad de la invención" (Curley 1989 91). Cuando Vargas Llosa dice que Flaubert no cedió a una escritura de la incomunicabilidad, describe brevemente en qué consistían las condiciones histórico-literarias que hubieran podido hacer presa a Flaubert de dicha forma de escribir; condiciones que "a partir de esta actitud de desesperado individualismo ante la vocación, lúcidamente asumida como una ciudadela contra el mundo, surgiera una estética de la incomunicabilidad o del suicidio de la novela" (255); y es que esta actitud artística hubiera podido encontrar un equivalente formal en

Flaubert haciéndolo desembocar finalmente en una literatura “de lo fragmentario, de lo inexpresable, de la destrucción” (255). Algo que como apunta Vargas Llosa no le sucedió al escritor francés. Precisamente lo que aquí intento definir con “insuficiencia del lenguaje” sería una suerte de anti-flaubertismo; esto es, entender la literatura ya no como un lugar de encuentro sino de desencuentro. Existen dos nociones vinculadas a esta idea, una es la de la ilegibilidad de la escritura y la otra es la de entender el lenguaje como desvío.

Ya he mencionado que hay ciertos autores (Elizondo uno de ellos) que se suelen vincular a la idea de ilegibilidad, pero esto no es porque sólo en ellos se manifieste dicha característica sino que su producción literaria hace más evidente la ilegibilidad en comparación a la producción literaria de otros autores (como Flaubert). La idea de que lo dado en la lectura se da como *ilegible* se debe a Jacques Derrida. Por *ilegible* entiende lo que no se da como un sentido que debe ser descifrado a través de una escritura. Esta idea se opone a la vieja noción de que leer es descifrar, y que descifrar es atravesar las marcas o significantes en dirección hacia el sentido o hacia un significado. En palabras de Derrida: “lo que se experimenta en el trabajo deconstructivo es que a menudo, no solamente en ciertos textos en particular, sino quizá en el límite de todo texto, hay un momento en que leer consiste en experimentar que el sentido no es accesible, que no hay un sentido escondido detrás de los signos, que el concepto tradicional de lectura no resiste ante la experiencia del texto; y, en consecuencia, que lo que se lee es una cierta *ilegibilidad*” (Derrida 168). El mismo Derrida comenta en un artículo publicado en 1986 en la “Revista de Occidente” que Paul de Man había hecho notar que la imposibilidad de leer no debería ser tomada a la ligera. Y no debe tomarse a la ligera cierta ilegibilidad porque “tal ilegibilidad no es, ciertamente, un límite exterior a lo legible, como si, leyendo, uno se topara con una pared, no: *en* la lectura es donde la

ilegibilidad aparece como *legible*” (Derrida 168). La ilegibilidad de *El Hipogeo Secreto* consiste en hacer el recorrido que hacen los personajes mediante la superposición de las figuras que arman la estructura de duda de la novela. En la medida en que esas figuras (analizadas en el capítulo cuatro) se ponen en movimiento, se pone en juego la ilegibilidad de la novela.

El lenguaje interpretado como desvío (lo contrario a una relación lógica entre significante y significado) y no como garantía, no sabotea la noción de significado sino que más bien le inyecta un dinamismo radical. Ya no sólo se trata de reconocer la polisemia de todo discurso sino que el propio discurso lejos de fijar momentáneamente un determinado significado, se convierte en un espacio de dispersión. Si cada significante puede ser revertido (deslizamiento en un anillo de Möbius) entonces no hay ya meta final, no hay un significado esperando pacientemente del otro lado. El lenguaje nunca dice sólo lo que dice; es propio de cualquier lenguaje “prestarse asistencia a sí mismo, nunca diciendo sólo lo que dice, sino siempre más y siempre menos” (Blanchot 108). Curley menciona que *El Hipogeo Secreto* ha sido comparado con *Finnegans Wake* de James Joyce; sin embargo “mientras esta obra monumental de Joyce demuestra un dominio definitivo del lenguaje literario, *El Hipogeo Secreto* representa un intento infructuoso y ambivalente de penetrar en el mundo subjetivo sin pagar el debido tributo a la fuerza convencional de la palabra escrita y las técnicas narrativas empleadas” (Curley 1989 151) En ese sentido la escritura de Elizondo puede ser considerada como “débil”, entendiendo por esto una blandura en cuanto a significados firmes y estables. Ya he mencionado la pérdida de la propiedad apofántica del lenguaje en la escritura de Elizondo, que enlaza con el deseo de “purificar las palabras de su sentido referencial” (Curley 1989 157). Purificación en la que “las palabras se deshacen de sus vestiduras denotativas y recubren su pureza original, su sonido, su ritmo y su entonación mágica”

(Curley 1989 168). Sin embargo este abandono de la propiedad apofántica del lenguaje no basta para explicar el tópico de la insuficiencia del lenguaje. Hay que agregar el concepto de “interrupción” que Blanchot contempla como definitorio cuando habla de escritura.

La interrupción había sido hasta ahora referida a la conversación que sostienen los dos hombres debajo del árbol; sin embargo esa era una de las figuras que operaba como metáfora de la Interrupción con mayúscula que es inherente a todo discurso. No me refiero sólo al dialogismo en la literatura que Bajtín ha referido y que Julia Kristeva retoma y amplía al explicar que “la palabra literaria no es un punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras” (188). No sólo a ese dialogismo me refiero sino a una inconclusión radical, en un sentido abstracto, que hay en toda enunciación. El lenguaje, la escritura, la novela *El Hipogeo Secreto* no está ahí para decir la imposibilidad del lenguaje (eso sería absurdo) sino que está ahí para responder a esa imposibilidad. Tal es la disyunción de la literatura: “ nombra lo posible, responde a lo imposible” (Blanchot 93). En última instancia todo discurso es una dinámica de pregunta y respuesta, “ toda palabra inicial empieza por responder. Respuesta a cuanto todavía no fue oído, respuesta en sí esperanzada donde se afirma la espera impaciente de lo desconocido, y la esperanza anhelante de la presencia” (Blanchot 93-94). Por eso en el capítulo tres he hablado de imposibilidad de la presencia, no porque el lenguaje niegue la presencia sino porque la aplaza indefinidamente, en esa infinitud que es la del anillo de Möbius.

La interrupción formalmente se da en la novela mediante la imbricación de dos planos: “ estos dos planos, el meditativo y el novelesco, nunca logran fundirse de una manera feliz, el uno continuamente interrumpe el otro y es esta constante interrupción la

que obstaculiza la participación del lector” (Curley 1989 154). En el momento en el que la pregunta y la respuesta son una cadena infinita, la escritura se transforma en un espejo de esa fuga pánica de la pregunta aún no hecha. La escritura, como la mariposa china, tiene que ser simulada, pero si la capacidad del lenguaje tiene que ser simulada; esa simulación provoca que lo narrado sea necesariamente fragmentado, pues la imposibilidad de una identidad, de una unidad y una coherencia discursiva hacen que los objetos sean siempre descompuestos en instantáneas, como vistos a través de una ventana empañada, en trozos de realidad hipertrofiados, en pedazos de una realidad que parece ficticia. Por eso Elizondo nos dará en su discurso narrativo sólo fragmentos; unas inscripciones que el pseudo-T intenta descifrar, un grupo secreto de hombres que forman el Urkreis, una mujer que lee en un diván un libro rojo, un cementerio, un expediente clínico, una danza que es una disciplina. Siempre fragmentos, siempre cosas incompletas, imposibilitadas de toda completitud y de toda identidad en el tiempo y en el espacio. La forma de narrar en *Farabeuf* es la forma de elaboración de discursos postmodernos, una forma fracturada que requiere del *pastiche* y la simulación para poder disfrazarse de discurso. Una interrupción constante opera en la literatura de Elizondo, por eso es postmoderna, porque ya no hay una continuidad, aquella vieja continuidad anhelada por el proyecto moderno. La historia misma de la humanidad es en la postmodernidad una ficción, es fragmentada, incompleta. "El pasado puede ser reelaborado; el presente sigue temblando, subjetivamente, en nuestras manos; el futuro lo podemos prever o desear, sin saber del todo cómo se nos va a revelar" (Durán 163). Y aunque lo anterior podría decirse que siempre ha sido así, es en la posmodernidad en donde alcanza un punto máximo al no haber ya discursos duros que legitimen un pasado o un proyecto de futuro. Por eso el acontecimiento central de la novela de Elizondo siempre está transformándose, siempre está huyendo a otro lugar a través de esa

estructura de Möbius, no se encuentra ni en un libro de tafelete rojo, ni en las novelitas que escribe X, no se encuentra en la figura humana torturada en la *Danza de la Flor de Fuego*, ni en la conversación que ocurre debajo de un árbol. El suceso que se nos escapa al leer la novela puede ser todo y nada, puede ser una cosa en un momento y al siguiente instante transformarse. Porque la panorámica que tenemos como lectores es siempre truncada, fragmentada, y no podemos elaborar un discurso coherente que articule la novela de principio a fin. La experiencia de la interrupción de la que habla Blanchot “no se origina más que en el espacio y el tiempo del lenguaje, allí donde éste, mediante la escritura, pone en jaque a la idea de origen” (Blanchot 128). El lector, en una fascinante similitud con los personajes, está imposibilitado para acceder a ese acontecimiento mitad rito erótico, mitad operación de muerte o escritura. Y si les es imposible es porque están atrapados en instantes inconexos, despojados de temporalidad causal. Por eso la literatura es un intento por resolver esta insuficiencia del lenguaje, pero al intentarlo lo pone de manifiesto; es como cuando se viola una ley, al tiempo que se transgrede se reafirma. La literatura quiere lo posible para responder a lo imposible, Elizondo encuentra como Borges, una manera de responder a esa insuficiencia del lenguaje, sólo que "en lugar de luchar con lo infinito, con la eternidad, como hace Borges, Elizondo prefiere insertarse en este otro infinito, negativo, que es la paralización del tiempo: la eternidad en la palma de la mano, o en la punta de un cuchillo" (Durán 169).

6.5 Fin de binomios

En el capítulo cinco he expuesto que la cinta de Möbius permite pasar de un lado de la cinta al otro sin ningún movimiento de profundidad. Ese efecto de superficie, como lo llama Deleuze, permite la aniquilación de las dicotomías. En *El Hipogeo*

Secreto, gracias a la metalepsis, se da la impresión de asistir a la neutralización de un binomio, el de la realidad y la ficción. En *Farabeuf* y en menor medida en la novela aquí estudiada encontramos bajo la forma del *pastiche* dos formas de escritura que se oponen en primera instancia; un choque entre dos estilos, el positivista y el poético. Simplificando mucho, estos estilos se corresponden con el binomio occidente-oriente, en dónde lo científico-positivista se asocia con la tradición occidental y lo místico-poético se asocia con lo oriental. En Elizondo es notorio que dichas corrientes, en apariencia contrarias (por eso hablé de choque) se unen disimuladamente de tal suerte que logran diluirse entre sí. Ya no se trata de una exposición de contraste mediante la cual el autor intente demostrar una oposición o una dicotomía de contrarios, sino que se trata de la creación de una zona neutra en donde Occidente y Oriente, positivismo y poesía, pierden toda fuerza polar para ir y venir en una superficie plana de deslizamiento, como de una pantalla o una plancha de quirófano. La dialéctica en Elizondo está ausente por inscribir las polaridades en una forma siempre reversible (la cinta de Möbius); por eso las acciones de sus personajes dan la impresión de estar fuera de toda disyuntiva (moral por ejemplo). Son personajes que están más allá del bien y el mal, como si en la escenografía de Elizondo no fuera posible ya la polaridad en ningún sentido. *Farabeuf*, como la postmodernidad, es la puesta en escena de la neutralidad. Como si la existencia humana se hubiera detenido fotográficamente en un sitio en donde no es posible estar en uno de los polos, en donde no fuera posible entrar o salir, un quicio sin bien ni mal, "esperándome como el tigre, en un quicio que, traspuesto, es la frontera entre la vida y la muerte, entre el goce y el suplicio, entre el día y la noche...?" (Cuaderno 98). Algo nuevo se deja respirar en este texto postmoderno, algo higiénico y descriptivo ha sustituido a los antiguos intercambios simbólicos que eran lo contrario a la neutralización. Ya no se busca el origen sino el sitio de la indeterminación, la

indiferencia seductora del simulacro, de *El Hipogeo Secreto*. El mundo que vio resquebrajarse la generación del boom y la realidad que intentan a toda costa rescatar los de la generación del *postboom* ya no puede seguir vigente ahí donde ya no hay un gran relato, una utopía, una dinámica histórica en pos de la cual se legitime una perspectiva realista del mundo. La antigua dialéctica de binomios que alimentaba la literatura de compromiso o testimonial se parece a los ideales que han muerto y se parece a la cinta de Möbius por la que circulan los personajes de Elizondo, que termina por volver reversibles los polos, desembocando en una neutralidad; dialéctica que se parece también a la pintura de Tiziano que aparece al fondo de un salón en una casa parisina, "un cuadro que por la ebriedad de nuestro deseo creímos que era real y que sólo ahora sabemos que no era un cuadro, sino un espejo en cuya superficie nos estamos viendo morir" (Cuaderno 137).

6.6 Ausencia de identidad

En el apartado anterior mencioné ya la indiferencia seductora del simulacro, pero sin explicarla. El hiperrealismo de Elizondo, como ya dije, tiene algo de simulación en la medida en que huye de lo real (aunque sea mediante la saturación de lo real). Respecto a la seducción en la literatura, Derrida dice "en cuanto a la cuestión de la seducción, sí, la escritura es siempre el lugar de una seducción posible. Y ¿qué es seducir? Seducir es prometer alguna cosa -un sentido por ejemplo, o un objeto, o una persona-, que no se da como una presencia. Cuando el hombre o la mujer se dan, ya no hay seducción. Es preciso que exista ocultamiento y promesa; y elipsis de algo que no se presenta... Así pues, la escritura es justamente esta experiencia de no presentación. La escritura no se hace nunca presente, y cuando se presenta es siempre para anunciar alguna cosa que no está aquí" (Derrida 173-174) Las palabras de Derrida son aplicables

a cualquier narración, es el juego de la dilatación o de la espera, pero en la narrativa de Elizondo hay un constante deseo por prolongar lo más posible dicho efecto. La simulación se vincula con la incapacidad que hay en la textura de la novela por fijar identidades. En el capítulo anterior vimos cómo la novela de Elizondo sabotaba las cinco diferencias constitutivas de toda obra narrativa ficcional y que eran las cinco garantías diferenciales que permitían las identidades y las presencias unívocas y estables.

Ya en el capítulo tres de este trabajo se abordó el problema de la pérdida de identidad en la novela, asociado al de la estructura de duda. Así como sucede en *El Hipogeo Secreto*, en *Farabeuf* los personajes nunca tienen identidad, o mejor dicho, tienen identidades cambiantes, mutables. "El Doctor Farabeuf no es una unidad, ni siquiera es una persona con una sola identidad"(Curley 1989 98). La mujer es simultáneamente una enfermera, una prostituta, una monja de nombre Mélanie Dessaignes; la mujer de Farabeuf será simultáneamente el personaje femenino que corre en la playa, la mujer que aparece desnuda en la mesa de mármol, la mujer desnuda y vestida del cuadro de Tiziano y también el ser andrógino chino que es torturado. "¿Quién eres, pues, que así te presentas hecha toda de sombras a pesar de tu traje blanco de Enfermera?" (Cuaderno 99) Por su parte, el hombre es el doctor Farabeuf, el torturador, el fotógrafo, el maestro, un transeúnte, un anciano y es desde luego el narrador. La relación entre el objeto que desea y el objeto deseado, la relación entre torturador y torturado, es reflejada en la novela de una forma discursiva en la que es imposible saber quién es quién con certeza. La esquizofrenia es sólo uno de los aspectos posmodernos que Elizondo involucra a nivel formal y de contenido. Este rasgo lo he mencionado ya de paso cuando referí aquella conversación que sostienen los dos hombres debajo del árbol. Elizondo demuestra que el conocimiento resulta

prácticamente imposible mediante el lenguaje. Es por eso que hay tanto de fenomenológico en su novela, porque su narración más que dar la impresión de ser un hablar es un mirar. El efecto de su novela es el de una película muda en donde no queda más alternativa que mirar.

Lacan fue el que primero dio una versión lingüística del complejo de Edipo, según la cual la rivalidad de Edipo no es respecto al Padre sino respecto al "nombre del Padre", la autoridad paterna considerada ahora como lingüística. Las identidades de los nombres, las palabras como portadoras de un significado único, son puestas en duda permanentemente en la escritura de Elizondo: "Era un nombre o una palabra incomprendible -terrible tal vez por carecer de significado- un nombre o una palabra que nadie hubiera comprendido, un nombre que era un signo, un signo para ser olvidado" (Cuaderno 40). La esquizofrenia del postmoderno es producto de su incapacidad para afiliarse a una lengua y para nombrar. Reciclados todos los discursos parece imposible acceder al habla y al lenguaje, todos los enunciables posibles son ahora prestados, pertenecen a un padre asesinado. Ahí en donde una palabra, un dibujo, una fotografía, una imagen, ya no quieren decir nada, se da la esquizofrenia como la quiebra de la relación entre significantes. "Para Lacan, la experiencia de la temporalidad, el tiempo humano, el pasado, el presente, la memoria, la persistencia de la identidad personal a lo largo de meses y años, esta sensación existencial o experiencial del tiempo mismo, es también un efecto del lenguaje" (Jameson 177). Pero si el lenguaje está paralizado, entonces ya no puede haber identidad, es por esto que el hombre postmoderno ya no puede contestar a la pregunta ¿Qué soy? En la instantaneidad perpetua, sin conexión posible con el pasado, y sin ningún futuro concebible en el horizonte, las existencias postmodernas son dolorosamente impersonales y borrosas como los personajes de Elizondo.