



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

DOCTORADO EN HUMANIDADES  
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN EN TEORÍA LITERARIA

## EL ESPACIO POÉTICO EN LA NARRATIVA

DE LOS APORTES DE MAURICE BLANCHOT A LA TEORÍA LITERARIA  
Y DE ALGUNAS AFINIDADES CON LA ESCRITURA DE SALVADOR ELIZONDO

TESIS DE INVESTIGACIÓN DOCTORAL QUE PRESENTA

NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO

ASESORA: DOCTORA SANDRA LORENZANO

MÉXICO, D.F., ABRIL DE 2004

# EL ESPACIO POÉTICO EN LA NARRATIVA

DE LOS APORTES DE MAURICE BLANCHOT A LA TEORÍA LITERARIA  
Y DE ALGUNAS AFINIDADES CON LA ESCRITURA DE SALVADOR ELIZONDO

## AGRADECIMIENTOS

Me es muy grato dejar aquí constancia de mi gratitud al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el apoyo otorgado para la realización de esta tesis doctoral. También hago aquí explícitos mis agradecimientos a la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, por el soporte académico que respalda esta tesis, producto del programa de doctorado que cursé en esta Institución; especialmente quiero destacar el apoyo incondicional de la doctora Aralia López y el de la doctora María José Rodilla, quienes, desde la coordinación del programa, me brindaron su invaluable confianza en mi proyecto de investigación. Asimismo, expreso mi gratitud a la doctora Nara Araújo y a la doctora Ana Rosa Domenella, pilares del Seminario Colectivo de Tesis, por haber puesto sus valiosos juicios y observaciones en este trabajo.

Agradezco la comedida labor de lectura que hicieron Nara Araújo, Rosa Beltrán, Leticia Mora y Renato Prada. No quisiera dejar de señalar la atenta labor de Nara: tanto en el detalle como en la problematización más intensa, sus observaciones y sugerencias han encerrado el ánimo de la pregunta abierta al diálogo.

Con Sandra Lorenzano, que creyó en mi proyecto, la deuda es muy grande. Siempre supo cómo guiarme y siempre estuvo cerca, no sólo para fijar las fechas de las asesorías en las que discutimos los avances, sino cerca con toda la apertura para comprender y respetar mis ideas y enriquecerme con

las tuyas. Esta tesis que ahora presento es fruto de la disciplina, el rigor y la seriedad, pero también es fruto de la admiración y el ejemplo que he encontrado en mis maestros. Así pues, a Sandra Lorenzano, por la confianza, la guía, la fortaleza y el temple. A Renato Prada, por el inicio, la formación y la amistad: mi agradecimiento a quien ha sido mi maestro desde que ingresé a la Licenciatura en Letras Españolas en la Universidad Veracruzana. Excelente investigador y mejor amigo de quien conozco el rigor, la disciplina y la responsabilidad académica.

Finalmente, mi gratitud a todas aquellas personas que han creído en mí; también, a aquellas que directa o indirectamente han tenido que ver con la culminación de este esfuerzo.

## ÍNDICE

0. Introducción	8
CAPÍTULO PRIMERO	
1. Prolegómenos para una teoría de la literatura como <i>espacio</i>	26
1.1. Espacio y tiempo	35
1.2. Espacio <i>versus</i> espacialidad	39
1.3. Narración y descripción	42
1.3.1. La descripción como elemento generador de espacios	44
1.3.1.1. Los espacios en los textos narrativos	50
1.3.1.2. Los objetivistas franceses: el <i>nouveau roman</i>	54
CAPÍTULO SEGUNDO	
2. El silencio de un hombre llamado Maurice Blanchot	77
2.1. Hablar de Maurice Blanchot o escuchar Blues	91
2.2. El espacio literario o “la mirada de Orfeo”	99
2.3. La “muerte del autor” o la <i>ausencia del yo</i> en el espacio literario	112
2.4. La “participación del lector” en el espacio literario	122
CAPÍTULO TERCERO	
3. El <i>espacio literario</i> y el nivel metatextual	136
3.1. Del espacio literario al espacio poético	153
3.2. El espacio poético en la narrativa	158
3.2.1. La escritura fragmentaria: entre relato y reflexión	161
CAPÍTULO CUARTO	
4. «De hablar con los muertos a callar con los vivos»	172
4.1. El espacio literario de Salvador Elizondo	183
CAPÍTULO QUINTO	
5. El espacio poético en <i>El hipogeo secreto</i>	203
5.1. De cómo se podría «leer sin saber leer» una <i>desnovela</i>	203
A manera de conclusión	
El espacio poético: un puente entre filosofía y literatura	217
Bibliografía	225

Sería una pena que si hemos rehabilitado nombres como el de Bajtín para la teoría literaria actual y la del futuro, no hiciéramos lo mismo o por más razones, con Maurice Blanchot. Que se trate de teoría *en* la literatura y no de teoría *de* la literatura no debería entristecernos o asustarnos, sino más bien hacernos sonreír como Lázarus que fingen, sólo fingen, estar muertos.

*Manuel Asensi*

No es fácil hablar de Blanchot.  
*Emmanuel Levinas*

El nombre de Maurice Blanchot, tan mítico como mal conocido en el contexto de la crítica literaria de nuestro siglo, encierra tantos enigmas, que hablar de él –mejor dicho, de su obra, tras la que su creador se oculta de manera inexpugnable– resulta prácticamente imposible sin caer en la paráfrasis.

*Rafael Conte*

No es fácil captar el carácter excepcional que entraña la aventura de *L'Espace littéraire*. Las reflexiones que hace Blanchot sobre Mallarmé, Kafka, Rilke o Hölderlin parecen responder a la pretensión esclarecedora de un crítico literario, pero la lectura no surge ahí mismo sino del movimiento en el que escribir es ya la apertura del espacio literario que sólo puede transformarse en experiencia al escribir-*se*.

*José M. Cuesta Abad*

La atracción es para Blanchot lo que, sin duda, es para Sade el deseo, para Nietzsche la fuerza, para Artaud la materialidad del pensamiento, para Bataille la transgresión: la experiencia más profunda y más desnuda del afuera. Pero hay que entender bien lo que con esta palabra se está designando: la atracción, tal y como la entiende Blanchot, no se apoya en ninguna seducción, no irrumpe ninguna soledad, no funda ninguna comunicación positiva. Ser atraído, no consiste en ser incitado por el atractivo del exterior, es más bien experimentar, en el vacío y la indigencia, la presencia, el hecho de que uno está irremediabilmente fuera del afuera.

*Michel Foucault*

¿Qué es un filósofo? Tal vez se trate de una pregunta anacrónica. Pero le daré una respuesta moderna. En otro tiempo se decía: es un hombre que se asombra; hoy diré, usando la expresión de Georges Bataille: es alguien que tiene miedo.

*Maurice Blanchot*

Mi deuda con Bataille es de orden estrictamente formal, iconográfica, de hecho. A Bataille le debo la fotografía del suplicio, publicada en *Les larmes d'Eros* como documento estético cargado de contenido psicológico capaz de ser convertido en efecto. Por lo que respecta a Blanchot yo creo que casi todos los escritores de mi tiempo estamos en deuda con él. Ha dado a los escritores de mi edad la noción de espacio-tiempo de la escritura. La escritura como fenómeno en el sentido filosófico: algo «que acontece», algo que puede ser observado y, tal vez, descrito.

*Salvador Elizondo*

## INTRODUCCIÓN

Es bien sabido que el despunte de la poética lingüística (Roman Jakobson) y el vigoroso desarrollo de los estudios de semiótica poética (A. J. Greimas) dibujaron, entre los años veinte y los sesenta del siglo XX, una línea divisoria entre las que se consideraban las tareas de incumbencia –cuando no de un pretendido dominio– para el crítico o estudioso de las manifestaciones lingüísticas, la literaria en primer orden, y el escritor. Según este entendido, al crítico le correspondía el derecho de valorar la obra en cuanto tal, a él le estaría permitido teorizar, mientras que al escritor, en tanto autor, únicamente podría concedérsele hablar de la hechura de su obra en términos de oficio, pero sin otorgar reconocimiento a su capacidad de emitir juicios a partir de la obra literaria. Escritor o crítico, pero no ambas cosas respecto de la obra propia. En consecuencia, lo más que se podría esperar era que el escritor fuera abonándonos su teoría poética en charlas, entrevistas, ensayos literarios o filosóficos. Así, no solamente podría conocerse la experiencia literaria de un escritor respecto a una de sus obras en especial, sino que se dejaba asomar su concepción misma de escritura.

Sin hacer a un lado los trabajos críticos o las reflexiones autorales, habría que volver a la pregunta de si no es acaso la obra misma la que da origen a esas dos posibilidades de discurso y a múltiples lecturas que, en no pocos casos,

llegan a congeniar con una u otra posturas. En tal sentido, me gustaría considerar como axioma que el mejor lugar para expresar una visión de la literatura es, por mucho, la obra misma; que la estructura y la forma logradas por el escritor son ya parte de su concepción de objeto literario, de la obra de arte literaria, en fin, de la literatura que todo autor consciente de su hacer va generando como sistema, como unidad o, acaso, como fragmentos. Es así como a pesar del auge de esta postura teórica, la inmanentista, una veta de los estudios lingüístico-filosóficos ha reconocido el valor que el pensamiento literario de los escritores puede cobrar si se sistematiza a la luz de la obra, sea por los escritores mismos, sea por algún lector avisado en los quehaceres de la teoría literaria o, mejor aún, de la filosofía de la literatura. Claros ejemplos de *teoría literaria en la literatura* nos los ofrece la narrativa moderna: los escritores de novelas y/o cuentos se han encargado de diluir aquella línea que separaba el acto creativo del trabajo crítico o la reflexión teórico-literaria<sup>1</sup>.

En este marco de la teoría literaria, se puede decir que hacia los años cincuenta del siglo XX empieza a engrosar un cordón que trenza dos hilos: el de la inmanencia o autonomía de la obra y el de la teoría o pensamiento literario en su interior (menciono tan solo dos nombres: Maurice Blanchot y Roland Barthes). Se trata de una de las reflexiones más interesantes de la poética moderna: la manifestación de la experiencia artística al interior de la

---

<sup>1</sup> No son pocos los autores cuya escritura en una fusión de filosofía y literatura. Esta relación constituye una lucha no siempre bien aceptada por ubicarse en la frontera de dos dominios que se prefieren bien diferenciados por cierto tipo de crítica, sobre todo por aquella que reconoce otro tipo de racionalidad diferente a la argumentativa. En los escritores que trabajan a un tiempo la racionalidad argumentativa y la racionalidad poética, menciono tan sólo los que de inmediato vienen a mi memoria: Kafka, Dostoievski, Ítalo Calvino, Faulkner, Hemingway, Borges, Cortázar, Piglia, Julieta Campos, Salvador Elizondo, Jorge Cuesta... (*Vid. Infra.*, p. 19).

obra creativa con fundamento en la apropiación de los avances lingüísticos y las propuestas filosóficas de la hermenéutica ontológica heideggeriana.

A la par de los conceptos y categorías que se multiplicaron a raíz del innegable éxito del estructuralismo francés, principalmente en el terreno de la narrativa, una noción casi olvidada por los estudios literarios canónicos venía mostrando de qué manera el escritor interviene en la obra. Esta intervención no es, por supuesto, mediante la intromisión del autor persona, se trata más bien de la presencia de una voz distante del yo que escribe. Una voz que discurre, para el caso que me interesa, sobre el arte de narrar y, fundamentalmente, sobre la escritura como ejercicio: “a medida que la obra procura realizarse –escribe Blanchot– pasa por la prueba de la imposibilidad. Allí, la palabra no habla sino que es, en ella no comienza nada, nada se dice, pero ella es siempre de nuevo y siempre vuelve a comenzar<sup>2</sup>”. La noción a que me refiero es la de *espacio literario* fundada originalmente por Maurice Blanchot en su libro *L'espace littéraire* (1955), en el que la propuesta central va por la vía de considerar que el lenguaje (para Blanchot hablar de lenguaje es siempre hablar de lenguaje literario, de literatura) no es temporalidad (presencia), sino espacio (ausencia), aunque los acercamientos estructuralistas, narratológicos y algunos estudios hermenéuticos se empeñen en señalar el tiempo como su mejor característica. A partir de esta idea se puede empezar a comprender que el concepto de *espacio* es considerado como el elemento que define al ser mismo de la literatura. En esta concepción espacial de la literatura, la huella de

---

<sup>2</sup> Maurice Blanchot: *El libro que vendrá* (1959). Trad. Pierre Place. Caracas, Monte Ávila, 1969, p. 243. El título original, *Le livre à venir*, sugiere la traducción de *El libro por venir*, que es más literal y más adecuada a la propuesta que encierra. No se trata de un libro que llegará, sino de la virtualidad, de la posibilidad de su llegada. El libro por venir se espera siempre, nunca acaba de llegar.

Mallarmé se asoma cuando se habla del *libro como el espacio* donde la obra concede el simulacro de la literatura.

Aunque Blanchot no lo afirme categóricamente, la noción de *espacio literario* se refiere, al menos, a dos periodos: al del proyecto de escritura bajo el que se va conformando el texto y el de la lectura que lo lleva al término de obra. A propósito de Blanchot, Michel Foucault escribe:

Lo que, antes incluso que el estructuralismo, ha hecho apreciar a ese excelente escritor que es Maurice Blanchot es el hecho de que en realidad una obra no es de ninguna manera la forma de expresión de una individualidad particular. La obra conlleva siempre, por así decir, la muerte del propio autor. Sólo escribimos para al mismo tiempo desaparecer. La obra existe en cierto modo por sí misma, como el derramamiento desnudo y anónimo del lenguaje, y es esta existencia anónima y neutra del lenguaje de lo que ahora hay que ocuparse. La obra se compone de ciertas relaciones en el interior del lenguaje mismo. Ella es una estructura particular en el mundo del lenguaje, en el discurso y en la literatura<sup>3</sup>.

El punto medio, el equilibrio de un acercamiento al texto literario estaría dado por el reconocimiento tanto de la autonomía de la obra como del sistema de ideas en torno a la literatura que la propia obra muestra. A decir verdad, la noción de *espacio literario* va en busca de la descripción del *espacio de la escritura* y, por supuesto, de su contraparte: la lectura. Escritura y lectura vienen a ser las dos caras del espacio literario; ambas se asemejan porque son, en su fundación, actos en solitario, en silencio. Que la lectura se ejecute en un acto de soledad no quiere decir que esté destinada a comprenderse sola, aislada. La obra sólo es tal cuando de esa lectura en soledad se pasa a la lectura de la obra sobre el trasfondo de otras obras, si bien como lo señala Blanchot la lectura que

---

<sup>3</sup> Extracto de *Dits et écrits*, T. I, p. 660 publicado en la revista *Archipiélago* (núm. 49, 2001, p. 42) bajo el título "Relato de la memoria sin recuerdo. Selección de textos sobre Blanchot". Se trata de un conjunto de textos seleccionados y traducidos por Isidro Herrera.

busque hallar al ser de la obra deberá prescindir de todo, menos de la lectura auténtica, de la lectura que se enfrenta únicamente a la obra como individualidad. No es este el lugar para detenerse en Blanchot y su noción de *espacio literario*, baste la mención de algunos elementos para señalar hacia dónde me dirijo.

Este espacio literario es tan amplio que, para conocerlo, ha venido segmentándose en unidades más específicas: espacio construido, espacio ficcional, espacio lírico, espacio dramático, espacio diegético, espacio narrativo<sup>4</sup>, según la perspectiva de análisis o interpretación adoptada. El espacio que me interesa, aquel en el cual el escritor vierte la poética de la obra y un excedente de sentido que contiene una propuesta teórica sobre la literatura, bien podría delimitarse en relación al segundo texto que está en espera de ser develado por un lector comprometido con la hechura y composición de la obra, tanto en su estructura como en su forma. En un paso de avanzada, me gustaría pensar que esa particularidad del *espacio literario* podría recibir el nombre de *espacio poético* dado que lo que me interesa es abstraer del texto narrativo el *metatexto* que me permita hablar de un pensamiento literario sostenido por y dentro de la obra narrativa literaria, de ahí que mencionara la teoría literaria *en* la literatura y no *sobre* la literatura. Quiere decir esto que en el binomio *espacio poético*, "poético" no se refiere a la cristalización de la modalidad poética en un texto, a su poeticidad, sino que está concebido en función a la poética encarnada en el texto, esto es, como una teoría interna de la literatura o, para ser más precisa, sería mejor decir: espacio poético en tanto que concibo a la poética como una teoría inmanente del discurso literario.

---

<sup>4</sup> Como muestra de los acercamientos al texto desde la noción de espacio, *Vid.* Luz Aurora Pimentel: *El espacio en la ficción; la representación del espacio en los textos narrativos*. México, Siglo XXI-UNAM, 2001.

Cada vez que utilice el concepto de *metatexto* me referiré a él en los términos en que Iuri M. Lotman lo define en su clásico ensayo “El texto en el texto”, a saber, el texto es una formación finita, delimitada, cerrada en sí misma, con una estructura inmanente específica y categoría de frontera; pero si bien el texto se encuentra codificado, este código requiere ser reconstruido: aunque el lenguaje es por sí mismo cerrado, al presentarse en relación con el texto se manifiesta inconcluso y abierto. Un texto es una codificación generada por el lenguaje, es un entretrejado de sentidos y tales son, a su vez, reorganizados al interior del propio texto en relación a la cultura. De las dos funciones básicas que cumple el texto en la cultura: ser trasmisor de significados y ser generador de nuevos sentidos, la segunda es la que consideraré como punto de interés en esta investigación.

El rasgo distintivo básico del texto en esta segunda función es su carencia de homogeneidad interna. El texto representa un dispositivo formado como un sistema de espacios semióticos heterogéneos en cuyo *continuum* circula algún mensaje inicial. No se presenta ante nosotros como una manifestación de un solo lenguaje: para su formación se necesitan como mínimo dos lenguajes. Ningún texto puede ser descrito adecuadamente en la perspectiva de un único lenguaje<sup>5</sup>.

Potencialmente todo texto es, según nuestro autor, un metatexto.

«El texto en el texto» es una construcción retórica específica en la que la diferencia en la codificación de las distintas partes del texto se hace un factor manifiesto de la construcción autoral del texto y de su recepción por el lector. El paso de un sistema de toma de conciencia semiótica del texto a otro en alguna frontera estructural interna constituye en este caso la base de generación del sentido. Esta construcción, ante todo, intensifica el elemento del juego en el texto: desde la posición de otro modo de codificar, el texto adquiere rasgos de una elevada convencionalidad, se acentúa su carácter lúdico: su sentido irónico, paródico, teatralizado, etc. Al mismo tiempo se acentúa el papel de las fronteras del texto, tanto las externas, que lo separan

---

<sup>5</sup> Iuri Lotman: “El texto en el texto” en *La semiosfera; semiótica de la cultura y del texto*. T. I. Trad. Desiderio Navarro. Madrid, Cátedra, 1996, pp. 96-97.

del no-texto, como las internas, que separan los sectores de diferente codificación<sup>6</sup>.

Los casos más simples de metatexto o de «texto en el texto» son aquellos textos que duplican el modo de codificación del total del espacio de la obra en un sector de ella, por ejemplo, la novela en la novela, el filme en el filme, etcétera. Los más complejos, serían aquellos casos en que el modo de codificación es diferente. Aquí me ocuparé de la narración y la teoría subterránea o secreta que fragmenta a aquélla.

Relaciono la noción de espacio poético con el concepto de metatexto en tanto vale decir que en las obras a que me refiero, aquellas que implican un acto crítico o teórico-literario, existe una relación entre un lenguaje primero, que es propiamente literario, ficcional, y un lenguaje segundo, que habla de la literatura<sup>7</sup>. Este segundo lenguaje, no es, en sustancia, diferente al primero. Hay dos lenguajes contrarios en perfecto equilibrio: uno de ficción y otro de reflexión que dan lugar, en el instante en que se funden, a un *espacio poético*. A partir de esto sería posible distinguir dos modos de ejercer el trabajo crítico; al menos desde la perspectiva del estrecho campo al que vengo refiriéndome aquí. Por un lado, estarían los estudios literarios semióticos y lingüísticos, que como he señalado, se ocupan de manera exhaustiva en describir los modos de organización de ese lenguaje primero. Por otro lado, se halla una tendencia que centra su interés en lo que la escritura es; no se trata de modelos o sistemas conceptuales acabados como tales, más bien se trata de elucubraciones,

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 102-103.

<sup>7</sup> De la dificultad que representa la adecuada combinación de la reflexión y la ficción para proveer al pensamiento de un lenguaje que le sea fiel se ocupa Michel Foucault en el capítulo tercero de *El pensamiento del afuera* (Valencia, Pre-textos, 2000), en el que se dedica a estudiar el pensamiento literario de Maurice Blanchot.

formulaciones o reflexiones críticas ladeadas hacia la filosofía sin ser, porque no lo buscan, sistemas filosóficos.

Este paso adelantado exige una descripción, más o menos detallada, de los objetivos que persigo: este estudio nace de un interés centrado en la riqueza teórica contenida en un cierto tipo de textos: discursos narrativos literarios que pueden agruparse en torno al concepto de metatextualidad. Si bien los procedimientos para autoimplicarse, para reflexionar sobre sí mismos en tanto textos, sobre su estatuto narrativo o, en general, sobre lo que es la escritura literaria, obedecen a técnicas y estrategias discursivas diferentes, propias de un modo específico de concebir la operación de la escritura, es ineludible la presencia de una dimensión argumentativa (explícita o implícita) encaminada a la valoración de la obra de arte literaria y de las prácticas que conlleva su constitución en cuanto tal. En consideración a esta finalidad, recupero la noción de *espacio literario* que Maurice Blanchot fundara hacia 1955 y a partir de ella me propongo introducir la noción de *espacio poético* como una forma de nombrar aquella dimensión que permitiría hablar de teoría *en* la literatura.

No pretendo ofrecer una especie de estudio crítico de un autor y su obra en el conjunto de la creación poética contemporánea mexicana; tampoco busco valorar una obra empleando un determinado modelo teórico. Tan sólo quiero servirme de unos textos para ilustrar el tema de mi disertación. Si, como se verá, dirijo mis conjeturas hacia la obra de Salvador Elizondo, es porque tengo por cierto que su escritura manifiesta gran afinidad con el pensamiento blanchotiano, como lo señalaré llegado el momento. Por esta misma razón no intentaré siquiera valorar el papel de Elizondo en relación a la «Generación de

Medio Siglo<sup>8</sup>». Mi interés, entonces, está dirigido hacia un cierto tipo de texto literario que en su modalidad explícitamente narrativa combina otras modalidades de codificación para crear un espacio de reflexión teórico-literaria. Me refiero, para decirlo de manera figurada, a textos con dos rostros: uno de superficie que es narrativo y otro paralelo de carácter reflexivo. De ahí que sea el concepto de metatextualidad en el que me apoye en la identificación y abordaje de este tipo de textos. No se trata, como pudiera sugerirlo lo antedicho, de desentrañar una nueva teoría literaria, sino de ver a qué teoría o línea de pensamiento sería factible asociar la escritura de Salvador Elizondo, particularmente la de *El hipogeo secreto*.

Amalgamar reflexiones con la historia es, nos dice uno de los personajes de Ricardo Piglia, una forma de retardar la acción: "Pensar es una forma de crear suspenso, dice. Construir un espacio entre un acontecimiento y otro acontecimiento, eso es pensar<sup>9</sup>". Quiero considerar la posibilidad de que, en no pocos casos, el intersticio creado por la sucesión de una acción a otra constituye un espacio que es continente de un pensamiento literario, una serie heterogénea de ideas que, sin embargo, pone de manifiesto un conjunto de reflexiones en torno al lenguaje literario. Un espacio en donde el lenguaje

---

<sup>8</sup> Adolfo Castañón ubica la obra de Salvador Elizondo en la llamada «Generación de Medio Siglo», y destaca como afinidad entre sus miembros una cierta preferencia por la literatura que no trata una realidad concreta. La escritura se realiza, para nuestros autores, al interior de la obra, de modo que el realismo y el naturalismo no son más que objeto de una espontánea sospecha. Junto con Salvador Elizondo se considera como parte de este grupo a Juan García Ponce, Inés Arredondo, José de la Colina, Jorge Ibarguengoitia, Sergio Pitol, José Emilio Pacheco, Carlos Valdés y Alejandro Rossi. (Cfr. Adolfo Castañón: "Las ficciones de Salvador Elizondo" en *Arbitrario de literatura mexicana*. México, Vuelta, 1993, p. 143).

<sup>9</sup> Ricardo Piglia: "El fluir de la vida" en *Cuentos con dos rostros*. México, UNAM, 1999, p. 90. La edición que cito es una selección de Marco Antonio Campos que se acompaña de un epílogo escrito por él mismo y un prólogo de Juan Villoro que vale la pena leer con atención por el énfasis, atemático si se quiere, que pone en el nivel metatextual de los cuentos reunidos en el volumen.

muestra lo que es la literatura. A esta unidad de fábula y de reflexión, se asemeja el espacio literario de Maurice Blanchot.

Insistiré aún más sobre el mismo punto. Como de lo que se trata es de recuperar la codificación teórica en torno a la recuperación del pensamiento literario blanchotiano, no estableceré un corpus de estudio, solamente me centraré en una novela: *El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo. Ser invención de sí misma y reflexión sobre el acto de escritura son las dos características fundamentales del texto que me permitirá, por vía del comentario interpretativo, derivar un cuerpo de ideas a partir de conocer tanto el sistema operativo que despliega el escritor al interior de su producción creativa como los modos en que decide enfrentar el hacer literario y las varias concepciones de objeto artístico o de obra literaria que se desprenden de todo ello. Encuentro oportuno afirmar, como lo hace Foucault, que “cualquier obra no dice solamente lo que dice, lo que cuenta, su historia, su fábula, sino, además, dice lo que es la literatura. Lo que ocurre simplemente es que no lo dice en dos tiempos; lo dice en una unidad<sup>10</sup>”. Unidad por cuanto hace al espacio textual, pero no-unidad en cuanto hace a la fragmentariedad con que se muestra. He aquí una paradoja (unidad y no-unidad) que deberé retomar más adelante.

Sin pasar por alto el valor estético manifiesto en la complejidad de la estructura narrativa de la obra en cuestión, los esfuerzos estarán encaminados hacia una descripción comprensiva e interpretativa del nivel metatextual

---

<sup>10</sup> Michel Foucault: *De lenguaje y literatura*. Trad. Isidro Herrera Baquero e Introducción de Ángel Gabilondo. Barcelona, Paidós, 1996, p. 72. Álar Camps anota este dato: En 1961 Blanchot “conoce el manuscrito de *Historia de la locura*, de Michel Foucault, e informa favorablemente para su publicación. Aunque nunca llegan a conocerse personalmente, existen fuertes lazos entre Blanchot y Foucault, reconocidos por ambos (tras la muerte del filósofo publicará el escrito *Michel Foucault tal y como lo imagino*). (Vid. Revista *Anthropos*, núms. 191-192, 2001, p. 25).

considerado, subrayo, como una dimensión argumentativa de carácter teórico, que posibilitaría la integración de una línea conceptual con los atributos necesarios para sostener la existencia de una teoría literaria dentro de la propia literatura o, incluso, de una filosofía de la literatura al modo en que el mismo Blanchot o Foucault lo proponen.

Por otra parte, pretendo sugerir que la asimilación que hicieron algunos de nuestros escritores del pensamiento literario de Blanchot, originó nuevas propuestas estéticas, formas literarias diferentes y reflexiones sobre la escritura acordes a esas nuevas formas. La puesta en práctica de la escritura metaficcional en América Latina y la reflexión sobre la producción de la escritura en la obra literaria son buenos ejemplos de la influencia que ejercerá esta teoría en la literatura. Menciono, en el marco de la literatura mexicana, tan sólo algunos nombres: Octavio Paz, Salvador Elizondo, Julieta Campos, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo y José Emilio Pacheco.

Si bien la pasión que me mueve es la obra literaria, el verdadero fin de esta investigación es la disertación teórica.

El reto no es sencillo. Sin la precipitada intención de agotar la naturaleza de la problemática que debe enfrentarse, sería ilustrativo mencionar que, en algún momento, habrá que (de)mostrar que *El hipogeo secreto* contiene, al menos, su propia poética; en otras circunstancias las perspectivas autoalusivas e intertextuales nos darán la oportunidad de conocer el modo en que la novela intenta explicar o interpretar otro u otros textos o a sí mismo por lo cual se podría hablar de texto autoconsciente. Sea lo que fuere, vale la pena subrayar, de nueva cuenta y con una ligera variación, que la apuesta es por la develación de una reflexión teórico-literaria encarnada en las obras estéticas literarias y en afinidad con la noción de espacio literario fundada por Maurice Blanchot.

Las tareas por cumplir son varias y muy ambiciosas, por lo que asumo desde ahora el carácter no concluyente de mi propuesta, cuya finalidad, en tanto que disertación, es abrir el debate teórico sin aspirar al establecimiento de un modelo de análisis.

En primer lugar hay que recuperar la poética filosófica de Maurice Blanchot en torno a su *espacio literario* con el objetivo de abrir un debate que posibilite conocer luego el valor de las aportaciones teóricas vertidas por algunos escritores en sus obras creativas. Esto no sería más que el marco de la propuesta que ya adelanté: proponer el concepto de *espacio poético* como el espacio de reflexión sobre la escritura ficcional en torno al concepto blanchotiano de espacio literario.

Una vez articulada la declaración de principios teóricos, habría que destacar el nivel metatextual de *El hipogeo secreto* con la finalidad de abstraer las categorías, nociones o conceptos bajo los cuales Elizondo enfrenta la operación de la escritura. Asimismo, al sistematizar tales componentes se hará necesario, al menos, un paseo, por la obra ensayística del autor sin la ambición “quirúrgica” que se requiere para apreciar cabalmente su riqueza lingüística, entre la variedad de aristas que la novela contiene.

Por último, al dilucidar el sentido de la dimensión poético–discursiva del nivel metatextual de las obras literarias, se estaría en posibilidad de abordar la competencia y el modo de participación del lector en el proceso de la puesta en obra del texto que encarna una teoría. En este sitio es donde se recuperará el marco teórico que se habría expuesto anteriormente, a saber, el pensamiento literario de Blanchot. Se dará cuenta, aquí, del efecto de sentido que se genera a partir de la advertencia de una serie de modificaciones retóricas y poéticas en la estructura del texto narrativo; es decir, habría una disertación respecto de la

peculiar forma en que un lector descubre el sistema conceptual sin anular el valor estético de la obra en turno; es decir, sin olvidar que se está ante una obra literaria cuya intencionalidad, como se sabe, es ser recibida como objeto estético y no, por ejemplo, como un tratado filosófico. Con esto pretendo esbozar el papel activo del lector al grado de ser considerado un “hacedor” del texto. A continuación, teniendo como punto de referencia *El hipogeo secreto*, intentaré percibir el modo de operación de conceptos tales como escritura, autonomía, apertura, autor, personaje, lector, objeto literario, pero no a partir del conocimiento de los diferentes discursos teóricos de la literatura sino a partir de su *praxis*, pues quiero creer, también, que la teoría contenida en las obras es la que verdaderamente nos auxiliaría a comprenderlas de modo cabal. Tengo por cierto que el escritor emite reflexiones igual que lo hace el teórico o el crítico de la literatura, pero se distingue de los últimos por hacerlo mediante un lenguaje creativo, de ahí que me interese recuperar la línea ontopoética de Blanchot; ese camino abismal que, para decirlo con Rafael Conte<sup>11</sup>, «da miedo a los filósofos y deja impotente a la crítica».

La oración tópica de este estudio podría enunciarse como sigue:

El *espacio poético*, que es una forma concreta del espacio literario, se refiere al conjunto de comentarios, reflexiones o digresiones de carácter teórico literario enunciados en la textura ficcional y en consonancia con ella, de tal modo que la configuración discursiva de una obra determinada resulta ser clara expresión de ese pensamiento literario que se despliega en el acto de la escritura.

A riesgo de parecer repetitiva, me gustaría volver sobre el propósito que anima este trabajo de investigación: el marco teórico no me está dado de

---

<sup>11</sup> Vid. Rafael Conte: “Cuatro textos sobre obras de Blanchot” en *Anthropos*, núms. 192-193, 2001, pp. 189-199.

antemano por un modelo de análisis literario, ni siquiera por una línea de investigación propiamente reconocida por las teorías literarias actuales, más bien caminaré por los linderos de la teoría literaria y la filosofía de la literatura. El trabajo fundamental es lograr construir un referente teórico que valide mi propuesta de hablar de la existencia de un *espacio poético en la narrativa*; para ello tendré la base ineludible, como ya se sabe, de la obra ensayística del francés Maurice Blanchot, cuya presencia en las letras hispanoamericanas de los años sesenta ha sido determinante, ya en la actividad de la escritura creativa, ya en el ejercicio del trabajo crítico. De esto dan cuenta algunos textos ficcionales de Noé Jitrik, Sylvia Molloy y Héctor Tizón, en cuya escritura Sandra Lorenzano<sup>12</sup> encuentra la impronta de Blanchot; Octavio Paz, Julieta Campos, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, quines han reconocido su deuda con el pensador francés en más de una ocasión. Por otra parte, reconozco la huella blanchotiana en los trabajos críticos de José Pedro Díaz<sup>13</sup> sobre Felisberto Hernández, en *Una retórica del silencio* de Lisa Block de Behar<sup>14</sup>, en los ensayos críticos de Gustavo Lespada<sup>15</sup>, que también interpretó algunos relatos de Felisberto Hernández desde una óptica blanchotiana y en la práctica de la literatura comparada que realiza actualmente Bruce Novoa<sup>16</sup> sobre las

---

<sup>12</sup> Sandra Lorenzano: *Escritura de sobrevivencia; narrativa argentina y dictadura*. México, UAM-I, Beatriz Viterbo Editora y Manuel Ángel Porrúa, 2001.

<sup>13</sup> José Pedro Díaz: Introducción a las *Obras completas* de Felisberto Hernández. T. I. Montevideo, Arca-Calicanto, 1981.

<sup>14</sup> Lisa Block de Behar: *Una retórica del silencio*. México, Siglo XXI, 1984.

<sup>15</sup> De Gustavo Lespada, pienso, específicamente, en su ensayo "Felisberto: una estética de lo inacabado. Notas para una lectura de *Nadie encendía las lámparas*, a partir de "El acomodador" de Felisberto Hernández", que resultó ganador del segundo premio otorgado por la Academia Nacional de Letras del Uruguay, en el concurso "A 50 años de *Nadie encendía las lámparas* de Felisberto Hernández", en diciembre de 1997.

<sup>16</sup> Juan Bruce Novoa dio lectura a la ponencia "La errancia intertextual como discurso metaliterario", texto en que afirma encontrar los elementos suficientes para argumentar que

narraciones de Juan García Ponce en franca relación intertextual con las obras de Maurice Blanchot.

En este orden de ideas, la búsqueda de este referente epistemológico o marco teórico pondrá de relieve la complejidad discursiva de una de las novelas de Salvador Elizondo con el afán de cruzar afinidades entre su pensamiento y el de Blanchot respecto de la escritura literaria.

En cuanto al asunto del texto en el texto, como es bien sabido, la bibliografía teórica deja de ser abundante si descartamos las reelaboraciones o revisiones de obras publicadas por Gérard Genette, Lucien Dällenbach, Mieke Bal o Iuri Lotman, por ejemplo. En el rubro de la bibliografía aparecerán los títulos que, desde otras perspectivas, han recuperado la noción de espacio como elemento indispensable para la comprensión de la obra literaria; destaco el libro de la mexicana Luz Aurora Pimentel. No me detendré ahora en esto, solamente mencionaré, *grasso modo*, el aspecto que cada capítulo enfatiza.

Esta investigación se organiza en cinco capítulos y un balance final. El primer capítulo, presenta, de manera introductoria, un breve planteamiento acerca de los tópicos de la narratividad y del espacio desde una perspectiva de la semiótica del discurso, lo cual me permite crear un asidero para presentar a Maurice Blanchot, sin querer encasillarlo como semiólogo. De modo tal que, en el segundo, desmonto algunas de las ideas más ricas del pensador francés con el fin, casi atrevimiento, de describir el concepto de *espacio literario*. Como se ve, si consideramos la riqueza de las propuestas de Maurice Blanchot y la ausencia de las mismas en los tratados de teoría literaria, el punto gravitatorio de esta investigación reside en la posibilidad de ir construyendo, desde este

---

algunas narraciones de García Ponce, que él llama homenajes, son una suerte de paráfrasis de textos de Blanchot. Séptimo Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea. El Paso, Texas, 2002.

momento, un marco teórico que permita no sólo recuperar el pensamiento teórico literario de Maurice Blanchot, sino que sea pertinente para hacer otra lectura (una lectura «otra») de una novela a la que la crítica le debe todavía varias páginas.

Sobre el fundamento blanchotiano, el tercer capítulo es un esfuerzo por argüir a favor de una noción que dé cuenta de la presencia de la teoría *en* la literatura. En consonancia con esta idea y a propósito de Blanchot, conviene citar *in extenso* la postura de Manuel Asensi: “La diferencia entre «de» y «en» es aquí capital. En el caso de la *teoría de la literatura* se parte del supuesto según el cual la literatura es un objeto para un metalenguaje, de tal forma que lenguaje literario y metalenguaje son heterogéneos. Esta manera de entender el discurso sobre la literatura es el dominante dentro del canon de la teoría literaria del siglo XX inspirada en los principios «cientificistas» de la lingüística sistemática. La *teoría en la literatura*, en cambio, parte de la idea de que la literatura es un objeto para sí misma constituyendo a su vez el sujeto y el objeto de su propia reflexión. En este planteamiento el lenguaje literario y el discurso sobre la literatura son homogéneos e indistintos<sup>17</sup>. Los autores que participan de esta segunda manera de ejercer la teoría no cuadran completamente dentro de los esquemas que perfilan las escuelas y los ismos teórico-literarios; no siempre son bien recibidos en la academia, se duda incluso de que sean más teóricos (o filósofos) que escritores, más científicos que creadores, y no obstante

---

<sup>17</sup> *Nota bene*: No hay contradicción entre esta postura y la definición de metatexto que asumimos anteriormente. En efecto, cuando la codificación es heterogénea es porque existen al menos dos lenguajes: el lenguaje y el metalenguaje, pero ello no exige que su *dicción* sea distinta. La teoría en la literatura es un caso del texto en el texto muy particular debido a la relevancia que adquiere el fenómeno de duplicación; ya no afecta tan sólo el modo de codificación en una sección de la obra sino que toda la obra habla de sí misma y de lo que la escritura es, lo que es la literatura.

constituyen el oscuro objeto del deseo de muchos de los interesados en estas disciplinas. Sklovski, Heidegger, Bachelard, Barthes, Derrida, de Man, son algunos de sus más ilustres representantes. Y, por supuesto, Maurice Blanchot<sup>18</sup>.

Los autores que ejecutan una *teoría en la literatura* parten de una presuposición epistemológica muy clara: están “convencidos de que la literatura es un lenguaje omnicomprensivo, mucho más potente en cuanto al (des)conocimiento que los lenguajes científicos y, por ello mismo, absolutamente inabordable desde un supuesto exterior. La literatura no es un objeto del conocimiento sino el sujeto del conocimiento por excelencia”<sup>19</sup>, o, en palabras de Blanchot: «la literatura anuncia que toma el poder».

El hecho de proponer el concepto de *espacio poético* como espacio reflexivo sobre la escritura ficcional en ella misma, en la literatura, responde a la inquietud de abordar los discursos literarios desde su propia y específica constitución. En estos apartados intento validar la oración tópica que he señalado arriba.

Y como bien se sabe, la teoría literaria sólo tiene razón de ser por la existencia de la obra literaria; en los capítulos subsecuentes me acerco a un

---

<sup>18</sup> Manuel Asensi: “Vampiros y literatura. La teoría *en* la literatura de Maurice Blanchot” en *Anthropos*, núms. 192-193, 2001, p. 68. Un poco más adelante Asensi hace rápida revista al contexto teórico en que se ubica Blanchot: “[...] el texto más potente de Blanchot *sobre y en* la literatura aparece publicado en 1947 (hablo de «La littérature et le droit à la mort») y que un germen de éste es una reseña del libro de Jean Paulhan *Les fleurs de Tarbes* que data de 1941 y que lleva el título de «Comment la littérature est-elle possible?». Para situar estos eventos basta tener en cuenta que durante los años cuarenta Mukařovsky está produciendo todavía buena parte de su obra dentro del contexto del estructuralismo checo (por ejemplo, el ensayo «Sobre el estructuralismo» data de 1946), Hjelmslev publica su obra *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* (1943), ve la luz el trabajo de Levi-Strauss «El análisis estructural en lingüística y en antropología» (1945), y Sartre da a conocer su libro *Qu'est-ce que la littérature* (1947).

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 68.

autor y a una obra. Salvador Elizondo y su *Hipogeo secreto* son comentados a la luz (si es posible usar esta frase en relación a él y al pensador francés que me ocupa) del pensamiento literario de Maurice Blanchot. Haré una descripción panorámica de los ensayos de Elizondo en el cuarto capítulo; en el quinto, propongo un esbozo de análisis descriptivo de la novela, apenas lo indispensable para apuntar una conjetura de *El hipogeo secreto* con base en el concepto de espacio poético y, por supuesto, relacionada con la noción de espacio literario. Para desarrollar este capítulo, me he atrevido a dar por hecho que el lector, si bien puede no estar completamente de acuerdo con mi propuesta, al menos tiene claro cuáles son mis razones para hablar de espacio poético y no de espacio literario tal y como Blanchot nos los propone.

Hacia el final de este informe de investigación, hay un balance. No hablo de conclusiones porque, como es obvio, este trabajo recupera una veta que empiezo a explorar con todos los riesgos que una actividad como esta depara a quien decide caminar por la fina línea, la frontera, que separa a la literatura de la filosofía. Que las separa, pero que también las une.

## CAPÍTULO PRIMERO

### 1. Prolegómenos para una teoría de la literatura como espacio

Nadie duda que el principio de la autonomía literaria<sup>1</sup> emitido por los formalistas rusos constituye un vector indispensable en las investigaciones literarias, pero si bien era necesario reconocerle al discurso literario su individualidad en tanto obra de arte y darle así un nuevo estatuto a la literatura respecto de otras manifestaciones culturales, nunca se buscó aislarla ni del escritor ni del lector, pues la búsqueda de los Formalistas se encaminaba hacia la valoración equilibrada entre los estudios trascendentales y los inmanentes: el arte como procedimiento o artificio consiste en desautomatizar el lenguaje cotidiano (Shklovski)<sup>2</sup>. La escuela del método formal hizo dos contribuciones de suma importancia a la teoría del texto narrativo: la de B. Tomachesvski<sup>3</sup> relativa a la temática y a los motivos como elementos que suministran

---

<sup>1</sup> La idea de *autonomía literaria* tiene su primera aparición en el discurso de los futuristas, quienes consideran que la palabra poética debe ser atendida en sí misma. Los formalistas rusos retoman y extienden el concepto con el propósito de señalar que los juegos de relaciones de dependencia de la literatura con otros textos (social, político, pedagógico, biográfico, etcétera) deben ser posteriores al reconocimiento de que un texto literario tiene valor por sí mismo; es decir, la autonomía literaria exige reconocer que la función poética es la primera y la más propia de las funciones que pueda tener un texto literario. (Una revisión razonada de esta cuestión la encontramos en Renato Prada Oropeza: *La autonomía literaria: función y sistema*. México, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1989).

<sup>2</sup> Víctor Shklovski: "El arte como artificio" en Tzvetan Todorov (comp.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, 1999, pp. 55-70.

<sup>3</sup> Boris Tomachesvski: "Temática" en T. Todorov, *op. cit.*, pp. 199-232.

cohesión y coherencia a la prosa narrativa, y un tiempo después pero con factura ciento por ciento formalista por organizar su modelo a partir del reconocimiento de un sistema de relaciones formales como lo es el hecho de considerar la historia como una sucesión lógica de acciones que definirán a su vez a los actores que las ejecutan, tenemos a V. Propp con su *Morfología del cuento*<sup>4</sup>.

Los principios metodológicos de la escuela formalista tuvieron sus repercusiones en el estructuralismo europeo (francés sobre todo) y en el “new criticism” norteamericano. Es gracias al impulso formal que se superan los límites de la crítica estilística y se privilegia la descripción de la organización interna del texto. A pesar de las diferencias, la estilística europea y el formalismo compartían la perspectiva inmanentista de los objetos literarios. Es un hecho que el acercamiento al discurso estético literario como sistema integrado por elementos discretos ha permitido grandes logros dentro de los estudios literarios de carácter inmanente (Algirdas-Julien Greimas, Teun van Dijk, Roland Barthes, Umberto Eco, Gérard Genette, por citar algunos teóricos que han elaborado gramáticas formales). Sin embargo, desde que el estructuralismo subrayó de manera exagerada la fase explicativa del proceso de descripción del sentido del discurso literario, se han relegado otros componentes del texto que ayudan a puntualizar la finalidad estética. Es bien sabido, por ejemplo, que la narratología –disciplina semiológica fundada en principios formales– describe a los textos narrativos como conjuntos macroestructurales, concentrándose en la descripción del relato, elemento que no es exclusivo de la configuración del texto literario, sino de otros que no tienen finalidad estética: un discurso historiográfico o un reportaje

---

<sup>4</sup> Vladimir Propp: *La morfología del cuento*. Trad. Lourdes Ortiz. Madrid, Fundamentos, 1970.

periodístico. Tal parece que, a pesar de su amplitud propositiva, la narratología sigue excluyendo aspectos importantes en el proceso de la *participación literaria*<sup>5</sup>.

Este dominio de los aspectos sintácticos (relato) en los estudios narratológicos del texto comienza a ceder terreno ante el empuje de otros menos atendidos: los pragmáticos y los semánticos (co-relato). Podría decirse que esos aspectos son de carácter semántico extensional y configuran la organización semiótica del hecho literario como espacios teóricos en los que se desarrolla la teoría de la narración. Por ser una sucesión de estados y transformaciones la narración se asocia a la temporalidad, pero ello no quiere decir que el espacio no importe en su constitución. Asociar la actividad de escribir con la categoría del tiempo ha sido, durante siglos, una tradición en los estudios literarios; pareciera incluso que escribir se rige tan solo por el tiempo<sup>6</sup>,

---

<sup>5</sup> Aunque se atribuye a los teóricos de la recepción el haber insistido en adjudicar al lector un papel activo en el acto de la lectura, no pienso aquí en las propuestas de la Escuela de Constanza. La noción de «participación» que aquí señalo tiene que ver, quizá sólo como un mero desplazamiento semántico, con la propuesta de Octavio Paz cuando ensaya el deslinde entre poesía y poema en las primeras páginas de *El arco y la lira*: “El poema es una posibilidad abierta a todos los hombres, cualquiera que sea su temperamento, su ánimo o su disposición. Ahora bien, el poema no es sino eso: posibilidad, algo que sólo se anima al contacto de un lector o de un oyente. Hay una nota común a todos los poemas, sin la cual no serían nunca poesía: la participación. Cada vez que el lector revive de veras el poema, accede a un estado que podemos llamar poético” (p. 51). La noción de *participación* comienza a perfilarse aún antes de ser mencionada: *todas las obras desembocan en la significación; lo que el hombre roza se tiñe de intencionalidad: es un ir hacia... El mundo del hombre es el mundo del sentido* (p. 46). La obra, plena de sentido, requiere de la *participación* del hombre en dos extremos: con la creación de la obra, el artista otorga un sentido a los materiales con los cuales la elabora, participa de ellos transformándolos. Y del otro lado, aquél que recibe la obra participa de ésta otorgándole un sentido, que según Octavio Paz, ya trae consigo. (*El arco y la lira* en *Obras, T. I. La casa de la presencia; poesía e historia*. México, FCE, 1998).

<sup>6</sup> Esta postura en la teoría de la literatura es deudora del pensamiento estético-filosófico. Es Kant, en su *Crítica de la razón pura*, el primero en señalar que de las dos formas puras de los fenómenos que son el tiempo y el espacio, el primero es el que tiene precedencia en cuanto al sentido interno, mientras que el espacio la tiene en el sentido externo, en la percepción externa. En esta línea parece inscribirse el *cronotopo* de Bajtín: “Aquí el tiempo se condensa, se vuelve compacto, visible para todo arte, mientras que el espacio se intensifica, se precipita en el movimiento del tiempo, de la trama, de la Historia. Los índices del tiempo se

que la linealidad del relato bastara para generar lo que la literatura logra manifestar. Si se parte de la idea de que el sustrato de la narración es el relato y de que el conjunto de relaciones de los aspectos sintácticos intensionales definen su realidad narrativa, entonces puede entenderse que sea el tiempo el que ocupe la posición central. Con todo, el texto literario guarda estrecha relación con otros elementos diferentes al tiempo.

Para Michel Foucault, por ejemplo, es en el mismo siglo XX cuando se rompen estos parentescos (literatura-tiempo) y empieza a revalorarse el lenguaje desde la noción de espacio<sup>7</sup>.

Espacio, puesto que cada elemento del lenguaje sólo tiene sentido en la red de una sincronía. Espacio, puesto que el valor semántico de cada palabra o de cada expresión está definido por el desglose de un cuadro, de un paradigma. Espacio, puesto que la misma sucesión de los elementos, el orden de las palabras, las reflexiones, los acordes entre las diferentes palabras, la longitud de la cadena hablada obedecen, con más o menos latitud, a las exigencias simultáneas, arquitectónicas, espaciales por consiguiente, de la sintaxis. Espacio por fin, puesto que, de una manera general, sólo hay signo significante, con un significado, mediante leyes de sustitución, de combinación de elementos, así pues, mediante una serie de operaciones definidas en un conjunto, por consiguiente en un espacio. Y durante mucho tiempo, creo, hasta prácticamente ahora, se han confundido las funciones anunciadoras y recapituladoras del signo, que son de hecho funciones temporales, con lo que le permitía ser signo, ya que lo que le permite a un signo ser signo no es el tiempo, es el espacio<sup>8</sup>.

La literatura parece revelarse como cosa de espacio, fundamentalmente. El espacio es el lugar donde se cristaliza, donde se vuelve tangible la acción

---

descubren en el espacio, el cual es percibido y mensurado después del tiempo" (M. Bajtín: *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid, Taurus, 1989, p. 237-238).

<sup>7</sup> En opinión de Antonio Domínguez Garrido, no son pocos los teóricos que destacan la preeminencia del espacio sobre el tiempo; algunos –dice– hacen resaltar el papel del espacio en cuanto determinante de la estructura narrativa. La novela del siglo XX –sigue– ha encontrado en el espacio su punto de anclaje: *Ulises, La montaña mágica, Manhattan Transfer o La colmena*. (*El texto narrativo*. Madrid, Síntesis, 1996).

<sup>8</sup> Michel Foucault: *Op. cit.*, 1996, p. 96.

narrativa: es el espacio textual. El espacio ya no es visto sólo como el marco de la acción, su punto de referencia; al contrario, el espacio es su verdadero motor. La tarea planteada por Foucault es que exista un lenguaje que haga aparecer a la vez los valores semiológicos nuevos y el espacio en que se espacializaron; es decir, un lenguaje capaz de nombrar en sí mismo aquello que lo constituye como tal.

De la importancia del espacio en relación a los “actos de lenguaje” se percató, primero que nadie, según M. Blanchot, Mallarmé, “quien siempre tuvo conciencia del hecho, desconocido hasta él y acaso después de él, de que la lengua es un sistema de relaciones espaciales infinitamente complejas cuya originalidad no nos permite recobrar ni el espacio geométrico ordinario, ni el espacio de la vida de subordinación...<sup>9</sup>”. Que Mallarmé cierra un ciclo y abre otro no deja lugar a dudas, pero que tengamos claro, a partir de él, que la poesía es espacio, que escribir es cosa de espacio se lo debemos más bien a los lectores críticos que como Blanchot supieron acoger esa nueva literatura, ese nuevo género: el «poema crítico». Entre los nuestros, Octavio Paz así lo revela:

En la dispersión de sus fragmentos... El poema ¿no es ese espacio vibrante sobre el cual se proyecta un puñado de signos como un ideograma que fuese un surtidor de significaciones? Espacio, proyección, ideograma; estas tres palabras aluden a una operación que consiste en desplegar un lugar, un aquí, que reciba y sostenga una figura: fragmentos que se reagrupan y buscan constituir una figura, un núcleo de significados. Al imaginar el poema como una configuración de signos sobre un espacio animado no pienso en la página del libro: pienso en las Islas Azores, vistas como un archipiélago de llamas de una noche de 1938, en las tiendas negras de los nómadas en los valles de Afganistán, en los hombres de los paracaídas suspendidos sobre una ciudad dormida, en la luna que se multiplica y se anula y desaparece y reaparece sobre el pecho chorreante de la India después del monzón. Constelaciones: ideogramas. Pienso en una música nunca oída, música para los ojos, una música nunca vista. Pienso en *Un Coup de dés*. [...] La escritura

---

<sup>9</sup> Maurice Blanchot: *El libro que vendrá*. Trad. Pierre Place. Caracas, Monte Ávila, 1969, pp. 265-266.

poética alcanza en este texto su máxima condensación y su extrema dispersión. Al mismo tiempo es el apogeo de la página, como espacio literario, y el comienzo de otro espacio<sup>10</sup>.

A decir de Foucault, es el espacio lo que mejor nos ayudaría a comprender lo que la literatura es. No se pretende, ni por asomo, imponer el espacio como el único recurso para comprender el lenguaje, solamente se quiere señalar, esto sí enfáticamente, que en el espacio es donde el lenguaje desde el principio se despliega, fluye sobre sí mismo y traza sus figuras, es decir, se configura<sup>11</sup>. En el espacio el lenguaje se metaforiza, es ahí donde es literatura<sup>12</sup>.

No es necesario revisar una cantidad considerable de definiciones del término “espacio” para darnos cuenta de la dificultad para conceptualizarlo.

---

<sup>10</sup> Octavio Paz: “Los signos en rotación” en *El arco y la lira* en *La casa de la presencia; poesía e historia*. México, FCE, 1998, p. 251. “Los signos en rotación se publicó por vez primera en la revista *Sur*, en 1965, pero el autor lo agrega a la segunda edición de *El arco y la lira* a manera de Epílogo; así es como aparece en el tomo primero de sus obras completas que aquí cito.

<sup>11</sup> Los procesos de figuración, configuración y refiguración están suficientemente explicados por Paul Ricoeur en “Los juegos con el tiempo” en *Tiempo y narración II; configuración del tiempo en el relato de ficción*. Trad. Agustín Neira, México, Siglo XXI, 1995, páginas 469-532.

<sup>12</sup> La literatura, el hecho poético, es estudiado por la poética a la que, según J. J. Lanz, puede definirse como “la disciplina que estudia el espacio donde acontece el hecho poético. Como toda definición –agrega– ésta se establece, en principio, entre la tautología y la pura abstracción, pero apunta algunos elementos interesantes sobre el término definido: indica, por ejemplo, que se trata de un conocimiento con aspiraciones científicas, cuya metodología, por lo tanto, puede formularse y transmitirse, y no de un saber intuitivo; señala que su objeto de estudio acontece en un *espacio* determinado y objetivable, definido y delimitado, y que lo característico de ese espacio es precisamente que en él ocurra el *hecho poético* que comúnmente se denomina *poema*, en su existencia puntual y *poesía*, en su sentido genérico.

La función de la *poética* será precisamente, por un lado, precisar ese *espacio poético*, semejante al espacio literario definido por Maurice Blanchot, próximo al espacio de existencia del *Libro* de Mallarmé, y, por otro lado, analizar los elementos que hacen de ése un espacio poético, suministrando una serie de instrumentos para su análisis y comprensión”. (J. J. Lanz: “Poética” en H. G. Gadamer *et al.* *Diccionario de hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1998, pp. 625-626).

En la mayoría de los casos se trata de un término que se emplea de manera metafórica; esta situación obliga a una prudencia aguda en su tratamiento<sup>13</sup>.

En el campo de la teoría literaria ha sido la concepción aristotélica de “espacio” como “lugar” la que con notable énfasis ha influido la mayoría de los *ismos literarios*.

La cuestión del lugar ha sido dilucidada por Aristóteles especialmente en el libro IV de la *Física* [...] Un resumen de sus tesis da el siguiente resultado: (I) El lugar no es simplemente algo, sino un algo que ejerce cierta influencia, es decir, que afecta al cuerpo que está en él. (II) El lugar no es indeterminado, pues si lo fuera sería indiferente para un cuerpo determinado estar o no en un lugar determinado. Pero no es indiferente, por ejemplo, para cuerpos pesados tender hacia el lugar de «abajo», y para los cuerpos livianos tender hacia el lugar de «arriba». (III) El lugar, aunque determinado, no está determinado para *cada objeto*, sino, por así decirlo, para clases de objetos. (IV) Aunque el lugar sea una «propiedad» de los cuerpos, ello no significa que el cuerpo arrastre consigo su lugar. Así, el lugar no es ni el cuerpo (pues si lo fuera no podría haber dos cuerpos en el mismo lugar en diferentes momentos), ni tampoco algo enteramente ajeno al cuerpo. (V) el lugar es una propiedad que no injiere a los cuerpos ni pertenece a su substancia; no es forma, ni materia, ni causa eficiente, ni finalidad. No es tampoco substrato, pues entonces sería equivalente al receptáculo platónico o algo semejante a él. (VI) El lugar puede ser comparado a una vasija, siendo la vasija un lugar transportable. (VII) El lugar se define como un modo de «estar en». (VIII) El lugar puede definirse como «el primer límite inmóvil del continente», [...] como «el límite del cuerpo continente»<sup>14</sup>.

Sin embargo, es justo decirlo, esta concepción aristotélica del espacio como lugar llega a rebasar sus propios límites al reconocer la existencia de ciertas configuraciones en las que, durante su instauración discursiva, el espacio resulta ser un sistema de relaciones de orden real (espacio físico) o de orden imaginario (espacio psicológico). Los dos conceptos –señala Ferrater Mora–

---

<sup>13</sup> Para tener una idea más precisa de la problemática que impone el tratar de definir este concepto, véase el “Espacio” en el *Diccionario de filosofía* de J. Ferrater Mora. Barcelona, Ariel, 2001, pp. 1079-1088 y Xavier Zubiri: *Espacio. Tiempo. Materia*. Madrid. Alianza Editorial, 1996, particularmente “El espacio en cuanto tal”, pp. 36 y ss.

<sup>14</sup> José María Ferrater Mora. *Op. cit.*, pp. 2219-2220.

pueden ser compatibles en tanto el espacio físico no anula la posibilidad de que haya operaciones como la orientación en el espacio o la formación de sistemas espaciales particulares en virtud de la distinta disposición de objetos en los mismos; es decir, el espacio físico debe tener ciertas características que permiten que las entidades o los organismos se asocien espacialmente de distintos modos. “A la vez, el espacio «psicológico» es un modo determinado de estar en el espacio físico; en particular es el modo como un organismo se encuentra en, vive, y experimenta, el espacio físico”<sup>15</sup>.

Si bien esta distinción no es admisible en las posturas teóricas canónicas de la literatura, no ha de negarse que la noción de espacio psicológico (o imaginario) subyazga al modo en que se organiza el espacio físico, de ahí mi afirmación de que la concepción de espacio como “lugar” es finalmente rebasada<sup>16</sup>.

En el ámbito de la semiótica, el término *espacio* tiene diversas acepciones que giran en torno a la idea de ser un objeto construido. La particularidad de los diferentes puntos de vista desde los cuales se puede definir el espacio, radica en mostrar el artificio mediante el cual dicha construcción se origina, se establece o se modifica según la participación del sujeto que lo proyecta fuera de sí y de los sujetos que están o estarán inmersos en él. En este orden de ideas se ubica la noción de espacio que nos ofrece Renato Prada en *Literatura y realidad*; nuestro autor se refiere al espacio como a una organización semiótica que presupone la copresencia de un tú (autor implícito) y un yo (lector implícito) involucrados en un sistema. Además, continúa explicando, “la

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>16</sup> El ejemplo más claro de este paso más allá que exige, en literatura, todo tratamiento del espacio físico lo constituye *La poética del espacio* de Gastón Bachelard. En este libro el espacio es un surtidor de imágenes poéticas en tanto que se trata de un espacio habitado. En el siguiente capítulo volveré sobre este punto.

metáfora *espacio* nos lleva a poder imaginar que un discurso puede transitar de un espacio a otro entrando, al hacerlo, en relaciones de horizonte y marcos que hacen que este discurso adquiera diferentes valores de sentido<sup>17</sup>.

Como se ve, el espacio puede indicar o una separación o una unión entre dos cuerpos, pero es, de todos modos, una *distancia*; distancia entre dos sujetos o entre un sujeto y un objeto; es decir, aquello que media entre dos cuerpos es el espacio. Y es el espacio, la distancia, lo que permite valorar la existencia del Otro, de lo otro que es la obra. La sucesión es la esencia del tiempo, pero sin espacio no habría permanencia.

Pierre Ouellet es muy claro cuando dice que el espacio no solamente puede reducirse a la *res extensa* ni a la *res cogitans*, ni a la cosa especializada ni a la razón espacializante. El espacio, nos dice,

no es solamente un modo de existencia o de manifestación del mundo objetivo, que nos fuera dado totalmente en su extensión, ni tampoco un modo de conocimiento o de auto-revelación de la conciencia subjetiva, que se diera toda completa a sí misma a través de representaciones; es la condición del *Lebenswelt* o «mundo de la vida», como dice Husserl, y no de la sola existencia de las cosas o de las ideas<sup>18</sup>.

Me interesa que Ouellet (formado dentro de la semiótica greimasiana) destaque la idea, a mi parecer consonante con la de Blanchot, de que el espacio al mismo tiempo que parece común a todos nunca es propiedad de nadie: el espacio se ve o se representa, pero también se vive, es decir, es experiencia. De modo tal que a la luz de las reflexiones del semiólogo, es posible considerar que el espacio literario de Blanchot indaga sobre las formas de coexistencia del

---

<sup>17</sup> Renato Prada Oropeza: "El espacio estético literario" en *Literatura y realidad*. México, FCE-UV-BUAP, 1999, p. 534.

<sup>18</sup> Pierre Ouellet: "*Topos, ethos, ikenon*. Geopolítica de la imagen" (Trad. Georgina Gamboa) en *Semiótica y estética; tópicos del Seminario de Estudios de la Significación*, núm. 9, enero-junio, 2003, pp. 83-100.

escritor (autor) y su actividad que da origen a la obra. El arte facilita la representación de lo que el artista verdadero sabe considerar –a decir de Blanchot– como “esencias intemporales”. Esta representación constituye la intemporalidad del arte.

Uno de los cambios de este modo de concebir la literatura, la escritura como cosa de espacio, repercute directamente en la teoría literaria. El siglo XX nos hace ver la dispersión de la teoría, del sujeto, del arte. De esto se dieron cuenta Mallarmé, Blanchot, Barthes, Derrida, Foucault, pero también Octavio Paz y, por supuesto, Salvador Elizondo. Recordemos, a modo de *summa onto-poética*, las reflexiones de Octavio Paz:

... la figura del mundo se ensanchó: el espacio se hizo infinito o transfinito; el año platónico se convirtió en sucesión lineal, inacabable; y los astros dejaron de ser la armonía cósmica. Se desplazó el centro del mundo y Dios, las ideas y las esencias se desvanecieron. Nos quedamos solos. Cambió la figura del universo y cambió la idea que se hacía el hombre de sí mismo; no obstante los mundos no dejaron de ser el mundo ni el hombre los hombres. Todo era un todo. Ahora ese espacio se expande y disgrega; el tiempo se vuelve discontinuo; y el mundo, el todo estalla en añicos. Dispersión del hombre, errante en un espacio que también se dispersa, errante en su propia dispersión. En un universo que se desgrana y se separa de sí, totalidad que ha dejado de ser pensable excepto como ausencia o colección de fragmentos heterogéneos, el yo también se disgrega<sup>19</sup>.

### 1.1. Espacio y tiempo

Desde la perspectiva de la gran mayoría de las teorías contemporáneas del lenguaje poético que, como señale anteriormente, han centrado su atención en la temporalidad, una narración (la novela de modo particular) se distingue por la sucesión de estados y transformaciones que sufren los personajes durante el proceso accional en que se involucran. Al lado de la descripción de los

<sup>19</sup> Octavio Paz: “Los signos en rotación” en *Op. cit.*, pp. 261-63.

personajes, de los diálogos y las acciones, destacan dos elementos fundamentales por su alto contenido humano: el espacio y el tiempo son también elementos básicos en el mundo de la acción. "La novela recibe la consideración de arte temporal, como la música; crea un mundo de ficción situado en el tiempo, puesto que el discurso es forma de una historia y ésta es un conjunto de motivos que se suceden implicando cambios: sucesión y movimiento son los elementos de toda historia real y fingida, y sobre ellos se miden y se señalan el tiempo y el espacio<sup>20</sup>".

Las coordenadas espaciotemporales determinan los marcos de enunciación y suministran la verosimilitud a la narración. A estas relaciones de espacio y tiempo, Mijail Bajtín las designa con el término *cronotopo*, que refiere la implicación de ambas dimensiones en la narración, pero en relación a la imagen del hombre en una época dada. La propuesta de Bajtín más que una bina es una terna: tiempo-imagen del hombre-espacio. La cronotopia de un texto es lo que, en grados distintos, permite crear la ilusión de realidad en correspondencia a un período cultural determinado; es decir, el estudio del cronotopo puede señalar líneas culturales y formas en la constitución de la novela muy diferentes en cada época; "el cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad, pues en el arte y en la literatura todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo<sup>21</sup>". Antonio Garrido Domínguez interpreta el concepto de *cronotopo* de la siguiente manera:

---

<sup>20</sup> Ma. del Carmen Bobes Naves: *La novela*. Madrid, Síntesis, 1998, p. 166.

<sup>21</sup> Mijail Bajtín: *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid, Taurus, 1989, p. 393.

El cronotopo es importante como forma de conocimiento sensorial –los sentidos adoptan una expresión necesariamente espacio-temporal–, pero en el ámbito literario su trascendencia se incrementa al convertirse en centro rector y base compositiva de los géneros (muy en especial, los narrativos). En este sentido es posible establecer una historia de los géneros novelescos tomando únicamente en consideración su naturaleza cronotópica. [...] En suma, el concepto de cronotopo eleva el espacio y el tiempo a la condición de protagonistas de la estructura narrativa.<sup>22</sup>

Al abordar la riqueza que encierra el concepto bajtiano de cronotopo, José Manuel Abad Cuesta puntualiza que se trata de fenómenos indisociables, de polos en equilibrio alternante. Respecto a la categoría de espacio anota lo siguiente:

Espacio es geografía (con sus sentidos físicos, socio-económicos y políticos) y tiene una función significante locativa en cuanto que organiza unas realidades con respecto a otras o a un eje de referencia convencionalmente establecido. El espacio es estructura social (estratificación, relaciones multilaterales dentro de un conjunto de usos e intercambios) y disposición de los objetos de la realidad según una perspectiva física y humana (verticalidad-horizontalidad, localizaciones del tipo centralidad-excentricidad, altitud-profundidad, de acuerdo con sistemas cosmológicos, axiológicos, simbólicos, etc.) que tiene sentido, más allá de su mera justificación práctica, como condición de experiencia previa al acto comunicativo pero actualizada, como «forma a priori de la actividad semiótica» por éste<sup>23</sup>.

Es decir, el cronotopo de una obra de imaginación, como lo son las novelas, siempre encarna un mundo habitado o habitable. El espacio, no se puede negar, nace de los pliegues del tiempo, pero es el primero el que objetiva al segundo. La relación entre lenguaje y espacio revela algo más que descripciones profundas, apunta a la mirada que recorre la distancia que da origen a lo literario. A propósito de la relación del tiempo con la mirada, conviene transcribir, en su extensión, una entrada del *Diccionario de Semiótica*, en la que nos explica este vínculo:

<sup>22</sup> Antonio Garrido Domínguez: *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis, 1996, p. 209.

<sup>23</sup> José Manuel Cuesta Abad: *Teoría hermenéutica y literaria*. Madrid, Visor, 1991, pp. 224-225.

El espacio formalizado por los procedimientos de localización, de programación y de aspectualización espaciales, puede ser continuo o discontinuo (constituido por lugares discretos); la presencia explícita o implícita de un actante observador antropomorfo se traduce por una articulación figurativa de los lugares conforme a las capacidades humanas: *siendo a menudo predominante el sentido de la vista, la división del espacio en dos lugares distintos es generalmente figurada por la presencia de un obstáculo a la mirada (línea de horizonte, muro) que delimita una oposición entre el dentro y el afuera*<sup>24</sup>; esta oposición genera, a su vez, una división de los objetos y de los sujetos en presentes y ausentes; la relación de junción (del nivel de superficie) se encuentra así pues, modulada por la conversión operada en el nivel discursivo: la conjunción, por ejemplo, es coincidencia del sujeto y del objeto en el mismo espacio, pero el objeto puede estar muy cerca, al alcance de la mano, o más lejos, visible, pero inaccesible sin desplazamiento. La aspectualización espacial describe los modos de paso de un lugar a otro: la salida de un lugar es el incoativo del recorrido de la distancia que separa ese lugar del lugar previsto; la llegada al lugar previsto es el terminativo. La tensividad, en el orden espacial, puede ser figurada, por ejemplo, por un rostro detrás de un vidrio: gracias a la vista, el actor está ya conjunto con el objeto de valor situado fuera, pero el vidrio constituye un obstáculo a la salida. Notemos que un lugar es susceptible de recibir un vertimiento semántico que es el equivalente del rol temático para un actor; un lugar puede valorizar o desvalorizar al actor que se encuentra allí y el desplazamiento puede modificar la competencia modal de un sujeto, de suerte que un lugar puede ocupar un rol actancial<sup>25</sup>.

Con este texto se constata la afirmación de que mientras el tiempo alude al orden del relato, al modo de existencia de las cosas, el espacio lo hace, de modo similar, al correlato, a la coexistencia o a la existencia de las cosas en su simultaneidad. Vemos, también, que la concepción del espacio como lugar rebasa los límites impuestos por la existencia de las cosas en el Universo: ya no se trata únicamente, en la configuración semántica, de un lugar donde un actante lleva a término su papel, sino que el lugar mismo adquiere cierta

---

<sup>24</sup> *Nota bene*: Este es precisamente el punto de vista de Maurice Blanchot al elegir el mito de Orfeo. Veremos, en el capítulo siguiente, cómo es que la mirada de Orfeo hacia Eurídice representa esa distancia insondable que existe entre el autor y lo que escribe.

<sup>25</sup> A. J. Greimas y J. Courtés: "Espacialización" en *Semiótica; diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Tomo II, Madrid, Gredos, 1991, pp. 91-92. El énfasis es mío.

autonomía al grado de estar en condición de ocupar un rol actancial con facultad de transformar el valor de un actor.

Resulta esclarecedora la reflexión de Merleau-Ponty acerca del binomio espacio-tiempo, y particularmente del fenómeno de la simultaneidad:

Quando digo que veo un objeto a distancia, quiero decir que ya lo tengo o que todavía lo tengo, que está en el porvenir o en el pasado a la vez que en el espacio. Se dirá, quizá, que eso es sólo para mí: en sí la lámpara que percibo existe a la vez que yo, la distancia se da entre objetos simultáneos, y esa simultaneidad está incluida en el sentido mismo de la percepción. Sin duda. Pero la coexistencia, que, en efecto define el espacio, no es ajena al tiempo, sino que es la pertenencia de dos fenómenos a la misma onda temporal. En cuanto a la relación del objeto percibido y de mi percepción, no los enlaza en el espacio y fuera del tiempo: son *contemporáneos*. El «orden de los coexistentes» no puede ser separado del «orden de los sucesivos», o más bien dicho, el tiempo no es sólo conciencia de una sucesión<sup>26</sup>.

En efecto, la sucesión y la coexistencia de los objetos son indisolubles, mantienen una relación de implicación. El espacio es esa mirada de renuncia a lo que se desea poseer: Es Orfeo renunciando a Eurídice porque sólo así podría conservarla.

## 1.2. Espacio versus espacialidad

Además de un concepto, el espacio narrativo es ante todo una realidad textual, cuyas virtualidades (o posibilidades) de concreción (o realización) dependen en primer término del poder del lenguaje y de otras convenciones artísticas. Se trata de un espacio ficticio que tiende a crear la ilusión de realidad, sin que sea este *como si* una condición *sine qua non* para la existencia de un mundo ficcional. Desde la óptima greimasiana, por ejemplo, el texto narrativo literario genera a

---

<sup>26</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Fenomenología de la percepción*. Trad. Emilio Uranga. México, FCE, 1957, p. 293.

nivel de las estructuras narrativas más profundas o elementales tres fenómenos que configuran la discursivización o “puesta en discurso del texto”: actorialización, temporalización y espacialización. El primero se refiere al revestimiento de las figuras actanciales (sujeto y objeto en el eje deseo; destinador y destinatario en el eje de la comunicación) en actores y, ya a nivel de la manifestación, en personajes; el segundo tiene que ver con la organización sintáctica de las funciones que ejercen aquellas figuras; es decir, la temporalización da cuenta de la cantidad y calidad de la sucesión de estados y transformaciones que los sujetos de la narración sufren o ejercen en el desarrollo de un programa narrativo. La temporalización es el proceso por el cual el tiempo de la diégesis (historia) se configura textualmente como el único válido para la comprensión del discurso. Este tiempo del discurso se caracteriza, según Gérard Genette, por presentar un *orden* entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia: la no correspondencia entre ambos tiempos, esto es, la ruptura del tiempo de la historia por el del discurso se llama anacronía y puede haberla de dos tipos: hacia atrás (analepsis) o hacia adelante (prolepsis); el tiempo se distingue también por mantener una *duración* de tales interrupciones, sea por la existencia de pausas descriptivas, de escenas, de sumarios o de elipsis; y se caracteriza, de igual modo, por registrar una *frecuencia* que marca un ritmo ágil o lento según sea que la narración recurra a la anáfora, a la iteración, a la repetición o simple y sencillamente se concrete a contar lo que sucede las veces que suceda<sup>27</sup>.

Igual que la actorialización y la temporalización, la configuración del espacio, se despliega simultáneamente en dos dimensiones: la sintáctica y la semántica. Sintácticamente el espacio es un elemento estructural que permite la

---

<sup>27</sup> Vid. Gérard Genette: *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona, Lumen, 1989.

construcción de la composición narrativa; semánticamente el espacio es un signo que remite a la situación de los actores y, posteriormente, de los personajes<sup>28</sup>.

Además de estas dos dimensiones (sintáctica y semántica), existen dos modalidades en que la instancia de la *espacialidad* tiene mucho que ver en el proceso de desarrollo del discurso. El discurso tiene lugar en la representación de un espacio diegético, que es en donde han tenido lugar los eventos, es decir, los acontecimientos relatados: "en el discurso ocurre la representación de un espacio, el de la *diégesis*, aquél donde se realizan los acontecimientos relatados. [...] La *espacialidad* de la *historia* relatada es evocada e imaginada a partir del discurso que la sugiere, inducida por el *narrador* o por los personajes narradores, y relacionada con su *punto de vista*"<sup>29</sup>.

Al fenómeno de que el espacio exista solamente como una configuración discursiva que genera su propio referente topológico, se le llama espacialización. Por cuanto hace al sujeto enunciador, la espacialización comprende una serie de operaciones a nivel de la enunciación y del enunciado con la finalidad de proyectar fuera de sí una organización espacial casi autónoma, que valga como marco en el que se inscriban los diferentes programas narrativos y sus varias formas de encadenamiento, es decir, esta organización espacial determinará, en gran medida, la textura del texto. En resumen, la espacialización es la operación fundamental en el proceso de transformación de la historia en discurso, mediante una estructura narrativa que consiste en la conversión del espacio de la historia en un espacio verbal en

---

<sup>28</sup> Para una visión clara de la diferencia y/o revestimiento de actores en personajes conviene revisar *El relato en perspectiva; estudio de teoría narrativa* de Luz Aura Pimentel coeditado en 1998 por Siglo XXI y la UNAM.

<sup>29</sup> Helena Beristáin: "Espacialidad" en *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2001, pp. 197-198.

el que se desenvuelven los personajes y situaciones mediante procedimientos técnicos y estilísticos entre los que destaca la descripción.

### 1.3. Narración y descripción

De acuerdo con Genette, se afirma que es más fácil que se describa sin narrar a que se narre sin describir. La descripción está siempre presente, pues como hemos visto, sin ella las configuraciones serían casi imposibles. Y ello tiene una explicación muy clara: la narración es predominantemente temporal, pero está subordinada a la descripción que es predominantemente espacial; de modo que sería posible concebir el espacio más bien como una dimensión del relato inherente a las propias formas del lenguaje que le da origen. El curso de la narración hace que el lector experimente sensaciones rítmicas variadas: la lentitud o la velocidad dan paso a los efectos de suspenso o agilidad en el ritmo de la narración. Cuando una narración es sumamente sincopada por la descripción se vive la desazón de que no pasa nada, cuando en realidad el relato no deja de avanzar. "El tiempo parado en la novela es el efecto de hacer cesar el movimiento al cambiar la narración por la descripción. El movimiento que señala los cambios y el paso de un motivo a otro, no se tiene en cuenta y el narrador se sitúa en un punto fijo para describir un panorama, procurando para el arte literario una aproximación al arte espacial<sup>30</sup>".

La desaceleración en el relato se debe a la presencia de la pausa que mediante la descripción rompe con el contenido diegético e instaura una nueva modalidad en el discurso. Tal ruptura no es, sin embargo, absoluta, ya que puede, aunque parezca una contrariedad, potenciar la narración. El que lo

---

<sup>30</sup> Ma. del Carmen Bobes Naves: *Op. cit.*, p. 170.

descriptivo se halle en todos los niveles del relato parece ser una característica de cierto tipo de novela que busca a través de la dilación de los eventos interiorizar la descripción, pero sin pretender anular la progresión accional. Este tipo de novela-descripción o novela-digresión tiene una clara expresión en el movimiento del *nouveau roman*. (Posteriormente me detendré en este punto.)

Al lado de la pausa, está la digresión reflexiva, cuya presencia en la composición de la narración provoca el efecto de reposo de la acción. La distinción consiste en que la digresión introduce una modalidad discursiva diferente: discurso abstracto, valorativo y marcadamente reflexivo.

Las características descritas son las que hacen reconocer en la descripción una “invitación a la mezcla de géneros, y al hibridismo discursivo, la tendencia a la fragmentación y al detalle del relato moderno y, en suma, la trascendencia de la *forma espacial* [...] figuran entre los factores más relevantes del estatuto de normatividad que poco a poco va adquiriendo la descripción”<sup>31</sup>.

Ya en el primer apartado de este capítulo quedó apuntado el hecho de que es en el siglo XX cuando el espacio –y con él la descripción– encuentra en la literatura una fuerte presencia; después de conocer la opinión de varios teóricos del lenguaje literario podría afirmarse incluso que hay dos hitos fundamentales: el movimiento del *nouveau roman* y la aparición del poema en prosa<sup>32</sup>. En ambos casos, la preferencia por la descripción por sobre la *narratio* obedece a un interés por alcanzar la creación de la imagen, de la iconización de la lengua, a través de la presentación de las “cosas” en simultaneidad.

La narración y la descripción son dos modalidades del discurso literario que se reúnen o se separan según sea la intencionalidad de la construcción del

---

<sup>31</sup> Antonio Garrido Domínguez: *Op., cit.*, p. 219-220.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 220 y ss.

espacio textual que es el texto literario. Mientras la descripción se rige por la continuidad y la duración, la narración se rige por la sucesión de estados y transformaciones, es decir, por la discontinuidad. Que la descripción –como concluye Genette– está siempre anclada a la narración y, por lo tanto, es vista como un aspecto de la narración es cuestión indiscutible, pero también es cierto que la descripción hace resaltar el espacio y hace *como si* la literatura más que leerse, se habitara<sup>33</sup>.

### 1.3.1. La descripción como elemento generador de espacios<sup>34</sup>

En el campo de la teoría literaria no son muchos los trabajos que abordan la descripción como una modalidad discursiva que, unida a la modalidad narrativa, instaura el mundo narrativo en los textos de ficción. La investigación más completa, en francés, sigue siendo la de Phillippe Hamon: *Introducción al análisis de lo descriptivo* (1981). En México, son las investigaciones de Luz Aurora Pimentel las más especializadas, razón esta por la que me detengo en una exposición detallada de sus propuestas, pero también porque así será menos

---

<sup>33</sup> El inicio de *La noche de Ángeles* es un buen ejemplo de cómo la descripción se desplaza por encima de la narración y logra, al mismo tiempo presentarnos a los personajes centrales: “Ángeles apenas distinguía los ojos del barquero, como canicas negras, enloquecidas, y el movimiento de sus brazos, tan rítmico que parecía remar en el aire. Remar en el aire e ir a elevar la barca en cualquier momento. [...] Y el golpe del remo fue como una paletada en el vacío. El viento frenaba la barca. Quizá tan sólo habían tenido la ilusión de avanzar y permanecían en el mismo punto inicial, soportando inútilmente el frío y la ansiedad. Cuando una noche así se desata y sus mil cadenas baten sobre la tierra es preferible resignarse a la inmovilidad, dejar de suponer, de planear, de soñar. Olvidarse. (Ignacio Solares: *La noche de Ángeles*. México, Diana, 1991, pp. 10, 12).

<sup>34</sup> El tema de la descripción en teoría literaria no ha sido trabajado en abundancia, quizá sea que la perspectiva de la retórica clásica aún pese sobre ella (la descripción era vista como un ornamento que le permitía al orador manifestar sus facultades como tal), sin embargo, la descripción ha tomado el lugar que le corresponde. Los trabajos de Phillippe Hamon (1981); Raúl Dorra (1989); María Isabel Filinich (1999) y, por supuesto, los de Luz Aurora Pimentel (1998 y 2001) dan cuenta de ello. (*Vid.* Bibliografía).

ardua la tarea de evidenciar que el espacio como lugar rebasa sus propias posibilidades en tanto categoría de análisis para transformarse en un concepto o una noción que fluye por todo el texto.

Engarzando la semiótica y la hermenéutica literaria,<sup>35</sup> el libro *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*<sup>36</sup> de Luz Aurora Pimentel articula un ensayo de método con el propósito de estudiar los modelos más usuales para la construcción de espacios dentro del discurso narrativo ficcional, a saber: modelos lingüísticos, modelos lógico-lingüísticos, modelos extratextuales, modelos culturales, etcétera. De entrada, el espacio como categoría es tratado desde un punto de vista topológico; de ahí que la autora concluya que el discurso del espacio consiste es la descripción de los lugares. Pimentel parte del establecimiento de dos niveles, muy a la manera de T. Todorov y G. Genette: el nivel de la historia y el nivel del discurso, este segundo es el que le interesa puesto que ahí se generará la ilusión icónica (visual) de los lugares, es decir, de los espacios. Posteriormente, tal y como indicialmente lo adelanta el título del libro, el espacio de la ficción narrativa es visto como una representación metafórica en la que la descripción es la modalidad destacable. La forma discursiva más usual para proyectar la ilusión de espacio, nos dice nuestra autora, es la descripción y la define como “el despliegue sintagmático de los atributos y partes constitutivas de un objeto nombrado, así como de las relaciones que guarda con otros objetos en el espacio y en el tiempo. La descripción es la expansión textual de un stock léxico, ya que se propone como una equivalencia entre una nomenclatura y

---

<sup>35</sup> La vertiente semiótica de Luz Aura Pimentel es, fundamentalmente, greimasiana; en la vertiente hermenéutica sigue muy de cerca la postura simbólica de Paul Ricoeur.

<sup>36</sup> Luz Aurora Pimentel: *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. México, Siglo XXI-UNAM, 2001.

una serie predicativa”<sup>37</sup>. Hacer coincidir un nombre con una serie predicativa en un proceso de *expansión textual*, eso es describir.

El que el discurso descriptivo, en tanto modalidad de la ficción, sea un componente decisivo en la tarea de crear el efecto de realidad valida el hecho de considerarlo como un “texto” argumentativo-persuasivo, pues de él dependerá que el lector aprehenda la trama, que memorice lo que *está sucediendo* en la historia; es decir, la cohesión textual se debe en gran medida a la presencia de la descripción.

Describir –anota Luz Aurora Pimentel– es construir un texto con ciertas características que le son propias, pero, ante todo, es adoptar una actitud frente al mundo: describir es creer en lo discontinuo y discreto de la realidad, creer, por lo tanto, en su descriptibilidad. Describir, en otras palabras, es creer que las cosas del mundo son susceptibles de ser transcritas, incluso escritas –como bien lo indica su etimología– a partir de un modelo preexistente (*de-scribere*), es hacer irrumpir una palabra con vocación de espejo en el mundo de lo supuestamente no verbal; es aspirar a la máxima ilusión de realidad: hacer creer que las palabras son las cosas<sup>38</sup>.

En el texto, la descripción construye un espacio; tal espacio construido es, en primer término, el espacio diegético, al interior del cual se establecen relaciones intra e intertextuales respecto de otros espacios del mundo real o del mundo ficcional.

El espacio ficcional puede “jugar” a ocultar su naturaleza de texto de ficción bajo la orientación referencial del nombre propio; lo contrario también cabe como posibilidad: intercambiar nombres para hacer pasar por pura ficción algo que pertenece al mundo fáctico. Este tipo de relaciones que se

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

establecen en el espacio diegético evidencian que se trata de “un espacio doblemente construido, con un claro valor intersemiótico<sup>39</sup>”.

[...] podemos concluir que el fenómeno de referencia en el nombre común es doble: una, general, *extratextual*; otra, específica, *intratextual*. Gracias a este fenómeno de producción es posible construir un «mundo» de ficción capaz de establecer relaciones significantes, de concordancia o de discordancia, con el mundo real; de esta relación surge aquel «contrato» de inteligibilidad, entre el lector y el texto narrativo, que funda la existencia misma del relato. [...] Pero si los nombres son los mismos, los objetos designados son distintos, el uno real, el otro ficcional: aunque ambos se llamen «soldados», no son los mismos los del mundo que los de Onetti [...]<sup>40</sup>

La descripción genera espacios a distintos niveles. He insistido, siguiendo la clara propuesta de Luz Aurora Pimentel, en dos: el nivel extratextual (referencial) y el nivel intratextual (autorreferencial), a los cuales podría sumarse un tercero: el nivel intertextual (relación de copresencia de dos o más textos; presencia de un texto en otro) y un cuarto nivel: el metatextual (crítica del texto o reflexión de la literatura en el propio texto).

Tan importante como el nombre (propio o común) y el adjetivo, resulta ser la posición del observador en la construcción del espacio diegético; es decir, depende del narrador, de su perspectiva, de su mirada, el que un espacio se organice de tal o cual modo. “Un sistema descriptivo no crea, estrictamente hablando un espacio *qua* espacio, sino que produce un *espacio significado*, más aún, ese espacio significado es un espacio lógico. Algo semejante ocurre con el objeto descrito. De él sólo queda el residuo que los modelos elegidos para su descripción permiten pasar<sup>41</sup>”. Considerada como una combinatoria de sistemas y modelos de organización, la descripción es más bien, de hecho, una

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 62.

actividad de metaclasificación, pues lo que organiza pertenece ya a otra organización. Al respecto, Hamon (1981) señala que la descripción antes de ser escritura del mundo, es re-escritura de otros sistemas de clasificación. Si se acepta que la descripción es una re-escritura, entonces se deberá admitir que una novela-espacio no busca enumerar los objetos existentes en el mundo fáctico, sino de apropiárselos para volverlos a construir. Tal propósito es el de Robbe-Grillet y los partícipes de la «escuela de la mirada», que en un apartado subsiguiente veré a detalle.

Una *novela descripción* o *novela espacio* se distinguirá porque en cada nivel narrativo dará lugar a la representación de un espacio metafóricamente construido.

En la descripción del espacio diegético, por medio de la descripción, como estrategia textual privilegiada, no es ya la noción de transformación la que domina, sino la de *inclusión, semejanza y contigüidad*; una red de interrelaciones que organiza el vaivén entre la parte y el todo, las formas de expansión que van del término a su definición, o las relaciones de semejanza que se puedan establecer entre el tema descriptivo o una de sus partes y otros temas potenciales, todas ellas saturando las “casillas” propuestas por el modelo de articulación que reticula, al representarlo, el espacio en el que se desarrolla la acción<sup>42</sup>.

Una “idea fija”, la de la escritura por ejemplo, puede lograr su representación literaria mediante una *configuración descriptiva* en la que la iteratividad (repetición sémica o tonal) juega un importante papel. La iteratividad o reduplicación de una figura es lo que posibilita describir dos objetos diferentes por medio de una misma configuración; esto permitiría, asimismo, decir de un objeto lo que vale para el otro. Hablar de la mano y su antropomorfización, de su

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 71.

independencia del cuerpo, por ejemplo, valdría como configuración de un concepto de escritura<sup>43</sup>.

Una configuración descriptiva cristaliza en una figura metafórica capaz de producir ilusión de lo visual o de lo sensorial como se nota claramente en el texto transcrito; lleva inherente, también, la facultad de generar espacios imaginarios sin relación alguna con los espacios del mundo real. La metáfora "tiene la posibilidad de proyectar espacios diegéticos no reales, aunque con un valor icónico mayor que el de los otros; más aún, dada la compleja interacción entre los dos contextos, la metáfora propone un espacio estereoscópico imposible que anula la distancia, tanto semántica como referencial, que en una

---

<sup>43</sup> Traigamos aquí, en extenso, un texto de Michel Butor donde el motivo que predomina es el del espacio sin márgenes. Se trata del *leitmotiv* de la poética de los escritores de la «escuela de la mirada»: "VIAJE SOBRE EL PAPEL / Hace tanto tiempo que mi mano derecha frota por lo carnoso de su lado derecho, de su canto, esa superficie más o menos lisa, y la frota también el meñique, el extremo del anular, mientras los otros dedos se levantan para sostener lápiz, bolígrafo, plumas diversas en una movilidad suficiente que permita por ejemplo inscribir esa frase, ejecutando figuras mucho más ágiles y variadas que las del mejor patinador sobre su deslustrado espejo de agua sólida (existe por lo menos todo un mundo que es una esfera de hielo lustroso-deslustrado recubierto de hielo, sí, me escucharon bien, agrietado, una gigantesca página esférica que espera las huellas y arañazos de nuestras exploraciones: es Europa, satélite de Júpiter).

La otra mano también se apoya, pero inmóvil o casi, con dedos que a veces se extienden o se repliegan, y es preciso que la hoja se desplace sobre la mesa a medida que las líneas se acumulan en ella, y la mano derecha se apoya entonces para empujarla, mientras que la izquierda se levanta ligeramente (por lo menos así lo hago, pero debe haber tantas menudas variaciones y movimientos para escribir como escritores hay), la mano izquierda libre para ir a rascar la nariz o cosquillear el bigote sin interrumpir el flujo del párrafo. Ahora justamente acaba de elevarse hasta mi oreja irritada por cierta comezón.

Hace tanto tiempo que miro esta superficie blanca casi sin verla (en general blanca; cuando abiertamente es de otro color, solicita casi inevitablemente la atención); en ella de alguna manera me encuentro en mi elemento, es el aire que respiro, el acuario en el que nado (más bien la piscina, ya que con mucha frecuencia me veo obligado a levantar la cabeza y aspirar, expirar un poco; el aire que respiro por lo tanto, pero irresistible a la larga, obligado a vivir entonces entre elementos, ser fronterizo como la foca o el dítico, frontera cuya materialización o proyección es esa superficie)... " (Michel Butor: *Degustación*. Selección y traducción de Frédéric-Yves Jeannet y Antonio Marquet. México, UNAM, 1993, pp. 26-27. El texto citado originalmente apareció en *Collation*; Editorial L'Instant perpétuel, Rouen, 1991).

visión «realista» debería separar ambos campos<sup>44</sup>». De los espacios físicos (los lugares) y de los espacios metafóricos en relación con el concepto de *espacio literario*, hablaré más adelante; por ahora baste con decir que tales configuraciones transforman el discurso lingüístico en un discurso especular hecho para la mirada; se está ante un espectáculo.

En la segunda parte de su libro, Luz Aura Pimentel nos regala cinco ensayos que abordan, cada uno, los procesos de significación dados en el texto a partir de la modalidad discursiva de la descripción. De los ensayos, me interesa aquí el que dedica a *El laberinto* (1959) de Robbe-Grille. La razón es simple: se hace resaltar la construcción de un espacio en relación a la actividad de la escritura; de modo tal que el laberinto se vuelve, dice Pimentel, un espacio creador, ya que todas sus repeticiones y vacilaciones se leen como los momentos del acto creador. En último término, se puede ver este estudio de la novela de Robbe-Grillet como una revalorización de la vigencia del movimiento conocido como *nouveau roman*, del que yo misma me ocupé un poco más adelante.

### 1.3.1.1. Los espacios en los textos narrativos

De acuerdo con el *Diccionario de Filosofía* de Ferrater Mora, se sabe que durante la Edad Media, a un lado de la concepción aristotélica de “espacio” como lugar, se distinguió entre espacio real y espacio imaginario. El primero es finito, tan limitado como sean los límites del universo de las cosas; el segundo es potencialmente infinito y se concibe como conteniendo otras cosas

---

<sup>44</sup> Luz Aurora Pimentel, 2001, pp. 108-109. Para una relación de la metáfora con la generación de espacios, véase también Pierre Ouellet: *Op. cit.*, pp. 83-100.

posibles. El espacio imaginario se identifica con el vacío puro mientras que el espacio real es el espacio *de* los cuerpos.

El espacio como representación del lugar físico es donde están los objetos y los personajes. Si el espacio físico llega a constituirse en un elemento organizativo de la novela se da origen a lo que Kayser llama la *novela espacial*<sup>45</sup>. Según Kayser, el apogeo de la novela espacial se alcanza durante el siglo XIX en que autores como Balzac parecen manifestar una concepción espacial del mundo. Podría hablarse en este mismo sentido en torno a la teoría de Robbe-Grillet respecto a la novela objetivista. El espacio y el tiempo en la novela objetivista están congelados, razón por la cual el narrador sólo se desplaza frente a ellos.

Hemos visto con Luz Aurora Pimentel que los espacios son expresiones de código, de género incluso, que resultan de la utilización de algún modelo de descripción:

Los modelos [de descripción] pueden ser de tipo lógico-lingüístico como el de las dimensiones (dentro, fuera; encima, debajo; arriba, abajo; al centro, al fondo; a la izquierda, a la derecha); de tipo taxonómico (las distintas partes de un árbol, de una planta, del cuerpo humano); espacial (entre otros, el modelo taxonómico dimensional de las tres dimensiones: verticalidad / horizontalidad / prospectividad); temporal (las horas del día, las estaciones del año), o cultural (el modelo de la pintura que permite describir un lugar como si fuera un cuadro; modelos arquitectónicos, musicales...). La lista desde luego no es exhaustiva; cualquier forma de organización de nuestro conocimiento o percepción del mundo es susceptible de una utilización descriptiva, convirtiéndose en el sistema de referencia y principio de organización del texto. Saturar el o los modelos elegidos contribuye a ordenar la descripción pero también a crear la sensación de que su clausura es «natural» y «necesaria». Más aún el modelo utilizado para organizar una descripción le da una unidad temática que implica su continuidad semántica

---

<sup>45</sup> Vid. Johannes Wolfgang Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Trad. María D. Mouton y V. García Yebra Madrid, Gredos, 1965.

incluso si aparece de manera fragmentaria en la organización textual del relato<sup>46</sup>.

Cuando el espacio entra al proceso de la semiotización, entonces se potencian las relaciones ideológicas o psicológicas. En este caso, la segmentación del espacio en categorías como izquierda/derecha, abierto/cerrado, alto/bajo, etcétera, permite establecer una serie de relaciones axiológicas del tipo amparo/desamparo o favorable/desfavorable, etcétera<sup>47</sup>. Todo sistema descriptivo se conforma de una denominación (o nombre) y una expansión (o predicación); es en ésta donde operan las oposiciones señaladas. Esto no quiere insinuar que no exista una descripción basada exclusivamente en la denominación, las hay y exigen por parte del lector un mayor esfuerzo para poder “imaginar” los espacios, el efecto de realidad al que tantas referencias se han hecho, se dificulta.

Los tipos de espacios en la literatura son múltiples y cada uno de ellos cumple con la finalidad de construir una o varias texturas determinadas en una obra. Dentro del espacio textual, habría dos espacios bien diferenciados: el espacio del discurso y el espacio de la historia –tal como lo hemos recordado siguiendo a Todorov y a Genette–, al interior de los cuales, en junción, podría hablarse de un espacio exclusivo o colectivo, un espacio público o privado, un espacio abierto o cerrado, un espacio referencial o imaginario, un espacio de los personajes, un espacio simbólico, un espacio mítico, etcétera.

---

<sup>46</sup> Luz Aurora Pimentel, 1988, p. 26.

<sup>47</sup> Para conocer el modo en que el significado espacial concreto se traslada a otros campos de la existencia mediante este tipo de oposiciones, por ejemplo, cómo nociones espaciales concretas sirven de base a nociones abstractas tales como el tiempo, el amor, etcétera, *Vid.* George Lakoff y Johnson Mark: *Metáforas de la vida cotidiana*. Trad. Carmen González Marín. Madrid, Cátedra, 1985.

El espacio de la trama o del discurso depende del tipo de focalización que adopte el sujeto perceptor (sea el narrador o uno de los personajes) ya que es mediante la percepción que se logra conocer las relaciones (metonímicas o metafóricas) del espacio con las acciones y con los personajes. Ahora bien, los diferentes tipos de representación del espacio en los textos narrativos tienen que ver con la relación que se establece entre la perspectiva vocal y la perspectiva figural, es decir, con la focalización del narrador o del personaje.

En tanto que el espacio textual literario es un fenómeno verbal y de ficción, también cabría hablar de espacios construidos en relación al mundo objetivo, el que comúnmente llamamos real. Se trata del espacio referencial, como el que conocemos en las novelas de corte histórico, al lado del cual se construye, a partir de la apropiación de la realidad, un espacio de ficción. Algunos otros textos, sólo buscan el efecto de referencialidad, y aunque se describen con minucia *se sabe* que su existencia no va más allá, ni más acá, de la obra. Se trata del espacio verosímil. En contraste con este tipo de espacio, se halla aquel que busca alejarse de toda semejanza con el espacio concreto, objetivo. Este espacio fantástico obedece, por supuesto, a la lógica de los mundos posibles.

En la comunicación literaria, el espacio del narrador y el espacio del lector juegan un papel fundamental. El narrador puede comenzar a contarnos la historia en un espacio cerrado y terminar en otro, o en el mismo. La proximidad o el alejamiento, es decir, la distancia del narrador respecto del lugar de los hechos determinará el punto de vista narrativo. En cuanto al lector, su espacio existencial contrasta con el espacio ficticio del texto, pero en todo caso es la configuración del espacio en el texto uno de los elementos que provocarán el efecto de sentido.

El propósito es observar a grandes trazos, en lo que sigue, cómo la noción de espacio nos puede conducir a la comprensión de una obra como *El hipogeo secreto* y, sobre todo, comprender la actividad de la escritura tal y como lo hace Maurice Blanchot mediante su concepto de *espacio literario*. Valgan estos señalamientos como preámbulo de estas tareas; antes un caso particular de la teorización del espacio, de la novela espacial.

### 1.3.1.2. Los objetivistas franceses: el nouveau roman

Antes de exponer los elementos que considero fundamentales de esta postura, sobre todo y lógicamente en relación a la temática del espacio, quisiera decir que esta revisión del *nouveau roman* interesa aquí por el privilegio dado a la descripción en la novela y a la reflexión de la escritura en la literatura.<sup>48</sup> En la medida de lo posible, este apartado busca funcionar como excursio para quienes, por tener una concepción de la escritura literaria y de la literatura diferente a la sugerida por este movimiento lo rechazaron (y siguen rechazando) sin atender el señalamiento principal que se hace: atender la modalidad discursiva de la descripción y el espacio que ocupan los objetos y no tanto a su desplazamiento. Bajo esta consideración y en la inteligencia de

---

<sup>48</sup> En el libro de Luz Aura Pimentel que vengo comentado, se lee lo siguiente: "*Dans le labyrinthe* (1959), de Alain Robbe-Grillet, es uno de los textos representativos del «nouveau roman» francés, cuya «bandera» es la subversión de todas las formas de realismo convencional. Hay en ese proyecto antirrealista un rechazo a la «narración» en aras de la «descripción»; de hecho la descripción como práctica textual se convierte en un recurso narrativo que pasa a primer plano absoluto, para afirmar, por una parte, la materialidad del mundo representado y, por otra, la materialidad y el trabajo ocultos, generalmente, tras la producción textual. Es precisamente este ocultamiento, en aras de una verosimilitud, la «marca de fabricación» en aquellos textos narrativos que han intentado, tradicionalmente, crear una ilusión de realidad que oblitere el proceso de la escritura como trabajo y como artificio. El «nouveau roman» pretendería entonces ofrecer un acceso a otras formas de realidad, y de manera muy particular, a un «realismo» de escritura". (2001, p. 230).

que esta propuesta marcó notablemente las narraciones del siglo XX, ningún esfuerzo por comprenderla me parece gratuito.

En las primeras páginas de la *Semántica estructural* (1966), A. J. Greimas hace una mención casi incidental en la que califica de ingenuas las pretensiones de ciertos movimientos literarios que desean sentar las bases de una estética de la no-significación y reprocha al novelista Alain Robbe-Grillet el no percatarse de cuán significativas son también las ausencias. Este señalamiento contra tales movimientos literarios podría entenderse como un desacuerdo con el *nouveau roman*, cuyos objetivos generales llevan a la ruptura con los cauces representativos y formales de la ficción narrativa, es decir, a una literatura *antirrepresentativa*. Este problema con el *nouveau roman* tiene una relación intrínseca con el problema de la significación y, por tanto, con la semántica. Independientemente de la razón que asiste a Greimas desde la perspectiva científica que habla, sería conveniente subrayar que dicho movimiento literario busca lo mismo que han buscado los modelos teóricos estructuralistas, incluida la semántica estructural greimasiana y que consiste en explicar los textos con sus propios medios. El afán de Greimas por sentar las bases de un metalenguaje que ayude a comprender, unificar y describir las interrelaciones entre las estructuras significativas es muy similar al de Robbe-Grillet al señalar que la literatura debe liberarse de preconcepciones que a fuerza de repetirse no son capaces de aportar nada nuevo, y en el peor de los casos, amenazan con vaciarse de todo significado. El metalenguaje sobre el que descansa la propuesta de Robbe-Grillet es el de la *autorreferencialidad* de la escritura, lo que implica que la obra debe ser considerada como una totalidad textual cuyo significado reside en las interrelaciones entre la forma y el contenido: la forma y la estructura de la novela serán significantes por sí mismas y, al mismo

tiempo, el contenido estará formalmente estructurado, lo que lleva a eliminar la preponderancia del tema, del personaje como centro organizador de la ficción o la lógica que deben seguir las acciones. Asimismo se destruye la coordenada temporal y se hipercodifica la espacial. Se excluyen los procedimientos metafóricos tradicionales y se acentúa la dimensión arquitectónica de la novela a través de referencias intertextuales que recuerdan al lector la verdadera naturaleza verbal y ficticia de la obra<sup>49</sup>.

Sin desacreditar, como lo he dicho en las primeras páginas de la introducción, los avances de las teorías sistemáticas y consistentes del estructuralismo francés, habría que tomar este comentario de Greimas con las reservas necesarias: la noción de escritura a la que se refiere Robbe-Grillet no es, puedo deducirlo sin problemas, la misma que tiene Greimas, como tampoco deja de ser relevante la semiótica narrativa de Greimas al momento de buscar comprender el modo en que se genera el sentido en una novela de este tipo. El "protagonismo" del espacio en la novela-descripción a las que se refiere Robbe-Grillet me parece fundamental para comprender la literatura del siglo xx, razón por la cual, insisto, me detendré en el *nouveau roman*.

Hacia la primera mitad del siglo xx un reducido número de escritores franceses<sup>50</sup> decide defender, ante la crítica y los lectores de la época, el estatuto de sus propias creaciones literarias. No se trataba de explicar los sentidos de las obras ni de exponer las intenciones que pudiera tener un autor para escribirlas, siempre hubo respeto por el papel activo que en esta tarea

---

<sup>49</sup> Cfr. A. J. Greimas: *La semántica estructural*. Trad. Alfredo de la Fuente. Madrid, Gredos, 1976.

<sup>50</sup> Seis nombres sobresalen de inmediato: Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Michel Butor, Claude Ollier y Jean Ricardou. En opinión de M. Foucault (*Op. cit.* 1996), la obra entera de Ollier es una investigación de espacio, mientras que *La celosía* de Robbe-Grillet se tiene por la novela-descripción por excelencia.

desempeña el lector, esté o no relacionado con el trabajo crítico. Las reflexiones literarias expuestas por estos críticos escritores –como con seguridad convendría en llamarlos Tzvetan Todorov<sup>51</sup>– tienen mucho que ver con la hechura de los textos, específicamente con la novela. Se trata de autores que, además de dejarnos gran obras literarias, nos acercan con sus comentarios críticos a una nueva forma del género narrativo, que recibió el nombre de *nouveau roman*<sup>52</sup>, (cuyo ideólogo, por cierto, ha sido Maurice Blanchot<sup>53</sup>).

Autor de novelas como *Les Gommages*, *Le voyeur*, *La Jalousie* y más recientemente de *La Reprise* (2001) Alain Robbe-Grillet publica en 1965, bajo el título de *Pour un nouveau roman*<sup>54</sup>, un conjunto de ensayos que fue difundido

---

<sup>51</sup> Tzvetan Todorov llama «críticos escritores» a J. P. Sartre, M. Blanchot y R. Barthes por practicar un cierto tipo de crítica que se convierte en una forma literaria o, mejor, en una forma de escritura. (“Los críticos escritores” en *La crítica de la crítica*. Trad. José Sánchez Lecuna, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 49 y ss).

<sup>52</sup> Teóricos como Leo Pollman (*Nueva novela en Francia y en Iberoamérica*, Madrid, Gredos, 1979) y Lucien Dällenbach (*El relato especular*, Trad. Carlos Piera. Madrid, Visor, 1991) distinguen dos etapas dentro del *nouveau roman*. Una primera o clásica que abarcaría de 1948 a 1957 y una segunda etapa de esplendor y culminación que iría de 1957 a 1959.

<sup>53</sup> A este propósito conviene transcribir el siguiente fragmento: “«El novelista –escribe Blanchot– tiene otro destino que el de hacerse comprender, o mejor aún tiene que hacer comprender aquello que no puede ser comprendido en el falso lenguaje habitual». Blanchot está pensando en Joyce cuando habla así, y una vez más también en sí mismo, aunque tampoco lo diga. Si tenemos en cuenta que una de las cualidades más alabadas de la novela moderna, el llamado análisis psicológico de los personajes, constituye para Blanchot la tumba de la novela, comprenderemos que su empeño novelístico es una especie muy distinta al tradicional empeño de la novela. Extraer algo de la nada ha sido siempre el mayor mérito de este género. Blanchot da un paso más allá y consigue en sus ficciones destructivas extraer nada de algo. «No escribir nada y no hacer nada que no suponga una derrota reflexiva del azar y, por eso mismo, su victoria, es el primer pensamiento que debe tener un escritor». El azar no es producto de un cálculo superior y la novela se distingue de la historia en que invierte, o pervierte, el principio de causalidad. Su ley, a diferencia de aquella, son los efectos sin causa y las causas sin efecto”. (Manuel Arranz: “Maurice Blanchot y la novela” en *Archipiélago*, núm. 49, 2001, pp. 76-77).

<sup>54</sup> Alain Robbe-Grillet: *Por una novela nueva*. Trad. Caridad Martínez. Barcelona, Seix Barral, 1973. Todas las citas textuales proceden de esta edición, en caso contrario se señalará adecuadamente. He tomado como base este texto por considerarse el manifiesto del *nouveau roman*. Al parecer, Robbe-Grillet se vio obligado a esclarecer su postura debido a la falta de

por la prensa de su país entre los años de 1953 a 1963. Desde las primeras líneas del libro, Robbe-Grillet se asume como novelista y se descarta como teórico de la novela, sin embargo, subraya desde ese mismo comienzo los puntos de vista desde los cuales formulará sus apreciaciones: como autor y como lector, tanto de las propias como de las obras ajenas. Hay un matiz que no se puede pasar por alto, y es que en tanto lector está en constante contrapunto con los críticos de la época. Habría un cuestionamiento de base «¿Por qué los críticos me leen como leen?» El trasfondo de las lecturas a su obra –lectura de rechazo en la mayoría de los primeros casos– era invariablemente una referencia explícita o implícita a la novela del pasado, a la novela realista que todo buen escritor debería tener como modelo. Una certeza le sirvió de punto de partida: «las formas novelescas deben evolucionar para

---

entendimiento que hasta la fecha imperaba sobre sus artículos, quizá de esas críticas fue la de Ernesto Sábato, quien en 1963 publica, en la revista *Sur*, un ensayo titulado “Las pretensiones de Robbe-Grillet” en el que manifiesta su total desacuerdo con la teoría de la novela postulada por el francés y no, que bien lo aclara, con sus novelas. Sábato dice así: “Ya no es posible seguir sosteniendo la absoluta separación entre el sujeto y el objeto. Y el novelista debe dar la descripción *total* de esa interacción entre la conciencia y el mundo que es peculiar de la existencia. ¿Cómo hablar entonces de objetivismo? En un árbol de Van Gogh está de alguna manera, inevitablemente su autobiografía. Pero el escritor llega mucho más lejos, pues se vale de instrumentos que el pintor no tiene a su alcance para describir las simas de su conciencia, riqueza portentosa que el llamado objetivismo no sólo renuncia a describir, sino que prohíbe definitivamente intentarlo”. Y un poco más adelante insiste: “De acuerdo con la doctrina de la prescindencia, no se comprende por qué Robbe-Grillet escribe novelas como *La Jalousie*. Una novela que el creador –y ya la palabra «creador» habría que reemplazarla por otra– no interviniese con su particular punto de vista y sus propias opiniones debería ser una vasta, qué digo, una *total* descripción del universo, de todo lo que se puede ver, tocar, oler, gustar y palpar, para no salirse del sensorialismo básico de la doctrina. Cualquier elección de un tema sobre otro, de un personaje determinado, de un drama en particular, sería una intolerable intervención del autor, mucho menos tolerable que las modestísimas intervenciones que Robbe-Grillet denuncia en los escritores que no practican su teoría” (“Las pretensiones de Robbe-Grillet” en *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona, Seix Barral, 2002, pp. 41, 42) Esta respetable visión de Sábato no congenia con la que vengo defendiendo, sobre todo si leemos el objetivismo francés desde una postura como la de Luz Aura Pimentel, igualmente respetable, y para mí, más pertinente.

mantenerse vivas» (10)<sup>55</sup>. Sus reflexiones sobre la literatura no tuvieron, entre sus contemporáneos, una suerte muy diferente a la de sus novelas; será hacia los años sesentas cuando sus postulados sean considerados con la pertinencia que le es propia. No obstante, al escribir sus artículos tenía un propósito bien definido: «destacar ciertas líneas evolutivas que [le] parecían capitales en la literatura contemporánea». (11)

Lo primero fue aclarar el sentido del término *nouveau roman*. No se trataba de una etiqueta que identificara a una generación, ni siquiera a un grupo bien definido de escritores que produjera sus obras, más o menos, bajo formas estilísticas similares. Al contrario, cada uno de ellos se caracterizaba –y este era su auténtico distinguo– por estar en busca de una nueva forma de hacer novela, una nueva forma que explorara también nuevas relaciones entre el hombre y el mundo. «Ellos saben [los escritores] que la sistemática repetición de las formas del pasado es no sólo absurda y vana, sino que puede incluso llegar a ser nociva: cerrándonos los ojos a nuestra situación real en el mundo presente, nos incapacita en último término para construir el mundo y el hombre de mañana» (11). La empresa de escribir a la manera de Balzac o Stendhal es de cualquier forma que se mire, imposible. Ya Jorge Luis Borges, nos recuerda

---

<sup>55</sup> Resulta evidente la presencia de I. Tinianov en estas afirmaciones de Robbe-Grillet. En un ensayo del formalista ruso podemos leer lo siguiente: “[E]l estudio de la evolución literaria sólo es posible si la consideramos como una serie, como un sistema puesto en correlación con otras series o sistemas y condicionado por ellos. El examen debe ir de la función constructiva a la función literaria, y de ésta a la función verbal. Debe aclarar la interacción evolutiva de las funciones y de las formas. El estudio evolutivo debe ir de la serie literaria a las series correlativas vecinas y no a otras más alejadas, aunque éstas sean importantes. El estudio de la *evolución* literaria no excluye la significación dominante de los principales factores sociales. Por el contrario, sólo en ese marco la significación puede ser aclarada en su totalidad. El establecimiento directo de una influencia de los principales factores sociales sustituye el estudio de la *evolución* literaria por el de la *modificación* y *deformación* de las obras literarias”. (I. Tinianov, “Sobre la evolución literaria” en T. Todorov, 1999, p. 101).

Robbe-Grillet, lo ha dicho en *Ficciones*: «el novelista del siglo XX que copiara palabra por palabra el *Quijote* escribiría así una obra totalmente distinta de la de Cervantes» (12). Un primer principio se desprende de esto: había por parte de los escritores de esta nueva novela la conciencia plena de que la literatura está viva y en constante evolución. De ahí que, en todo caso, cabría decir que Flaubert escribía la *nueva novela* de 1860, por ejemplo.

Para los escritores la novela realista del siglo XIX había llegado a su término, pero para el crítico su vigencia estaba presente aún. El que los escritores se permitieran dar sus opiniones sobre su oficio era cosa muy mal vista por los críticos, hacerlo dentro de la obra artística era francamente intolerable, pues equivalía a poner en entre dicho las “tesis románticas” del genio, de la inspiración, de la pasión mística responsables de la actividad creativa. De aquí se deriva un segundo principio: el escritor tiene conciencia de su oficio, sabe que su trabajo creativo es sólo producto de un paciente rigor y una metódica disciplina. «Después de *Les Faux Monnayeurs*, después de Joyce, después de *La Nausée*, parece que nos encaminamos cada vez más hacia una época de la ficción en que los problemas de la escritura serán considerados lúcidamente por el novelista, y en que las preocupaciones críticas, lejos de hacer estéril la creación, podrán por el contrario servirle de móvil» (14).

Tercer principio: Cada novela deberá crear sus propias reglas, las cuales deberán ser puestas en duda por el novelista con la finalidad de distanciarse de esa forma y dar origen a otra nueva. Este es el movimiento circular que interesaba establecer entre la teoría y las obras.

Una obra no es el resultado de una determinada intención por parte del autor, *una obra es*; no debiera querer comprenderse en términos de lo que hubiera pretendido decir el autor, de su proyecto, sino de lo que dice, pues la

obra es la única y mejor expresión del proyecto. «La función del arte no es nunca ilustrar una verdad –ni tan siquiera una interrogante– conocida anteriormente, sino traer al mundo preguntas (y también, quizás, en su día, respuestas) que no se conocen aún a sí mismas<sup>56</sup>» (16). Éste sería un cuarto principio, esta vez, sugerido directamente para la crítica.

El novelista que tiene conciencia crítica sabe que ésta sólo le es útil mientras está desarrollando su oficio porque una vez hecha la selección de tal o cual palabra, de haber mezclado tales frases en un párrafo o de haberlas distribuido en varios, de haber escrito el libro, sólo tiene una certeza para intentar explicar el motivo de su escritura: «Para tratar de saber por qué sentía deseos de escribirlo» (16).

Aunque nadie está en condición de asegurar el futuro de la novela, Robbe-Grillet sugiere que posiblemente una de las direcciones sea la pasión por describir, pero en qué se diferenciaría esta descripción de la que ya se conocía entonces. Quizá no sea demasiado pronto para empezar a responder. Este nuevo camino por los bosques de la narración –para decirlo con una metáfora de Umberto Eco<sup>57</sup>– será en sí mismo una constante apelación a las expectativas del lector, quien estaba bien acostumbrado a las formas balzacianas: desarrollo de la intriga a partir del análisis psicológico de los

---

<sup>56</sup> Esta idea transparenta uno de los principales postulados del manifiesto formalista: “La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. «Si la vida de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido». Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un método de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está «realizado» no interesa para el arte*”. (V. Shklovski, “El arte como artificio” en T. Todorov: *Op. cit.*, p. 60).

<sup>57</sup> Umberto Eco: *Seis paseos por los bosques narrativos*. Trad. Helena Lozano Miralles, Barcelona, Lumen, 1996.

personajes, el estudio de una pasión, su conflicto o ausencia, por no citar sino sus características más inmediatas. La crítica que advertía la socorrida emulación de los escritores jóvenes a los novelistas clásicos anunció la muerte de la novela, no se concebía el cambio, la renovación incluso que ya se estaba gestando no era, como venimos diciendo, considerada como algo serio, algo que fuera susceptible de sistematizarse. Y es que tal situación era normal si pensamos que toda nueva forma se nos presenta, en principio, como una ausencia de forma hasta que ella misma genera el “marco” en que habrá de percibirse<sup>58</sup>.

La presencia de los objetos en cuanto tales, en su simultaneidad, será un elemento destacado en esta nueva novela. Ya no se querrá utilizarlos para significar una actitud o estado psicológico de los personajes. «En las construcciones novelescas futuras, gestos y objetos estarán *ahí* antes de ser *algo*» (27). Los objetos no serán utensilios y en los casos en que sean soporte de las pasiones humanas, sólo lo serán temporalmente a condición de mostrar cuán ajenos le son al hombre. Ya que la intriga se fragmenta o se dispara hacia varios puntos, los objetos es lo único que es *verdad*, no son los hechos sino los objetos los que *están ahí*.

En cuanto a los personajes de la nueva novela, éstos seguirán siendo susceptibles de interpretaciones psicológicas, morales o sociales, pero al igual que los objetos se distinguirán por su permanencia. «Mientras que el

---

<sup>58</sup> La crítica que recibió por vez primera el *nouveau roman*, afirmaba que la novela consistía en “una historia en la que viven y actúan personajes; que el novelista no es digno de tal nombre mientras no sea capaz de ‘crear’ en sus personajes, ‘darles vida’ y conferirles una ‘densidad novelística’; [los críticos] han preferido distribuir elogios [...] entre los que son capaces aún, como Balzac o Flaubert, de ‘trazar’ un héroe de novela y de añadir ‘una figura inolvidable’ a las inolvidables figuras con que tantos maestros ilustres han poblado nuestro universo”. (Nathalie Sarraute: *La era del recelo; ensayos sobre la novela*. Madrid, Guadarrama, 1967, p. 47).

protagonista tradicional se ve constantemente solicitado, acaparado, destruido, por esas interpretaciones que el autor propone, rechazado siempre a una *otra parte* inmaterial e inestable, cada vez más lejano, cada vez más etéreo, el protagonista futuro, por el contrario, permanecerá ahí» (28). Para la crítica la novela parecía tambalearse, al haber perdido su mejor apoyo: el protagonista.

Objetos y personajes constituyen parte de la vida y esta literatura buscará dar cuenta de ella. «¿Por qué ahora?», se pregunta Robbe-Grillet y él mismo se contesta: «Existe hoy, en efecto, un elemento nuevo, que nos separa esta vez radicalmente de Balzac, así como de Gide o de Madame de La Fayette: y es el derrocamiento de los viejos mitos de la 'profundidad'» (29). Esto es, ya no tiene por qué ser la Naturaleza la máxima preocupación, el centro de atención de los escritores. Eso de que el escritor toca la profundidad de las pasiones humanas para llevarlas a la superficie descubriendo así algún misterio no tiene sentido. La palabra está cambiando: «Observamos, de día en día, la creciente repugnancia de los más conscientes ante la palabra de carácter visceral, analógica o mágica. Mientras que el adjetivo óptico, descriptivo, el que se limita a medir, indica probablemente el difícil camino de un nuevo arte novelesco» (31).

El problema principal fue que la crítica leía estas nuevas novelas bajo los lineamientos de la crítica tradicional, que se había forjado a raíz de una novela también tradicional, la novela realista. Un texto creativo era novela siempre que hubiera una historia definida, personajes con caracteres bien dibujados y un narrador que lo supiera todo: lo que hacían y pensaban los personajes. En cambio, «Lo notable del relato moderno consiste en esto: afirma deliberadamente ese carácter [el de ser texto de ficción], al punto de que hasta la misma invención, la imaginación, se convierten en último término en el

tema del libro» (42). Era entonces cuando la crítica se permitía hablar de «novelas con mensaje»; en los casos contrarios que le merecieran algún beneficio, lo más que podía ocurrir era endosarles la etiqueta de vanguardistas sin ton ni son: bajo este concepto estaban calificadas muchas obras que no tenían la mínima conciencia de ser literatura. Novela de vanguardia, novela de laboratorio e incluso antinovela, fueron los calificativos que acordó la crítica para referirse a estas ficciones novelescas que renunciaron a una forma para ir en busca de otra que les fuera propia.

Un novelista, se creía, es aquel que sabe contar una historia. La tarea del crítico se satisfaría en resumir la anécdota, en parafrasearla señalando los principales nudos del conflicto. Había un hilo y sólo se trataba de seguirlo. Sobre cómo estaba escrita la novela, era cosa sin importancia, imaginar cómo está hecha no era cosa que entrara en los parámetros de la crítica. El estilo se reducía a un medio que conducía al verdadero fondo, a la historia que cuenta. Lo que se buscaba era hacer creer al lector que estaba ante personajes reales. El lector no tenía por qué cobrar conciencia de estar frente a una ficción. Entre más “real” encuentre el relato que lee más asegurado estará el éxito de la novela. «Verosímil, espontánea, sin límites, la historia debe, en un palabra, ser natural» (41). El orden en el relato no era tan inocente: todos los elementos técnicos –las llamadas estrategias narrativas– tenían la encomienda de imponer la imagen de un mundo estable, coherente, continuo, perfectamente descifrable, *real*<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Bien vale la pena recordar nuevamente a los formalistas rusos. En el artículo “Sobre el realismo artístico”, Roman Jakobson nos advierte del peligro en que puede caer la crítica al calificar de realista a una obra literaria sin que se advierta el sentido del término, pues dado que al realismo le es inherente la *verosimilitud*, resulta que toda la literatura presenta una forma de realismo. El que interesa a los formalistas y a los escritores críticos es el realismo artístico, es decir, aquel cuya verosimilitud es resultado de las formas y las relaciones que el

Cuando hace su aparición en el escenario Gustave Flaubert, la novela tradicional empezó realmente a tambalearse –advierte Robbe-Grillet–, pero no por supuesto para desaparecer, sino para renovarse: se da la fragmentación de la historia; «si bien la disgregación de la intriga ha ido precisándose en el curso de los últimos años, ésta había dejado hacía tiempo de constituir la armazón del relato» (43). Sin embargo, esto no quiere decir que en la novela moderna no suceda nada, sigue habiendo relato, aventura, pero el peso de estos elementos está en función de una configuración del tiempo, del espacio cuando no de la palabra misma, a la que niega y afirma intermitentemente. No serán las grandes acciones las que definan el carácter del personaje, en los pequeños y minuciosos detalles habrá que buscar la clave para encontrar esta nueva propuesta del hombre moderno. Los giros y movimientos estilísticos buscarán captar la atención de los lectores. Para comprenderla, la novela no tendrá que hacerse pasar por un fragmento de la realidad, la novela es invención hecha de lenguaje y desde ahí es que habrá que comprenderla.

Con lo antedicho, resulta evidente que la crítica estaba haciendo una división entre *forma* y *contenido* muy diferente a la que habían propuesto algunos de los formalistas rusos<sup>60</sup> y, con anterioridad, la lingüística saussuriana. Los escritores del *nouveau roman* eran formalistas, pero no en aquel primer sentido, sino porque en verdad tenían conciencia de que la literatura era ante todo

---

propio trabajo con el lenguaje genera, lejos de toda representación mimética. (R. Jakobson: "El realismo artístico" en T. Todorov *Op. cit.*, p. 71 y ss).

<sup>60</sup> La noción de forma adquiere un sentido nuevo, dinámico: "los formalistas –afirma Eichenbaum– se liberaban de la correlación tradicional forma/fondo y de la noción de forma como una envoltura, como un recipiente en el que se vierte un líquido (el contenido). Los hechos artísticos testimoniaban que la *differentia specifica* en arte no se expresaba en los elementos que constituyen la obra sino en la utilización que se hace de ellos. La noción de forma obtenía así otro sentido y no reclamaba ninguna noción complementaria, ninguna correlación". (B. Eichenbaum: "La teoría del «método formal»" en T. Todorov *Op. cit.* p. 30).

forma. Su preocupación no era la anécdota, sino el estilo: la elección de las palabras y su ordenación, empleo de tiempos gramaticales y de las personas, estructura del relato, etcétera, pero los críticos de entonces, se cuestiona Robbe-Grillet, «¿Qué es lo que entienden exactamente por formalismo? Está muy claro: sería una preocupación demasiado marcada por la forma –y, en este caso concreto, por la técnica novelesca– en detrimento del argumento y su significado. ¿Pero es que todavía no se ha hundido el viejo barco torpedeado – la oposición escolar forma y fondo–?» (53). El contenido también es forma, de ahí que el sentido de una obra de arte literaria resida en su forma, tanto del contenido como de la expresión. «Hablar del contenido de una novela como de algo independiente de su forma, equivale a borrar todo género del dominio del arte» (53). Un escritor sólo puede escribir un libro de una manera y cuando lo piensa, cuando lo proyecta, es el estilo el que ocupa su mente, la historia se construirá en torno a esto, vendrá siempre después, será resultado de un modo de escribir; un modo de escribir que el lector querrá percibir por más que la historia, la anécdota se le fugue entre una página y la otra. Y es que el arte crea su propio equilibrio.

Así como la historia no puede ausentarse, la presencia del hombre tampoco. El antropomorfismo se regula, y aunque ya no se puede decir que sea el centro de interés se continúa hablando del hombre, del ser humano y la *distancia interna* que suele interponer hacia los objetos, en el entendido de que no es posible hablar de relato sino en relación al hombre, esto es, todo relato es necesariamente antropomórfico. Entre las cosas y el hombre parece no haber más relación posible que la del *extrañamiento*. Distancia y cercanía, libertad y negación de la libertad, éstas son las contradicciones que atañen a la novela contemporánea. Sea como fuere la relación entre el hombre y los

objetos que lo rodean nunca será inocente; acentuar esa relación es lo que interesa a los mal llamados, "objetivistas". Esta insistencia en describir las cosas, los objetos, es otra forma de configurar al hombre; son la abundancia de indicios y de acciones catalíticas<sup>61</sup> los elementos que metaforizarán el sentido de una novela. El subjetivismo, el punto de vista bajo el cual procederá la descripción tendrá como origen la mirada; «la relativa subjetividad de mi mirada me sirve precisamente para definir *mi situación en el mundo*» (88). *Nouveau roman* es la novela de la mirada, la novela descriptiva de prosa accidentada, de fluir lento, de falta de engranes, de gestos y objetos, de escritura blanca<sup>62</sup> por la ausencia de interés anecdótico. Las modificaciones más profundas no se dan a nivel de relato, sino de la palabra que describe un universo conscientemente representado. «Vacíos, enigmas, tiempo detenido, signos que se niegan a significar, agrandamiento gigante del detalle minúsculo, relatos que se cierran sobre sí mismos, nos encontramos en un universo *llano* y *discontinuo* en el que cada cosa no remite sino a sí misma. Universo de la fijeza, de la repetición, la

---

<sup>61</sup> Las unidades funcionales del relato se distinguen a partir de que operan en dos direcciones: aquéllas que adquieren su sentido en unión con otras del mismo nivel; y aquéllas que lo logran al pasar de un nivel a otro diferente. Roland Barthes reserva el nombre de función (o acción) para las primeras (distribucionales); la segunda clase, cuya naturaleza es la integración, comprende todos los indicios (elementos que remiten a un objeto más o menos difuso al sentido de la historia). Las acciones implican los relatos metonímicos, mientras que los indicios generan los relatos metafóricos. Dentro de las acciones no todas tienen el mismo valor; unas son verdaderos nudos de la historia (acciones nucleares o cardinales) y otras sólo expanden, rellenan o tensan la historia (acciones catalíticas). La catálisis adquiere relevancia en tanto hace las veces de función fática, manteniendo vivo el contacto entre narrador y lector. (Cfr. R. Barthes: "Introducción al análisis estructural de los relatos" en R. Barthes *et al.* *Análisis estructural del relato*. Trad. Ana Nicole Vaisse, México, Premiá, 1991, pp. 15-16).

<sup>62</sup> Cfr. Roland Barthes: *El grado cero de la escritura (seguido de nuevos ensayos críticos)*. Trad. Nicolás Rosa, México, Siglo XXI, 1987, pp. 76-89. Baste por ahora hacer mención, a reserva de que en el capítulo tercero volveré sobre este asunto, de que los términos «escritura blanca» y «escritura neutra» son equivalentes entre sí y que Barthes los llama «el grado cero de la escritura».

evidencia absoluta, que encanta y desanima al explorador...» (102). El universo está repleto de signos, todo él no es más que un gran signo, pero no signo de otra cosa, de algo externo; al contrario, son signos de sí mismos, de la realidad que revelan. Estos signos son, al mismo tiempo, su propio símbolo.

Salta a la vista que la intención es liberar a la literatura de estar al servicio de algo de lo que sería no más que mero testimonio o reproducción. Es el lenguaje formado, la escritura, el material de la liberación. Escribir es dar realidad a la verdad, puesto que la palabra es verdad; escribir es hacer el mundo en nosotros. De ahí que la ambición de gran parte de los escritores sea construir un texto que parezca no haber sido tocado por él, su ausencia es la presencia del lenguaje<sup>63</sup>. La invención del mundo que el artista hace es sólo de lenguaje. El sueño, el recuerdo y la mirada son medios para que el lenguaje logre su fin.

¿De qué habla esta literatura? Cada novela no es más que invención de sí misma y reflexión sobre el acto de escritura a tal grado que la historia se está escribiendo en el acto de leer: yo misma me convierto, mientras leo determinadas frases, en quien las escribe. Complicaciones semejantes fueron las responsables de que el *nouveau roman* se comprendiera tan mal. Ante los equívocos en que caía la crítica, Robbe-Grillet no duda en señalar los principios que se derivan de esta práctica de la escritura:

a) La «nueva novela» no es una teoría es una búsqueda. Consciente de que las formas novelescas se generan, viven y mueren, la finalidad no es llegar al establecimiento de leyes que los escritores debieran seguir. No hay una

---

<sup>63</sup> Esta noción de escritura y del ocultamiento de la persona que escribe a favor de la presencia del lenguaje la encontraremos bien desarrollada por Maurice Blanchot en *L'espace littéraire*, publicado por vez primera en 1955. En el capítulo segundo me detendré para intentar exponer las ideas fundamentales de esta propuesta.

definición previa de novela que sirva de molde; la novela será lo que los escritores hagan de ella sin la intención de emular formas anteriores.

b) Continúa una transformación constante del género novela. Es un error creer que la novela quedó fijada con Balzac, desde entonces para acá han sucedido muchos cambios. Flaubert, Dostoievsky, Proust, Kafka, Joyce, Faulkner, Beckett, entre otros.

c) Hay absoluto interés por el hombre y su situación en el mundo. La descripción minuciosa de los objetos depende de una mirada que les da forma o los deforma, son producto de un recuerdo o del pensamiento de un hombre. Los objetos nunca tienen presencia fuera de las percepciones humanas. «Y, si te toma el objeto en sentido general (objeto, dice el diccionario: todo cuanto afecta a los sentidos), resulta normal que no haya sino objetos en mis libros. [...] Y, en una acepción más amplia (objeto, sigue diciendo el diccionario: todo cuanto ocupa la mente), serán también objeto el recuerdo [...] el proyecto [...] y toda forma de imaginación» (153).

d) La subjetividad total. Ante todo, lo que menos pretenden las descripciones de los «objetos» es objetividad. Los críticos que calificaron de objetivistas<sup>64</sup> a estos novelistas, lo hicieron utilizando un sentido muy especial del término: vuelto hacia el objeto, de modo que si tenemos en cuenta el sentido habitual de la palabra, resulta absurda la etiqueta. El narrador omnisciente, dueño de la ubicuidad ha desaparecido. Quien describe es un hombre y su punto de vista es, por naturaleza, parcial. Él es quien ve, quien

---

<sup>64</sup> Por publicar en la misma casa editorial, fueron también llamados «novelistas de Minuit». Al lado de esta etiqueta están «École du regard» (Escuela de la mirada) y «École du refus» (Escuela del rechazo). (Vid. La traducción y edición comentada de *La modificación* de Michel Butor que prepara Lourdes Carriedo. Madrid, Cátedra, 1998 y Roland Barthes: *El grado cero de la escritura*. México, Siglo XXI, 1987).

siente, quien imagina desde un tiempo y un espacio condicionados por sus pasiones. Al describirlas, el narrador ve las cosas que inventa.

e) La nueva novela se dirige a todo tipo de lectores. El argumento de que se trata de literatura para especialistas es insostenible. El narrador o los personajes innominados no minimizan la configuración novelesca, la cual está hecha con las palabras de una lengua que es común.

f) No hay un significado preconcebido. Al ser una búsqueda, lo primero que hace la nueva novela es ir en busca de significados creados por ella misma. Los significados de orden divino o místico no tienen cabida, sólo los significados que el hombre aporte le darán una nueva forma al mundo.

g) El único compromiso es con la literatura. El arte no tiene necesidad de estar al servicio de ningún fin externo a él. Para el escritor no importa tener qué decir, siempre lo más valioso es el cómo; esta manera de decir constituye el proyecto de escritor y, siempre, es un proyecto oscuro que ni aun concluido el libro, deja de ser incierto.

La descripción no es una técnica inventada por la nueva novela. Siempre ha existido, la modificación estriba en la función que desempeña: ya no sirve de marco a la acción o de preámbulo a la presencia de un personaje; la descripción constituye el centro y el marco de la obra. Fundamentalmente, la descripción revela la función creadora del lenguaje y no su capacidad de reproducir. «Todo el interés de las páginas descriptivas –es decir, el lugar que el hombre ocupa en esas páginas– ya no está, pues, en la cosa descrita, sino en el movimiento mismo de la descripción» (166). He aquí el desafío para el lector: sus expectativas deberán transformarse. Ya no está ante un “fragmento de la realidad” sino ante una reflexión sobre la realidad, la cual no puede ser más que subjetiva. Subjetividad del narrador, del personaje y del propio lector

que se ha incorporado al texto; ya no le es dado al lector el papel de espectador, ahora entra como "hacedor" del libro. *La jalousie*, por ejemplo, «no era una narración entrelazada con una sencilla anécdota exterior a él [al libro], sino una vez más el desarrollo mismo de una historia que no tenía más realidad que la del relato, desarrollo que no tenía lugar en otra parte que no fuera la cabeza del invisible narrador, es decir, del escritor, y del lector. (172). Además, *el relato moderno es fragmentario*; su temporalidad está puesta en duda por su misma construcción. La descripción hace que el relato se muerda la cola: *el espacio invade el tiempo* y éste irrumpe en aquél para sabotearlo. Definitivamente se está formando otro lector, a quien «lejos de ignorarle, el autor, proclama hoy la absoluta necesidad que tiene de su colaboración, una colaboración activa, consciente, *creadora*. Lo que le pide, no es ya que reciba completamente preconcebido un mundo acabado, pleno, cerrado sobre sí mismo, sino que participe por el contrario en una creación, que invente a su vez la obra –y el mundo– y que aprenda así a inventar su propia vida» (174).

Se echa de ver que el *nouveau roman* constituye un intento serio y consciente, quizá el primero en su orden, por subrayar el estatuto de la ficción narrativa. Por las pretensiones de nuestra investigación, independientemente de las técnicas narrativas que son de suyo destacables (fragmentación argumental, perspectiva múltiple, focalización interna, polifonía, en suma, formalismo artístico) más nos interesa hacer resaltar enfáticamente el hecho de incluir en el texto artístico reflexiones acerca de los problemas de la creación literaria.

La escritura como motivo y tema de la novela, obliga a que la participación del lector se modifique: ya no es cómplice del narrador o del personaje, ahora el pacto es con la propia escritura. Exacto, es la escritura la

que constituye el compromiso de los nuevos novelistas: Se trata –según célebre frase de Jean Ricardou– de «la aventura de una escritura más que de la escritura de una aventura<sup>65</sup>». Los problemas planteados por el lenguaje en el acto de la escritura serán la prioridad, el centro de atención. Esta consonancia entre la forma y el contenido de la escritura hace de las narraciones textos cerrados sobre sí mismos, textos autorreferenciales, cuyo fin no es reproducir algún sentido sino producirlo y ofrecer, al mismo tiempo, las claves de su significado o, incluso, una reflexión sobre su propia elaboración. La inclusión más o menos explícita de un metadiscurso (reflexión sobre la propia escritura) es una de las características de la ficción narrativa autorreferencial y no exclusiva del *nouveau roman*.

Lo más valioso de *Pour un nouveau roman* no reside, ciertamente, en ser una propuesta teórica novedosa, pues como he tratado de señalarlo en las notas al pie de página, las ideas expuestas por Robbe-Grillet no son más que la asimilación de los postulados funcionalistas y, sobre todo, formalistas. Lo que sí es digno de destacarse es el modo en que el escritor francés les muestra a los críticos tradicionalistas que la teoría literaria, gracias a los logros de la ciencias del lenguaje, ha avanzado considerablemente y que no hay razón, más bien equívoco, para insistir en leer o comentar una nueva propuesta narrativa ficcional bajo los parámetros de una crítica tradicional que fue válida para otro tipo de literatura. La crítica literaria debe transformarse tanto como renuevan las formas literarias, ésta es la insistente indicación de los escritores de la nueva novela francesa.

Existe la conciencia de que cada cultura produce sus relatos asimilando de manera diferente las propuestas hechas a partir de una realidad distinta. En

---

<sup>65</sup> Vid. Jean Ricardou: *Problèmes du nouveau roman*. Paris, Tel Quel, 1967, p. 19.

España, el *nouveau roman* originó la novela de posguerra que comparte con aquella el gusto por la discontinuidad narrativa, las anécdotas banales o anodinas y la auto-referencialidad, teniendo, por supuesto, sus características particulares<sup>66</sup>. Aunque no sea posible afirmar categóricamente que «la nueva novela hispanoamericana»<sup>67</sup> sea resultado del impacto del *nouveau roman* en nuestro continente, no es errado considerar que en Hispanoamérica los ecos de la «Escuela de la mirada» se dejan ver en la llamada «antiliteratura». Fernando Alegría ha explicado con claridad que esta antiliteratura está en relación no tanto con los modos de escribir como con los modos de acción: “El creador se ve en el acto de la creación, se autoanaliza y autocritica: descarta lo falso, aquello que va a empujar hacia un escamoteo de la verdadera condición humana. Hace una novela y dentro de ella la deshace”<sup>68</sup>. O lo que es lo mismo: el escritor va en busca de su propia concepción de literatura y para ello convierte la palabra en un acto, el acto de la escritura. “La antiliteratura del siglo XX es, entonces, un alegato contra la falsificación del arte y un intento por hacer de éste una razón de vivir, sobrevivir y resolver el absurdo de la condición humana”<sup>69</sup>.

En los mismo años cincuenta, en Hispanoamérica una oleada de narradores se proponen «reinventar América» mediante la autonomía de la

---

<sup>66</sup> Novelas como la de *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos, *Las medias palabras* de María Jesús Echeverría, *Las ciegas hormigas* de Ramiro Padilla o *El borrador* de Manuel de San Martín son buenos ejemplos de narraciones anodinas.

<sup>67</sup> Retomamos, por supuesto, la nominación de Carlos Fuentes: *La nueva novela hispanoamericana*. México, Joaquín Mortiz, 1998. Véanse *Cuadernos de cuadernos: La novela histórica*. México, UNAM, 1991, núm. 1. Este número es presentado por Fernando Ainsa e incluye textos de Alexis Márquez Rodríguez, Seymour Menton, Roberto González Echeverría, Claude Fell, Carmen Vásquez y del propio Ainsa. También puede consultarse el libro *Novela histórica de la América Latina, 1979-1992* de Seymour Menton. México, FCE, 1993.

<sup>68</sup> Fernando Alegría: *Literatura y revolución*. México, FCE, 1971, p. 190.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 190.

imaginación. La llamada *nueva novela hispanoamericana* se presenta como una fundación del lenguaje en contra de las desmedidas prolongaciones sobre nuestro origen. Jorge Luis Borges, Juan Rulfo y Agustín Yáñez tuvieron una influencia decisiva. En México, con la literatura de la Revolución Mexicana, se asiste dentro de la novelística latinoamericana al rompimiento del populismo romántico. Ese patriotismo ilimitado que justifica la desorganizada actuación de las masas, esa comparación de la mujer con la patria y del hombre con la dirección de gobierno, ceden su lugar a propuestas literarias que, al tiempo que la postulan, exigen una configuración literaria antes que de cualquier otro tipo; ya no se trata pues de formar una identidad nacional, sino de evaluar la que se tiene para detener la mirada en los puntos que aún no convencen, y para ello basta incluir elementos contextuales que den verosimilitud a la obra literaria sin la obligada presencia directa de los sucesos históricos. "En la literatura de la revolución mexicana se encuentra esta semilla novelesca: la certeza heroica se convierte en ambigüedad crítica, la fatalidad natural en acción contradictoria, el idealismo romántico en dialéctica irónica<sup>70</sup>".

Sin duda alguna, la novela de la Revolución narrativizó eventos de la historia mexicana desde diferentes perspectivas; diversas visiones del mismo cambio social acrecentaron las páginas del regionalismo y vinieron a multiplicar la reconstrucción de un período del pasado de México; hasta que esta revolución social desemboca en otra revolución literaria: con la narrativa de Juan Rulfo la temática del campo y la revolución mexicanos se incorpora a un contexto de apertura. En este orden de ideas, Carlos Fuentes hace una serie de consideraciones:

---

<sup>70</sup> Carlos Fuentes: *Op. cit.*, p. 15.

Los temas inmediatos quemaban las manos de los autores y forzaban a una técnica testimonial que, en gran medida, les impidió penetrar en sus propios hallazgos. Había que esperar a que, en 1947, Agustín Yáñez escribiese la primera visión moderna del pasado inmediato de México en *Al filo del agua* y a que en 1953, al fin, Juan Rulfo procediese, en *Pedro Páramo*, a la mitificación de las situaciones, los tipos y el lenguaje del campo mexicano, cerrando para siempre –y con llave de oro– la temática documental de la Revolución. Rulfo convierte la semilla de Azuela y Guzmán en un árbol seco y desnudo del cual cuelgan unos frutos de brillo sombrío<sup>71</sup>.

Al lado de la Novela de la Revolución, se observa también la “novela revolucionaria” con la que surge una nueva forma de hacer hablar a la palabra, ahora el lenguaje es de renovación, de desorden, de humor. “El lenguaje en suma de la ambigüedad: de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones: de la apertura. Pero lo que debe indicarse enseguida es que ese signo de apertura que se impone al mundo cerrado de la tradición y el poder latinoamericanos, coincide con la única posibilidad de la literatura occidental cuando ésta se vuelve consciente de haber perdido la universalidad<sup>72</sup>”.

Esta nueva forma de enfrentar el lenguaje, de concebir la escritura como ejercicio abrió un abanico de posibilidades muy amplio para el desarrollo de la novela latinoamericana de los años sesenta. Es en esta década que novelas como *Rayuela* (1963), *62 Modelo para armar* (1968) de Julio Cortázar; *Tres tristes tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante; *Gestas* (1963) *De dónde son los cantantes* (1967), *Cobra* (1972) de Severo Sarduy ejercen especial influencia en nuestros escritores mexicanos que vieron en esta tendencia literaria de confrontación entre formas de expresión y procedimientos literarios un camino posible de renovación de la expresión literaria. Las modalidades expresivas de la nueva narrativa tienen como centro de preocupación el

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 15-16.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 32.

lenguaje<sup>73</sup> y para ponerlo de relieve recurren a un sin fin de formas que, ahora podría decirse, cristalizan en el concepto de *metatextualidad*.

Críticos como Ana Rosa Domenella, Alesandra Luiselli, Sara Poot-Herrera y Óscar Barrau, han coincidido, desde diferentes perspectivas, en señalar la condición metaliteraria de *El libro vacío* (1958) de Josefina Vicens al grado, incluso, de ubicarla como la primera novela mexicana con este carácter reflexivo que pesará en la metaliteratura posterior. El prólogo que Octavio Paz escribe para esta novela da cuenta de ambos rasgos como singulares en la literatura mexicana. Lo que para esta investigación resulta atractivo de este discurso inaugural –y de otros que se vuelven a sí mismos– es el hecho de manifestar plena conciencia del acto de escribir. La descripción y comprensión de la escritura metatextual y el reconocimiento de una *teoría en la literatura*, es lo que me propongo desarrollar en los capítulos ulteriores.

---

<sup>73</sup> Vid. Ángela Dellepiane: "La novela del lenguaje" en Helmy F. Giacomani (Ed.) *Variaciones interpretativas en torno a la nueva narrativa hispanoamericana*. Santiago, Ediciones Puerto, 1972.

## CAPÍTULO SEGUNDO

### 2. El silencio de un hombre llamado Maurice Blanchot

*«Se desató primeramente en este siglo [XX] una gran fiebre de literatura (y de arte en general), un verdadero levantamiento, concebido a menudo como una revuelta, subversión o revolución hacia una posibilidad entrevista, deseada en todo caso, de decir más de lo decible, de inscribir lo imposible, la cifra de una significación capaz de aprehender lo insignificable y lo insignificante, lo inmemorial y lo inconsciente, lo impronunciable y lo ignorado. Se trataba, en fin, de revitalizar fuera de las mitologías extinguidas, toda la potencia del mito y de retomarla bajo las reglas de otro juego.*

*»Al otro extremo de esta fiebre se produjo un desastre tal que la “cultura” entera fue delatada como la coartada detestable de la barbarie. Se engendraron así para nosotros una “era sin inocencia” y la imposibilidad de creer en ninguna literatura. Como surgida del intervalo abierto entre una y otra –entre la fiebre y la vergüenza– se levantó la voz de Maurice Blanchot, que se obstinó lenta, sordamente, de manera sinuosa, incluso tortuosa, en la medida de una dificultad en la que cada paso era una trampa y se sabía como tal. [...] Esta voz se había decidido a acometer la necesidad de escribir, ya no como un movimiento para poseerse, sino para desposeerse.*

*»Por eso es una voz que murmura,incesante, junto a lo que debe interrumpirla: habla y parte de la certeza del instante que la neutraliza para siempre; de igual modo lo hace, por consiguiente, cerca de lo que amenaza con someter esta desposesión y convertirla en un objeto*

*poseído más, en otra empresa literaria –cuando su apuesta es “liberarnos de la sociedad literaria habitual”.*

*»Así, esta voz se concibió, o en todo caso se nos dirigió, como la voz de un viviente ya desaparecido, desaparecido viviente en su palabra misma, en una mismidad de la palabra mantenida a través de la fractura de la historia, capaz de hablar, únicamente, con esta fractura en la garganta. Tal como si estuviera dirigida por una “responsabilidad absoluta”: la de tener que responder de lo que queda sin garantía y sin respuesta»<sup>1</sup>.*

Nacido en un lugar de Francia (Quain o Eze)<sup>2</sup> el 22 de septiembre de 1907<sup>3</sup>, Maurice Blanchot es un hombre que sorprende por su escritura y por su silencio. A sus dieciséis años de edad, en 1923, instalado en Estrasburgo para realizar sus estudios universitarios de alemán y filosofía, conoce a Emmanuel

<sup>1</sup> Jean-Luc Nancy, compañero de “ruta” y de “conversación” de Maurice Blanchot, ha publicado este breve texto, “Compañía de Blanchot”, en tres ocasiones (1997, 1999, 2001); la más reciente corresponde al número 49 de *Archipiélago*. “La enfermedad me impide escribir un texto nuevo. [...] Incapacitado para escribir, ¿no me encuentro quizás más cerca de esa “liberación de la palabra demasiado extensa” que Blanchot mismo pide al final de *Le pas-au-delà*? Al no poder escribir sobre él, ¿no me hallo más cerca de él? Sin duda, y sin embargo, nada me exime ni de la deuda contraída con él ni, sobre todo, de esa deuda infinita de la que la escritura no es más que un nombre”. (2001, p. 27).

<sup>2</sup> La imprecisión del lugar de nacimiento de Blanchot es resaltada por Álvar Camps en su “Cronología: «Vivo muy lejos””. Ver *Anthropos*, núms. 192-193, 2001, p. 23.

<sup>3</sup> “Christophe Bident [...] ha señalado la importancia que Blanchot ha dado a la fecha de su nacimiento (el 22 de septiembre) y las siempre curiosas ocasiones en que Blanchot se ha referido a ella tanto en el interior de los textos como en sus intermediaciones. Bident nos ha enseñado hasta qué punto tiene que haber sido una extraordinaria revolución para Blanchot saber que la noche del 22 de septiembre de 1912 fue precisamente aquella en la que de un tirón Kafka había escrito *Dar Urteil* [*La condena*] (el padre de Blanchot consignó las dos de la mañana del 22 de septiembre de 1907 como hora de su nacimiento). Bident también ha señalado el empeño de Blanchot en que *El instante de mi muerte* llevara como fecha de impresión el 22 de septiembre. Sólo una observación cabe añadir para trazar esa línea que subtiende la vida de Blanchot: del relato surgido durante esta noche dijo Kafka haber comprendido que la literatura era el paso del *Yo* al *Él*. “Él” está ahí desde el instante de *mi* nacimiento hasta el instante de *mi* muerte. Tal vez Blanchot, con más motivo que el propio Kafka, pueda declarar: «Sólo soy literatura». (Isidro Herrera: “Una persona de más. Una palabra de más” en *Archipiélago*, núm. 49, 2001, p. 56).

Levinas, quien será, según palabras del propio Blanchot «el único amigo –ah, amigo lejano– que tuteo y que me tutea». Entre ellos el diálogo fue permanente, se leían y se escribían con la intención de dejar siempre abierta la pregunta, de mantener un diálogo infinito<sup>4</sup>, ese que no privilegia al yo ni vislumbra un fin, ni se preocupa por ser útil. Diálogo infinito, inconcluso por abierto como lo es también la experiencia de la literatura, la cual conmina, de uno u otro lado (escritor o lector) a la ausencia del «yo» para hacer del lenguaje lo único importante. Su amiga, con quien mantendrá una fuerte complicidad política y literaria será Marguerite Duras, la misma por quien en 1958 se integrará al grupo fundador de la revista *Le 14 Juillet*<sup>5</sup>. Se sabe de una amistad intensa entre Blanchot y Duras; se sabe que compartieron aventuras políticas, amigos, lecturas; se sabe que compartieron la experiencia de la literatura. Los críticos no han dudado en leer a Duras con claves blanchotianas ni de señalar las trazas durasianas en la escritura del amigo.

Se dice que quienes lo buscaron con la grabadora o la libreta en la mano para indagar acerca de su vida o reflexiones sobre sus propios libros nada lograban; la autopromoción de su obra era algo que no concebía. Asombra la existencia de un ser sin las más comunes contradicciones: en teoría, planteó la

---

<sup>4</sup> Para conocer la relación Levinas-Blanchot, conviene leer la Edición que José María Cuesta Abad preparó al español de *Sur Maurice Blanchot* de Emmanuel Levinas; así como los monográficos que la revistas *Archipiélago* y *Anthropos* dedican a este pensador francés. Álvarez Camps (*vid supra*) registra el siguiente dato: “Al principio de estar Francia bajo ocupación nazi se mantiene [M. Blanchot] en posiciones ambiguas: ayuda a algún amigo judío y esconde en su casa a la mujer y a la hija de Levinas, a la vez que está vinculado a una asociación cultural subvencionada por Vichy. Conoce a Bataille (ca. 1940), con quien lo va unir una amistad muy estrecha que, en estos años, será decisiva en el abandono definitivo de sus posicionamientos políticos derechistas”. (p. 24).

<sup>5</sup> Si hay interés en conocer más acerca de la relación Blanchot-Duras, revisar el anexo “La comunidad de la desgracia. Maurice Blanchot y Marguerite Duras” que Jorge Mario Mejía incluye en su libro *Blanchot y el pensamiento literario*. Colombia, Universidad de Antioquia, 1999, pp. 113-133 y “Leer sin saber leer. Resonancias entre Blanchot y Duras” de Jorge Larrosa que aparece en *Anthropos*, núms. 192-193, 2001, pp. 157-164.

“muerte del autor” (paradoja de presencia y ausencia) y así lo asumió en su cotidianidad. Extremo de una actitud, es cierto, pero coherente sin duda.

Sus amigos aseguran que casi no hablaba, que lo suyo era la escritura, que sabía imponer el respeto por su silencio; se trataba de su ausencia del mundo de las relaciones sociales a cambio de su alucinante escritura. Y no es que el mundo no le afectara, al contrario, siempre manifestó su apoyo a los grupos que luchaban por su espacio, por su derecho a elegir su modo de existencia<sup>6</sup>.

No sólo se interesó por el área de las humanidades. En 1930 obtuvo el Diploma de Estudios superiores en la Sorbona con la tesis *La concepción del dogmatismo en los escépticos*; y aunque no consiguió los títulos, también realizó estudios de medicina, especialmente de neurología y psiquiatría. Un año después comienza su amplia y vasta trayectoria como articulista de asuntos políticos, culturales y de crítica literaria en periódicos y revistas de derecha.

Obsesionado como lo es con la escritura, Maurice Blanchot empieza a construir en 1932 su primera novela, la más difundida en español, pero hasta 1940 la pone en manos de su editor: se trata de *Tomás el oscuro* (1941). Mientras escribía el relato breve *La última palabra* (1947), “colabora asiduamente en el semanario *Combat*, recién creado, más agresivo en sus planteamientos políticos que las publicaciones en que ha trabajado hasta ahora. Ahí publica sus artículos más extremistas de esa época. Este mismo extremismo, por su propio posicionamiento [...] le lleva a denunciar la persecución de los judíos y los

---

<sup>6</sup> En la década de los noventa Maurice Blanchot se adhiere a diversas causas: “a favor del parlamento internacional de escritores (1993), por el reconocimiento de las parejas homosexuales (1996), por la desobediencia a la ley Debré sobre inmigración (1997). Rompe públicamente con uno de sus editores (Fata Morgana) por haber incluido en su catálogo un libro de un autor de extrema derecha y antisemita, Alain de Benoist. Ante la muerte de Beckett publica un artículo necrológico que es bien expresivo en su mismo título: «Oh tout finir!».” (Álvar Camps: *Op. cit.*, p. 27).

campos de trabajo que se están llevando a cabo estos años en Alemania”<sup>7</sup>. Se relacionan temáticamente con esta experiencia dos de sus relatos breves: *La última palabra* y *El idilio*.

La sustitución del ejercicio periodístico por el de la crítica literaria empieza a ser evidente hacia 1937; tiempo en que inicia su silencio, su ausencia (apenas dos o tres artículos en igual número de años), que será permanente al grado de calificarse su producción posterior como «la escritura del silencio».

La editorial Gallimard que daba sello a obras de Sartre, Bataille, Leiris o Camus, publicó en la misma época las primeras novelas de Blanchot: *Tomas el oscuro* (1941) y *Aminadab* (1942), así como el primer volumen de ensayos de crítica literaria: *Falsos pasos* (1943). La postura ultraderechista de Blanchot quedaba atrás para comprometerse con la resistencia<sup>8</sup>. Reanuda su

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>8</sup> No falta quien subraye esta postura derechista del joven Blanchot aún después de haber mostrado su verdadera ideología. Y es que para algunos separar la literatura de Blanchot de sus ideas políticas es imposible. Tzvetan Todorov es uno de ellos. En *Crítica de la crítica* anota: “La escritura misma de Blanchot confirma en todo momento ese deseo de liberar el «pensamiento» de toda referencia a los valores y a la verdad; de todo pensamiento se podría afirmar. Se ha dicho a menudo de él: su «yo hablo» es una manera de rechazar cualquier «yo pienso». La figura de estilo favorita de Blanchot es el *oxímoron*, la afirmación simultánea de esto y de lo contrario. [...] Pero afirmar simultáneamente A y no-A, es poner en tela de juicio la dimensión asertiva del lenguaje y, efectivamente, mantener un discurso más allá de lo verdadero y de lo falso, del bien y del mal.

Se puede decir de todo acerca de la literatura, lo que no asombra jamás a nadie: los poetas son fuegos fatuos a quienes todo está permitido. Pero [algunas frases de Blanchot: «el vacío como plenitud», «la realización irrealizada»] rebasan el marco literario, y es sin duda la razón de por la cual estoy escandalizado. En nuestra época, después de la segunda guerra mundial, después de las revelaciones sobre el nazismo y el gulag, se descubre con horror hasta dónde puede llegar la humanidad cuando renuncia a los valores universales y pone en su lugar la afirmación de la fuerza. En ese momento de la historia Blanchot declara que no sólo no hay que lamentar la destrucción de los valores sino que hay que reclutar a la literatura y a la crítica para tan noble tarea: pisotearlos aún un poco más.

Me dirán que introduzco injustamente consideraciones políticas ahí donde sólo se trata de cosas inofensivas, como la literatura. El paso se opera ya en el texto de Blanchot. Se sabe que antes de la guerra, se había convertido en el portavoz de un cierto antisemitismo. Renunció a eso más tarde, por lo que no se trata de reprochárselo aquí. Pero es después de

participación en las publicaciones periódicas, pero ya no con artículos políticos sino de crítica literaria; salvo “De las diversas maneras de morir” que junto con el relato *En el instante de mi muerte* (1994), alude a la amarga experiencia de haber sido sometido a un simulacro de fusilamiento en Quain.

Hacia 1946 colabora con Bataille para la creación de su revista *Critique* mientras mantiene una estrecha relación con la revista de Sartre: *Les temps modernes*. Blanchot publica en la propia revista de Sarte un artículo (“La literatura y el derecho a la muerte”) con el que problematiza de modo implícito con el manifiesto sartreano (“¿Qué es la literatura?”). Tan sólo dos años después, las publicaciones de sus novelas serán más continuas: *El Altísimo* (*Le Très-Haut*); *La sentencia de muerte* o, también conocida como *La suerte de la muerte*

---

la guerra cuando nos propone comprometernos en la lucha contra los valores. La revelación de los hombres nazis no ha quebrantado tal convicción, aunque, por otra parte, Blanchot habla con fuerza y nobleza de los campos de exterminio: sus reacciones afectivas y puntuales no inciden sobre sus principios. Otros textos de Blanchot lo muestran singularmente tolerante respecto al totalitarismo soviético: consciente de la continuidad entre la «muerte de la filosofía» que le es grata, y la revolución de Octubre, prefiere aceptar ésta más que renunciar a aquella. [...]

Tal es, pues, el aspecto político de la teoría literaria de Blanchot; si se acepta ésta, hay que asumir también aquél. La ideología relativista y nihilista encuentran en él una especie de culminación y sus textos, lejos de no decir nada, dicen abiertamente lo que podía permanecer sobreentendido en otra parte; no son oscuros, son oscurantistas. Blanchot es realmente un crítico-escritor, pero de un tipo que, para mí, pertenece ya al pasado. (pp. 62, 63 y 64). Esta última afirmación de Todorov, no concuerda con la de Álar Camps ni con la mía: en ningún caso considero que Blanchot sea un escritor del pasado; de la vigencia y actualidad de su pensamiento literario no hay duda y así pretendo mostrarlo en este capítulo. Baste por ahora recordar que es el propio Todorov quien no pierde oportunidad para reprocharle a Blanchot ciertas posturas ante la literatura, especialmente frente a los géneros literarios, pues en *Introducción a la literatura fantástica* la cita que hace de un texto de Blanchot (*El libro por venir*) es para hacer notar que sus reflexiones en defensa de la palabra poética y su autonomía, podrían constituir un error en tanto que se considera que en la actividad de la escritura lo único que importa es el libro y no el género a que pertenecerá; es decir, Todorov lejos de reconocer abiertamente los aciertos de Blanchot (ser de los primeros críticos franceses contemporáneos en defender la autorreferencialidad del texto literario, por ejemplo), lo rechaza por el hecho de no observar una postura similar a la suya frente a la literatura. (pp. 10, 13).

(*L'Arrêt de mort*); esta novela de apenas 79 páginas es la novela menos fragmentada de Blanchot y quizá, desde la óptica de la novela tradicional, *La sentencia de muerte* sea la mejor novela de Blanchot en tanto que la reflexión teórica es mucho más secreta que en las anteriores. A partir de 1953 publica mensualmente un artículo en la revista dirigida por Paulhan: *Nouvelle Revue Française*.

Su madurez como teórico y filósofo de la literatura está marcada por la publicación de *L'espace littéraire*, en 1955 (*El espacio literario*). A estas alturas del camino, Blanchot es tan reconocido ya que la revista *Critique* no duda en dedicarle, en 1966, un número monográfico en que se encuentran textos de René Char, George Poulet, Jean Starobinski, Emmanuel Levinas, Michel Foucault, Paul de Man, François Colin, Jean Pfeiffer y Roger Laporte; este último publicará varios textos sobre Blanchot desde una perspectiva hermenéutica. En 1969, cuando se da a conocer *El diálogo infinito*, se publica por vez primera una traducción al castellano de *El libro por venir* a la que le seguirá *La escritura del desastre. El paso (no) más allá* aparece en 1973, dos años después de la muerte de su cercano amigo Bataille, acontecimiento que le llevó a escribir *La amistad* (1971). La revista *Gamma* le dedica un monográfico en 1976:

El editor le consulta sobre la conveniencia de publicar ahí algunos textos de su etapa derechista de los años treinta, a lo que MB le contesta que eso no le compete a él, que el editor es libre de tomar esa decisión («Esta libertad me importa ante todo»). Eso hace más grotesca la pretensión de descubrir un pasado escondido de la que algunos hacen una especialización (caso del otrora blanchotiano Tzvetan Todorov o del más insistente en este asunto Jeffrey Mehlman). El propio escritor lleva décadas con unos posicionamientos políticos muy distintos y claros, precisamente a base de radicalismo e intransigencia. No acaba de cuajar, pues, un «caso Blanchot»<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Álvar Camps: *Op. cit.*, p. 26.

Cada vez será más notorio «el desastre» en la escritura de Blanchot debido, en parte, a la presencia simultánea de ficción narrativa, filosofía, política y ensayo. *El paso (no) más allá* es quizá el ejemplo más adecuado de esta amalgama discursiva.

Además de recuperar en un solo volumen los ensayos que había publicado en diversos sitios sobre Franz Kafka (*De Kafka a Kafka*, 1981), desarrolla un diálogo explícito con *La comunidad desobrada* de Jean-Luc Nancy<sup>10</sup> con su libro *La comunidad inconfesable* (1983), texto que pondrá en tela de juicio el concepto de obra contraponiéndolo al de *desobra* (*désœuvrée*). Este intercambio de *logos* tiene como referente a Bataille.

Álvar Camps asegura que la relación entre Jacques Derrida y Maurice Blanchot se manifiesta con la publicación del libro *Parejes* (1985), en el que Derrida hace un análisis de los textos de Blanchot. “Este libro y algunos de Paul de Man son la clave para entender la profunda y creciente influencia que MB va teniendo en ciertos medios intelectuales norteamericanos”<sup>11</sup>.

A partir de 1990 sus publicaciones serán cada vez menos, pero impetuosas como siempre. Tal vez sea *El instante de mi muerte* (1994) el relato más agudo de Blanchot; quizá por eso Derrida escribe un libro completo entorno a este relato largo (*Demeure. Maurice Blanchot*, 1998). “En 1999 publica un libro, de nuevo y siempre el último, que recoge varios textos anteriores, sobre otro escritor con el que ha mantenido una discreta complicidad: *Henri Michaux o el rechazo del encierro*. Siguen publicándose libros sobre MB: entre este año y el anterior ha aparecido un total de doce libros y monografías colectivas (en francés, en inglés y uno en castellano)”<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Jean-Luc Nancy: *La comunidad desobrada*. Trad. Pablo Perera, Madrid, Arena Libros, 1999.

<sup>11</sup> Álvar Camps: *Op. cit.*, p. 26.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 27.

Todos estos datos nos hacen saber una sola cosa: Maurice Blanchot es un hombre que escribe, que es escritura. Si se me pidiera hacer una descripción exacta de Maurice Blanchot, no dudaría en dar lectura a la primera página de *El grafógrafo* de Salvador Elizondo:

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo<sup>13</sup>.

Se sabe que escribió treinta y cuatro libros y múltiples artículos en revistas, pero se desconoce su estatura, su color de pelo, el de sus ojos<sup>14</sup>. “Cuando uno contempla las dos fotografías de 1929 que aparecieron en 1991 en el *Cahier de L’Herne* dedicado monográficamente a Levinas (¡unas de las poquísimas imágenes de Blanchot!), no cuesta demasiado hacerse una idea de algunas cosas. Las dos son del 4 de mayo. Y no cuesta imaginarse, por ejemplo, lo que representa para el joven judío de Kovno, en 1929 (cuando acababa de regresar del tumultuoso debate en Davos entre Cassirer y Heidegger: siempre se estremecerá de haber tomado partido a favor de Heidegger, caricaturizando, incluso físicamente –la cabellera emblanquecida con polvos de talco– al

<sup>13</sup> Salvador Elizondo: *El grafógrafo* en *Obra: tomo dos*. México, El Colegio Nacional, 1994, p. 127.

<sup>14</sup> En los años de 1948 a 1950, Maurice Blanchot empieza a llamar “la atención como escritor secreto y enigmático, que publica sin ser exactamente un hombre público. Es un escritor que no da conferencias, no asiste a presentaciones de libros, no se deja fotografiar –no saldrá por televisión cuando esta exista”. (Álvar Camps: *Op. cit.*, pp. 24-25. Es el propio Camps quien asegura que Blanchot sólo concedió una entrevista en relación al texto colectivo “Declaración sobre el derecho a la insumisión” que manifiesta la oposición a la guerra de Argelia).

anciano Cassirer), la pertenencia al “grupo de los cinco”: Blanchot, Rontchewsky, Madeleine Guéry, Suzanne Pentillas. Están invitados a la casa de Charles Blondel, y el grupo posa, jovialmente, en el capó de un coche: Levinas, vestido cruzado y pañuelo en el bolsillo, a horcajadas encima del motor; Blanchot, pálido, recostado, con su inseparable bastón<sup>15</sup>”.

Una fotografía que se decía de él circuló por la Internet, pero no se trataba de un retrato, sino de la desfiguración de lo que debió haber sido una toma clandestina: se adivina una cabeza aún con mucho cabello y una cara más o menos delgada. Las transformaciones a que ha sido sometida esa fotografía no deja otra posibilidad que la de buscar a Maurice Blanchot en el lugar que él eligió: su escritura<sup>16</sup>.

Ya en el 2001, la revista *Archipiélago* manifiesta en el editorial de la carpeta dedicada a hablar de Blanchot una clara sospecha del último aliento del *escritor del desastre*:

A lo que convocamos, pues, no es a volver la mirada hacia el rostro sin rostro que ha sabido preservar su ausencia en su presencia, su aparición desde su desaparición –como es sabido, en la práctica casi sólo contamos con una fotografía suya de juventud, y con que está vivo y vive pero sin estar o por lo menos sin saberlo a ciencia cierta–, sino a volver la mirada hacia su escritura, hacia la tarea incesante e incierta de su escritura. El escritor pertenece a la obra, ha escrito, escribir es lo interminable, y ahí, en la obra, en lo interminable, en lo de afuera, es donde proponemos bajar a buscarlo o hacia donde vamos a volver nuestra mirada<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Xavier Antich: “La filosofía o la amistad. El diálogo inconcluso entre Blanchot y Levinas” en *Anthropos*, núms. 192-193, 2001, p. 129.

<sup>16</sup> En el monográfico que la revista *Anthropos* dedica a Maurice Blanchot (números 193-192, año 2001), se anota lo siguiente: “VARIACIONES SOBRE UNA IMAGEN AUSENTE/ No hay imágenes de Maurice Blanchot. Sólo una, obtenida de forma clandestina por una revista, que ha circulado por Internet. Seis artistas han partido de esa imagen para desfigurarla según su buen o mal sentido” (p. 42). Estos artistas a que se alude son: Crispín, Miquel Mora, Anna Picó, Bernardo Rivavelarde, Raquel Rodríguez y Jaime Rodríguez-Piñero.

<sup>17</sup> Cfr. “Editorial” en *Archipiélago*, núm., 49, 2001.

Es, de nueva cuenta, en el espacio virtual de la “red de telarañas” donde se difunde el acontecimiento de su muerte: 17 de febrero de 2003. Ahí, a un lado de la nota que vale la pena transcribir, aparece la imagen de un hombre mayor caminando, viste un traje oscuro que contrasta con la luz que hay en su cabeza y en su barbilla. Así dice la nota:

MUERE MURICE BLANCHOT, EL HOMBRE SIN ROSTRO DE LAS LETRAS FRANCESAS/ Construyó una obra sobre los límites de la expresión literaria que influyó en muchos autores.

El escritor y pensador Maurice Blanchot, sin duda el más misterioso de los autores franceses, además de uno de los más influyentes críticos, murió en su casa de los alrededores de París a los 95 años de edad. La noticia de su muerte se hizo pública con el mismo misterio que ocultó su vida: un estudiante, vecino de Blanchot, y que lo visitaba casi diariamente, dejó un mensaje en el contestador automático de France Cultura: «Maurice Blanchot ha muerto». Su obra más emblemática, *Tomás el oscuro*, indagó en los límites del lenguaje literario.

Por expreso deseo del escritor y ensayista, la noticia de su muerte, no debía comunicarse más allá de sus pocos allegados...<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Nota periodística sin autoría publicada el 25 de febrero de 2003 en el sitio amares.com. En otro sitio, Juan Bazán se pronuncia por otorgarle a Blanchot, a su obra, el lugar que le corresponde dentro del pensamiento filosófico del siglo xx: “Nos acercamos a M. Blanchot a través de aquel deslumbrante texto que fue *El espacio literario*, que por estas playas lejanas publicó Paidós en 1969. Ahora por su definitiva partida. Lo que nos induce a aproximarnos, al menos en el deseo, al poco conocido autor que murió recientemente, dejándonos el enigma de su vida y una obra enteramente dedicada a la vocación literaria.

Foucault, Deleuze, Derrida, Levinas e incluso Barthes fueron la avanzada del pensamiento francés en la segunda mitad del siglo xx [...] Detrás de todos ellos estaba el pensamiento de Maurice Blanchot. El ensayista y narrador que influyó –como ahora se acepta ampliamente–, en todos ellos. De alguna manera, su contradictoria historia de vida, como su muerte reciente –20 (*sic.*) de febrero de 2003–, fue tan inadvertida como su obra que sólo se ocupó de una experiencia algo olvidada y en desuso: la literatura”. (argenpress.info, 7 de marzo de 2003). Del pilar que en realidad es Blanchot para la crítica literaria actual da cuenta también Miguel Morey, quien no duda en afirmar que la problematización histórica (Foucault), la producción conceptual (Deleuze), o la práctica del comentario de texto (Derrida), “tienen su origen último en la obra, neutra y distante, de un crítico literario como Maurice Blanchot. Tal vez nos extrañe entonces esa evidencia tan largamente obviada, y nos preguntemos cómo fue que ni siquiera Rebekka consiguió enseñarle algo tan manifiesto a Habermas. En todo caso, serán entonces cuando no podremos evitar preguntarnos, pausadamente, algo que creíamos tener bien sabido; qué tipo de problema filosófico radical nos plantean hoy las relaciones entre ficción y verdad, entre

Con todo, el acontecimiento del 17 de febrero de 2003 no pudo con Maurice Blanchot: «La muerte –escribe su gran amigo Levinas– no es el fin, es el *no acabar de acabar*». Disciplinadamente convencido de que la escritura es el mejor ejercicio para el ser, volvió *nada* a la muerte, la volvió escritura. «Escribo para no morir» –*dice* Blanchot.

La circulación a cuenta gotas de las traducciones al español tanto de su narrativa como de su ensayística, no hace sino evidenciar aún más que la bibliografía sobre Blanchot es realmente escasa en esta lengua. En francés, ha sido comentado por Klossowski, Levinas, Deleuze, Derrida, Barthes, Foucault, Jean-Luc Nancy, Roger Laporte; trabajos que en español nos han llegado tardíamente; a la mano tenemos tan sólo tres: *Sobre Maurice Blanchot* de Levinas (traducido por José M. Acuesta Abad, 2000), *Crítica de la crítica* (traducido por José Sánchez Lecuna, 1991) que contiene “Los críticos-escritores” entre los que Todorov incluye a Blanchot y *El pensamiento del afuera* de Foucault (traducido por M. Arranz Valencia, 1988). Si la búsqueda se hace de este lado, en el continente americano, la escasez se exagera un poco más. En Estados Unidos de Norteamérica fue Paul de Man quien lo recibió con agradable crítica. Escritos en lengua española, hallé inesperadamente el volumen *Blanchot y el pensamiento literario* de Jorge Mario Mejía editado por la Universidad de Antioquia, Colombia, en 1999 y de la argentina Graciela Montes, llamó mi atención uno de sus más recientes títulos: *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético* (México, 1999), ciertamente la alusividad tiene algo que ver con Blanchot y *L’espace littéraire*, que ella traduce en una nota a pie de página como *El espacio poético*, fuera de esa acotación no hay nada más. Ya en 1980, otro argentino, Blas Matamoro le había dedicado algunas líneas de escritura y pensamiento”. (“No más bien entonces” en *Anthropos*, núms. 192-193, 2001, p. 41.

las páginas 55 y 56 de su libro *Saber y literatura; por una epistemología de la crítica literaria*, publicado bajo el sello de Ediciones de la Torre de Madrid. En la Internet, la información no saca de apuros. Uno, me parece, es el texto afortunado: "Maurice Blanchot: (Im)posibilidades de la escritura" de Alberto Ruiz Samaniego, mismo que apreció en el primer número de *Philosophia*, en 1995. En este mismo año, aparece el primer libro en castellano sobre Blanchot escrito por Juan Gregorio: *La voz de su misterio (Sobre filosofía y literatura en Maurice Blanchot)*, Murcia, Centro de Estudios Teológico-Pastorales.

En 1992 la revista *El Urogallo* le dedica el número 78; en el 2001 se publican en español dos números monográficos: el doble 192-193 de la revista *Anthropos* y el número 49 de la revista *Archipiélago*. Sin embargo, en la carpeta de *Archipiélago* no se incluye, por completo, textos inéditos escritos originalmente en español, sino que se incluye la traducción de algunos textos escritos hace ya algunos años en otra lengua, en francés casi siempre; el caso de *Anthropos* es un tanto diferente: aunque no se trata de traducciones, algunos de los colaboradores deciden injertar en un nuevo texto, notas o reseñas que aparecieron en alguna publicación menos académica.

Ni aun sumados los textos en español, en inglés y en francés sobre el pensamiento literario de Blanchot, podría decirse que ha sido valorado suficientemente como para ubicarlo dentro de una línea de investigación literaria sistematizada que haga justicia a sus aportes en materia de teoría y crítica literaria. Sin considerar los diálogos escritos entre Blanchot y los blanchotianos que he anotado arriba, no sería un atrevimiento mayúsculo el decir que en la mayoría de los casos se trata de "trabajos de avanzada", esbozos filosóficos o estudios preliminares concienzudos que inducen y convencen a los lectores a ir a la fuente directa. Hay, por supuesto,

conocimiento de la obra ensayística y ficcional de Blanchot, pero la deuda es mayor. Por ejemplo, en los años sesenta y en las décadas posteriores los círculos académicos y literarios de América Latina, principalmente en Argentina y México, leerán a Blanchot y la influencia será notable, quizá en principio más por la afinidad de una «escritura de sobrevivencia»<sup>19</sup> que por los alcances de su teoría literaria que recién empieza a ocupar el lugar que le corresponde. “Sería una pena, expresa Manuel Asensi, que si hemos rehabilitado nombres como el de Bajtín para la teoría literaria actual y la del futuro, no hiciéramos lo mismo, igual o por más razones, con Maurice Blanchot. Que se trate de teoría *en* la literatura y no de teoría *de* la literatura no debería entristecernos o asustarnos, sino más bien hacernos sonreír como Lázaros que fingen, sólo fingen, estar muertos<sup>20</sup>”.

Esta clase de literatura latinoamericana, que tiene muestra una obsesión por la escritura y por el sentido del silencio, de la soledad que acompaña a la actividad de la misma escritura está marcada por este tono blanchotiano, un tono muy particular de la escritura llamada, a veces sin consistencia, posmoderna. A partir de esta línea blanchotiana que mucho tiene que ver con la *simpoesía* o *poesía trascendental* de Friedrich Schlegel, pienso en Julio Cortázar, Felisberto Hernández, Ricardo Piglia y, un poco menos distante de nuestros tiempos, en César Aira, por ejemplo. En México, son los escritores, en particular los de la llamada Generación de Medio Siglo, quienes manifestarán una afinidad con las reflexiones filosófico-literarias de Blanchot. La huella de

---

<sup>19</sup> Sandra Lorenzano llama «escritura de sobrevivencia» a aquellas obras que fueron originadas por un “rompe y rasga” de la memoria que se resiste a vivir en el silencio. Sylvia Molloy y Héctor Tizón son dos que escriben para no morir, así, igual que Blanchot. *Vid. Escritura de sobrevivencia; narrativa argentina y dictadura*. México, UAM-I, Beatriz Viterbo Editora y Manuel Ángel Porrúa, 2001.

<sup>20</sup> Manuel Asensi: *Op. cit.*, 2001, p. 77.

Blanchot es indiscutible en Julieta Campos, Salvador Elizondo, Juan García Ponce. Volvamos a pensar si no en *Muerte por agua*, *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* o *El miedo de perder a Eurídice* de Julieta Campos; *Camera lucida*, *Cuaderno de Escritura*, *Farabeuf* y *El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo y *El libro* de García Ponce.

## 2.2. Hablar de Maurice Blanchot o escuchar Blues

Decir que la obra de Maurice Blanchot ocupa un lugar privilegiado en la literatura francesa del siglo XX es, para los iniciados y especialistas menos académicos, una aseveración innecesaria, pero para quienes están más familiarizados o hechos a la forma de los modelos de análisis literario, su obra crítica (teórica en verdad) circula, casi secretamente, acompañada de dos adjetivos que caracterizan, al menos en apariencia, su escritura: fragmentaria y hermética. No obstante, sus ensayos de crítica literaria y artística han abierto una impronta en el pensamiento literario; por más de seis décadas una filosofía de la literatura, de la escritura literaria como filosofía ha insistido en destacar una senda heideggeriana, senda perdida para el alemán que bien hace Blanchot en recuperar y explorar; se trata de la relación de la literatura con la muerte. El ontológico *ser-para-la-muerte* se traslada al onto-poético *ser para la escritura*. En Blanchot, la vida del arte es una muerte. Muerte y escritura. ¿Muerte de qué, de quién? Ya vendrá el momento para ocuparse en ello.

No son pocos quienes califican como tarea imposible la empresa de explicar la escritura de Blanchot; tampoco lo son quienes aseguran que para comprenderla se exige como principio la renuncia al camino seguro: nada previsible hay en la «escritura del desastre» de Blanchot. Quienes lo

comprenden saben de la oquedad, del desasosiego de leer sin poder leer: nada claro, nada en limpio se puede conseguir al leerlo y sin embargo las conjeturas que propone, a las que nos conduce son interminables. Acercarse a la escritura de Blanchot es más que un reto, un riesgo porque cuando se lee, la curiosidad por lo que dice, por cómo escribe, no es mayor a la angustia por saber bien a bien qué dice. Encanto y fascinación, angustia y vacío, tales son las sensaciones que deja la experiencia de leer la escritura blanchotiana.

Existe acuerdo en considerar que cuando se quiere hablar de Maurice Blanchot la primera dificultad por salvar es, precisamente, esa desazón que acompaña a la lectura de sus libros; después está el inevitable viaje a contracorriente: elegir, casi arbitrariamente, de entre el discurso múltiple de su escritura un punto y ensayar líneas hasta donde la mirada alcance. Las estrategias para tal fin pueden ser variadas, pero tres acciones, en el orden que se enuncian, son las ejecutadas por quienes toman (o intentan tomar) «el toro por los cuernos»: citarlo, parafrasearlo o dialogar con él usando (o, queriendo usar) su misma “habla”, acaso porque éstas sean las formas más adecuadas de manifestar respeto por uno de los núcleos fundamentales del pensamiento blanchotiano: la oscuridad.

Si algo se me ha impuesto desde el principio cada vez que a ellos me acerco es la dificultad de hablar de los libros de Blanchot sin caer en la paráfrasis, como si su obra fuera una especie de agujero negro del espacio literario en general, que nos atrae tan férreamente para tragárenos (*sic.*) al final, como si fuera un enorme reflejo vertiginoso de todo el fenómeno literario universal en su conjunto, que lo destruye todo para sumirse en su interior mientras lo va destruyendo para mejor reflejarlo. [...] No hay más remedio que parafrasearlo sin parar, como si quisiéramos reconstruirlo una y otra vez, atraídos por su opaca y negra hermosura, como un oscuro aerolito que circula misteriosamente por nuestros espacios literarios sin principio ni final,

como una estrella errante, que pareciendo dar vueltas sin parar permanece extrañamente fija en medio de todas las constelaciones<sup>21</sup>.

Isidro Herrera señala como uno de los mayores méritos de la Blanchot “el haber abierto camino hacia una nueva clase de coherencia de pensamiento, determinando con precisión una coherencia de la incoherencia, que no consiste en el saber profundo que algunos han sabido encontrar en la contradicción, la cual pone todo su ser en la conciliación final, sino en la insensatez afirmativa de la paradoja<sup>22</sup>”.

Reflexiones sobre el lenguaje, sobre sus posibilidades de codificación, sobre su sentido, sobre su inacabamiento e incompletud, sobre su infinitud, esto parece ser la actividad de la escritura para Blanchot. Las repeticiones, las constantes incidencias en una frase, en un fragmento dan paso al metatexto que aparece a cada instante para dejar claro que la historia del relato no tiene un principio ni un fin al que se dirija: es inacabable; estos cruces corren como microestructuras y macroestructuras intercaladas, prolongadas, confundidas, difusas y confusas. La palabra se reitera hasta convencer al lector de su silencio.

Para nuestro autor, la escritura es la actividad que, paradójicamente, muestra la conciencia de la imposibilidad de escribir: el pensamiento es el que fluye y se transporta a la mano que no hace más que diluirlo. La disolución (también llamada diseminación) es la experiencia que trae consigo esta escritura fragmentaria.

Incesante e incierta, la escritura de Blanchot nos atrapa en un caos de palabras que muestran y ocultan su pensamiento.

---

<sup>21</sup> Rafael Conte: “La literatura como expiación. (Una metonimia para Maurice Blanchot)” en *Archipiélago*, núm. 49, 2001, p. 64.

<sup>22</sup> Isidro Herrera: “Una persona más. Una palabra más” en *Archipiélago*, núm. 49, 2001, p. 51.

¿Cómo podemos, pues, expresar la trayectoria vital e intelectual, creativa de alguien? ¿Es posible hacerlo con el contenido habitual que suele darse a la expresión «vida y obra»? M.B. rechaza la idea heideggeriana de que todo proceso vital puede revelarse por las fases de «nació, trabajó, murió». M.B. matiza esto de una forma nueva; esto es, se habría de transformar en otro proceso que indica: «nació, murió y murió». Sugiere significar con fuerza que ninguna vida es un absoluto. Pero esta muerte que señala M.B. es doble, no es la misma muerte. Los distingue perfectamente: «el morir y la muerte». De este modo vemos que el morir sustituirá el trabajo, esto es, la obra<sup>23</sup>.

Como quedó señalado en el apartado anterior, el ocultamiento le es propio a Blanchot: el escritor existe sólo en su obra, en su escritura, a ella pertenece, no al revés. En la obra existe el escritor y es ahí donde habrá que buscarlo no con un modelo, sino con la mirada, hay que volver los ojos al afuera para encontrarlo. La pregunta obligada de cómo hacerlo, de cómo lograrlo se la han planteado, de igual modo, filósofos, teóricos literarios, críticos, creadores.

Christophe Bident<sup>24</sup>, considerado el mejor biógrafo de Blanchot, reflexiona al respecto y en pocas líneas explica el modo en que sería posible hablar de la vida y de la obra de este pensador: Lo biográfico es la experiencia interior más importante de Blanchot: su experiencia íntima, su experiencia crítica y filosófica, su posibilidad ética, su posibilidad histórica. Como en Bataille, Beckett o Michaux, se emplea en los límites: lo biográfico es lo imposible, lo intratable. De igual modo, Antoni Mora reflexiona sobre la imposibilidad de construir un texto sobre la vida y la obra de Maurice

---

<sup>23</sup> Ángel Nogueira Dobarro: "Editorial" de *Anthropos*, núms. 192-193, 2001, p.7.

<sup>24</sup> Christophe Bident: "Para un pensamiento de lo biográfico" en *Archipiélago*, núm. 49, 2001, p. 60.

Blanchot: Acaso hablando de su obra se logre saber algo de su vida, acaso sólo como puntos de fuga, pero no más.

Es un pequeño extracto del libro *Lenguaje y silencio* de George Steiner del que se sirve Mora para poner en discusión el concepto de obra. No se trata del nombre con que se refiere a lo producido por un hombre, el concepto de *oeuvre* –dice Steiner– va más allá. Hablar de obra implica una lógica de desarrollo, de estructura revelada gradualmente. “En una *oeuvre*, los diferentes géneros –la ficción, la poesía o el ensayo crítico– adquieren una unidad personal. El acabado tiene cariz de totalidad y su conjunto es más grande y más coherente que cualquiera de las partes de que consta<sup>25</sup>”. Al parecer, Blanchot no sólo se rehúsa a esta idea, sino que la contrapone a la concepción de *desobra* (*désoeuvre*, trabajo que no es obra). Si la obra es una unidad, la *desobra* es la pluralidad, la fragmentariedad, el desastre. Un libro sin unidad (ausente), sin centro fijo, móvil, como lo señala, desde el inicio, en *El espacio literario*:

Un libro, incluso fragmentario, tiene un centro que lo atrae: centro fijo que se desplaza por la presión del libro y las circunstancias de su composición. También centro no fijo, que se desplaza si es verdadero, que sigue siendo el mismo y se hace cada vez más central, más escondido, más incierto y más imperioso<sup>26</sup>.

La obra está unida al libro, pero éste se caracteriza por su *ausencia*. El libro es el constructo material, un artefacto, la cosa-objeto; en cambio, la obra es lo que se construye con la escritura y con la lectura, es algo que nunca está por

<sup>25</sup> George Steiner *Apud*. Antoni Mora: “Maurice Blanchot, «vida» y «obra»” en *Anthropos*, núms. 192-193, 2001, p. 17-27.

<sup>26</sup> Maurice Blanchot: *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis; Introducción de Anna Poca. Barcelona, Paidós, 1992, p. 4. Cada vez que sea citado este libro, se anotará entre paréntesis las letras *EL* seguidas del número de página.

completo presente; la obra queda en el intersticio de lo exterior y lo interior del libro. Baste por el momento anotar que el que se rechace la unidad no quiere decir que se abandone por ello la cohesión del texto. Lo que importa es el ejercicio mismo de la escritura, de ahí que Blanchot se preguntara: «¿Cómo es posible la literatura?»<sup>27</sup>

En un intento por comprender esta pregunta, los estudiosos de Blanchot han trazado, de cierta manera, líneas discursivas en torno al tópico de lo neutro, que a su vez se multiplica en las siguientes figuras: la comunidad, la escritura blanca, la escritura del silencio, el afuera, la a-significancia, el vacío, el descentramiento, la noche, la ausencia, la discreción, el desplazamiento, el olvido, el fragmento, el deseo, el sueño, la ficción, la muerte...

Y sin embargo, me atrevería a decir que la *(des)obra* teórica de Maurice Blanchot encierra más que una preocupación *por* la escritura, un constante trabajo *de* la escritura concebida como ejercicio. La escritura como ejercicio no manifiesta algo que le sea conocido, algo sistemático incluso, al contrario, se lanza a su descubrimiento, a su búsqueda obsesiva obteniendo como resultado

---

<sup>27</sup> Maurice Blanchot: *Comment la littérature est-elle possible?* París, Corti, 1942. Consonante con el pensamiento literario de Blanchot, resulta la visión de César Aira, quien en su texto "La nueva escritura" describe lo que para él es la verdadera propuesta de las vanguardias. "Las herramientas de las vanguardias, siempre según esta visión personal mía, es el procedimiento. Para una visión negativa, el procedimiento es un simulacro tramposo del proceso por el que una cultura establece el *modus operandi* del artista; para los vanguardistas, es el único modo que queda de reconstruir la radicalidad constitutiva del arte. En realidad, el juicio no importa. La vanguardia, por su naturaleza misma, incorpora el escarnio, y lo vuelve un dato más de su trabajo.

En este sentido, entendidas como creadoras de procedimientos, las vanguardias siguen vigentes, y han poblado el siglo de mapas del tesoro que esperan ser explorados. Constructivismo, escritura automática, *ready-made*, dodecafonismo, *cut-up*, azar, indeterminación. Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran. ¿Para qué necesitamos obras? ¿Quién quiere otra novela, otro cuadro, otra sinfonía? ¿Cómo si no hubiera bastantes ya! (César Aira: "La nueva escritura" en *La Jornada Semanal*. México, abril 12 de 1998).

una serie de reflexiones sobre la práctica escrituraria. En él, la actividad de escribir es una operación fragmentaria que llega a desembocar en la economía y complejidad del aforismo, pero, paradójicamente, sin llegar a serlo efectivamente. Este rasgo de la multiplicidad del discurso revela los sujetos en que Blanchot se halla, a su vez, fragmentado, pero no son sujetos existenciales sino sujetos lingüísticos, gramaticales, que se multiplican o suspenden en la propia escritura. El que escribe es siempre otro y este otro obedece a la actividad de la que emana: la escritura.

De ahí que la literatura tenga por característica ser una escritura crítica, pues ante la imposibilidad de crear un lenguaje primario, original, se vuelve sobre sus propias formas: el aforismo dentro de la obra teórica la vuelve, también, creación literaria. Ésta es una característica indiscutible de Blanchot: la continuidad entre teoría y creación literaria. Toda su obra es certeramente conceptual e imaginativa: hay un movimiento constante que va del relato a la reflexión literaria y de ésta a aquél; me atrevo a decir que sus textos fragmentarios son una constante intercalación lenguaje de ficción (racionalidad narrativa) y lenguaje de reflexión (racionalidad argumentativa o lógica).

No sorprenda, entonces, que la obra de Blanchot se manifieste como una escritura errante, que no busca cultivar ni pertenecer a un género literario, sino más bien juega a difuminarlos en un cruce de aforismo, relato, narración, ensayo y poesía. Roger Laporte lo sabe bien y no duda en señalarlo cuando nos propone observar tres vertientes en las publicaciones de Blanchot; así, incluye los siguientes títulos en el rubro de obra crítica:

*Faux pas, La part du feu, L'entretien infini, L'amité.* A esta lista se le pueden añadir breves estudios más recientes: solamente citaré: *La communauté inavouable*, y *Michel Foucault tel que je l'imagine*. El último libro de Maurice Blanchot, titulado *Une voix venue d'ailleurs*, consagrado a la poesía de L. R. de

Forêts, apareció en septiembre de 1992. [...] La obra de ficción comprende dos épocas, la de las grandes novelas: *Thomas l'obscur*, *Aminadab*, *Le Très-Haut*, y a continuación la de los relatos: *L'arrêt de mort*, *La folie du jour*, *Thomas l'obscur* (nueva versión), *Au moment voulu*, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, *Le dernier homme*. *L'attente l'oubli*, aparecido en 1962, última obra de esta segunda época, no lleva la mención "relato". En las diferentes reediciones de sus obras, Blanchot ha suprimido toda indicación de género. [...] Blanchot ha abandonado la ficción en la misma medida en que ella no convenía ya a su búsqueda. Los relatos han sido sustituidos por una nueva manera, un nuevo género, que comprende solamente dos libros, pero mayores: *Le pas au-delà*, *L'écriture du desastre*. Si se tiene a toda costa que calificar estas obras, se las puede llamar *fragmentarias*<sup>28</sup>.

Su camino es un andar por el silencio y la oscuridad de los linderos que protegen el centro hacia donde se dirige el cúmulo de sensaciones, de ideas que quieren (des)acomodarse en el proyecto de escritura que se desarrolla con la oscuridad que le es propia al ejercicio de la escritura.

El mito griego dice: no se puede hacer obra si se busca la experiencia desmesurada de la profundidad por sí misma, experiencia que los griegos reconocen necesaria a la obra, experiencia en la que la obra se somete a la prueba de su desmesura. La profundidad no se entrega de frente, sólo se revela disimulándose en la obra. Respuesta capital, inexorable. Pero el mito también muestra que el destino de Orfeo es no someterse a esta ley última; y de modo evidente, al volverse hacia Eurídice, Orfeo arruina la obra, la obra se deshace inmediatamente y Eurídice vuelve a la sombra; la esencia de la noche, bajo su mirada se revela como lo esencial. Así traiciona a la obra, a Eurídice y a la noche. Pero no volverse hacia Eurídice, no sería menos traicionar, ser infiel a la fuerza sin medida y sin prudencia de su movimiento, que no quiere a Eurídice en su verdad diurna y en su encanto cotidiano, que la quiere en su oscuridad nocturna, en su alejamiento, con su cuerpo cerrado y su rostro sellado, que quiere verla no cuando es visible, sino cuando es invisible, y no como la intimidad de una vida familiar, sino como la extrañeza de lo que excluye toda intimidad, no para hacerla vivir, sino para tener viva en ella la plenitud de su muerte. (EL: 162)

---

<sup>28</sup> Roger Laporte: "Leer a Maurice Blanchot; a modo de presentación" en *Archipiélago*, núm. 49, 2001, p. 15, 16.

Esta literatura inasible, sin límites, muestra juegos constantes de creación y reflexión, casi filosofía, puro pensamiento. No se busca la gran obra, sino la *desobra* porque solamente reconstruyendo la escritura será posible volver a hacer hablar a la palabra.

No hay preocupación por conservar la línea de un género, de un único código: las fronteras serán las que asistan a la colección de fragmentos de un espacio cada vez más heterogéneo, más disperso, menos seguro y menos, mucho menos, fijo.

### 2.3. El espacio literario o «la mirada de Orfeo»

Maurice Blanchot ubica como emblema de su pensamiento y de su escritura el mito de *Orfeo*, que pone de relieve un espacio-tiempo desastroso que conduce al sujeto pensante hacia la muerte. Blanchot “veía en esta mirada de Orfeo, que consagra y destruye al mismo tiempo, la obra del canto, la esencia misma de la inspiración y, en Eurídice, el «punto profundamente oscuro hacia el que parecen dirigirse el arte, el deseo, la muerte, la noche<sup>29</sup>»”.

Maurice Blanchot escribe para no morir. Escribe para indagar las posibilidades de la escritura mientras [se] está escribiendo; esta frase críptica que parece vacía, circular, no quiere más que detentar la presencia del *eterno retorno*; de ahí que se interrogue incansablemente por las condiciones de posibilidad de la experiencia de la escritura. «Escribir empieza con la mirada de Orfeo». Una de las significaciones probables del *eterno retorno* es la referida al regreso de la página en blanco después y sobre todo en el momento que se

---

<sup>29</sup> Bernadette Bricout: “Prológo” al libro *La mirada de Orfeo; los mitos literarios de occidente*. Trad. Gemma Andujar Moreno. Barcelona, Paidós, 2002, p. 15.

incursiona en la literatura, cuando el lenguaje aspira a irrumpir en el mundo de la literatura por medio de la escritura.

Me permito, recordar, rápidamente, que si su gran tema es la escritura (la escritura literaria, puesto que para él no había otra forma de escribir), el eterno retorno, la muerte, la noche, el silencio, la soledad y lo neutro son sus mejores variaciones. Tenor y contrapuntos se hallan en un círculo dialéctico y no, al que se persigue fisurar para tener la ilusión de contar con los extremos.

¿Cómo encontrar los extremos en un círculo que es pura continuidad? ¿Hacia dónde dirigir la búsqueda? ¿En qué consiste la búsqueda, más aún, qué se busca? Las respuestas a semejantes cuestionamientos, al parecer de poca lógica, son *mostradas* por Blanchot mediante el método de la paradoja. De ahí que leerlo sea aceptar la oscuridad, vagar en un abismo, el mismo en que se generan sus textos. En *El diálogo inconcluso*, Blanchot asocia a la escritura con dos adjetivos: insensata y terrible. La *ausencia*, último estado de la escritura en el proceso de solidificación, es para Roland Barthes el grado cero como negación e imposibilidad, como pureza en la ausencia de todo signo, proponiendo en fin el cumplimiento de ese sueño órfico: un escritor sin Literatura<sup>30</sup>.

El arte, la literatura es una opción, quizá la única posibilidad de ruptura en el continuo del círculo. En la continuidad de la historia, en su errancia sin fin la literatura da lugar a un quiebre, a una falla, a una imperfección de la cual puede surgir una nueva actividad, que sin parecer diferente, no es tampoco, la misma. De ahí que en Blanchot, el círculo aparezca siempre abierto.

El día es banal y la noche es auténtica: la obra literaria busca siempre la cercanía de esta noche, que es irreductible al día, mediante la operación de la escritura que no hace sino eludirla. Esta «otra» noche, lo neutro, habita la

---

<sup>30</sup> Cfr. Roland Barthes, 1987, p. 15.

escritura e irrumpe en el continuo. La falla, la imperfección, la fisura, el quiebre suspenden el movimiento del círculo. “Al final el rigor de la experiencia escritora ni siquiera vive de la añoranza o de la imposibilidad de lo perdido; la reflexión no se cierra sobre sí misma, desplaza su objeto hasta el infinito y vive en esa disrupción como el lugar de una libertad desconocida<sup>31</sup>”.

Blanchot ha buscado durante mucho tiempo el origen de la escritura, de la obra de arte, el punto en que coinciden la inspiración<sup>32</sup> y la falta de inspiración, pero esta búsqueda de un centro ha zozobrado, o ha sido molida por una fuerza contraria y así, escribe Blanchot, es como si «la idea de origen se hubiera como borrado en sí misma, dejándonos como signo la idea de diferencia, de divergencia, como primer centro [...], centro que es la ausencia de todo centro, puesto que ahí es donde viene a romperse la punta de toda unidad: de alguna manera el no centro de la no unidad», pero precisamente ¿no encuentran los fragmentos su origen –si se puede hablar así– en aquella rotura inicial?<sup>33</sup>.

El punto central de la obra, dice Blanchot, es la obra como origen, ese que no se puede alcanzar, pero que paradójicamente es lo único que vale la pena alcanzar: “El origen es [...] aquello siempre exterior [...], lo que no llega jamás, por hallarse interceptado por la propia palabra que es desvío, que no admite más que su propio desplazamiento. Que en el principio está el verbo, que el sujeto sea lenguaje, significa entonces que no se pertenece y que entonces su espacio no es el juicio, el de la mediación del concepto, sino la pasión, del padecer del imaginario”<sup>34</sup>. Esto no puede ser otra cosa que adentrarse en los bosques de la fascinación, lo cual podría ser visto –supongo– como una forma

---

<sup>31</sup> José María Ripalda: “Introducción” en Blanchot, M. *El paso (no) más allá*. Trad. De Cristina Peretti. Barcelona, Paidós, 1994, p. 19.

<sup>32</sup> *Nota bene*: Cuando Blanchot se refiere a la *inspiración*, no lo hace a aquella que precede la actividad de la escritura, sino a la que irrumpe con ella. La inspiración es fuerza creadora y aridez íntimamente confundidas. (Cfr. *El espacio literario*, p. 167-170.)

<sup>33</sup> Roger Laporte: *Op. cit.*, pp.16-17.

<sup>34</sup> Ángel Nogueira Dobarro: *Op. cit.*, p. 14.

de respuesta a la llamada de origen, puesto que la obra lanza a quien se consagra a ella al punto en que ella experimenta la imposibilidad<sup>35</sup>.

La vuelta al origen –a la que aspira Blanchot– es, fundamentalmente, “la renuncia a los caminos trillados y la entrada en el desierto, donde las huellas nunca perduraran lo bastante como para indicar el paso de otros hombres, o lo que otros hombres han visto y cómo lo han visto. La devolución al origen, o a lo preobjetivo, significa la apertura de las posibilidades para la visión. De todas las posibilidades<sup>36</sup>”.

La paradoja de la *imposibilidad* como única posibilidad de la escritura es clave en el pensamiento literario de Blanchot. Aquella fisura que se busca en el círculo es en realidad un salto:

Escribir comienza con la mirada de Orfeo, y esa mirada es el movimiento del deseo que quiebra el destino y la preocupación del canto; y en esa decisión inspirada y despreocupada alcanza el origen, consagra el canto. Pero para descender hacia ese instante Orfeo necesitó el poder del arte. Esto quiere decir: no se escribe si no se alcanza ese instante hacia el cual, sin embargo, sólo se puede dirigir en el espacio abierto por el movimiento de escribir. Para escribir ya es necesario escribir. En esta contradicción se sitúan la esencia de la escritura, la dificultad de la experiencia y el salto de la inspiración. (EL: 166)

Blanchot no concibe otra literatura (escritura) que no sea a la vez expiación del hecho mismo de escribir. La escritura vista como ejercicio es un desastre que arrasa con los principios de totalidad. Escribir es colocarse en el camino de lo imposible y terminar con la certidumbre de la idea de Dios, del yo, de la verdad, del libro y de obra.

---

<sup>35</sup> Cfr. “El canto de las Sirenas” en *El libro que vendrá* (1969) de M. Blanchot.

<sup>36</sup> Chantal Maillard: *La creación por la metáfora; introducción a la razón poética*. Barcelona, Anthropos, 1992, p. 168

El artista y el poeta han recibido la misión de recordarnos obstinadamente el error, de orientarnos hacia ese espacio donde todo lo que nos proponemos, todo lo que hemos adquirido, todo lo que somos, todo lo que se abre sobre la tierra y el cielo, retorno a lo insignificante, donde lo que se aproxima es lo no-serio y lo no-verdadero, como si a lo mejor surgiese de allí la fuente de toda autenticidad. (*EL*: 236)

«El artista es el origen de la obra, la obra es el origen del artista de modo tan diferente de como el arte, a su vez, es origen de aquéllos»<sup>37</sup>. Como Heidegger, Blanchot conforma su pensamiento literario a un círculo de movimiento hermenéutico, dinámico, que muestra el desdoblamiento de la temporalidad que disimula el vacío de la muerte: tiempo activo (la historia, el mundo, la verdad) y tiempo pasivo (la fascinación, la pasión por la imagen)<sup>38</sup>. Blanchot

---

<sup>37</sup> Martin Heidegger: *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos, México, FCE, 1958. La aparición en alemán por vez primera del ensayo "El origen de la obra de arte" fue en 1952, apenas tres años antes que *El espacio literario* de Blanchot.

<sup>38</sup> Tengo la certeza de que la relación Heidegger-Blanchot es un problema mayúsculo que debe tratarse con rigor. No es de mi competencia tan ardua labor; sólo anoto aquí las relaciones indispensables como referencia al asunto del espacio literario; relaciones que saltan a la vista de cualquier lector de los textos aquí aludidos. Sin embargo, cito, para quien tenga interés en esto, un fragmento de *El pensamiento literario de Maurice Blanchot*: "El artista es el origen de la obra, comenzaba diciendo Heidegger. Significa que la obra no tiene lugar sin el artista, pero también que éste por sí sólo no es su soporte. Blanchot, por su parte, denomina 'extrañas' las relaciones del artista con la obra, en tanto hacen que ésta dependa de aquél, quien, no obstante, no es artista sino en el seno de la obra. Extrañas, ante todo, porque la ambigüedad de la experiencia del círculo trastorna el tiempo, de modo que no deja lugar a la coincidencia entre la obra como 'experiencia' de la muerte y la 'posibilidad' de morir que el artista busca a través de ella. Para que haya posibilidad se requiere el tiempo lineal del mundo; la posibilidad se vuelve imposible en aquella anomalía del tiempo en la que, pongamos por caso, el poeta no existe sino después del poema, pero se necesita que haya poeta para que haya poema.

La obra es el origen del artista, continuaba Heidegger. En términos de Blanchot, el artista –para ser lo que es, artista– tiene que exponerse a la experiencia fundamental de la obra, partir de aquello que busca alcanzar, acercarse al punto central de la obra, que es la obra como origen, inalcanzable porque ahí, en ese otro tiempo, la obra se preocupa por el artista sino por su esencia, el arte.

El artista y la obra –termina diciendo Heidegger– deben su experiencia al arte, de él reciben su esencia. El arte es su origen. Sólo que el círculo del que habla Heidegger es aquel en que se mueve el pensar cuando piensa lo que hay por pensar (en este caso, el origen de la

describe la obra como el lugar donde puede aparecer el arte. La obra conduce a la búsqueda de la obra, la obra nos dice en *El libro que vendrá*, es movimiento hacia un lugar que al “creer” alcanzarlo, desaparece.

El tiempo activo es el del trabajo, del proyecto; este tiempo activo construye el mundo como mundo de las representaciones; el tiempo pasivo es el de la *muerte*, el de la inversión radical de la muerte: tiempo de la ausencia de tiempo, que no es otra cosa que la esencia de la soledad; soledad de la obra. Escribir es, pues, entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo; el escritor pertenece a la soledad de la obra mientras que a él le pertenece únicamente el libro.

«Cada vez que el pensamiento tropieza con un círculo, es porque toca algo original de donde parte, y que sólo puede superar para volver a él» (*EL*: 85). El regreso del que habla Blanchot sólo es posible por digresión: «Escribir para poder morir, morir para poder escribir». Esta es la configuración del círculo y de la que se desprende una meditación sobre la conducta creadora y del estatuto de la obra literaria que desemboca en la defensa de la autonomía de la literatura, pero fundamentalmente en defensa de *la escritura como ejercicio*, como procedimiento.

La obra de arte no remite inmediatamente a alguien que la habría hecho. Cuando ignoramos todo de las circunstancias que la han preparado, de la historia de su creación y hasta el nombre de quien la hizo posible, entonces la obra se acerca más a sí misma. Esa es su dirección verdadera. Esta exigencia que se expresa en ese superlativo que es la obra maestra. La obra maestra no reside en su perfección, tal como esta palabra reivindicada por la estética lo hace suponer, ni en la maestría, que pertenece al artista, y no a la obra. Valéry dice bien que la maestría es lo que permite no terminar nunca lo

---

obra de arte). En Blanchot, en cambio, no se trata de la experiencia del pensar, sino de la experiencia del artista con el arte en la obra de arte. Círculo tal vez más original, en cuanto inherente a la tarea artística misma. (Jorge Mario Mejía: *Op. cit.*, pp. 5-6).

que se hace. Sólo la maestría del artesano concluye en el objeto que fabrica. Para el artista la obra siempre es infinita, no terminada, y por eso, porque es, porque es absolutamente, este acontecimiento singular se revela como perteneciendo al dominio de la realización. Es de otro orden. (EL: 209)

La deconstrucción del concepto de obra que Blanchot propone (esto es, el concepto de *desobra*) tiene, en la concepción de *escritura como ejercicio* su mejor argumento. Incorporada al «tiempo de la ausencia de tiempo», a la «presencia sin presencia», la escritura solamente puede corresponder a quien no la puede tener como suya: *Él*. Ese extraño tiempo sin tiempo únicamente viene hasta nosotros con la escritura: posibilidad e imposibilidad, ¿dónde están los límites? De esta concepción de escritura se desprenden, desde la lectura que a mí me interesa proponer, dos aristas la «muerte del autor» y la «participación del lector». Antes, intentaré un acercamiento a la noción de *espacio literario*.

Son, al menos, tres líneas conceptuales las que subyacen a la noción de espacio propuesta por Blanchot en los libros que hemos seleccionado y agrupado, que no unificado, para acercarnos a sus reflexiones teóricas, a saber: *El espacio literario* (1955), *El libro que vendrá* (1959), *El diálogo inconcluso* (1969), *El paso (no) más allá* (1973) y *La escritura del desastre* (ca. 1980).

Por una parte, Blanchot llama espacio literario al sitio donde acontece el hecho poético o literario, es decir, a la zona de la lengua que ocupa la así llamada lengua poética. Una de sus características es que en él, por pertenecer a una práctica que conmueve los estratos más profundos del ser, desaparece el sujeto “hablante” (el ser que escribe); el sujeto desaparece del espacio de la escritura creativa de la misma forma que desaparece en los fenómenos de vínculo con la divinidad o de comunión mística.

Como la palabra sagrada, viene no se sabe de dónde, no tiene autor ni origen y, por ello, remite a algo más original. Detrás de la palabra escrita, no

hay nadie presente, sino que ella da voz a la ausencia, como en el oráculo donde habla lo divino, el dios en sí mismo nunca está presente en su palabra, es pues la ausencia de dios quien habla. Y el oráculo, como tampoco la escritura, no se justifica, no se explica, no se defiende: no existe diálogo con lo escrito como no existe diálogo con el dios<sup>39</sup>.

En segundo lugar, el espacio literario es parte de la interioridad del texto. Esta textualidad es considerada como un tejido, como una trama, como una textura que, a simple vista, parece cerrada, acabada, conclusa, pero mirada con detenimiento –quizá a través de ciertas estrategias teóricas o en franca práctica escritural– se define como abierta. Este espacio literario sucede en el texto mismo; sin embargo, siempre hay elementos de ese espacio que desprenden hebras que pueden seguir siendo tejidas y que son, se adivina, recuperadas por el lector. Este carácter de textura inconclusa de todo texto es, para decirlo con Umberto Eco<sup>40</sup>, lo que se llama «apertura de la obra», que hace del lector (en el caso del texto) un llevador a término de la obra, en el instante del llamado gozo, o contemplación, o reproducción de la misma.

Por contener su propia historicidad y la del sujeto que lo eleva a obra, el texto literario no puede ser más que inconcluso. Su materialidad es infinita en tanto su historicidad permanece. Es en este sentido que el lector se convierte en el «otro», en otro hacedor de la obra<sup>41</sup>. El lector reescribe el texto al (re)leerlo. El espacio literario o de la escritura sería, visto desde este ángulo, el

---

<sup>38</sup> Maurice Blanchot: *La bestia de Lascaux. El último en hablar*. Apud. Antonio Nogueira Dobarro en "Editorial" de *Anthropos*, núms. 192-193, 2001, p.4.

<sup>40</sup> Umberto Eco: *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona, Seix-Barral, 1965, pp. 28 y ss.

<sup>41</sup> Para el papel activo que la *nueva escritura* de la modernidad, la escritura blanca, exige al lector, téngase presente los comentarios de los «objetivistas» al respecto. *Vid. supra*. 1.3.1.2.

hueco que queda en el interior del texto, y que se va llenando de sentido a lo largo de la historia de sus lecturas.

En su *Poética del espacio* (1957), Gastón Bachelard suministra a la palabra espacio una carga semántica similar a la que en parte se actualiza en la obra de Blanchot: "El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En particular, atrae casi siempre<sup>42</sup>".

La «fenomenología de la imaginación» en este libro de Bachelard que se publicó escasamente dos años después de *El espacio literario*, tiene como propósito describir el asombro que provoca la imagen poética en quien la observa. Esa distancia, *distancia interior* también, tendría como finalidad la captación de la imagen poética, la cual no se restringe al dominio del poema, sino que refiere a todo fenómeno que provoca asombro, atención o apreciación poética. Esa distancia que recorre la mirada durante la percepción del objeto que produce una imagen poética, recibe el nombre de *espacio*.

Una diferencia entre ambos filósofos sería el hecho de que Blanchot liga, en un inicio, la noción de espacio a la actividad del escritor, de la operación que ejecuta, mientras que Bachelard lo hace en relación al "lector implícito-perceptor", quien mira no la escritura, sino las imágenes-interpretantes que ésta genera. Ambos, coinciden, finalmente, en que este espacio incluye un tiempo –la duración de la mirada órfica o poética– siempre pasado y por ello inasible salvo por transgresión. Se trata de un instante que el escritor o el "preceptor" no pueden prolongar más, la imagen se fuga y no

---

<sup>42</sup> Gastón Bachelard: *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. México, FCE, 2000, p. 28.

resta más que dar paso a la interpretación por medio de la participación del lector en la reconstrucción del texto<sup>43</sup>.

En el pórtico del libro, Blanchot advierte que *El espacio literario*, en cuanto libro, se dirige tanto hacia una de sus partes como a su centro: "La mirada de Orfeo".

Un libro, incluso un libro fragmentario, tiene un centro que lo atrae: centro no fijo que se desplaza por la presión del libro y las circunstancias de su composición. También centro fijo, que se desplaza si es verdadero, que sigue siendo el mismo y se hace cada vez más central, más escondido, más incierto y más imperioso. El que escribe el libro, lo escribe por deseo, por ignorancia de este centro. El sentimiento de haberlo tocado puede muy bien no ser más que la ilusión de haberlo alcanzado; cuando se trata de un libro de ensayos, hay una cierta lealtad metódica en aclarar hacia qué punto parece dirigirse el libro; aquí, hacia las páginas tituladas «La mirada de Orfeo». (EL: 4)

"La mirada de Orfeo" describe el poder del arte por el cual la noche se abre. "Es un poder doble: inaugura una distancia inusual, porque en el mito la mirada y su duración reciben un tratamiento espacial. Una *distancia íntima* se esboza entre quien mira y el objeto de su mirada [...] ese espacio ilimitado es fruto de un acto anónimo y solitario: la mirada, el acto más solitario de todos".<sup>44</sup> La mirada de Orfeo, el trayecto de su mirada en la prohibida vuelta con que busca vigilar a Eurídice en la oscuridad de la noche, simboliza el espacio literario en que el escritor busca la obra logrando sólo despojarse de ella.

Entre la mirada y el objeto de la mirada, entre el sujeto anónimo y el cuaderno de escritura, se construye el espacio literario. Este espacio no es

<sup>43</sup> A José M. Cuesta Abad no le sorprendería este parangón, pues asegura que tanto la fenomenología como la ontología confluyen en la obra de Blanchot. *Vid.* La Introducción que hace J. M. Abad a la edición española del *Sobre Maurice Blanchot* de Emmanuel Levinas.

<sup>44</sup> Anna, Poca: "De la literatura como experiencia anónima del pensamiento", Prólogo a la edición española de *El espacio literario* de M. Blanchot, 1992, p. 7.

determinable topológicamente, no se decide por la existencia de una *cosa* como lo sería el libro; en tal sentido es más bien un no-lugar. Su esencia no está dada por un objeto material, sino por un objeto ideal<sup>45</sup>. La obra literaria, lo sabemos bien, no es el libro, su ser reside en ser el artificio lingüístico que instauro un mundo, su mundo.

Blanchot parte de esta última noción de espacio en la que la inmersión de las otras nociones se da de manera discreta, casi anónima en tanto se destaca el propio acto que es ejecutado: escribir, de modo que en tercer lugar, pero fundamentalmente, recibe el nombre de espacio literario aquél no-lugar que involucra la propia actividad de la escritura como mero ejercicio. Escribir obliga a la reflexión sobre la experiencia de la escritura porque sólo así se van observando las paradojas que encierra esta actividad.

Lo que distingue, de entrada, a cada una de estas meditaciones es que en la primera no es preciso estar ante una obra literaria, puede el espacio literario manifestarse a partir de cualquier proyecto de escritura, pues se basa sólo en la relación que se establece entre el escritor y el papel en su laboratorio de ideas. En la segunda meditación es claro que el objeto que se tiene en mente es, precisamente la obra estética literaria. La tercera meditación se complica porque si bien se parte de la obra literaria, lo que se busca es develar la reflexión sobre la literatura que ella misma encierra; hay, pues, un *metatexto*, es decir, no hay un texto escrito, o mejor dicho, el texto es lo que menos importa al escribir tomando en sentido inverso al proceso de la escritura: hablar de la experiencia de la misma. En esta última línea se inscribe *El espacio literario* blanchotiano: lugar separado del mundo, lugar (o quizá sea mejor decir no-

---

<sup>45</sup> Para una distinción entre los objetos materiales y los objetos ideales de las obras de arte, Vid. Gérard Genette: *La obra del arte I; inmanencia y trascendencia*. Trad. de Carlos Manzano. Barcelona, Lumen, 1997.

lugar) esencialmente diferente donde el lenguaje se convierte en un movimiento perpetuo de relaciones entre sí; en el espacio literario los signos se proyectan, se diseminan, se cruzan, se dispersan y se combinan de manera perpetua, infinita. Seguramente deba aclarar que no pretendo insinuar que toda la escritura de Blanchot sea, en estricto sentido, especular o, más aún, metaficcional, sino que en los textos que aquí me interesa comentar, destaca por vía del comentario el metatexto que, por ejemplo, en Rilke, posibilita hablar de la palabra inminente, la que desautomatiza a los objetos.

Rilke, en un poema, uno de sus últimos poemas, dice que el espacio interior "traduce las cosas". Las hace pasar de un estado a otro, del lenguaje extranjero, exterior, a un lenguaje completamente interior, e incluso el adentro del lenguaje, cuando éste nombra en silencio y por el silencio, y hace del nombre una realidad silenciosa. *El espacio [que] nos excede y [que] traduce las cosas* es, entonces transfigurador, el traductor por excelencia. Pero esta indicación nos hace sentir algo más: ¿no hay otro traductor, otro espacio donde las cosas dejan de ser visibles para permanecer en su intimidad invisible? Ciertamente, y podemos darle audazmente su nombre: este traductor esencial es el poeta, y ese espacio es el espacio del poema, donde no hay nada más presente, donde en el seno de la ausencia todo habla, todo entra en la unión espiritual, abierta y no inmóvil, sino centro del eterno movimiento. (EL: 131-132)

Al examinar la posibilidad de alguna línea de fuga en el círculo hermenéutico, Maurice Blanchot funda la noción de *espacio literario* con la intencionalidad de responder, mediante el *comentario*<sup>46</sup> de la obra de Mallarmé, Kafka, Rilke y Hölderlin, la cuestión de a dónde va la literatura. La respuesta sugerida es que

---

<sup>46</sup> He utilizado, en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, el concepto de *comentario* como sustituto de crítica o interpretación literaria. Quisiera precisar un poco respecto al hecho de considerar el *comentario* como el trabajo blanchotiano por excelencia que, en otros contextos y con otros fines respecto a la obra de arte literaria, pudiera llamarse método. Blanchot se aparta de la crítica literaria basada en el problema del gusto estético para liberar a la escritura de las subdivisiones en géneros, escuelas, corrientes, estilos, etcétera. Por esto es que la «crítica blanchotiana», su escritura, incluye lo mismo a Racine, Nietzsche, Artaud, Kafka, Heidegger, Duras; porque lo importante no es que sean filósofos o creadores, sino que todos aceptan el «insensato juego de la escritura».

la literatura va hacia ella misma, hacia su propia centralidad: “la escritura se desnuda e intenta decirse a sí misma<sup>47</sup>”. Esta inmediata respuesta a la cuestión planteada encierra, como se verá, una sencillez aparentemente causada, sin duda, por el movimiento del círculo infinito al que pertenecen la práctica de la escritura y la reescritura (lectura) literarias.<sup>48</sup> Sea como fuere, el círculo está nuevamente dado.

En el *espacio literario* es la palabra poética (la escritura) la que permite conformar tanto el tiempo de la obra como el tiempo del libro. La palabra poética, la palabra esencial de Heidegger<sup>49</sup>, pone en movimiento una dimensión temporal diferente a la del tiempo del mundo de la vida. «La obra es la espera de la obra»; la obra se convierte en espera dentro del espacio del lenguaje; esto quiere decir que “la obra es espera de algo que siempre está ausente, que está afuera, algo que nunca está presente en sí mismo. La obra es espera porque está formada con el lenguaje poético, que si bien abre mundo lo hace en forma de «escansión rítmica», es decir, como mediación del tiempo del ser”.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Roger Laporte: *Op. Cit.*, p. 16.

<sup>48</sup> Al respecto, J. M. Cuesta Abad anota lo siguiente: “no es fácil captar el carácter excepcional que entraña la aventura de *L’Espace littéraire*. Las reflexiones que hace Blanchot sobre Mallarmé, Kafka, Rilke o Hölderlin parecen responder a las pretensión esclarecedora de un crítico literario, pero la lectura no surge ahí sino del movimiento en el que escribir es ya la apertura del espacio literario que sólo puede transformarse en experiencia al escribirse”. *Op. cit.*, p. 16.

<sup>49</sup> Hay que tener presente que mientras para Heidegger el lenguaje es la casa del ser y la poesía, el lugar de *desocultación* de la verdad, es la casa del ente (del ser-siendo), para Blanchot la poesía representa una separación del ser respecto de sí mismo en virtud del lenguaje.

<sup>50</sup> Antonio Aguilar: “Blanchot: retórica y escritura” en *Anthropos*, núms. 192-193, 2001, p. 65.

Para Blanchot, el lenguaje bruto es aquel en el que las palabras se entregan a una función representativa, mientras que el lenguaje esencial trata de hacer visible la ausencia de la referencia. El lenguaje esencial entra en las palabras y permanece en ellas. El hablante común, cotidiano, nombra la cosa; el poeta nombra la ausencia de la cosa.

La palabra poética, la literatura es experiencia: la experiencia de la neutralidad. Escribir es un gesto que se apodera del vacío y del silencio. Para quien sabe adentrarse en ella, una obra literaria es, nos dice Blanchot siguiendo a Mallarmé, una rica morada de silencio, una defensa firme y una alta muralla contra esa inmensidad hablante que se dirige a nosotros desviándonos de nosotros<sup>51</sup>.

#### 2.4. La “muerte del autor” o la ausencia del yo en el espacio literario

Ya en el capítulo primero vimos que en literatura si bien es cierto que el espacio puede ser descrito en términos topológicos, resulta imposible agotar su riqueza bajo tal aspecto. El espacio literario es, de entrada, irreductible a un espacio real, ya sea el espacio social o el espacio del lenguaje cotidiano.

El espacio literario es un no-lugar o un «lugar sin lugar» –como bien lo dice Foucault refiriéndose a Blanchot– donde se desarrolla la *escritura como ejercicio*. “Escribir es participar de la afirmación de la soledad donde amenaza la fascinación. Es entregarse al riesgo de la ausencia de tiempo donde reina el recomienzo eterno”. (EL: 27). «Ausencia de tiempo» no significa negar el tiempo, sino el despojamiento de un presente en el que el *Yo* se convierte en un *Él*; la ausencia es la neutralidad vacía del *Yo* que se abisma en su propio

---

<sup>51</sup> Cfr. “Una nueva concepción de el espacio literario” en *El libro que vendrá* de M. Blanchot: 1969, pp. 263-274.

hundimiento, donde se vuelve anónimo. Pasar del *Yo* al *Él*, alcanzar la presencia neutra, impersonal equivaldría a “la relación que mantiene la mirada con la profundidad sin mirada y sin rostro, la ausencia se ve porque ciega” (*EL*: 27). La ausencia que la oscuridad (noche) oculta hace posible la literatura; esta es una de las razones por la cuales para Blanchot la escritura (la literatura) es cosa de espacio.

Me parece que Isidro Herrera plantea con agudeza la problemática que encierra el paso del *Yo* al *ÉL*; las preguntas sobre esta despersonalización van así:

¿Cuándo él –el “yo”– es “él”? “Cuándo”, es decir, “en qué condiciones”, “con condición de qué”, “en qué momento”, “como resultado de qué operación”. Pero aquí es donde surge la cuestión que ya no lo hace en forma de pregunta: “él” se burla de las llamadas “condiciones de posibilidad” puesto que se instala con toda calma en la determinación de lo imposible; “él” no resulta de la conjunción de una serie de acontecimientos que constituirían la ocasión de su venida: él es el acontecimiento mismo de su venida, la ocasión de su parecer (aunque fuere desapareciendo); “él” está aquí en un instante, pero no tiene tiempo para venir, viene a nosotros fuera del tiempo, escapado de un presente donde él no cabe; “él”, sustituto del “yo”, no es su recambio, sino, si eso se puede decir, mi “desobra”, teniendo en cuenta que la desobra (el *désœuvrement*) no es el resultado de ninguna acción u operación, sino justamente lo que desde dentro arruina la acción, deshace la obra y pone en cuestión la permanencia de todo lo que quiere encontrar en el obrar una acción para *ser*<sup>52</sup>.

Blanchot instituye una nueva relación entre el autor y la obra: ¿cómo es posible el autor? –es otra de sus preguntas constantes. El autor es nada más ni nada menos que un sujeto de escritura y el que escribe no puede vivir ni morir. El nombre de autor es lo que desaparece. En principio, Blanchot acepta que todo autor se sitúa en el interior de su obra; en ésta es donde el hombre encuentra su sitio, por ella existe; sin embargo, esta existencia del artista en su obra es de tal naturaleza que lo induce a la destrucción. La muerte del autor es, como en

<sup>52</sup> Isidro Herrera: “Una persona más. Una palabra más” en *Archipiélago*, núm. 49, 2001, p. 53.

el mito de Orfeo, la única posibilidad de existencia. “La muerte es la posibilidad del hombre, es su oportunidad, por ella nos queda el porvenir de un mundo acabado. Extrañamente la muerte es la esperanza más grande de los hombres, su única esperanza de ser hombre. [...] Sólo experimentando el riesgo de su aniquilación el sujeto puede alcanzar la verdad del reconocimiento como autoconciencia independiente”<sup>53</sup>. Blanchot evoca «la muerte de quien escribe porque el tiempo de escribir es también el tiempo de la muerte»; muerte como anonimato, donde el espacio de la literatura (escritura) se vuelve, entonces, un espacio sin lugar, pasivo. Literatura como nada.

Si escribir es descubrir lo interminable, el escritor que penetra esa región no se adelanta hacia lo universal. No va hacia un mundo más seguro, más hermoso, mejor justificado, donde todo se ordenaría según la claridad de un día justo. No descubre el hermoso lenguaje que habla honorablemente para todos. Lo que en él habla, es que de una u otra manera ya no es él mismo, ya no es nadie. El “ÉL” que se sustituye al “YO”, ésa es la soledad que alcanza al escritor por medio de la obra. “ÉL” no designa el desinterés objetivo, la indiferencia creadora. “ÉL” no glorifica la conciencia en otro que no sea yo, vuelo de una vida humana que en el espacio imaginario de la obra de arte conservaría la libertad de decir “YO”. “ÉL” es yo mismo convertido en nadie, otro convertido en el otro, de manera que allí donde estoy no pueda dirigirme a mí, y que quien a mí se dirija no diga “YO”, no sea él mismo. (EL: 22)

El gesto heideggeriano de considerar la muerte como el acontecimiento absolutamente propio del hombre, será para Blanchot la posibilidad extrema a que da lugar la experiencia de la literatura. “El lenguaje de Blanchot se dirige a la muerte: no para triunfar sobre ella con palabra de gloria, sino para mantenerse en esa dimensión órfica donde el canto, hecho posible y necesario por la muerte, no puede nunca mirar a la muerte cara a cara ni hacerla visible:

---

<sup>53</sup> Alberto Ruiz de Samaniego: “Maurice Blanchot: una estética de lo neutro” en *Anthropos*, núms. 192-193, 2001, pp. 103, 104.

de manera que le habla y habla de ella en una imposibilidad que lo encomienda al infinito del murmullo<sup>54</sup> .

Las palabras no le pertenecen al autor, puesto que ellas se unen entre sí por su "afuera", por ese lenguaje exterior que las reúne en el espacio común que es la literatura, de modo tal que la obra no forma parte de un proyecto de autor: escribir es la ausencia de obra (la *desobra*). La literatura viene a ser ese espacio vacío en que el hombre desaparece en beneficio del lenguaje. "Allí donde aparece la palabra, el hombre cesa de escribir. Las respectivas obras de Robbe-Grillet, de Borges y de Blanchot sirven como testimonio de esta desaparición del hombre en provecho del lenguaje<sup>55</sup> .

[La] palabra, la imagen, nos colocan al límite de lo indefinido. El creador [autor] tiene la peligrosa y difícil función de hacer de este límite de ausencia una forma, pero, a la vez, de no constituirse en negación de esta nada en que ella se abre. Por ello la palabra poética, la imagen, parecen tan profundas y al mismo tiempo vacías de contenido, tan amenazadoras y tan atrayentes. Cuanto más fascinan es porque más nos ofrecemos a su ausencia, tanto más llenamos con nuestro sentido su nada, pero la interrupción del mundo que ellas adelantan, no lo olvidemos, es la sombría impotencia de lo que carece de dueño y origen, la muerte como un eterno recomenzar, como un abismamiento perpetuo, nunca más como aquella fuerza civilizadora, en tanto que potencia absoluta de lo negativo, que permitió al hombre de la metafísica reclamar la realización y el dominio de sí y del todo, el absoluto del poder universal<sup>56</sup>.

La preocupación fundante del pensamiento literario de Blanchot está contenida en la pregunta *¿cómo es posible la literatura respecto de sí misma?* Ángel Gabilondo nos muestra su respuesta: La escritura es posible al menos en tres

<sup>54</sup> Michel Foucault: *Op. cit.*, 1996, p. 193.

<sup>55</sup> Michel Foucault: "Relato de la memoria sin recuerdo. Selección de textos sobre Blanchot" en *Archipiélago*, núm. 49, 2001, p. 423. Se trata de un extracto de *Dits et écrits*, T. II, p. 425 que traduce Isidro Herrera.

<sup>56</sup> Alberto Ruiz de Samaniego: *Maurice Blanchot: una estética de lo neutro*. Apud. Ángel Nogueira Dobarro: *Op. cit.*, p. 15.

condiciones, o en una triple: "A condición de que se haya derrumbado primero el mundo donde sólo es dado usar las cosas, a condición de que las cosas se hayan alejado infinitamente de sí mismas y hayan vuelto a ser la indispensable lejanía de la imagen y, además, a condición de que ya no sea yo mismo y de que ya no pueda decir *yo*<sup>57</sup>".

Para Heidegger, el discurso más revelador sobre la poesía es el que la poesía pueda hacer sobre ella misma: poesía que hable de poesía. De este talante es el trabajo de Blanchot: su escritura habla de la escritura, teoriza sobre la creación literaria y es, ella misma, literatura. De modo tal que lo propio de la escritura blanchotiana, o de cualquier otra escritura creativa de este género, no se lo suministra el «yo» que escribe, sino la propia actividad de la escritura; el ejercicio de la escritura no en busca de la racionalidad narrativa, sino de la discursividad. En ella el sujeto queda exiliado, incluso cuando adopta la voz narrativa o poética, el sujeto que escribe no es más que un «medio» de la representación, de la *ausencia de representación*. No es él quien se encuentra en el discurso, es su ausencia como autor la que indica su presencia oculta en la obra. El artista "tiene que exponerse a la experiencia fundamental de la obra, partir de aquello que busca alcanzar, acercarse al punto central de la obra, que es la obra como origen, inalcanzable porque ahí, en ese otro tiempo, la obra no se preocupa por el artista sino por su esencia, el arte<sup>58</sup>".

Porque quien escribe es invitado a desaparecer, el nombre del sujeto que escribe es siempre anónimo.

El escritor no puede permanecer cerca de la obra: sólo puede escribirla, y cuando está escrita, sólo puede distinguir un acceso en el exabrupto *Noli me legere* que lo aleja, que lo aparta o que lo obliga a regresar a ese «espacio»

---

<sup>57</sup> Ángel Gabilondo: "Del ausentarse en una silla" en *Archipiélago*, núm. 49, 2001, pp. 69-70.

<sup>58</sup> Jorge Mario Mejía: *Op. cit.*, p. 6.

donde había entrado para transformarse en el sentido de lo que debía escribir. De modo que ahora vuelve a encontrarse como al comienzo de su tarea, reencuentra la vecindad, la intimidad errante del afuera donde no pudo instalarse. (EL: 18)

Hay un espacio entre el escritor y el libro cuyo desocultamiento se reserva para el lector: la obra. El tono de la obra es el silencio de quien escribe, es su ocultamiento a favor de la forma, coherencia y sentido de la palabra. A través del alejamiento, del desprendimiento personal, el escritor logra imprimir vida propia a la obra. Y sin embargo, aunque en la obra se ha fijado la presencia del escritor, éste ya no gobierna sobre ella. Su presencia es apenas una imagen, una transparencia con posibilidad de revelarnos su *ausencia* en la lectura. Con esta paradoja de la *presencia de la ausencia*, Blanchot instituye una nueva relación entre el autor y la obra.

El escritor pertenece a la obra, pero a él sólo le pertenece un libro, un mudo montón de palabras estériles, lo más insignificante del mundo. El escritor que siente ese vacío cree que la obra sólo está inconclusa y cree que un poco más de trabajo y la suerte de momentos favorables le permitirán, a él solo, terminarla. Por lo tanto, se entrega al trabajo. Pero lo que quiere terminar solo, sigue siendo interminable y lo asocia a un trabajo ilusorio. Al final, la obra lo ignora y vuelve a cerrarse sobre su ausencia en la afirmación impersonal, anónima, de que es, y nada más. Esto se traduce señalando que el artista, que sólo termina su obra en el momento de morir, nunca llega a conocerla. Observación que tal vez haya que invertir, porque, ¿el escritor no estaría muerto desde el momento en que la obra existe, como a veces se lo hace sentir la impresión de una inacción extraña? (EL: 17)

Por un instante de auto-olvido que lo sumerge en el lenguaje, está inmerso el sujeto que escribe. En este despojamiento del sujeto de sí mismo, de un «yo» que da origen al «otro», surge el ser mismo de la obra. En esta instancia de la noción de espacio literario la relación se establece entre el escritor y el lenguaje: “El escritor pertenece a un lenguaje que nadie habla, que no se dirige

a nadie, que no tiene centro, que no revela nada" (*EL*: 20). El exilio del sujeto «hablante», su ocultamiento se manifiesta en la soledad del acto de escritura, en el silencio como exigencia de la obra.

Al introducir el pensamiento literario de Blanchot, dejamos planteada la cuestión de «¿Cómo encontrar los extremos en un círculo que es pura continuidad? ¿Hacia dónde dirigir la búsqueda? ¿En qué consiste la búsqueda, más aún qué se busca?» La respuesta que Jorge Mario Mejía ofrece al respecto tiene que ver con la idea de la *errancia*: "Si el artista se preocupa por la obra y la obra por el arte, entonces el arte aparece como el punto extremo del círculo, allí donde éste se hace confinar con lo inesencial, vecindad que es lo único que le presta un aspecto de esencia. [...] si el arte parece extremo, es porque es relación con lo extremo, la muerte<sup>59</sup>".

En la experiencia artística interviene, siguiendo la circularidad heideggeriana, artista, obra y arte. Este último es para Blanchot uno de los posibles extremos del círculo; por estar en el límite, el arte se relaciona con la muerte que es también un punto extremo. En este espacio-límite, el sujeto que escribe está inmerso en el ámbito de lo ilimitado: la incesante escritura. La escritura es la única especificidad del ocultamiento de la obra, su origen es un enigma que se desvela mediante el descubrimiento del centro del texto. Sin embargo, la propia imposibilidad de acceder al centro del texto por el pensamiento determina, de alguna manera, la necesidad continua y obsesiva de la indagación, la búsqueda de afirmación o sustentación de esa realidad que continuamente parece ocultarse y que se muestra por medio de la ocultación, de la ausencia.

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 7-8.

Blanchot se interesa por el intervalo que se abre entre esta palabra oscura originaria y el texto. Ahí, intenta establecer las características y tensiones o movimientos que se establecen en esa distancia y que marcan la deriva-eco y atracción-resistencia infinitos entre oír-decir, ver-afirmar-responder que funcionan como instancias del texto, de la obra<sup>60</sup>. De modo tal que «la muerte del autor» no está –como dicen que lo está aquellos que sufren el estructuralismo francés–, en manos del lector que desconoce o finge olvidar los datos biográficos de quien firma la obra –esta coincidencia entre el estructuralismo y Blanchot respecto a la intervención de la figura autorial tiene, como se nota, argumentos muy distintos. No es necesario que el lector se convierta en verdugo: la muerte del autor se da mucho antes, se da cuando el *Yo* pasa a ser *Él*; dicho en otros términos «la muerte del autor» ocurre en el mismo momento en que se abre la escritura, justamente allí donde siempre da comienzo el círculo: “La obra de arte no remite inmediatamente a alguien que la habría hecho. Cuando ignoramos todo de las circunstancias que la han preparado, de la historia de su creación y hasta el nombre de quien la hizo posible, entonces la obra se acerca más así misma”. (*EL*: 209) O como afirma Heidegger “Justamente cuando es desconocido el artista, el proceso y las circunstancias en que nació la obra, resalta desde la obra y en su mayor pureza ese empuje, ese «que es» del ser-creación”<sup>61</sup>.

Escribir no sólo se produce a partir de la falta de sujeto, escribir es una forma de borrar las marcas del sujeto, de modo que, por una especie de silepsis metonímica escritura y sujeto se articulan especularmente. Escribir, además, se entiende como infinitivo donde el presente no tiene lugar, lo cual conduce a la necesidad (arcaica, la llama Blanchot) de una lectura en

---

<sup>60</sup> Cfr. Alberto Ruiz de Samaniego: “Maurice Blanchot: una estética de lo neutro” en *Anthropos*, núms. 192-193, 2001, pp. 110 y ss.

<sup>61</sup> Martin Heidegger: *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos, México, FCE, 1958, p. 102.

aparición binaria, binariedad que de inmediato pierde su valor dual y se pluraliza hasta lo indeterminado<sup>62</sup>.

Esta muerte, de la que es imposible *morir*, no es pasado ni presente; es el tiempo de la ausencia de tiempo; es olvido sin memoria, es memoria sin recuerdo. Es fascinación. En esta muerte el escritor escribe más que con palabras, con silencio. En la escritura no puede morir alguien, no muere un "Yo" puesto que no lo hay; en la escritura *se muere*.

Este tópico de "la muerte del autor" del que Blanchot es un pilar indiscutible, ha sido abordado por Roland Barthes. Incluido en el *Susurro del lenguaje*<sup>63</sup> (1984), pero original de 1968 "La muerte del autor" es un ensayo que mucho tiene que ver con lo dicho por Blanchot.

Barthes defiende su idea de que es necesario construir una "historia de la escritura" en relación a una "historia de la lectura". Por lo que el comentario literario, el mismo que propone Blanchot, sería el resultado de combinar los conceptos de escritura y lectura. Deja en claro que la *prolongación del estructuralismo no puede ser otra que ir hacia la literatura, pero no ya como "objeto" de análisis sino como actividad de escritura*. Así, tanto para Blanchot como para Barthes, debe transformarse y centrar su mirada en los procesos de escritura con la intención de dejar a un lado los análisis psicológicos o puramente formales y alcanzar el *comentario crítico*. La diferencia que hay entre ambos teóricos franceses reside en el hecho de que Blanchot suscribe sus reflexiones a la filosofía ontológica, mientras que Barthes lo hace a los avances de la

---

<sup>62</sup> Antonio Aguilar: *Op. cit.*, p. 63.

<sup>63</sup> Roland Barthes: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 1987.

lingüística, de ahí que proponga la *semiocrítica* y la conciba como la conjunción de la literatura y la lingüística.

Para Barthes la escritura es una unidad semántica indivisible y escribir es constituirse en el centro de la palabra, justo en el punto donde ella se sostiene a sí misma. El escritor, al destruir su propia voz –el paso del YO al ÉL blanchotinano– convierte a la escritura en un espacio neutro, oblicuo donde acaba de perderse toda identidad, comenzando por la identidad del cuerpo que escribe.

[...] en cuanto un hecho pasa a ser *relatado*, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura”<sup>64</sup>.

[...] lingüísticamente, el autor nunca es nada más el que escribe, del mismo modo que *yo* no es otra cosa sino el que dice *yo*: el lenguaje conoce un «sujeto», no una «persona», y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se «mantenga en pie», es decir, para llegar a agotarlo por completo.

Según Barthes, cuando el autor –lingüísticamente- muere y se aleja del texto, se erige la posibilidad de abordar al texto a partir del tiempo, no del autor, sino de la enunciación, del *aquí* y el *ahora* de la obra. Un texto es un espacio de múltiples dimensiones en el que coinciden diversas y diferentes escrituras sin que una sea la original. En la escritura múltiple, dice nuestro autor, toda está por “desenredar”, pero nada por “descifrar”; “puede seguirse, se la puede seguir (como un punto de media que se corre) en todos sus nudos y en todos sus niveles, pero no hay un fondo; el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse; la escritura instaura sentido sin cesar, pero siempre acaba

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 65-66.

por evaporarlo: procede a una exención sistemática del sentido”<sup>65</sup>. Finalmente, esta muerte del autor es el precio que hay que pagar para dar nacimiento al lector.

## 2.5. La «participación del lector» en el espacio literario

Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, catedráticos e investigadores de la Universidad de Constanza, en Alemania, sientan las bases, en la segunda mitad del Siglo XX, para una nueva teoría que consideraban una estética válida para todas las artes, la cual tendría como preocupación los problemas de la percepción de la obra de arte. Se trata de la *teoría de la recepción*. Jauss e Iser son quienes sistematizan los primeros conceptos y proponen un nuevo modo de estudio de la ciencia literaria, ya no basada en las características inmanentes del texto sino en función del efecto de sentido que los textos provocan en el lector. Es, justamente, en *Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria* donde Jauss afirma que “el lector es el primer destinatario de la obra literaria [...] la vida histórica de la obra literaria es inconcebible sin el papel activo que desempeña su destinatario”<sup>66</sup>.

Jauss se pronuncia a favor de una historia de la literatura, que se consideraba ya muerta, y tomando como modelo las revoluciones científicas de Thomas S. Kuhn, propone un nuevo paradigma, que él mismo consideró una provocación a la ciencia literaria de ese entonces y a la filología tradicional. Tal consistía en una renovación de la historia de la literatura basada en la

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>66</sup> Hans Robert Jauss: “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria” en Dietrich Rall (Comp.): *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*. México, UNAM, 2001, pp. 59-71.

experiencia del lector, exigiendo que el historiador de la literatura sea en primer término, lector, para poder justificar su juicio a través de la sucesión histórica de lectores. Por dicha propuesta, Jauss fue rechazado por los estructuralistas y sus métodos intratextuales que pretendían un estudio inmanente de la obra, y consideraban un retroceso incluir elementos empíricos en el análisis textual, como podía ser la interpretación del lector. A pesar de esto, Jauss e Iser se dedicaron a explorar el campo literario con ayuda de la fenomenología, la estética, la historiografía literaria, echando mano de la interpretación como herramienta teórica, de ahí la relación con la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer.

El gran aporte de la *teoría de la recepción* es haber abierto el diálogo entre lector y texto y con ello, la posibilidad de comunicación entre ambos para construir una verdadera obra de arte. Iser es quien, en 1972, da el concepto formal de "lector implícito", aunque no es el primero en proponer algo al respecto; ya Sartre en *¿Qué es la literatura?* (1946) había trazado el camino hacia la recepción al conceder al lector el poder de crear la obra literaria en conjugación con los esfuerzos del autor y al afirmar que la lectura es una "creación dirigida". Es en ese mismo año cuando Maurice Blanchot expresa sus primeras consideraciones respecto a la importancia del lector y de la lectura en la puesta obra de la escritura literaria. Recordemos que Blanchot publica "La literatura y el derecho a la muerte", artículo donde entabla, de manera implícita, un debate con la propuesta de Sastre. Hacia 1955 y 1973 es el período en que Blanchot nos ofrecerá mayores reflexiones al respecto. A continuación me ocuparé de deslindar algunas de sus ideas fundamentales sobre este tópico del lector.

En un ensayo que es uno de los más densos y luminosos que se hayan escrito sobre este texto capital [*Un Coup de dés*] para la poesía venidera, Maurice Blanchot señala que *Un Coup de dés* contiene su propia lectura. En efecto la noción de *poema crítico* entraña la de una lectura y Mallarmé se refirió varias veces a una escritura ideal en la que las frases y las palabras se reflejarían una a otras y, en cierto modo, se contemplaría o leerían. La lectura a que alude Blanchot no es la de un autor cualquiera, ni siquiera la de ese lector privilegiado que es el autor. Aunque Mallarmé, a diferencia de la mayoría de los autores no nos impone su interpretación, tampoco la deja al capricho del lector. La lectura, o lecturas, depende de la correlación e intersección de las distintas partes en cada uno de los momentos de la recitación mental o sonora. Los blancos, los paréntesis, las aposiciones, la construcción sintáctica tanto como la disposición tipográfica y, sobre todo, el tiempo verbal en que se apoya el poema, ese *Si...*, conjunción condicional que sostiene en vilo al discurso, son otras tantas maneras de crear entre frase y frase una distancia necesaria para que las palabras se reflejen<sup>67</sup>.

Me pregunto si no sería ésta una forma de describir lo que, en otros ámbitos, ha sido nombrado como literatura *autorreflexiva*, *autoconsciente*, *narcisista*, *metatextualidad*. En fin, vuelvo al punto: Hablando de Mallarmé, Octavio Paz deja asomar en su discurso la riqueza y la complejidad que hay en la escritura de Blanchot respecto del lector y la lectura que él mismo ejecuta al escribir.

En la escritura de Blanchot las consideraciones sobre la lectura y el lector no son pocas ni están dirigidas a un mismo punto; más bien se encuentran diseminadas, atravesadas e interrumpidas unas con otras. Intentaré, como lo sugiere Paz, seguir o interceptar una correlación: la figura de lector a que me referiré en estas páginas es la que se encuentra *configurada* en *El espacio literario*, pero apuntaré, cuando no escapen a mi entendimiento, algunas de las posibles relaciones con algunas otras modalidades de lector y de lectura que aparecen en otros textos del mismo Blanchot.

La heterogeneidad en el tratamiento de esta figura mucho se debe, como es característica en la escritura de nuestro autor, al empleo de la paradoja como

---

<sup>67</sup> Octavio Paz: "Los signos en rotación" en *Op. cit.*, p. 263.

vehículo de la inexcusable inversión del escritor en lector y del lector en escritor o hacedor de la página. Esta cuestión da comienzo con la noción de *lectura*, de la lectura literaria.

Lo que más amenaza la lectura: la realidad del lector, su personalidad, su inmodestia, su manera encarnizada de querer seguir siendo él mismo frente a lo que lee, de querer ser un hombre que sabe leer en general. Leer un poema no es aún leer un poema, ni siquiera es entrar, por su intermedio, en la esencia de la poesía. En la lectura del poema, el poema se afirma como obra en la lectura y en el espacio desplegado por el lector, origina la lectura que lo acoge, se convierte en poder de leer, en la comunicación abierta entre *poder* y la *imposibilidad*, entre el poder vinculado al momento de la lectura y la imposibilidad vinculada al momento de la escritura. (EL: 187)

Según Blanchot, hay que «leer sin saber leer», esto es, hay que leer *poesía* como si en ella se fundara siempre nuestra primera lectura. Hay que «leer sin saber leer», esto es: leer sin la pretensión de poder conocer lo que dice la poesía antes de habérsela con ella. «Leer sin saber leer», tal es la actitud que debe adoptarse cuando se busca participar de la comunicación literaria. “Leer no es entonces obtener comunicación de la obra, es «hacer» que la obra se comunique y, para emplear una imagen imperfecta, es ser uno de los dos polos entre los que surge, por mutua atracción y repulsión, la violencia esclarecedora de la comunicación, acontecimiento que los atraviesa y los constituye en virtud de su propio pasaje”. (EL: 187)

Escribir y leer, desmesura y medida, decisión e indecisión, tales son los polos que se violentan y chocan para dar origen a la obra y a la *ausencia* de las figuras que ejecutan el espacio literario: escritor y lector sucumben ante el lenguaje; sólo quedan sus huellas, marcas que anuncian su ausencia. No se pretende, aclara Blanchot, que tal antagonismo sea el de dos polos fijos que responden a un esquema determinado por el poder de leer y el poder de

escribir. Al contrario, es justamente en esa lucha donde la obra se convierte en el diálogo de las dos personas (autor *versus* lector) que *configuran* dos exigencias muy distintas: imposibilidad y poder.

“El pasado fue escrito, el porvenir será leído. Esto podría expresarse de la forma siguiente: lo que fue escrito en (el) pasado será leído en el porvenir, sin que ninguna relación de presencia pueda establecerse *entre* escritura y lectura<sup>68</sup>”.

La imposibilidad de escribir y el poder de leer nunca coinciden. No pueden asistir, simultáneamente, al mismo sujeto: quien lee nunca es el mismo que escribe. Leer y escribir son dos exigencias que luchan entre sí y que, para ser, reclaman su propia y autónoma presencia en el espacio literario:

La obra es en sí misma comunicación, intimidad donde luchan la exigencia de leer y la exigencia de escribir, combate entre la medida de la obra que se hace poder y la desmedida de la obra que tiende a la imposibilidad, entre la forma que se capta a sí misma y lo ilimitado en que se niega, entre la decisión que es el ser del comienzo y la indecisión que es el ser del recomienzo. Esta violencia dura mientras la obra es obra, violencia nunca apaciguada, pero que también es la calma de una armonía, oposición que es el movimiento del acuerdo que desaparece desde el momento en que deja de ser lo que se aproxima a lo que excluye el acuerdo. (*EL*: 187)

La verdadera lectura, la *lectura auténtica*, se origina en el momento en que el lector asume la ausencia del autor, que es, asimismo, el momento en que la obra se abre a sí misma. La exigencia de la lectura se atisba desde la génesis de la obra, pero no es al escritor a quien le corresponde leer, es más, él no puede leer lo que hace porque lo ciega la cercanía; la lectura toma forma en el

---

<sup>68</sup> Maurice Blanchot: *El paso (no) más allá*. Trad. De Cristina Peretti. Barcelona, Paidós, 1994, p. 60.

alejamiento, en el distanciamiento, por eso el lector, anuncia Blanchot, es siempre, todavía, futuro.

Con todo, el lector no cree que él haga la obra. Y no lo cree porque siente que no la agota, que no termina de acceder a ella y sin embargo, si respeta la distancia de la apertura de la obra es el lector quien está más cerca de la obra hecha que el autor que cree haberla creado toda. La distancia preservada es lo que hace que la obra se presente al lector como si escapara al tiempo, se presenta siempre por única y primera vez.

La lectura no es un ángel volando en torno de la esfera de la obra, haciéndola girar con sus pies alados. No es la mirada que desde afuera, detrás de un vidrio, percibe lo que sucede en el interior de un mundo extraño. Está vinculada a la vida de la obra y presente en todos sus momentos, es uno de ellos y es alternativa y simultáneamente cada uno de ellos; no es sólo su evocación, su transfiguración última, sino que conserva en ella todo lo que realmente está en juego en la obra; por eso es que al fin soporta sola todo el peso de la comunicación. (*EL*: 193)

¿Quién sería ese lector que lee sin saber leer? Es el lector despersonalizado, dispuesto a abandonarse a la lectura para ir al encuentro de la obra; quien sabe leer permite que el espacio literario se despliegue. Para ser el lector que Blanchot describe habría que despojarse de los parámetros asentados por la crítica clásica para quien, como dice Barthes, no existe en la literatura otro hombre que el que escribe. “Sabemos, afirma Barthes, que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor”<sup>69</sup>.

El que, para Blanchot, la verdadera lectura sea imposible se funda en el principio de la significación polisémica, equívoca (por oposición a unívoca), en la ambigüedad o diseminación textual; esto es, en un error del sentido que no

---

<sup>69</sup> Roland Barthes, 1987, p. 71.

“acomoda” a ningún significante, sino que se mueve, simultáneamente, en varias direcciones semánticas escurridizas, sincopadas, cruzadas. En efecto, lo que Blanchot denomina “«ambigüedad»” no es un simple juego del texto literario tal y como parece desprenderse de las diferentes teorías sobre la ambigüedad desde el *New Criticism* a los estructuralismos, sino que aparece vinculada a la muerte como posibilidad del sentido<sup>70</sup>. Blanchot lo expresa puntualmente en *El espacio literario*:

La lectura que toma la obra por lo que es, y de ese modo la libera de todo autor, no consiste en introducir en su lugar un lector, persona que existe realmente, que tiene una historia, un oficio, una religión y hasta lectura, y que a partir de todo esto comenzaría un diálogo con la persona que ha escrito el libro. La lectura no es una conversación, no discute, no interroga. Nunca pregunta al libro y menos aún al autor: «¿Qué has querido decir, exactamente? ¿Qué verdad me aportas?» La verdadera lectura no discute nunca el libro verdadero, pero tampoco es sumisión al «texto». Sólo el libro no-literario se ofrece como una red fuertemente fijada de significaciones determinadas, como un conjunto de afirmaciones reales: antes de ser leído por nadie, el libro no-literario fue siempre leído por todos, y esa lectura previa es la que le asegura una firme existencia. Pero el libro que se origina en el arte no tiene garantías en el mundo, y cuando es leído aún no ha sido leído nunca, sólo alcanza su presencia de obra en el espacio abierto por esa lectura única que cada vez es la primera, que cada vez es la única. (*EL*: 182)

¿Qué querría decir Blanchot con esto? Cabe la posibilidad de un intersticio: el acto de lectura se sitúa en un momento anterior al gesto reconstructor del texto literario o bien en un momento posterior a ese mismo gesto: «el libro que se origina en el arte no tiene garantías en el mundo, y cuando es leído aún no ha sido leído nunca» (*EL*: 182) El lector no es nadie y la lectura no es producción, no es nada. Hay que procurar leer la obra y no establecer un diálogo con las lecturas sobre ella. En la historia del diálogo de las lecturas no

---

<sup>70</sup> Manuel Asensi: *Op. cit.*, p. 74.

está ni la lectura auténtica ni la obra de arte. El diálogo Blanchot-Heidegger vuelve a ser posible. Así habla el alemán:

Lo que sea el arte debe poderse inferir de la obra. Lo que sea la obra sólo podemos saberlo por la esencia del arte. Se observa fácilmente que nos movemos en un círculo. La razón común exige que sea evitado este círculo, porque es una ofensa a la lógica. Se piensa que puede derivarse lo que el arte de las obras existentes mediante una contemplación comparada de ellas. Pero, ¿cómo podemos estar seguros de que una tal contemplación se basa efectivamente en obras de arte, si no sabemos previamente lo que es arte?<sup>71</sup>

Salta a la vista que esta postura de Blanchot va a contracorriente del sector más académico de la crítica, al poner en duda los resultados de los métodos empleados para estudiar la literatura. No quiere, así lo veo, afirmar que la lectura sea una actividad ingenua, lo que defiende va en el sentido de no creer que un método pueda fijar el sentido de un texto, como si el movimiento semántico, la diseminación, no existiese. Hay que señalar, también, que la empresa de conservar en una lectura crítica ese movimiento sin privilegiar alguno de ellos suena imposible; imposible por inalcanzable. Ante esto, no habría más que decir junto con Blanchot que la lectura auténtica es imposible.

Me atrevo a decir que en realidad cuando Blanchot habla de la lectura la concibe únicamente como *reescritura* y a ésta como un llenado de nuevos sentidos. Significa esto que reescribir es interpretar la escritura a partir de lo que ella misma propone. Leer es permanecer dentro del texto hasta continuarlo, reproducirlo, consumarlo. El verdadero acto de leer no cuestiona al libro ni al autor respecto al sentido que contiene. Este tipo de lectura es lo que me lleva a concebir la existencia de un *espacio poético*, semejante al espacio literario pero del que sólo es un segmento, una parte del círculo blanchotiano.

---

<sup>71</sup> Martin Heidegger: "El origen de la obra de arte" en *Op. cit.*, p. 38.

A la pregunta de qué estatuto tiene el lector en comparación con el autor frente al texto, la respuesta de Blanchot es tajante: la relación entre el autor y el lector es la historia de un desencuentro en la cual, al final del proceso, ambos desaparecen<sup>72</sup>. Autor y lector son extraños al mundo del texto, de la obra. Autor y lector son separados de la obra.

¿Dónde, si no en la literatura, encontramos al Rey y al súbdito –o sea, al lector y al autor– decapitándose mutuamente, desapareciendo en la trama de la obra literaria? ¿Dónde se produce ese «asesinato del Rey a manos del pueblo que lo consagra como soberano» si no cuando el autor es «devorado» por el público que se apodera de él, ese autor que pierde la cabeza por su público, que a su vez pierde la cabeza por el autor? ¿Dónde encontrar mejor ejemplo de la «comunidad de los amantes desconocidos» que en el acto literario, en la mutua dependencia y el recíproco desconocimiento de los autores y sus lectores? Despojada de una retórica política que sólo es aparente, la «exigencia comunitaria» o la reclamación de *autonomía* por parte de la «comunidad» no es otra cosa que la reclamación legítima de la *autonomía de la literatura* frente a las presiones del mercado o del poder político. ¿Por qué no confesarlo? ¿Acaso parece poco?

La comunidad inconfesable –y esto es lo que los comunistas no quieren confesar– es la comunidad de los que leen y escriben –la *pólis*–, porque «la comunidad de los que no tienen comunidad» es, precisamente, la ciudad, la sociedad, esa misma sociedad que ha inventado la literatura y que intenta (con un éxito relativo, a decir verdad) reducir el despotismo a una figura de ficción<sup>73</sup>.

Blanchot nos recuerda que para Mallarmé la lectura –como la poesía– es una operación y que ésta es una palabra que mantiene una ambigüedad léxica: operación que conserva el sentido de *opera*, *obra* y, al mismo tiempo, el sentido casi quirúrgico que recibe, no sin ironía, de su aspecto técnico. La lectura es

---

<sup>72</sup> Este apunte del proceso de las contradicciones entre las figuras del texto abre el camino a las teorías deconstructivistas que ven en el texto literario quiebres, figuras, pliegues, vacíos, etcétera. (Vid. Manuel Asensi: *Op. cit.*).

<sup>73</sup> José Luis Pardo: “La sociedad inconfesable; ensayo sobre la falta de comunidad” en *Archipiélago*, núm. 49, 2001, p. 39.

operación y la operación es supresión; en la lectura la obra se realiza confrontándose y ocultándose. Leer es siempre un riesgo.

Pero también, Blanchot señala que la obra literaria es un *decir* que influye fuertemente en el lector; la obra tiene una prioridad ontológica sobre el lector. La aparente pasividad del lector se confunde con su verdadero papel, dado que no puede agregarle nada a la obra, ni bajo la forma de juicio ni bajo la forma de explicación, al que desea llegar a la obra sólo le resta permitirle que sea lo que ella es. Esta actividad devela el verdadero lenguaje interpretativo, según nuestro autor. La búsqueda de un centro que no existe abona a favor de lo fragmentario en el acto de la lectura.

A decir de Blanchot, la experiencia literaria nos conduce a la ausencia del tiempo, lo cual no puede traducirse como una región de lo intemporal. Si el tiempo de la ausencia es –como nos lo recuerda Manuel Arranz<sup>74</sup>– el espacio de la novela (o el espacio literario), podría decirse que la ausencia del tiempo es el espacio de la lectura.

Se tiene por entendido que el que lee va al encuentro con alguien, pero ese alguien no sería –según el pensamiento literario de Blanchot– una persona: el autor; ese alguien es el arte. A la comunión con la esencia del arte va el lector. No hay en este trayecto obstáculos insalvables, acaso su propia resistencia sea la única barrera que lo separe de quien dando origen a la obra, tuvo él también su propio origen. Al ser la lectura un acto hermenéutico resulta imposible concebir su existencia si quien lee no comprende el significado de las palabras que va pronunciando. Leer es sostener un diálogo con el lenguaje hasta el punto de hallar un sentido que invite al abandono de uno mismo a favor de la emergencia de la obra, del arte. En este estado, el

---

<sup>74</sup> Manuel Arranz: “Maurice Blanchot y la novela” en *Archipiélago*, núm. 49, 2001, pp. 73-78.

lector no espera el retorno triunfal de quien escribió, su incorporación a la obra ha sido sigilosa y no debe violentarse salvo por el enfrentamiento del poder que le es propio a cada uno en su momento: el poder de decir del escritor y el poder de escuchar de quien lee. El tiempo del lector y el de quien escribe no coinciden jamás. El tiempo que instaura la escritura se caracteriza por la recurrencia a un instante originario.

Escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo. Sin duda, aquí nos aproximamos a la esencia de la soledad. La ausencia de tiempo no es un modo puramente negativo. Es el tiempo donde nada comienza, donde la iniciativa no es posible, donde antes que la afirmación ya hay el regreso de la afirmación. Más que un modo puramente negativo, es al contrario un tiempo sin negación, sin decisión, cuando aquí es también ninguna parte, en el que cada cosa se retira hacia su imagen y el «Yo» que somos se reconoce abismándose en la neutralidad de un «El» sin rostro. El tiempo de la ausencia de tiempo es sin presente, sin presencia. (*EL*: 24-25)

Leer es adentrarse en los espacios donde la muerte señorea, donde las voces son ausentes. Leer –dice Morey al hablar de la grandeza de la obra blanchotiana– es medirse “con una experiencia siempre póstuma de la propia existencia, que es la propia del escritor, tan necesariamente próxima a la que reconocemos con el nombre de locura<sup>75</sup>”.

Se dice que la obra expresa el ser porque no tiene ninguna otra finalidad más que la de ser y nada más. El escritor, que no puede habitar la obra más que separándose de ella en el propio ejercicio de la escritura, pertenece al recomienzo del ser que la obra expresa, por ello es que la disimulación del ser se confunde con la obra. “La palabra del escritor, en cambio, pertenece a la soledad de la obra y al afuera errante. Pero no porque sea una palabra única, poseedora de un tono singular e irrepetible (el tono es el silencio como

---

<sup>75</sup> Miguel Morey: “No más bien entonces” en *Anthropos*, núms. 192-193, 2001, p. 41.

autoridad, proviene no de la mano que escribe, 'enferma', sino de la que conserva el poder de detenerse)<sup>76</sup>.

La soledad tiene dos definiciones en *El espacio literario* de Blanchot. La soledad es lo incesante, lo interminable que trae consigo la escritura; la soledad es, también, la inversión del Yo por el Él; en esta sustitución está la esencia de la soledad. El que escribe está en espera de quien lee, y éste va en busca de la esencia de la obra:

El escritor escribe un libro, pero el libro todavía no es la obra; la obra sólo es obra cuando, gracias a ella, la palabra ser se pronuncia en la violencia de un comienzo que le es propio; acontecimiento que se realiza cuando la obra es la intimidad de alguien que la escribe y alguien que la lee. Entonces podemos preguntarnos: ¿Si la soledad, es el riesgo del escritor, no expresaría que éste está vuelto, orientado hacia la violencia abierta de la obra, de la que sólo advierte el sustituto, la aproximación, la ilusión bajo la forma de libro? (EL: 16-17)

Ni duda cabe, todas las palabras tienen un ritmo y todos los textos, un tono. Cuando el lector percibe el tono, queda atrapado en el silencio de la fascinación de la obra. Se funda, entonces, la relación estética por cuya actividad se crea el escenario íntimo de la lectura congenial. Hay dos genios: el que escribe y el que lee; el primero eligió su forma particular de utilizar los silencios; el segundo, ha de elegir, durante el curso de la lectura, la manera de escucharlos. Todo silencio es un marcador de diferencias, de tiempos y medidas que hacen amable la conversación con alguien que no está a nuestro lado, que fue apartado discretamente de su obra a cambio de imprimirle vida propia. En el interior de la obra, en esos espacios a los que sólo podrá acceder el lector, queda, sin embargo, conservada la presencia del "yo" que fue invitado a desaparecer.

---

<sup>76</sup> Jorge Mario Mejía: *Op. cit.*, p. 17.

La imagen poética del artista en la obra surge de la observación silenciosa, serena, de esa presencia que va organizándose según la forma del discurso. Cuando el escritor y el lector se conforman al texto, es decir, cuando se hacen a su forma, les es concedida la gracia de observar la intimidad que brota del roce de unas palabras con otras. Es éste el espacio interior del que habla Blanchot.

Si se quiere comprender la palabra poética, su nacimiento incesante debe ser, con medida, interrumpido. En este intersticio de silencio se filtra la soledad de una conversación, decíamos, simulada que acomoda a la palabra poética en su lugar esencial: el espacio literario. Ese no-lugar en que las palabras sin sentido adquieren sentido, donde el silencio se habla.

La contemplación exige la desnudez del observador, por esto la relación estética establecida con la obra de arte es íntima. La intimidad es tal que suena a soledad, pero la que viene con el silencio de la palabra es de un tipo muy especial: no trae consigo más que el desocultamiento de la obra.

[...] si la obra es obra cuando por ella se pronuncia la palabra ser, cuando es la intimidad de alguien que escribe, cuando es la intimidad de alguien que escribe y alguien que lee, entonces tal vez el escritor pudiera acceder a la soledad de la obra –acceder a aquello en lo cual él tiene lugar al escribir– mediante la lectura de sí mismo, mediante el desdoblamiento en escritor y lector, con la esperanza de ser al menos la intimidad del desdoblamiento o la intimidad por desdoblamiento<sup>77</sup>.

La lectura no consiste en el reconocimiento de las cualidades artísticas de una obra, más bien la lectura es un encuentro; un encuentro con algo otro que le pertenece a uno y a lo que uno pertenece: la obra, ese espacio que inicia en la escritura y se prolonga en la lectura.

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

La angustia de leer e interpretar –escribe Alberto Ruiz de Samaniego a propósito de Blanchot– es la de hacer callar ese fondo ingobernable, este *basso ostinato* que nos extermina. Silenciarlo es el gesto autoritario de una palabra que preste unidad. Hacer callar la voz de la destrucción que somos. “Leer es querer escribirnos, inscribirnos como poder por encima de este abismo. Leer, decir la palabra estelar que nos identificase, es querer(nos). Querer nuestro poder, nuestro yo como proyecto realizable, constituirnos *como y en el mundo*. La escritura del desastre es, por el contrario, borradura, impoder; retraimiento y no desarrollo. Exclusión, abdicación. Abandono, disentimiento<sup>78</sup>”.

La participación del lector en el espacio literario comienza cuando se asume la actitud de «Leer sin saber leer». Sin más: el espacio donde se inscribe el espacio literario es el de la lectura, que no es otra cosa que el recorrido de la mirada por los trazos de la escritura en estrecha relación con el espacio.

---

<sup>78</sup> Alberto Ruiz de Samaniego: “Destruir, dijo” en *Archipiélago*, núm. 49, 2001, p. 24.

## CAPÍTULO TERCERO

### 3. El espacio literario y el nivel metatextual

Que los cambios en las formas literarias están en estrecha relación con la visión del mundo y la ideología de una determinada época parece un recordatorio innecesario. Las modificaciones (renovaciones, innovaciones o subversiones) manifestadas en las estructuras narrativas, por ejemplo, no hacen sino destacar el modo simbólico en que un escritor interpreta o da trascendencia al conjunto de las nuevas perspectivas socioculturales de su tiempo. Siempre que se perciben variaciones, hay un intento por establecer las causas que les dan origen y aunque no siempre se tiene claridad en ello, al correr de los años, con una atenta mirada hacia atrás, la crítica literaria logra dar pasos en terreno firme. Al final del balance las obras se revalorizan; se desvela su intencionalidad; se señalan sus aciertos y se proponen nuevas lecturas con base en otro trabajo crítico o de perspectivas teóricas diferentes. La teoría literaria que pretenda explicar o comprender tales fenómenos habrá de ser capaz de generar los instrumentos adecuados para esa nueva forma de ejecutar la tarea de escribir.

Por lo común, teoría y literatura recorren un camino paralelo; sin embargo, hay ocasiones en que se tocan si bien de manera esporádica, pero en

otras, se empalman: son dos líneas discursivas que inútilmente se trataría de separar.

Si partimos de la complejidad y la riqueza que conlleva el reconocimiento de la *teoría en la literatura*, es claro que en nuestro ámbito el aprecio por este tipo de estudios es todavía escaso. No pretendo negar que la crítica literaria académica haya atendido con seriedad varios de los aspectos que aquí he mencionado en relación con la *teoría en la literatura*, pero los trabajos publicados no son suficientes ni evidencian una línea bien definida de investigación. Aunque existen, sin duda, investigaciones afortunadas<sup>1</sup>, el problema no está agotado, al contrario, es un camino largo el que tenemos pendiente. La comprensión de la teoría y la crítica literarias contenidas en la narrativa es una tarea apenas iniciada. Las condiciones para construir el mapa teórico literario de nuestras letras están apenas abiertas; hay que explorarlas ya sea para conocer el modo en que “los nuestros” asimilan o transforman pensamientos literarios extranjeros, ya sea para poner de relieve la singularidad de los propios.

Hablar de la ficción moderna es hablar de una veta de la creación narrativa que mucho tiene que ver con el autocuestionamiento de las formas y la organización interna de los discursos literarios. Hans-Georg Gadamer, en su

---

<sup>1</sup> Cito, a manera de ejemplo, el libro *Teorías de la interpretación. Ensayos sobre filosofía, arte y literatura* que publicó la UNAM en coedición con el CONACYT bajo la coordinación de María Herrera Lima en 1998. Se trata de los resultados de un proyecto de investigación interinstitucional (México, Estados Unidos de Norteamérica y España) cuyo propósito es explorar los puntos de encuentro, las afinidades entre la filosofía y la literatura, y destacar el carácter reflexivo que hay en un tipo de narraciones ficcionales. En el volumen se encuentran trabajos de César González, José M. González, María Herrera L., Teresa López de la Vieja, Christoph Menke, Raymundo Mier, Carlos Pereda, Luz Aurora Pimentel, Dan Russek, Carlos Thiebaut, Gérard Vilar y Stella Wittemberg.

libro *La actualidad de lo bello*<sup>2</sup>, habla del arte moderno como un arte demasiado consciente de su historia, de su transición, de su posibilidad de crear nuevas verdades, de sus excesos, por ello afirma al arte moderno como el fruto de la *desintegración* y la *autoconciencia*. Esta autoconciencia de la que habla Gadamer señala la autonomía, la subjetividad, en suma, la capacidad del arte moderno de referirse a sí mismo. El elemento lúdico del arte, según Gadamer, amplía el carácter autoconsciente del mismo; de modo tal que el sentido de una obra podrá encontrarse al reconocer el juego que se propone, es decir, aceptando que la obra tiene su propio movimiento y que ella misma crea su identidad al pretender ser entendida como aquello a lo que se refiere o como aquello que dice. La autoconciencia será un impulso propio de la obra que provoca automovimiento, juego destinado a la repetición, al trabajo reflexivo. Así, la autoconciencia será la capacidad de autorreferencia de la obra de arte.

En nuestras latitudes espaciales y temporales, tenemos un inmenso corpus de escritores que se distinguen por incorporar reflexiones teóricas a sus obras artísticas destacándolas como escrituras autoconscientes, entre ellos: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Mario Vargas Llosa, Reinaldo Arenas, Ricardo Piglia, Alfonso Reyes, Jorge Cuesta, Octavio Paz, Josefina Vicens, Salvador Elizondo, Julieta Campos, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Vicente Leñero, José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes, Ignacio Solares y Gonzalo Celorio... Algunas de las producciones artísticas de estos autores han recibido entre otros posibles calificativos el de obras experimentales, nuevas novelas o, más tarde, metaliteraturas o metaficciones.

---

<sup>2</sup> Hans-Georg Gadamer: *La actualidad de lo bello*. Trad. Antonio Gómez Ramos. Intr. Rafael Argullol. Barcelona, Paidós, 1996. Véase de modo particular el apartado "El elemento lúdico del arte", pp. 66 y ss.

Así como Gadamer destaca el automovimiento y la autoconciencia como características del arte moderno, la teoría literaria decidió el nombre de metaficción para señalar el fenómeno, propio de la tradición moderna, de inserción de un texto en otro texto. Más allá de la "etiqueta", me interesa subrayar el acierto en advertir una función *meta* en el lenguaje, sea explícitamente ficcional o no. A título de mera operación metodológica, prefiero emplear el término de metatexto o nivel metatextual y no el de metaficción por la asociación casi inmediata que hay entre ficción y literatura, más que entre ficción y escritura. Debo enfatizar que, desde el principio de esta investigación, elegí la propuesta de inserción del texto en el texto de Lotman y, en consecuencia adopté la definición de metatexto que de ello se deriva, de modo que la metatextualidad no la entiendo en los términos en que Genette la define, a saber, como la relación crítica por excelencia. En lo que sigue, me referiré a la metaficción en dos aspectos. El estrecho, como una ficción dentro de otra ficción; el amplio, como una forma posible de la metatextualidad en tanto que todo discurso busca constituir *su* verdad, fuera del cual sólo existen otras verdades. Entre las tematizaciones preferidas por la escritura de condición metafictional se encuentra la muerte del autor; en tal sentido puedo admitir que *El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo sea una novela metafictional como lo afirman algunos críticos con quienes, un poco más adelante, dialogo.

Ni duda cabe de que las diferencias entre estos autores son abismales, cada uno ha construido su propio universo, pero son también considerables los puntos de coincidencia: su empeño por involucrar al lector en la (re)escritura de la obra, el incluir elementos de la realidad histórica, la alusión o la cita de otros textos, la utilización del humor y de la ironía para llegar al

comentario crítico literario, la participación ficcional del autor para desmitificar la idea de su dominio sobre el texto y la reflexión teórica tanto del género como de las figuras que en él intervienen. En general, se trata de narraciones autorreflexivas en las que la necesidad de escribir se convierte en un acto irrenunciable que va ligado a la propia existencia del escritor.

Los narradores mexicanos de la llamada Generación de Medio Siglo (y antes que ellos, Los Contemporáneos) por ejemplo, asumen la actividad de la escritura de un modo tal que si el lector indaga puede encontrar en casi toda sus obras elementos susceptibles de reconstrucción teórica. No se trata, por supuesto, de meros pretextos literarios para que el autor nos transmita a través de un juego *metatextual* su visión estética o su poética, lo interesante es que se trata de novelas o cuentos en los que el autor se convierte en un mero transmisor de lo que sucede en el *espacio literario*, en el espacio de la literatura. No dudo que el poema o el texto dramático contengan alguna *teoría en la literatura*, si no los menciono es porque mi competencia está mejor delineada en los campos de la narrativa.

El metatexto literario, la metaliteratura, traza líneas de identidad o divergencia entre el lenguaje y la realidad, muestra tematizaciones del proceso de la escritura, cuestiona el estatuto de la obra de lenguaje y se autodefine como ficción. Considero, pues, dentro de la escritura metatextual a las obras narrativas cuyos subtextos más que establecer relaciones con otros textos, se cuestionan sobre la posibilidad de la literatura, de la ficción literaria. No está de sobra mencionar, otra vez, que mi atención al manifiesto del *nouveau roman* quiso poner de relieve estas cuestiones. El común denominador entre la "nueva novela" y la metaliteratura es que hacen referencia a obras en las que existe una primacía del lenguaje en el acto de la escritura. Otra característica

compartida es que rompen con los marcos<sup>3</sup> hasta cierto punto tradicionales que definen al género.

Desde el punto de vista de la teoría narrativa, se plantea que la ficción trabaja a partir de ciertas transformaciones ligadas a tres elementos, a saber: la realidad extratextual, la *histoire* del narrador y el *récit*<sup>4</sup>. El primero se refiere tanto a la competencia del autor como al contexto histórico-cultural que enmarca la producción del texto literario. Esta realidad sufre una primera transformación al volverse material de la *histoire* del narrador. La *histoire* es todo el material narrable al cual tiene acceso el autor. La apropiación que éste hace de la realidad por medio de un proceso de conceptualización da como resultado lo que llamamos ficción. El *récit* es la manifestación del texto, tal cual aparece a los ojos del lector; es el nivel propiamente textual que resulta del proceso de transformación de la *histoire* en *récit* y recibe el nombre de narración. Si observamos estas transformaciones y los elementos que en ellas intervienen desde una óptica lingüística, cabría la siguiente analogía: la realidad extratextual equivaldría al referente, la *histoire* al significado y el *récit* al

---

<sup>3</sup> Desde la relación texto-contexto, el marco se define como un margen que separa y une, que sirve de puerta de entrada, da forma, señala y crea expectativas de interpretación en el lector. Es, por ello, una zona difusa, difícil de concretar. El lector, al iniciar la lectura, pasa del contexto al texto; traspasa un límite buscando un centro, en el cual cree encontrar lo esencial de la obra. Los marcos se prestan a toda clase de juegos. "La literatura metafictional, por ejemplo, busca precisamente este tipo de efectos: pasar de un espacio a otro (de la historia a la ficción, de la crítica al arte, de una época a otra, de tal manera que el lector no pueda identificar claramente dónde termina un espacio y dónde comienza el siguiente. Cada palabra prefigura, enmarca, determina. Hay un proceso de enmarcamiento, una suerte de caja china, de puesta en abismo. En la novela, un trozo de texto puede enmarcar otro. El género narrativo enmarca otros géneros: poesía, teatro, ensayo." (Álvaro Pineda-Botero: *El reto de la crítica; teoría y canon literario*. Bogotá, Planeta, 1995, p. 82).

<sup>4</sup> Para estos conceptos (*histoire* y *récit*) de la narratología seguimos las propuestas de Gérard Genette: *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona, Lumen, 1989 y *Nuevos discursos el relato*. Trad. Marisa Rodríguez Tapia. Madrid, Cátedra, 1998; Renato Prada Oropeza: *El lenguaje narrativo; prolegómenos para una semiótica narrativa*. México, UAZ, 1991 y Luz Aurora Pimentel: *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 1998.

significante. El referente puede ser externo o interno; aquél representa una realidad extratextual que no está presente en el texto mismo, en cambio, el referente interno, representa un problema mayor, pues se refiere a una realidad extratextual que no es tan “extratextual” puesto que no está fuera del texto. Es interno en la medida en que el material a base del cual se construye la *histoire* no es otro que el lenguaje mismo, la transformación se registra en el tránsito al *récit*. Cuando el referente es la novela o el cuento mismo, la narración se vuelve a sí misma; en términos de Lotman estaríamos ante un texto en el texto sin diferencias en el modo de codificación. Si interesara bosquejar una tipología del discurso narrativo literario, esta analogía con la lingüística pudiera considerarse un criterio conveniente de clasificación dado que a partir de las combinaciones que se establezcan entre referentes externos y referentes internos habría la posibilidad de contemplar varios tipos de narraciones. Allí donde domine el referente externo cabría hablar, según la propuesta de Brushwood, de *narraciones de ficción pura*, mientras que en los casos en los cuales el acento esté puesto en el referente interno, lo más conveniente sería llamarlas *narraciones auto-reflexivas*.<sup>5</sup> Sin embargo, dado que siempre habrá un referente interno, ambas clases existen con claridad solamente a nivel operativo o metodológico, pero muy probablemente no existan más que como dos polos entre los cuales encontraríamos una gama considerable de narraciones: *narraciones ficcionales* (la transformación que tiene lugar es entre la realidad extratextual y la *histoire*) y *narraciones metaficcionales* (la transformación se da entre la *histoire* y el *récit*), por ejemplo.

---

<sup>5</sup> Para esta propuesta tipológica sigo las ideas de Jonh S. Brushwood expuestas por Danny J. Anderson en el artículo: “Una aproximación a la metaficción: tres casos distintos en la novela mexicana contemporánea” en *Semiosis*, Universidad Veracruzana, núms. 7-8, julio 1981-junio 1982, pp. 123-140.

Se llama metaficción a aquella ficción que excede sus límites, que va más allá de lo que convenimos en calificar de ficción al mostrar, mediante la inclusión de un comentario sobre su propia identidad, las condiciones de posibilidad de toda ficción. En la metaficción nos encontramos con que la transformación entre el referente externo de la realidad extratextual y la *histoire* de ese referente se realiza por medio de un referente interno llamado concepto. Este concepto no es sino una determinada actitud del autor implícito, una forma específica de concebir el referente externo, lo maravilloso de todo esto es que a partir de tal o cual concepto se generan figuras como los personajes, el autor (implícito o ficcional) y el lector implícito. Quizá este procedimiento sea el que hace parecer a esta clase de narraciones como volcadas a sí mismas, sin referente externo, lo cual, he dicho, es imposible: toda narración surge dentro de una tradición literaria que, de algún modo, es su referente. Ésta es una de las múltiples reflexiones de Maurice Blanchot al respecto:

¿Qué es una obra? Palabras reales y una historia imaginaria, un mundo en donde todo lo que pasa está prestado de la realidad, y ese mundo es inaccesible; personajes que se dan por vivos pero nosotros sabemos que su vida es no vivir (de seguir siendo ficción)... Pero la ficción no está incluida, ésta es vivida en las palabras a partir de las cuales se realiza y es más real para mí que las leo o las escribo, que muchos de los acontecimientos porque ella se impregna de toda realidad del lenguaje y sustituye a mi vida a fuerza de existir<sup>6</sup>.

El referente en una novela, es, entonces, el conjunto de acciones, situaciones, personajes, objetos, sentimientos... que constituyen la ficción del relato pero que a pesar de su carácter ficticio me son presentados como reales. Este referente –de una manera análoga a lo que pasa en el discurso cotidiano–, se encuentra limitado y precisado por su contexto natural que es el conjunto del relato. Pero además, ese referente –en la medida en que es

---

<sup>6</sup> Maurice Blanchot: "La littérature et le droit à la mort" en *La part du feu*. París, Gallimard, 1949, p. 341. La versión española de las citas provenientes de este texto me pertenece.

ficticio o más bien *en la medida en que yo lector, tomo conciencia de que es ficticio—* adquiere, como en el discurso poético, una generalidad que no tiene (o no la tiene frecuentemente) en el discurso cotidiano: así apela de una manera más amplia a mi conocimiento, a mi experiencia humana<sup>7</sup>.

Considerando tal, no satisface el hecho de caracterizar la metaficción como a aquella narración que contiene una mezcla de ambos referentes. Toda narración los contiene. Un matiz sería conveniente: habrá metaficción siempre que el referente interno (o concepto) tenga predominio sobre el referente externo. Será este referente interno el que cobre mayor resonancia en la recepción de la obra: no serán los personajes, el narrador o la trama las que recuerde el lector, sino el tratado del concepto, la noción alrededor de la cual fueron surgiendo personajes, narradores, tramas. He aquí el porqué parto de la idea, después de haberme detenido en los postulados del *nouveau roman*, de que en estos casos la experiencia del lector es muy diferente a la que se produce por la lectura de ficciones: estar frente a una metaficción (en tanto forma específica de la metatextualidad) causa la sensación de estar frente a un ensayo reflexivo sobre la escritura, en un texto metaficcional donde la transformación de la realidad, el hecho de estar ante un ser de ficción es reiteradamente recordado por el propio texto.

Desde esta perspectiva de la experiencia de lectura, convendría señalar algunas características de las narraciones metaficcionales: (1) un texto metaficcional subraya una naturaleza autoconsciente respecto al hecho de ser texto; (2) contiene un comentario crítico literario o reflexión teórica, sea de manera explícita o implícita; (3) exige una participación del lector al grado de involucrarlo como (re)escritor de la obra.

---

<sup>7</sup> *Loc. cit.*

Los procedimientos metaficcionales, especulares<sup>8</sup> o de inserción del texto en el texto<sup>9</sup> a que se adscriben obras como *El hipogeo secreto* no dejan de ser atractivos para el trabajo crítico, pero me resulta más seductora la posibilidad de describir la teoría literaria encarnada en tales obras; esto es, me atrae la *teoría en la literatura*. La estética especular, la intertextualidad y la metaficción me interesan en tanto instrumentos o procedimientos retóricos mediante los cuales es posible construir y transmitir (comunicar) conocimiento por vía del efecto poético; fenómeno que puede ser definido como la capacidad de un texto para generar lecturas siempre diferentes, sin consumirse nunca del todo. Visto así, puedo adelantar que el efecto poético en *El hipogeo secreto* es dual: por una parte simula la realidad y, por otra, le recuerda al lector que está ante una creación que es un artificio, un discurso ficcional, es decir, se juega con el propio estatuto del texto artístico.

Esta autoconciencia del texto de *ser texto* puede abordarse en dos planos diferentes: en el del procedimiento de crear la ficción y en el de la existencia de la creación literaria como texto. En el primer plano el mismo texto muestra el modo de su elaboración, es decir, estamos frente a un texto escrito escribiéndose. Esta autoconciencia puede manifestarse, a este nivel, de dos modos: sea que la narración tenga como centro de su temática el procedimiento de la creación, sea revelando por medio de tu técnica una conciencia de los procedimientos de composición que el lector capta como

---

<sup>8</sup> El relato especular es resultado de una *mise en abîme*. En literatura, la *mise en abîme* («puesta en abismo») es el procedimiento por el cual se introduce un microrrelato (relato especular) en el interior de otro relato al que reproduce a otro nivel. El término de «puesta en abismo» fue acuñado por A. Gide, quien lo retomó de la heráldica. Se dice que su texto *Les faux-monnayeurs* (1925) ilustra muy bien este procedimiento que se encuentra ya en el *Hamlet* de Shakespeare. Cfr. Lucien Dällenbach: *El relato especular*. Madrid, Visor, 1991.

<sup>9</sup> Para la inserción del texto en el texto, seguiré a Iuri Lotman: *La semiosfera I, II y III*. Madrid, Cátedra, 1996, 1998 y 2000 y a Gérard Genette: *Palimpsestos; la literatura de segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.

una referencia del propio sistema creativo que tiene frente a sí. En el segundo plano, en el que la narración es consciente de ser texto habrá una marcada insistencia en señalar que se está ante un artificio, un invención. Hablar de la naturaleza de ese artificio es instalarse en el comentario de textos más que en el análisis que da fundamento a la crítica literaria; es decir, el comentario de texto está más cerca de la interpretación que de la evaluación del texto. Vale la pena un alto para enfatizar lo que para Maurice Blanchot es un comentario.

Es en *El libro que vendrá* donde Blanchot mejor nos aclare el punto que persigue: En términos de espacio, el comentario literario debe enfocarse a la vida interior del texto, a la descripción de sus movimientos, en el sentido y mediante la profundización de la imagen que constituye su centro y que apenas empieza a aparecer cuando llega el final en que desaparece.<sup>10</sup>

Habría que subrayar que la narración metaficcional no busca hacer como si fuera realidad, al contrario, establece una clara distancia entre la invención y la realidad. Aunque por lo general estos dos planos de la autoconciencia se implican uno al otro, sí es posible hallar narraciones que destaquen sólo uno de los planos. Son buenos ejemplos de novelas autoconscientes *Muerte por agua* (1965, reescrita en 1997 bajo el título de *Reunión de familia*), *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1974), de Julieta Campos y, por supuesto, *El hipogeo secreto* (1968) de Salvador Elizondo. Se trata de narraciones que manifiestan una consciente inclinación hacia un sistema de escritura en el cual el discurso literario y el discurso crítico se enfrentan y generan un ritmo simultáneo de lectura y reflexión, un modo de narrar en el cual la palabra se habla a sí misma. En ellas se borra la frontera entre la prosa discursiva y la teoría poética.

---

<sup>10</sup> Maurice Blanchot: *Op. cit.*, p. 205.

La novelas de este tipo resultan ser “escrituras en proceso” o “escrituras con carácter de búsqueda” que van generando el mundo ficcional en la medida que avanza la propia escritura, que no parece tener mayor principio que el de emular el proceso por el que la mente ordena, codifica, descodifica, cifra o descifra el lenguaje. De ahí que la autorreferencialidad de la que habla Blanchot no se refiera tanto a que las palabras sean portadoras de significado, significándose a sí mismas, sino al movimiento infinito de decir. A propósito del fenómeno de la referencialidad visto por Blanchot, Manuel Asensi reflexiona lo siguiente:

A esta teoría del referente literario la podemos denominar *referencialidad asintótica*, porque, como se sabe, en geometría la asíntota es la línea recta que, prolongada indefinidamente, se acerca de continuo a una curva, sin llegar nunca a encontrarla. De igual forma, se acerca constantemente y sin caer en el desánimo al mundo, al ser, a la cosa, pero sin llegar jamás a tocarlos. Esta situación provoca un efecto que posiblemente es el más inquietante de todos los que provoca la literatura: todos aquellos que, como escritores o lectores, se acercan a una obra literaria son atravesados por la cosa, el mundo o el ser invocados por esa obra literaria, si bien no en tanto tales sino como huellas insonoras, inodoras, como fantasmas insípidos que, sin embargo, sugieren en el texto, a través de su más pura materialidad, el sonido, el olor, el tacto espectrales más intensos de todos los existentes<sup>11</sup>.

Como lo señalé páginas arriba, las narraciones metaficcionales fueron calificadas de anti-tradicionales, de novelas experimentales. Lo que sucede es que en su momento rompieron con algunas de las nociones fundamentales que la crítica tenía bien montadas en su discurso: ni los personajes ni la trama eran ya iguales, es más, a nivel accional parecía que no pasaba nada. Los personajes no tratan de parecer reales, al contrario, saben que son “seres de papel”, que sólo existen en la escritura, es más, en determinada página. La trama se deconstruye, no tiene una dirección precisa, apunta a todos lados de manera

---

<sup>11</sup> Manuel Asensi: *Op. cit.*, p. 77

accidentada. El escritor se incluye en el texto como uno de esos personajes que sabe que sólo existe en la escritura. Son textos densos, herméticos por la abundancia de alusiones interiores al texto. Todo aquí parece un laberinto que escapa a una aprehensión inmediata de la anécdota, cuando se la encuentra.

El segundo aspecto de la metaficción, a saber, el comentario crítico literario hace que la narración no parezca tal, en algunos de sus espacios; por ejemplo, al hablar de la calidad, del estilo del texto la experiencia poética hace que se relacione más con un ensayo que con una narración. Habrá casos en los que la temática del texto la constituya este aspecto de la metaficción y que la autoconciencia sólo intervenga como su soporte. El comentario crítico puede ser resultado de la temática del texto. Las direcciones que puede tomar el comentario o la reflexión varían: puede dirigirse a la obra misma donde se expresa; puede dirigirse a la literatura en general, sea destacando una de sus funciones, sea dando una descripción de ella a partir de la experiencia personal de quien escribe; puede ensayar varias modalidades de fabular y, puede incluso adoptar varias formas que podríamos denominar, en términos muy generales, como explícitas las unas e implícitas las otras. Estas reflexiones implícitas suelen reconstruirse a partir de una lectura alegórica; en estos casos, en los que el comentario es implícito, hay mayor dificultad para comprender la reflexión teórica o la propuesta conceptual, a pesar de esto su eficacia no se pone en duda.

Puedo decir, en cuanto al tercer aspecto, que los grados de participación del lector se relacionan con la competencia que tenga –o desarrolle en el acto de leer– para seguir el hilo del concepto a que se refiere el texto o mediante el cual éste se refiere a sí mismo. Las referencias intratextuales son las responsables de que el lector tenga una mayor participación en el texto. Por

supuesto que esta clase de textos exigen una lectura atenta, cuidadosa, exigen un volver constante a las páginas anteriores. No es que el lector se pierda en el caos, lo que sucede es que mientras lee se le compromete a (re)escribir la obra. Ante esta situación, son las escasas referencias externas (la lengua como sistema y la propia literatura) a otros textos, las que a manera de claves o marcas orientan la lectura.

Cuando se ha empleado la técnica de la alegoría como medio para introducir una descripción de la hechura del texto que se está leyendo, el lector se involucra en la reescritura del texto, es como si fuera él mismo, mientras duren determinadas frases o períodos de la narración, el escritor, el autor de la narración que está leyendo, es decir, la participación del lector pudiera ser equivalente, guardadas las proporciones, a la participación del escritor en la creación de la obra. Ambos, escritor y lector construyen el *espacio literario*. El proceso de creación de la narración puede reflejarse en el acto narrativo de uno de los personajes o de los narradores del texto. Puede haber un lector dentro de la obra que se revela y cuestiona al narrador, aquí cabría hablar de un reflejo del lector que somos.

Linda Hutcheon llama textos narcisistas<sup>12</sup> a aquellos que tematizan el proceso creativo. En este tipo de textos, los escritores parecen estar conscientes de la naturaleza emblemática o paradigmática del “acto” de crear mundos ficticios ordenados por medio del lenguaje; sea por parte del lector o del escritor (autor). Esta escritura auto-reflexiva logra que el escritor y el lector compartan el proceso de construcción de un mundo. Por la presencia de este

---

<sup>12</sup> Linda Hutcheon: “The Language of Fiction: Creating the Heterocosm of Fictive Referents” en *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York and London, Methuen, 1984, pp. 89-90. La traducción de los extractos citados me corresponde.

modo de asumir la actividad de la escritura, la narrativa (el arte, en general) no puede ser vista, en ningún momento, como la copia del mundo empírico, del mundo que llamamos real, este que como sujetos históricos nos corresponde vivir. El caos, superficial o profundo, que caracteriza a la escritura narcisista no anula el acto narrativo, pues la narratividad –como lo explica bien Paul Ricoeur– es parte de nuestra condición humana: por medio de la narración ordenamos el mundo, lo que sucede es que la escritura especular acepta el reto de crear un heterocosmos, un espacio que lejos de representar una visión de mundo, la multiplica y la fragmenta hasta su misma imposibilidad. El tal sentido, el heterocosmos –sigo aquí a Hutcheon– no puede ser comprendido por su relación con los referentes extralingüísticos, extratextuales, sino por su relación con los referentes ficticios a los que da origen. Un heterocosmos tiene motivación y validez interna y su particularidad reside en ser creado por el escritor y por el lector en conjunto.

Si está claro que la ficción no es una manera de ver la realidad sino una realidad con sus propias reglas y derechos; el heterocosmos ficticio tiene también sus propias reglas, mismas que serán aprehendidas por el lector en el decurso de la actividad que le corresponde, del poder que ejecuta: la lectura. El heterocosmos es construido en y a través del lenguaje, igual que cualesquiera trabajos ficcionales, sólo que en éste el escritor y el lector comparten la responsabilidad de su organización.

El heterocosmos lingüístico del que nos habla Hutcheon tiene su propio estatuto ontológico: se trata de un constructo autosuficiente que es concretizado por el lector; por ontología se entiende una descripción de un universo, no del universo; esto es, puede describir cualquier universo, potencialmente una pluralidad de universos. En otras palabras, hablar de

ontología desde esta perspectiva no es necesariamente buscar un fundamento para nuestro universo; puede muy bien describir otros universos, incluyendo universos “posibles” o «imposibles» –sin dejar fuera de su *ficción* ese *heterocosmos*, o universo del otro.

Los textos metaficcionales no representan la muerte del género más bien las novelas se vuelven el emblema de lo que es la realidad literaria de la forma novelística. “Toda ficción retiene, obviamente, la orientación representacional de las palabras, pero crea también un heterocosmos a través de esas palabras dado que la representación es la de un referente ficticio; crea un segundo sistema simbólico que, en grado creciente, domina durante el acto de leer<sup>13</sup>”.

Ser autosuficiente no significa que no “tome prestados” elementos del mundo de la vida; queda claro que todo texto *meta* los toma y los tematiza en el procedimiento de su génesis. En la literatura, el lenguaje crea su propio objeto, no tiene que describir un objeto fuera de sí mismo. El lenguaje literario –como lo ha sugerido Blanchot– tiene una clase de realidad fundamental que le es propia, marcando no la presencia de objetos reales sino su ausencia.

La frase del relato, escribe Blanchot, nos pone en relación con el mundo de la irrealidad que es la esencia de la ficción, y como tal, aspira a constituirse en un lenguaje física y formalmente válidos, no para convertirse en el signo de los seres y de los objetos, ya ausentes desde el momento en que son imaginados, sino más bien para *presentárnoslos* y hacernos sentir y vivir, a través de la palabra, su luminosa opacidad de cosa<sup>14</sup>.

En la narrativa metaficcional (en el arte autoconsciente) lo que ha cambiado no es la naturaleza del lenguaje sino la del referente. En una

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>14</sup> *Vid.* Maurice Blanchot. “Le langage de la fiction” en *La part du feu*. París, Gallimard, 1949, pp. 83.

construcción imaginaria todos los referentes son ficcionales y esto es lo que acepta el lector desde el momento en que decide leer un texto literario, puesto que no puede ser, nunca, determinado con certeza, el hecho de que el autor haya tenido en su mente referentes reales. De modo que leer un texto literario en relación a referentes reales es anular su naturaleza, su constitución: se lee como texto no-literario. He aquí la pertinencia de una de las paradojas de Blanchot: «leer sin saber leer». Quizá no esté de más decir que la ilusión de realidad, la ilusión referencial (efecto de realidad, según Roland Barthes) le es más cercana a una clase de textos que otros; a unos géneros literarios que otros.

Si bien la noción de escritura narcisista que propone Hutcheon nos hace ver que los linderos de los géneros literarios son cada vez más borrosos, no puede negarse que el género no es una simple etiqueta para clasificar los textos; el género es, por decirlo de alguna forma, una dirección de lectura en tanto que orienta al lector y le sugiere el contexto dentro del cual debe interpretar el texto. «En la novela –escribe Blanchot–, el acto de leer no cambia, pero la actitud de quien lee es muy diferente»<sup>15</sup>. El espacio es una trama de ausencia y de vacío. La ausencia de trazos, el blanco de la hoja son también escritura. Es precisamente en este vacío y en esta ausencia donde la literatura abre su juego.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 82.

### 3.1. Del espacio literario al espacio poético

Presentar a Maurice Blanchot en su complejidad como filósofo, crítico literario y escritor –aunque seguramente aún en términos generales–, dar curso a su pensamiento literario y haber trazado algunas líneas temáticas dentro de su escritura para una posible elucidación de sus aportes a la teoría literaria contemporánea, me deja la certeza de que cualquier intento por definir el *espacio literario* en términos de categoría de análisis es verdaderamente imposible. Entiendo que el *espacio literario* es una noción que habla del proceso de la escritura en una escritura que entabla, sin aviso, el peligroso juego de la aserción y la contradicción. Y es que cuando la paradoja domina los comentarios, nada puede ser preciso, nada es homogéneo: en el *espacio literario* la significación se dispara no hacia un centro, sino hacia las fronteras. Se afirma y se niega como una forma de mantener la movilidad del lenguaje; para mostrar en este movimiento que en la literatura la significación no puede ser fija.

Me queda claro, asimismo, que la noción de *espacio literario* no es algo que pueda aplicarse a. No es así como se concibe. Más bien se trata de una noción abarcadora, dispuesta a observar la apertura y el contagio de los diversos fenómenos del lenguaje que se manifiestan en la escritura, en el discurso literario. Hablar de la escritura de un autor en términos de *espacio literario* es, en principio, reconocer la multiplicidad discursiva de su obra; implica reconocer en la literatura la posibilidad de hacer mundo. El hombre escribe para *participar en la afirmación de su soledad donde amenaza la fascinación*, señala Blanchot. Y la fascinación es una forma dibujada sobre la ausencia, un intento de esbozar un sentido a través de la escritura, que finalmente desemboca en la imposibilidad, en “un callejón sin salida”, en la paradoja.

El *espacio literario* es un continente infinito, inmenso, heterogéneo de experiencias de lenguaje. Tal amplitud del *espacio literario* obliga a una reconsideración de su dominio a partir de determinada perspectiva. En mi caso, la de un lector interesado en la teoría *en* la literatura, en la poética y en la escritura; en el modo en cómo se funden y de cuya confusión puede advertirse la interpretación de la Poesía que está implicada en la puesta en obra de la Poesía.

Un paréntesis es conveniente. Cuando se habla en torno a Blanchot, decir Poesía no es referirse al poema. Nuevamente el gesto heideggeriano está presente. En *Arte y poesía*, Heidegger emplea la palabra *Dichtung* (Poesía) para referirse al arte en todas sus manifestaciones, desde la arquitectura hasta la poesía, y *Poesie* (poesía) para referirse a una modalidad de la literatura: el poema. Se ve, entonces, que el poeta no es tan solo quien escribe poemas sino quien *se sirve de la palabra, pero no como los que hablan y escriben habitualmente, gastando las palabras, sino de manera que la palabra se hace y queda como una palabra*<sup>16</sup>.

Proponer la noción de *espacio poético* en franca relación de dependencia con la noción de *espacio literario* no es una simple variación en la traducción de *l'espace littéraire*. El cómo hacer o, mejor, ensayar, una demarcación dentro del *espacio literario* bajo los criterios que aquí vengo exponiendo, me es sugerido por el propio Maurice Blanchot en *Le livre à venir* (1959) y en *L'Entretien infini* (1969).

En el apartado "Una nueva concepción del espacio literario", Maurice Blanchot distingue entre el *espacio cósmico* y el *espacio poético*<sup>17</sup>. El segundo es el que proviene de la literatura, de la escritura creativa. Para esclarecer la particularidad entre un espacio y otro, Blanchot vuelve una vez más a

<sup>16</sup> Martin Heidegger: *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos, México, FCE, 1958, p. 79.

<sup>17</sup> Maurice Blanchot: *Op. cit.*, 1969, pp. 263-274.

Mallarmé, a quien le reconoce el habernos dotado de una experiencia nueva: «el espacio como la aproximación de *otro* espacio, origen creador y aventura del movimiento poético», es decir, que dentro del espacio de la escritura, del *espacio literario*, el mismo Blanchot encuentra plausible, cuatro años después, reconsiderar la concepción de *espacio literario* y señalar al interior de éste una “comarca” que recibe el nombre de *espacio poético* en tanto que se halla implicado “el pensamiento poético [...] por exigencia del espacio creador, y creador en tanto que infinitamente vacío, con una vacuidad infinitamente movediza<sup>18</sup>”. La experiencia del espacio como la aproximación de *otro* espacio, origen creador y aventura de movimiento poético, pero también espacio poético por cuanto hace al dominio de la razón poética sobre la razón lógica. Así, la experiencia del pensamiento a la luz de la razón poética deviene una *ars poetica* independientemente del tema del cual se hable; por ejemplo, puede Artaud hablar de teatro pero en el fondo “lo que está en juego es la exigencia de la poesía [*Dichtung*], tal como sólo puede cumplirse rechazando los géneros limitados y afirmando un lenguaje más original, *cuya fuente se tomará en un punto todavía más oculto y más remoto del pensamiento*. Los temas y los descubrimientos de su reflexión valen, a mi juicio, para toda creación<sup>19</sup>”.

Bajo esta inteligencia, el binomio *espacio poético*, desde la perspectiva blanchotiana, no podría asociarse tan solo al espacio donde emerge la significación de la palabra poética sino también al espacio donde se muestra la imposibilidad de la significación acabada: El *espacio poético* es emergencia y *reflexión* en curso de la palabra poética. Aquí, «poético» quiere hacer una doble referencia: primero busca tener a la vista al discurso poético ficcional, pero también al procedimiento de la escritura en tanto que acción y resultado de la

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 266-267.

<sup>19</sup> Maurice Blanchot, *Op. cit.*, 1974, p. 463.

acción, de la actividad de la escritura, de ahí la insistencia en considerar la escritura como ejercicio y como procedimiento.

En este *otro* espacio se formula el pensamiento literario de quien escribe; es el espacio creador que se reconoce como infinitamente vacío, siempre en búsqueda, infinito. Este *otro* espacio no es meramente el espacio textual donde acontece el hecho poético, sino también el espacio otro que desplegándose junto con la escritura logra expandir sus fronteras hacia la crítica o hacia la reflexión, hacia el trabajo de carácter metatextual. El *espacio poético* es abismo y fundamento de la palabra; aquello que no permanece, que es movedizo; el ahí donde empieza la labor creadora. Esta búsqueda permanente, el errar mismo de la escritura fragmentaria, de la escritura de fractura lleva implícita la iteración, la insistencia, la repetición de ciertos elementos que, aunque diseminados, son avistados por el lector como integrantes de una poética, entendiendo a ésta como una *teoría interna de la literatura* (Ducrot-Todorov<sup>20</sup>) o, mejor, como una *poética encarnada* (Tomás Segovia<sup>21</sup>).

Asociar, pues, la noción de *espacio poético* que aquí propongo con la *poética* significa que de lo que se trata es de indagar, en una línea, sobre la coherencia interna, implícita, de la obra de un escritor y, en otra línea, conocer cómo esa poética dialoga con la praxis de su escritura, es decir, cómo interpreta la actividad misma de la escritura en la escritura y, de modo particular, la escritura narrativa ficcional; de allí que la predicación del binomio en cuestión sea *en la narrativa*.

Lo que caracteriza a una poética en el sentido en que aquí empleo es, insisto, ser un pensamiento de tipo interpretativo sobre un lenguaje (el

---

<sup>20</sup> Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov: "Poética" en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Trad. Enrique Pezón. México, Siglo XXI, 1974, p. 98.

<sup>21</sup> Tomás Segovia: "¿Cuál poética?" en *Poética y profética*. México, FCE, 1985, p. 426.

lenguaje de ficción) por medio de otro lenguaje (lenguaje de reflexión) que no llega a ser un metalenguaje, sino que permanece en él la misma dicción con que opera el lenguaje primero. Que no se trata de un metalenguaje no se contrapone a que conserve una función meta; hay suficiente distancia entre una y otra cosa: que una novela sea metaliteraria no quiere decir que sea, en sentido estricto, metalingüística. En todo caso, es en la interpretación del lector en donde ese pensamiento literario, esas reflexiones, adoptarían, mediante un ejercicio de traducción, la forma de un metalenguaje próximo a una teoría literaria pero permaneciendo siempre como poética. De modo que, una descripción de las afinidades entre una poética y una teoría literaria jamás debe intentar borrar las diferencias.

Considerada la importancia de destacar la teoría *en* la literatura, propongo emplear la noción de *espacio poético*, que es una forma específica, particular del *espacio literario*, para referir al conjunto de comentarios, reflexiones o digresiones de carácter teórico-literario enunciados en la textura ficcional y en consonancia con ella, de tal modo que la configuración discursiva de una obra determinada resulta ser clara expresión de ese pensamiento literario que se despliega en el acto de la escritura.

En suma, llamo espacio poético al intersticio que hay entre el lenguaje de reflexión (racionalidad discursiva) y el lenguaje de ficción (racionalidad poética); ese espacio que sin ser dialéctico, más bien hermenéutico, fluye y avanza sin llegar a ser nunca exclusivamente una de estas dos modalidades de habitar el lenguaje.

### 3.2. El espacio poético en la narrativa

Escribir es pasar del Yo al Él. ¿A qué corresponde esta tercera persona? En principio, esta tercera persona indica la participación del personaje. En esta figura es que el autor ha delegado el poder de decir “yo”. El autor, ha afirmado Blanchot, “no debe intervenir, porque la novela es una obra de arte y porque la obra de arte existe por sí sola<sup>22</sup>”, pero ¿qué sucede cuando no se respeta la regla de la no-intervención? Pensando en Tomas Mann, Blanchot asegura que tal intervención deberá ser crítica y revestirse del juego de la ironía. Narrar es poner en juego lo neutro y la voz narrativa es, por tanto, neutra. “Tomas Mann, que tiene un gran sentido de la fiesta narrativa, logra así restaurarla como fiesta de la ilusión narrativa, devolviéndonos a nosotros una ingenuidad de segundo grado, la de la ausencia de ingenuidad. Por eso se puede decir que si en el Él se denuncia la distancia estética, también se anuncia, se afirma a través de una conciencia narrativa que se toma a sí misma como tema, mientras que en la novela impersonal más tradicional, desaparecerá poniéndosele entre paréntesis<sup>23</sup>”.

No son pocos los escritores que han hecho que sus narradores o sus personajes nos hablen de algún problema literario. Hay todo tipo de abordaje o problematización al interior de las obras. Podemos encontrar desde la inserción fugaz en la que el escritor únicamente desliza una idea sorprendente, una nota explícita aquí o allá de su trabajo operativo, hasta la inserción sistemática, en la que el artista expone su noción de escritura<sup>24</sup> al tiempo que

---

<sup>22</sup> Maurice Blanchot, 1974, p. 589.

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> Para el concepto de «escritura» que he venido manejando, he considerado la revisión de los siguientes textos: Roland Barthes: *El grado cero de la escritura*. México, Siglo XXI, 1987;

plantea algún problema crítico o teórico literario. A fuerza de escribir, el autor escribe sobre la escritura; concibe y madura reflexiones que se derivan de la forma que adquiere la palabra durante el proceso en que está inmerso cuando escribe. Bajo esta consideración, diría, en concordancia con Lotman, que todo texto es metatextual: La naturaleza sígnica del texto artístico es dual en su base: por una parte, el texto finge ser la realidad misma, simula tener una existencia independiente, que no depende del autor, simula ser una cosa entre las cosas del mundo real; por otra, recuerda constantemente que es una creación de alguien y que significa algo<sup>25</sup>.

El acceso a los asuntos teórico-literarios planteados –y muchas de las veces resueltos– por los escritores da cuenta, al menos, de dos vías: el pensamiento literario y, específicamente, la poética de algunos escritores puede conocerse sin necesidad de adentrarnos en su obra, pues la han expresado en artículos o ensayos propiamente dichos. Aquí el lenguaje de la obra creativa y el de la reflexión es diferente. En cambio, hay casos en que para conocer la concepción de lo literario de un determinado escritor o, específicamente, lo que aquí llamo «espacio poético», es indispensable comprender su obra, es decir, sólo aprehendemos el conjunto de las reflexiones que un escritor hace acerca de su propia actividad después de haber estudiado las obras correspondientes. En tales circunstancias, además de reflexionar sobre la escritura, el artista plantea, en los intersticios del texto, sistemas conceptuales, teorías que vendrían a constituir un pilar considerable en la arquitectura de su

---

Jacques Derrida: *De la gramatología*. Trad. Oscar del Barco y Conrado Cereti. Buenos Aires, Siglo XXI, 2000; Maurice Blanchot: *El espacio literario*. Barcelona, Paidós, 1992 y *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1969.

<sup>25</sup> Iuri Lotman: "El texto en el texto" en *La semiósfera; semiótica de la cultura y del texto*. T. I. Trad. Desiderio Navarro. Madrid, Cátedra, 1996, p. 106.

sistema literario<sup>26</sup> y, en casos óptimos, del espacio literario en general. Este tipo de obras representan un reto muy grande para el lector, quien es desafiado a ampliar su horizonte de expectativas, a cuestionar su propia competencia lectora si su interés reside en el esclarecimiento de la obra. Esta complejidad, esta exigencia de la obra no es porque exista cierta “actitud filosofante” por parte del escritor, como aseguran algunos críticos, sino porque, como sostengo, estamos ante un caso de *teoría en la literatura* en que es forzoso describir el *espacio poético* de la obra para aprehender su propio movimiento.

Mejor que mis palabras, las de Maurice Blanchot:

¿Qué nos aporta la filosofía? Una manera de interrogar que, incluso ahí donde todo se afirmara, no permitiría que hubiera respuesta a todo. ¿Qué nos aporta la poesía? Una pura afirmación. ¿Qué nos aporta más generalmente la literatura? El espacio de lo que no afirma, no interroga, donde toda afirmación desaparece y sin embargo regresa –o no regresa– a partir de esta desaparición”.<sup>27</sup>

Debemos concebir la idea de un escritor en quien la afirmación y la interrogación estuvieran esencialmente unidas. Aparentemente él no hace otra cosa que afirmar, esta afirmación no se desarrolla en un progreso lógico, rechaza incluso su desarrollo coherente, y cada afirmación está como puesta una al lado de otra; pero el conjunto gira alrededor del mismo punto, al cual uno sólo se acerca gracias al dominio de una extrema paciencia y que realmente no se divulga nunca; este punto, aunque parezca fijo, se desplaza incesantemente gracias a la fuerza del movimiento circular que se realiza entorno a él. Si el pensamiento pudiera afirmar ese punto central (centro que por otra parte está situado infinitamente en el afuera), sería afirmativo, pero sólo puede girar alrededor de lo que él no afirma, y sobre todo él lo mueve y lo cambia mediante las variaciones necesarias de su preguntar. (81)

<sup>26</sup> Es en este sentido que Umberto Eco propone y desarrolla, desde una perspectiva textual, las poéticas contenidas en las obras de James Joyce. (U. Eco: *Las poéticas de Joyce*. Trad. Helena Lozano. Barcelona, Lumen, 1998).

<sup>27</sup> Maurice Blanchot: “Lo extraño y lo extranjero” (Trad. Isidro Herrera) en *Archipiélago*, núm. 49, 2001, pp. 80-86. Publicado originalmente como “L’etrange et l’etranger” en *La Nouvelle Revue Française*. París, núm. 70, pp. 637-683. Anoto entre paréntesis el número de página de la versión española que cito.

La experiencia del pensamiento no encuentra nunca el punto central. El pensamiento es él mismo y para sí mismo su experiencia. El pensamiento es el todo de la experiencia, “la verdad de lo que sólo se afirma merced al tiempo – histórico o no– de la pregunta. (81) La poesía es afirmación de lo que no puede expresarse, “pura afirmación que precede a su sentido, el cual busca aclimatar la extrañeza de la afirmación entregándola a la experiencia asimiladora del pensamiento”. (81)

Si logramos describir el *espacio poético* de una novela en la que el relato tenga por historia el acto de narrar o, mejor, la novelización de la escritura, nos daremos cuenta del alcance de estas consideraciones de Blanchot. En este tipo de escritura, la escritura blanchotiana diría yo, el tiempo no se da, el tiempo se experimenta en la narración. El *espacio poético* es escritura y es filosofía y es poesía. A la dispersión de estos fragmentos y a esta libertad del discurso es que se aboca la *teoría en la literatura* y es lo que buscaría evidenciar un comentario literario fundado en la noción de «espacio poético».

### 3.2.1. La escritura fragmentaria: entre el relato y la reflexión

*«Escribir, la exigencia de escribir: ya no la escritura (por ineludible necesidad) siempre se puso al servicio de la palabra o del pensamiento llamado idealista, es decir, moralizador, sino la escritura que, por su propia fuerza liberada lentamente –fuerza aleatoria de ausencia–, parece dedicarse únicamente a sí misma y queda sin identidad, señalando poco a poco posibilidades muy distintas, esto es, una manera anónima, distraída, diferida y dispersa de estar en relación, con lo cual todo está implicado, empezando por la idea de Dios, del Yo, del Sujeto, y luego de la Verdad, y terminando por la idea del Libro y de la Obra, de suerte que*

*esta escritura (considerada en su rigor enigmático), lejos de aspirar al Libro, más bien marcaría su fin: escritura que podría considerarse fuera del discurso, fuera del lenguaje. [...]*

*»Cuando hablo de la “desaparición del libro” o, mejor, de la “ausencia de libro”, no pretendo aludir al desarrollo de los medios de comunicación audiovisuales que ocupan a tantos especialistas. Abandonar la publicación de libros en beneficio de una comunicación por medio de la voz, la imagen o la máquina, no cambiaría en nada la realidad de lo que se llama “libro”: al contrario, el lenguaje, como habla, afirmarí a aún más su predominio, su certidumbre de una verdad posible. En otras palabras, el Libro indica siempre un orden sometido a la unidad, un sistema de nociones en que se afirma la primacía de la palabra sobre la escritura, del pensamiento sobre el lenguaje, y la promesa de una comunicación que sería algún día inmediata y transparente<sup>28</sup>».*

El rasgo filosófico y teórico-literario de los escritos de Blanchot es innegable. Es una literatura que no busca congeniar con el canon que rige en cierta teoría sobre la literatura, literatura que no quiere sustituir a la teoría. Literatura que no cuenta una aventura; literatura que mantiene una tensión entre obra de ficción literaria y filosofía; que no tiene centro fijo, que va errante en busca de su propio movimiento.

He dejado asentado que Blanchot pone en juego la realidad propia de la escritura, de su ser mismo, que ha buscado el origen de escritura y las condiciones de su posibilidad, pero esta búsqueda de un centro ha zozobrado. No hay centro ni unidad, sólo fragmentos.

El fragmento, siendo fragmentos, propende a disolver la totalidad que está suponiendo y que va llevando hacia la disolución de la que no procede (propriamente dicho), a la que se expone para, al desaparecer y, con él, desaparecida toda identidad, mantenerse como fuerza de desaparecer, energía repetitiva, límite del infierno mortal –o bien obra de la ausencia de

---

<sup>28</sup> Maurice Blanchot: *El diálogo inconcluso*. Trad. Pierre de Place. Caracas, Monte Ávila, 1996, p. 10.

obra (para reiterarlo y callarlo reiterándolo). De ello resulta que la impostura del Sistema –el Sistema llevado por la ironía a un absoluto de absoluto– es una manera para el Sistema de imponerse otra vez mediante el descrédito del cual lo acredita la exigencia fragmentaria.<sup>29</sup>

La escritura fragmentaria no es un principio, sino una consecuencia. La poética de lo fragmentario surge como una necesidad y como tal inscribe una ruptura que no es solamente estética sino que corresponde a un sistema de pensamiento diferente. Blanchot, Barthes y Foucault (entre muchos otros) son autores de escrituras fragmentarias que, como señalé en el capítulo primero, se asocian (en el uno más, en los otros dos menos) a las palabras ausencia, vacío, locura, desastre, imposibilidad...

El fragmento puede existir como “algo” no integrado a un todo, razón por la cual aparece como un momento dialéctico, de transición; el fragmento como aforismo en tanto avista un horizonte; el fragmento como expresión de la búsqueda, del proceso; el fragmento como experiencia del pensamiento sin centro fijo. Esta última modalidad es la que desarrolla Blanchot y con ella pretende no la invención de una nueva forma de escribir, sino una forma de cuestionar el mundo y, fundamentalmente, a la escritura misma, esto es, a la literatura.

«Escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo», escribía Maurice Blanchot en *El espacio literario*. Esta es la más notable característica de la escritura fragmentaria: *el tiempo como ausencia de tiempo*, a partir de lo cual se transforma por completo nuestra concepción de la temporalidad narrativa. En la escritura blanchotiana ausencia y presencia han sustituido a las categorías de espacio y tiempo que conformaban tradicionalmente la novela.

---

<sup>29</sup> Maurice Blanchot: *La escritura del desastre*. Trad. Pierre de Place. Monte Ávila, 1990, p. 57.

La narración, la palabra escrita como signo de demarcación de algo, una verdad que es duplicada en el signo, y que, a su vez, ha de ser repetida en la lectura, está poblada de muerte. Todo comienzo de relato (*re-cit*, es decir repetición, reduplicación) es un inaugurar el movimiento del morir. Todos escribimos, ingenuamente, como el narrador de *L'arrêt de mort*, pensando en dar una forma escrita a una verdad, esperando que el texto o el libro ponga fin a los acontecimientos más o menos pesarosos allí presentes<sup>30</sup>.

Para quien asume la escritura fragmentaria, escribir no es negar el tiempo, sino entregarse a la neutralidad vacía. Ese extraño tiempo sin tiempo sólo viene a nosotros con la escritura. Escribir significa, para nuestro autor, renunciar al principio de certidumbre, de unidad, de Dios, de historia... Escribir es adentrarse en la oscuridad de la errancia; la escritura es el lugar del exilio a que la palabra en estado supremo nos deporta, es la afirmación de «violencia más grande porque transgrede la ley, toda ley, su propia ley invisible»<sup>31</sup>.

La escritura no es un método que pretenda alcanzar la verdad de lo no-escrito; escribir –como nos enseñó Mallarmé– es un juego insensato; es aquella “habla” que no cubre ni descubre; “la escritura traza, pero no deja trazas» porque aquello sobre lo cual se escribe no está nunca fuera de la escritura (aunque tampoco esté, en rigor, dentro de ella). “Escribir no está destinado a dejar huellas sino a borrar, por medio de las huellas, todas las huellas; a desaparecer en el espacio fragmentario de la escritura, más definitivamente de lo que se desaparece en la tumba, o también a destruir, a destruir de forma invisible, sin el estruendo de la destrucción”<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> Alberto Ruiz de Samaniego: “Maurice Blanchot: una estética de lo neutro” en *Anthropos*, núms. 192-193, 2001, p. 108.

<sup>31</sup> Maurice Blanchot: *El diálogo inconcluso*. Trad. Pierre de Place. Caracas, Monte Ávila, 1996, p. 11.

<sup>32</sup> Maurice Blanchot: *El paso (no) más allá*. Trad. De Cristina Peretti. Barcelona, Paidós, 1994, p. 81.

La escritura no se verifica o se comprueba en otro escenario que no sea el de la propia escritura; es más, ni siquiera tiene, dentro de ella misma, qué probar o verificar. Ningún personaje, por ejemplo, está fuera de la escritura: “Madame Bovary es un *hecho de escritura* (está hecha de escritura, hecha por y en la escritura), y ella –como la propia escritura– está *fuera* de todo lo que podamos ver, es exterior a toda visibilidad. La invisibilidad de lo escrito (esa «pérdida» o «ausencia») no señala, entonces, una carencia, sino una positividad, la positividad propia de los hechos de escritura que la «crítica» de Blanchot toma como objeto y objetivo”<sup>33</sup>.

Sabemos bien que la escritura no tiene nada que representar sino a sí misma, únicamente debe decir “esto es literatura”. La mirada del arte hacia sí mismo comenzaba a anunciarse con los nombres de Mallarmé y Cézanne y, siguiendo a Blanchot, es la producción artística de ambos –uno en el ámbito literario, el otro en la plástica- la que sostiene todo el arte moderno. Con su obra, Mallarmé y Cézanne abandonan la búsqueda de los *vanos refugios* que caracterizaron al arte del Renacimiento: la gloria, *ese vacío candente y radiante* [...] con el que *siempre deseó aureolearse una cabeza de artista*. Los estados de ánimo dejan de ser un pretexto para dar origen a la obra de arte, la tarea del artista es *indagar en la profundidad abierta del poema, lo que lo origina, el extraño movimiento que va de la obra hacia el origen de la obra, la obra misma convertida en la inquieta e infinita búsqueda de su fuente: una mirada sobre sí misma*<sup>34</sup>.

La literatura es imagen, es emblema y es solipsismo; es el punto donde el hombre, el nombre, desaparece en provecho del lenguaje. La experiencia en Blanchot (como en Nietzsche o Bataille) tiene como función arrancar al sujeto

---

<sup>33</sup> José Luis Pardo: “Más allá de lo visible y lo invisible” en *Anthropos*, núms. 192-193, 2001, p. 53.

<sup>34</sup> Maurice Blanchot, 1969, pp. 220, 222.

de sí mismo. La literatura no será ya tan sólo una escritura blanca, ausente, neutra, sino la experiencia misma de la neutralidad.

La escritura de Blanchot está en la línea de aquello que F. Schlegel denominaba «poesía trascendental» o «simpoesía» para designar precisamente ese género llamado literatura que todo lo incluye, que no tiene límites y que está hecho de contradicciones. Una consecuencia de todo ello es que los recursos expresivos propios del lenguaje literario como, por ejemplo, la tropología, el fragmentarismo, y la práctica de lo que el mismo Schlegel denominaba *Witz*, van a estar presentes en el momento en que la literatura se ponga a hablar de sí misma<sup>35</sup>.

La escritura es el lugar donde la verdad no puede manifestarse (en ella sólo hay motivación y validez), no puede ser contemplada la verdad en ella. La escritura, al contrario, presupone que la verdad se ha ausentado; ella crea un espacio diabólico en el que la verdad (la contemplación, la visión, el descubrimiento) no es posible. El error no es posible tampoco, apenas el errar. Este *errar* es el trabajo de la escritura; el mismo trabajo que –según Blanchot– da a conocer el problema del lenguaje.

Blanchot alude motivadamente a este carácter diabólico, maldito de la escritura. Pero insiste sobre todo en la idea de la que la escritura nace de una desviación, de un desplazamiento (una vez más: una traición) fuera de ese escenario de visiones y velos, contemplaciones y apariencias, tactos y alucinaciones en el cual se despliega en occidente el drama de la verdad. Lo que esta desviación tiene de «diabólico», de perverso o de malicioso es que [...] *se trata de una desviación originaria y definitiva*<sup>36</sup>.

Fragmentación de la escritura, del sujeto, del mundo: esto es lo que el pensamiento llamado posmoderno trata de comprender. Blanchot lo muestra.

¿Cómo entender, desde dónde, los textos que incursionando en la narrativa, en la novela, combinan ficción y crítica o teoría literaria? ¿Cómo

---

<sup>35</sup> Manuel Asensi: *Op. cit.*, p. 69.

<sup>36</sup> José Luis Pardo: *Op. cit.*, p. 49.

comprender la cohabitación de la razón poética (razón narrativa) y la razón argumentativa? ¿Cómo comprender pensamiento crítico y ficción? El tiempo de la ausencia de tiempo descubre un lugar, un espacio en el que las dos formas de escritura de Blanchot pueden coexistir sin que la una menoscabe a la otra: relato y discurso.

La fragmentación, signo de coherencia tanto más cuanto que debiera deshacerse para ser alcanzada, no siendo un sistema disperso, ni tampoco la dispersión como sistema, sino el despedazamiento (el desgarrar) de lo que nunca ha preexistido (real o idealmente) como conjunto ni podrá juntarse en alguna presencia de porvenir. Espaciamiento de una temporalización que tan sólo se aprehende –engañosamente– como ausencia de tiempo.<sup>37</sup>

Lo fragmentario tiende a la brevedad, a la libertad discursiva, a la invención. El fragmento rompe con la unidad, la sucesión y la continuidad, no con violencia, más bien en silencio. En los intersticios formados por los blancos de las hojas y la tinta de los trazos, la escritura ha comenzado sin anunciarse. Tal quiebre no es, sin embargo, simple.

La escritura fragmentaria sería el riesgo mismo. No remite a una teoría, no da cabida a una práctica definida por la *interrupción*. Interrumpida, prosigue. Ante una interrogante, no se arroga la pregunta, sino que la suspende (sin mantenerla) en no respuesta. Si pretende tener su tiempo solamente cuando se ha cumplido –al menos idealmente– el todo, ello significa que ese tiempo nunca está seguro, siendo ausencia de tiempo, no en un sentido privativo, sino porque es anterior a todo pasado-presente, así como posterior a toda posibilidad de una presencia futura<sup>38</sup>.

Todo fragmento puede ser tanto el principio como el final de “algo”; esta ambigüedad no hace sino acentuar la imposibilidad de establecer el verdadero origen de la escritura. Obliga a abandonar el centro y moverse en el círculo, un

---

<sup>37</sup> Maurice Blanchot: *La escritura del desastre*. Trad. Pierre de Place. Monte Ávila, 1990, p. 56-57.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 56.

círculo infinito, plural. Un fragmento es, a un tiempo, totalidad y ausencia del todo del que se presume forma parte siendo, a su vez, una entidad acabada. Así, exactamente así, es *El paso (no) más allá* de Blanchot, texto en que cada fragmento es totalidad y ausencia de totalidad.

Lo fragmentario, según lo muestra la escritura de Blanchot, no se opone a la continuidad, no se presenta como la parte de un todo reconocible, no es un extracto. El fragmento no es indicio de la ruptura de un todo. Lo fragmentario es un lenguaje otro que no se define por relación a la totalidad. Hablar de fragmento es dejar de pensar en la escritura con un centro fijo.

El fragmento sale al paso del eterno retorno. La escritura fragmentaria nos permite conocer lo neutro. Lo neutro es aquello que no afirma ni niega. La literatura, la poesía es el lugar de lo neutro. Por eso es que la escritura, para Blanchot, debe ser neutra, porque no afirma ni niega, es.

La poesía es encuentro, en el lenguaje, de lo que es ajeno, encuentro que lo preserva y lo mantiene en la distancia absoluta de la separación. La afirmación de la poesía es este encuentro. La poesía, afirmación que precede al sentido de lo que es afirmado, es imagen. (Lo que afirma la poesía se afirma en imagen). La palabra imagen parece remitir a un objeto ausente o a una realidad anterior. La poesía parece así remitir a algo que fuera anterior a ella, pero es la anterioridad misma, la afirmación que siempre se precede para zafarse del sentido de lo que afirma<sup>39</sup>.

Decir que la literatura, que la escritura es cosa de espacio no tiene nada que ver con el hecho de dibujar las grafías en el papel blanco, sino con el principio implícito de respetar la movilidad propia de la escritura y la anulación del tiempo ordinario

---

<sup>39</sup> Maurice Blanchot: "Lo extraño y lo extranjero" (Trad. Isidro Herrera) en *Archipiélago*, núm. 49, 2001, pp. 81-82.

Para Blanchot la palabra fragmentaria es palabra infinita, por eso se repite y se refleja. La escritura es el acontecimiento en el que el tiempo se interrumpe. La escritura fragmentaria es quiebre del espacio y, también, tiempo de la repetición, de la escritura circular. El fragmento evidencia que el tiempo de la certeza y de las afirmaciones absolutas ha terminado, sólo quedan las sospechas. El tiempo de lo fragmentario es el de la palabra anónima, el tiempo del susurro, tiempo de la «comunidad inconfesable».

El fragmento es el tiempo de la repetición y paradójicamente el tiempo de la diferencia en el entendido de que no hay Mismo. El tiempo de la escritura fragmentaria escapa a cualquier aprehensión. El tiempo de la ausencia de tiempo borra el presente, «la posibilidad de la presencia». Del presente sólo queda el eterno retorno del pasado.

- La exigencia del retorno sería, pues, la exigencia de un tiempo sin presente, tiempo que sería también el de la escritura, tiempo futuro, tiempo pasado, que la radical disyunción (en ausencia de todo presente) de ambos, aunque fuesen los mismos, impide identificar de otro modo que no sea como la diferencia que la repetición sustenta.

La mayor diferencia que se da entre pasado y futuro es que uno repetiría al otro sin la común medida de un presente: como si entre pasado y futuro reinase la ausencia de presente bajo la forma simplificada del olvido.

¿Qué es lo que retornará? Todo, *salvo* el presente, la posibilidad de una presencia<sup>40</sup>.

La escritura fragmentaria pone de manifiesto esta paradoja: es por medio de la reiteración como se restablece la continuidad en el seno mismo de lo discontinuo. Así, paradójicamente, cuando se sitúa en la repetición, en el presente que no termina, es cuando el fragmento está más cerca de la exigencia fragmentaria.

---

<sup>40</sup> Blanchot, M. *El paso (no) más allá*. Barcelona, Paidós, 1994, p. 46.

He repetido que la literatura (escritura para Blanchot) carece de centro fijo, pertenece a la ausencia igual que la obra, por eso es que escapa a cualquier intento de sistematización. Ella es pura dispersión, el error, el afuera, lo irregular<sup>41</sup>.

El fragmento consiste en la aparición de un sentido que se quiebra, que se bifurca, que se dispersa. En lo fragmentario lo oscuro debe apreciarse como tal, ese es uno de los puntos fundamentales del pensamiento de Blanchot que en tanto pensamiento contemporáneo no tiende a la simpleza, sino a la complejidad.

*El paso (no) más allá* es la mejor muestra de la unión simbiótica de ensayo y ficción, entre crítica y creación. Nada de ficción después de este paso. La unión de ficción y crítica ha sido siempre, fue siempre, el verdadero intento de Blanchot, recociéndole a ambas formas de escritura la cualidad creativa. En cursivas el relato de ficción, en redondas fluye un discurso más teórico: lenguaje de reflexión. Texto fragmentario como ninguno, que sin llegar a serlo, nos antepone engañosamente la idea de aforismo.

- Lo fragmentario no es experiencia, no es forma o sujeto de escritura, no es otro orden frente al orden del libro, ni siquiera como tránsito hacia un desorden y, sin embargo, es una oscura exigencia bajo cuyo atractivo, el espacio de escribir da lugar a unas marcas o puntos de singularidad por donde pasan múltiples recorridos (irregulares) que los hacen desaparecer como únicos al tiempo que los mantienen en posición de singularidad, de modo que una multiplicidad casi infinita de atajos puede repetirse allí, sin que la repetición suprima su marca de singularidad ni la disuelva en la identidad. Es como si dicho espacio se brindase como correlativo o suplementario o, incluso, secundario (en este sentido inesencial) y como si, al mismo tiempo, rechazase, hiciese estallar aquello de lo que es el correlato o el suplemento, secundario y, por lo tanto, sin prima. De ahí el trabajo de oscuridad que el recomenzar lleva a cabo y que lleva a cabo siempre de

---

<sup>41</sup> Cfr. Maurice Blanchot: "¿A dónde va la literatura?" en *El libro que vendrá*. Trad. Pierre de Place. Caracas, Monte Ávila, 1969, pp. 217-281.

forma cada vez más oscura. Lectura y escritura se intercambian gracias a este «correlato» contra el cual luchan a fin de impedirlo, luchando asimismo contra su propio poder de producirlo o de restaurarlo.

No se trata de sustituir la escritura por la lectura ni de privilegiar ésta en detrimento de aquélla, sino de reduplicarlas para que la ley de una sea el entredicho de la otra. *Por medio de lo fragmentario, escribir, leer, cambian de función.* Mientras escribir sea escribir un libro, dicho libro está, o bien acabado o sostenido por la lectura, o bien amenazado por ella, que tiende a reducirlo o a alterarlo, aunque, siempre y también por esencia, se le supone indemne en esa totalidad irreal (la obra, la obra maestra) que, de una vez por todas, ha constituido. Pero si escribir es disponer unas marcas de singularidad (fragmentos), a partir de las cuales se pueden indicar unos recorridos que ni las reúnen ni se reúnen con ellas, sino que se indican como su grieta –grieta espacial de la que sólo conocemos el hiato: el hiato, sin saber de qué se aparta–, siempre existe el riesgo de que la lectura, en lugar de impulsar la multiplicidad de los recorridos transversales, reconstituya, a partir de los mismos, una nueva totalidad o, peor aún, que busque, en el mundo de la presencia y del sentido, a qué realidad o a qué cosa que queda por completar corresponden los vacíos de ese espacio que se brinda como complementario, pero complementario de nada<sup>42</sup>.

El fragmento, la escritura fragmentaria muestra por qué el espejo de la ficción ha quedado roto. Contra la ley admitida de que en toda construcción ficcional hay que contar una historia, se halla inminente la ausencia, unidad que trae consigo la presencia del fragmento.

Surgida de la nada, la escritura retorna a su imposibilidad, al vacío de su propia deconstrucción.

---

<sup>42</sup> Blanchot, M. *El paso (no) más allá*. Barcelona, Paidós, 1994, pp. 82-83. El énfasis en cursivas es mío.

## CAPÍTULO CUARTO

### 4. «De hablar con los muertos a callar con los vivos»

«¿Somos el recuerdo de alguien que nos está olvidando?», escribe Salvador Elizondo en su obra *Farabeuf*, y al tiempo recordamos que él mismo en la conferencia leída en Bellas Artes nos dice que “la vocación literaria, la vida personal y la vida del espíritu en el escritor no tienen, realmente, entre ellas, una frontera precisa. Se interpenetran, se tocan, se recuerdan. Prueba de ello es que en toda la historia de la literatura, no ha existido nadie que haya escrito una línea sin hablar de sí mismo”<sup>1</sup>.

Cuando nos encontramos ante la puerta abierta de su *Autobiografía precoz*, no solamente se percibe un aire sospechoso sino arriesgado, porque, como en sus novelas, tan sólo podemos confiar en lo que el narrador nos confiera, pues Elizondo mismo nos revela que “si no quería que se conociera mi vida ¿para qué escribí esto? La crónica personal está disfrazada, envuelta en la elaboración literaria de hace muchos años para que quede como tentativa de definir la vida en un momento dado de la evolución, no para ser su cifra absoluta”<sup>2</sup>.

Elizondo, en la advertencia a su *Autobiografía precoz*, divide su propia vida en tres etapas: “la primera para hablar de los muertos –a leer–; la segunda, para hablar con los vivos –viajar, amar, conversar, escribir–; la tercera para hablar

---

<sup>1</sup> Salvador Elizondo: *Los narradores ante el público*. México, Joaquín Mortiz, 1967, p. 168.

<sup>2</sup> Salvador Elizondo: *Autobiografía precoz*. México, Aldus, 2000, p. 10.

con uno mismo<sup>3</sup>". La primera etapa abarca desde su nacimiento hasta el abandono de su primera profesión como pintor. La segunda, que comienza con su matrimonio, es el momento de la escritura, los viajes, el reconocimiento y finaliza con una recapitulación de su trabajo: *La luz que regresa*. La última etapa está marcada por un cambio de estilo en la escritura de Elizondo y la propuesta de una vuelta a la niñez en *Elsinore*, su autorretrato, según lo expresa Alfonso D'Aquino<sup>4</sup>, en una reseña del mismo en el número 145 de la revista *Vuelta*.

De la fase de la necromancia, la primera, nos hace saber detalles y destellos acerca de sí mismo. No debemos hacer de lado el hecho de que Elizondo al hablar de sus vivencias lo hace con una cruda ironía que llega al autosarcasmo más cruel y, sin embargo, fuertemente condimentado de un sutil humor negro.

De los datos que el autor nos entrega podemos saber que Salvador Elizondo Alcalde nació en la ciudad de México el 19 de diciembre de 1932 dentro de una familia acaudalada. Pasa parte de su infancia en Alemania, donde su padre trabaja en el servicio consular (estará ahí hasta 1939), lo cual tendrá una repercusión más tarde al citar los cuentos relacionados, aparentemente, con su niñez, de E. T. A. Hoffmann, en su novela *Farabeuf*. La infancia tendrá un lugar importante aunque oscuro en su obra, muchas de sus cavilaciones acerca de la vinculación entre ella y la literatura serán prefiguradas en el ensayo *Cuaderno de escritura*, "Evocación e invocación de la infancia", y cristalizadas en su tercera novela: *Elsinore*, lo que indica una tendencia al retorno autobiográfico, a la primera de las tres edades descritas por él mismo, la de "hablar de los muertos". Más tarde y antes del comienzo de la Segunda

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>4</sup> Alfonso D'Aquino: " *Elsinore*, de Salvador Elizondo" en *Vuelta*, núm. 145, 1988, pp.38-41.

Guerra Mundial, regresa a México. El *shock* cultural lo hace sentirse incómodo con las instituciones mexicanas: la escuela y sus métodos de enseñanza carentes de convicción propia, los “Símbolos Patrios”, la moral cristiana.

“La adolescencia es la época en que nuestra falta de discernimiento convierte la amistad en el más elevado de los valores. Yo también he tenido esa flaqueza. Los amigos [me] iniciaron en el alcohol y en el burdel, pero no en detrimento de mi integridad interior...<sup>5</sup>”.

El mismo Elizondo se autocalifica como un mal estudiante debido a su incapacidad para adaptarse a la educación mexicana. En su adolescencia lee autores como Dostoievski, Tolstoi, Stendhal y goza de las *Rimas* de Bécquer.

En esta etapa de su vida es cuando conoce a Silvia –cuando “comienza a hablar con los vivos”–, quien será su esposa y quien le inspira la creación de su primer poema. Estudia en un colegio militar de Estados Unidos de Norteamérica. Posteriormente, al terminar la Preparatoria en la Universidad de Ottawa decide incursionar en la pintura: estudia artes plásticas (Academia de San Carlos). Dicha actividad lo pone en contacto con las ideas políticas de izquierda. Despierta su interés la propuesta estética del teórico y director cinematográfico Sergei Eisenstein, e intenta transportarla a sus pintura y hasta lleva a cabo una cinta para el Festival de Avignon que se tituló *Apocalypse Mille Neuf Cent*, una narración de fin de siglo, de las revistas científicas francesas, tal y como se afirma en *Nexos*, en la entrevista, “El más allá de la escritura”, efectuada por Silvia Lemus<sup>6</sup>.

La visión cinematográfica será tomada como base para su narrativa (no en vano aparece una calle, la “rue Visconti”, en su novela *Farabeuf*) a la que en

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>6</sup> Silvia Lemus: “El más allá de la escritura. Una Entrevista con Salvador Elizondo” en *Nexos*, núm. 238, octubre de 1997.

ocasiones han encuadrado como un *collage*, en el olvido de que más que una aglomeración de técnicas e imágenes se antepone la tendencia a usar el concepto de “edición”, de montaje. Así lo declara el mismo Elizondo:

Hay oposición dialéctica y síntesis de contrarios, opuestos o diversos de la misma manera que la hay en la escritura china que se funda en el mismo principio en que pretendía yo fundar el texto [se refiere a *Farabeuf*] en términos generales. Se trata de la aplicación del principio de montaje empleado en el cine mudo, con enorme brillantez por Eisenstein en *El acorazado Potemkin*, y que consiste en obtener una tercera idea de la oposición o choque de dos ideas anteriores. Tal es el sistema de escritura china: sistema esencialmente metafórico y contextual. Este sistema se aviene bien a la producción de «efectos», lo que es, desde los tiempos de Poe el objetivo primordial que persigue todo el arte moderno. Baudelaire, que fue el primer perseguidor de Poe, había identificado el efecto y la sensación. Yo me basé un poco en la idea, formulada por primera vez por Poe, de que la Belleza no es una causa sino un efecto. Yo quería producir un efecto subjetivo de esa naturaleza<sup>7</sup>.

No debe dejarse al margen la influencia de Ezra Pound: de sus *Cantares*<sup>8</sup>, los cuales fundan la corriente “simultaneísta” en poesía, cuya postura tiene como base la ubicuidad del tiempo; de su reconsideración del Lejano Oriente y, obviamente, de la grafología china, en donde la superposición de signos produce signos nuevos; porque en todo poeta se oculta la obsesión de un cineasta, a decir del propio Elizondo. Recordemos que un ideograma y una fotografía serán nucleares para la configuración de *Farabeuf*. Es pues, una concepción espacial de la literatura la que corre por la escritura de Elizondo.

Tiempo después, Elizondo se traslada a Europa para continuar sus estudios. Cuadros como las *Batallas*, de Paolo Ucello, *La calunnia*, y *El vapor en la tormenta*, de Turner, causan en él una fuerte impresión y decide no volver a

---

<sup>7</sup> Karl Hölz: “Entrevista con Salvador Elizondo” en *Iberoamericana*, 1995, núms. 58-59, 1995, pp. 122-123.

<sup>8</sup> Vid. Ezra Pound: *Cantares*. México, Joaquín Mortiz, 1975.

pintar. A decir del propio Elizondo: “Mi pintura pecaba, en general, de un filosofismo tremendalista, realizado con una pobreza extrema de imaginación y de habilidad técnica<sup>9</sup>”.

Pero Europa, en trueque por la pintura, le ofrece una afición al cine, apreciado de una manera crítica que no se practicaba en México.

Adolfo Castañón<sup>10</sup> asegura que la obra de Elizondo tiene influencias de la tradición poética encarnada en las obras de Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud y Paul Valery, sin dejar a un lado la influencia de Baudelaire y Bataille, y la resonancia que ha tenido el cine, en especial el de Lucino Visconti, y de la pintura y la fotografía, misma que se reflejaba en la temática de su obra ensayística<sup>11</sup>. Todos ellos, pero también Maurice Blanchot, de ahí que algunos críticos, que quizá desconocen u olvidan a Blanchot, se empeñen en señalar las similitudes entre el *nouveau roman* y la escritura de Salvador Elizondo. Es decir, deduzco que Elizondo no buscó jamás adherirse a la propuesta del *nouveau roman* sino que al hacer de la escritura una actividad, un ejercicio como lo hicieron los escritores de «la escuela de la mirada», fácilmente puede caerse en el equívoco de relacionar a Elizondo con ellos, pero quizás tales vínculos no sean más que coincidencias. Observo que tanto los del *nouveau roman* como Elizondo, cada cual a su modo, guardan afinidad con la

---

<sup>9</sup> Salvador Elizondo: *Op. cit.*, 2000, p. 36.

<sup>10</sup> Adolfo Castañón: “Las ficciones de Salvador Elizondo” en *Arbitrario de la literatura mexicana*. México, Vuelta, 1993, p. 143-155.

<sup>11</sup> Los estudios a la obra de Salvador Elizondo son muchísimos, y la gran mayoría está centrada en el establecimiento de ejes de análisis o interpretación entorno a la presencia de estas características en la escritura de nuestro autor. Que la bibliografía crítica de Salvador Elizondo es abundante no hay duda, y la muestra palmaria son las 337 páginas que Ross Larson nos ofrece en la edición que se titula precisamente así, *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo*. En este texto puede constatarse que es *El hipogeo secreto* la novela menos atendida por los críticos literarios y quizá la que menos acercamientos afortunados ha tenido.

escritura de Blanchot<sup>12</sup>. De cualquier modo, me parece que las semejanzas entre el mexicano y el “nouveau roman” no dejan de ser inquietantes e interesantes, no tanto por el lado del lenguaje de ficción sino por el lado del lenguaje de reflexión, del cruce de ambos que es de donde surge la concepción del espacio en relación a la actividad de la escritura.

Quizá por esto deje de ser extraño que algunas influencias notables en la escritura de Salvador Elizondo sean extra-narrativas, incluso extraliterarias. Más que alimentarse de la narrativa precedente, busca adaptar técnicas de poesía, de cine, de artes gráficas, por citas algunas. A propósito de la pintura, Malva E. Filer anota lo siguiente:

En el caso de Elizondo, el impulso que lo lleva a narrar el propio acto de narrar, y que lo conduce hasta la escritura autodeveladora de *El grafógrafo*, proviene, más bien, de su temprana vocación por la pintura, su admiración por el Velásquez que se pintó a sí mismo pintando, en *Las meninas*, y sus reflexiones –perplejas o angustiadas a veces– sobre el arte fotográfico<sup>13</sup>.

De vuelta a México se topa con Silvia y su hermana María, con quien sostiene una relación amorosa, la cual rompe yéndose nuevamente a Europa. La relación atípica entablada entre María y Elizondo raya en los terrenos de la tragedia. “María me amaba a su vez y ese amor que secretamente me profesaba

---

<sup>12</sup> Es en un entrevista con Karl Hölz donde Elizondo menciona la presencia del gesto blanchotiano en su escritura. Ahí mismo señala que, el sistema de la escritura china, que es esencialmente metafórico y contextual, se funda en el principio consistente en obtener una tercera idea de la oposición o choque de dos ideas anteriores y que si hubiera alguna afinidad entre su escritura y el “nouveau roman” de Francia no sería más que por casualidad. Me permito señalar sólo un detalle más: en Blanchot este mismo procedimiento de poner en tensión dos elementos para dar lugar a un tercero, se origina a través del empleo de la paradoja. (Vid. Karl Hölz: “Entrevista con Salvador Elizondo” en *Iberoamericana*, 1995, núms. 58-59, 1995, pp. 121-126).

<sup>13</sup> Malva E. Filer: “*El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo. El texto y sus claves” en Merlin E. Foster y Julio Ortega (eds.): *De la crónica de la nueva narrativa mexicana*. México, Oasis, 1986, p. 435.

era como la proyección del estado de ánimo inquietante que como una lepra invisible había invadido su mente descompuesta<sup>14</sup>". Esa "hermandad siniestra" que tuvieron los tres, luego de la desertión de Elizondo, llegó a la "catástasis" cuando tiempo después María se suicida. Tal noticia le llega a Salvador –ya con Silvia en Roma–, por un medio que se convertirá en eje de su obra, la fotografía. "Pasaron los meses y un día, en Roma, recibí, enviado anónimamente, un recorte de revista policíaca con la fotografía del cadáver de María. Se había suicidado en un cuarto de hotel degollándose con una hoja de afeitar<sup>15</sup>".

Deprimido por el regreso de Silvia a México se establece por un tiempo en París, donde comienza a beber alcohol de manera desmedida. La lectura previa que había realizado sobre *Ideas para una fenomenología*, de Husserl, le inspira escribir la *Fenomenología del desmadre*, que guarda sin publicar por las notas que contiene, en los márgenes, de Jorge Portilla.

Regresa a México y contrae matrimonio con Silvia, con quien tendrá dos hijas. Durante este periodo realiza lecturas reiteradas de Baudelaire, Sade, George Bataille, Blanchot, Arthur Machen, Ezra Pound, y comienza a escribir poesía influido por Robert Graves, principalmente. Una vez más, en su fuerte autocrítica declara, muy acorde con su "Mnemothreptos": "Mi poesía era casi siempre un transcripción infiel del sentimiento poético de los demás<sup>16</sup>".

Aunque no llegan a publicarse en esos años, a manera de ejercicio realiza traducciones. Muchas de ellas aparecerán en la Antología de Montes de Oca, *El surco y la brasa*,<sup>17</sup> tiempo más tarde. Ingresa en 1959 a la Facultad de

---

<sup>14</sup> Salvador Elizondo, 2000, p. 44

<sup>15</sup> *Loc. cit.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>17</sup> Marco Antonio Montes de Oca: *El surco y la brasa*. México, FCE, 1974.

Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México para estudiar literatura inglesa, pero permanece sólo unos pocos meses. Su mismo espíritu autocrítico le hace ver que sus profesores no son capaces de enseñarle más de lo que ya sabía. Sin embargo, dentro de la Facultad comienza a publicar poemas y ensayos en revistas. Publica un libro de poemas en 1960 que no tuvo buena acogida por parte de la crítica. Al siguiente año funge como jefe de redacción de la revista *Estaciones*, en la cual publicará ensayos sobre Melville y Joyce<sup>18</sup>.

La beca que recibe en 1963 por parte del Centro Mexicano de Escritores le permite escribir *Farabeuf o la crónica de un instante*, que se publica en 1965 y gana el Premio Xavier Villaurrutia. A partir de este momento y hasta 1974 es jurado de dicho certamen. Realiza la película *Apocalypse 1900*. Recibe una beca para estudiar mandarín en el Colegio de México. Previamente había leído *The Chinese Written Character as a Medium of Poetry*, de Ernest Fenollosa.

En 1964 comienza su actividad como maestro de literatura en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Becado por parte de la Fundación Ford, en 1965 va a estudiar a Nueva York (donde conoce a William Burroughs, no menos terrible en sus actos maritales al asesinar por error a su esposa luego de tomarla de tiro al blanco en un intento de emular a Guillermo Tell<sup>19</sup>) y San Francisco. Al regresar a México trata de incendiar su casa y todas las cosas de su esposa. Se interna en un manicomio y al salir, a finales de otoño, su esposa le anuncia que ha iniciado el trámite de divorcio y él, como inmediata respuesta, la arremete físicamente.

---

<sup>18</sup> Datos como estos los anota Emmanuel Carballo en el prólogo a la primera edición de la biografía de Salvador Elizondo.

<sup>19</sup> Cfr. Víctor Bockris: *William Burroughs. Conversaciones privadas con un genio moderno*. Barcelona, Editorial Alba, Col. Vidas y Letras, 1995.

En 1966 escribe su *Autobiografía*, y publica *Narda o El verano*, antología de textos, entre 1953 y 1965. Obtiene por segunda ocasión la beca del Centro Mexicano de Escritores y al siguiente año recibe la beca de la Fundación Guggenheim (1966), que gozará nuevamente en 1973. Antes, en 1968 publica su novela más desconcertante: *El hipogeo secreto*. A partir de este mismo año imparte la clase de Poesía mexicana moderna y contemporánea en la Escuela para extranjeros de la Universidad Nacional Autónoma de México y es asesor literario del Centro Mexicano de Escritores.

En 1975 ingresó a la Academia Mexicana. Desde 1976 desempeñó el cargo de Profesor Asociado de tiempo completo y fue titular del Seminario de Poesía Angloamericana Comparada, en la Dirección de Estudios Superiores; de un curso de Poética y de un Taller de Poesía, en la Facultad de Filosofía y Letras. En 1977 fue jurado del Premio Internacional de Novela "Rómulo Gallegos", en Venezuela. Ingresó a El Colegio Nacional en 1981. En 1990 recibió el Premio Nacional de Lingüística y Literatura, y desde 1994 es miembro emérito del Sistema Nacional de Creadores.

Adolfo Castañón, en "Las ficciones de Salvador Elizondo", divide la obra del escritor en tres conjuntos: Visiones, Especulaciones y Máquinas. Castañón puntualiza que Elizondo ha explorado un gran número de formas y técnicas narrativas: "el diálogo, la carta comercial, el monólogo vocativo, el recuerdo apócrifo, el prospecto turístico, el diagnóstico, la exposición axiomática, la narración a través de distintos puntos de vista, el ensayo simulado, la descripción taxonómica, el tratado, el diálogo, por sólo enumerar algunas de las formas menos habituales de la redacción practicadas por este escritor, que

es uno de los pocos mexicanos entendidos en las formas de la retórica y de la elocuencia clásicas<sup>20</sup>”.

Elizondo forma parte de un momento fértil en propuestas narrativas en la historia de la literatura mexicana, de la cual dan cuenta Rosario Castellanos, en *El mar y sus pescaditos*<sup>21</sup> y, Aurora M. Ocampo, en *La crítica de la novela contemporánea*<sup>22</sup>, entre otros; de una generación bifurcada ciertamente, pues por un lado, del lado de Elizondo, Fuentes, Arredondo y García Ponce, la preeminencia era la escritura, la forma y la “invención de la realidad”; mientras que el otro grupo asomaba las barbas hippies de la “literatura de la Onda”, con José Agustín, Gustavo Sáinz<sup>23</sup> y René Avilés Fabila, como algunos de los que conformaron este cruce de calles, donde la premisa mayor era la recuperación de una realidad que se pretendía fiel a sí misma y donde la historia, el fondo más que la forma, era lo que le daba un carácter contestatario y comprometido.

El texto *El grafógrafo* podría ser considerado, en cierta manera, la autobiografía más fiel de Elizondo, que hace de la novela una arquitectura verbal del laberinto y el espejo, incluso en *Elsinore*, el libro preferido del propio Elizondo porque “todo lo que ocurre allí fue real” y porque logró convertir el lenguaje en el elemento fundamental de la novela.

---

<sup>20</sup> Adolfo Castañón: *Op. cit.*, pp. 143-144.

<sup>21</sup> Rosario Castellanos: *El mar y sus pescaditos*. México, Sep-Setentas, 1975.

<sup>22</sup> Aurora M. Ocampo: *La crítica de la novela mexicana contemporánea*. México, UNAM, 1981.

<sup>23</sup> Cabe señalar aquí, la mención que Rosario Castellanos hace sobre la posible relación de Sáinz con Blanchot: “Que el tiempo no es lineal se ha dicho desde el principio; se ha repetido muchas veces y en ello insiste Gustavo Sáinz, quien ya desde *Gazapo* atribuía las versiones reiteradas de los hechos a la índole de lo temporal que en su segunda novela califica como de *Obsesivos días circulares*. Fiel a las teorías de Maurice Blanchot acerca de que la esencia de lo novelesco es su imposibilidad y que culmina en la desaparición, despoja a su obra del andamiaje tradicional y el proceso al que nos hace asistir es el de la desintegración progresiva de la anécdota, de los personajes y, por último, de las estructuras verbales, hasta terminar en un puro balbuceo y en el trazo incompleto de una letra”. (*Op. cit.*, p. 135).

La autobiografía total, sin embargo, en sus propias palabras, sería utópica porque: “Escribir una autobiografía es imposible, porque mientras estamos escribiendo cosas que pasaron en el primer capítulo, nos están pasando las que tal vez nunca relataremos en el tercero<sup>24</sup>”.

Ahondar en la maquinaria que provoca una especie de movimiento perpetuo en sus textos sería un tema demasiado amplio para abordarlo ahora, pero precisamente a él quiero aludir más adelante, si bien apenas con unos trazos. No debe dejarse de lado un fenómeno interesante dentro del acercamiento a su obra: la transtextualidad con su propia obra, es decir, la relación que guardan su *Autobiografía precoz* y sus trabajos ensayísticos, incluso los más alucinantes como *Teoría del infierno* y *Cuaderno de escritura*, con su obra narrativa. Sin obviar la riqueza discursiva que brota de la intertextualidad que hay en estos ensayos, me quedo con *Camera lucida* por la simple razón de encontrar en esta amalgama de géneros literarios el camino más directo para hablar de su escritura en los términos en que Blanchot nos ha enseñado a comentar la literatura.

La escritura de Elizondo es como un acertijo en el que, sin embargo, es posible hallar, aunque diseminadas, las respuestas a algunas preguntas que él mismo plantea en varios de sus textos. En efecto, Elizondo va por el camino con un espejo, como lo hubiera deseado Zolá<sup>25</sup>, pero no es el mismo espejo, éste no refleja el mundo sino por el contrario, la locura, la aventura de escribir.

---

<sup>24</sup> Salvador Elizondo: 1967, p. 148.

<sup>25</sup> En sus ensayos críticos de *La novela experimental* (1880) y *Los novelistas naturalistas* (1881), Émile Zolá defendió una literatura de corte científico que emplease la naturaleza como espejo para retratar los dramas y las pasiones humanas, en la que la subjetividad del autor desapareciera tanto como fuera posible, y que recibiría el nombre de naturalismo. Estos ensayos aparecieron primero, en el periódico *L'Événement*, donde Zolá escribía una columna de crítica literaria.

Esta mirada sobre el espejo roto de la ficción abre en Elizondo la posibilidad de una nueva experiencia, la experiencia blanchotiana de ver en los recorridos escriturales, durante el propio ejercicio de la escritura, la conformación del espacio poético.

El libro está concebido en dos planos; uno el de la vida del escritor que escribe el libro y el otro el de la historia que está narrando. Mediante la incorporación de un mito estos dos planos acaban de confundirse al final. Las personalidades se funden unas en otras por la necesidad que el desarrollo del mito va creando de acuerdo con ese esquema que la fantasía, la magia y la realidad urden como una trama llena de incidentes avalados en todo momento por el sueño, por la locura y por el solipsismo que en muchos momentos delatan una marcada proclividad folletinesca y tremendista<sup>26</sup>. (HS: 47)

Como lo deja ver el fragmento transcrito, no sólo se trata de construir un mundo ficcional, sino de desocultar el carácter ficcional de la escritura. De observar cómo acontece.

#### 4.1. El espacio literario de Salvador Elizondo

Dentro de las múltiples vertientes que nutren los trabajos de Salvador Elizondo se encuentra un particular interés por describir la complicada geometría que se traza a partir de la observación: el lector escudriña las posibilidades que se le ofrecen desde una lectura externa y la riqueza de las diferentes lecturas "entre líneas". Sin embargo, anticipadamente, el autor observa al lector y esto nos lleva al hecho de que el autor se observa a sí mismo, naufrago que debe poblar la isla desierta que es la página en blanco.

---

<sup>26</sup> Salvador Elizondo: *El hipogeo secreto* en *Obras: tomo uno*. México, El Colegio Nacional, 1994. Todas las citas de esta novela procederá de esta edición por lo que anotaré entre paréntesis las iniciales HS seguidas del número página.

Mas allá de la presencia indiscutible de procedimientos metaficcionales, habría que detenerse, pienso, en esta obsesión por la mirada, una mirada órfica que más que señalar la *presencia de algo*, nos señala *la ausencia de algo que es lo otro*, el vacío a que conduce la búsqueda obsesiva de la belleza, de la obra que jamás podrá el autor, el que escribe, poseer.

La obra que carece de centro y su punto central es la obra misma, punto que es *la exigencia soberana [...]a la que sólo podemos aproximarnos realizando la obra, sólo aproximándonos, la realizamos*<sup>27</sup>; la obra que tiende a su origen, ese *movimiento hacia el centro que sólo en ella puede realizarse, en la búsqueda de la cual se realiza, y que, alcanzado, hace imposible*<sup>28</sup> configuran el espacio literario dentro del cual el acercamiento, la aproximación a la obra surge, únicamente, en la escritura, mientras se escribe.

Si consideramos la propuesta de Maurice Blanchot respecto a que el lenguaje no comunica, sino que muestra, es decir, que el lenguaje pone al desnudo el carácter esencial de juego de la escritura, podríamos llegar a la idea de que, en tanto producto, la obra literaria, al ser publicada, se desliga considerablemente de su autor al grado de ser él el primer ausente en la obra. Sin obstar lo anterior, en la obra de Salvador Elizondo la voz del autor no se deja eliminar: su ausencia es el modo de seguir presente, pues como afirma Blanchot *la escritura sólo puede nombrar no las cosas ausentes, sino la ausencia misma*.

En el espacio literario de Elizondo, uno de los artificios de esta paradójica *presencia de la ausencia* consiste en el rompimiento del canon que ciñe a los géneros literarios dando paso a un discurso que es copartícipe del ensayo,

---

<sup>27</sup> Maurice Blanchot: *El libro que vendrá*. Trad. Pierre Place. Caracas, Monte Ávila, 1969, p. 48.

<sup>28</sup> Maurice Blanchot: *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis; Introducción de Anna Poca. Barcelona, Paidós, 1992, p. 74.

de la prosa o de la lírica. De ahí, resulta un producto que registra un discurso donde se “relatan” las preocupaciones de una figura de autor, del autor implícito, en un río dialógico entre el proceso creativo y la obra. Esta es una de las afinidades que encuentro entre Blanchot y Elizondo: en su escritura no hay distinguos entre el lenguaje de ficción y el lenguaje de reflexión. Ninguno de los dos, si se piensa claro está en *El hipogeo secreto*, tiene como punto de interés el contar una aventura; es literatura que mantiene una tensión entre obra de ficción literaria y filosofía; que no tiene centro fijo, que va errante en busca de su propio movimiento, fuera del vicio de la referencialidad. Ambos crean el espacio de la neutralidad donde el lenguaje más que identificarse consigo mismo se abre, se distancia, se aleja de sí mismo cada vez más hasta ponerse fuera de sí. En este afuera del lenguaje desaparece el sujeto que habla. Aquí, como nos lo dijo bien Octavio Paz<sup>29</sup>, sólo tiene cabida la dispersión, la ausencia, el fragmentarismo.

Si Blanchot es uno de los cimientos más importantes de la teoría de «la muerte del autor», me queda claro que Elizondo es uno de los pilares.

Escribir un libro es, en cierta forma, releerlo. El texto se va construyendo de su propia lectura reiterada. La verdad de una novela es siempre la lucha que el escritor entabla consigo mismo; con ese y eso que está creando. La composición es simplemente la confusión de las palabras y los hechos; la confusión de estas cosas en el tiempo y en el espacio; la confusión que es su propia identidad [...] Es preciso, entonces conocer la identidad de esa confusión que persiste aún más allá de la certidumbre que la anima, y conocer, también, el orden en que, en el sueño de otro –del personaje que en su libro me está escribiendo que yo lo escribo a él– estamos inscritos o nos contiene correlativamente descritos por el otro, él o yo. Si de pronto una súbita revelación me hiciera saberme como el personaje de otro, y que ese otro pudiera ser real, el verdadero Salvador Elizondo de quien yo no soy sino el pseudo-Salvador Elizondo y que siendo eso pretendiera escribir un

---

<sup>29</sup> Octavio Paz: “Los signos en rotación” en *El arco y la lira* en *La casa de la presencia; poesía e historia*. México, FCE, 1998, p. 251.

libro en el que concibo a otro, al otro que puede ser el personaje de la novela cósmica que un dios está escribiendo... (HS: 37)

Este carácter autorreflexivo de la escritura borra toda posibilidad del dominio de un Yo, siempre es el Él quien habita la literatura, la escritura, que es ambigua, que rompe con el espacio textual en una suerte de juego perverso que va de la autocontemplación a la autodestrucción. Escribir es destruir, es acabar con la idea de escribir para comenzar a escribir. La destrucción es la aspiración a eso que siempre buscamos y que nunca podremos alcanzar, apenas podemos verla, verla como Orfeo miró a Eurídice.

Como en Blanchot, en Elizondo la exigencia de escribir, la obsesión por la escritura, se acompaña de la destrucción. Destruir es, nos ha dicho Blanchot, separar el lenguaje de su poder referencial. Destruir es romper con los límites, anularlos, desaparecerlos, fragmentar el espacio textual de la ficción: no hay obra, hay *desobra*; no hay novela sino *desnovela*.

En esto consiste, a decir del propio Elizondo, la deuda que él y sus contemporáneos tienen con Maurice Blanchot:

Mi deuda con Bataille es de orden estrictamente formal, iconográfica, de hecho. A Bataille le debo la fotografía del suplicio, publicada en *Les larmes d'Eros* como documento estético cargado de contenido psicológico capaz de ser convertido en efecto. Por lo que respecta a Blanchot yo creo que casi todos los escritores de mi tiempo estamos en deuda con él. Ha dado a los escritores de mi edad la noción de espacio-tiempo de la escritura. La escritura como fenómeno en el sentido filosófico: algo «que acontece», algo que puede ser observado y, tal vez, descrito<sup>30</sup>.

En efecto, concebir la literatura como cosa de espacio y a éste como la dimensión donde acontece el fenómeno de la escritura en tanto expresión del

---

<sup>30</sup> Karl Hölz: *Op. cit.*, p. 123

pensamiento, esto es, de la escritura fragmentaria como filosofía es un aporte invaluable de Blanchot para las letras modernas.

\* \* \*

La mirada proyecta sobre la hoja virgen del cuaderno en blanco una serie de imágenes que la mano, si acaso, logra traducir a garabatos. Entre la isla desierta y la mano está sucediendo el proceso de escritura de una novela, de un cuento, de un poema, de un ensayo. Todo junto. La mente amalgama las imágenes en sucesión, la retina las fija para que sobre la página sea dibujado su contorno, se construye así un juego figurativo que hay que desmontar en el decurso de la lectura. No se percibe la unidad: la mente transfiere a la pluma las imágenes que por ella fluyen sin que el grafógrafo de las casi 160 páginas de *Camera lucida* pueda captarlas en la inmediatez con que se originan. La apariencia heterogénea de este conjunto de escritos se debe, en gran medida, a la diferencia temporal (distancia, espacio) que va de la captación de la imagen a su transferencia sobre la hoja. Esta distancia temporal es la responsable del estado de ánimo por el que pasa el autor-descriptor siempre que la mano continúa escribiendo a pesar de habersele dado la orden de parar: “La disciplina no es dolorosa o complicada; es ardua y fastidiosa: consiste en la disección, por la atención y la escritura, de la obsesión inolvidable de la idea fija<sup>31</sup>”.

La figura, el personaje insular es constantemente dibujado y observado por el autor, que es también narrador y por el lector que es también escritor de este universo subjetivo y reflexivo. El autor-escritor se ha encerrado, como si

---

<sup>31</sup> De aquí en adelante, cada que cite algún texto de Salvador Elizondo, sólo colocaré las iniciales SE y mencionaré el nombre del libro seguido del número de página. SE: *Camera lucida*, p. 7.

fuera un laboratorio, en su espacio escritural para observar al personaje que habrá de ser ese otro que es, al mismo tiempo, el producto de la observación de sí mismo.

Me confundo con el personaje, no menos que conmigo mismo; el texto es una confusión que se agranda; abarca en un momento dado todas las conjeturas, de nuevas novelas constantemente novedosas acerca del habitante de la isla desierta que arrojó sus memorias al mar en una botella sellada. Pensado en ello da vueltas en torno al manuscrito concluido. Duda; inventa sorprendentes apéndices y codicilos; algunos de ellos suficientes para transformar por completo toda la escritura; la luz decae; las sombras se alargan sobre el muro; los muebles forman gárgolas de sus volutas en un vacío perfecto. El personaje ha quedado *in vitro*: obtiene la condición de ser un espectáculo eterno, allí, dando vueltas en torno a la mesa, o por las noches releendo a la luz del hogar la escritura rescatada durante el día<sup>32</sup>.

No sólo el personaje ha quedado *in vitro*, el autor-narrador y el lector-escritor lo acompañan en esta travesía, son figuras de papel arenoso; insulares ellas mismas.

El que observa es observado: el autor observa al personaje y viceversa, pero también son observados por el lector; nuestra tarea no sólo es ir leyendo, sino tratar de escribir lo que la pluma-fuente va dibujando. Todo es posible gracias a la existencia de la cámara clara: "Un sistema de prismas graduables [que] proyecta sobre el papel la imagen virtual del modelo que el dibujante traza siguiendo los contornos que aparecen en el visor. En resumidas cuentas es una versión refinada de las retículas de vidrio de los pintores alemanes del renacimiento o simplemente del procedimiento de dibujar sobre un vidrio lo que se ve a través de él<sup>33</sup>". Este es el aparato por cuyo filtro se hace posible la objetivación del universo subjetivo que llega a manos del lector.

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 59.

Para utilizar esta máquina se precisa un “alto grado de inmovilidad y de fijeza de la mirada<sup>34</sup>”. Ello se debe al hecho de que la imagen no se forma en la página, sino en algún lugar entre el ojo y la mano de la persona que mueve la pluma, que dibuja, es decir, en la mente. Lo que intenta la mano es atrapar el instante que pasó por la lente, la imagen no puede traducirse fácilmente a palabras. Figurativamente, por medio de la camera lucida, que no es más que una figura, se logra transmitir esta imposibilidad mecánica.

La mente es como una máquina que envía órdenes a la mano que debe, con precisión quirúrgica, grabar sobre la página las tipografías que traduzcan la imagen que la retina capta, la transferencia requiere ser directa e inmediata para no contaminarse. ¿Cómo lograr la permanencia del instante?, ¿cómo transmitir imágenes con palabras? Inevitable se hace la presencia del relato, mediante este recurso se da acomodo a las figuras mentales, a esos estímulos captados por la retina, que son después atrapados por la mente.

El proceso es meticuloso, exige total concentración, un corte sin tiento y ya está, la imagen se fuga. El lector tampoco debe parpadear, debe mantener su pupila fija en la imagen, no en el relato porque lejos de dirigirlo, los procedimientos narrativos convencionales (donde aparece un narrador y el personaje), lo distraen de lo que verdaderamente está sucediendo en la isla desierta.

Con el paso del tiempo me he convertido en una suerte de profesional de la figuración, en un transgresor ejemplar en mi género, como Landrú y dudo mucho de que a estas alturas pueda obtener la remisión pues además desde hace bastante tiempo incurro en la inquietante manía de mallarmeísmo y concibo el mundo como un libro que yo estoy o debería estar escribiendo. [...] pasan los diferentes yos que por turno he ido matando con mi propia mano, seres informes que cruzan por la mirilla de la cámara clara como espectros anónimos, fantasmas inmatereales que se detienen y actúan un instante en el escenario del teatro mental y luego hacen mutis. Y pasa

---

<sup>34</sup> *Loc. cit.*

también lo que he matado por avidez, por distracción, por casualidad, por accidente, por dinero o «...por una apenas caricia». ¿Pero quién no ha cometido innumerables veces el crimen perfecto... *inadvertidamente?* Da igual<sup>35</sup>.

No es una simple cuestión de trazar. Para conceder una realidad escrita tanto a las imágenes mentales como a toda una teoría de la escritura hay que conseguir la forma propicia. Según el punto de vista de Elizondo, esa forma debe ser literaria, figurativa, compuesta de imágenes en un juego de evocaciones. Una imagen ya evocada es la de la *camera lucida*. A través del libro otras imágenes serán llamadas a participar, todas serán figuraciones del teatro mental del autor<sup>36</sup>. Aquí se encierra la razón por la cual la narración, la historia que está sucediendo en *Camera lucida* no se nombra en la superficie, corre secretamente en los metatextos simulando estar al capricho o a la adivinación del lector. Como Mallarmé lo hacía con el objeto para no destruir con su presencia el poema, Elizondo rodea, sugiere el relato. La historia puntual nos distraería del proyecto original: escribir un proyecto, un libro sobre la nada, en el que “la combinación de palabras sin contraparte real, no solamente constituyen el método de creación sino también un objetivo de la escritura<sup>37</sup>”.

Darle lectura a un texto, alcanzar la última línea, cerrarlo y no poder decir con claridad de qué trata es realmente angustiante. Hay que volver al mismo lugar, comenzar de nuevo, rehacer la lectura hasta comprender que no se trataba de un libro terminado sino de un proyecto en curso: el proyecto literario del propio Salvador Elizondo. El relato inconcluso de un hombre que recorre a su antojo la soledad de la isla desierta; la hoja aún vacía, le permite a

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 110, 114.

<sup>36</sup> Cfr. Dermot F. Curley: *En la isla desierta; una lectura de la obra de Salvador Elizondo*. México, FCE, 1989, pp. 196 y ss.

<sup>37</sup> SE: *Camera lucida*, p. 115.

su autor-observador explorar nuevamente los procedimientos narrativos tradicionales. La escritura de Elizondo no encierra una obsesión por contar, la trama se diluye; es más importante su proyecto sobre la construcción literaria; ese proyecto que sólo es posible en los límites sin límite de la hoja en blanco. Engarzado con imágenes, el relato en curso es, al mismo tiempo, una reflexión sobre el propio relato, una escritura sobre la literatura. La acción, por supuesto, se detiene pero el proyecto continúa. No hay obra, sino *desobra*, dijo Blanchot; no hay error, sino el constante errar.

En la hechura del texto, mientras la figura de aquel hombre en la playa vaga por la arenosa hoja del cuaderno desierto sin dejarse alcanzar por la punta de la pluma, se hace un espacio para la reflexión acerca de la literatura. La empatía entre el autor y el personaje insular es, quizá, el ejemplo más claro. Al hablar de Flaubert en "Mi deuda con Flaubert", Elizondo no se conforma con exponer el hallazgo estético que le significó darle lectura a *Un corazón simple*, *La leyenda de San Julián el Hospitalario* o *La educación sentimental*, sino que hurgando en sus recuerdos almacenados en la "memoria-mente", le ofrece al lector una conferencia sobre el estatuto estético que adquiere la novela con este escritor francés.

La primera cualidad de la escritura de Flaubert que me llamó la atención fue el tono. Mucho tiempo después descubrí la clave exacta de ese tono por el que en la lectura uno llega a sentirse peligrosamente cerca del autor; el tono era obtenido por la cuidadosa transmutación de los sentimientos reales en formas aptas de ser transpuestas a la escritura. [...] La novela no deja de ser un reflejo de la vida, pero se convierte en el reflejo de la vida interior y de la subjetividad del autor<sup>38</sup>.

*El silencio se habla.* El tono es el silencio de quien escribe, es su ocultamiento a favor de la forma, coherencia y sentido de la palabra. *Escribir es participar de la*

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 82.

*afirmación de la soledad donde amenaza la fascinación. Es entregarse al riesgo de la ausencia de tiempo donde reina el recomienzo eterno (EL: 27). A través del alejamiento, del desprendimiento personal, el escritor logra imprimir vida propia a la obra. Y sin embargo, en la obra permanece la presencia del escritor, pero ya no gobierna sobre ella. Su presencia es apenas una imagen, una transparencia con posibilidad de revelarse a la luz de una lectura. El escritor pertenece a la obra, pero a él sólo le pertenece un libro, un mudo montón de palabras estériles, lo más insignificante del mundo. [...] el artista, que sólo termina su obra en el momento de morir, nunca llega a conocerla. Observación que tal vez haya que invertir, porque, ¿el escritor no estaría muerto desde el momento en que la obra existe, como a veces se lo hace sentir la impresión de una inacción extraña? (EL: 17).*

Por la mirada fija en la primera figura *in vitro*, regresa el autor a su papel de observador, es decir, es autor-personaje. Y como por la lente de la *camera lucida* solamente puede observar una persona a la vez, en *Camera lucida*, el proyecto de libro, esa persona es Salvador Elizondo. Él es el autor-personaje de este libro sobre la escritura, sobre un escritor que escribe. Él es escritor y en cuanto tal solamente existe en la escritura. En una especie de dialéctica entre la realidad y la creación, entre la escritura y la lectura, Elizondo inserta el espejo como la frontera, y retoma el adagio irónico de Baudelaire:

Me planto ante este espejo, consciente de mi disolución. A lo largo de los siglos me he convertido en un bufón idiota. He conseguido apresar la justa medida de lo que soy... y de lo que tú eres, hipócrita lector, hermano mío. Es entonces cuando pienso que es preciso admitir que existimos en un mundo en el que la realidad encubre la mentira. Se trata, claramente de un mundo en el que el espejo es el más alto atributo de la visión. Ese es un mundo en el que el ser es una forma ficticia (o falaz) del no-ser<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Salvador Elizondo: *Cuaderno de escritura en Obras: tomo uno*. México, El Colegio Nacional, 1994, p. 409.

Mente, mano, página. Aquí sucede todo: se trazan y se tienden líneas; se concibe y dibuja un personaje; surgen las inevitables relaciones textuales con otros personajes, con otras historias. Sería inútil rechazarlas, es mejor regresar a las convenciones, aceptar el lugar común para reescribirlo, agotarlo, anularlo de una vez. Ir en busca de la nada: se trata de escribir un libro sobre los renglones borrados de otro.

La novela no debiera pretender nada y ni conducir a nada [...] *su canto profundo es el entretenimiento. Cambiar de rumbo incesantemente. Ir como a ciegas para huir de toda finalidad, por un momento de quietud que se transforma en distracción feliz*<sup>40</sup>.

*Camera lucida* se distingue por ser el espacio en el que su autor regresa a las convenciones literarias para destruirlas y, en la escritura, reconstruirlas nuevamente. Los lugares comunes de la literatura son artificialmente puestos en juego, ya no sólo se crea un personaje y definen sus acciones, también se cuestionan los procedimientos con que se logra configurar el texto. Del relato a la reflexión literaria es un paseo de idea y vuelta por los mundos narrativos y reflexivos de Elizondo; paseo en el cual la existencia de los lectores ha sido formidable conjetura:

Te preguntarás joven lector, cuál ha sido entonces el propósito y la finalidad de este relato. En mi pequeña cámara cronostática de modelo económico puedo verte leyendo este libro que ahora tienes ante los ojos; es allá por los años ochenta del siglo pasado, muchos años antes de aquella memorable velada del 97; puedo verte consultar en el diccionario las palabras *ósmosis*; *estilobato*, *peristilo* conforme lees. Te preguntas cómo es que este escrito ha llegado a ti medio siglo antes de que yo lo escribiera y casi veinte años de que sucedieran los hechos que narra<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Maurice Blanchot: *El libro que vendrá*. Trad. Pierre Place. Caracas, Monte Ávila, 1969, p. 48.

<sup>41</sup> SE: *Camera lucida*, p. 139.

Esta pasión por la técnica pone al descubierto el «absoluto artificial» de grandes obras literarias. Como las narraciones de Flaubert y las de Conrad, la poesía de Mallarmé es de este talante. He aquí la no unidad de la que me refería anteriormente: *Camera lucida* es una composición escrita que no puede menos que calificarse de texto múltiple por cuanto se refiere no a su temática, sino por los géneros que van apareciendo en el decurso de la lectura. El salto de uno a otro texto, heterogéneos todos ellos, se consigue, fundamentalmente, mediante tres instancias enunciativas: narratividad, poeticidad y discursividad<sup>42</sup>; el relato y la sucesión de imágenes abrazadas por argumentos. Dentro del relato más que la narratividad *per se*, destaca el que a través de ella se tenga acceso a una personalización de ciertas estrategias narrativas. El artificio literario soporta una teorización sobre las “preferencias” artísticas de Elizondo. La búsqueda continua del “absoluto artificial” se hace más evidente cuando en la prosa, el escritor recurre a procedimientos poéticos. Es el caso de “Anapoyesis”.

El narrador-autor-personaje empieza por decirnos que el profesor Pierre Émile Aubanel es un científico que tiene como meta llevar sus teorías a la práctica. Ha fabricado una máquina, el anapoyetrón, con el propósito de

---

<sup>42</sup> Haciendo un estudio de las características de las modalidades enunciativas presentes en los textos literarios, Javier del Prado propone hablar de *poeticidad* (o progresión poética), *narratividad* (o progresión evenemencial) y *discursividad* (o progresión argumentativa), según sea el tipo de relación que se establezca entre el sujeto enunciante, el enunciado y el referente. “Frente a un mismo acontecimiento, el hombre tiene tres modos elementales de decirlo, sin que tenga que abandonar, siquiera momentáneamente, ni su tiempo ni su espacio históricos o el devenir natural de su propio discurso: *lo cuenta, lo razona* o, si el acontecimiento ha provocado en él una emoción que trasciende la situación habitual de sus sentidos y de sus sentimientos, *lo pondera y magnifica* mediante adjetivos o mediante metáforas, intentando introducir en su discurso ese más allá del sentimiento que le ha provocado el espectáculo visto o vivido. Ha estas tres instancias las hemos nombrado *narratividad, discursividad y poeticidad*”. (Javier del Prado Biezma: *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*. Madrid, Síntesis, 1999, p. 32.

realizar experimentos con la poesía de Mallarmé. “Este instrumento [...] es un reactor nuclear conectado en circuito con un oscilador encefalocardiográfico que registra la actividad intelectual y emotiva en forma de ondas...<sup>43</sup>”. Y “actúa como una cámara cinematográfica que funcionara de adelante hacia atrás<sup>44</sup>”.

El anapoyetrón tiene capacidad para procesar cualquier objeto, pero fue diseñado especialmente para la poesía, ya que en ésta se concentra toda la energía que fue requerida para su creación, sobre todo, si se tiene en mente un caso de los menos comprendidos, el de Mallarmé. En la que fuera la casa del poeta, el profesor piensa cumplir su sueño de encontrar un poema virgen, uno que los hombres no hayan gastado con sus lecturas.

–¡Ahora lo comprendo todo! –exclamé–. Usted necesitaba un poema virgen, un poema que nadie conociera...

–Exactamente. Por eso vine a vivir a esta casa; con la esperanza de encontrar en algún resquicio el poema olvidado o perdido por Mallarmé, grabado a través del papel sobre el reborde de una ventana, una papeleta caída accidentalmente entre los resquicios de las duelas, o aprisionada entre las juntas del papel tapiz...

–¿Y encontró lo que buscaba?<sup>45</sup>

Al observar una demostración de cómo funcionaba el anapoyetrón, el narrador se sorprende de la traducción «energética de las palabras de Mallarmé». Su asombro apenas le deja atender la poética expresión del profesor: «¡Ah mi querido amigo, haber podido tomar en los brazos a la recién nacida criatura de una noche idumea...!»

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 34

<sup>44</sup> *Loc. cit.*

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 33

Aturdido, nuestro narrador regresa al hotel en que se hospeda. Al poco tiempo, la noticia de la muerte del profesor permite considerar que sí encontró lo que buscaba: “Según el breve cable de la AFP, la muerte del profesor Aubanel fue causada por una descarga de enorme potencia aunque de radio de acción misteriosamente reducido que se produjo en el laboratorio<sup>46</sup>”.

Elizondo comparte con Mallarmé la idea de que es más importante el proceso creativo que el producto. Por esto el profesor fabrica una máquina que recupere la emoción del proceso creador. El poema en sí deja de existir para dar lugar a la energía original con que se creó.

La idea del «absoluto artificial», del «poema puro» que no está escrito ni leído ha quedado expuesta en un texto que combina, como he insistido, las técnicas narrativas para acceder a la imagen poética. Elizondo logra deconstruir la poesía sólo construyendo un escrito: “Anapoyesis”, incluido también en *Camera lucida*.

No se trata, como vemos, de ir en busca de innovaciones. De hecho se trabaja siempre con el lenguaje; el tema, incluso, puede ser siempre uno y el mismo. No hace falta más: sólo las palabras, liándose unas con otras para provocar sonidos y marcar entonces un ritmo interno traducido después a una velocidad determinada en el tiempo de la lectura. Tal es la experiencia que tengo a partir de la lectura de otro de los textos que integran *Camera lucida*.

Apenas inicia la lectura de “Desde la verandah”, el lector de *Camera lucida* va comprendiendo la paulatina presencia de la lectura silenciosa. Aquello que empezó en voz alta reclama la agudeza del oído para ingresar a la intimidad del narrador. Ante las sorpresas de la narración y sus propias expectativas, el lector se detiene para observar, sobre la relectura, al escritor que dirige al narrador-

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 36.

personaje que no es otro diferente al escritor. Es en este relato donde Elizondo es, de alguna manera, el autor-narrador que fundó Flaubert. Cuando tal cosa sucede, sospecho que es porque el lector ha asimilado el tono del narrador; el tono sería pues el elemento que transparenta la presencia del quien fue alejado de lo escrito: *presencia de la ausencia blanchotiana*. El tono es la intimidad del silencio que el escritor impone a la palabra; es, además del silencio de quien escribe, la calidez del lenguaje poético percibida durante el tiempo de la lectura. Empieza aquí, también, el olvido de la persona que lee: «leer sin saber leer». Es el discurso el que se escucha. *La lectura que toma la obra por lo que es, y de ese modo la libera de todo autor, no consiste en introducir en su lugar un lector, persona que existe realmente, que tiene una historia, un oficio, una religión [...] el libro que se origina en el arte no tiene garantías en el mundo, y cuando es leído aún no ha sido leído nunca, sólo alcanza su presencia de honra en el espacio abierto por esa lectura única que cada vez es la primera, que cada vez es la única* (EL: 182).

El narrador de “Desde la verandah” empieza por informarnos que los japoneses están fabricando un pequeño aparato de celuloide, una de cuyas ventajas es el poder conectarse a la camera lucida. En esta parte del libro empiezan a ser más evidentes las relaciones intratextuales, lo que se lee empieza a ser un eco de lo que se ha leído no sólo páginas anteriores, sino en libros anteriores. Este relato sobre las máquinas encierra una sucesión de imágenes que obligan a un ensimismamiento, no del sujeto, sino del lenguaje. El escenario en que aparecen los personajes es tranquilo, sereno, quieto e impone, quizá por la velocidad narrativa del discurso del narrador, una lectura lenta si la comparamos con la lectura que se hace de un artículo periodístico noticioso como resulta ser la entrada de “Desde la verandah”:

Es admirable la capacidad de los japoneses para asimilar, aplicar y desarrollar las ideas ajenas. Tal parece que el tiempo y la distancia no impiden el curso prestísimo de esa perspicacia tan inmediata pues la inventiva de este pueblo cuya habilidad mimética ha sido reconocida desde épocas remotas parece salvar con asombrosa ligereza las erizadas barreras que le oponen el espacio y el tiempo<sup>47</sup>.

En la narración, la frecuencia con que suceden los eventos está íntimamente relacionada con el silencio de quien escucha. La voz, esa voz amplificadas y multiplicadas, aun sin descansar un solo instante alcanza a transmitir la sensación de un vacío, de una pausa en el relato cada vez que, estratégicamente, recurre a la descripción o a la digresión poética. Este ritmo no se refiere al uso de determinadas figuras en la composición del texto, se refiere a un ritmo interior, que como la imagen, surge de la conformación del artista desde la obra. El ritmo es, de alguna manera, el tono con que nos habla el escritor que ha quedado atrapado en la escritura y que no es, aunque se empeñe en serlo, el escritor de fuera del texto.

A diferencia de la lírica, la prosa no suele ir acompañada de la voz alta: el escritor-narrador ha supuesto las interrupciones que se harán en la lectura. Conforme avanza, la historia invita a ser interiorizada, no se recita. Hay algo cierto: tanto en la prosa como en la poesía, ante la presencia de determinadas estrategias o figuras, suelen distinguirse ritmos característicos de un narrador-autor. El silencio establece complicidad, ya no es más el lector-persona, ahora el que lee se ha fundido en una sola figura con el narrador. Ya todo sucede al interior del texto. Esta transmisión de sentimientos es lo que más afecta a los lectores. Es tal el afecto que uno termina por pertenecerle a la obra tanto como ésta nos pertenece.

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 141.

En esto consiste la sorpresa que nos tienen preparada los escritos de Elizondo. Todo tiene lugar a partir de la empatía existente entre dos seres, dos amigos que han compartido, por ejemplo, su gusto por la literatura, por determinados autores, por una bebida y por un tema.

A lo largo de más de la mitad de nuestra vida, siempre nos vemos, la tarde nos encuentra sentados en el portal, bebiendo amontillado. Hay un instante crepuscular que se repite invariablemente desde entonces: el instante en que uno de los dos, después de una larga pausa en la conversación, cuando nuestras sombras se alargan contra el muro, dice el nombre de Joseph Conrad...<sup>48</sup>

De la concentración de los recuerdos, de la añoranza, surge el nombre de Joseph Conrad. Es obvio que un amigo escucha. El diálogo es posible porque uno de ellos guarda silencio.

¿Quién nos narra? Uno de ambos amigos. No se sabe cuál, cualquiera, lo más seguro es que se alternen: unas veces uno cuenta y otras, escucha. No importa, finalmente es la voz de la congenialidad entre dos amigos la que se empieza a escuchar. Pero también es la voz de lector, mi voz que por empatía ha logrado ser parte de la narración. El diálogo se propone ahora con el lector. Su entrada se preparó con un doble blanco en la página 143. Se ha de mantener un misterio, la conversación entre los amigos, ésta sólo es intuida por el lector mediante el discurso del narrador.

El texto de la verandah transmite, mediante la atmósfera creada por el narratorio y de la voz del narrador, sentimientos. En este texto no leemos palabras nuevas ni complicadas. No se dice nada nuevo, tampoco, ni hace falta. Es una situación que siempre se repite.

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 143.

El silencio nos lleva al recuerdo, en él la memoria asocia y comprende relaciones que antes fueron incomprensibles: el presente se tiñe de afectos. Así, si la escritura es una isla desierta en que sólo se encuentra el hombre solo, la lectura es el mar que va al encuentro de esa isla.

Al final, el lector se aparta de la sombra de la verandah y regresa a la luz de las páginas donde los amigos poco a poco, con la caída de la noche, dejan de hablar. El narrador ha tomado, nuevamente, el primer plano.

La noche nos ha sorprendido hablando de estas cosas en el portal. Hemos dado cuenta del amontillado. Hace frío. El ciclo anual se ha cumplido. No así el ciclo verbal. Queda mucho que decir de todas esas cosas. Otro día será. Aún después de despedirse y descender por la escalerilla de tablones que baja desde la verandah hasta el muelle, las preguntas que nos hemos cruzado mi amigo y yo quedan suspendidas en la noche llena de rumores y de música de selva: «¿Te acuerdas de aquel cuento acerca de un terrón de azúcar...?»

Habría que recoger el hilo de esta conversación la próxima vez que mi amigo baje por el río hasta la desembocadura....<sup>49</sup>

A estas alturas, el relato ha pasado ya de la primera persona del singular a la primera del plural, pero este nosotros que engañosamente nos incluyera, sólo incluye al amigo del narrador, a un narratario que ha marcado una distancia entre él y el lector. Hemos sido excluidos del nosotros durante la conversación en el verandah. El relato regresa al mismo punto, a la primera persona que resulta de la unión del narrador y el personaje, invención que Elizondo adeuda a Flaubert. Ahora, el lector es un observador, quizá su refugio sea un lugarcito en el portal, en el verandah, donde los recuerdos del narrador permitan conocer la conversación que suele tener con su amigo, la misma conversación que los acerca tanto.

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 145.

Como se nota, en los relatos de Elizondo el lenguaje irrumpe en ausencia de mundo, como si las palabras corrieran superponiéndose en una textura que no forja trama alguna, como si en la cadencia autorreflexiva de la palabra cualquier diferencia significativa se desvaneciera.

\* \* \*

Los puntos de contacto entre la concepción de escritura de Blanchot y la de Elizondo me parecen numerosos. Tanto Blanchot como Elizondo llevan la aventura del desmontaje del yo hasta el límite en el que lo que se fractura, se disemina, no es solamente la noción de sujeto, sino la propia escritura. El yo deja de ser el centro de las configuraciones representativas.

En ambos escritores, los conceptos de mimesis o literariedad (en el sentido formalista) aparecen lejanos; en ambos la escritura deja de tener unidad, no tienen centro, no hay principio, medio ni final: son fragmentarias. La fragmentariedad forma parte de un uso retórico explícito que considera al lenguaje sin un centro fijo, en continuo dislocamiento, y que a la vez, se constituye como una retórica que nunca es un sistema cerrado, un sistema organizativo de formas del lenguaje donde el origen se ha perdido en la repetición. Fragmentariedad que debe ser entendida desde una retórica de la temporalidad: escribir no se cumple en el presente, ni se presenta, menos representa<sup>50</sup>. *Sabemos que la literatura surge cuando el espacio de la retórica se quiebra y en su lugar aparece la figura del libro. La literatura ya no encuentra su sentido en dar una cierta representación de algún mundo de acuerdo con las convenciones de una retórica. El libro no tiene nada que representar, nada que contar. O tal vez, no hace sino contar aquello*

---

<sup>50</sup> Vid. Maurice Blanchot: *El paso (no) más allá*. Trad. De Cristina Peretti. Barcelona, Paidós, 1994.

*que no habiendo ocurrido nunca, es lo que no deja de ocurrir: lo que no existe, pero insiste. Su movimiento se parece así a un intento de recordar lo inmemorable, y se empareja con la voluntad de ver lo invisible (mito de Orfeo), de oír lo inaudito (mito de las Sirenas). De este modo el espacio literario queda fundado por medio de una transgresión, y emplazado a declinar todas las voces de la ausencia*<sup>51</sup>.

Me parece que la escritura de Elizondo, como la de Blanchot, es una escritura en continuo desplazamiento respecto a sí misma; una escritura ausente de sí misma, que remite al afuera, a lo infinito, a lo no visible, a la noche.

Como Blanchot, Elizondo se preocupa por describir la posición del autor en la constitución de la obra literaria. Nos recuerda que en el proceso de convertir en experiencia la expresión literaria es necesario perpetuar la idea de que no es el autor quien escribe su obra, sino que ésta se busca a través de él y que, tan lúcido como quiera serlo, está absorbido por una experiencia que lo sobrepasa.

En este sentido es que para Blanchot la crítica, o, mejor, el comentario literario debe enfocarse a la vida interior del texto, a la descripción de sus movimientos (recuérdese la importancia dada a la observación, a la mirada, tanto a la de Orfeo como a la de Narciso), en el sentido y mediante la profundización de la imagen que constituye su centro y apenas empieza a aparecer cuando llega el final en que desaparece. Se trata del espacio que permanece vacío y confinado en la *desobra*.

---

<sup>51</sup> Miguel Morey: "No más bien entonces" en *Anthropos*, núms. 192-193, 2001, p. 41.

## CAPÍTULO QUINTO

### 5. El espacio poético en *El hipogeo secreto*

#### 5.1. De cómo se podría «leer sin saber leer» una desnovela

De las tres novelas de Salvador Elizondo la mejor acogida por la crítica es, sin duda, *Farabeuf* (subtitulada por el primer editor *o la crónica de un instante*, extensión que Elizondo no aprueba del todo al grado de anularla en las ulteriores publicaciones). La novela más querida por su autor es, así lo ha expresado en varias entrevistas, *Elsinore*. Poco todavía se ha dicho de la segunda, de *El hipogeo secreto*.

Quizá sean los trabajos críticos de corte semiótico o estético-filosófico los más interesantes. Acaso sea porque de las infinitas lecturas que de *El hipogeo secreto* puedan hacerse, las del tipo señalado indagan sobre el modo en que se discute en una novela su propio estatuto o, como lo he venido manejando, sobre el modo de hacer teoría *en* la literatura. Cito entre tales acercamientos, los estudios de Rafael Conte<sup>1</sup>, Jorge Ruffinelli<sup>2</sup>, M. Sotomayor<sup>3</sup> y Luis H.

---

<sup>1</sup> Rafael Conte: "Salvador Elizondo o la investigación estructural" en *Lenguaje y violencia*. Madrid, Al Borak, 1972, pp. 241-252.

<sup>2</sup> Jorge Ruffinelli: "Salvador Elizondo" en *Hispanamérica*, núm. 16, 1977, pp. 33-47.

<sup>3</sup> M. Sotomayor: "*El hipogeo secreto*: la escritura como palíndroma y cópula" en *Iberoamericana*, núms. 112-113, 1980, pp. 499-513.

Peña<sup>4</sup>. En fin, para conocer los trabajos críticos sobre esta novela habrá que recurrir al libro de Ross Larson que ya he mencionado: *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo*.

Desde su aparición en 1968, *El hipogeo secreto* ha sido visto como un mundo fascinante y abstracto que noveliza la noción de escritura.

Escribir un libro es, en cierta forma, releerlo. El texto se va construyendo de su propia lectura reiterada. La verdad de una novela es siempre la lucha que el escritor entabla consigo mismo; con ese y eso que está creando. La composición es simplemente la confusión de las palabras y los hechos; la confusión de estas cosas en el tiempo y en el espacio; la confusión que es su propia identidad [...] Es preciso, entonces conocer la identidad de esa confusión que persiste aún más allá de la certidumbre que la anima, y conocer, también, el orden en que, en el sueño de otro –del personaje que en su libro me está escribiendo que yo lo escribo a él– estamos inscritos o nos contiene correlativamente descritos por el otro, él o yo. Si de pronto una súbita revelación me hiciera saberme como el personaje de otro, y que ese otro pudiera ser real, el verdadero Salvador Elizondo de quien yo no soy sino el pseudo-Salvador Elizondo y que siendo eso pretendiera escribir un libro en el que concibo a otro, al otro que puede ser el personaje de la novela cósmica que un dios está escribiendo... (HS: 251)

La propensión de la crítica a enfatizar esta característica en novelas semejantes dio como resultado el señalamiento de una vertiente literaria denominada “la escritura” en la que se enlistan varios nombres de los que menciono algunos tan sólo a manera de ejemplo, pues es fácil caer en un catálogo de ausencias: en la década de 1960 encontramos *Rayuela* (1963), *62 Modelo para armar* (1968) de Julio Cortázar; *Tres tristes tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante; *Gestos* (1963) *De dónde son los cantantes* (1967), *Cobra* (1972) de Severo Sarduy, *Muerte por agua* (1967) de Julieta Campos, *José Trigo* (1966) de Fernando del Paso y *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco. La observación de la escritura en

---

<sup>4</sup> Luis H. Peña: “El perfil de la mirada: *El hipogeo secreto*” en *Escritura en escisión*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1990.

cuanto tal, es decir, en tanto fenómeno lleva implícita la idea de la escritura no como fruto de la inspiración, sino del ejercicio escritural en el que de por medio va la consabida desaparición de la persona que escribe.

Este mundo interior del texto exige una participación más activa del lector. Para sostener tal conjetura algunos críticos, como es el caso de Graniela-Rodríguez<sup>5</sup>, han visto en la teoría de la recepción las categorías idóneas para argumentar semejante involucramiento del lector en la constitución del artificio literario. Desde la perspectiva crítica de este acercamiento teórico-metodológico se ha tratado de conocer qué elementos y cómo es que el lector construye a un tiempo, en su "cámara clara", la significación del texto y el modo en que éste ha sido creado, es decir, se conjetura acerca del proceso que pudo haberse recorrido para su elaboración artística. De esta forma, el lector es una figura sumamente importante por cuanto hace a su participación en el tejido ficcional. El lector, ahora, no observa de afuera para adentro, sino que se entremezcla con las voces narrativas dando origen a un diálogo con el discurso.

–He imaginado una escena –dice–: un hombre que escribe un libro. Hay alguien cerca de la ventana, frente al cuadro. Un teléfono suena y a partir de ahí ¿qué? Yo sólo sé que ese hombre está escribiendo un libro que se llama *El Hipogeo Secreto*. Es un libro en el que la paradoja tiene un papel predominante. Pero yo, Salvador Elizondo, tal vez también soy un personaje apócrifo del dios de la literatura. Mi personaje, ese pseudo-Salvador Elizondo, que a la vez está escribiendo una novela y viviendo su vida de hombre, se imagina, en un momento, que está siendo escrito por mí. (HS: 40)

Si acentuamos la imagen de esta cita, no resulta casual que la mayoría de los críticos mire *El hipogeo secreto* como un acto de creación, de estructura tipo en

---

<sup>5</sup> Magda Graniela-Rodríguez: *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo*. Scripta Humanistica, núm. 77, 1991.

abismo, al estilo de *Las Meninas* de Velásquez. Julieta Campos, al respecto, habla de esta novela de Elizondo como la obra eternamente re-creada, pues en ella tanto el lector como Salvador Elizondo son personajes con una continua participación en el acto creativo; pero, como dice Campos, la eternidad sí significará la continuidad, pero también significará la muerte, la destrucción, la certeza de que sólo de esta forma la escritura volverá a renovarse. En la novela, explica Campos, la secreta paradoja del arte que se contempla y se refleja infinitamente a sí mismo «acaba por reflejar la muerte, el silencio»<sup>6</sup>. Es notable la transparencia blanchotiana en esta valoración de Julieta Campos<sup>7</sup>, quien como Elizondo leyó y asimiló en su praxis artística la noción de espacio-tiempo de la escritura que Maurice Blanchot introdujo hacia 1955.

Si para Elizondo, *El hipogeo secreto* es la articulación de un aparato textual que produce un efecto<sup>8</sup>, para la gran mayoría de los críticos de la novela queda claro que tal efecto se logra por medio del procedimiento metaficcional. En este orden de ideas, John S. Brushwood<sup>9</sup> afirma que *El hipogeo secreto*, como obra intensamente intelectualista, pertenece al tipo de novela mexicana en la que la técnica se vuelve tema, sin dejar de ser técnica. Esta novela se presenta como una ilusión óptica en la cual resulta imposible distinguir entre la narración y la narrativa, o sea, entre el proceder y el producto. Por su parte, René Jara (1982), bajo tendencias lingüísticas, adopta una posición teórica según la cual el objeto de la ciencia de la literatura consiste en poner de

---

<sup>6</sup> Julieta Campos: "Un descenso a los infiernos" en *La Cultura en México*, núm., 385. Junio 25, 1960.

<sup>7</sup> Es en el libro *Función de la novela* (1973) donde con mayor transparencia notó la huella blanchotiana en Julieta Campos. Si bien no lo cita, si lo menciona e incluso, me parece, lo parafrasea.

<sup>8</sup> Afirmación de Salvador Elizondo durante la entrevista que realiza Karl Hölz, 1995, *Op. cit.*, p. 123.

<sup>9</sup> Cfr. John S. Brushwood: "Características de la novela mexicana desde 1967 hasta 1982" en *La novela mexicana (1967-1982)*. México, Grijalbo, 1985, pp. 17-33.

manifiesto los modos como las inscripciones textuales constituyen operadores del nivel semántico inmediato. Significa esto que *El hipogeo secreto* es autoconsciente, ya que elabora, como objeto lingüístico, su propio proceso creativo y textual. Igualmente, Ana María Barrenechea sostiene que la novela se lee como un objeto verbal autónomo, pero en el que los personajes son vehículos de identidad que cambian constantemente de referente. De esta manera, los personajes y aún las acciones de tal novela, funcionan como una destrucción de la referencialidad dentro de sí misma.

Otros críticos, como Malva E. Filer (1986), se han acercado al casi impenetrable mundo de *El hipogeo secreto* desde una perspectiva transtextual con la pretensión de encontrar el sentido de la novela rastreando claves del texto entre las fuentes y posibles conexiones artísticas, filosóficas y literarias insertas en la escritura de Elizondo.

Más que la noción de lector implícito o lector implicado, estructura apelativa, por mencionar dos conceptos caros a la teoría de la recepción, o de los procesos de ensimismamiento metaficcional, lo que está puesto en juego es, pienso, la idea blanchotiana de que la lectura en el curso de la escritura es necesariamente una suerte de destrucción de la misma.

La Perra entonces se lee a sí misma. Esa imagen está contenida en el libro. Es como si se hubiera devorado a sí misma o como si fuera la anfisbena que durante un instante reptaba simultáneamente en dos direcciones contrarias. Se trata de un tránsito misterioso hacia un fondo más bajo de las palabras. Hacia el fondo en el que todavía no están dissociadas de la substancia que las hace significativas como representaciones escritas de una realidad que les es totalmente ajena. (HS: 125)

En las primeras páginas de la introducción, he adelantado que la escritura de Salvador Elizondo genera una red de metasentidos. Ha llegado el momento

más difícil de esta empresa que me propuse: señalar que esta novela genera metatextos que encarnan el pensamiento literario de Elizondo y una interpretación de lo que es la escritura, la novela, la ficción. Y, además, que tales ideas y concepciones son afines con las de Blanchot.

Que *El hipogeo secreto* es una lectura difícil, que es una novela fallida, que es difícil leerla completa<sup>10</sup>. Que como novela experimental tuvo su tiempo, que Elizondo ni habla de ella. Que cómo leerla... El interés que tengo por este texto no surge de su dificultad, sino que, en términos de artefacto literario, considero que es un discurso que encierra una gran riqueza en relación al pensamiento literario de Salvador Elizondo, más incluso que sus ensayos. Con todo, es cierto que a pesar de las fracturas, de los quiebres estructurales y semánticos, existen los elementos suficientes para llamarla novela: está el relato, claro, pero se trata de un relato muy blanchotiano:

A partir de unos cuantos elementos es preciso inventar un relato en el que, al fin de cuentas, se halle involucrada una dimensión total del espíritu. Quizá fuera más fácil escribir un libro sencillo, un libro al margen de la creación literaria pura; un libro que simplemente describiera la vida de los hombres y la vida de las mujeres, como todos los libros que a lo largo de los siglos han sido escritos al margen de toda embriaguez o de toda ensoñación; es decir:

---

<sup>10</sup> Dermot F. Curley, en el capítulo cuarto, "las formas del caleidoscopio" de su libro *La isla desierta*, afirma lo siguiente: "Con respecto a *El hipogeo secreto*, algunos críticos se refieren a la influencia de James Joyce e incluso han establecido paralelos entre *Finnegans Wake* y el texto de Elizondo. Sin embargo, mientras esta obra monumental de Joyce demuestra un dominio definitivo del lenguaje literario, *El hipogeo secreto* representa un esfuerzo 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. Para cuando Joyce penetra en los desconocidos territorios de *Finnegans Wake* se encuentra en control absoluto de sus herramientas, ha construido los cimientos de un universo literario independiente y duradero. Para Elizondo, *El hipogeo secreto* representa una precipitación, un proyecto que posiblemente llegó a madurar en la mente pero que no encontró su expresión propicia en la página". Y una poco más adelante, insiste: "[...] al lector se le exige demasiado, el texto resulta bastante largo, y las digresiones prolongadas del autor, que interrumpen repetidamente la ya muy complicada trama (¡o meta-trama!) del libro, estira el texto y por lo tanto impide la posibilidad de la participación coherente del lector" (1989, pp. 151, 171).

cuyos argumentos se inscriben cuidadosamente dentro de los límites de esa falacia suprema que es la realidad. (HS: 255)

Me detengo un poco en este elemento. En tanto novela, pude decirse que en *El hipogeo secreto* hay una sociedad secreta, Urkreis, integrada por los que, en otro plano, son los personajes de una novela que está siendo escrita por uno de los personajes que lleva por nombre el de Salvador Elizondo, quien observa a una mujer que lee un libro con pastas rojas, el mismo libro que, en otro plano, nosotros como lectores activos estamos no sólo leyendo, sino (d)escribiendo:

Alguien cuya causa es la escritura y cuyo efecto es la lectura. Alienta como algo que está siendo expresado y así existe; algo descrito exhaustivamente, descrito hasta que las palabras que la construyen agotan todas las posibilidades de todos los significados y se convierten en ese significado absoluto cuya claridad, de tan intensa, redime otras ambigüedades y no tan sólo la de ella, la que mediante un nombre nada más, era capaz de abrir aquellas puertas que si hubieran existido realmente y no fueran tan sólo la invención de un escritor reiteradamente inconexo y fantasioso, sólo hubiera encerrado el enigma de que ella, si hubiera existido realmente y no fuera nada más el personaje de una novela tortuosa y necesariamente confusa, se hubiera explicado como una forma cuya irrealidad es tanta y tan intensa que aquí, en esta líneas, se convierte en una manifestación irritante esencial de lo real. (HS: 49)

El Salvador Elizondo ficcional se escinde en dos figuras vocales: una voz en primera persona del singular (Yo) y una voz en tercera persona del plural (Ellos). Este es el paso del yo al él que tanto reclama Blanchot: "El autor y su libro también están siendo escritos y todos, menos el Pantokrator, también están siendo escritos y aunque es un hecho prácticamente indudable que Salvador Elizondo es nuestro autor, su autoridad es, de hecho, también cuestionable." (HS: 76)

Entre los personajes que Salvador Elizondo menciona en su narración están: el mismo Salvador Elizondo, La Perra o Mía, X., E., H., El Sabelotodo y Tseudo-T. Estos miembros de la sociedad secreta del Urkreis tienen la obsesiva tarea de descubrir el porqué de su existencia y, más aún, su futuro. Impacientes, tratan de llegar a las últimas páginas del libro para conocer el misterio que engendra sus vidas. Quieren, pues, conocer un secreto.

[Los integrantes de la sociedad secreta de Urkreis] luchan constantemente contra intereses y obstáculos –creíbles o increíbles– recorren ciudades fantásticas, túneles y corredores laberínticos. Vivencias, escenas circenses, teatrales, remotas, etc., hasta llegar después de un largo peregrinaje al recinto donde en donde una muchacha comienza a leer un libro de pastas rojas. La obra concluye una vez que la máquina del tiempo ha comenzado a girar hacia atrás para en un momento preciso prepararse los protagonistas a llevar a cabo el ritual asesino del sacrificio de su propio autor<sup>11</sup>.

*El hipogeo secreto* presenta un enigma, un secreto del que todos (personajes, narrador, autor ficcional, lector implícito y lector concreto) conocemos sólo indicios que se despliegan a lo largo de la obra, en cada página, en cada diálogo, en cada línea, pero no por esto se trata de una simple novela de intriga, pues el conflicto no se resuelve ni siquiera al final, un final que termina con los personajes, el narrador, el escritor, el lector y el libro mismo. De ahí que el proceso de lectura aparezca como paralelo al de la escritura.

El narrador-personaje, Salvador Elizondo, no se limita a ser quien suministra la información narrativa, sino que se muestra consciente de su papel, de su condición discursiva. A la movilidad sin cortapisas del narrador se deben los diversos niveles de significación de *El hipogeo secreto*; la perspectiva múltiple que de los acontecimientos nos ofrece provoca que esos niveles se

---

<sup>11</sup> Luis H. Peña: "El perfil de la mirada: *El hipogeo secreto*" en *Escritura en escisión*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1990, p. 96.

superpongan unos sobre otros y se forme un amasijo subterráneo de sentidos. Tanto el estatuto del escritor como el del lector y el recorrido de la lectura se hallan subvertidos por la multidimensionalidad del espacio textual. Así, *El hipogeo secreto* es una novela de confusión o identificación entre el autor, los personajes y la escritura.

El libro está concebido en dos planos; uno el de la vida del escritor que escribe el libro y el otro el de la historia que está narrando. Mediante la incorporación de un mito estos dos planos acaban de confundirse al final. Las personalidades se funden unas en otras por la necesidad que el desarrollo del mito va creando de acuerdo con ese esquema que la fantasía, la magia y la realidad urden como una trama llena de incidentes avalados en todo momento por el sueño, por la locura y por el solipsismo que en muchos momentos delatan una marcada proclividad folletinesca y tremendista. (HS: 261)

Elizondo va escribiendo la novela al mismo tiempo que va fundamentando la poética propia de la misma, explorando las posibilidades que se abren a cada paso en esas cámaras ocultas, y hace énfasis, incluso, en las posibilidades no abordadas, en el estilo dejado al margen para tomar, en su lugar, el camino más escarpado. A cada uno de los hilos que forman el laberinto corresponde una realidad y todas juntas hacen la verdad textual que es la novela. El discurso mismo nos da las pistas para comprender ciertos mecanismos que va poniendo a funcionar: la confusión, la fusión de la realidad y la fantasía por medio del mito que los contiene. El mito cataliza a los personajes para que no necesiten ser individuales sino más bien ubicuos, como el narrador mismo, unidos todos por medio del solipsismo.

Si tuviéramos que hablar de polifonía, esta novela sería el mejor ejemplo. Cada personaje asume, en determinada situación, el papel de narrador relevo para dar testimonio de su condición. Este juego lúdico entre las voces

enunciativas acentúa la condición ensimismada o especular de la narración. Ensimismamiento, metaficción, autorreflexión, autoconciencia, pero también fragmentariedad. Novela neutra en la cual la intervención de la figura de autor es certeramente lúdica, irónica.

Tengo para mí que *El hipogeo secreto* no es una novela experimental, es más una narración de metatextos donde los personajes, las historias se desdibujan para dar paso al discurso y al argumento de que escribir no es hacer trazos sobre el papel sino crear un espacio otro; el espacio literario, el de la escritura y dentro de este el espacio poético.

El *espacio poético en la narrativa* de Elizondo se abre cuando se reúnen, justamente los recursos literarios de la narración y las consideraciones de orden filosófico. *El hipogeo secreto* (más que *Farabeuf*) es el espacio privilegiado de esta experiencia, en él se hallan las preocupaciones intelectuales de Elizondo: la escritura y la posibilidad de su realización. Tal vez no sea un abuso considerar que la estrategia de Elizondo reside en la apropiación de ciertas concepciones filosóficas (orientales, sobre todo) para atribuirles, luego, una forma narrativa compleja, inteligente, lúdica, ensimismada, neutra. Así, por ejemplo, despliega en el espacio diegético la complejidad de las figuras de "autor", "lector", "personaje" y una vez allí colocadas las confunde, las hace verosímiles y necesarias.

Renovador fundamental de la narrativa contemporánea, Salvador Elizondo ha creado a lo largo de sus obras un universo de escritura propio donde el lenguaje se subvierte a sí mismo. La suya es una sola senda que con variadas formas y técnicas narrativas, indaga a través del lenguaje de ficción y del lenguaje de reflexión la esencia oculta de las historias, la realidad contradictoria. La escritura de Elizondo alude a una vocación filosófica que

trasciende toda convención literaria y cuestiona toda premisa. *El hipogeo secreto* es el libro sagrado que está siendo escrito constantemente, ahora, en este momento... Allí la realidad se crea al tiempo que se le da forma con la palabra: el lector es apenas un personaje esbozado por los sueños de un escritor que es soñado. En una historia sin principio ni fin, escritura blanchotiana con seguridad.

Con todo, algo de cierto hay en los comentarios que sostienen la idea de que se trata de una novela imposible. *El hipogeo secreto* no es una novela que se termine de leer, pero no se trata de una lectura siempre a medias, incompleta o inconclusa a la que nos lleva, sino a una lectura infinita: siempre que continúa no sabemos a dónde nos lleva y cuando creemos saberlo, no sólo termina, sino que se destruye.

¡Ahí está El Imaginado!... ¿lo viste?... Prepárate. Ya hemos llegado... Sí; así... ¡Ahí está!... ¡Shhh!... no hagas ruido. Está escribiendo al revés. Déjalo que siga escribiendo... Cuando yo te diga... aquí, mira. Sí...

...la mano que llevaba la pluma vaciló un instante, pues las palabras que acababa de escribir le habían provocado la sensación de que alguien lo estaba acechando a su espalda.

Una voz, como si hubiera sido ya escuchada hace cincuenta milenios, resuena en la memoria de las voces y parece decir...: déjalo que siga escribiendo... cuando yo te diga...

Es la voz de alguien que da instrucciones suplicantes a un asesino ritual en una ceremonia equívoca...

—¡Ahora!... (HS: 126-127)

La idea del narrador que al narrarse se hace personaje y se inmiscuye en el espacio literario, o del personaje que termina narrando al narrador original, es una poética que angustiosamente reaparece en la obra de Elizondo, quien vive a la manera de su *Historia Según Pao Chen*, o de su propio *Grafógrafo*, pero en *El hipogeo secreto*, esta idea se lleva al extremo onto-poético de la muerte.

Como el descenso de Orfeo a los infiernos (a la noche) para recuperar a Eurídice es la experiencia a que nos conduce *El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo y como Eurídice, el hipogeo, en tanto espacio textual, resulta inaccesible. No se puede contra la tentación de regresar la página, de volver la mirada. La lectura de esta novela se antoja equivalente al canto de Orfeo: queda la experiencia del fracaso por no haber podido acceder a su verdad, la verdad de la obra, pero queda también la idea de que sólo así, no teniéndola, es como puede llegar a ser obra. *El hipogeo secreto* es *desobra*, una “desnovela” con angustiante final: al asesinar al autor, mueren los personajes, termina el relato, muere la novela y muere, también, en ese mismo espacio-tiempo, el lector. En la escritura, como nos dijo Blanchot, *se muere* mientras que el morir se aleja en el acto de escribir (o en el acto de leer). Se muere. Así, en impersonal porque mientras escriba, mientras lea, el YO no puede morir: *morirse para escribir... escribir para no morir*.

En *El hipogeo secreto* la exigencia de escribir se acompaña, como lo anuncio Blanchot acerca de la novela neutra, de la destrucción. Destruir es separar el lenguaje de su poder referencial. Destruir es romper con los límites, anularlos, desaparecerlos, moverse subterráneamente por entre las palabras. Destruir la escritura es adentrarse al desastre, que metafóricamente está representado por esa infinidad de niveles y fracturas sobre lo cual Elizondo construyó una ciudad y una novela.

Por las características que aquí he destacado en la escritura de Salvador Elizondo, bien podría decirse de su *Hipogeo secreto* lo mismo que él escribió acerca de *Monsieur Teste*, un texto que reúne relato, ensayo, aforismo, carta, diario... “Utopía del espíritu y fábula abstracta, *Monsieur Teste* es a la vez un

cuento filosófico y una narración de aventuras, un experimento literario [...] y una conjetura genial acerca de los límites de la inteligencia<sup>12</sup>”.

Queda por responder a condición de qué *El hipogeo secreto* sería una *desnovela* y no una novela.

Al haber historia y discurso, narrador y narratario y actores que desempeñan papeles o roles actanciales queda probado que *El hipogeo secreto* constituye, antes que nada, un relato y que dadas las transformaciones de estado que sufren los actantes es posible hablar de narratividad. Sin embargo, he subrayado que en un texto como *El hipogeo secreto* son otros los elementos los que acaparan nuestra atención. No que la narratividad se anule, sino que la acentuación narrativa se ve afectada, en grados diversos, por la presencia de elementos diferentes a los del relato<sup>13</sup>.

Una *desnovela* sería un tipo de relato que sin permitirnos hacer a un lado su narratividad, es decir, sin dejar de ser *novela*, nos involucra en el modo en cómo se interrumpe tal acentuación para dar cabida a un metexto que describe, no los acontecimientos o la representación de los mismo, sino el fenómeno de la escritura. Salta a la vista que, por un lado, no basta conectar temporalmente diversos acontecimientos para hablar de un alto grado de narratividad, sino que tales acontecimientos deben tener una finalidad, esto es, tener un punto de mira y hacia él dirigirse. “El relato no es principalmente descriptivo; está constituido típicamente por la relación detallada de acontecimientos que ocurren en diferentes momentos y no por la descripción de estados o de

---

<sup>12</sup> Salvador Elizondo: “Prólogo del traductor” a *Monsieur Teste*. Barcelona, Montesinos, 1980, p.8.

<sup>13</sup> Entre los elementos que pueden afectar el grado de narratividad de un relato, Gerald Prince menciona casos como estos: una mayor presencia de los signos del narrar que de signos de lo narrado, mayor presencia de estados que de acontecimientos, mínima cantidad de periodos temporales (descripción), prevalencia de sucesos sobre acciones, etc. (Vid. Gerald Prince: “Observaciones sobre narratividad” en *Criterios*, núm. 29, 1991, pp. 28-34.

acontecimientos que tienden lugar simultáneamente<sup>14</sup>". Por otro lado, es claro que ni la presencia de la descripción ni la presencia del comentario crítico o teórico literario es suficiente para destruir la narratividad.

La escritura de la *desnovela* implica la búsqueda de un centro que pertenece a la obra, pero que se diluye en la indagación de la misma; la obra carece de centro y su punto central es la obra misma. Así, el contraste de las acentuaciones narrativas frente a las acentuaciones argumentativas o reflexivas hace de *El hipogeo secreto* una *desnovela*.

Llegué a confundir la danza de la Perra con las arquitecturas que soñaba E., nuestro soñador de bibliotecas, de museos, de quirófanos y de catedrales. Entonces lo conocí. Había inventado una ciudad eterna y sin sentido. Era una ciudad que se leía como un libro. Ahora, en la desolación de su sueño, las palabras de sus descripciones tortuosas resuenan como un eco fatigado. Todo, en nuestra asociación, era la prefiguración de un ceremonial secreto y sus palabras se aturdían con las fórmulas extraídas de los niveles más imprecisos del conocimiento. Lo que no sabía entonces es que, quizás, yo era E. O lo hubiera sido si hubiera conseguido escribir ese libro: la relación precisa de hechos contenida en un álbum con pastas de tafilete rojo en cuyas páginas estaba consignado un mito: la disciplina de la Flor de Fuego que sólo se realiza en el último reducto un hendidura secreta del mundo en la que el mundo está contenido. (HS: 16)

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 28.

A MANERA DE CONCLUSIÓN  
EL ESPACIO POÉTICO: UN PUENTE ENTRE FILOSOFÍA Y LITERATURA

Pensar la literatura como un incesante trabajo con el lenguaje en la escritura y a ésta como cosa de espacio me llevó a caminar en medio de la filosofía y la literatura. Conforme se incrementaba la experiencia lectora de los textos del francés Maurice Blanchot y del mexicano Salvador Elizondo –a quienes relacioné por su obsesión por la escritura– se fortalecía la certeza de que no se trataba de una relación apenas descubierta, sino de una nueva forma de hacer coexistir a la filosofía y a la literatura, es decir, no había razón para separarlas, no hay combate entre ellas, sino cohabitación en la escritura literaria.

Querer penetrar en la escritura de ambos autores hacía inútil cualquier intento por distinguir sus fronteras. No se trataba de saber cuándo había literatura y cuándo filosofía, sino de algo más complicado y más fascinante: se trataba de observar el fenómeno de la escritura en su propio espacio y a partir de la descripción que en ella se iba desplegando, tratar de comprender la interpretación que tanto Blanchot como Elizondo dan a la escritura (escritura que para ambos no puede ser más que escritura literaria) y, específicamente, la importancia que dan a las figuras que intervienen en la realización de la escritura (literatura), lo cual implicaba indagar acerca del lugar que dentro del proceso en cuestión le otorgan al autor, al texto, a la obra y al lector.

Hubo que decidir, desde entonces, qué clase de estudio pretendía alcanzarse. Se descartó la idea de un trabajo de crítica literaria bajo los lineamientos puntuales del análisis formal y se privilegió la tarea de investigar sobre la factibilidad de construir una disertación teórica teniendo como base la obra de Maurice Blanchot y, si fuese permitido, ensayar una lectura en afinidad con las reflexiones blanchotianas, de una novela de Salvador Elizondo: *El hipogeo secreto*.

El apego a la teoría literaria, en estricto sentido, fue el elemento que hizo posible sacar en limpio los tópicos aquí abordados. A pesar, claro, que ni Blanchot ni Elizondo son considerados como teóricos de la literatura, fue en este ámbito desde el cual fue posible establecer algunos enlaces. No son filósofos ni teóricos literarios, ellos son escritores y así había que comprenderlos. De cualquier modo, el hecho residía en estar frente a dos líneas adjuntas: teoría literaria y filosofía de la literatura unidas en beneficio de la comprensión e interpretación de discursos literarios diversos, múltiples, heterogéneos, fragmentarios.

Primero Blanchot y, antes que llegar a él fue preciso buscar cómo, es decir, había que construir el camino. En este punto la distinción que Manuel Asensi nos ofrece entre *teoría literaria* o *de la literatura* y *teoría en la literatura* fue de gran valía.

Establecí un primer vínculo, una terna, con el propósito de iluminar esa zona de confluencia de la filosofía y la literatura: Foucault-Blanchot-Barthes, o mejor, filosofía-escritura-semiótica. A partir de una descripción panorámica, selectiva, de algunos puntos de los extremos que me eran, hasta cierto punto, familiares, comencé a percibir que Blanchot se movía constantemente, ya hacia la lingüística, ya hacia la fenomenología, ya hacia la ontología. Me quedé, al

inicio, con *De lenguaje y literatura* de Foucault y contrasté su noción de espacio (derivada en mucho de la escritura de Blanchot) con la categoría de espacio que en la teoría literaria inmanente se maneja, específicamente en el formalismo, el estructuralismo y la semiótica narrativa. El resultado fue contundente: la noción de espacio a que se refiere Blanchot en *El espacio literario*, libro que decidí tomar como fundamento de mi propuesta, rebasaba la definición topológica de espacio como lugar. Se hizo necesario demostrar que ni siquiera la definición aristotélica se restringía al espacio físico. Relacioné a Blanchot con los estudios literarios formales y me distancié de ellos para adentrarme, aunque fuera un poco, en la hermenéutica ontológica heideggeriana a la que Blanchot se acerca y de la que se aleja constantemente.

Según los filósofos (que no teóricos ni críticos literarios) que han interpretado a Blanchot, este terreno merece el nombre de onto-poética<sup>1</sup>. Aquí es donde situé el grueso de mi trabajo de investigación, a lo largo del cual no hice más que explorar, insisto, algunos vínculos entre la ficción literaria y la filosofía tal y como se articulan en la escritura de Maurice Blanchot.

Dar cauce al pensamiento literario de Maurice Blanchot me permitió hacer varios deslindes y conjeturar sobre la posibilidad de organizar, al menos, una declaración de principios en relación a la *teoría en la literatura* de Maurice Blanchot o, quizá sea mejor decir desde ahora, *teoría en la escritura blanchotiana*. Privilegié una noción (*espacio literario*), dos figuras (autor y lector) y reelaboré un concepto (*espacio poético*), lo que me llevó a lo siguiente:

---

<sup>1</sup> Jorge Mario Mejía (1999), José Manuel Cuesta Abad (2000) y Rafael Conte (2001), entre otros, consideran que el trabajo de Maurice Blanchot constituye una ontología de la literatura, una onto-poética.

- a) Entender que el *espacio literario* es una noción abarcadora que alude a la actividad de la escritura; a la escritura como proceso, como ejercicio y, en consecuencia, como *fenómeno*, es decir, como algo que *acontece*.
- b) Saber que, en los marcos del espacio literario, *escribir* significa pasar del Yo al Él, con lo cual se subrayaban con insistencia las tres aristas que decidí destacar, a saber:
- c) Aceptar que en el espacio literario o «La mirada de Orfeo» la paradoja de la *imposibilidad* (de alcanzar el origen de la obra) como única *posibilidad* (de la escritura) resulta ser, a la vez, el eje del pensamiento literario de Blanchot y la clave más seductora de la praxis de la escritura.
- d) Percibir que «La muerte del autor» o la *ausencia* del yo no es más que la primera exigencia de la obra, y
- e) Comprender, entonces, que «La participación del lector» en el espacio literario es la segunda exigencia de la obra. Que el lector no sustituye la presencia de la ausencia del autor. Uno y otro representan la imposibilidad y poder que dan movimiento a la obra y por cuyo movimiento deja de haber punto fijo, centro.
- f) Estos elementos puestos en juego me permitieron intuir, que el *espacio literario* en tanto transformación de la experiencia en *expresión literaria* requería una segmentación, puesto que mi experiencia no está delineada por la escritura creativa, sino por la lectura.
- g) Desde el poder y la mesura de la actividad que exige la lectura, según lo plantea el propio Blanchot, elegí quedarme con las reflexiones de carácter teórico encarnadas en la escritura literaria.

El carácter no concluyente de esta investigación que advierto en la Introducción de este estudio, no quiere decir que haya sido poco fructífera la indagación, sino que es inmensa la riqueza discursiva de Blanchot y son aún muchos los caminos por explorar. A esta primera cosecha que obtengo de acercarme a *El espacio literario*, *El libro que vendrá*, *El diálogo inconcluso*, *El paso (no) más allá* y *La escritura del desastre* le sería de gran valor alimentarse con novelas como *Tomás el oscuro*, *El Altísimo o Sentencia de muerte* del propio Blanchot. La razón es muy sencilla, las novelas de Blanchot resaltan la construcción de un espacio en relación a la actividad de la escritura: espacio diegético y espacio filosófico. Desde esta perspectiva, comprenderíamos por qué se dice que el discurso narrativo contemporáneo ha vuelto la mirada hacia sí mismo, hacia su modo de producir y transformar los elementos ficcionales que lo constituyen, que su renovación estética se basa en la autorreflexión, en la autoconciencia, en la problematización de dualidades como realidad/ficción o escritura/lectura. Estaríamos, me parece, en condición de reconocer a una literatura que se ocupa de sí misma, que habla de sí misma, que ficcionaliza su proceso de producción y de recepción al duplicar su propio mundo representado, no sólo para recrear las narraciones, sino para indagar sobre los modos en que es posible la escritura. Ésta es tan sólo una de las tantas cosas que quedan por hacer en relación a la obra de Blanchot.

Partir del concepto de *espacio literario*, comprenderlo, describirlo y segmentarlo para, finalmente, llegar a la introducción del binomio *espacio poético* (utilizando para ello argumentos que el propio Blanchot ofrece de manera subterránea en su escritura) me puso en condiciones de explorar sobre la necesidad de reconocer en la propuesta de Asensi (*teoría en la literatura*) una línea de investigación cuyo objetivo sería conocer las reflexiones de los

escritores sobre la propia escritura al interior de las construcciones ficcionales. Propuesta que, hay que decirlo con suficiente insistencia, vislumbro como un camino acertado que encierra una gran riqueza como línea de investigación y que en cuanto tal consistiría, según entiendo, en observar cómo los escritores hacen *teoría en la literatura* con el abierto interés de llevar, posteriormente, los aportes de sus reflexiones al ámbito de la *teoría literaria*. Es decir, se trata reconocer una filosofía (la escritura como filosofía) que está dentro del acto mismo de escribir. Nada sencillo semejante proyecto.

En el espacio literario, la palabra poética permanece fuera del mundo que el lenguaje cotidiano y el pensamiento consolidan. Es como si la literatura tendiera a presentarse como una gran conjetura, como una actividad elucubradora que no tiene otro fin que el de evocar la imposibilidad, la ausencia, el vacío metafóricamente representado por el blanco de las páginas y la oscuridad de sus trazos.

El recorrido de este espacio implica para el escritor una transformación, un movimiento infinito que lo lleva a la *simulación* del encuentro consigo mismo; encuentro que en realidad no es con él sino del lenguaje con el lenguaje. Y es esta distancia que hay que recorrer la que afirma la *ausencia*, la *imposibilidad* de engendrar la palabra que pronuncia.

¿Desfallece la poesía por haberse mirado a sí misma de frente, así como muere el que vio a Dios?, cuestiona Blanchot en *El libro que vendrá*. ¿Cómo es que la poesía se mira así misma?... Ante estas cuestiones de enormes dimensiones, la mirada del crítico se ensombrece, y es el artista, el creador, quien ante *una desesperada admiración* encuentra un *arte que marca su comienzo allí mismo donde cesa el arte [...]* Nunca se llevará la duda demasiado lejos. Este es el medio,

*uno de los medios, para ir más lejos de la maravilla de lo inaudible. (El libro que vendrá, p. 123).*

En esta búsqueda lo que se obtiene no es la *obra*, sino la *desobra*. La constante búsqueda del origen de la literatura, el mismo punto que no es posible alcanzar y que, paradójicamente, es lo único que merece la pena alcanzarse.

La idea de asociar este tipo de reflexiones con el concepto de *poética* que la describe como una teoría interna de la literatura, y valorar tal definición a la luz de la propuesta de Asensi y del ejercicio escritural de Blanchot, me llevó a dar el nombre de *espacio poético* al “segmento” que dentro del espacio literario me interesaba reconstruir en beneficio de la teoría literaria actual.

Faltaba aún ensayar las ventajas de la propuesta y del deslinde que realicé. Hacer un comentario literario, comentario que no es análisis ni es interpretación, de *El hipogeo secreto* en términos de la noción de *espacio poético* exige reconocer la heterogeneidad de la novela como uno de sus constituyentes imprescindibles. Implica comprender que la hibridez que caracteriza a los textos de Elizondo (y a los de Blanchot, por supuesto) obedece a la apertura del relato hacia la reflexión filosófica. Podría decirse que en medio de la narración, que es el caso que me atrae, guarda reposo una dimensión propiamente argumentativa, filosófica, que tensa la escritura hasta que, por exigencia de la propia escritura, se rompen los límites de los géneros literarios y se permanece en una zona de frontera donde lo único que se enfrenta es la fugacidad del sentido de la palabra.

Destacar la escritura fragmentaria como una contribución de una actitud que no tiene miedo a mostrar las fracturas, los quiebres, los pliegues o las rupturas de las manifestaciones no lógicas del pensamiento da cabida a la

aceptación de que el arte, la literatura contiene su específica razón, la razón poética a la luz de la cual habría que releer a nuestros escritores: a Borges ya no desde la literatura fantástica, sino a Borges desde Borges; ya no a Elizondo desde la metaficción, sino a Elizondo desde Elizondo; ya no a la teoría en la literatura como pariente pobre de la filosofía, sino como escritura, es decir, a un tiempo como filosofía y como literatura.

Ni puro lenguaje de reflexión, ni puro lenguaje de ficción, más bien caminar sobre un puente tendido entre los extremos es lo que abriría, creo, la posibilidad de proveer de un lenguaje a esa idea de la observación del fenómeno de la escritura, de la escritura como cosa de espacio que empezó a anunciarse con los nombres de Nietzsche, Mallarmé, Artaud, Bataille, Klossowski, Cézanne... y se continuó en Maurice Blanchot... y continúa.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Antonio (2001) "Blanchot: retórica y escritura" en *Anthropos*, núms. 192-193, pp. 55-66.
- Ainsa, Fernando (1991) *Cuadernos de Cuadernos: La novela histórica*. México, UNAM.
- Aira, César (1998) "La nueva escritura" en *La Jornada semanal*. México, abril 12.
- Alegría, Fernando (1971) *Literatura y revolución*. México, FCE.
- Anderson, Danny J. (1981-1982) "Una aproximación a la metaficción: tres casos distintos en la novela mexicana contemporánea" en *Semiosis*. México, Universidad Veracruzana, núms. 7-8, julio 1981-junio 1982, pp. 123-140.
- Anthropos* (2001) *Revista Anthropos; huellas de conocimiento. Maurice Blanchot: la escritura del silencio*. Núms. 191-192.
- Antich, Xavier (2001) "La filosofía o la amistad. El diálogo inconcluso entre Blanchot y Levinas" en *Anthropos*, núms. 192-193, pp. 124-141.
- Archipiélago* (2001) *Revista Archipiélago. Pongamos que se habla de Maurice Blanchot*. Núm. 49.
- Aristóteles (2000) *Poética*. Versión de Juan David García Bacca. México, UNAM.
- Arranz, Manuel (2001) "Maurice Blanchot y la novela" en *Archipiélago*, núm. 49, pp. 73-78.

- Asensi, Manuel (1996) *Literatura y filosofía*. Madrid, Síntesis.  
(1991) *Teoría hermenéutica y literatura*. Madrid, Visor.  
(2001) "Vampiros y literatura. La teoría en la literatura de Maurice Blanchot" en *Anthropos*, núms. 191-192, pp. 67-77.
- Bachelard, Gastón (1983) *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin, México, FCE.
- Bajtín, Mijail (1989) *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid, Taurus.
- Barthes, Roland (1973) *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*. Trad. Nicolás Rosa. México, Siglo XXI.  
(1987) *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 1987.
- Barthes, Roland *et al.* (1991) *Análisis estructural del relato*. Trad. Ana Nicole Vaisse, México, Premiá.
- Bataille, Georges (2001) *La imposible*. Trad. Dragana Jelenic. Madrid, Arena Libros.
- Beristáin, Helena (2001) *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa.
- Bident, Christophe (2001) « Para un pensamiento de los biográfico » en *Archipiélago*, núm. 49, pp. 57-62.
- Blanchot, Maurice (1942) *Comment la littérature est-elle possible?* París, Corti.  
(1949) "La littérature et le droit à la mort" en *La part du feu*. Paris, Gallimard.  
(1958) "L'étrange et l'étranger" en *La Nouvelle Revue Française*. Paris, núm. 70, pp. 637-683.  
(1969) *El libro que vendrá*. Trad. Pierre de Place, Caracas. Monte Ávila Latinoamericana  
(1974) *El diálogo inconcluso*. Trad. Pierre de Place, Caracas, Monte.  
(1981) *De Kafka à Kafka*. Paris, Gallimard  
(1990) *La escritura del desastre*. Trad. Pierre de Place, Caracas, Monte Ávila.  
(1992) *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Intr. Ana Poca. Barcelona, Paidós.

- (1994) *El paso (no) más allá*. Trad. Cristina Peretti. Intr. José María Ripalda. Barcelona, Paidós.
- (2001) "Lo extraño y lo extranjero" (Trad. Isidro Herrera) en *Archipiélago*, núm. 49, pp. 80-86.
- (2001) *El último hombre*. Trad. Isidro Herrera seguido de un texto de G. Bataille. Madrid, Arena Libros.
- (2002) *La comunidad inconfesable*. Trad. Isidro Herrera seguido de un postfacio de Jean-Luc Nancy. Madrid, Arena Libros.
- Block de Behar, Lisa: *Una retórica del silencio*. México, Siglo XXI, 1984.
- Bobes Naves, Ma. del Carmen (1998) *La novela*. Madrid, Síntesis.
- Bockris, Víctor (1995) *Conversaciones privadas con un genio moderno*. Barcelona, Alba.
- Bricout, Bernadette (2002) *La mirada de Orfeo; los mitos literarios de occidente*. Trad. Gemma Andujar Moreno. Barcelona, Paidós.
- Butor, Michel (1993) *Degustación*. Selección y traducción de Frédéric-Yves Jeannet y Antonio Marquet. México, UNAM.
- (1998) *La modificación*. Trad. Lourdes Carriedo. Madrid, Cátedra.
- Camps, Álar (2001) "Cronología. «Vivo muy lejos»" en *Anthropos*, núms. 191-192, pp. 23-27.
- Campos, Julieta (1960) "Un descenso a los infiernos" en *La Cultura en México*, núm. 385. Junio 25.
- (1973) *Función de la novela*. México, Joaquín Mortiz.
- Castañón, Adolfo (1993) "Las ficciones de Salvador Elizondo" en *Arbitrario de la literatura mexicana*. México, Vuelta, pp. 143-155.
- Castellanos, Rosario (1975) *El mar y sus pescaditos*. México, Sep-Setentas.
- Conte, Rafael (2001) "Cuatro textos sobre obras de Blanchot" en *Anthropos*, núms. 192-193, pp. 189-199.
- (2001) "La literatura como expiación. (Una metonimia para Maurice Blanchot)" en *Archipiélago*, núm. 49, pp. 63-65.

- Cuesta Abad, José Manuel (1991) *Teoría hermenéutica y literaria*. Madrid, Visor.
- Curley, Dermot F. (1989) *En la isla desierta; una lectura de la obra de Salvador Elizondo*. México, FCE.
- Dällenbach, Lucien (1991) *El relato especular*. Tra. Carlos Piera. Madrid, Visor.
- D'Aquino, Alfonso (1988) "Elsinore, de Salvador Elizondo" en *Vuelta*, núm. 145, pp.38-41.
- Del Prado Biezma, Javier (1999) *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*. Madrid, Síntesis, 1999.
- Dellepiane, Ángela (1972) "La novela del lenguaje" en Helmy Giacomani (Ed.) *Variaciones interpretativas en torno a la nueva narrativa hispanoamericana*. Santiago, Ediciones Puerto.
- Derrida, Jacques (1995) *De la gramatología*. Trad. Oscar del Barco y Conrado Cereti. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Díaz, José Pedro (1981) Introducción a las *Obras completas* de Felisberto Hernández. T. I. Montevideo, Arca-Calicanto.
- Domínguez Garrido, Antonio (1996) *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis.
- Dorra, Raúl (1989) *Hablar de literatura*. México, FCE.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov (1974) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Trad. Enrique Pezón. México, Siglo XXI, 1974, p. 98.
- Eco, Umberto (1965) *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona, Seix Barral.
- (1996) *Seis paseos por los bosques narrativos*. Trad. Helena Lozano Miralles. Barcelona, Lumen.
- (1998) *Las poéticas de Joyce*. Trad. Helena Lozano. Barcelona, Lumen.
- Eichenbaum, B. (1999) "La teoría del «método formal» en T. Todorov: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, pp. 21-54.

- Elizondo, Salvador (1967) *Los narradores ante el público*. México, Joaquín Mortiz.  
(1994) *Obras: tomo uno. Obras: tomo dos, Obras: tomo tres*. México, El Colegio Nacional.  
(2000) *Autobiografía precoz*. México, Aldus.
- Ferrater Mora, J. (2001) *Diccionario de filosofía*. Barcelona, Ariel.
- Filer, Malva E. (1986) "El hipogeo secreto de Salvador Elizondo. El texto y sus claves" en Merlín E. Foster y Julio Ortega (eds.): *De la crónica de la nueva narrativa mexicana*. México, Oasis.
- Filinich, María Isabel (1999) *Para una semiótica de la descripción*. Cuadernos de Trabajo, núm 37. Centro de Ciencias de Lenguaje. México, BUAP.
- Foucault, Michel (1996) *De lenguaje y literatura*. Trad. Isidro Herrera e Intr. Ángel Gabilondo. Barcelona, Paidós.  
(2001) "Relato de la memoria sin recuerdo. Selección de textos sobre Blanchot" en *Archipiélago*, núm. 49, pp. 41-49. [Trad. y Selecc. Isidro Herrera]
- Fuentes, Carlos (1998) *La nueva novela hispanoamericana*. México, Joaquín Mortiz.
- Gabilondo, Ángel (2001) "Del ausentarse en una silla" en *Archipiélago*, núm. 49, pp. 67-71.
- Gadamer, Hans-Georg (1991) *La actualidad de lo bello*, Trad. Antonio Gómez Ramos, Intr. Rafael Argullol, Barcelona, Paidós-ICE-UAB.
- Genette, Gérard (1989a) *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona, Lumen.  
(1989b) *Palimpsestos; la literatura de segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus.  
(1997) *La obra del arte I; inmanencia y trascendencia*. Trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen.  
(1998) *Nuevos discursos del relato*. Trad. Marisa Rodríguez Tapia. Madrid, Cátedra.
- Greimas, A. J. (1976) *La semántica estructural*. Trad. Alfredo de la Fuente. Madrid, Gredos.

- Greimas-Courtés (1991) *Semiótica; diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. T. II. Trad. Enrique Ballón Aguirre. Madrid, Gredos.
- Hamon, Phillippe (1991) *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires, Edicial.
- Heidegger, Martin (1970) *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. México, FCE.
- Herrera, Isidro (2001) "Una persona de más. Una palabra de más" en *Archipiélago*, núm. 49, pp. 51-56.
- Herrera Lima, María (Coord) (1998) *Teorías de la interpretación. Ensayos sobre filosofía y literatura*. México, UNAM-CONACYT.
- Hutcheon, Linda (1984) *Narcissistic narrative. The Metafictional Paradox*. New York and London, Methuen.
- Jakobson, Roman (1999) "El realismo artístico" en T. Todorov: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, pp. 71-79.
- Jauss, Hans Robert (2001) "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria" en Dietrich Rall (Comp.): *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*. México, UNAM, pp. 59-71.
- Kayser, Johannes W. (1965) *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Trad. María D. Mouton y V. García Yebra. Madrid. Gredos.
- Hölz, Karl (1995) "Entrevista con Salvador Elizondo" en *Iberoamericana*. Núms. 58-59, pp. 121-126.
- Lakoff, George y Johnson Mark (1985) *Metáforas de la vida cotidiana*. Trad. Carmen González Marín. Madrid, Cátedra.
- Lanz, J. J. (1998) "Poética" en H. G. Gadamer *et al. Diccionario de hermenéutica*. Bilbao, Universidad de Deusto, pp. 625-632.
- Laporte, Roger (2001) "Leer a Maurice Blanchot; a modo de presentación" en *Archipiélago*, núm. 49, pp. 15-22.

- Larson, Ross (1998) *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo*. México, El Colegio Nacional.
- Lemus, Silvia (1997) "El más allá de la escritura. Una Entrevista con Salvador Elizondo" en *Nexos*, núm. 238, octubre.
- Levinas, Emmanuel (2000) *Sobre Maurice Blanchot*. Ed. y Trad. J. M. Cuesta Abab. Madrid, Minima Trotta.
- Lorenzano, Sandra (2001) *Escritura de sobrevivencia; narrativa argentina y dictadura*. México, UAM-I/ Beatriz Viterbo/Manuel Porrúa.
- Lotman, Iuri (1996) *La semiosfera I*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid, Cátedra.  
(1998) *La semiosfera II*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid, Cátedra.  
(2000) *La semiosfera III*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid, Cátedra.
- Mejía, Jorge Mario (1999) *Blanchot y el pensamiento literario*. Colombia, Universidad de Antioquia.
- Menton, Seymour (1993) *Novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México, FCE.
- Merleau-Ponty, Maurice (1957) *Fenomenología de la percepción*. Trad. Emilio Uranga. México, FCE.
- Maillard, Chantal (1992) *La creación por la metáfora; introducción a la razón poética*. Barcelona, Anthropos.
- Montes de Oca, Marco Antonio: *El surco y la brasa*. México, FCE, 1974.
- Mora, Antoni (2001) "Maurice Blanchot, «vida» y «obra»" en *Anthropos*, núms. 192-193, pp. 17-22.
- Morey, Miguel (2001) "No más bien entonces" en *Anthropos*, núms. 192-193, pp. 40-42.
- Nancy, Jean-Luc (1999) *La comunidad desobrada*. Trad. Pablo Perera. Madrid, Arena Libros.

- (2001) "Compañía de Blanchot" en *Archipiélago*, núm. 49, pp. 27-28.
- Nogueira Dobarro, Ángel (2001) "Editorial" de *Anthropos*, núms. 192-193, pp. 3-16.
- Ocampo, Aurora M. (1981) *La crítica de la novela mexicana contemporánea*. México, UNAM.
- Oullet, Pierre (2003) "*Topos, ethos, ikenon*. Geopolítica de la imagen" (Trad. Georgina Gamboa) en *Seminario de Semiótica y estética; Tópicos del Seminario de Estudios de la significación*, núm. 9, enero-junio, pp. 83-100.
- Pardo, José Luis (2001) "La sociedad inconfesable; ensayo sobre la falta de comunidad" en *Archipiélago*, núm. 49, pp. 29-39.  
(2001) "Más allá de lo visible y lo invisible" en *Anthropos*, núms. 192-193, pp. 47-54.
- Paz, Octavio (1998) *EL arco y la lira* en Obras, T. 1. *La casa de la presencia; poesía e historia*. México, FCE.
- Peña, Luis H. (1990) "El perfil de la mirada: *El hipogeo secreto*" en *Escritura en escisión*. Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Piglia Ricardo (1999) *Cuentos con dos rostros*. México, UNAM.
- Pimentel, Luz Aurora (1998) *El relato en perspectiva: estudios de teoría narrativa*. México, Siglo XXI.  
(2001) *El espacio en la ficción; la representación del espacio en los textos narrativos*. México, Siglo XXI/UNAM.
- Pineda-Botero, Álvaro (1995) *El reto de la crítica; teoría y canon literario*. Bogotá, Planeta.
- Pound, Ezra: (1975) *Cantares*. México, Joaquín Mortiz.
- Pollman, Leo (1979) *Nueva novela en Francia y en Iberomérica*. Madrid, Gredos.
- Prada Oropeza, Renato (1989) *La autonomía literaria: función y sistema*. México, UAZ.

- (1991) *El lenguaje narrativo; prolegómenos para una semiótica narrativa*. México, UAZ.
- (1999) *Literatura y realidad*. México, FCE-UV-BUAP.
- Prince, Gerald (1991) "Observaciones sobre la narratividad" (Trad. Desiderio Navarro) en *Criterios*, núm. 29, pp. 25-34.
- Propp, Vladimir (1979) *La morfología del cuento*. Trad. Lourdes Ortiz. Madrid, Fundamentos.
- Pound, Ezra (1975) *Cantares*. México, Joaquín Mortiz.
- Ricoeur, Paul (1995) *Tiempo y narración II; configuración del tiempo en el relato de ficción*, Trad. Agustín Neira. México, Siglo XXI.
- Robbe-Grillet, Alain (1973) *Por una novela nueva*. Trad. Caridad Martínez. Barcelona, Seix Barral.
- Ruiz de Samaniego, Alberto (2001) "Maurice Blanchot: una estética de lo neutro" en *Anthropos*, núms. 192-193, pp. 103-112.
- (2001) "Destruir, dijo" en *Archipiélago*, núm. 49, pp. 23-26.
- Ruffinelli, Jorge (1977) "Salvador Elizondo" en *Hispanamérica*, núm. 16, pp. 33-47.
- Sábato, Ernesto (2002) *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona, Seix Barral.
- Sarraute, Natalie (1967) *La era del recelo; ensayos sobre la novela*. Madrid, Guadarrama.
- Segovia, Tomás (1985) *Poética y profética*. México, FCE, 1985.
- Shklovski, Víctor (1999) "El arte como artificio" en T. Todorov: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, pp. 55-70.
- Solares, Ignacio (1991) *La noche de Ángeles*. México, Diana.
- Sotomayor, Manuel (1980) "El hipogeo secreto: la escritura como palíndroma y cópula" en *Iberoamericana*, núms., 112-113, pp. 499-513.

- Steiner, George (1990) *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo humano*. Trad. Miguel Ultorio. México, Gedisa.
- Tinianov Iuri (1999) "Sobre la evolución literaria" en T. Todorov: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, pp. 89-101.
- Todorov, Tzvetan (Coord.) (1991) *La crítica de la crítica*. Trad. José Sánchez Lecuna, Barcelona, Paidós.  
(1999) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol, México, Siglo XXI.
- Tomachevski, Boris (1999) "Temática" en T. Todorov: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, pp. 199-232.
- Valéry, Paul (1980) *Monsieur Teste*. Trad. y prólogo de Salvador Elizondo. Barcelona, Montesinos.  
(1995) *Estudios literarios*. Trad. Juan Carlos Díaz Atauri. Madrid, Visor.
- Xirau, Ramón (1993) *Palabra y silencio*. México, Siglo XXI/El Colegio Nacional.
- Zubiri, Xavier (1996) *Espacio. Tiempo. Materia*. Madrid, Alianza.