

INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MONTERREY

ESCUELA DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

CAMPUS MONTERREY



TECNOLÓGICO DE MONTERREY

**EL CONCEPTO DE CUADERNO COMO UNA PRÁCTICA INFRAPOLÍTICA EN TRES
AUTORÍAS DE LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO: JOSEFINA VINCENS,
SALVADOR ELIZONDO Y SERGIO PITOL**

**TESIS PRESENTADA POR
CARLOS MANUEL DEL CASTILLO RODRÍGUEZ**

**PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ESTUDIOS HUMANÍSTICOS**

JUNIO DE 2021



TECNOLÓGICO DE MONTERREY

EL CONCEPTO DE CUADERNO COMO UNA PRÁCTICA INFRAPOLÍTICA EN TRES AUTORÍAS DE LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO: JOSEFINA VINCENS, SALVADOR ELIZONDO Y SERGIO PITOL

Tesis presentada por

Carlos Manuel del Castillo Rodríguez

como uno de los requisitos para obtener el grado de

Maestro en Estudios Humanísticos

Comité de tesis:

Dr. Roberto Domínguez Cáceres	-	Tecnológico de Monterrey
Dra. Marina González Martínez	-	Tecnológico de Monterrey
Dra. Marcela Beltrán Bravo	-	Tecnológico de Monterrey
Mtro. David Loría Araujo	-	Universidad Iberoamericana

Junio de 2021

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey

Escuela de Humanidades y Educación

Los miembros del comité de tesis aquí citados certificamos que hemos leído la disertación presentada por **Carlos Manuel del Castillo Rodríguez** y consideramos que es adecuada en alcance y calidad como un requisito parcial para obtener el grado de **Maestro en Estudios Humanísticos**.

Dr. Roberto Domínguez Cáceres
Tecnológico de Monterrey
Asesor principal

Dr. Roberto Domínguez Cáceres
Decano Asociado de Posgrados
Escuela de Humanidades y Educación
Tecnológico de Monterrey

Dra. Marina González Martínez
Tecnológico de Monterrey
Miembro del comité de tesis

Dra. Marcela Beltrán Bravo
Tecnológico de Monterrey
Miembro del comité de tesis

Mtro. David Loría Araujo
Universidad Iberoamericana
Miembro externo del comité de tesis

Dr. Maximiliano Maza Pérez
Director del Doctorado en Estudios Humanísticos
Escuela de Humanidades y Educación
Tecnológico de Monterrey

Formato de declaración de acuerdo para uso de obra

Por medio del presente escrito, **Carlos Manuel del Castillo Rodríguez** (en lo sucesivo EL AUTOR) hace constar que es titular intelectual de la obra titulada **EL CONCEPTO DE CUADERNO COMO UNA PRÁCTICA INFRAPOLÍTICA EN TRES AUTORÍAS DE LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO: JOSEFINA VINCENS, SALVADOR ELIZONDO Y SERGIO PITOL** (en lo sucesivo LA OBRA), en virtud de lo cual autoriza al Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (en lo sucesivo el ITESM) para que efectúe resguardo mediante copia digital o impresa para asegurar su conservación, preservación, accesibilidad, disponibilidad, visibilidad, divulgación, distribución, transmisión, reproducción o comunicación pública con fines académicos o propios al objeto de la institución y sin fines de lucro como parte del Repositorio Institucional del ITESM, ubicado en la siguiente dirección electrónica: <http://repositorio.tec.mx/> EL AUTOR reconoce que al depositar su tesis en el repositorio, ésta quedará disponible y puesta a disposición con una licencia de recurso abierto a elección del autor. EL AUTOR reconoce que ha desarrollado LA OBRA en su totalidad de forma íntegra y consistente cuidando los derechos de autor y de atribución, reconociendo el trabajo intelectual de terceros. Esto incluye haber dado crédito a las contribuciones intelectuales de terceros que hayan participado como coautores, cuando los resultados corresponden a un trabajo colaborativo. De igual manera, EL AUTOR declara haber dado reconocimiento y crédito de autoría a cualquier parte de LA OBRA que haya sido previamente sometida, para obtener un grado académico, titulación y/o certificación en esta o cualquier otra universidad. Incluyendo la debida atribución a través de cita o referencia bibliográfica en LA OBRA a conceptos, escritos, imágenes y cualquier representación intelectual al consultar publicaciones académicas, científicas, culturales o artísticas de otros autores, así como la fuente de su obtención. EL AUTOR establece su deseo de conceder esta autorización de forma voluntaria y gratuita, y que de acuerdo a lo señalado en la Ley Federal del Derecho de Autor y la Ley de Propiedad Industrial, ITESM se compromete a respetar en todo momento la autoría y a otorgar el crédito correspondiente en todas las actividades mencionadas anteriormente de LA OBRA. De la misma manera, EL AUTOR manifiesta que el contenido académico, literario, la edición y en general cualquier parte LA OBRA presentada es de su entera responsabilidad, por lo que deslinda al ITESM por cualquier violación a los derechos de autor o propiedad intelectual o cualquier responsabilidad relacionada con LA OBRA frente a terceros.

Carlos Manuel del Castillo Rodríguez

Índice

Agradecimientos	7
Introducción	8
Definición del problema	8
Antecedentes del problema	8
Justificación	10
Cuadernos que resisten	10
Una generación de medio siglo	11
Objetivos e hipótesis	14
Objetivo general	14
Objetivos específicos	15
Hipótesis	15
Marco teórico y planteamiento metodológico	15
El cuaderno y el archivo	15
El cuaderno y la interioridad	16
El cuaderno y la infrapolítica	16
Narratología discursiva y las marcas	17
El <i>corpus</i> de la investigación y sus tramas	19
Metodología	21
Capítulo 1: Residencias nimias: cuaderno y archivo	23
Nimiedades	24

Un oficio cotidiano	32
Escritura disfrazada de escritura	40
Más allá del archivo: espacios de an archivación	50
Cuerpo y cuaderno	56
Novelas-cuadernos	72
Capítulo 2: Escritos éxtimos	82
Intimidades	83
Extimidades: más allá de sí mismx	97
Capítulo 3: Práctica infrapolítica	110
Cierto tono infrapolítico	111
La heliopolítica de lo total	115
Artes del hacer: escrituras más allá de lo político	121
Josefina Vicens: infierno blanco	124
Salvador Elizondo: subtítulo, sueño, paréntesis	132
Sergio Pitol: registro de movimientos	141
A manera de conclusión	148
Perspectiva	150
Obras citadas	153

Agradecimientos

Todo trabajo de investigación es un ejercicio colectivo y público. Agradezco a la Dra. Marina González Martínez, a la Dra. Marcela Beltrán Bravo y al Mtro. David Loría Araujo su cuidadosa lectura y acompañamiento a lo largo de este proceso. A la Dra. Maricruz Castro Ricalde por la facilitación del material de Josefina Vicens. A la Dra. Blanca Guadalupe López Morales y a la Dra. Nora Marisa León Real Méndez, quienes leyeron apartados de esta investigación. Al Dr. Roberto Domínguez Cáceres por todas las conversaciones y sus intrigantes preguntas. A aquellxs investigadorxs que dentro y fuera de las obras citadas me ayudaron a conocer más sobre mis tres autorías de estudio. A mis compañerxs del programa, amigxs y familiares.

Introducción

Definición del problema

La diversa generación que surgió a mediados del siglo XX en México se preocupó por concebir nuevas formas de expresión y distintas maneras de comprender el mundo. Por igual, imaginó otros modos de actuar en él. Dentro de la experimentación literaria que las autorías llevaron a cabo, el empleo del recurso cuaderno les permitió desarrollar ciertas posturas desde la creación simbólica. En un intento por expandir los alcances figurativos de esta generación, estudiamos cómo el recurso cuaderno también les sirvió a las autorías, apoyadas de sus escrituras íntimas, para hablar desde un tono infrapolítico, el cual enfatiza las relaciones entre las personas más allá de lo político.

Para dar cuenta de ello, delimitamos el estudio del *corpus* a tres obras con las que trabajamos el concepto específico de cuaderno: *El libro vacío*, de Josefina Vicens; *Elsinore. Un cuaderno*, de Salvador Elizondo; y, *El desfile del amor*, de Sergio Pitlor.

Antecedente del problema

Como apunta Mónica Gabriela Pené, en *Palabras de archivo*, dentro del proceso de escritura existe un trabajo continuo con una multitud de textos que se han ido creando y que sirven como versiones de un texto fijado. La académica señala que

[e]l reconocimiento que adquiere el escritor y la relevancia de sus obras conduce a los investigadores literarios hacia esos papeles olvidados, los obliga a descubrirlos, organizarlos, preservarlos y difundirlos, para poder reconstruir el proceso de composición de la obra, contextualizando la creación a partir de las

huellas dejadas por su propio creador. Así es como comienza a gestarse el *archivo del escritor*. (Goldchluk et al. 14, énfasis en el original)

Los procedimientos que se generan en torno a estos “archivos de escritor” se emplean en las novelas para mimetizar procesos de legitimación en los textos literarios. No obstante, al uso de la producción documental se le dio un matiz distinto en algunas novelas mexicanas de la Generación de Medio Siglo,¹ donde las relaciones entre forma y transmisión de verdad se desvanecen, ya que su discurso se vuelve íntimo, haciendo énfasis en realidades cotidianas, cercanas a las vicisitudes de la persona común y a las circunstancias que las supeditan.

El trabajo de Graciela Goldchluk y Mónica Gabriela Pené vincula directamente a la teoría archivística con el ejercicio literario, el cual desliga a los archivos de escritor de la esfera pública y de las instituciones por “su génesis subjetiva y parcial” (Goldchluk et al. 26). Con ello intentan aclarar modos de empleo desde la investigación literaria y obtener, en su caso, conceptos específicos de autorías de la literatura argentina. En la determinación de este tipo peculiar de archivo, por medio de un estudio cuantitativo realizado a una muestra de la academia argentina, se han acercado a tres acepciones del concepto de “archivo de escritor”:

1) Conjunto de documentos producidos o reunidos por un escritor; 2) materiales que pueden reunirse bajo una firma de autor y 3) conjunto de documentos/objetos que sirven para reconstruir el mundo de un escritor, producidos o reunidos por el escritor, más aquellos documentos que traten sobre él y su obra. (24)

Notamos que en este estudio las académicas precisan la diferencia entre "archivo de escritor" y “colección”. Ésta “es percibida como una reunión de ‘cosas’ realizada por aficionados a partir de un criterio” (25). En cambio, el archivo es unificador y en su intención de ordenar es “una reunión natural de ‘papeles’, efectuada por investigadores o profesionales” (25). Por otro lado,

¹ De ahora en adelante utilizaremos las siglas “GMS” como sustitución de "Generación de Medio Siglo".

indican que “no es lo mismo un montón de papeles depositados en algún lugar, que un grupo de documentos seleccionados, clasificados y almacenados con un criterio previamente establecido, que agiliza su recuperación y consulta” (22). Para nuestros fines, echando mano de las reflexiones que hacen Goldchluk et al. desde la teoría archivística, el cuaderno puede ser “un montón de papeles depositados en algún lugar”, lo cual marca un carácter específico desde la ambigüedad de los documentos. La aproximación integradora de nuestra investigación toma en cuenta teorías literarias, sociológicas y de estudios culturales para conceptualizar la noción de cuaderno, presente en tres textos narrativos y en tres procesos de escritura de la GMS.

Justificación

Cuadernos que resisten

Nos encontramos frente a un grupo con temporalidades y espacialidades múltiples y plurales, conformado por ciertos modos de leer, percibir y pensar la mitad del siglo XX. Cada día son más los ejercicios críticos que buscan dar cuenta de ellos, como los estudios de género o los estudios subalternos. Estos modos de leer revaloran discursos antes atenuados por intereses de ideologías hegemónicas.

Para nosotros es importante revisitar los discursos dejados al margen a través de otros modos de leer y pensar una literatura que, sin ser explícitamente política, puede tener motivaciones no sólo estilísticas o formales. Los proyectos escriturales de algunas autorías eran mucho más ambiciosos de lo que se les ha atribuido, en términos de reflexión política y procesos de subjetivización. Por ejemplo, José Luis Martínez y Christopher Domínguez Michael, en *La literatura mexicana del siglo XX*, separan a los escritores de mitad de siglo en dos grandes capítulos: “La liberación de la narrativa” y “La saga literaria de 1968”, donde ubican a buena

parte de la GMS en el primero de ellos y los definen como: “apolíticos, supieron deslindarse del régimen en 1968. Fueron una generación precoz también en la conciencia y el ejercicio de su propia leyenda” (215). Este tipo de argumentos puede cristalizar las figuras de ciertas autorías de la GMS, replegándolas en una suerte de desinterés de su contexto o, incluso, ajeno a él. Es más, los caracterizan sólo como “[hacedores] de política cultural universitaria, crítica de cine y de artes plásticas, traducción de autores extranjeros y comentarios ensayísticos” (215). Pese a que las autorías seleccionadas se mantuvieron, en su mayoría, lejos de las cárceles, las trifulcas y los podios, encasillarlos como apolíticos constituye una reducción de sus intenciones. Aunque su literatura no haya dialogado explícitamente con lo político, no quiere decir que desde el ejercicio literario no hayan habitado de otra manera lo político.

Una generación de medio siglo

La producción literaria de mediados del siglo XX se construyó a partir de una nueva fuerza intelectual que adscribía una multitud de disciplinas, como el periodismo y las artes plásticas. Ésta representó una exploración cultural inédita, que acompañó a una juventud en diálogo con su tradición. En la literatura, “marca el final del predominio de dos corrientes literarias que se impusieron a partir de la tercera década del siglo XX en México” (Pozas): la literatura de la revolución y las vanguardias, representadas por los Contemporáneos y los Estridentistas. La GMS buscó un pensamiento más allá de los nacionalismos, la inclusión activa de mujeres en las discusiones artísticas y puso especial acento en la capacidad de la literatura para conectar con la sociedad. Entonces, se vuelve fundamental hablar de las herramientas que utilizan quienes escriben, sin dejar de lado la referencia a la materialidad y el medio por el que lo

hacen. En ese sentido, el concepto de cuaderno,² recurso que aparece en textos de escritoras de este grupo, es esencial ya sea para aportar estructura o incluso generar introspección crítica en torno al fenómeno de la escritura. La utilización de dicho recurso no es gratuito, sino que permite llevar a la práctica procesos de resistencia desde la hermenéutica del sujeto, los cuales posibilitan una reflexión sobre el poder y la indagación en los orígenes de la verdad. Estos procesos llevan a la práctica literaria lo siguiente expresado por Michel Foucault:

Me parece que es preciso sospechar algo así como una imposibilidad de constituir en la actualidad una ética del yo, cuando en realidad su constitución acaso sea una tarea urgente, fundamental, políticamente indispensable, si es cierto, después de todo, que no hay otro punto, primero y último, de resistencia al poder político que en la relación consigo mismo. (400)

La construcción de resistencias políticas desde la relación consigo mismo evocan aquello que entendemos como prácticas infrapolíticas, las cuales en los primeros acercamientos de Moreiras, pueden “tener ecos, de lo que en los setenta se entendió bajo la denominación de ‘revolución en la vida cotidiana’ [...] o también de micropolítica, al modo foucaultiano” (Álvarez Yáguez).

La GMS es un grupo muy estudiado, por lo menos desde lo literario; sin embargo, cada día surgen nuevas lecturas y autorías que nos ayudan a profundizar los modos de leer a este conjunto heterogéneo y desarticulado. Entendemos el concepto “generación”, como Leonardo Martínez Carrizales, donde la referencia a este grupo despliega una “categoría de conocimiento y [...] una fórmula del discurso” (19). Dicha referencia conlleva “verdaderos principios organizadores del entendimiento, el discurso histórico y, hasta cierto punto, el juicio estético”

² Atendiendo al “parecido de familia” empleado por Ludwig Wittgenstein, el término “cuaderno” puede coincidir en sus características con el de otros términos, como el de “manuscrito”, “borrador”, “apunte”, “notas”, “libreta”, “bitácora” o “diarios”, donde se puede apreciar “una complicada red de parecidos que se superponen y entrecruzan. Parecidos a gran escala y de detalle” (Wittgenstein 66). En esta investigación optamos por el empleo del término “cuaderno”, ya que es mayormente utilizado por las autorías de nuestro *corpus*.

(19). Esto es, al realizar nuestro estudio desde la GMS hemos podido reconocer, en su lectura, “un universo más o menos constante de autores, libros, lecturas, valores y conductas públicas”

(19).³ En este gran universo confluyen diversos entrecruzamientos sociales que funcionan como criterios de análisis, a los que Martínez Carrizales denomina “sectores específicos”, como la “generación de la Revista Mexicana de Literatura”, la “generación de la Casa del Lago”, el “grupo Taller” o la “generación de los cincuentas”. La GMS, señala Martínez Carrizales,

ha sido construida con base en indicadores urbanos, profesionales, juveniles y centralizadores en términos geográficos; indicadores que parecen duplicar en el territorio del conocimiento sobre el pasado literario de México los intereses de quienes luego de los años cuarenta tomaron poco a poco el control de los procesos simbólicos del país y han sido beneficiados por sus pautas de desarrollo material.

(20)

Por igual, Martínez Carrizales nos recuerda que gran parte del trabajo crítico que se ha realizado sobre esta categoría se ha llevado desde una “perspectiva anecdótica, narrativa y emotiva” (23).

Esto es, a partir de

memorias colectivas diversas y dispersas, pertenecientes a comunidades restringidas, urdidas en torno a un núcleo de intereses muy específico que, en modo alguno, puede generalizarse [...] cobra un mayor peso el sujeto en detrimento del grupo; en estas formulaciones prima la personalidad, el individuo

³ En este tenor, creemos que vale la pena detallar la inclusión de Josefina Vicens en esta categoría. Como apunta Adriana Sáenz Valadez, “Vicens no es integrante tácita de la generación, pero sí publicó su primera novela en la misma época que los integrantes del grupo” (279), por lo que comparte aspectos representativos como “algunos elementos filosóficos de la identidad que en la actualidad seguimos sosteniendo y discutiendo” (279). Entre estos elementos, que encontraremos en las tres autorías, Sáenz destaca las “modificaciones en el ámbito de la vida cotidiana” (281), la búsqueda de “nuevos espacios de subsistencia” (280), la ficción como “lugar protagónico, tanto en la reproducción del discurso, como en la educación moral” (281) y la integración de “los recién conformados clase medieros” (281) a grupos sociales como la burocracia y los partidos políticos.

destacado en el discurso público gracias a que encarna, o dice encarnar, los valores de la comunidad simbólica dominante. (23-24)

Nombra como figura representativa de esta estrategia retórica a Carlos Fuentes: “Este escritor [por ejemplo] proyecta sobre todos sus coetáneos su experiencia estudiantil, generalizándola” (24). Según Martínez Carrizales, “el éxito de estos discursos como relatos del pasado de la cultura mexicana no sólo estaba asegurado como proyección del orden social vigente hacia los años sesenta, sino que también ha sobrevivido a la erosión del análisis crítico” (26). Para nosotros, leer a la GMS contempla difundir voces dejadas al margen, así como sus respectivos procesos de resistencia. Si, como dice Martínez Carrizales, “una categoría como la de GMS es, por sí sola, expresión del nuevo orden simbólico de la sociedad mexicana” (36), esto nos invita a pensarla desde el artículo indeterminado "una", abriendo la puerta a la pluralidad y a la posibilidad de encontrar en ella otros criterios desde dónde leerla. Este análisis no pretende agotar ni abarcar en su totalidad dichos criterios.

Objetivos e hipótesis

Objetivo general

Nuestro objetivo es definir el concepto de cuaderno, presente en las novelas de escritorxs representantes de la GMS, a partir de las marcas literarias encontradas tanto en el *corpus* principal como en los discursos de las autorías seleccionadas.

Objetivos específicos

1. Articular las herramientas narrativas vinculadas al cuaderno en las novelas a investigar, para identificar cómo se insertan en un análisis crítico de su contexto.
2. Describir cómo la escritura de cuadernos en las autorías opera como una práctica infrapolítica.

Hipótesis

Por medio de esta investigación demostraremos que, en las novelas seleccionadas, el cuaderno representa una práctica de resistencia que se ejerce como un microacto de auto-revelación, en la cual las autorías experimentan sus propias y particulares resistencias.

Marco teórico y planteamiento metodológico

Al significar el concepto cuaderno detectamos tres grandes tensiones con las cuales éste se relaciona: archivo, interioridad e infrapolítica. Ahí, el cuaderno opera con la práctica de la escritura, mediante ciertos tonos y gestos que rastreamos en los discursos de las autorías. Las tensiones identificadas nos ayudaron a dividir la tesis en tres capítulos, los cuales mantienen sus objetivos particulares e integran la resolución del objetivo general de este estudio.

El cuaderno y el archivo

En este primer capítulo, "Residencias nimias: cuaderno y archivo", establecemos un intercambio crítico con Roberto González Echevarría, su noción de archivo en la literatura latinoamericana, a partir de las ideas de Jacques Derrida. Ubicamos al cuaderno desde los movimientos que le llevan más allá del archivo, por medio de la construcción de residencias nimias en espacios de an archivación. Posteriormente, leemos al cuaderno desde esos otros

archivos que ofrece el propio cuerpo, acompañándonos de Diana Taylor y sus estudios del performance, entendiendo a la escritura como un acto vivo. Esta exploración nos permitió elaborar una herramienta terminológica que denominamos "Novelas-cuadernos", la cual conformamos sirviéndonos de nuestro *corpus*.

El cuaderno y la interioridad

Siguiendo el recorrido, en el segundo capítulo, "Escritos éxtimos", partimos de la interioridad que implica escribir desde el cuerpo y hacia uno mismo. Por lo cual, tomamos proposiciones de Paula Sibilia y Nora Catelli. Con ellas indagamos en las características de las subjetividades alterdirigidas para situar el concepto de extimidad, presente en proyectos de escritura íntima, como parte fundamental de la escritura de cuadernos. La extimidad, como vemos con Jacques-Alain Miller, propugna por un desplazamiento del sujeto hacia lo más interior de su intimidad en donde se encuentra la alteridad.

El cuaderno y la infrapolítica

Para finalizar, exploramos el espacio alterno por donde se desplazan quienes escriben cuadernos: la infrapolítica. En este último capítulo, "Práctica infrapolítica", tratamos de hacer una síntesis de este concepto, a partir del pensamiento de Alberto Moreiras, Ángel Octavio Álvarez Solís, María Lugones, etc. Intentamos establecer, a su vez, cómo la heliopolítica, concepto contrario a la infrapolítica, ha participado en las dinámicas literarias a partir, por ejemplo, de las novelas totalizantes, concepto que tomamos de Ryan Long. A manera de conclusión, presentamos tres reflexiones del proceso de escritura de cuadernos, referido por las

autorías a través de su espacio autobiográfico. Dichos análisis piensan a la escritura como acceso a la experiencia infrapolítica.

Narratología discursiva y las marcas

El estudio a partir de las marcas discursivas, pensado desde lo literario, nos permite observar una vinculación con otras disciplinas, como la sociología, la psicología, etc. Al poner un énfasis en el marcaje discursivo, podemos entender la doble dimensión de su análisis: en el lenguaje y en la sociedad. Para la elaboración específica de las matrices de estudio consideramos pertinente las marcas de literariedad propuestas por Elsa Dehennin en “Los discursos del relato. Esbozo de una narratología discursiva”, donde indica que el análisis crítico se debe adaptar a “la constitución misma de la obra” (22). Por ello hemos optado por cuatro marcas enunciadas por la académica, mismas que orientaron nuestra investigación:

1. Marcas de no omnisciencia

Suelen focalizar el punto de vista desde un relato personal o apersonal que imposibilita a quien narra la capacidad de conocer todo lo narrado. Recurre al tiempo presente.

Enfatizan “la información subjetiva que el narrador escritor da de sí mismo implícitamente” (Dehennin 34).

2. Marcas de testimonialidad

También conocidas como *evidential* o *embrayeur d'éc*, de acuerdo con Barthes. Estas marcas alteran los límites entre autor y narrador o, con un término empleado por Dehennin, “la ficción de la verdad”. Por igual, sugieren un quiebre con la diégesis, ya que

suelen referirse a una voz extratextual. Dehennin apunta que para Genette esto constituye la metalepsis, puntualizando la digresión en torno al reconocimiento de lo que ella denomina narrador escritor, o autor implícito para Wayne C. Booth, o Yo-comunicante para Patrick Charaudeau. Términos que refieren a la instancia autorial que emana del texto. No el autor de carne y hueso, sino el de papel y tinta.

3. Marcas de incertidumbre

Suelen encontrarse con "modalizadores del no saber, creer o parecer" (Dehennin 32). Por igual, establecen el desarrollo de un distanciamiento respecto a la narración que presenta y a los elementos que la constituyen.

4. Marcas de significación oculta

Implementan tácticas de la ausencia o de una presencia marcada o sutil. "En una novelística censurada o autocensurada los síntomas que pertenecen al circuito implícito pueden ser marcas de una significación oculta, dicha y no dicha" (Dehennin 38). Suelen moverse en el terreno de lo implícito.

Dehennin escribe que "no hay un sistema discursivo monocorde [...] sino un sistema vivo, cambiante, oscilante, lleno de sorpresas, divertido, perfectamente adaptado al sistema de la diégesis y a su juego de 'extrañas ambigüedades'" (32). Por igual, señala que pueden existir sistemas muy discursivos que dinamitan la diégesis.⁴ Las marcas aquí puntualizadas nos permitieron identificar modos de leer el *corpus* de esta investigación.

⁴ De acuerdo con Dehennin, un sistema agresivamente discursivo que dinamita su diégesis es el que analiza en la obra de Juan Goytisolo.

*El corpus de la investigación y sus tramas***El libro vacío**

José García, un oficinista que vive con su esposa y dos hijos, se ha impuesto la tarea de escribir una novela. Ayudado de dos cuadernos, resuelve dedicarse a ello después de su trabajo. Uno de estos cuadernos lo destina a los momentos del cotidiano, a vaciar su día a día; el otro, lo reserva para las frases o construcciones más elaboradas, las cuales conformarán su obra literaria. Como testigos de su intimidad, los lectores presenciamos cómo el cuaderno elegido para contener los fragmentos dispersos de su vida diaria va creciendo en número de páginas y reflexiones, mientras aquel destinado a lo literario se va quedando vacío. En este ir y venir de la escritura es que José García, sin proponérselo, cuestiona las profundidades de la práctica, así como del papel del escritor. En esta obra, desde su estructura, nos colocamos ante una sutil representación de la escritura de un cuaderno: sin capitulaciones, fragmentos de distinta longitud, ligándolo al lenguaje del cotidiano.

Este libro, publicado en 1958, es la primera novela de Josefina Vicens y obtuvo la tercera emisión del Premio Xavier Villaurrutia. Aunque siguió ejerciendo la escritura con notas periodísticas, guiones cinematográficos y teatrales, después de *El libro vacío* Josefina Vicens no volvió a publicar otra novela hasta 1982.

El desfile del amor

Miguel del Solar, un historiador de la Universidad de Bristol, regresa a Ciudad de México después de una larga ausencia, con el fin de mantener una estadía corta y llevar a cabo diligencias académicas. Una amiga le ha hablado de unas fichas, posibles documentos para integrar su siguiente libro sobre el año 1942. De acuerdo con Del Solar, este año es muy

relevante para la conformación política de México. Anteriormente, en su libro *El año 14*, el cual está a punto de publicar, habla del México posrevolucionario. Su trabajo académico le recuerda un evento sucedido en 1942, en el mismo edificio donde vivió su niñez: el asesinato de Erich María Pistaeur. El Minerva es una nueva obsesión que lo guía, por medio de una necesidad íntima, hacia el descubrimiento de la verdad, o por lo menos su intento. Instituciones como el Archivo General de la Nación o la Procuraduría poco le pueden aportar, a comparación de los cuadernos con escritos personales. Por ello, se ve obligado a escribir una historia emocional y no fáctica. Del Solar realiza una serie de entrevistas a los antiguos inquilinos del Minerva. Así, termina reuniendo, en lugar de una historia del país, una multiplicidad de fragmentos. Al visitar ese edificio de infancia, Del Solar se conmueve, siente una gran atracción por desentrañar los pormenores del crimen y todo lo que se relaciona con él.

El desfile del amor es la tercera novela de Sergio Pitol y la primera del *Tríptico del carnaval*. Por ella ganó la segunda edición del Premio Herralde de novela, el mismo año de su publicación, en 1984. La novela se publica en medio de una larga travesía que Pitol emprendió por Europa y Asia como embajador y diplomático, entre 1972 y 1988. Gracias a esta novela comienza a ser conocido y ubicado en el radar mediático literario.

Elsinore. Un cuaderno

Salvador Elizondo se convierte a sí mismo en personaje, al recuperar una historia de sus diarios personales en una novela corta, un *bildungsroman*, que relata la estadía de Sal en la Escuela Naval y Militar de Elsinore (ENMS). En la novela, Elizondo traslada motivos de sus diarios al terreno de la ficción. El primer apartado de sus *Diarios* se llama los “Cuadernos de Elsinore”. Junto a su amigo Fred, Sal cuenta cómo logra escaparse del colegio militar para

recorrer por la noche la ciudad de Los Ángeles. Por igual, conocemos un grupo peculiar de personajes que rodean la escuela; entre ellos, unos migrantes mexicanos que trabajan como fuerza obrera en las inmediaciones escolares. Salvador Elizondo escribe esta divertida historia entre la neblina de los recuerdos. Él es quizás el autor mexicano que más ha reflexionado sobre el concepto de cuaderno.

Elsinore. Un cuaderno es la última novela que Elizondo publica, en 1988, después de una desafiante carrera literaria y todavía como miembro activo en la Academia Mexicana de la Lengua y en El Colegio Nacional.

Metodología

Este estudio revisa el concepto de cuaderno en tres novelas para proponer qué significados se definen desde lo infrapolítico, entendido como un espacio alternativo que se genera en el acto de la escritura. Esto es, de lo encontrado en las obras, e informados por una sospecha que nace de su lectura y de los discursos de las autorías que las acompañan, construimos un concepto. Sintetizamos una serie de procedimientos realizados a lo largo de la investigación:

1. Realizamos un análisis terminológico de obras de referencia del término "cuaderno".
2. Creamos matrices que nos permitieron recabar las marcas literarias antes mencionadas en torno al cuaderno.
3. El *corpus* y los discursos de las autorías fueron estudiados a partir de los hallazgos obtenidos en la matriz por medio de un análisis hermenéutico.
4. Analizamos los hallazgos con las nociones de la infrapolítica literaria.
5. Generamos conclusiones a partir de las interpretaciones.

El estudio del *corpus*, obras que hacen uso del recurso cuaderno con diferentes técnicas y en grados distintos, nos permitió llegar a los significados que construyen el concepto. Asimismo, el *corpus* nos sirvió principalmente como punto de partida, desde el cual rescatamos los discursos extratextuales de las autorías, por lo que recurrimos al resto de sus obras, así como a otros materiales complementarios, como diarios, columnas, entrevistas, entre otros.

Capítulo 1

Residencias nimias: cuaderno y archivo

Escribir es un interrogante. Es así: ?

—Clarice Lispector, *Un soplo de vida*

Sería interesante saber en qué punto el verbo *escribir* comenzó a usarse de una manera aparentemente intransitiva, el escritor ya no es alguien que escribe *algo*, sino alguien que escribe, absolutamente.

—Roland Barthes, "Escribir, ¿verbo intransitivo?", *La controversia estructuralista*

De mis labios fluirán mentiras, pero tal vez se mezclará con ellas alguna verdad; a ustedes les toca buscar esta verdad y resolver si vale la pena guardarla. Si no, claro que arrojarán el conjunto al canasto de los papeles y lo olvidarán para siempre.

—Virginia Woolf, *Un cuarto propio*

La conceptualización de los cuadernos, por su carácter ligado a la materialidad de su producción y al entendimiento del mismo como una herramienta que fabrica presente, está delimitada por la interacción entre las escrituras autobiográficas y la incorporación de la noción de archivo de acuerdo con la etiología de la literatura latinoamericana,⁵ al utilizar a la memoria como uno de sus componentes creativos. En este capítulo partiremos de las concepciones expuestas por Jacques Derrida en *Mal de archivo. Una impresión freudiana* para dimensionar los preceptos que admiten repensar el archivo de un modo más abierto e inacabable. Por igual, urdiremos una conversación entre la noción de cuaderno y la proposición repasada por Roberto González Echevarría en *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, la cual une el origen de estas narraciones con los discursos legales, científicos y antropológicos. Esto es,

⁵ Por escrituras autobiográficas nos referimos a los estudios elaborados por Phillippe Lejeune, Paul de Man, y también a las aproximaciones realizadas desde Latinoamérica, como las de Leonor Arfuch, Nora Catelli y Josefina Ludmer. Trabajos en los que profundizaremos a lo largo de esta investigación.

observa cómo la figura de archivo ha servido a la escritura latinoamericana en diversos modos para reproducir y modelar el discurso literario.

La relación con uno mismo, como la que se establece en la dinámica de los cuadernos, mantiene ciertas distancias y cercanías con la hegemonía del archivo, el cual es el que “guarda, recoge, retiene, acumula y clasifica, como su contrapartida institucional [*i.e.* el Estado, el Magistrado, entre otros]” (González Echevarría 45). La conversación aquí pensada no constituye una lucha de fuerzas binarias, donde uno se subordina al otro, sino que converge en una comunicación alternativa. Pensamos que en la desarticulación de las esferas privadas y públicas, los cuadernos ven hacia una interioridad de lo íntimo, como exploraremos en el siguiente capítulo, y los archivos también pueden construirse en espacios afuera de lo institucional.

Finalmente, creemos que la relación de estas dos figuras, archivo y cuaderno, es similar a la encontrada por Diana Taylor en la especificidad del performance. En *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en las Américas*, Taylor indica que dichos conceptos, archivo y repertorio, son “dos de varios sistemas interrelacionados y colindantes que participan continuamente en la creación, almacenamiento y transmisión de conocimiento” (18).

Entendemos la escritura de cuadernos como performance, al ligar práctica de escritura y procesos de subjetivización con el cuerpo. A través de estas reflexiones conformamos el término "Novelas-cuadernos", el cual establece un tratamiento narrativo de los cuadernos dentro de las ficciones de nuestro *corpus* con la posibilidad de extenderlo a otras formas textuales.

Nimiedades

Para Derrida el archivo convoca al *Arkhé*, suerte de "principio nomológico" (9), "principio arcóntico" (102), que rastrea y ubica. En ese "ocupar sitio del *Arkhé*" (9), los arcontes

regulan, permiten y prohíben el tránsito a aquellas personas que se sienten deseosas de ingresar o de salir. En este sitio que es "una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores" (10), los arcontes no son sólo guardianes, sino depositarios del mandato y hermeneutas del mismo. Esta residencia "marca el paso institucional de lo privado a lo público" (10). ¿Qué sucede ahora con los cuadernos que, como un tipo peculiar de archivo, problematizan esta idea? ¿Dónde se depositan esas escrituras que rehúyen del mandato y la univocidad? Como expresa el filósofo argelino-francés, hay documentos que "no son guardados y clasificados a título de archivo" (10-11). Las autorías que estudiamos, desde la escritura de cuadernos, cuestionan qué significa "habita[r] ese lugar particular, ese lugar de elección donde la ley y la singularidad se cruzan en el *privilegio*" (11, énfasis en el original) y cuál es el valor de ese sitio y, a la vez, de aquello que no alcanzamos a ver. El archivo tiene poder cuando se convierte en casa, entendiendo "casa como lugar, domicilio, familia, linaje o institución" (15). No obstante, sostenemos que los cuadernos se acercan a lo que Derrida designa como "bloc" o "pizarra mágica", esta máquina-herramienta que representa "afuera la memoria como archivación interna" (21).⁶ El archivo "no será jamás la memoria ni la anámnesis en su experiencia espontánea, viva e interior. Bien al contrario: el archivo tiene lugar en (el) lugar del desfallecimiento originario y estructural de dicha memoria" (19, paréntesis en el original). En cambio, los cuadernos pretenden o posibilitan el avivamiento y la interioridad de las experiencias. A su vez, como escritura de sí, los cuadernos median entre la realización del cuerpo que se escribe y su dimensión de *hypómnema*.⁷ Derrida enlista una serie de atributos del bloc

⁶ El estudio de los cuadernos nos invita a realizar un análisis desde la ecología de los medios. Sin embargo, por la particularidad de nuestro *corpus*, nos decantamos por delimitar nuestro interés sobre todo a un nivel conceptual.

⁷ Dentro de su conferencia *La escritura de sí*, Foucault plantea que para ir de la escritura al *gymnázeein*, o el entrenamiento del sujeto, una forma es a través de los *hypomnémata*, los cuales: "en sentido técnico, podían ser libros de cuentas, registros públicos, cuadernos individuales que servían de ayuda-memoria. Su uso como libro de vida, como guía de conducta parece haber llegado a ser algo habitual en todo un público cultivado. En ellos se

mágico freudiano que nos parecen pertinentes. Para empezar que frente a las nuevas máquinas, las cuales cada vez se asemejan más a la memoria, *i.e.* su *Macintosh* portátil, el bloc mágico es "inocente"; por igual, señala en *La escritura y la diferencia*, el bloc es "más complejo que la pizarra o la hoja de papel, menos arcaico que el palimpsesto [...] en comparación con otras máquinas de archivos es un juguete de niños" (ctd. en *Mal de archivo* 22). Derrida concibe la posibilidad del archivo como movimiento, abierto desde el porvenir. Para González Echevarría, el Archivo es "al mismo tiempo espacioso e incompleto. La espaciosidad, que se relaciona con la custodia y la función atávica de recinto del archivo, es un reflejo de la fuerza totalizadora de la Ley" (190). El Archivo que explora González Echevarría se escribe, como la Ley, con mayúscula, porque es oficial, institucional y único.⁸ Resume:

Lo característico del Archivo es: 1) la presencia no sólo de la historia, sino de los elementos mediadores previos a través de los cuales se narró, ya sean documentos jurídicos de la época colonial o científicos del siglo XIX; 2) la existencia de un historiador interno que lee los textos, los interpreta y los escribe; y, por último, 3) la presencia de un manuscrito inconcluso que el historiador interno trata de completar. (50)

Como vemos en su estudio, hay cuadernos que buscan reproducir los principios institucionales del Archivo, a través de una fuerza totalizadora.⁹ Para González Echevarría, el gran Archivo de

consignaban citas, fragmentos de obras, ejemplos y acciones de los que se había sido testigo o cuyo relato se había leído, reflexiones o razonamientos que se habían oído o que provenían del propio espíritu" (292).

⁸ Al referirse al proceso de institucionalización del "Archivo hegemónico", González Echevarría opta, a lo largo de su estudio, por la utilización de la mayúscula. Nos recuerda la correlación del Archivo con otras instituciones que utilizan esta voz en aras de denotar jerarquía y mando. En esta investigación, utilizaremos la voz "Archivo" con mayúscula cuando nos ocupemos del tipo de archivo al que se dedica González Echevarría.

⁹ Para señalar algunos ejemplos, González Echevarría anota que "la narrativa latinoamericana más reciente, desde *Los pasos perdidos* y *Cien años de soledad* hasta *Terra nostra*, crea su propia forma mítica mediante un regreso atávico al recinto que guarda sus orígenes legales, el archivo, y la acumulación de formas obsoletas del discurso del conocimiento y el poder" (10). Aunque tanto el protagonista de *Los pasos perdidos* y Melquiades en *Cien años de soledad* emplean medios de escritura que recuerdan a cuadernos, la actitud respecto a estos, como herramientas de

Simancas es el primer caso y el modelo arquetípico de Archivo hegemónico. Expresa que "el edificio mismo —castillo medieval, posteriormente prisión y por último archivo— es un emblema tanto de la evolución de la monarquía española como de la naturaleza de los archivos que ahí se albergaban y clasificaban" (85). De hecho, también rememora al Archivo de Sevilla, el cual era una "auténtica casa-prisión de textos" (95). Precisa que "el poder, el secreto y la ley están en el origen del Archivo; en su forma más concreta [...] era el edificio que encerraba el poder de mandar" (61).

No obstante, nuestra mirada voltea a ver a aquellos cuadernos que rehúyen o se desentienden de la actitud unificadora, homogeneizadora y unívoca de esta voz de archivo. Ante la presumida inocencia del bloc, Derrida se pregunta si otros "dispositivos técnicos de archivación y reproducción" (23), aparentemente "más refinados, complicados, poderosos" (23) pueden representar mejor el aparato psíquico como el bloc mágico, en este caso el cuaderno. Los límites de esta investigación no nos permiten dar respuesta a ello, pero lo que buscamos resaltar es cómo desde la designación de insignificancia podemos leer al cuaderno de otro modo.

Derrida nos cuenta que Freud experimentó una gran ansiedad al mandar a imprimir *El malestar en la cultura*. De ahí, Derrida revive una interrogante común que sucede frente a los manuscritos. Nos plantea la duda freudiana: "Lo que se dispone a entregar para su impresión ¿no es tan trivial que se encuentra disponible en todas partes?" (16). El cuaderno comparte esta enunciación de trivialidad. Derrida después retoma la pulsión de destrucción freudiana y apunta: "Mucha tinta y papel [...] para 'contar' (*erzählen*) historias que al fin y al cabo todo el mundo conoce" (16-17, comillas y paréntesis en el original).

regulación y administración del poder, los separa de nuestro *corpus*. Creemos en la necesidad de un análisis comparativo de esas obras a través del cuaderno; sin embargo, dicha empresa desborda los alcances de esta investigación.

González Echevarría considera al Archivo como una totalización de las "diversas mediaciones a través de las cuales se ha narrado América Latina" (44). El cuaderno es, desde esta perspectiva, un elemento mediador. No obstante, el académico también da luz, en algunas ocasiones, sobre lo que no se pretende guardar a título de Archivo. Por ejemplo, en *El carnero*, de Juan Rodríguez Freyle, la imagen del "cesto de basura al que se arrojan los papeles descartados" (135) de las audiencias es un "Archivo simulado, un almacén de textos que contiene, de manera desordenada, la desordenada vida y hechos de pícaros e individuos [...] que vivieron prácticamente al margen de la ley" (135) o el Palacio de Justicia inundado, con los documentos desencuadrados, descosidos, de *Crónica de una muerte anunciada*. Estos intentos de escapada, desde la mirada institucional, suelen ser un poco en vano para González Echevarría, ya que, como él indica, "el Archivo contiene todo el conocimiento; por lo tanto, es el depósito de todo el poder" (246). Por ello, el Archivo puede ser aquello que "absorbe lo irregular, lo trivial y lo marginal y lo convierte en conocimiento y poder" (126).

Entonces, proponemos ver al cuaderno como una residencia nimia. La "nimiedad" que manifiesta la cualidad de nimio, la "cosa nimia \cong pequeñez \Rightarrow insignificante" (Moliner). Lo "nimio" implica algo "insignificante, sin importancia" (Moliner), pero también algo que se puede encontrar en todas partes. Por ello, "nimio" es usado como adjetivo para calificar algo de "excesivo" (Moliner), lo que se encuentra en grandes cantidades, más allá de lo necesario o lo conveniente.¹⁰

¹⁰ La utilización de nimio, apuntan Corominas y Pascual, proveniente del latín *nīmīus*, "nació por una mala inteligencia de frases como *nimio cuidado* [...] donde al vulgo, letrado o iletrado, pero ignorante del latín, se le antojó ver la idea de minuciosidad. [...] Ya desapruéba *Aut.* [Autoridades] a los que emplean nimiedad por cortedad, poquedad', pero hoy esto no tiene remedio, y no es sólo familiar como dice la Acad., ni se reduce al sustantivo abstracto, pues también nimio se emplea por 'muy pequeño' (detalles nimios), no sólo en Colombia, Cuba y Puerto Rico [...] sino en todas partes" (228, paréntesis y comillas en el original).

Como precisión, nuestro estudio no considera al encuadernado, como producto de la bibliotecología, más cercano a la noción de libro y a "las bibliotecas como instituciones conservadoras de colecciones históricas" (Compiani et al. 57), sino a la invención realizada por J. A. Birchall, en 1902, los "writing pad" o "notebook". Como anota Michael Hess, "en este entonces, el papel para escribir era doblado y vendido en lotes de veinticuatro llamados 'quire'. Veinte *quires* eran introducidas en una caja, así cada caja contenía cuatrocientas ochenta hojas de papel" (93, la traducción es nuestra). El cuaderno común es, por igual, una adaptación del "legal pad" o "bloc de notas", el cual empezó a comercializarse a partir de 1888.

La amplia comercialización de los cuadernos en la primera mitad del siglo XX permitió a quienes escribían construir una cercanía relativa al secreto, a lo inefable y lo inenarrable. En esta ocultación se puede vislumbrar una evanescente pulsión de vida, de creación. Los tres protagonistas de las novelas estudiadas experimentan el sentimiento de timidez de formas diversas, pero podríamos convocar la impostura como un malestar general. José García, en *El libro vacío*, continuamente desestima a su persona, sobre todo a su yo escritor, expresa: "Si yo lo sé bien: no soy más que un hombre mediano, con limitada capacidad, con razonable ambición en todos los demás aspectos de la vida. Un hombre común igual a millones y millones de hombres" (31). El narrador en *El desfile del amor* señala las dudas de Miguel del Solar: "Sintió que su trabajo podía haber sido realizado por cualquier amanuense poseedor de una mínima instrucción sobre la técnica de evaluar y seleccionar la información dispersa" (11). Mientras que Salvador Elizondo traslada los recuerdos de la escritura de sus primeros cuadernos al terreno del sueño: "Me veo escribiendo en el cuaderno como si estuviera encerrado en un paréntesis dentro del sueño" (43). Esto es, desarticula cualquier alcance de veracidad o cualquier dimensión social en

las posibilidades narrativas. El sueño es aquel espacio tan privado que muchas veces no se puede narrar coherente o lógicamente. Incluso, es difícil narrárselo a uno mismo.

Los tres protagonistas, por igual, anticipan una dislocación de su técnica de escritura y su propia autoría. Como Freud ante su manuscrito, llevados por la pulsión de muerte, "devora[n] su archivo, antes incluso de haberlo producido, mostrado al exterior" (Derrida 18). Lo desbaratan a través de su persona. Lo cual plantea una conformación de autorías sin autoridad. Para González Echevarría, la ficción latinoamericana está determinada por "mitos sobre el origen cultural, y la autoridad misma —la posibilidad de ser autor— se basa en la capacidad para generar un discurso que contenga y exprese esos mitos" (199). Los tres protagonistas desestabilizan sus relatos mediante el énfasis de la inestabilidad subjetiva. José García se suele preguntar: "¿Quién es José García? ¿Quién es ese José García que quiere escribir, que necesita escribir, que todas las noches se sienta esperanzado ante un cuaderno en blanco y se levanta jadeante, exhausto, después de haber escrito cuatro o cinco páginas en las que todo eso [lo literario] falta?" (30-31). Sal plantea, por su parte: "Era yo muy feliz entonces. Ahora me parece un sueño agotado, igual que la memoria, la escritura, la inspiración, la tinta y el cuaderno" (134). En estas novelas, todo se mueve en el terreno de lo endeble y lo incierto; relatado a partir de un narrador autodiegético que nos permite seguir como lectores las fracturas y grietas del yo, desde una aparente cercanía. Esto es, claramente evaden la focalización omnisciente o cero, desentendiéndose de su cualidad de control total o externo a los eventos relatados o a los personajes descritos. En cambio, Sergio Pitol nos permite conocer a Miguel del Solar y su microcosmos desde un narrador heterodiegético, que presenta la historia. Sin embargo, toda la novela se engarza mediante una serie de largos discursos directos, que incluso comienzan por sí mismos capítulos sin la autorización del narrador, cercano a un ejercicio dramático. La inestabilidad de los personajes

se enfatiza en *El desfile del amor* gracias a estos soliloquios que emprenden, catalizados por la conversación con Del Solar. El protagonista, no obstante, tampoco escapa de dicha vacilación subjetiva. El narrador caracteriza parcamente a Del Solar. Leemos:

Es historiador, eso ha quedado claro. Se llama Miguel del Solar. Ha enviudado hace poco. Desde hace unos siete años vive en Inglaterra, donde es profesor de historia latinoamericana en la Universidad de Bristol. La visita que acaba de hacer lo ha conmovido. Siente una necesidad casi física de conocer las circunstancias y pormenores de ese crimen relacionado con el edificio Minerva. Considera que lo toca muy de cerca. (24)

El narrador se conforma con enlistar brevemente profesión, familia y residencia. Estas pequeñas certidumbres se dispersan a lo largo de la novela. Por ejemplo, Del Solar, al final, no está seguro de continuar dando clases en Bristol, reconsidera su mudanza de nuevo a México, donde sus hijos y él mismo podrán estar más tiempo con su madre. Es más, esta información la presenta un narrador que al parecer sólo conjetura atributos. Nos dice unas páginas antes: "El personaje *debe de tener cerca de cuarenta años*" (10, énfasis nuestro). Desde una suposición, que realiza a partir de lo que ve, porque después nos describe cuál es su vestimenta, el narrador nos muestra desde la ambigüedad a Del Solar. El narrador, como Del Solar, sólo puede narrar a partir de datos incompletos y presunciones.

Para González Echevarría, "el autor rescata documentos dispersos. Por ende, [escribe un] relato que se basa en ellos y su consiguiente ordenación" (244). En la ficción que se escribe como Archivo, "el autor [...] representa el método, la disciplina, el discurso institucional" (250). No obstante, en estas tres narrativas, la persona que escribe se esconde detrás de otra persona que escribe. En lugar de ordenar y dar forma a los eventos, los desperdigan, hasta obtener ya sea un

vacío, un sueño o una imposibilidad de escribir la historia oficial. Y no basta con producir historias abiertas, sin resolución; sino que los mismos protagonistas se ven arrastrados en este maremagno de dudas al presentarse o ser presentados desde la incertidumbre subjetiva.

Un oficio cotidiano

Las figuras que toma el discurso hegemónico en las autorías estudiadas son distintas, *e.g.* el Derecho, la Historia, la Milicia, pero de alguna forma todas vinculan a los protagonistas con cierta incomodidad en sus interacciones, no necesariamente desde el confrontamiento. González Echevarría recuerda que, por ejemplo, "[la figura del] abogado satura la literatura española del Siglo de Oro y constituye un factor determinante en los orígenes de la novela" (85-86). Incluso, "la lista de autores latinoamericanos modernos que estudiaron leyes o realmente ejercieron como abogados sería muy larga e ilustrativa" (110). Para muestra, Sergio Pitol. Sin embargo, la relación que mantuvo Pitol con el derecho siempre fue problemática. En su *Autobiografía precoz* señala: "[P]ensaba dedicarme seriamente a una disciplina literaria. Pero para ello no veía otro recurso —ni siquiera sabía que existía en México una Facultad de Filosofía y Letras— sino ingresar a la de Derecho" (*Obras reunidas IV* 21). Ahí apreciaba "el relajamiento imperante en los corredores, el ambiente populachero y corrientón de los patios, las conversaciones, las discusiones y los planes de parranda con los amigos, todo menos los cursos de derecho [...] Sólo me interesaban las materias más abstractas" (*Obras reunidas IV* 23-24). En *El desfile del amor*, Miguel del Solar, otrora estudiante de derecho vuelto historiador, no termina de encontrarse en el trabajo racional que había planteado para sus búsquedas: las "neutras fichas" (14) como pistas que abren sus nuevas averiguaciones le emocionan porque lo llevan hacia temas personales, pero esa "seca colección de fichas bibliográficas" (13) no le permite encontrar gran cosa, porque

carece "casi por completo de comentarios marginales" (13). Las fichas, a comparación de los cuadernos, se construyen metodológicamente y se limitan a registrar y resumir. Como historiador se aventura, de entrada, a fuentes aparentemente más confiables, como las hemerotecas del Archivo General de la Nación, donde encuentra ambigüedades discordantes y narraciones tergiversadas. En *El desfile del amor* el narrador muestra una impresión de Del Solar ante una noticia de sociales, que puede ser leída con un tono burlón: “La nota era un canto a la armonía. De haber sido político, su autora hubiese hecho la alusión a la consigna de unidad nacional que estaba a la orden del día. Políticos y artistas convivían en esa reunión en una paz perfecta...” (18). Otra fuente a la que recurre es la Procuraduría. Ante un trato afable de los funcionarios, recibe los legajos y puede leer las actas. Sin embargo,

[e]l desconcertado historiador se dirigió a la empleada y le comentó que el expediente debía estar incompleto, pues no coincidía con la información que él poseía, ni con la que en los días posteriores al asesinato había publicado la prensa. Los periódicos, explicó, habían publicado los nombres de otros dos heridos. La víctima había asistido a una fiesta celebrada en el edificio Minerva, añadió. (61)

Del Solar recibe otro expediente, pero al encontrar de nuevo detalles inconexos concluye: “Es posible que al levantar las actas hubieran logrado que se excluyera el nombre de Delfina para librarla de cualquier molestia” (62). Ante la imposibilidad de obtener conocimiento desde lo institucional, Del Solar encuentra un medio para llegar a una verdad presentida: documentos menores, no clasificados, sobre eventos marginalizados incluso por sus propias autoridades.

Otra relación en *El desfile del amor* entre leyes y literatura se representa con Cruz-García, el editor que es uno de los catalizadores de las investigaciones que emprende Del Solar. Para Cruz-García, 1942, al igual que para Del Solar, es un año que le convoca recuerdos

emotivos. Le comenta a Del Solar: "Tenía tres años de haber llegado a México y estudiaba derecho. Aunque no lo quisiera, el prestigio de mi padre me abría muchas puertas" (101). Cruz-García, al igual que otros personajes en la novela, suelen referir el valor de su patrimonio cultural, patrimonio que conlleva implícitamente la idea de padre y herencia como progresión patriarcal. Es curioso notar que aunque se trate, como aclaramos anteriormente, de una investigación emocional, de una novela de detectives en lo familiar, casi nada o poco sabemos del padre y de los hijos de Del Solar. No obstante, como anota Karim Benmiloud, muchas de las conjeturas, análisis y opiniones, suceden en las breves estancias en casa de su madre, con quien Del Solar "comenta los logros y los fracasos de su investigación" (205). En *Una autobiografía soterrada*, Pitol escribe que una señal común en sus textos es que se configuran a partir de "dos pulsiones subconscientes, la ruptura del cordón y el retorno al cuerpo materno" (68).

En *El libro vacío* se muestra la incomunicación que mantienen José García padre y José García hijo, quien "ya va en segundo de Leyes" (56). Cuando era un bebé, el padre "estaba enamorado de [su] hijo, porque permanecía horas enteras ante él" (109), pero este enamoramiento se transforma en insuficiencia de autorrealización como padre o de aquello que el mandato patriarcal le dice que debe ser un padre. Frente a la idea de compartir la escritura de su cuaderno con su hijo, José García dice: "Alguna vez pensé que podría hablar de esto con José. Al principio me preguntaba por el libro [...] Después fue perdiendo interés, y ahora no hace nunca la menor alusión" (183). Incluso, señala: "Me fatigan su exuberancia, su avidez, su deseo de poseer cosas" (183). ¿De dónde vienen esos otros valores y descripciones que José García le designa a su hijo si no de sus estudios y la universidad? Entre los dos, por lo menos en los pensamientos que escribe José García, se empieza a crear una brecha. Señala:

De mi cuaderno él [José García hijo] sólo destacaría mi fracaso y lo juzgaría con su edad, con esa edad que está segura de avasallar todo lo que encuentre a su paso [...] A José todavía no le es posible entender esto, y a mí, en realidad, me abruma un poco su estrepitosa ambición. (184)

Avasallar, ambicionar el todo, son impulsos con los que José García padre no se siente cómodo. El entendimiento que defiende no es respecto con las cosas que avasallamos, sino, como dice José García padre, "de las muchas cosas de las que nos es grato, urgente e inevitable dejarnos avasallar" (184). Enid Álvarez recuerda que "el deber del hijo, tal como lo plantea el padre, es proveer y proteger a la familia. El hijo representa la continuidad, su esperanza en la vejez [...] Se trata de la ley que se impone al deseo" (Castro y Pettersson 117). El mandato paterno es uno de los círculos que trata de romper durante la escritura. Dice Álvarez: "Es curioso que, después de crear un marco de legalidad, él [José García padre] se dedique a violarlo sistemáticamente [...] Es evidente que aquí se dirime un conflicto con la ley y la autoridad" (Castro y Pettersson 115). Ni la escritura posibilita a José García traspasar el mandato patriarcal, ya que no se dota de autoridad en ese acto, sino que sólo lo esquiva. Por ello, como Álvarez, creemos que la escritura de José García es "como un viaje narrativo en búsqueda del origen materno" (Castro y Pettersson 119). Mucho más evidente en los inicios del cuaderno, donde vierte los recuerdos sobre su madre y su abuela, pero que le acompaña a lo largo de la novela.

En *Elsinore. Un cuaderno*, el padre de Sal lo inicia en la vida castrense. Ritual que está lleno de pequeños rituales: la compra de pañuelos, la billetera, el doblado del billete en ocho, "tan secreto y difícil de desentrañar que durante muchos meses me olvidé de él" (45). Al olvidarse del billete, como de su padre, Sal se ampara en los cuidados de la tía Lala Aguirre, la cual después de la huida de la autoridad, de la ENMS, hacia la ciudad, se vuelve un punto seguro

de llegada. Este cambio de batuta, del padre a la tía, es importante en el marco de una narrativa que trata sobre la formación del deseo del protagonista. Sin mencionar, el deseo recurrentemente soñado hacia Mrs. Simpson. Incluso, es importante al tener presente que su madre está internada en una clínica. En los *Diarios* de esas fechas, Salvador Elizondo califica a su padre como "hombre equivocado" (23). Paulina Lavista, con quien estuviera casado Elizondo durante más de veinte años y quien cuida todos sus cuadernos inéditos, se cuestiona el origen de la inscripción en ENMS: "Aquello era un castigo inmerecido, una aparente sinrazón. ¿Qué había hecho mal? ¿Por qué lo habían llevado tan lejos de todo? Nada había hecho el niño. Pasaba que sus padres se estaban divorciando" (ctd. en Elizondo, *Diarios* 13). En la novela, "Salvador Elizondo" se transforma en "Sal" y este cambio dice mucho sobre la transformación que le impone su nuevo contexto. Seguramente para sus compañeros era más fácil pronunciarlo, pero también implica un desasimiento del apellido paterno. Para Claudia L. Gutiérrez Piña, éste [Sal en *Elsinore*] es "un 'Salvador' en gestación" (302).

González Echevarría resalta que la idea de genealogía aporta una estructura que abunda en la ficción latinoamericana y puede ser una continuación de la épica. La fuerza orientadora del archivo, señala Derrida, proviene de un falogocentrismo que pretende ordenar y normar en una única dirección. El principio arcóntico, apunta Derrida, es "paterno y patriárquico" (102). José García es padre e hijo de otros José Garcías. Salvador Elizondo es hijo de Salvador Elizondo. El nombre paterno se carga de los principios de archivo, como diciendo: "[N]osotros los padres, nosotros los arcontes, nosotros los patriarcas guardianes del archivo y de la ley" (Derrida 56). En nuestras tres narrativas, nos encontramos ante un enrarecimiento del mandato de progresión y en una búsqueda hacia el espacio materno. Lo cual se ve no sólo en las figuras que se articulan en las novelas, sino también en la utilización de escrituras íntimas como recurso referencial. Las

escrituras íntimas esconden una voluntad de transformación a través de su práctica. Por igual, pueden encarnar procesos de deconstrucción en la escritura del poder patriarcal. Para Josefina Ludmer las escrituras íntimas pueden incluso desestabilizar el contexto de su producción. En "Las tretas del débil" expone:

[S]e entiende que estos géneros menores (cartas, autobiografías, diarios), escrituras límite entre lo literario y lo no literario, llamados también géneros de la realidad, sean un campo preferido de la literatura femenina [...] si lo personal, privado y cotidiano se incluyen como punto de partida y perspectiva de los otros discursos y prácticas, desaparecen como personal, privado y cotidiano: ése es uno de los resultados posibles de las tretas del débil. (54, paréntesis en el original)

Tanto en *El libro vacío* como en *Elsinore. Un cuaderno* hay ejemplos de referencialidad llevados a cabo en las novelas, los cuales se vinculan con la escritura íntima: el primero, un cuaderno de escritura; el segundo, un cuaderno de sueños. Con Sergio Pitol y Salvador Elizondo tenemos que recurrir, por igual, a su producción autobiográfica o ensayística para realizar una lectura más profusa de los cuadernos que aparecen en sus novelas. Lo cual realizaremos más adelante.

Creemos que las referencias a las escrituras íntimas en las novelas también nos permiten entender a la escritura como un trabajo del día a día. Un oficio que solicita esfuerzos y habilidades específicas: largas horas sobre una silla, encorvaduras, pausas técnicas, etc. Los cuadernos íntimos plantean una manera de desplazarse por la cotidianidad. Para Josefina Ludmer, en *Aquí América Latina. Una especulación*, este tiempo cotidiano no es el "tiempo de la realidad histórica" (40), sino uno que "hace porosas las fronteras entre vivido e imaginado" (40). "Un tiempo roto, hecho de interrupciones y fracturas, que se repite cada vez como lo mismo y lo

diferente" (40). Con un sentido: "lo que se ve y vive es transparente, rápido, accesible a todos" (41).

En *El libro vacío* no sólo podemos reconocer el tiempo roto, lleno de interrupciones, de porosidades por donde entran los otros con la escritura de José García, sino también en la simplicidad de la trama, en la economía de su lenguaje y la recurrencia de temas, como manifestaciones de accesibilidad. José García se mueve en la temporalidad cotidiana. En la escritura del juicio lo explicita:

Ellos [los dueños] pueden [juzgar] porque su realidad es otra y tan distinta que no hay posibilidad de que se encuentren en un caso similar. Pero nosotros [los empleados] somos, en cierta forma, él mismo [Reyes]: problemas semejantes, idéntico ritmo cotidiano, igual cansancio y la misma intermitente y levísima esperanza. (169)

Al evidenciar estas existencias compartidas y singulares, García enfatiza que la producción de su realidad se lleva a cabo en el mismo tiempo cotidiano en el cual trabaja su escritura.

Para su investigación en curso, en *El desfile del amor*, Miguel del Solar le anuncia a su editor Cruz-García que necesariamente los trabajos del año 1942, a comparación de su estudio previo de 1914, "requieren un conocimiento a fondo de la época, un manejo delicado para mezclar lo espectacular, lo sorprendente, lo mínimo y lo cotidiano" (98). Lo cual resulta, especula, en "una crónica de la vida en el país, donde los acontecimientos, por su selección, por la manera de agruparse, se explicarán solos" (98). Del Solar ingresa a las habitaciones de los antiguos inquilinos del Minerva, dándose impresiones de su cotidianidad. En cada habitación encuentra algo que le es propio. No sólo los eventos o sucesos que van escribiendo su historia, sino recuerdos compartidos —*e.g.* los juegos infantiles con Amparo, la reconstrucción de los

pasillos del Minerva con Delfina Uribe— u objetos reconocidos —las esculturas de Berni que Deryn había comprado como decoración o los libros raros de Balmorán—.

Tal vez sea *Elsinore. Un cuaderno*, la novela del *corpus* que menos se mueve en los espacios de la cotidianidad. Creemos que su tratamiento como *Bildungsroman* y la voz narrativa de Sal, planteada desde la perspectiva de un joven, prepondera lo excepcional y lo asombroso que conlleva el aprendizaje y la exploración inicial del deseo. La novela *Elsinore. Un cuaderno* no es un cuaderno real de Elizondo, porque en ella el cuaderno es un recurso narrativo que Elizondo emplea con intenciones literarias. Sin embargo, la novela dialoga explícitamente con su trabajo diarístico. Ésta guarda una referencia directa con la labor que Salvador Elizondo emprendiera desde su juventud hasta tres días antes de su muerte. La elección del título y del subtítulo es ya una muestra de dicha conexión. El primero de sus cuadernos reales tiene como escenario principal la ENMS, como se evidencia en sus *Diarios*. Lo cual es curioso, porque la mayor parte de la novela narra cómo Sal trata de huir de dicho recinto. La novela no es sólo un proyecto emanado de la primera parte de esta trayectoria diarística, sino que al leerse sin esta referencia su significación se pierde, remitiéndola sólo a un plano anecdótico. La escritura diaria se instaura, como lo evidencia la muestra de los *Diarios* de Elizondo, en una cotidianidad densa, llena de huecos y porosidades. Es más, el ejercicio retrospectivo necesario para llevar a cabo el proceso de escritura de *Elsinore. Un cuaderno* problematiza los alcances de la memoria y las fronteras fijas entre ficción y realidad.

Las escrituras íntimas convocadas en las novelas son parte de una estrategia que piensa otra forma de habitar las relaciones de poder. A partir del ejercicio de deconstrucción del principio arcóntico y la porosidad del tiempo cotidiano, en los cuadernos se encuentra un punto

de partida para escribir otra relación con los padres, los jefes, la escuela, o cualquier otra entidad externa que se presente como fuerza reguladora.

Escritura disfrazada de escritura

Las novelas estudiadas aluden a la existencia de procesos de escritura como actos cotidianos que posteriormente podrían o no formar una obra. En ellas, el recurso cuaderno mantiene diversos grados de incidencia. Vicens es la que más explícitamente lo utiliza. En *El libro vacío* presenciamos la angustia que sufre José García frente a sus cuadernos. Por el otro lado, en las otras dos novelas, la reflexión sobre los cuadernos es casi insignificante, pero latente. Creemos que no se pueden leer estas novelas, o por lo menos su relación con los cuadernos, de forma autónoma, sino como parte de una gran obra de vida. Esto es, en Elizondo y Pitol el concepto de cuaderno, y la teoría en torno a ellos que fueron trabajando a lo largo de su carrera, es fundamental. Sus reflexiones inciden retrospectivamente en sus novelas. En ambas, el recurso del cuaderno se muestra más sutilmente que en la de Vicens. Elizondo es el caso más ejemplar. En *Elsinore. Un cuaderno*, el cuaderno le sirve como marco: Sal nunca escribe en la diégesis de la novela, más que para abrirla y cerrarla. Sin embargo, *Elsinore. Un cuaderno* no puede ser leída como la leyeron en 1988, después de la publicación de sus *Diarios* y el primer nocturno, escrituras íntimas que dan cuenta de su proceso de creación. Paulina Lavista, en el prólogo que hace a los *Diarios* de Elizondo señala: "Los escribió obviamente para ser publicados, ¿si no qué otro destino tendrían los diarios en el caso de un escritor? [...] él sabía que gran parte de su obra eran sus cuadernos" (12). Lo mismo pasa con Pitol y, por ejemplo, las entradas del diario que exhibe en *El arte de la fuga*, donde asoma el proceso de escritura de *El desfile del amor*.

Mientras se desestiman como depositarios de autoridad quienes escriben los cuadernos se plantean también la necesidad de preguntarse no sólo desde dónde hablan, sino a quién le hablan. Ya sea desde la construcción negativa de una identidad, el "¡no soy escritor!" (54), de José García; ya sea por la desconexión con la realidad, al dislocar el marco desde el cual se inscribe, el cuaderno como sueño de Sal; o, al explicitar la insuficiencia de las herramientas conceptuales con las que cuenta Miguel del Solar, con las cuales no puede comprender un microcosmos lleno de secretos y ocultamientos. Las ficciones del Archivo, término que emplea González Echeverría y en el que profundizaremos más adelante, dan voz a los marginados para establecer alianzas; sin embargo, en las novelas estudiadas las voces, vengan de quien vengan, desde un hombre de familia hasta el adolescente que alguna vez uno fue, hablan desde un discurso que no siempre es aprehensible, incluso para ellos mismos. Ni José García, ni Miguel del Solar, ni Pedro Balmorán, ni Emma Werfel, ni Sal son tachados de criminales, sino que se integran a su sociedad transparentándose con su entorno. Sin embargo, lo que estudiamos aquí son autorías sin autoridad y sin búsqueda de legitimación, que se dirigen a sí mismas, en cuadernos comunes que se pierden en los rincones de las habitaciones privadas o al fondo de un cajón.

Los cuadernos presentes en las novelas no son los cuadernos reales de las autorías empíricas, en los casos de Vicens o Elizondo; empero, promueven vasos comunicantes que se desplazan por un área de inferencia. Estos cuadernos de ficción nos invitan a cuestionarnos sobre la escritura de esos otros cuadernos reales. A este espacio creado entre lo que emana del texto y el mundo empírico, Leonor Arfuch lo llama el espacio autobiográfico. Éste "intenta dar cuenta de un terreno en el que las formas discursivo-genéricas clásicas comienzan a entrecruzarse e hibridizarse" (12). Por ello, explica que, en este espacio,

un tanto más libremente, el lector podrá integrar las diversas focalizaciones provenientes de uno u otro registro, el “verídico” y el ficcional, en un sistema compatible de creencias. Espacio en el cual, podemos agregar, con el entrenamiento de más de dos siglos, ese lector estará asimismo en condiciones de jugar los juegos del equívoco, las trampas, las máscaras, de descifrar los desdoblamientos, esas perturbaciones de la identidad que constituyen *topoi* ya clásicos de la literatura.¹¹ (48)

Los tres protagonistas de las novelas estudiadas son escritores de cuadernos y sus tres autorías escriben cuadernos para construirlos. Esta puesta en abismo crea un espacio autobiográfico rico en lecturas. Así, podemos sumar otras modalidades de dicho espacio, como las entrevistas, donde, refiriéndose a las novelas del *corpus*, las autorías explicitan interpretaciones y consideraciones que verteremos a lo largo de este estudio.

Técnicamente sólo una de las novelas aquí estudiadas es una novela autobiográfica, porque el abajo firmante corresponde con el narrador y el personaje, como el pacto lejeuneano lo requiere: *Elsinore. Un cuaderno*. Sin embargo, la novela se narra desde la escritura y la memoria que Salvador Elizondo hace a través de la voz de Sal. Y esta supuesta lectura autobiográfica, hecha a partir de Lejeune, privilegia en sí una impresión anecdótica, dejando de lado el contexto de su producción y lo que implica para Elizondo asociar a esta novela con un cuaderno, en términos más allá de lo formal y bajo los procesos de autoficción a los que el autor ha recurrido anteriormente. Sobre esta inquietante relación ahondaremos en el último capítulo. Por su parte, *El libro vacío* traslada ciertos atributos formales distintivos de los cuadernos a la novela. Su

¹¹ Arfuch incurre en esta conceptualización mediante un trabajo crítico a las nociones de "pacto autobiográfico" de Phillippe Lejeune y de "momento autobiográfico" de Paul de Man, entre otras. De ahí destacamos la necesidad de la noción espacio para encontrar nuevas formas de la relación texto-lector. Por ejemplo, Arfuch refiere la existencia no de un pacto, el cual aboga por un asunto contractual, casi jurídico, que recae en una obligación lectora, sino de acuerdos o sintonías entre texto y lector. La lectura de este espacio posibilita articular un acceso a la vivencia.

estructura es similar a la de un diario, con entradas fragmentarias y una progresión cronológica no registrada pero marcada por el desarrollo de las escasas tramas. La extensión de los capítulos varía: hay algunos muy cortos y otros largos. Abundan meditaciones o reflexiones dispersas que no se encadenan unas con otras, más que ligándolas al ejercicio de escritura.

El *desfile del amor* establece un sutil alejamiento con la escritura autobiográfica, ya que se narra heterodiegeticamente. Sin embargo, al tomar a Miguel del Solar como una textualización posible de Sergio Pitol y su proyecto de escritura íntima, notamos que el espacio autobiográfico que Pitol ha construido en la novela se traslapa fuertemente con las autofiguras que el mismo Pitol hace de sí en otros materiales explícitamente autobiográficos, como la *Trilogía de la memoria*.¹² Sergio Pitol recuerda en una entrada de su diario en *Una autobiografía soterrada* sobre *El desfile del amor*: "Sigo jugando con la idea de escribir una novela con trama policial. Convertir el edificio donde vivo en un escenario con las características típicas (o tópicas) de un microcosmos" (83, paréntesis en el original). El Minerva tiene una referencia a ese espacio que algún día habitó Sergio Pitol. En la novela hay, por igual, una declarada intención de composición teatral. Lo cual implica una serie de figuraciones, actuaciones y vestuarios. Por ello, la inclusión de *La huerta de Juan Fernández*, de Tirso de Molina, es fundamental. A Pitol le interesaba referenciar esa obra en la novela porque "nadie resulta ser quien uno creía que era" (*Una autobiografía soterrada* 85). Pitol, al igual que Del Solar, se pasea por su memoria para la construcción de su escrito. Nos comenta en *Una*

¹² En sus proyectos explícitamente autobiográficos, Sergio Pitol suele narrarse en tercera persona al presentar eventos o datos íntimos. Para muestra, el inicio del capítulo "La lucha con el Ángel", de *El arte de la fuga*: "El suscrito, un escritor vagamente intuyó su vocación para la literatura en un ingenio azucarero veracruzano, conoció también —y con qué violencia!— el oscuro desgarramiento que aquejó a Tonio Kröger en Wiesbaden" (156). Pitol es consciente de estas estrategias narrativas. De hecho, comenta en una entrevista con Jesús Salas-Elorza lo que podría ser una poética. Ahí dice que la metaficción "es una técnica que ellos [los autores polacos] venían trabajando desde los años 20 y 30, esta relación entre el escritor y su obra; la relación entre el acto de escribir y la escritura misma. En el *Diario*, Gombrowicz incluye relatos de él como si fuera personaje de novela, pero es un diario. *Cosmos* es una novela sobre él y la manera en que concibe el mundo; una relación que después va a transformar en novela" ("Sergio Pitol").

autobiografía soterrada: "Evocar esa época, consultar la edición de fotografías de Casasola, recordar refranes y expresiones de uso común de mi infancia me resultó una fiesta" (87). Es más, en las pesquisas de dichos detalles, se consideraba "un simple amanuense que obedecía un dictado" (87). Exactamente la misma descripción que el narrador hace de Del Solar. Al igual que Sergio Pitol, Miguel del Solar es profesor de Bristol, vivió su primera infancia en Córdoba, su familia posee un ingenio azucarero, fue a la Ciudad de México con el fin de ingresar a la Universidad y estudiar derecho. Todas estas son características que han aparecido en múltiples narraciones autobiográficas del mismo Pitol. En *Una autobiografía soterrada* cuenta que también *El desfile del amor* tiene un matiz teatral porque, mediante el discurso indirecto, "el narrador, yo, o el personaje que me suplía, relataba la acción y describía lo que conversaban los protagonistas, ya que ellos no sabían hacerlo" (83). En este entrecruzamiento de diálogos es curioso resaltar que pocos son los discursos directos de Miguel del Solar. La mayor parte del tiempo es un personaje que escucha y piensa. Podemos inferir que es un personaje que escribe; su caracterización como historiador que recaba datos lo sugiere, así como una escena donde registra sus pensamientos antes de entrar al Minerva con Pedro Balmorán. Ante las mínimas y confusas caracterizaciones con las que el narrador nos lo presenta, estos pequeños guiños nos dicen mucho.

En *El libro vacío*, como Eve Gil, creemos que

Vicens opta, en un medio predominantemente masculino como el intelectual-literario-periodístico de mediados de los cincuenta, por "travestirse" para narrar una novela que pudiera ser autobiográfica por cuanto externa sobre una experiencia con la que cualquier escritor o escritora del mundo se sentiría identificado. (Castro y Pettersson 101-02, comillas en el original)

En el mismo tenor de estas consideraciones, Vicens aclara en entrevista con Gabriela Cano y Verena Radkau:

El libro vacío no es autobiográfico; pues ni modo que yo sienta lo que José García con respecto a su mujer cuando la va a engañar; pues no, con los hijos y todo eso; no es autobiográfico.

Sí lo es el problema de escribir y saber que lo que escribes no va a ir a ninguna parte, no va a trascender. (136)

Ahí, en ese proceso conflictivo de escritura también se produce un conflicto de subjetivización. Los múltiples nombres de Josefina se intercambian a lo largo del tiempo. En el cuaderno literario puede ser el otro, como cuando escribe crónicas o notas periodísticas. Ese otro, José García, se encarna como algo íntimo, porque a Josefina Vicens le gustaba disfrazarse de otros y ser otros, no sólo darles voz. José García, por igual, busca ese travestismo muchas veces sin lograrlo. Ana María González Luna sugiere que en los monólogos de sus personajes, el de José García y Luis Alfonso Fernández, "más allá del desdoblamiento del 'yo' narrativo encontramos tres voces narrantes que superan la estructura binaria y revelan una presencia de otra voz detrás de la cual es posible intuir la voz de Josefina Vicens" (172, comillas en el original). En esta densa exploración de lo que significa estar frente al cuaderno, de escribirlo, Vicens expone las porosidades de los procesos de escritura y de lo que implica ser íntimamente otros. La escritura que produce, sus pensamientos sobre lo que conlleva escribir, se disfraza para ingresar al mundo de la ficción y, a su vez, como dice Gil, para ingresar transversalmente a un mundo masculino.

Para Claudia L. Gutiérrez Piña, la escritura de la novela *Elsinore. Un cuaderno* "está marcada por la recuperación de la experiencia vital del autor, que tiene un claro paralelo con sus cuadernos de escritura personal" (297). Elizondo se ve escribir en el cuaderno, al inicio de

Elsinore. Un cuaderno y, de este atisbo, que se organiza como una conversación, Sal toma el lugar de Salvador. Como si fuera una película, donde por medio de un fundido encadenado se traslapan las imágenes y las voces. La proyección que propone empieza con un sueño que desencadena otros sueños. Dice Gutiérrez Piña que "*Elsinore* establece en su interior una correspondencia entre el personaje Sal [hipocorístico de Salvador] y la identidad del autor" (300). Este movimiento necesita de un trasfondo, por lo tanto, "en *Elsinore*, la memorabilidad parece recaer en lo que constituye la visión dominante del texto: la escenificación del yo" (303). En esta escenificación, Salvador se disfraza de sí mismo. Recuerda Gutiérrez Piña que "*Elsinore* es en gran medida producto de la interlocución de Elizondo consigo mismo y con esta novela da un cierre perfecto a su obra" (308). Obra novelística que volvería abrirse después de publicados sus *Diarios* y nocturno. Bastaría que matizáramos la obsesión por la escenificación del yo de Elizondo y su consiguiente disrupción con la realidad, a partir de su "Teoría del disfraz: una investigación acerca de la naturaleza interior de la realidad", la cual presenta como tesis, leída en tono irónico, su famosa frase: "Nadie se disfraza de algo peor que de sí mismo" (*Obras: tomo uno* 18). La escritura es una máscara que proyecta otras maneras de entender los procesos de subjetivización. La máscara también nos oculta cosas a nosotros mismos, resquicios que quedan en la memoria y que ni siquiera la historia que ostenta ser más exacta se escapa de esas zonas grises y nebulosas, como las del sueño.

Para González Echevarría, en las ficciones del Archivo "la retórica jurídica siempre implica un diálogo o intercambio textual, una petición, un alegato o respuesta a algún tipo de acusación" (111). Los cuadernos del *corpus* salen de esta presunción, porque no requieren de respuestas, normalmente son mensajes que operan desde lo oculto. José García escribe un diario íntimo, Sal narra su vida en un sueño y Miguel del Solar prefiere las conversaciones íntimas,

lejanas a la estructuración de las etnografías, por ejemplo. González Echevarría señala que, en las relación dialéctica entre ficción y Archivo,

la escritura, al parecer con el *disfraz* de la retórica del Estado, adquiere una libertad ilusoria adquirida precisamente gracias a la conformidad con ésta, un complejo proceso mimético que determinará en lo sucesivo la forma de la novela y de la narrativa en América Latina. (132, énfasis nuestro)

Las novelas que estudiamos disfrazan la escritura íntima o la refieren porque no están interesadas en dialogar, salvaguardarse, refugiarse bajo la retórica del Estado o cualquier otra fuente de discurso hegemónico. Con su disfraz de lo íntimo, estas novelas muestran que el entendimiento propio es aún más complejo de lo que se quiere creer. Como lo vimos brevemente, a Josefina Vicens como a Salvador Elizondo les sucede algo muy parecido de lo que Carlos Monsiváis ve en Sergio Pitol:

[E]n sus incursiones por ese despacho abogadil y cabaretero que es la capital, Pitol se entusiasma. Imposible no hacerlo ante el carnaval donde cada uno se disfraza de su propio mito (Diego Rivera se cree Diego Rivera, Frida Kahlo se considera un cuadro de Frida Kahlo, Doña Bárbara sueña con verse interpretada por María Félix, el poderoso Licenciado se sorprende al saber que un desconocido le regaló una fortuna más terrenos y residencias en Acapulco). ("Sergio Pitol: el autor y su biógrafo improbable", paréntesis en el original)

Las novelas del *corpus* no recurren a la figura del Archivo institucional, sino a las diversas ficciones que conlleva ser íntimamente "yo", mejor representadas por el cuaderno. Las historias de la persona común por sobre el mito del héroe, del fundador y del conquistador. La escritura que se disfraza de otra escritura y que se construye viéndose a sí misma, hablando entre sí. Como

quien busca en el cuaderno la escritura propia que a través del tiempo no logra reconocer. Detrás de ellas, a partir de las grietas del yo, ensanchadas por el espacio autobiográfico, podemos vislumbrar a las autorías asomándose. Vicens al ser cuestionada sobre sus procesos de escritura suele referir, en las pocas entrevistas que dio, las palabras de José García. A su vez, Salvador Elizondo indica, en *Camera lucida*, que para él "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" (101). Y, a partir de ese "nuevo invento" que le adjudica a Flaubert, el del "autor-personaje", declara: "Con el paso del tiempo me he convertido en una suerte de profesional de la figuración, en un trasgresor ejemplar en mi género [...] concibo el mundo como un libro que yo estoy o debería estar escribiendo" (134-35).

Sergio Pitol, como estudia en *El tercer personaje*, al retomar la tesis de Harold Bloom que contempla a Cervantes como el tercer personaje de *Don Quijote*, expresa que "su presencia en el libro es inmensa" (12). Pitol indica que "la novela de Cervantes tiene la virtud de integrar de otro modo los procedimientos de aquéllas [novelas de la época] y fundir las realidades complejas de la vida íntima, biográfica y social en un único orbe novelesco" (22).

La autoreflexividad de *Don Quijote* se hace explícita con el ingreso del historiador árabe Cide Hamete Benengeli. El narrador recupera las historias que hablan del hidalgo al comprar unos cartapacios y papeles viejos y mandarlos a traducir con un morisco. La intrusión de estas voces, historiador y traductor, deslegitimadas en la España de Cervantes, altera la diégesis e impide una lectura lineal e impulsa una lectura metanarrativa, que a su vez permite el despliegue de un tono satírico. El narrador es un copista, el cual hace suyo el manuscrito encontrado y lo reescribe y lo glosa a partir de la relación íntima que mantiene con él. Esta relación es muy parecida a la encontrada en los cuadernos de Del Solar, Balmorán y Emma

Werfel, como lo iremos anotando. Toman algo que aparentemente no les pertenece, porque no lo vivieron, no lo experimentaron o no lo pensaron, y lo vuelven suyo desde lo íntimo. Cervantes textualmente comenta y valoriza el trabajo de Cide Hamete. Pitol no sólo está textualmente en *El desfile del amor* gracias a las sintonías biográficas sino que en gran parte de su obra reunida incide y comenta *El desfile del amor*. Con esta táctica se vuelve un personaje más en la novela. Al recibir el premio Cervantes, en 2005, Pitol dice que los contemporáneos de Cervantes

leían el libro para divertirse. Lo cómico ahí es ahora aparente, porque en el subsuelo del lenguaje se esconde el espejo de una época inclemente [...] Cervantes fue de joven un lector y admirador de Erasmo, por lo que logra intuir la superioridad de una vida interior que al fin vencería la vacuidad de los cultos exteriores. ("Discurso Sergio Pitol" 26:30-27:15)

Como vemos, la novela que comienza el *Tríptico del carnaval* no sólo da cuenta de las estrategias discursivas que ofrecen la ironía y la sátira, como lo hacen patente profusos análisis a partir de teorías bajtinianas, sino que nos invita a apreciar la superioridad de las vidas interiores.

Si "América Latina, como la novela, se creó en el Archivo" (González Echevarría 59), los cuadernos producen, como los procesos de subjetivización, una creación plural. Estas creaciones, que se desordenan y que se vuelven otra cosa incluso para quienes las escriben, pueden sólo referir vacíos, enigmas y encuentros con lo desconocido. Los cuadernos suelen tomar una escritura para llevarla de un lado a otro, modificándola y disfrazándola para su publicación. Lo podemos observar dentro de la diégesis de *El libro vacío*: José García necesita depurar lo escrito del cuaderno uno para llevarlo al cuaderno dos y poder presentarlo. Por igual, es rastreable a través de estrategias extratextuales, al explicitar en otros textos los mecanismos de correlación o

los procesos de construcción de las novelas estudiadas, con el cuaderno como mediador a la vez que como espacio para la indagación de la vivencia.

Más allá del archivo: espacios de anarchivación

González Echevarría apunta que "no podría haber archivación sin título (por tanto, sin nombre y sin principio arcóntico de legitimación, sin ley, sin criterio de clasificación y de jerarquización, sin orden y sin orden, en el doble sentido de esta palabra [el/la orden]" (48). Si el Archivo suele estar representado por un domicilio fijo y los cuadernos, como residencias nimias, posibilitan que los archivos extiendan su espacio hacia un afuera de sí, ¿cuál es la fuerza que desubica esta escritura?, ¿qué acción centrífuga, disloca y desorganiza? Los cuadernos forman parte de un resto del archivo al remitir una escritura como acceso a la vivencia, en lo que Derrida enunciaba como "fuera del archivo". Estas novelas nos hablan de una posibilidad más allá del archivo y más acá de la memoria.¹³ Para Andrés Maximiliano Tello,

en contraposición al orden reclamado por los archivos históricos y culturales de nuestra civilización, estos legajos [e.g. borradores, papeles sueltos, piezas, miniaturas] serían más bien la expresión de lo que proponemos llamar un anarchivismo, es decir, un movimiento que altera los sistemas normalizados de organización del mundo sensible y sus registros. (56)

Este concepto lo piensa en torno al coleccionismo de Walter Benjamin, el cual, de acuerdo con Tello, "rechaza el establecimiento de principios objetivos de clasificación [...] porque estos son el fundamento de una colección mantenida por el archivo institucional, no el de la práctica del

¹³ En este estudio no profundizaremos en la relación entre los cuadernos y la memoria, aunque detectamos una marcada presencia sobre esta relación en el *corpus*. Creemos que dicha exploración puede decantar en un trabajo colateral a esta investigación, ayudándonos de los estudios de la memoria. Como fuerzas que tienden a desordenar, priorizamos el análisis de los espacios de anarchivación que se producen desde la performatividad del cuerpo, detallados en el siguiente apartado.

coleccionista y su arte" (58). Tello señala que "a diferencia del ordenamiento del archivo, el 'arte de coleccionar' es impulsado principalmente por la pasión del coleccionista y el singular devenir de sus recuerdos" (58). En él se liberan a las colecciones "de la servidumbre de ser útiles, dotándolas más bien de un valor fundamentalmente afectivo" (63). Los cuadernos, entonces, en una relación profundamente afectiva, exhiben una constitución inherentemente sensible y sentimental. Estos no son sólo objetos o propiedades, sino que son una parte de quienes los escriben. De acuerdo con Walter Benjamin, no es tan fácil de crear una separación instrumental, porque "la existencia del coleccionista se encuentra en una tensión dialéctica entre dos polos: el orden y el desorden" (115). Dicho orden involucra muchas veces la existencia de gramáticas internas y formas privadas.

En *El libro vacío* las experiencias de José García están construidas, a partir de su cuaderno, como una salida para el orden al que él mismo se impone, bajo el mandato patriarcal. El cuaderno, lejos del orden, se acerca a la memoria viva. Éste simula la necesidad del otro, ese otro que nunca encuentra. José García escribe:

Con ése [la otra persona: un extraño sentado en una banca] sí habría yo podido hablar de cómo me asfixia la tranquila, metódica, acompasada repetición de mis actos y de cómo me avergüenza y oprime el conocimiento de mí mismo y la convicción de que jamás tendré el valor de dar la espalda a esa estabilidad, a ese pequeño orden en que vivo y hago vivir a mi familia. (93)

La/el orden se vuelve una compulsión. Señala, por ejemplo: "[A] veces siento que me ahogo por el hecho de saber de memoria el número de peldaños que tienen las escaleras de mi casa y las de mi oficina" (91). En el cuaderno, José García se vacía a sí mismo de la necesidad de ordenarse,

porque no lo puede recordar todo, porque ahí se concede su propio derrumbamiento, destrucción y olvido, sin la mirada ajena que lo juzga. Por ello, anota:

[C]omprendo que si yo supiera escribir, todo ocurriría a la inversa [en el tránsito a lo literario]: cualquier sentimiento cobraría fuerza y alcanzaría su claridad total al ser explicado o revelado. Pero como no sé, en vez de revelarlos o explicarlos, los deformato en mi afán de escribirlos. (115)

En esta insignificancia de orden, se permite "contradicciones que no corrijo porque pienso, cada día con mayor convicción, que nadie va a leer esto nunca" (116). Al tratar de impedir la dispersión de lo experimentado José García plaga su cuaderno de oraciones iniciadas con "recuerdo que...", las cuales van desvaneciéndose bajo la autocrítica y el autoescarnio del escritor.

En la diégesis de *El libro vacío*, el cuaderno que espera recibir la obra literaria de José García es llamado "el libro vacío", mientras que el cuaderno del cotidiano, el que podemos leer, se mantiene replegado en lo genérico. Los cuadernos no se firman porque su fin, mayormente, recae en el ejercicio que se lleva a cabo en ellos mismos.

En su realización desde el afuera de la autoridad, los cuadernos dejan que otros los intervengan, los manoseen, los vuelvan suyos. *El desfile del amor* presenta esta situación. Son dos los cuadernos deshojados que presencia Del Solar. Por un lado, Pedro Balmorán rescata y reescribe la historia del castrado mexicano. De ello, indica:

Las páginas originales, digo, se incluirán como apéndice de la obra, dándosele los debidos créditos al abate Morelli, quien recogió la narración de boca del propio castrado y de la napolitana. El resto aparecerá como obra mía. He sido su depositario, su glosador, su casi creador. (186-87)

Para Balmorán, esta acción es parte de una gran orquesta que contempla la pérdida y la rememoración de lo disperso. Nos cuenta Balmorán: "[E]l texto podrá ser cada vez diferente pero el contenido es el mismo" (185), porque "mucho del material estaba definitivamente perdido. Faltaban datos, fechas. Pero también, si uno repara, el material original se había caracterizado por impreciso" (183). No hay orden hacia un origen rastreable único e impoluto.

Otro ejemplo, es el diario de Ida Werfel, quien escribió su hija, Emma. En él traza sus huecos, sus vacíos, no para llenarlos sino para intentar contemplarlos. Emma era la responsable no sólo de registrar la oralidad de Ida, sino de sacarla afuera de sí. La "obra magna" (87) de Ida Werfel que no fue escrita por ella, sino por su hija, pero en este escribir lo no archivable de la oralidad, Emma no espera imponer su autoridad sino que se subsume a la voz de su madre, lo que podemos ver igualmente en el título que decide para el manuscrito: *Ida Werfel habla con su hija*. Tanto Emma Werfel como Pedro Balmorán son personajes que hablan desde una marginalidad: Emma oculta tras la sombra abarcadora de su madre y Balmorán en su elocuente incomodidad con sus conocidos. *El desfile del amor* complejiza estas relaciones en el cuaderno oculto que Del Solar va escribiendo.

Al estudiar cómo la escritura de Marina Tsvetáieva "se convierte en búsqueda del propio ser y de su entorno" (*Obras reunidas IV* 349),¹⁴ Pitol señala:

Ella inventa una construcción diferente del discurso. En su escritura de ese periodo, los treinta, siempre autobiográfica, todo se transforma en todo: lo minúsculo, lo jocoso, la digresión sobre el oficio, sobre lo visto, lo vivido y soñado; y lo cuenta con un ritmo inesperado no exento de delirio, de galope, que

¹⁴ Para Pitol, la figura de Tsvetáieva es importante, nos explica que "en su última década escribe, sobre todo ensayos, y juega con los géneros a placer. Un ensayo suyo es siempre un relato y la cápsula de una novela y una crónica de época y un trozo de autobiografía" (*Obras reunidas IV* 377). Al parecer esta autora le sirvió para pensar las configuraciones de su propio proyecto literario.

permite a la misma escritura convertirse en su propia estructura, en su razón de ser. (349)

Aunque se ha señalado que "*El viaje* es el anverso de la fabulosa *Domar a la divina garza*" (Enrigue), hay también rastros de *El desfile del amor* en él. Cuando habla de Tsvetáieva, se centra en cómo su hija Ariadna, después de un largo encarcelamiento en Siberia, se dedicó a recuperar los escritos de su madre, repartidos en un sinfín de lados. Pitol apunta en *El viaje*: "En sus últimos veinte años, Ariadna fue la madre de Marina [y no al revés], su conductora, el alma de su destino" (*Obras reunidas IV 355*), ya que Ariadna se dedicó a "ordenar su archivo, reunirlo y clasificar sus textos inéditos y su correspondencia" (*Obras reunidas IV 355*). Esta relación nos recuerda a la comentada entre Emma e Ida Werfel, sólo que Emma no se conforma con archivarla, con reunirla y ordenarla, sino que la escribe y se escribe mediante el cuaderno. Una relación que más allá del archivo, se transforma en pura afectividad y en existencia escrita. Actos ambos de amor, porque, como dice Derrida, "re-unir, *i.e.*, encuadernar, es un acto de amor" (28). No obstante, escribirla es también una elección vital. En *El desfile del amor*, cuando Emma decide comenzar a escribir la vida de Ida, lo hace inducida por su madre en el contexto de una travesía en barco hacia lo desconocido. Ante la invitación a escribir un cuaderno, Emma dice: "Todo comenzó una mañana que embarcamos en Rotterdam. Tal vez [Ida] advirtió mi desolación. No lograba asimilar el hecho de abandonar Europa; no estaba preparada para el viaje. Tenía miedo al futuro, no tanto por mí sin por ella" (87).

Miguel del Solar se pregunta al inicio de *El desfile del amor* si tuvo sentido pasar tanto tiempo sepultado en "archivos y bibliotecas" (11). Por igual, "tiene la impresión de que en cada una de las vacaciones pasadas en México no había hecho otra cosa que no fuera buscar, clasificar y descifrar papeles" (11). Lo siente desde la fatiga y el descubrimiento de ver un texto escrito

con "un estilo [que] le resultó duro y presuntuoso [...] a momentos deslavado y pedagógico; otros relamido en exceso" (10). Habla de su libro en proceso de publicación *El año 1914*. En cambio, como vimos con los casos de Emma Werfel y Pedro Balmorán, los cuadernos son mediaciones hacia la experiencia, en su forma más caótica y confusa, desordenada y fragmentaria. Es ese predicamento el que condiciona la escritura del año 42 para Del Solar.

El motivo que conforma *Elsinore. Un cuaderno* es la posibilidad de recordar. Recordar a partir de un texto que estimula la memoria. Para Norma Angélica Cuevas Velasco, en esta novela, "la figura del cuaderno, que constituye el subtítulo del libro está asociada con el develamiento de la escritura como práctica íntima, en la que se ha gestado la vida" ("Un sueño de escritura" 83). En ella, la noción del cuaderno, según la académica, "remite a la posibilidad del ensayo y el error; la posibilidad de sumar y eliminar lo escrito. [...] El cuaderno es lo íntimo, lo inmediato, lo que guarda su estatuto de apunte. Una unidad fragmentaria como la memoria" ("Un sueño de escritura" 83). Elizondo toma sus diarios y configura esta novela para explicitar que, como indica Cuevas Velasco, "la literatura se convierte así en otra forma de consumación de la vida" ("Un sueño de escritura" 84). El acto de memoria lleva implícita la fuerza del olvido. Elizondo explica en *El mar de iguanas* que el binomio de Newton "es una fórmula matemática que constituye una ciencia en sí: aquella por la que se mide la situación en un instante dado. Un instante es una situación sin duración. El binomio de Newton es por el que se mide el gerundio" (198). El inicio de la novela *Elsinore. Un cuaderno* se realiza a partir de este gerundio, "[é]se es el momento en que, según el binomio de Newton, Memoria y Olvido se igualan" (210).

En la novela, Sal dice: "Tres años habían pasado sin que mi vocación a las armas despertara más que muy débilmente" (66). Las condecoraciones que recibe, a su vez, parecen producto más del azar que de un ímpetu por escalar en la vida militar. Sal, reflexiona: "Me

conformaba con el orden y la disciplina que, contrariamente a lo que todos creen, eximen de todo esfuerzo individual [...] lejos de templar el espíritu lo disolvían en una rutina automática y sin gracia" (66). El orden de la vida militar se contrapone a la laxitud del sueño, en él no hay espacio más que para la masa normada, donde todas las personas son idénticas. El olvido, como fuerza que impide ordenar lo recordado y como deber hacia un presente que siempre se está escribiendo, es una fuerza que desordena. Elizondo comienza la novela con la frase "Estoy soñando que escribo este relato" (43), gramaticalmente un inicio no recomendado. En ella alude la posibilidad de operar en el instante; esto es, en un tiempo puntual incapturable. Con ello presupone la lectura de un relato cercano a la fuerza del olvido y a la concreción del recuerdo.

Los cuadernos que estudiamos, desde la óptica del anachivismo y como una forma de reconceptualización derridiana de los archivos, tienden a alterar y desordenar lo escrito. En ellos, escribir es prolongar el goce del presente, de lo anachivable que compone la memoria viva, pero que irremediamente termina inscribiéndose y situándose en una exterioridad. El mal de archivo derridiano refiere al deseo de la memoria espontánea que, al preservarlo, termina fijándose en un punto inamovible. Los cuadernos dan cuenta de este mecanismo: por un lado, son experiencia afectiva en el presente; por el otro, dejan una impresión mediante la escritura. En esa dialéctica entre el orden y el desorden, la escritura de cuadernos, cercana al cuerpo, al cotidiano y a la inmediatez, piensa un espacio entre un adentro y un afuera de su producción.

Cuerpo y cuaderno

Al situar a los cuadernos en una ubicación más allá del Archivo que ordena, más allá de la protección de los arcontes, y entenderlos como una residencia nimia, donde su exceso se cimienta desde la insignificancia, nos preguntamos: ¿Cuál es, entonces, el espacio donde se

despliegan las escrituras aquí estudiadas? La casa familiar de José García no le es suficiente para escribirse a sí mismo e insiste en buscar más allá de ella y de su pequeño cuarto. El Minerva de Miguel del Solar, que en ratos pareciera una representación de los procesos de subjetivación del historiador, es el edificio en el cual sólo ve “una casa de brujas. Una ruina, con mucho carácter, sí, pero seguramente inhabitable” (24). Las habitaciones de la ENMS y las habitaciones de los jóvenes muertos repelen al estudiante Sal. Planteamos, por lo tanto, que ese espacio, capaz de albergar la escritura como presente es el cuerpo de quienes se escriben. Esta relación suele estar implícita en los ejercicios de escritura de cuadernos. Recurrir al cuaderno es convocar la escritura que se media también a través del cuerpo: la postura de la columna, la presión táctil de los dedos que sujetan el instrumento, el enfoque de la visión. El bloc mágico freudiano sólo sirve mientras es sostenido por las manos y los ojos del psicoanalista. Así, el cuaderno. Siguiendo a Derrida, los cuadernos también son el espacio para los archivos. Entendiendo a los archivos, de acuerdo con Derrida, como "la consignación en un lugar de relativa exterioridad, ya se trate de escritos, de documentos o de marcas ritualizadas sobre el cuerpo propio" (53).

La conversación entre cuaderno y archivo implica hablar del cuerpo. Por ello, recurrimos a las ideas que Diana Taylor ha repasado en *El archivo y el repertorio*. En su estudio indica que dichas "formas binarias [archivo y repertorio] no son estáticas, ni parte de una secuencia temporal pre/pos, sino procesos activos, dos de varios sistemas interrelacionados y colindantes que participan continuamente en la creación, almacenamiento y transmisión de conocimiento" (18). Como precisa Taylor, "se cae con demasiada facilidad en un binarismo en el que lo escrito y el archivo constituyen poder hegemónico y el repertorio genera desafío antihegemónico. La performance pertenece tanto al fuerte como al débil" (59). Lo mismo aplica para el cuaderno: hay cuadernos hegemónicos y antihegemónicos. Para Taylor, el repertorio consiste en actos de

transferencia corporalizados, mientras que el archivo preserva y salvaguarda. Estos, repertorio y archivo, en una suerte de conversación, posibilitan la existencia de las “estéticas de la vida cotidiana” (35), donde, anota Taylor,

[l]a obediencia cívica, la resistencia, la ciudadanía, el género, la etnicidad y la identidad sexual, por ejemplo, son prácticas ensayadas y llevadas a cabo diariamente en la esfera pública. Entenderlas como performance sugiere que la performance también funciona como una epistemología. La práctica corporalizada, junto con y ligada a otras prácticas culturales, ofrece una forma de conocimiento.

(35)

Para Taylor el archivo es el lugar donde se guardan los objetos, pero también "significa el comienzo, el primer lugar, el gobierno" (55). No hay archivo sin poder de guardar. Por ello, "[l]o que hace un objeto archivable es el proceso por el cual es seleccionado, clasificado y presentado para el análisis" (56). De acuerdo con Taylor, “la escritura, paradójicamente, ha llegado a estar a favor y en contra del acto de corporalizar” (51).

Los cuadernos están más cercanos a la noción de repertorio planteada por Taylor, en cuanto a su cercanía con el lenguaje hablado, la danza o el deporte, que a su noción de archivo, el cual prefiere aquellos materiales duraderos, como los documentos oficiales, edificios y huesos. Esta cercanía recuerda el deseo de quien escribe para que el material no perdure. La escritura no dictaminada para su publicación es un ejemplo de ello: las obras en estado larvario y el tratamiento paratextual, dependiente o subordinado a la existencia de un texto ya publicado o no por las autorías, agudizan el sentido de inconclusión en los cuadernos.

La práctica de llevar cuadernos, como el performance en vivo que señala Taylor, “nunca puede ser captada o transmitida a través del archivo” (57). El video de un performance, como la

fijación de un cuaderno en libro, nunca será el cuaderno, por cuantos atributos facsimilares contenga. En ese sentido, "performance acarrea la posibilidad de un desafío, incluso de un auto-desafío [...] [al] connotar simultáneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo" (50-51). Así, los performances ponen en crisis la frontera entre la artificiosidad y lo "verdadero".

Para el grupo *Research on Authorship as Performance*, de la Ghent University, "en la llamada vida real, la escritura está muy a menudo caracterizada por la autoría múltiple, más que por la práctica solitaria" (Pérez y Torras 212). Para el grupo, la performatividad "es un proceso abierto de involucración e interacción con otros actantes culturales, un proceso que puede transformar la realidad o producir algo completamente nuevo" (Pérez y Torras 216).

De acuerdo con Marisol Luna Chávez y Víctor Díaz Arciniega, en las novelas de Josefina Vicens, el cuerpo textual y el cuerpo son el tema central, "como ocurrió para la mayoría de los integrantes de la generación del medio siglo, quienes experimentaron los abusos de la represión sexual y de la censura discursiva, y a la cual desafiaron creando nuevas formas de pronunciarse ante esa opresión" (15). La escritura del cuerpo, a través de la escritura íntima, manifiesta su construcción como herramienta de resistencia. De acuerdo con Sandra Lorenzano, en *El libro vacío*, "el lenguaje íntimo se convierte, entonces, en una posible alternativa frente a lo autoritario; lenguaje que logra su riqueza a través de una cuidadosa austeridad, como una manera de escribir callando" (92).

Se han rescatado complejas interpretaciones de *El libro vacío* y su relación con el cuerpo,¹⁵ sobre todo desde la perspectiva de género y las teorías feministas. Sin embargo, nos gustaría analizar la novela en esta ocasión entendiendo la escritura como performance. José

¹⁵ Nos referimos aquí a trabajos como "Inscripciones corporales, una dermografía de *El libro vacío*, de Josefina Vicens", de Enid Álvarez y "La destrucción de la escritura viril y el ingreso de la mujer al discurso literario: *El libro vacío* y *Los recuerdos del porvenir*", de Ignacio Sánchez Prado.

García lo expresa así: "Mi mano no termina en los dedos: la vida, la circulación, la sangre, se prolongan hasta el punto de mi pluma" (98). De esta manera, enlaza la creación escrita con su aparato nervioso, misma que vincula dos nodos: cuerpo y cuaderno. Continúa García: "Por todo el cuerpo, desde que me preparo a escribir, se me esparce una alegría urgente. Me pertenezco todo, me uso todo; no hay un átomo de mí que no esté conmigo, sabiendo, sintiendo la inminencia de la primera palabra" (98).¹⁶ Sandra Lorenzano nos recuerda que este párrafo fue referido por la misma Vicens "cuando Emmanuel Carballo le pidió [...] que respondiera a las preguntas: ¿Por qué escribo? ¿Para qué escribo? y ¿Cómo escribo?" (83). Lo cual implica que tanto José como Josefina visualizan concordancias entre la práctica de la escritura y el cuerpo.

José García utiliza el cuaderno sin nombre, el "cuaderno número uno", como un asistente de gestación de *El libro vacío*. Dice: "Hoy he comprado los dos cuadernos. Así no podré terminar nunca. Me obstino en escribir en éste lo que después, si considero que puede interesar, pasaré al número dos, ya cernido y definitivo" (29). En esta condición larvaria, incluso jerarquiza el nivel de importancia que les determina. No explicita los criterios, pero los liga a una concepción de lo que significa para él lo literario: lo que pudiera interesarle a los demás. Incluso, se puede asociar al ejercicio de edición, donde se pasa en limpio un texto. Usual en la época: la máquina de escribir ya constituía un tratamiento diferente sobre el texto. Etapa del proceso en la que no ahondaremos. No obstante, José García sólo se decanta por sus propias vivencias, por su propia realidad y su propio cuerpo. Para él, "el cuaderno número dos está vacío y éste casi lleno de cosas inservibles" (29). Al cuaderno uno también lo llama "pozo tolerante, bondadoso" (29); ahí puede ir "dejando caer todo lo que pienso, sin aliño y sin orden" (29). En su proceso contempla que en algún punto, idealmente cada "tres o cuatro noches" (29), podrá sacarlo "ya

¹⁶ Enid Álvarez señala que los tatuajes de José García, como escritura en el cuerpo, llevan ya un mensaje. Indica: "Estas marcas unen el cuerpo a la letra, los tatuajes son parte de una escritura privada e íntima" (Castro y Pettersson 114).

limpio y aderezado" (29) al cuaderno dos, al libro que se queda vacío. Sin embargo, se dice: "No; creo que no lo haré nunca" (29). La escritura del cuaderno uno es desordenada porque no se le pide nada, por lo tanto es una escritura mansa, que no trasciende más que como ejercicio, lo pensado se irá desvaneciendo ante la urgencia de escribir al yo y su subjetivización líquida. Por lo mismo se vuelve tan específico el mote de "pozo". Ahí arroja todo lo escrito para rescatarlo posteriormente, pero sobre todo para perderlo. La escritura del cuaderno dos, el cuaderno que ostenta irónicamente un nombre que se niega a sí mismo —el libro vacío—, en cambio, es la escritura normada: la prolija, la que le demandan en sus círculos como una escritura correcta, bien portada, congruente. La ansiedad que experimenta José García durante toda la novela es el resultado de obligarse a una rigidez de escritura no desordenada y, por lo tanto, no sensorial. Lo cual para él es un imposible. Señala:

En el trazo de esa primera palabra pongo una especie de sensualidad: dibujo la mayúscula, la marco en sus bordes, la adorno. Esa sensualidad caligráfica no es más que la forma de retrasar el momento de decir algo, porque no sé qué es ese algo, pero el placer de este instante total, lleno de júbilo, de posibilidades y de fe en mí mismo, no logra enturbiarlo. (99)

Casi al final de la novela, José García muestra un pensamiento que podría entenderse como la conclusión de una poética:

Yo sé que hay gente fuerte, rígida, que se marca un camino y va por él sin titubeos, con paso firme y sin desviar los ojos de un punto fijo. Son personas que saben lo que quieren, que exponen claramente sus conceptos y no se contradicen nunca; que pueden repetir o firmar lo que dijeron o escribieron años antes, porque para ellas continúa teniendo vigencia.

Si alguien desglosara mi cuaderno y me pidiera que ratificara aisladamente sus páginas, me negaría. No obstante, sí lo haría en su conjunto porque de todos modos, deshilvanado, torpe y hasta contradictorio muchas veces, contiene mis ideas, mis acontecimientos, mis emociones. Puede no interesar a los demás, pero a mí, en su totalidad, me expresa. (188-89)

José García comprende su fracaso al intentar crear una obra artística; sin embargo, reconoce que su escritura cotidiana es también aquello que lo expresa. Y es ese reconocimiento lo que le permite no dejar de escribir. Su escritura está respaldada por el posesivo que lo lleva al cuerpo, a verse como ese conjunto que reúne disparidad. Incluso, en ese tenor, se dice: "En cambio, desmembrado, no sólo no me expresa, sino que me desvirtúa y me traiciona" (189).

Paradójicamente, como muestran Chávez y Díaz,

[I]a escritura no es la única relación compleja que José García tiene con su entorno, pues de hecho, la interacción más difícil comienza consigo mismo y con el cuerpo que lo contiene y lo limita, por lo cual, la escritura se convertirá en una forma de subsanar esas carencias y de vivir más allá de su cuerpo. (5)

Dentro de *El libro vacío*, José García se pregunta: "¿Por qué un libro no puede tener la misma alta medida que la necesidad de escribirlo? ¿Por qué habita esta espléndida urgencia en tan modesto, oscuro sitio?" (31). Para él la necesidad de escribirlo, palpar la sensualidad del instante, está por encima de cualquier vinculación posible con la publicación: materialización del texto, que es, en sí, intrínsecamente social.

Al comienzo de su proyecto García buscó la rigidez: "Mis primeras consideraciones fueron más serias, menos personales" (189). En su trayecto define sus nuevos lineamientos: "No puedo vivir únicamente de mis verdades frías, de los conceptos que puedo sintetizar en tres

líneas. Tengo que vivir también de mis debilidades, de mis dualidades" (189). En esta autoría débil, incapaz de ver un punto fijo mediante verdades frías, en conceptos inmóviles, José García se resiste en su cuaderno a ordenar la realidad. Señala: "Sobre todo, no estoy imponiendo esto a nadie" (189). En el cuaderno se escribe y no impone una idea de obra, de texto cerrado, ni siquiera lo íntimo. Vicens explica que "la literatura [es] ese angustioso placer con el que nunca se queda uno conforme" (Domenella, "Un clásico marginal"). José García reconfigura las fuerzas ordenadoras mediante la experiencia, habitándolas de otra forma. En su cuaderno y desde el cuerpo escenifica su propia liberación: una liberación sufriente y creadora, que transforma su espacio a partir de su escritura.

En *El viaje*, Sergio Pitol describe circunstancialmente cómo interactúa con sus cuadernos:

Por todas partes había brotes de vida. Era una consagración de la primavera, celebrada entre miles de obstáculos, de trampas, de rostros marcados por el odio. Algo de eso, espero, se traducirá en los apuntes que pude borrar en aviones, autobuses, cafés y cuartos de hotel. (*Obras reunidas IV* 322)

Este mismo procedimiento es experimentado por Miguel del Solar. El historiador se siente rodeado de trampas en el desciframiento del misterio, obstáculos para acercarse a la verdad, odio entre aquellos que compartieron otrora el momento trágico del asesinato. Sin embargo, en un contexto de nostalgia y recuerdos que se han ido perdiendo, se asoma por las ventanas de los inquilinos del pasado Minerva. Como ya lo mencionamos, sólo una vez se hace mención explícita del cuaderno de Del Solar en *El desfile del amor*. Justo a la mitad de la novela, antes de entrar a ver a Balmorán, el narrador señala: "Se levantó después de hacer algunas crípticas anotaciones en su cuaderno. Atravesó la calle y entró en el edificio" (104). La lectura de este momento no se puede interpretar, sugerimos, sin la presencia de su autor y la relación con la cual

la escritura íntima se adhiere a su obra. Sobre todo, en una novela donde el protagonista está vagamente caracterizado por supuestos y escuetos atributos. El cuaderno acompaña a Del Solar y a Pitol por todos lados. En él, se infiere, registra lo que oye, lee, observa, piensa, sueña y desea. En el prólogo de sus *Obras reunidas II*, Pitol explica, el 19 de noviembre de 1983: "Entré al café Slavjia, me senté en una mesa que tenía vista al río y la perspectiva del castillo y comencé a escribir mi novela" (19). Implícitamente, por ello, entendemos que el cuaderno de Del Solar va junto a su cuerpo, a lo mejor en algún bolsillo del saco o en alguna mano sudorosa de tanto sostener las solapas. A lo mejor rebotando en un maletín con peces rojos sobre sus muslos.¹⁷ Al inicio de la novela Del Solar lleva "bajo el brazo" (10) *El año 14*, que está en proceso de publicación, en su tránsito de manuscrito a libro. Las escrituras íntimas de Pitol están plagadas de referencias a su cuerpo: desde la explicitación de procesos fisiológicos, e.g. excrecencias, moderación y excesos alimenticios, hasta enfermedades y malestares, e.g. sinusitis, jaquecas, miopías. No es inusual que la escritura del cotidiano pase factura a los cuerpos, pero tampoco que se combinen en medios de realización y experiencia.

El cuidado de sí por medio de la escritura tiene mucha relación con la práctica de sanación corporal. Michel Foucault dice que “[l]a escritura es constituir, con todo lo que la lectura ha constituido, un ‘cuerpo’ [...] la escritura transforma la cosa vista u oída ‘en fuerzas y en sangre’” (296, comillas en el original). Esta misma transformación es a la que apela Pitol, al formular que “[al publicar mi primer libro *Tiempo cercado*] inicié la expulsión de toxinas acumuladas desde la niñez” (*El arte de la fuga* 118). Dichas toxinas se concentraron en su

¹⁷ Pitol ha hecho alusión, en algunas ocasiones, a la carpeta regalada por su abuela en la cual usualmente viajaban sus cuadernos y otros objetos afectivos. En *Autobiografía precoz* lo escribe de esta forma: "En mi carpeta de estudiante tuve durante mucho tiempo, pegada con diurex, una reproducción de los *Peces rojos* de Matisse. Muchos años después, a principios de 1963, me encontré sorpresivamente con el original en el Museo Pushkin de Moscú; regresaba de mi estancia en Pekín y ante aquella enorme tela sentí volver a entrar en contacto con un orden conocido, retornar a casa después de una larga permanencia entre extraños" (*Obras reunidas IV* 27).

cuerpo hasta que la escritura le permitió excretarlas. Pitol ha dicho que no siempre tiene necesidad de escribir; al contrario, la lectura es algo que practica rutinariamente. Expresa en el prólogo de sus *Obras reunidas I*:

Con la publicación de *Tiempo cercado* supuse haber cumplido con un deber, homenajear a mi abuela, pero también marcar una distancia con su mundo. [...] Di por contado que el único motivo para escribir mi libro fue el efecto liberador que entonces requería. En los tres siguientes años no escribí una línea. Y hasta donde recuerdo no sentí el menor remordimiento. Tampoco lo lamentaba. Mi energía e imaginación se ocupaban de otras cosas más vitales, pero no me alejaba del todo de la literatura, sino sencillamente de la escritura. (10)

Para Miguel del Solar, al iniciar la concreción del manuscrito de *El año 14*, "el espíritu del libro comenzó a escapársele" (11), libro "en el que prefería no pensar" (14). Ya publicado, al finalizar la novela, leemos:

Del Solar volvió a mirar la portada [de su libro *El año 1914*] y le pareció aún más apagada. El año 14 le resultaba demasiado distante. Se dio cuenta hasta dónde tenía ya los pies hundidos en 1942. Por un momento tuvo la evidencia de cuán fallidas resultaban sus experiencias para recoger testimonios orales que fijaran la microhistoria que le interesaba. (101)

La publicación pierde aquella aura que sí posee la relación cercana que Del Solar mantiene con su cuaderno, porque el historiador comienza a verlo con la mirada pública. Del Solar quiere seguir trabajando su manuscrito, porque también desea continuar escribiéndolo: corrigiendo, quitando y agregando partes. En el cuaderno es donde va "a tomar notas, a reflexionar sobre esos datos" (12), donde "precisa su interés" (84). Quiere seguir corroborando, investigando,

cerciorándose de la información, misma que sigue cambiando y modificando. Irónicamente, como comenta Pitol en una entrevista, Del Solar "es un investigador que no descubre nada, es un historiador que se da muy pronto por vencido" (Kristal 994). Los textos que se publican, aparecidos en *El desfile del amor*, están rodeados de reacciones negativas. Miguel del Solar afirma: "Mi libro [sobre el doctor José María Luis Mora], ése que me permití llevarle, sobre los primeros liberales mexicanos, la irritó [a mi tía Eduvigés] lo mismo que a mi primo" (53). Las publicaciones, esto es, volcar hacia lo público textos pensados como ocultos o que deberían ocultarse no sólo incomodan, sino que angustian: Eduvigés todo el tiempo está al borde del colapso por la supuesta publicación de las verdades que develará Balmorán, por igual recuerda cómo su familia se vio devastada por la publicación de unos textos de un tío abuelo poeta, Gonzalo de la Caña, al cual "habían castigado por escribir un cuento muy decadente, muy perverso, el último que había publicado, donde describía con lascivia el cuerpo de un cadáver, el de una de sus hermanas" (35). Colateralmente, Balmorán es golpeado y su casa saqueada en búsqueda del cuaderno que planea publicar. En el microcosmos de *El desfile del amor* publicar, exhibir a la mirada ajena, no convoca a una fiesta de conversaciones de acompañamiento, ni a discursos colectivos, ni a hermanamientos comunes, sino que la publicación de lo secreto deviene en vergüenzas, calumnias, enredos y confusiones.

En una entrevista Pitol dice: "Mi vida está plasmada en la escritura. Antes de ser diplomático hubo en Europa quince años de aventuras, de libertad, de anarquía, de excesos, de excentricidad. El eco de todas esas experiencias alimentan mis obras" (De Francisco). Ante la pregunta "¿Cómo da cuerpo usted a sus obras?", responde que desde "hace cuarenta años escribo un diario. A veces leo unos pasajes de distintos años. De repente salta la serpiente y se pone en

movimiento. Doy unidad a lo disperso, a lo antagónico y de pronto estoy ya en la novela" (De Francisco).

En el cuaderno que se oculta en *El desfile del amor* intuimos que Del Solar lleva un registro de lo que observa, como Emma Werfel. Pitol explica que Del Solar "no quiere teorizar sobre la historia ni buscar causas, ni siquiera saber hasta dónde el hecho que le interesa está engarzado en la Historia, con mayúscula; él trataría ese hecho casi como un acontecimiento personal" (Kristal 994). Del Solar se acerca al microcosmos del antiguo Minerva, esparcido por toda la Ciudad de México, para reunirlos mediante la escritura. El contexto histórico donde se inserta el acontecimiento personal de Del Solar es muy importante, porque estos hechos lo moldean. Para Pitol era elemental comunicar "cierta palpitación sobre lo que ha ocurrido en México a lo largo del siglo" (Kristal 993), sin forzosamente hacer un libro de Historia.

Efraín Kristal le sugiere a Pitol: "Tu novela [*El desfile del amor*] podría considerarse el reverso del tapiz de ese devenir histórico", a lo que éste responde: "En eso estoy totalmente de acuerdo" (992). Un reverso desordenado, lleno de residuos de hilo, con las imágenes frontales deformadas. Del Solar intenta redactar una microhistoria, pero incluso en ello fracasa. Para conseguir esta historia necesita acercarse a su cuaderno de otra forma. Pitol plantea en *El arte de la fuga*: "Otra regla, la definitiva: jamás confundir redacción con escritura. La redacción no tiende a intensificar la vida, la escritura tiene como finalidad esa tarea. La redacción difícilmente permitirá que la palabra posea más de un sentido" (180). Ahí mismo, dice: "Para la escritura la palabra es por naturaleza polisémica: dice y calla a la vez; revela y oculta" (180). De acuerdo con Pitol, "[l]a redacción es confiable y previsible; la escritura nunca lo es, se goza en el delirio, en la oscuridad, en el misterio y el desorden, por más transparente que parezca" (180). La escritura excreta toxinas y en ese acto del cuerpo se lleva a cabo una liberación sólo frente al cuaderno.

Otras significaciones tendrá el texto ya publicado. Como ejercicio vital, el proceso de escritura transforma los contextos de quienes se escriben en el cuaderno, experimentando de otra manera las fuerzas exteriores.

Salvador Elizondo ha explorado la relación entre escritura y cuerpo como performance más explícitamente en novelas como *Farabeuf*, donde el suplicio del hombre que pierde miembros poco a poco se entremezcla con el instante del recuerdo escrito. Francisco Serratos señala que Elizondo es un escritor de "autotopografías" (22), porque "la biografía de Elizondo, su escritura, mejor dicho, guarda un equilibrio entre el cuerpo y la escritura [...] Una localización de él en sí mismo" (22). Aunque en *Elsinore. Un cuaderno* podría ser menos evidente, Serratos se pregunta: "¿Por qué al inicio [de esta novela] colocar un poema que trata precisamente del cuerpo?" (22). Se refiere a la epígrafe de Ernst Jünger. En ella se menciona la "profunda melancolía que nos sobrecoge al recordar" (ctd. en *Elsinore. Un cuaderno* 41). En ese recuerdo, "las imágenes de la vida son más seductoras" (41) y pensamos en ellas "como en el cuerpo de una amada difunta que reposara bajo tierra y que de pronto se nos apareciera, como un luminoso espejismo" (41). Ver el recuerdo, material con el que se elabora la novela, pero como un cuerpo femenino muerto. Ahí donde late el deseo del protagonista, en la observación del cuerpo, es lo que da movimiento a la escritura. El cuerpo que reposa bajo tierra es muy parecido al cuerpo que sueña: ambos están inmóviles. Por ello, en la siguiente imagen, con la que abre la novela, Elizondo convoca otro cuerpo aparentemente inmóvil: el que escribe.¹⁸ Y los combina en varios nudos: "Estoy soñando que escribo este relato" (43). Un cuerpo que duerme y un cuerpo que escribe. Esta dupla se intrinca gracias al Elizondo que observa, leemos en la primera página de

¹⁸ De acuerdo con Claudia L. Gutiérrez Piña "hay que tener en cuenta el motivo del escriba. La presencia de esta figura como conciencia actuante de la escritura otorga a *Elsinore* su particularidad respecto al modo en que se articula en su interior el espacio autobiográfico porque hace del acto de la escritura, como concreción del pasado recuperado, un juego de refracción. En este punto la novela se posiciona como una puesta en abismo de la escritura autobiográfica: la 'presentifica'" (301).

Elsinore. Un cuaderno: "Me veo escribiendo en el cuaderno como si estuviera encerrado en un paréntesis dentro del sueño" (43). Podemos entender que el Elizondo maduro observa al Elizondo joven; ambos observan a la amada que reposa bajo tierra. Esto es, no hay novela, en *Elsinore. Un cuaderno*, si no es a través de un cuerpo que sueña, un cuerpo que observa y un cuerpo que escribe. Todo en un acto simultáneo, reflejado por el gerundio.

Como ya habíamos indicado, hay por lo menos otros dos textos que se escriben paralelos a *Elsinore. Un cuaderno*. Algunas de las entradas del noctuario que se publicó en *El mar de iguanas* registran la sorpresa de Elizondo al recordar su vida juvenil.¹⁹ En ellas, se evidencia la calidad paratextual de tres entidades: primer cuaderno de adolescencia, la novela *Elsinore. Un cuaderno* y los noctuarios. Los dos últimos textos echan mano del primero, o de los recuerdos invocados, para escribir el presente, por medio de la evocación del pasado.²⁰ En los noctuarios se hace más evidente la fragilidad de la escritura, porque hay una correlación con la escritura íntima. Mientras que en *Elsinore. Un cuaderno* esa relación es un poco más imbricada, porque es un texto que se prepara expresamente para ser publicado. Sin embargo, en una de las primeras entradas de los noctuarios donde se registra la escritura de la novela, Elizondo escribe la noche del 12 de octubre de 1986, intitulado "Escape de Elsinore": "Trata lo más que puedas de no ser literario. Procura ser preciso, refinado y poético. Ni hablar" (*El mar de iguanas* 200). Una noche antes, parece, ya había procurado un acercamiento a su novela. Escribe:

Habías soñado ser ¿...? Quién entre tantísimos que te habías soñado ser: en tu novela policiaca, el asesino; en tu delirio de quirófano, el del cuchillo; en tu otro

¹⁹ Claudia L. Gutiérrez Piña nos recuerda que anteriormente, de manera fugaz, Elizondo se enfrenta a esta experiencia concreta: "El asalto de los recuerdos de su época en *Elsinore* aparece por primera vez en las páginas del *Diario*, en 1978, cuando se cumplen 32 años de la aventura que vive con su amigo Fred y que será uno de los momentos más significativos de la novela" (297-98).

²⁰ Para Elizondo, como señala en su ensayo "Invocación y evocación de la infancia", al evocar "nos place sentir que la imagen que ahora tenemos de ella [de la infancia, por ejemplo] corresponde enteramente a la imagen que entonces era" (*Obras: tomo uno* 13) y que, ante la insuficiencia de la evocación, invocamos, es ahí donde se "sintetiza[n] las cualidades tangibles de un modo abstracto" (*Obras: tomo uno* 16).

libro (dicho entre paréntesis, malogrado), el jefe incógnito de una sociedad secreta dizque mitad técnica y mitad mágica. [...] Después de veinte años de andar trasegando la literatura en aras dizque de la geometría no entiendes nada y no te queda más remedio que ser tu propio interlocutor, tu propio Viernes. (*El mar de iguanas* 199)

Tanto los *Diarios*, donde se encuentran partes de su cuaderno de adolescencia, como los nocturnos, donde en algunos hay registro de la escritura de la novela, se publicaron póstumamente. En la preparación y escritura de *Elsinore. Un cuaderno* hay un mecanismo de alusión al cuaderno original. Son piezas que funcionan de forma independiente, pero que adquieren profundidad en este rastro de nutrición entre ellas. Lo que nos llama la atención en este procedimiento es justo la necesidad de Elizondo de encontrar una escritura más allá de lo literario. Elizondo se pregunta en los nocturnos: "¿En dónde termina este libro [*Elsinore*]? Hoy hace cuarenta años de aquel día interesante de mi vida" (*El mar de iguanas* 222). En el fino registro de lo escrito, los diarios de adolescencia se dispersan en un sinfín de recuerdos, imaginación del recuerdo, ficciones. Para Elizondo, lo literario está cerrado y es geométrico, mientras que el cotidiano se abre en la interminable experimentación de lo vivido. *Elsinore. Un cuaderno* es un intento por salir del orden que demarca la literatura, donde todo tiene intención, y la academia, la cual regula y salvaguarda la lengua. De ahí que Elizondo apunte, al escribir su última novela, hacia los terrenos más huidizos y precarios del cuerpo. En una entrada del nocturno fechada el 4 de diciembre de 1986, escribe:

Pienso en mi alma. No es frecuente que las gentes piensen en su alma. En la parte más invisible e inmortal de su cuerpo. Yo pienso en la mía porque encuentro que

es bastante defectuosa. Su fragilidad desdice su temple, y su vaguedad e imprecisión, de la fuerza de voluntad de su dueño. (*El mar de iguanas* 223)

En la escritura de *Elsinore. Un cuaderno* y en la lectura de su primer cuaderno, escribe en el nocturno: "Yo soy igual que hace cincuenta años. Pero mi alma es diferente" (*El mar de iguanas* 223). Si su alma y su cuerpo han ido envejeciendo, la escritura es una mediación a dicho proceso degenerativo. Los cuadernos presencian dicha transformación. Elizondo trata de salir de lo literario, como se conmina en los primeros nocturnos donde bosqueja *Elsinore. Un cuaderno*, por medio de su experimentación en lo cotidiano. Su novela "lineal", como él mismo la calificaba, considera las relaciones que el cuaderno guarda con el contexto de su producción. Cuando Elizondo empieza a escribir *Elsinore. Un cuaderno* ya contaba con un gran prestigio en los círculos literarios y académicos, había recibido el Premio Xavier Villaurrutia, las becas de la Fundación Ford y la Fundación Guggenheim, por mencionar algunos ejemplos. Geney Beltrán señala que, ante la retirada que inaugura con la publicación de *Elsinore. Un cuaderno*, Elizondo "prefirió ser ya no un autor de obras sino el amanuense de sus instantes; no seguir fungiendo como el escritor que entrega un tomo tras otro sino, abismadamente, entregarse al río soberano de la escritura" ("Los pasos perdidos"). Creemos que su última novela, a partir del concepto de cuaderno, puede dar cuenta de esta fuga, como veremos en el último capítulo de este estudio. En un documental que sigue a Elizondo por la Feria de Frankfurt el otoño de 1992, comenta:

El problema del lenguaje en México es un problema muy grave. Yo creo que es el problema más grave que hay. Porque ya no podemos mantenernos dentro de los límites estrictos que marca la Academia, o la gramática de la Academia o el diccionario de la Academia. (Pulido, "Salvador Elizondo 3/3", 04:03-04:28)

Relatando el proceso de escritura de *Elsinore. Un cuaderno*, manifiesta:

Entonces yo traté de construir un pequeño libro narrando mis aventuras en esa escuela [ENMS], en donde no usa ya el español *legal*, digamos. Sino que me valgo de todas esas lenguas que sí hablan, inclusive mezclándolas, como hacían por ejemplo los pochos o los braceros. (Pulido, "Salvador Elizondo 3/3" 06:42-07:10, énfasis nuestro)

La lengua legal es la que proveen instituciones como la Academia. A Elizondo le interesan las lenguas vivas que se hablan o el recuerdo de cómo se hablaban éstas. Su búsqueda enlaza, personalmente, madurez y juventud, escritura íntima y novela.

Como veremos en el siguiente capítulo, quien escribe cuadernos no escribe en solitario. Hay en ellos una pulsión de decir y decirle con los otros. Los cuadernos, al igual que el repertorio de Taylor, pueden ser contenidos por el archivo. La escritura de cuadernos, producida en el secreto, lo privado y lo íntimo, puede no ser mostrada; por lo tanto, excede la normalización de los archivos institucionales, que tenderán a clasificar, ordenar, discriminar, criticar, etc. En este sentido, la búsqueda por los orígenes se traslada de las instituciones hacia la introspección personal y la exploración sobre el sujeto que se constituye en experiencia, sin abandonar los contextos de poder desde donde se realiza dicha subjetivización. Los cuadernos les sirven a estas novelas para mostrar dichos procesos, los cuales toman a la escritura como un acto de transferencia corporalizado y vivo.

Novelas-cuadernos

En su lectura del concepto de Archivo de Foucault, González Echevarría dice que "[l]a narrativa en general, la novela en particular, pueden ser la manera en la que se conserva el estado

fugitivo del enunciado, un Contra-archivo para lo efímero y lo marginal" (63), ya que este Archivo "se aloja en ese espacio ambiguo y movedizo llamado literatura" (63).

Las "ficciones del Archivo", específicamente las "novelas-Archivo", las cuales *grosso modo* operan reproduciendo los discursos hegemónicos, se insertan en el campo cultural que los produce. En él pueden hacer crítica, cuestionar y "poner en tela de juicio el conocimiento recibido y sus coágulos ideológicos como identidad, cultura, instituciones educativas, incluso la lengua" (64). Dentro de este espacio, "[a]l soltar los arcanos, al abrir por la fuerza la caja fuerte, la novela-Archivo libera una procesión fantasmagórica de figuras de negación, habitantes de fisuras y cuarteaduras que rondan el convenio de escritura y de ley" (64-65). Por ello, "nunca se contentan con la ficción; tienen que pretender que aspiran a la verdad, una verdad que yace tras el discurso de la ideología que les da forma" (45). La aspiración a la verdad y el respaldo que encuentran tras los discursos hegemónicos le permiten a González Echevarría señalar

que en las [obras] de los principales novelistas latinoamericanos, el reflejo de sí mismas es una forma de desarticular la mediación a través de la cual se narra América Latina, mediación que constituye el texto previo a la propia novela. También es una forma de mostrar que el acto de la escritura está atrapado en una lucha mítica de profundas raíces que le niega constantemente la autoridad para generar y contener conocimiento acerca del otro sin que, al mismo tiempo, genere un tipo peligroso de conocimiento acerca de sí mismo y acerca de nuestra mortalidad y la capacidad de conocernos. (57-58)

Ante la pregunta "¿Hay narrativa más allá del Archivo?" (252), González Echevarría cree que hay el interés por narrar afuera del Archivo, pero ve este acontecimiento con escepticismo. Se pregunta: "¿Sería la salida o escape del Archivo el fin de la narrativa o el comienzo de otra

narrativa? ¿Podrá verse desde el interior...?" (253). Las novelas-cuadernos, entendidas como una variación de las novelas-Archivo, operan desde un adentro del Archivo, pero piensan desde un afuera de su producción. Obras referidas por González Echevarría como un "tipo de texto que no está animado por ansiedades sobre el origen, exento de añoranzas de identidad y aparentemente desligado de la historia [...] estas narrativas se ofrecen como la nueva norma híbrida de algo que ya no sería literatura" (14). Las novelas-cuadernos cuestionan el acto mismo de archivar. El cuaderno del cotidiano de José García no tiene nombre, los cuadernos de *El desfile del amor* suelen ocultarse y el cuaderno de Salvador Elizondo se relega a lo indeterminado, aludiendo a su valor indefinido.

Quienes escriben cuadernos en las novelas-cuadernos suelen desautorizarse como depositarios de sus propias certidumbres: la negación autoral de José García, la escritura como sueño de Sal y la ambigüedad con la que se narra *El desfile del amor*. Un gran número de acciones, en las novelas-cuadernos, se concentran en plasmar historias transparentes, sencillas, lineales, que cuentan con componentes cotidianos, cercanos a la persona común. En buena parte, lo que narran podría sucederle a quien sea: confrontarse con la escritura de un libro, recordar un suceso juvenil. Las novelas-cuadernos se construyen próximas a la escritura íntima; lo vemos, por ejemplo, en el temas de la novela —como en Vicens— y en el interés por referir una copiosa producción de este tipo de escritura —como en Pitol y Elizondo—.

Para González Echevarría, "como el Archivo, la novela atesora saber. Como el del Archivo, ese saber es del origen, es decir, el vínculo de su propia escritura con el poder que lo hace posible, por consiguiente, la posibilidad misma de conocimiento" (62). En las novelas-cuadernos el conocimiento no es sólo el del poder que lo hace posible, sino también el que se experimenta con el cuerpo, el cual nos permite ver a la escritura de cuadernos como acto vivo.

Hemos desarrollado una comparativa (Tabla 1) que permite leer algunas características que González Echevarría enuncia de las ficciones del Archivo, así como características de las novelas-cuadernos. Esta conversación no pretende ser exhaustiva, pero sí exponer tanto confluencias como disidencias entre ambas herramientas terminológicas.

Tabla 1

Definición relacional entre "ficciones del Archivo", que se extraen del texto de González Echevarría y la noción de "Novelas-cuadernos", mismas que usamos de las proposiciones vertidas en apartados anteriores:

Ficciones del Archivo	Novelas-cuadernos
<ul style="list-style-type: none"> • "Una forma de ficción latinoamericana" (237). 	<ul style="list-style-type: none"> • Una forma de la ficción latinoamericana que pueden referir escrituras íntimas.
<ul style="list-style-type: none"> • "La muerte es una metáfora de la imposibilidad del conocimiento, o acerca de la imposibilidad de que haya un discurso sobre el otro que no se base en potencia en un poder letal sobre él" (228). • La muerte como una de los tropos emblemáticos del Archivo. 	<ul style="list-style-type: none"> • La imposibilidad del conocimiento se traslada de la frustración de lo inconcluso —la esencia del uno— a la realización de lo plural. • La vida escrita como tropo emblemático de los cuadernos.
<ul style="list-style-type: none"> • "Mientras que el conocimiento puede ser fragmentario y parcial, la ficción 	<ul style="list-style-type: none"> • Ya que el conocimiento es fragmentario y parcial, la ficción

lo abarca todo" (228).	reconoce su condición inabarcable. Sólo puede concebirse como unidad de dispersiones y disparidades.
<ul style="list-style-type: none"> Utiliza "una etnografía muy consciente de sí y de sus mecanismos de construcción" (237). 	<ul style="list-style-type: none"> Recurren a la escritura biográfica, autobiográfica e íntima.
<ul style="list-style-type: none"> Tiene como uno de sus resultados arquetípicos a la novela de la tierra o regionalista, "un producto sumamente crítico e híbrido cuyo modelo retórico fue dado por la antropología" (237). 	<ul style="list-style-type: none"> Se encuentran en novelas psicológicas, escritura íntima, novelas de formación o <i>bildungsroman</i>, comedias de enredos.
<ul style="list-style-type: none"> "Constituyen un diálogo entre Foucault y Bajtín, un contrapunto de prisión y carnaval" (237) 	<ul style="list-style-type: none"> Echan mano de las escrituras de sí, de Foucault, y de la carnavalización, de Bajtín.
<ul style="list-style-type: none"> "No aceptan el discurso del método institucional como algo dado, aceptando el carácter literario de todas las representaciones del Otro, incluso, o tal vez especialmente, si es un Otro Interno" (238). 	<ul style="list-style-type: none"> No aceptan el discurso del método institucional como algo dado. Tratan de salir del Archivo, por medio de la afectividad con la que se relacionan. El otro interno se vuelve un "segundo yo". Lo autobiográfico se construye desde la alteridad.
<ul style="list-style-type: none"> "No han renunciado a la promesa de la antropología" (238). 	<ul style="list-style-type: none"> No imitan necesariamente discursos científicos, académicos o legales.

<ul style="list-style-type: none"> • "Privilegia el lenguaje de la literatura" (238). • Utilizan una nostalgia hacia "un lenguaje de carácter sagrado" (246). 	<ul style="list-style-type: none"> • Privilegia el lenguaje del cotidiano: conversaciones, sueños, etc. • Cuestionan qué significa lo literario.
<ul style="list-style-type: none"> • "Es una literatura que aspira a tener una función similar a la del mito en las sociedad primitivas y que de hecho imita las formas del mito proporcionadas por el discurso antropológico" (238). • "Son míticas porque tratan del origen de una manera temática y como lo que podríamos llamar semiótica" (239). • Aparecen con frecuencia "figuras dotadas de significado fundador como Colón y Felipe II" (239) y "regiones dotadas de una atmósfera del origen, natural o social, como la selva o la aldea; actividades como la fundación de ciudades, la construcción de monumentos, la redacción de historias ocupan a los 	<ul style="list-style-type: none"> • Consideran muchos orígenes. Los orígenes suelen ser inefables, confusos. Incluso, los orígenes más asequibles también se pueden reescribir. • Abundan personas comunes, escritorxs menores, excéntricxs, rarxs. Encuentran en la escritura una forma de experimentar el presente a través del cuerpo.

<p>personajes" (239).</p>	
<ul style="list-style-type: none"> • "Permanecen dentro de la mediación antropológica porque a través de ella la narrativa se remonta a la mediación fundadora, el discurso de la ley" (238). 	<ul style="list-style-type: none"> • Gracias a lo autobiográfico intentan escribirse al margen de discursos que imponen orden y formas fijas de conocimiento/poder.
<ul style="list-style-type: none"> • "Despojados de poder, los fantasmas de mediaciones previas aparecen como en un velorio de ficciones" (239). • "Son criptas [...] depósitos monumentales de restos mortales y documentos ya carentes de vigencia" (242). 	<ul style="list-style-type: none"> • Se enfocan en el porvenir de los archivos. La capacidad de nuevas lecturas futuras. Por ejemplo, con sus cuadernos de adolescencia, Elizondo escribe su presente.
<ul style="list-style-type: none"> • "Tratan sobre la acumulación de conocimiento y la forma en la que el conocimiento se organiza como cultura [...] Son acumulaciones atávicas de lo establecido" (247). 	<ul style="list-style-type: none"> • Intentan operar a partir de la anachivación de lo escrito. • Mediante el énfasis de una escritura con el cuerpo retoman la escritura desde una condición sensorial y performativa, que privilegia el instante y se sabe inconclusa.
<ul style="list-style-type: none"> • "El Archivo no puede erigirse en mito nacional o cultural, aunque su 	<ul style="list-style-type: none"> • No anhelan lo grandioso, es más se entienden desde su imposibilidad a

<p>construcción sigue revelando un anhelo por la creación de un grandioso metarrelato político-cultural" (240).</p>	<p>través de tácticas como el silencio, el autoescarnio, la ironía y la parodia.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Se ubican desde residencias nimias, que resaltan la insignificancia del contexto de la obra misma o de quien la produce.
<ul style="list-style-type: none"> • "La única utilidad pragmática de las ficciones del Archivo es hacer que la mirada de esa nueva etnología no autoritaria caiga sobre esa alianza para poner al descubierto sus fuentes internas, sus soportes ideológicos, así como sus fábulas de fundación" (240). 	<ul style="list-style-type: none"> • Se liberan de la necesidad de ser útiles.
<ul style="list-style-type: none"> • Los autores de estas ficciones "han perdido la fe en su unción como mesías en su papel de escritores, lo que, sin embargo, no les ha impedido desempeñar papeles políticos como figuras públicas con un prestigio y un carisma con valor político" (241). 	<ul style="list-style-type: none"> • Las autorías de estas novelas han desempeñado cargos políticos, o se relacionaron estrechamente al campo político; sin embargo, también se han mantenido al margen de él. Su carisma no es popular, más bien son esquivos. Como profundizaremos en el último capítulo, discuten el concepto mismo de lo político.

<ul style="list-style-type: none"> • "A menudo [son] históricas y consist[e]n en una compleja red intertextual que incorpora las crónicas del descubrimiento y la conquista de América, otras ficciones, documentos y personajes históricos, canciones, poesías, informes científicos, figuras literarias y mitos, en suma, una especie de piñata de textos con un significado cultural" (241). 	<ul style="list-style-type: none"> • A menudo son intertextuales y metatextuales, pero tomando a los escritos no como evidencia, sino como textos. Se entienden desde la heteronimia. Quien escribe cuadernos no está en soledad, sino internamente conectado. Hablaremos más de esto en el capítulo siguiente.
<ul style="list-style-type: none"> • "Revelan los huecos constitutivos que resaltan entre los documentos que flotan en el piso inundado del Palacio de Justicia" (245). Buscan "llenar los huecos" (246). 	<ul style="list-style-type: none"> • No pretenden revelar, sino que toman a los huecos, los secretos, los vacíos, los olvidos, como parte irrevelable o irremplazable. Estos no son concebidos para ser llenados.
<ul style="list-style-type: none"> • "La espaciosidad en ocasiones se refleja en el tamaño de las ficciones del Archivo, como en el caso de la monumental <i>Terra nostra</i>, pero el tamaño no es siempre la medida de totalización" (247). 	<ul style="list-style-type: none"> • Son novelas pequeñas, que hacen uso explícito del fragmento.
<ul style="list-style-type: none"> • "La arbitrariedad y la 	<ul style="list-style-type: none"> • No recurren necesariamente a

<p>inconmensurabilidad a menudo se presentan en las ficciones del Archivo mediante la vejez y la muerte" (249).</p> <ul style="list-style-type: none"> • Son como "archivos vivientes". "La senilidad es una metáfora de la cualidad incompleta del Archivo, pero también de la fuerza cohesiva, del pegamento con que se unen los textos" (249). 	<p>personajes viejos. En los casos de José García y Miguel del Solar son hombres de mediana edad, padres de familia; en el caso, de <i>Elsinore</i>, un adolescente toma la voz de un hombre maduro. Esto recompone la idea de acumulación como requisito para la escritura de experiencias. Conciben la escritura desde el cuerpo para expresar estéticas de la vida cotidiana.</p>
--	--

De acuerdo con González Echevarría, en las ficciones del Archivo, a partir de la visión que recuperan con la mediación antropológica, los textos previos "sirven para legitimar la persona del novelista como individuo capacitado [para contar]" (216). Los autores iban "*armados de cuaderno y pluma para registrar palabras inusuales, relatos extraños [...] en realidad, todo lo que observaría en el trabajo de campo un antropólogo que se preciara de serlo*" (216, énfasis nuestro). Las ficciones del Archivo utilizan a los cuadernos para armarse de conocimiento y poder. En cambio, las novelas-cuadernos se construyen desde la intimidad de quienes las escriben. En ellas, el relato extraño es uno mismo, gracias a una interioridad que se proyecta hacia afuera de las autorías. Profundizamos sobre esta idea a continuación.

Capítulo 2

Escritos éxtimos

La mejor manera de esconderse es mostrarse abiertamente, igual que la mejor manera de ocultar un secreto es dejarlo a la vista de los demás.

—Manuel Alberca, *El pacto ambiguo*

La extimidad no es un destino, sino la visualización de un desplazamiento: un lugar entre dos puntos.

Como vimos en el capítulo anterior, las novelas-cuadernos cuestionan su pertenencia dentro de los archivos, al pensarlos como espacios que ordenan y salvaguardan las vivencias. Cuando tienden a consolidarse en el afuera del espacio arcóntico, las novelas-cuadernos recurren a la performatividad que les ofrece el cuerpo, lo que parecería indicar un movimiento hacia adentro de las subjetividades. En este capítulo nos encargaremos de explorar uno de los "emblemas de la autobiografía" (Catelli 309) y del espacio autobiográfico: la interioridad. Los cuadernos de mediados del siglo XX nos dejan entender al texto como compañía; aliados secretos en la generación de memoria espontánea y en el desarrollo de procesos de subjetivización y resistencia. Sostenemos que las autorías estudiadas y sus respectivas novelas-cuadernos no son trabajos que recurran únicamente a ejercicios de autorreflexión, ubicados en un ensanchamiento de la intimidad romántica, sino que representan proyectos que más que complejizar las megalomanías y las densas capas del yo, apuestan por una búsqueda de la alteridad, una escritura con el otro. Para ello, utilizaremos como base las ideas enunciadas en *La intimidad como espectáculo*, de Paula Sibilia, y *En la era de la intimidad*, de Nora Catelli. Igualmente, nos serviremos de los cursos de Jacques-Alain Miller sobre el concepto lacaniano de extimidad con el cual delimitaremos desde dónde escriben estas autorías.

Intimidades

Respecto al espacio de lo íntimo, Paula Sibilía apunta que

[l]a interioridad psicológica fue cuajándose como un lugar misterioso, rico y sombrío, ubicado dentro de cada sujeto. Un núcleo secreto donde despuntan y se cultivan los pensamientos, sentimientos y emociones de cada uno, en oposición al mundo exterior y público, compuesto por todo aquello que está fuera de cada individuo en particular. (65)

La exploración del mundo a través de la introspección es relativamente reciente, señala Sibilía, y es el resultado de prácticas burguesas que privilegiaban el espacio personal al interior de la propiedad privada. Ahí, “la atención del autor se volvía especialmente hacia dentro de sí, a fin de interrogar la naturaleza fragmentaria y contingente de la condición humana” (70). En la transformación diacrónica de los textos autorreferenciales, Sibilía indica que a partir de ellos “[emergió] una subjetividad más contradictoria, descentrada y fragmentada que, a pesar de todos los esfuerzos de autoconocimiento, renuncia a las pretensiones de ser sincero acerca de quién se es” (70), hasta alcanzar “una crisis profunda que podía llevar a la despersonalización” (71). De esta indagación en lo interior, Sibilía subraya la inherente respuesta con la contraparte exterior y rastrea este afuera encapsulado en las disquisiciones entre la persona común y el otro, la sociedad, hasta Dios y el “hombre universal”. Nos dice que el hombre universal “se observa tanto a sí mismo como a los otros en su cualidad de representante del género humano, cuyos miembros se definen como libres y orgullosamente iguales a todos los demás” (71). Este carácter universal posibilitó que a partir del siglo XIX, “casi todo se [jugara] en esa interioridad abultada e hipertrofiada” (73), desestimando el ámbito público. Para Sibilía, “en ese espacio interior,

vagamente ubicado 'dentro' de cada uno, fermentaban pensamientos y sentimientos privados. El repertorio afectivo de esa esfera íntima debía ser cultivado, guarecido, sondeado y enriquecido constantemente" (77). Por su parte, Nora Catelli, indica que la intimidad es "el espacio biográfico convertido en señal de peligro y, a la vez, de frontera; un lugar de paso y posibilidad de superar o trasgredir la oposición entre privado y público" (10).

Ambas académicas coinciden que este espacio, en donde y desde donde se suele colocar el sujeto, es parte de una invención en aras de su propia colocación. Para Sibilia, "la noción de interioridad fue inventada: pertenece a un tipo de formación subjetiva que emergió en un contexto determinado, en función de ciertas líneas de fuerza que estimularon su desarrollo" (106-07). Para Catelli, "lo íntimo es imaginario" (10), "pero la dimensión imaginaria no es sólo desconocimiento (o punto ciego) sino movimiento de ruptura y, por tanto, poderoso dinamizador" (10, paréntesis en el original).

De acuerdo con Sibilia, "en oposición a los hostiles protocolos de la vida pública, el hogar se fue transformando en el territorio de la autenticidad y de la verdad: un refugio donde el yo se sentía resguardado, donde estaba permitido ser uno mismo" (74). Por lo tanto, "para moverse en ese universo de afuera era imprescindible el uso de máscaras protectoras, mientras que los reinos de la autenticidad y la verdad se encontraban dentro de casa y dentro de sí mismo" (117).

Tanto Catelli como Sibilia refieren una tipología de personalidades que se desarrollan en el estudio de la subjetividad respecto a una formulación vectorial. Se basan en un trabajo de David Riesman, *La muchedumbre solitaria*, el cual presenta tres subjetividades: 1) La persona dirigida por la tradición, 2) La persona dirigida desde adentro y 3) La persona dirigida por los

otros. Sibilia los condensa de la siguiente manera: 1) La subjetividad introdirigida y 2) la alterdirigida.²¹

Riesman construye esta división a mediados del siglo XX pensando en la sociedad norteamericana. Con sus matices, las ideas de Riesman alimentan ambas posturas teóricas de las que aquí nos apoyamos, las cuales mantienen un análisis de su contemporaneidad, finales de la década de los 2000. Mientras Sibilia enfoca su estudio en el contexto de la sociedad del espectáculo y la cultura de masas, Catelli propone una suerte de "yo expandido" en aras del cuidado mutuo, un yo inserto en una sociedad terapéutica, donde "no será jamás objeto de dominación o mortificación sino de curación" (17).

A fuerza de ubicar al *locus* en una zona protegida, la escritura íntima se edificó lentamente, desde las confesiones hasta los ensayos y los diarios privados, para Sibilia, estos "preciados objetos se escamoteaban a la curiosidad ajena, se guardaban en cajones [...] protegidos por medio de llaves y contraseñas ocultas. Inclusive, su práctica podía ser una actividad seriamente prohibida y perseguida" (90). La antropóloga argentina nos recuerda que "en esa plétora de textos intimistas, la propia mirada se volvía hacia dentro de sí mismo (introspección) y hacia atrás de sí mismo (retrospección), en busca de (re)construir una ambiciosa totalidad" (154, paréntesis en el original). Características propias de las subjetividades introdirigidas.

Para Sibilia, [la subjetividad alterdirigida] "se trata de un tipo de yo que se construye en la visibilidad, tanto en la exposición de su vida supuestamente privada como de su personalidad"

²¹ Concreción a la cual nos atenderemos en el actual estudio, con el fin de facilitar el tránsito por el mismo. De acuerdo con Riesman, las personas dirigidas por la tradición, aunque se sitúan en sociedades donde es fácil "identificar la estabilidad de la estructura social a lo largo del tiempo histórico" (22), no se encuentran en contextos donde se promueva el desarrollo de la individualidad; en nuestro caso, la exploración subjetiva.

(284). En estas subjetividades, "lo que se *es* debe *verse*, y cada uno es lo que muestra de sí mismo" (268, énfasis en el original). Apunta Sibilia que la personalidad alterdirigida nació a mediados del siglo pasado [donde] hubo una redefinición del yo. El nuevo vástago es, antes que nada, una subjetividad que desea ser amada, que busca desesperadamente la aprobación ajena, y para lograrla intenta tejer contactos y relaciones íntimas con los demás. (268)

Ese nuevo vástago es una desfiguración del "hombre psicológico" u "hombre privado". Los contextos históricos entre los estudiados por Sibilia y Catelli y los de la actual investigación varían. No obstante, hay rasgos de las subjetividades alterdirigidas que incipientemente se registran en las autorías de las novelas-cuadernos y que dan pie a una creación de vasos comunicantes con las características de las infrapolíticas literarias, como analizaremos en el último capítulo. Sibilia advierte que sus proposiciones no son trasladables a la época en que Guy Debord publicó *La sociedad del espectáculo*, alrededor de los sesentas; no obstante, señala que sí existen continuidades. Recuerda, por igual, que en ese tiempo "imperaban rígidos separadores entre los dos ámbitos en que transcurría la existencia: el espacio público y la esfera privada. Las subjetividades modernas se estructuraban, precisamente, en el tránsito de esa frontera bien delimitada entre un ambiente y el otro" (304). Las subjetividades alterdirigidas que estudia Sibilia se construyen a partir de una visibilidad más permanente, mientras que la alterdirección de mediados del siglo XX es más fugaz; momentos, como la publicación de un libro, podían darse sin que necesariamente su cotidiano se viera expuesto. Por igual, apuntamos que a mediados del siglo XX, las subjetividades alterdirigidas no pendían de estatutos claros alrededor de la naciente celebridad literaria latinoamericana; la capacidad de monetización de los textos era delegada a entidades editoriales, agentes u otros intermediarios; la retroalimentación de las obras

no era inmediata o masiva, pendiente de la presta aprobación o cancelación, más bien destinada a pequeños grupos; la publicación requería de un proceso de diseño largo y a veces costoso.

Las autorías de las novelas-cuadernos no se colocan como "sujetos creadores" por encima de sus "obras", como sí sucede con los escritores de blogs que analiza Sibilia donde, de acuerdo con la académica, las obras pasan a ser "objetos creados", una suerte de utilería del o para el yo, ya que "la verdadera creación que se pone en juego es subjetiva, por ende son los autores, estilizados como personajes, quienes precisan de esa legitimación concedida por la mirada ajena" (269). Esto es, el "reemplazo de las bellas artes del *hacer* por el encantamiento del *ser*" (198, énfasis en el original).

Las subjetividades alterdirigidas que se gestan en la mitad del siglo XX mexicano contemplan fronteras entre los ámbitos público y privado de formas más evidentes; incluso, en algunos círculos las fronteras resultan inviolables, castigando dicha infracción tanto moral como legalmente. La exhibición de los secretos, la desnudez de la mente y el cuerpo, la manifestación de opiniones que juegan en contra de los discursos hegemónicos solían estar cargados de negatividad y traían consecuencias como la marginación y la alienación de las subjetividades, cuando no el encarcelamiento o la muerte. El siglo XXI ha alcanzado velocidades impensables para el siglo pasado, así como un gran número de plataformas y medios desde dónde proyectar la subjetividad. Las autorías de las novelas-cuadernos encontraban una forma de traspasar las fijas lindes de las esferas públicas y privadas a partir de un movimiento que buscaba disolver esa división. Una de ellas era la literatura. Por lo tanto, hay ciertas características de las subjetividades introdirigidas que se quedan como huella de esto. Principalmente, se mantiene la idea de que es posible encontrarse hacia dentro de sí mismx. Como cuenta Sibilia, "para las personalidades introdirigidas de [los] lectores de antaño que se refugiaban en la ficción [...] esa

lectura invadía sus vidas enriqueciendo el acervo de sus interioridades y alimentando su autoconstrucción" (79).

Las autorías de las novelas-cuadernos se encuentran más cercanas al narrador-artesano que al autor-artista, por las particularidades del medio. En la escritura como artesanía, anota Sibilia, "para ser un gran escritor —o para escribir una buena ficción— no es necesario detentar una personalidad exultante o artística ni protagonizar una vida llena de aventuras exóticas o especialmente intensas" (192). Sino que se entiende como un trabajo centrado en el armado minucioso, técnico, hecho con el cuerpo, que aprecia entornos silenciosos y solitarios.²² Ésta era una soledad relativa, porque, como dice Sibilia, "ya sea escribiendo o leyendo, parece evidente que estar solo con un libro era estar solo de un modo diferente [...] Además de dialogar en silencio con el autor, al leer siempre se estaba, sobre todo y principalmente, consigo mismo" (80).

Para Aline Pettersson hay dos formas de abordar *El libro vacío*: la primera, involucra atenerse a los laberintos que José García va construyendo entre la pluma y la hoja, así como entre los dos cuadernos; la segunda, supone mirar "detrás de la pluma torpe de José García [donde] se perfila la pluma espléndida de Josefina Vicens" (ctd. en Vicens 10). De acometer este atisbo, nos descubriremos mirando a Vicens escribir: una autora que escribe sobre un hombre que escribe, cuyas experiencias escriturales se entrecruzan en un fino e imbricado tejido. Una de ellas es la construcción hacia el interior de su subjetividad. De acuerdo con Pettersson, Vicens, tanto en su escritura como en su habla, se prodigó "en un rumor envolvente y seco a la vez, sin el oropel de

²² Michael Baxandall, en su concepto del ojo de la época, enfatiza que en la reflexión de la luz "el equipamiento humano para la percepción visual deja de ser uniforme para todo el mundo [...] cada uno de nosotros ha tenido experiencias diferentes, por lo que cada uno tiene ligeramente diferentes conocimientos y capacidades de interpretación" (45). Aunque las diferencias pueden parecer pequeñas, "en ciertas circunstancias, las diferencias marginales entre un hombre y otro pueden adquirir una curiosa importancia" (46). Para él, las diferencias fisiológicas de la visión impactan en cómo nos construimos socialmente.

los adornos. Sin hacer alarde de su intimidad que sabiamente se reservó" (ctd. en Vicens 9). De esto da cuenta el limitado catálogo de entrevistas y reportajes donde se expuso.

Como lo dice Vicens, "José García es un hombre con la inquietud de escribir; de que sea una escritura secreta, porque comprende que no es trascendente lo que puede hacer, aunque en el fondo hay un natural deseo de comunicarlo y así lo confiesa alguna vez" (Cruz Vázquez 5). Una escritura secreta que es descubierta por el acto de escribir.

En el cuaderno uno, José García, al volcarse sobre sí mismo, puede ser "sincero" (30), "verídico" (30), estar "tranquilo, sereno, resignado mansamente al fracaso" (29), para dedicarse a la creación de una novela. Una obra que lo lleva reiteradamente a cuestionarse sobre sí: "¿Qué es un libro? ¿Quién es José García?" (31). Pero ese trayecto hacia adentro, como ya lo observamos, corresponde a una invención, misma que comienza a diluir la rigidez de lo interior. Lo cual resulta en una intimidad que se expresa en escritura. José García señala: "Para poder escribir algo, tuve que mentirme: escribo para mí, no para los demás" (32). Un espacio donde los otros se expelen. Un espacio que se crea, que se produce con el fin de apaciguar la mente, porque "el niño, como el hombre, no posee más que aquello que inventa" (32).

Su cuarto de escritura constituye un refugio del exterior, mientras que sus horas adentro de su despacho se comparan a las horas que su esposa pasa cuidando la casa. Lejos de lo que García entiende como alguien que profesa ser artista: "El artista es un ser distinto, vulnerable, asombrado, trémulo, herido de nacimiento y por vida, difícilmente incorporable a la realidad diaria" (198). En sí, una persona ajena a lo cotidiano. Para un artista, según García, "el arte es tan natural e inexorable como la muerte y el instinto" (204), pero García se dice: "No soy un artista" (204), ya que él sólo quiere escribir. Para él el arte no es la vida y la muerte, sino "que el arte, la vida y la muerte son el hombre mismo y su relación con los demás" (205).

Frente al cuaderno en blanco, explica: "Lo real, lo que se ve, es que ella [su esposa] ha trabajado y yo no" (36). Para él, la escritura es un trabajo, una actividad afanosa, como limpiar y lavar. Sin embargo, en la casa también encuentra refugio. A punto de salir de la oficina,

todos [los empleados] tenemos la misma ansiosa necesidad de ir a refugiarnos precisamente en esa casa en donde nos esperan nuestra mujer, nuestros hijos, aquellos por los que hemos hecho, y haríamos durante toda la vida si fuera necesario, este esfuerzo gris, anónimo, liso. (72)

El refugio es ambivalente. En ese espacio se cosechan un sinfín de dudas, de escarnios, de vejaciones que él mismo se impone, porque comparte la cualidad del cuaderno, donde se escribe la inestabilidad de una subjetividad en construcción. Según Alejandro Zambra, en los libros de Vicens "la intimidad es una condena, el último y obligatorio refugio ante un mundo hecho pedazos. Los personajes quisieran integrarse al mundo, pero el único modo que tienen de hacerlo es reconociendo su soledad radical, su subterránea y definitiva locura" ("La soledad de Josefina Vicens"). Por ello, José García necesita establecer un mecanismo que incluso en el rincón más recóndito de su casa, junto a los triques y los enseres, conecte con los otros. Lo cual involucra abrir de par en par un cuaderno.

En *El desfile del amor*, por ejemplo, Miguel del Solar, al entrar en el Minerva se percata de algo: "el interior de aquella construcción [está] al borde de la ruina" (9), como la memoria infantil que trata de reconstruir y que le tiende celadas que engañan y confunden. En el interior del Minerva, se mira a sí mismo:

Su estancia en aquel lugar aparece, se pierde y vuelve a surgir en sus recuerdos como enmarcada por un escenario palaciego. Y en ese momento, al examinar con

cuidado el interior, los espacios, a pesar de su amplitud, le parecen bastante más reducidos de cómo los ha retenido en sus recuerdos. (10)

Del Solar trata de reconstruirse personalmente en el recuerdo de un Minerva pasado y esto lo lleva a explorar una interioridad espacial que se construye, a momentos, en su memoria. En el capítulo anterior hablamos de los peligros de publicar textos en *El desfile del amor*: llevar hacia una exterioridad que suele tergiversar, censurar y malinterpretar los escritos íntimos. De ahí que podamos dilucidar ciertos rasgos. Para Del Solar, en su investigación inicial, las fichas bibliográficas, "que repetían con monotonía el año de ingreso a México, el domicilio, las conexiones y viajes por el país" (14), le proveían de mucha información, datos, pero ninguna narración sustanciosa, o contexto marginal valioso. En su lectura de textos inherentemente públicos, *e.g.* periódicos, actas, registros, se había encontrado un escollo. Sobre todo porque el narrador puntualiza que "debía confesar que hizo esa visita [a México, al Minerva] por una razón más íntima" (14), esa intimidad que le llegó como "un eco muy vago" (15), e implicó detener sus estudios y abandonar la Ciudad de México en 1942, asunto mayor en la biografía de un niño de diez años.

Incluso, la intimidad que lo mueve, le permitía declarar años después con un nostálgico orgullo frente al Minerva: "Nadie podía imaginarse al pasar frente a esa ruina la elegancia de sus interiores" (16). La interioridad del Minerva albergó una pluralidad de singularidades a través del tiempo. Una compleja vastedad de personas. En la noche del asesinato, la casa de Delfina Uribe hierve de personalidades, al igual que el propio edificio, en sí "una Babel" (20).

Aunque buscaba encontrar, por medio del recuerdo infantil, Del Solar no produce en ello una intimidad, porque el olvido y el paso del tiempo ha deteriorado su percepción. En su primera visita, por ejemplo, "no logró precisar el sitio de su propia habitación" (24). El Minerva que él

busca no está ahí. En ese momento de 1973, él "no pensaba vivir allí" (24). La interioridad del Minerva, de 1942, se localiza en otra parte. Con todo, para Del Solar, "un edificio como aquél era una tentación. Uno sentía ganas, con sólo pasar por la calle, de escribir todo lo que había ocurrido en su interior" (71). Escribirlo a la vez que se escribe. Cuando Del Solar recorre Ciudad de México en 1973 se hospeda momentáneamente con su madre y no posee muchas cosas; lleva un cuaderno, por ejemplo. Al mencionar la escritura de los interiores del Minerva también nos habla de la escritura de su propia interioridad.

Pitol no vacila en mostrar, en esta reunión de personalidades, las complejas derivaciones de mirar hacia adentro y no verse más que a unx mismx. En los monólogos que presenta se advierten los caminos cegadores del ensimismamiento y las limitaciones del yo, cuando no se fractura o se agrieta su estatuto individual. Eduviges Briones suele ser descrita, en varias ocasiones, como "egoísta" (27). Ella misma lo expresa, de alguna manera: "He acabado por no salir de casa" (30). Se lo dice ante los malos tratos que ha recibido últimamente de sus allegados. Incluso, con su sobrino Miguel de frente, "pareció olvidar que había otra persona en la habitación y comenzó a hojear unas revistas" (31). Eduviges protege constantemente las rígidas fronteras entre los ámbitos públicos y privados. Recuerda: "Desde niña me habían prohibido pronunciar el nombre de mi tío [el poeta Gonzalo de la Caña]" (34), por considerarlo fuera de la norma. Explica: "Se nos prohibía mencionar hasta su existencia" (34), "en casa nos habían enseñado que ciertos temas no puede uno tratarlos nunca, menos entre hermanos" (36). Cuando Balmorán "quería saber ciertas cosas íntimas" (36) de la familia, Eduviges hace lo imposible para detenerlo y levantar los muros del secreto lo más alto posible.

Las únicas veces que Emma Werfel no podía escribir el diario de su madre era "en ciertas temporadas, breves pero terribles, en que se encerraba Ida en sí misma. Había días en que le era

imposible volcarse al exterior. [...] Hasta que llegaba el momento en que su hermetismo mostraba fisuras" (88). Con ello, relata Emma, también "se abría a la palabra, la relación entre hombre y mundo, la pasión literaria, la salvación por la cultura, el sentido oculto de la vida, todo aparecía en esa especie de monólogos que brotaban a mi lado cuando menos lo esperaba" (88). Los momentos de Ida Werfel se transforman con Pedro Balmorán en una "selva [de] inmensas raíces de megalomanía" (105), donde "un elemento de artificialidad desmedida hacía intolerables sus monólogos" (105). El cual, igual que Emma Werfel se ha encontrado "durante estos largos años de silencio aparente" (107), a punto de publicar su obra "en medio de un estruendo de carcajadas" (107). En su internamiento del yo, "el nudoso librero no tenía paciencia para escuchar a nadie" (109) y le exigía a Del Solar tácitamente "no dejar de ser su público, no arrebatarse por piedad la palabra" (109). Balmorán, no obstante, diagnostica a Delfina Uribe de esto mismo, sin percatarse. Éste le comenta a Del Solar: "Si Delfina representa algo es sólo a sí misma, a sus innumerables mezquindades, su ansia de poder, su rapacidad sin límites" (114).

Delfina Uribe, por su parte, que siempre "ha sido una figura pública" (41), según el narrador, traza los intereses y sensibilidades compartidos por la ciudad, incluso por la nación, desde su galería de arte. Delfina tenía fama de no hablar de otra cosa que no fuera de pintura; o sea, de ella misma. Para Del Solar, de niño, Delfina era "una figura más adecuada para contemplarse en el cine que en la vida real" (44). En sus charlas, fue casi imposible para el historiador encontrar una cercanía con Uribe. Después de que le confiara la breve historia sobre la muerte de su padre y de su hijo, Del Solar, reflexionó sobre "el aire de retraimiento de Delfina, esa especie de egoísmo físico, de rechazo a la entrega, que emanaba de su cuerpo" (137). Usualmente, las pequeñas reuniones que organizaba Uribe se convertían en eventos con multitudes. Incluso siempre proyectada hacia afuera, "resultaba bastante egocéntrica. La voz, el

tono, sus ademanes, todo contribuía a su maestría en el relato, acentuaba su narcisismo, y, de un modo complejo, [...] revelaba su voluntad de exclusión, su deseo de ensimismarse, lejos del resto del mundo" (55). Es hasta el último capítulo, donde desde Uribe asoma una especie de secreto para Del Solar, ahí donde "por primera vez estaban a solas" (222). Cuando decide darle un pequeño recorrido y narrarle con detalles los interiores de su casa, observa "una puerta que Delfina no abrió" (220).

¿Cómo las personas que aparentemente se rodean de los otros pueden estar tan solas? La enajenación del yo, prejuicio que se concibe en las escrituras íntimas, no le concierne sólo a este tipo de práctica o existencia, sino que toca subjetividades de formas variadas y complejas. Incluso a aquellas personas que no escriben íntimamente, aquellas que se arriesgan en las compartidas explanadas de lo público.

En *Elsinore. Un cuaderno* nos adentramos, como ya habíamos hecho patente, a una interioridad del cuerpo que duerme: el sueño. Hemos comenzado el internamiento, a través de las múltiples compuertas que nos presenta esta novela. No sólo nos encontramos dentro de un sueño, sino en ocasiones en los paréntesis de él, anotaciones marginales, quebradizas, sustituibles. Destaca Claudia L. Gutiérrez Piña que en esta novela "el mundo de la memoria y el sueño se presentan como formas de un mismo universo, el de la vida interior" (298). Por ello, asegura, "lo que se pone en juego es la motivación íntima del escritor de recuperación del origen de sí mismo, del momento esencial que determina su constitución" (303). Para Gutiérrez Piña, el primero de los cinco fragmentos de la novela trata de hacer explícita esta separación entre interior y exterior. Por ejemplo, "fuera del sueño, sobre el mapa, el Lago Elsinore se extendía de este a oeste a lo largo de unas seis o siete millas" (51). En la carretera hacia él, más allá de las montañas, Sal sólo puede ver "el desierto y el misterio" (51). El exterior como aquel mapa ordenado, el Elsinore

cartografiado que no pertenece al sueño, no es el de la novela. El mapa es un punto aislado y, al igual que el asesinato del Yuca, es una sombra del mundo exterior. Por ello, como anota Gutiérrez Piña,

[l]a función de este primer fragmento, al configurar la cartografía social en que se desarrolla el personaje, cumple el papel de marcar el reconocimiento de esa “irregularidad vital indefinible” del hombre determinado por su realidad exterior. El modo de presentación que el narrador hace de esa exterioridad del mundo evita dar calificativos, no hay un juicio de valor, ni un manejo del discurso que permita reconocer la presencia directa de una visión crítica de esa realidad. (306)

Lo exterior es imposible. No se puede escribir un sueño lejos del deseo, su material básico.

Creemos como Gutiérrez Piña que, en la novela, “[e]ntre la vida del mundo interior y la del exterior, se opta por la primera” (307). Por ejemplo, la descripción de la llegada a Los Ángeles con su padre, en medio de un escenario que muestra los estragos de la guerra sin focalizarlos del todo, pareciera una escaleta que registra una simple lista de acciones. Hasta que llega al cuarto privado de su difunto primo, después de observar sus objetos personales, es cuando Sal expresa:

Tuve entonces por primera vez una sensación que luego se ha repetido a lo largo de mi vida y que no sé si es debido a una facultad común a toda la gente o propia de un efecto fotográfico mágico: la de saber, con sólo ver su fotografía, si el modelo está vivo o muerto. (48)

En ese espacio íntimo, una de las pocas ocasiones en las que vemos sin acompañantes a Sal, es donde sufre un reconocimiento. Que dicho reconocimiento suceda frente a la imagen de un joven muerto explica una necesidad de identificación. Por igual, desde la escritura, Elizondo maduro

observa al Elizondo joven que ya se ha ido. Lo que aquí entrevemos es la capacidad de Sal para construir una subjetividad, a partir de la imagen de un joven muerto.

Así, la narración está llena de pequeños secretos juveniles u objetos ocultos: el billete doblado al fondo de la cartera, botellas de whisky enterradas, escondites, parajes encubiertos, voces recónditas. Cuando Sal le enseña groserías en español a Fred, indica: "Yo guardaba un secreto y me regodeaba pensando en él" (71). Al igual que Sal, Fred tiene un joven muerto en su haber: su hermano. Sal comenta: "Aunque su madre lo tenía prohibido, me mostraría su cuarto con los trofeos que había mandado y todo eso" (71). A Sal esa habitación le recordó el cuarto de su primo.

La exploración de la interioridad queda patente en una entrada de los *Diarios* de Elizondo, fechada el 15 de septiembre de 1982: "Hoy finalmente empecé a escribir lo de Elsinore. Lo haré con un programa dos páginas de mi cuaderno de borrador cada día. Creo que ahora soy más profundo que antes. Hace mucho que no escribía desde adentro" (283).

Dice Elizondo, en *Camera Lucida*, que "los sueños nos demuestran que la vida interior siempre adolece de leves anacronismos" (25). En ese libro, cuando reflexiona sobre el funcionamiento de la cámara clara lo equipara con la literatura. Al observar por la mirilla de esta cámara, como quien escribe cuadernos íntimos, hay "riesgos que confrontan al observador que se contenta con mirar tan sólo, sin darle un empleo literario a su instrumento" (74). En esta vinculación, afirma:

Es evidente el escaso mérito de muchas obras del género diario íntimo, *cahiers*, memorias profesionales, *notebooks*, etcétera, cuando no están hechos con el máximo rigor literario, y, sobre todo, si tenemos en cuenta que nada nos obliga a convertir nuestra vida interior en mala prosa. (74)

Para Elizondo, una vida interior, como la de los sueños, tiene que traspasar la mera observación que produce la escritura íntima de los cuadernos y en ello tratar de dotarla de valor estético. Por la mirilla de la cámara clara podemos ver sobre todo a los otros. Por esa mirilla, la realidad se convierte en "una cosa mental y subjetiva" (75), donde se combina "la experiencia sensible, el juicio crítico y la técnica" (75). La escritura íntima, llena de códigos desconocidos, necesita algo más para construirse con los otros. Un más allá, lejos del ensimismamiento de lo íntimo. Una interioridad acompañada.

En este reducido apunte sobre el retrato que realizan estas tres novelas-cuadernos de la intimidad, así como ciertas reflexiones sobre la interioridad realizadas sobre sus autorías, hemos podido entrever cómo se plantean ciertos procesos de subjetivización. La intimidad como invención es un refugio para quien se escribe, ya que conserva trazas de lo oculto, pero también puede ser un peligroso escondite que no permite ver más allá de uno mismo. Por ello, la soledad que se experimenta, en las novelas-cuadernos, es una soledad aparente, pues está volcada siempre hacia el otro, en un tenue mecanismo de vinculación.

Extimidades: más allá de sí mismx

Exploramos cómo estas novelas-cuadernos se desarrollan en una interioridad nutrida y compleja. Lo cual nos lleva a preguntarnos, entonces, ¿dónde empieza y termina el yo? Nora Catelli señala que "el autor es ese *yo* que al decir *yo* dice *otro*" (302, énfasis en el original). A partir de reflexiones basadas en teorías tempranas de Mijaíl Bajtín, Catelli propone que la aparición de la categoría de autor confiere "un valor estético (lo cual equivale a decir: valorable y comunicable) a la existencia" (303, paréntesis en el original). El espacio autobiográfico es tal que por las grietas de las ficciones podemos leer estas novelas de otro modo. No obstante, tenemos

que señalar que, aunque nos acerquemos a textos autobiográficos donde el pacto lejeuneano se hace patente, Paula Sibilía insiste en que "no deja de ser una ficción, ya que, a pesar de su contundente autoevidencia, el estatuto del yo siempre es frágil" (37). La antropóloga apunta que el yo es "una unidad ilusoria construida en el lenguaje a partir del flujo caótico y múltiple de cada experiencia individual" (37). Esto es, un "cruce de narrativas" (38) posibles gracias al torrente discursivo.

A partir de ello, cuando hablamos de interioridad en la escritura de estos cuadernos, depositados en residencias nimias y corporizados en un presente vivo, deviene en el análisis de su propia extimidad. De ahí, podríamos matizar este concepto visualizándolo como un movimiento continuo que hace interactuar lo público y lo íntimo. Como apunta Jacques-Alain Miller, en sus cursos donde estudia los postulados de Jacques Lacan, "el término extimidad se construye sobre intimidad. No es su contrario, porque lo éxtimo es precisamente lo íntimo, incluso lo más íntimo [...] lo más íntimo está en el exterior, que es como un cuerpo extraño" (14). Incluso, nos conmina a entender a la extimidad como "una fractura constitutiva de la intimidad" (17). Lo éxtimo también concede al escritor de cuadernos un grado de heteronomía; esto es, escribe con lo otro, porque, "es la imagen del otro la que define el interior, el sentimiento del interior, el sentimiento de su intimidad" (Miller 31).²³ En lo éxtimo es donde se configura su escritura del mundo y ese proceso conlleva, como dice Miller, "un hiato de la identidad consigo mismo" (27). Por igual, apunta que

[I]os diarios íntimos, cuando están bien hechos, cuando van al corazón de lo que está en juego, es decir, al corazón de la identidad consigo mismo, cuando ponen en

²³ Para Alberto Moreiras, la autobiografía constituye una heterobiografía, por medio de la autografía. Dice: "No sólo que toda escritura es autográfica sino también que ninguna escritura lo es del todo, que la autografía no puede nunca constituirse a partir de sí misma, que siempre está implicada en la invocación de un otro que, al ser *escrita*, viene a reconstituirse como anticipación de uno mismo, a su vez siempre entendida como entrada en la otredad" (*El tercer espacio* 14-15, énfasis en el original).

ejercicio su valor, llegan siempre, con diferentes registros, a este lugar de intimidad. (31-32)

Sibilia define que el blog íntimo "consiste en exponer la propia intimidad en las vitrinas globales de la red" (16), analizando particularmente blogs virtuales del siglo XXI. Para ella, los blogs pueden ser "versiones simplemente renovadas de aquellos cuadernos de tapa dura, garabateados a la luz trémula de una vela para registrar todas las confesiones y secretos de una vida" (18).²⁴ Sin embargo, en los blogs la visibilidad pretende ser tan penetrable que atraviesa las paredes de las habitaciones, como el *wifi* que conecta a la web. Esa intimidad dista de los procesos de subjetivización que acontecen a mediados del siglo XX, en los cuales la visibilidad es instantánea y se acota a momentos específicos, como en el acto mismo de escritura.

Aina Pérez Fondtveila y Meri Torras Francés, en *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre autoría literaria*, advierten que "frente a la autoría débil que protagoniza la cultura manuscrita, la introducción y generalización de la imprenta [reconfiguraron] el estatuto y consideración del productor" (23). En su estudio relatan una biografía de la autoría que va desde la práctica amanuense, principalmente anónima y artesanal, hasta el desarrollo de la autoría arquetípica posromántica, basada en un modelo de genio autónomo. Lo cual nos hace preguntarnos si dicha relación con el acto de escribir cuadernos se ha distanciado de la autoría débil y heterónoma, recurrente en la Edad Media. Esto pone en relieve las principales presunciones del acto de escribir, que pueden implicar una escritura en solitario o en la lejanía. Señalan Pérez y Torras que el libro publicado "produce la ilusión de 'clausura' y de 'separación [respecto a] los otros textos' que, frente a la asunción de intertextualidad que domina la tradición

²⁴ Nos interesa remarcar brevemente la evolución del término "blog". Aunque originalmente parte de término "weblog", literalmente "diario en línea", acuñado por Jorn Barger en 1997. Peter Merholz, en 1999, lo transforma a la frase "we blog". Los académicos enfatizan la interacción que sucede entre los usuarios, permitiendo, a su vez, su empleo no sólo como sustantivo, sino como verbo. Los blogs surgen para cubrir la necesidad de un espacio de registro personal en la virtualidad, como un medio que recuerda otras herramientas como el cuaderno. ("Blog")

oral y manuscrita, favorece la atribución de los enunciados a una fuente individual” (23, comillas en el original). Atravesada por la disminución de la escritura artesanal, como señalan Pérez y Torras, la autoría de los siglos posteriores al Renacimiento experimenta un “paso [del] régimen de comunidad al régimen de singularidad u originalidad que caracteriza el campo literario y artístico” (27), lo cual identifica a la obra “con el fuero interno y [la desliga] del foro público, esto es, de ese espacio compartido que supedita la autonomía creativa a sus demandas” (28). En los cuadernos que profundizan sobre los devenires y vericuetos de la persona común, las experiencias narradas son las experiencias singulares que se atan a una existencia compartida. No única, no auténtica y sin intenciones de instalarse por sobre ninguna otra existencia. Como señalan Pérez y Torras, “el lugar común de la ideología autorial es la fobia a lo común” (49). Los cuadernos recurren a autorías con “heteronomía fuerte”. Esto es, “agente[s] que escribe[n] sobre tensiones discursivas, retóricas e intertextuales cruzadas” (220). Toman distancia de las autorías con “autonomía fuerte”, “originador[as] de un texto que se produce a sí mismo, o que es percibido por los demás como el soberano absoluto de la obra” (220).

De acuerdo con Aline Pettersson, "*El libro vacío* se asoma a la intimidad más secreta de su personaje" (ctd. en Vicens 20). José García, ciertamente, experimenta la condena de su soledad. Escribe: "Ahora sé que en esos dos solemnes momentos del hombre, cuando nace y cuando muere, nadie puede acompañarlo" (111). Sin embargo, suele querer destrabar la aparente autonomía que lo rige. Evidencia así, la autoimposición de la misma: "[M]entía deliberadamente. No escribo para mí. Se dice eso, pero en el fondo hay una necesidad de ser leído, de llegar lejos; hay un anhelo de frondosidad, de expansión" (32). Incluso, establece un procedimiento para verse más allá de sí mismo, José García se conmina a "NO HABLAR EN PRIMERA

PERSONA" (42, mayúsculas en el original). Lo lleva aún más lejos: "[N]o usar la voz íntima, sino el gran rumor" (32).

Si nos atenemos al texto de Zambra, antes referido, el propósito de José García es conectarse con otros; la mayoría de las veces características de su propia personalidad se erigen como muros que le impiden establecer dicha conexión: llámese nerviosismo, introversión, retraimiento, incluso su impericia para "hablar en público" (161). Todo ello lo conduce a construir esas relaciones por caminos como la escritura. No el mero acto de rumiar dentro.

Expresa:

[La persona que tiene sed] a nadie da cuenta de ese acto que tiene un recorrido íntimo: nace, se cumple y muere en él; se llama embriaguez y se disfruta o se padece solo. Pero escribir es otra cosa. Escribir es decir a otros, porque para decirse a uno mismo basta un intenso pensamiento y un distraído susurro en los labios. (55)

Tal es su deseo de comunidad, la cual ve posible en la escritura, que José García explica su intención inicial. Señala: "Mi propósito, al principio, era escribir una novela. Crear personajes, ponerles nombres y edad, antepasados, profesión, aficiones. Conectarlos, trenzarlos, hacer depender a unos de otros y lograr de cada uno un ejemplar vigoroso y atractivo o repugnante o temible" (44).

José García se forma a partir de "un anhelo de hombres, de voces, de vidas" (77), donde insiste preguntarse: "¿Por qué no puedo tener también la [compañía] de otro hombre cualquiera, la del ser humano que pase a mi lado casualmente, en el preciso instante en que yo siento un cálido e imperioso anhelo de comunicación?" (76). Después de pensar en ello, concluye: "Entonces me hundo en mí mismo [...] es a mí mismo a donde llego siempre y me detengo para

hablar" (77-78). Es en ese uno mismo donde habita el otro. Un otro que le recrimina y que se angustia por establecer esa comunicación, por colmar ese anhelo. El otro que José García fracasa en encontrar en lo real —*i.e.* el caso del extraño con el que fuma en la banca— se vuelve el otro que escribe desde adentro.

Asimismo, cuando decide guardar bajo llave su cuaderno durante seis meses para no escribir en él, expresa una transformación interior: la de ser otro. Lo enuncia así: "De pronto sentí algo, no sé exactamente qué. Era una especie de desdoblamiento; como si otro hombre se irguiera dentro de mí. [...] Pasó un rato, pero seguía sintiendo exactamente lo mismo: alguien dentro de mí quería decir algo, decía algo" (125). La única actividad que mana del surgimiento del otro y que compensa la escritura del cuaderno es salir a las calles, a encontrarse, en bares nocturnos, con desconocidos, donde se "sentía más seguro, como incorporado a ese personaje que no era [él], pero que mandaba en [él]" (128). Con los remanentes de ese otro en su interior, al día siguiente pudo demandarle a su jefe un aumento salarial.

José García recurre a la extimidad, revela: "Yo escribo y yo me leo, únicamente yo, pero al hacerlo me siento desdoblado, acompañado. Cuando incurro en contradicciones soy mi interlocutor y oigo sorprendido las respuestas que surgen de mi profundidad más íntima" (190). El texto del cuaderno es un otro que no sólo es reflejo, sino que a su vez es indagación, disenso.

Al exponer su constante inclinación a no escribir, José García explicita el hecho de que le gustaría estar rodeado de otros, para compartir su intimidad, pero en cada intento que ha hecho algo se quiebra, a alguien incomoda, algo se enrarece, algo lo aleja. Este alejamiento se transforma en urgencia de escritura. Y, ahí, en su escritorio, solo, se encuentra con otros. Lo expresa así:

Verdaderamente no sé qué sería del hombre si no tuviera dentro de sí, escondidos, superpuestos, sumergidos, adyacentes, provisionales, otros muchos hombres que no sólo no destruyen su personalidad, sino que la constituyen al ampliarla, repetirla y hacerla posible de adaptación a las más variadas circunstancias de la vida. (188)

Todos estos pensamientos que se mueven en el interior de la intimidad de José García, en búsqueda del otro, no tienen otro espacio que el cuaderno. Expresa: "[N]ada de eso le habría contado. Eso no lo comento nunca [la autoimposición del/a orden]; únicamente aquí, en mi cuaderno. No quiero inspirar lástima a nadie" (91).

A pesar de la plétora de personajes extremadamente solitarios que hace marchar Sergio Pitol a lo largo de *El desfile del amor*, su concepción de lo íntimo no es necesariamente pesimista. De acuerdo con Jezreel Salazar, el concepto de intimidad en el mundo pitoliano desordena los límites entre la ficción y la realidad, así como entre lo privado y lo público. Dice: "Según Pitol, hablar de obras literarias no sólo supone narrar la propia vida; también implica pensar lo privado como espacio en donde tiene cabida la voz de otros" ("Sergio Pitol: la intimidad de una ficción"). En definitiva, afirma Salazar, "Pitol hace de la escritura del yo un espacio en donde intimidad y vida pública conviven" ("Sergio Pitol: la intimidad de una ficción").

Víctor Hugo Martínez explica que, en Pitol, "lo suyo ha sido un viaje hacia la conquista de los muchos yo (yoes) en los que su identidad fue pluralizándose para representar al individuo como un escenario de contradicciones que no dejan de formar un todo" (76, paréntesis en el original). Pluralidad que también se observa en Miguel del Solar y que se despliega en las trampas que escorzan los antiguos inquilinos del Minerva.

Sergio Pitol apunta en *El arte de la fuga*: “Uno, me aventuro, es los libros que ha leído, la pintura que ha visto, la música escuchada y olvidada, las calles recorridas [...] Uno es una suma mermada por infinitas restas” (25). Este proceso de subjetivización nunca es sencillo y fácilmente conciliable, por el contrario la textualización del yo, en otros u otro, suele referir a sensaciones de opresión. Diez años después de publicar *El arte de la fuga*, en una conferencia intitulada *Literatura y realidad*, Pitol dice que la supresión de la individualidad lleva el objetivo de formar comunidad, desde uno de sus grandes ideales artísticos, la literatura rusa. Explica:

Así, al leer *La guerra y la paz* después de esa visita [a la casa de Tolstoi], tuve la sensación, me quedó claro, porque no lo había visto antes de esa manera, de que una de las características de la novela rusa es su carácter intensamente gregario. El hombre conoce un estado de felicidad cuando se encuentra en el seno de una comunidad, rodeado de la familia, los amigos, la iglesia, el cuartel —porque gran parte de los personajes son militares, una carrera prestigiadísima— o la casa *non sancta*, el burdel. Los comerciantes, la aristocracia con la aristocracia y, de repente, mezclas de todas las clases sociales, sobre todo en Dostoievski pero también con Chejov. Apartarse de la colmena —sea forzadamente, porque la sociedad expulsa a alguien, o porque ese alguien por su propia voluntad da la espalda al conjunto social que lo ha nutrido— lleva a la perdición, al suicidio, a la locura, a la desgracia absoluta. Ninguna literatura nacional tiene este carácter específico de la sociedad rusa: vivir dentro de una nuez, en conjunto, desde los inicios de la formación de Rusia hasta el presente. (14)

Sin embargo, este impulso hacia la comunidad opera sólo como un ideal. En *El tercer personaje*, Pitol asevera: "Mi trabajo es un trabajo a solas" (112). Pero esa soledad está colmada de otros.

Expresa en torno a ello:

Si me viera forzado ahora a contestar la eterna pregunta de por qué se escribe, respondería simplemente que uno lo hace por necesidad interior, para evitar volverse loco [...] para, tal vez, tratar de llegar al fondo del idioma y encontrar esa fuente común que nos liga al resto de la humanidad. En ocasiones para enfrentar un reto [...] otras más, por la necesidad de denunciar tartufismos. Creo que implícita en mi discurso hay siempre una condena de los insensibles, de cualquier situación triunfalista y ramplona. (111)

Pitol aclara, en ese mismo libro, que quienes escriben no pueden ser confundidos con quienes padecen grafomanía. Aunque "[t]ambién ellos nacen con una fatal propensión a escribir, como alguien nace con un oído débil o con seis dedos" (116), quienes padecen grafomanía no pueden dejar de escribir y no les interesa ser leídos. Dice Pitol: "A todo escritor le interesa ser leído" (116). El escritor escribe con los otros en mente.

Del Solar llega al Minerva, cuaderno en mano, a escribirse, a partir del estudio minucioso de su intimidad. La paradoja es que para ello tiene que buscar en los otros, aquellos inquilinos que han ido mudándose y cambiando de residencias, pero que, para las pesquisas del historiador, siguen perteneciendo al Minerva. Del Solar registra sus movimientos por la ciudad y por la intimidad que va creando con sus interlocutores; la cual se evidencia en el ingreso a sus habitaciones privadas y los espacios por donde los antiguos inquilinos experimentan su cotidiano. Del Solar no los cita en cafés o plazas públicas, sino que realiza una investigación *in situ* y sus descubrimientos tienden, la mayoría de las veces, a afectarlo personalmente.

Al finalizar la novela, Del Solar ve en la vitrina de una librería su libro publicado *El año 1914*. Ahí, "[f]ingió por un instante que aquello le era indiferente. Nada menos cierto" (230). A su vez, esta publicación representa para él la posibilidad de "dedicarse de lleno a su nuevo trabajo" (230). Sin embargo, ya no está tan seguro de seguir con el año 1942, el año de los asesinatos. El narrador, en un tono burlón, exclama: "¡Después de tanto, tanto amor...! La cercanía podía ser riesgosa, aunque también la tentación mayor" (230). Obviamente, la tentación sería denunciar tartufismos y la cercanía experimentar una manía de escritura. El cuaderno de Del Solar ha registrado el divertimento de la nota roja y las confusiones del Minerva. Ese registro, para poder ser mostrado y no acercase a la grafomanía, debe de "anular por el momento las tramas secundarias" (230). Como Emma Werfel, quien escribe la oralidad de su madre, Del Solar ha ido escribiendo ciertos momentos, datos, anécdotas, nombres, etc. El historiador no puede más que darlo por concluido ante la abundancia de dudas, pero ante la vitrina donde ve su libro sobre 1914, el narrador advierte: "En unos días se pondría a trabajar en serio" (230). Regresará al cuaderno a reescribirlo y relatar aquellos acontecimientos "que lo perturbaban más de lo deseable" (230) en un trabajo solitario con aquellos otros en su interior.

En *Elsinore. Un cuaderno*, Elizondo es quien hace patente la capacidad de encontrar un otro incluso en uno mismo, a través de la soledad aparente que imprime la escritura íntima. Elizondo utiliza el tropo del apóstrofe para llevar a cabo dicha acción. El apóstrofe, de acuerdo con Concepción Bados-Ciria, es una de las "figuras predominantes en [el] discurso personal como el autobiográfico" (269). Nos explica que "el apóstrofe supone la interpelación directa de un ausente, un muerto, o un ser inanimado, de parte de un hablante en primera persona" (269). A partir de Barbara Johnson, refiere que

mediante el apóstrofe, la entidad ausente —muerta o inanimada— es hecha presente como ser animado o antropomórfico. El apóstrofe sería una forma de ventriloquía por el cual el hablante imprime vida, voz y forma humana al destinatario del mismo, tornando su silencio en respuesta muda. (ctd. en Bados-Ciria 269-70).

Como anota Gutiérrez Piña, *Elsinore. Un cuaderno* "es la historia de iniciación de Sal, personaje adolescente, recuperado por el escriba sumido en el ejercicio de reescribir la experiencia del pasado" (298), lo que constituye en sí la historia lineal que se había planteado Elizondo. Igualmente, por otro lado, la novela "establece en su interior una correspondencia entre el personaje Sal [...] y la identidad del autor" (301). Una práctica mediada por la escritura, el cuaderno y, en este caso, el sueño como vínculo entre las partes.

En la advertencia a la reedición de su *Autobiografía precoz*, rastreamos el posible razonamiento detrás de esta charla entre Elizondos:

Debo a mi madre el conocimiento de una agudeza de Gracián a la que he tratado de atenerme desde que era yo muy chico: dividir la vida en tres etapas; la primera para hablar con los muertos —a leer—; la segunda para hablar con los vivos —viajar, amar, conversar, escribir—; la tercera para hablar con uno mismo. (10)

Dicha agudeza se muestra incluso en la novela. Sal expresa cómo interactuó con el nuevo idioma: "Seguí el precepto de Gracián. Hablé primero con los vivos y durante las primeras seis semanas de mi estancia allí, aprendí el idioma y hasta ahora el inglés ha sido mi segunda lengua" (63).

Mientras el Elizondo de cincuenta años lee sus diarios de juventud conversa con lo escrito, se enfrasca en una conversación difusa con el Elizondo de quince años. Ahí, envuelto en

bruma, confunde, malea, escribe sobre lo olvidado. Es en sus noctuarios, como ya dejamos patente, donde Elizondo trae a la escritura nombres, lugares, que rescata a partir de la lectura de sus cuadernos y su memoria. En ese ejercicio de la noche, construye un espacio entre la narración y la duermevela, donde su conversación se va plasmando en el cuaderno, como en el sueño. Indica en una entrada del 12 de octubre de 1986, aludiendo a *Elsinore. Un cuaderno*: "Hoy en la tarde estuve tratando de armar este pequeño libro de mi vida nocturna [...] Una novela, una autobiografía fracturada, un sueño, un ensayo dramático, una conversación" (199-200). Elizondo conversa con el otro que fue, que ha desaparecido. Como en las habitaciones de los jóvenes muertos, donde Sal secretamente se reconoce, entra al espacio de la infancia de forma clandestina y es por ello que lo visto está bañado por la imprecisión. Pero, aún así, todos los objetos que encuentra en los cuartos lo asombran, lo cambian.

Su teoría en *Camera Lucida* es un ejercicio conceptual de sensibilización de la mirada hacia los otros. En él, precisa que la observación hacia los otros conlleva saberse observado por los otros. En la isla desierta de la escritura, se pregunta: ¿[Q]ué podríamos decir, allí en la isla, que tratara de otra cosa que no fuera yo mismo?" (17). Para Elizondo,

[1]a escritura se dirige hacia su propio centro y se reduce a la vez que se duplica en la tentativa de escribir una novela acerca de su autor. El hombre que da vueltas en torno a la mesilla con el cuaderno y la pluma-fuente se convierte poco a poco, a fuerzas de dar vueltas, en el hombre que camina contando sus pasos a lo largo del litoral de la isla. (17)

Elizondo cambia, entonces, la pregunta: "¿Se sabe observado mientras escribe?" (17). De acuerdo con Claudia L. Gutiérrez Piña,

[e]l privilegio concedido a la vida del mundo interior de Sal, el secreto amor profesado a Mrs. Simpson, la aventura casi mítica de su escape de ENMS, el deseo de comunicación con su “BF, mejor amigo” Fred, llevan implícito el posicionamiento que el sujeto en formación comienza a adquirir frente al mundo exterior: el solipsismo, la vida del sueño, aun cuando la sombra del mundo exterior lo alcance por momentos. (307)

En *Elsinore. Un cuaderno*, para Sal la vida quedaría rodeada de sueños "aprisionando en su centro un sueño único que ahora que lo estoy soñando otra vez por escrito los abarca a todos y en el que todos se confunden en una sola imagen: la del Deseo" (51). En esta novela de formación, el deseo es la clave para descifrar la extimidad en Sal. El deseo como movimiento afectivo que lo hace construirse con los otros desde su mundo interior. Gutiérrez Piña resume las diversas formas del deseo, envoltorios de la extimidad, de la siguiente manera: "[D]eseo de amar (Mrs. Simpson), deseo de aventura (escape de ENMS) y deseo de comunicación (Fred)" (304, paréntesis en el original). La necesidad de ese otro como hiato de la intimidad se registra en la novela, cual cuaderno, en su narración afectiva. Al dialogar consigo mismo mediante el cuaderno, Sal recurre a lo más íntimo de sí: el sentimiento de lo otro.

La escritura desde la extimidad establece una interioridad tanto fracturada como densa, donde quien escribe cuadernos puede recuperar la multitud extraña y ajena que lo habita. El cuaderno, en el afuera, no vuelve más sencilla la interacción con los otros, ni siquiera lima las asperezas de la comunidad, sino que las intensifica, desde adentro. Al refugiarse en los cuadernos, escapando de las sensaciones de no adecuación de lo exterior, quien los escribe contiene internamente un sinfín de voces. Esta escritura éxtima trastoca los límites de la intimidad e invita a pensar la construcción de la subjetividad a partir de la soledad común.

Capítulo 3

Práctica infrapolítica

Hay que insistir: intervenir en los problemas de la coyuntura (por urgentes y justos que estos sean) no alcanza para hacer que un texto sea literariamente valioso. La literatura está siempre en otro lugar: habla del mundo sin hablar de él.

—María Negroni, "Salir de la coyuntura, ir hacia el ser"

Todo este libro es el testimonio de un gran fracaso. El sistema de crear un entorno para cada hecho luminoso que quería narrar, me llevó por caminos más bien oscuros y aun tenebrosos. [...] Los hechos luminosos, al ser narrados, dejan de ser luminosos, decepcionan, suenan triviales. No son accesibles a la literatura o por lo menos a mi literatura.

—Mario Levrero, *La novela luminosa*

Al explicitar el tránsito de la subjetivización desde los escritos éxtimos, en este capítulo nos permitimos redimensionar dicho espacio y entenderlo como un espacio alterno. Estas aproximaciones las realizamos a partir de los pensamientos que Alberto Moreiras, Ángel Octavio Álvarez Solís, María Lugones, entre otras personas, han ido aportando sobre la infrapolítica, a lo largo de un conjunto de textos.

Más adelante, nos enfocamos en discutir la identificación apolítica con la que cierta crítica ha clasificado a estas autorías y a sus obras. Para ello, contextualizamos con un breve repaso de la escritura como una herramienta del sujeto intelectual-político en México, dentro de las estrategias que permitieron su conformación; en específico, los hallazgos realizados por Ryan Long con las novelas totalizantes.

Con estos dos acercamientos, describimos la noción del cuaderno desde la aproximación de la reflexión infrapolítica literaria de nuestras tres autorías, vinculándola con algunas proposiciones de Michel de Certeau sobre la escritura. Para lograrlo, como lo hemos venido haciendo, prestamos especial atención en profundizar el espacio autobiográfico, pensado como grieta, en las novelas-cuadernos. No pretendemos hacer un análisis comprensivo de las proposiciones vertidas sobre la infrapolítica ni agotar las ideas que surgen de ella, sino enfocarnos en cómo se ubica ese espacio alterno.

Cierto tono infrapolítico

Alberto Moreiras explica que la infrapolítica es una "instancia cuasiconceptual resistente a todo aparato ideológico de captura, que remite a un tercer espacio práctico-especulativo desregulado" ("En torno a la noción" 70-71). Ahí mismo apunta que lo que se intenta con la infrapolítica es "concebir un sitio alternativo de pensamiento" (70), visualizar una política en su proceso de deconstrucción. La infrapolítica es "el lugar de experiencia y la instancia de manifestación singular de toda política" (70). Así, "olvido e infrapolítica, son sólo susceptibles de cuasinominación poética, que permite la intuición de un rastro, de una traza en la que se juega" (71). Como proceso, rechaza por lo menos conceptualmente, la concretización y la categorización dada por atributos. Es decir, "ni infrapolítica ni poshegemonía son metas a conseguir, sino condiciones de vida, o de práctica, y de pensamiento" (74). No universales, no teorizables y no totalizables. Por lo tanto, la infrapolítica "no es una modalidad de política, sino una dimensión otra de la existencia" (75). Para Moreiras, "la infrapolítica es una forma de *ejercicio* en ese sentido [etimológico: *ex* + *arcare*: desenterrar lo oculto, des-secretar]" (77,

énfasis nuestro), ya que su conceptualización se juega como actividad, práctica y desarrollo de una habilidad.

En *Infrapolítica y ética menor*, Ángel Octavio Álvarez Solís nos plantea que "postular una teoría de la infrapolítica implicaría una violación del proyecto que la infrapolítica intenta interpretar: la vida en su inmanencia radical" (36); sin embargo, para él una manera de acercarnos a ella puede ser por medio de la observación de cierto tono infrapolítico. Como él anota, todo "texto es una extensión del cuerpo y una ampliación del tono" (20), a comparación de los argumentos que son meramente atonales. Para Álvarez Solís, "el tono infrapolítico adoptado en la teoría piensa la intersección, el linde, la frontera entre la teoría y la vida" (14). No nos interesa revelar lo oculto en las obras, sino, como propone Álvarez Solís, detectar un tono particularmente infrapolítico; acaso, revelar apenas el ocultamiento de algo. Lejos de hablar desde un tono gran señor o un tono apocalíptico, como indica Álvarez Solís,

la infrapolítica supone un tono menor porque renuncia a convertirse en un programa político o en una filosofía, pues es más una mirada, una apuesta, una nueva orientación del pensamiento y la experiencia respecto del impacto de la política en la vida. Frenar ese impacto, suspenderlo, no permitir que sature nuestro espacio vital es una de sus tareas menores, pero importantes. (35-36)

Nos interesa, entonces, no pensar qué hacen las autorías con su escritura, sino los tonos, como actitudes, que se establecen entre las autorías y la escritura de sus textos.

Los distintos grados para establecer una presencia/ausencia en la escritura se pueden visualizar por medio del espacio autobiográfico en las novelas-cuadernos, las cuales recurren a escrituras autográficas, entendidas "como inversión de la propia vida en escritura, [y que] depende[n] siempre de un registro heterográfico" (Moreiras, *El tercer espacio* 195),

contemplando, como vimos en el capítulo anterior, lo otro como un más allá de sí o como aquello que coloca a la subjetivización en movimiento. Maddalena Cerrato identifica que, en la infrapolítica, "el nuevo estilo de autobiografía tiene que ser capaz de poner en cuestión el poder, la potencialidad del borde entre vida y obra" (13).

El término infrapolítica parte del politólogo James C. Scott. En 1990, Scott publica *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. De acuerdo con Scott, el término se inserta en "un ámbito discreto de conflicto político" (217) y como tal representa "la lucha sorda que los grupos subordinados libran cotidianamente [y] se encuentra —como los rayos infrarrojos— más allá del espectro visible" (217). Asimismo, apunta que esta invisibilidad es una táctica que se establece por medio de un discurso velado, una pose. Los pequeños hurtos de los trabajadores, la evasión de impuestos de los campesinos, el trabajo lento e improductivo son ejemplos de ellos. De acuerdo con Scott, "actos 'insignificantes' de resistencia [que] tienen un poderoso efecto en la economía y en la política" (226-27).

En *Infrapolítica y ética menor*, para Álvarez Solís, "la infrapolítica de James Scott es dependiente, entonces, de una visión hegemónica de la política en la que siempre existe una relación entre dominantes y dominados" (8).²⁵ Por ello, establece que el término infrapolítica también puede utilizarse para imaginar un lugar más allá de las políticas de dominación. De acuerdo con Álvarez Solís, esta otra forma de infrapolítica intenta "apuntar hacia el lugar inconceptuable de la experiencia política" (8). Por su parte, Moreiras señala que en el desarrollo de la infrapolítica después de Scott se buscaba generar una inflexión más bien distinta, misma que "no excluye la posibilidad de intersecciones activas" ("Infrapolítica —el proyecto" 53).

²⁵ Por la necesaria brevedad de este estudio, no nos dedicaremos a detallar las diferencias terminológicas, las contigüidades conceptuales o las delimitaciones con las que la infrapolítica se ha venido construyendo. Para esta tarea, recomendamos la lectura de "Infrapolítica, impolítica y nuevo realismo", de Ángel Octavio Álvarez Solís, así como "Límites y potencial crítico de dos categorías políticas: infrapolítica e impolítica", de Jorge Álvarez Yáguez.

Antes de empezar a formular extensivamente un pensamiento en torno a la infrapolítica, Moreiras ya se preguntaba: "¿Cuáles son las consecuencias políticas de una teoría, y una práctica, de escritura indomesticable, afirmadora de la pérdida, de la disolución, de la muerte? ¿Cómo entenderla como escritura de resistencia, de potencialidad emancipatoria?" (*El tercer espacio* 355). En ese sentido, Joana Sabadell-Nieto en "Hacer(se) público" estudia la escritura del presente y la entiende como una de tantas "estrategias de supervivencia". Indica:

Frente a la *supresión* (en la memoria personal, en la colectiva, para la historia en la que no se entra), o frente a la *desaparición* (de la vida, la memoria o de los textos), frente a la *represión* (también en la memoria, por ejemplo como consecuencia del trauma, o del poder político cuando impide la expresión libre), frente a la *finitud* (de la vida, de lo escrito) pensemos en las opciones que ofrecen los diarios: hacen posible un cierto modo de salvación, de duración, de extensión de una vida —tras la muerte— y de algunos de los elementos vividos sobre los que se escribe, es decir, que se conservan a pesar de la finitud. (75, énfasis y paréntesis en el original)

Los cuadernos no sólo se conservan a pesar de la finitud de la vida de quien los escribe, de lo escrito de quien los vive, sino que también encarnan aquello que Sabadell-Nieto refiere como "escritura de lo perecedero", aquella que contempla en su producción su mismo límite. Por igual, desde esta perspectiva, son una práctica indomesticable.

La infrapolítica, entonces, al afirmar la pérdida, la disolución, la negación, cuestiona la incidencia de la visibilidad y señala la necesidad de un espacio para aquello no representable, no exhibido. En ese sentido, no instaura resistencias explícitas, sino que en su lugar la resistencia adquiere un espacio alternativo, el cual se establece como una práctica que busca ocultamientos,

áreas sin expectación ni expectativa que se dejan traspasar, pero sin alteración o con una alteración vuelta vivencia. Por lo tanto, la infrapolítica es "una contramirada a la política y un éxodo que renuncia a su hegemonía o la rechaza, no para vivir al margen de la política, sino para incidir en ella y para habitarla de otra forma" (Moreiras, *infrapolítica* 51).

La heliopolítica de lo total

De acuerdo con Moreiras, a la infrapolítica "podríamos incluso llamarla política del mal infinito, política de sombra, para oponerla a cualquier heliopolítica de lo bueno. (La infrapolítica no tiene nada contra lo bueno excepto que asume que los que invocan su nombre tienden a la trampa.)" ("Derrida infrapolítico", paréntesis en el original). Al constituir a la infrapolítica con su relación antiheliopolítica, Moreiras explica su rastreo terminológico:

Sobre la heliopolítica dice Derrida, citando a Lévinas: "En esta heliopolítica 'el ideal social será buscado en un ideal de fusión... el sujeto... perdiéndose a sí mismo en una representación colectiva, en una idea común... Es la colectividad que dice 'nosotros' y que, vuelta hacia el sol inteligible, hacia la verdad, experimenta al otro a su lado y no frente a él'" (90). La heliopolítica es por lo tanto el nombre de un entendimiento de la política que marcaría [...] el "co-pertenecerse de la filosofía y la política" dentro de la tradición metafísica mediante una cierta afirmación de una comunidad de sujetos. ("Derrida infrapolítico", comillas y elipsis en el original)

Para Álvarez Solís, la heliopolítica es "la forma de *la* política que deriva de un principio mayor el resto de la experiencia humana" ("Infrapolítica, impolítica" 31, énfasis en el original). Según Moreiras, "la política está siempre sujeta a condiciones históricas de manifestación, muy al

margen de divisiones intrahistóricas obvias tales como, en nuestro tiempo, izquierdas y derechas, liberales y conservadores, populistas o tecnócratas" ("Infrapolítica —el proyecto" 57). Los cuales suelen establecer discursos hegemónicos que relativizan la posición de los otros discursos. En esta condensación de identidades, que intermitentemente detentan una suerte de poder o biopoder, es donde Moreiras señala que la política es "confrontación de doctrinas y posiciones, mera alternancia de medidas que vienen a tomar forma de ley, y entran siempre en la región infrapolítica" ("Infrapolítica —el proyecto" 70). Para Maddalena Cerrato, "la perspectiva del no sujeto de lo político muestra que la decisión soberana, en cuanto principio de una política subjetivista, o militante que es lo mismo, es siempre en potencia una política imperial, una política de dominación y de opresión" (18).

Creemos que una de las formas narrativas que adquiere la heliopolítica en el México de mediados del siglo XX es la de las novelas totales, o como las llama Ryan Long, las "novelas totalizantes". Dichas novelas surgen en lo que Long caracteriza como "institucionalización de la ficción", donde

la ficción mexicana pasa a ser una institución caracterizada por el reconocimiento, estabilidad, reproductibilidad y un sentido de propósito colectivo. Una meta importante para muchos escritores fue (y sigue siendo) defender el lugar de la cultura y la literatura mexicana en el escenario mundial. ("The Institution of Fiction" 260, todas las traducciones de este capítulo son nuestras)

Dentro del instituto que fue erigiendo la ficción a lo largo del siglo XX mexicano, Long estudia a detalle las por él llamadas "ficciones de la totalidad". Con autores como Octavio Paz y Carlos Fuentes, encabezando la vitrina literaria.²⁶ Dentro de la importante transición económica y

²⁶ No nos interesa identificar a estos dos escritores con una sola modalidad de la política. Los convocamos para pensar cómo sus figuras forman parte de un mecanismo mayor, que incluso rebasa sus figuras como autores: el

política mexicana, Long expresa, en *Fictions of Totality. The Mexican Novel, 1968, and the National-popular State*, que "una significativa consecuencia epistemológica de esta transición se registra en una forma específica de producción cultural, la novela totalizante" (1).

Long entiende a la novela totalizante como "un trabajo ficcional que aspira a reconstruir un día [...] un evento o incluso una nación en su totalidad. Asimismo [...] la viabilidad de la representación totalizante en general" (1). Para Long, estudios clave como los ensayos *Carta de batalla por Tirant le Blanc*, publicado por Mario Vargas Llosa, y *Nueva novela hispanoamericana*, publicado por Carlos Fuentes, ambos en 1969, "establecieron parámetros para entender el género" (3).²⁷ Vargas Llosa, recuerda Long, por ejemplo, "privilegia el poder creativo del autor, proclamando que el escritor exitoso puede crear dispositivos formales para contener y ordenar el caos" (4). De acuerdo con Long, se han estudiado poco

sistema literario que se construía a la par del Estado mexicano. Moreiras, en múltiples ocasiones, ha instado a plantearnos prácticas infrapolíticas sobre todo en figuras cercanas a la hegemonía, con el fin de reconfigurar sus propias resistencias.

²⁷ Por ejemplo, cabe señalar que en el estudio que emprende Carlos Fuentes, en 1969, *La nueva novela hispanoamericana*, considera que, al emprender la ficción la empresa totalizante, "hoy [...] la novela es mito, lenguaje y estructura. Y al ser cada uno de estos términos es, simultáneamente, los otros dos" (20). En esta lectura mítica, la novela, para Fuentes, es siempre "de dependencias revertibles y circulares" (21). Fuentes centra este estudio en Vargas Llosa, Carpentier, García Márquez y Cortázar, en novelas pendientes de las fundaciones y las revoluciones que pretenden refundar. Asimismo, expresa que "radical ante su propio pasado, el nuevo escritor latinoamericano emprende una revisión a partir de una evidencia: la falta de un lenguaje. [...] Inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado" (30). En ese decir el todo, se encuentran novelas como las de Vargas Llosa, que el propio Fuentes les adjudica tener "la fuerza de enfrentar la realidad latinoamericana, pero no ya como un hecho regional, sino como parte de una vida que afecta a todos los hombres" (36). Incluso, leyendo a García Márquez, Fuentes concibe a "la novela como acta de nacimiento" (65). Para Fuentes, "los hispanoamericanos somos capaces de crear nuestro propio modelo de progreso [...] de decir todo lo que no pueda decirse de otra manera" (98). De acuerdo con Fuentes, el discurso novelístico es "una totalidad cuestionada por un lenguaje que ya contiene todas las posibilidades de lo que podemos ser" (48). En *Geografía de la novela*, en 1993, Fuentes cuestiona la producción literaria desde los estudios de la subalternidad y expresa: "La geografía de la novela nos dice que nuestra humanidad no vive en la helada abstracción de lo separado, sino en el pulso cálido de una variedad infernal que nos dice: No somos aún. Estamos siendo" (172); sin embargo, encontramos aún en aras de la revisión de lo central, una totalidad diferente, encubierta en el principio de equivalencia general. Dice Fuentes: "La literatura nos vuelve, por ello excéntricos a todos. Vivimos en el círculo de Pascal, donde la circunferencia está en todas partes, y el centro en ninguna. Pero si todos somos excéntricos, entonces todos somos centrales" (173). Anotamos aquí que Fuentes omite incluir a Josefina Vicens en sus estudios. En *La gran novela latinoamericana*, de 2011, Sergio Pitol y Salvador Elizondo cuentan con una breve mención. *Elsinore. Un cuaderno*, por ejemplo, le parece a Fuentes un "libro improbable", donde, leído desde la mítica, Elizondo se convierte en la Academia militar, en el "castillo de la tragedia".

los puntos de coincidencia compartidos por la novela y el Estado, los cuales se definen por dos suposiciones crucialmente importantes sobre representación y autoridad: primero, que la experiencia nacional es comprensible, y, segundo, que ciertas formas centralizadas son mejores para sintetizar y comunicar esa experiencia que otras. (5)

La novela totalizante es aquella donde, según Long, "la lógica integrativa del Estado encuentra un corolario" (8). Lógica que la novela totalizante "reproduce, desafía, rechaza o parodia" (8). La novela totalizante y el Estado, al buscar la representación de la totalidad terminan implementando estrategias de exclusión. De acuerdo con Long,

las bases de exclusión de la lógica integradora, tanto del Estado como de la novela, la cual emerge a través de las reflexiones de estos textos [el *corpus* de estudio de Long] sobre la viabilidad de la representación totalizante, se muestra más y más visiblemente entre los años enmarcados por las fechas de publicación de estas novelas [de 1958 a 1986].²⁸ (10)

Long concluye que "la novela totalizante es el producto de una sociedad centralizada cuyo objetivo es la autonomía coherente y autocontenida" (183). Nuestras autorías, por su parte, se tienen que leer de otra manera: desde una posición singular donde éstas no intentan articularse abiertamente como crítica u oposición del Estado o la industria cultural, sino que marcan un diferencial de la sociedad centralizada en el que la política se experimenta en la vida y su escritura; esto es, nuestras autorías desarrollan un espacio de creación fuertemente sujeto al ideal de la intimidad con lo otro.

²⁸ El *corpus* de la investigación de Long incluye novelas como *La región más transparente*, de Carlos Fuentes; *José Trigo*, de Fernando del Paso; *Con Él, conmigo, con nosotros tres*, de María Luisa Mendoza; *Si muero lejos de ti*, de Jorge Aguilar Mora; y, *Morir en el golfo*, de Héctor Aguilar Camín.

Durante este periodo, Long identifica "un contexto de innovación estilística cuyos representantes tendieron a estar menos interesados directamente en política y la historia nacional" ("The Institution of Fiction" 268). Long menciona como ejemplos de estos a Juan José Arreola, Josefina Vicens, Daniel Leyva, Sergio Pitol, Inés Arredondo, Juan Vicente Melo, Julieta Campos, Salvador Elizondo, entre otros; máxime regidos por influencias de la *nouveau roman* y la metaficción. Para Long, este periodo literario

incluye textos de orientación política que se construyen junto con o separados de reflexiones más estéticamente enfocadas y representaciones de experimentación formal. Las instituciones jugaron un rol importante en la promoción de la literatura en sus temáticas y desarrollos formales, en el apoyo a escritores y espacios de publicación, por ejemplo. No obstante, la gran variedad de estilos, tópicos y estructuras que también caracterizaron a la literatura mexicana de mediados del siglo XX habla de un grado de vitalidad que, afortunadamente, ninguna institución, incluida la de la historia literaria, puede contener. ("The Institution of Fiction" 272)

Como la infrapolítica, estas búsquedas que hablan "de un grado de vitalidad", como explica Long, no necesariamente constituyen una negación de lo político, sino de determinado discurso político que perpetúa su lugar desde lo público y solamente hacia lo público. Las escrituras que pretenden hablar desde lo íntimo suelen voltear a observar la propia práctica de la escritura: carácter metatextual que también es representado en los textos. Al pensar a la escritura como proceso, referir el espacio intermedio que se crea entre la práctica de escritura y la publicación, implícitamente se desentraña la experiencia que excede o subcede la política en su interacción con la vida. Esto es, la infrapolítica no como inexistencia de la política, sino como espacio donde

la política se transforma en experiencia vital, misma que no se lleva explícitamente a lo público, sino que se entiende como resto. Álvarez Solís, en *Infrapolítica y ética menor*, nos dice que para la infrapolítica "no todo en la experiencia es politizable ni toda experiencia política es reducible a una práctica hegemónica. La infrapolítica piensa así la 'descarga de la politización', el 'abandono de lo político', sin por ello ser una estrategia antipolítica o despolitizadora" (7, comillas en el original). Lo que se abandona es la idea de una política relacionada únicamente con la acción explícita o el activismo. Nuestras autorías habitan de otra manera lo político en su discurso literario. No en las calles o en los estrados, sino en ejercicios reflexivos desde el pensamiento: una política practicada en clave y velada en su facticidad.

La descarga, el abandono y el desapego funcionan entonces como resistencias que exceden o subcede lo político. Como dice Moreiras, no hay "ningún deseo antipolítico [...] [la infrapolítica] rehúsa entender, o aceptar, que la política pueda constituir el primer o último horizonte del pensamiento, y postula que, en cualquier caso, todo pensamiento de la política es derivado y secundario respecto de modos de ejercicio existencial" (*Infrapolítica* 37).

Moreiras señala que la heliopolítica, como generadora de un discurso hegemónico, "impone una metaforización, una forma de entender el espacio de la comunidad" ("En torno a la noción" 71). Por su parte, tanto la infrapolítica como la deconstrucción traen a cuenta otras metáforas que remiten a procesos inacabables e inaprensibles, como la conformación del sujeto o los actos de escritura y lectura.

La heliopolítica de la novela totalizante buscaba formas estables, fijas, que mantuvieran una relación de correspondencia con las lógicas de construcción narrativa. Intentaba, por igual, universalizar el discurso latinoamericano en el orden de categorías preestablecidas e instituir una literatura que contendiera con la europea o la norteamericana. Aquellas autorías menos

interesadas en política e historia nacional se replegaron en la narración de procesos tanto dinámicos como íntimamente afectivos para ver a la escritura misma. Al pensar ese espacio alterno, a través de procesos de escritura, al referirlos, ya se produce una ubicación distinta desde y hacia donde mirar los incalculables modos del ejercicio existencial.

Artes del hacer: escrituras más allá de lo político

En su estudio *La invención del cotidiano. I Artes de hacer*, Michel de Certeau explora aquellas actividades del día a día que, aun traspasadas por aquello que pretende ordenarlas y normalizarlas, exceden dicha disposición. Al lado de cocinar, hablar, recorrer la ciudad, la escritura que aprovecha la ocasión se puede configurar como desviación de las reglas y jerarquías impuestas por las instituciones. Para De Certeau, la escritura es

la actividad concreta que consiste en construir, sobre un espacio propio, la página, un texto que tiene poder sobre la exterioridad de la cual, previamente, ha quedado aislado. (147)

Esta escritura es lo que se fabrica, determinada por su hacer, no por su decir. Ésta "va hacia un habla que jamás le será dada y que, por eso mismo, construye el movimiento de estar indefinidamente ligada a una respuesta desligada, absoluta, la del otro. De esta pérdida se forma el escribir" (212). La escritura literaria "es producir frases con el léxico de lo precedido, en la proximidad y hasta en el espacio de la muerte. Es *practicar* la relación entre gozar y manipular" (215, énfasis en el original). En ese escribir con pérdida se produce también una resistencia.

Como indica María Lugones, la resistencia no es un fin en sí mismo, sobrepasa la subjetividad y en la infrapolítica se vuelve un inicio. Así lo explica:

La subjetividad resistente a menudo se expresa a sí misma infrapolíticamente,²⁹ antes que en una política de lo público, la cual es una residencia cómoda para la lucha pública. A la subjetividad resistente se le niega legitimidad, autoridad, voz, sentido y visibilidad. La infrapolítica marca el giro hacia adentro, en una política de la resistencia, hacia la liberación. Exhibe el poder de las comunidades de los oprimidos al constituir significado que resiste y que resiste en sí contra la constitución de significado y la organización social por el poder. En nuestras existencias colonizadas, racializadas, de género, oprimidas, también somos algo otro *más allá* de lo que la hegemonía nos hace ser. Esta es una hazaña infrapolítica. (746, énfasis nuestro)

La noción de "más allá", noción que Moreiras rastrea desde el "más allá-en" de Lévinas, como "una cierta sollicitación de la estructura interior-exterior que se nos pide pensar no secuencial ni alternadamente —primero en, luego más allá, primero más allá, luego en— sino, si es posible, en simultaneidad" (*Infrapolítica. [instrucciones]* 186), designa la problematización de un *locus* fracturado que encuentra sitio no en la trascendencia sino en una topología que integra, gracias a la escritura, un adentro y un afuera de lo político. Dice Moreiras:

[L]a infrapolítica busca su acercamiento asintótico [con la política] a un afuera no domable ni reducible por la angustiada pretensión de que todo es político. Pensar ese afuera, un afuera parergonal que no es sino otra forma del adentro, o que el adentro lleva en sí como traza, de la misma forma que ese afuera no es sino la

²⁹ Lugones entiende resistencia como "la tensión entre la subjetivación (la formación/deformación del sujeto) y la subjetividad activa" (746). Para Lugones, la subjetividad activa sucede cuando "el sentido mínimo de agencia de la persona resiste a múltiples opresiones, cuya subjetividad múltiple se reduce por el entendimiento hegemónico" (757).

traza del adentro, es la relación infrapolítica misma. (*Infrapolítica. [instrucciones]* 134)

Para analizar la práctica infrapolítica nos acercamos a la acepción de Moreiras sobre literatura infrapolítica. Parte del entendido que hay "dos realidades con el mismo peso: la cultura y la realidad. Entre ellas, de alguna manera enigmática, debemos imaginar a la literatura: ni simplemente cultura ni simplemente realidad, sino algo más [...] una alteridad" ("The Villain at the Center" 4).

Cuando Moreiras habla de la literatura infrapolítica la imagina desde un escenario extremo de no moralidad: la guerra. Porque incluso ahí, donde todo es catastrófico y donde todo ha enmudecido, la literatura infrapolítica es experiencia y como tal puede decir. De acuerdo con Moreiras, "la experiencia está relacionada, por Lévinas, a esta capacidad del hablar, del discurso o del lenguaje, de decir. Una visión de la experiencia hace posible el discurso y el discurso sólo es posible fuera de la visión. Sin ello no habría lenguaje" ("Infrapolitical Literature" 184-85). La experiencia resiste aun a la realidad impuesta por la guerra, una modalidad extrema de la política. Por ende, para Moreiras, con María Zambrano, el estudio de la literatura —en castellano, por lo menos— entraña pensar el "fondo oscuro", o, con Jorge Luis Borges, la lectura desde la ceguera como práctica poética. En la literatura, la experiencia infrapolítica no deja de ser una acción: "acción práctica orientada a la relación entre las personas" ("Infrapolitical Literature" 190-91). En ella se encuentra una necesidad de comunidad, que se construye "sin calculación, sin interés, en nuestra verdad, en nuestra patología, que es así [...] no por nuestro carácter humano de insociables o antisociales, sino por nuestra más profunda y más íntima relación con el *socius*, con la otredad" ("Infrapolitical Literature" 192). Dicha relación, que

Moreiras entiende como la posición infrapolítica, lo hace cuestionarse si no es por sí misma la razón por la que es necesario leer y reflexionar sobre la literatura.

Moreiras considera que en la infrapolítica "es posible producir nuevos valores no determinados por el sistema de producción con potencia de desbordar el sistema de producción" (*Línea de sombra* 226), pero esos valores son indecibles, explicitados quizás, dice Moreiras, mediante el pensamiento aporético, que se puede entender "como el fin del pensamiento o entenderlo como apertura a un pensamiento reflexivo que es también el principio de la práctica infrapolítica" (*Línea de sombra* 234-35).

Ofrecemos, entonces, nuestra lectura sobre cómo la escritura de cuadernos se lleva a cabo como práctica infrapolítica. Para Moreiras las figuras clásicas de la infrapolítica "son las de retirada, renuncia, abandono, pero no en virtud de un rumbo quietista o contemplativo, sino en relación con una radicalización posible de intensidades existenciales" ("En torno a la noción" 79). Por ello, analizamos los cuadernos de las autorías desde estas figuras. A diferencia del tratamiento analítico que hemos manejado, en este apartado decidimos acercarnos a cada autoría por separado, motivados por el entendimiento que ninguna experiencia es homologable con otra. No obstante, al finalizar reunimos, a manera de conclusión, algunas correspondencias encontradas en estas reflexiones infrapolíticas.

Josefina Vicens: infierno blanco

Era 2 de marzo y Josefina Vicens se volcaba en un cuaderno ofreciendo su escritura "a quien yo sé" (ctd. en Strange 35, énfasis en el original), como lo demuestra un acercamiento que hace Isabel Lincoln Strange Reséndiz a un facsímil donde aprecia la etapa de planeación de *El libro vacío*. La escritura de la novela, que pensaba terminar el 15 de junio de 1954, le tomó en realidad alrededor de cinco años. En el ínterin, la imposibilidad del no escribir plagó de dudas a

Vicens. Hay una frase imaginada en *El libro vacío* como inicio especulativo, que podría tal vez plantear esta imposibilidad de escritura que durante largo tiempo se transformó en su derrota triunfal: "Un cuaderno que empezaría, naturalmente con una gran mentira: 'Por fin tuve el valor de dejar de escribir; por fin comprendí que no podía hacerlo y rompí valientemente aquellos cuadernos en los que...'" (*El libro vacío* 117, puntos suspensivos en el original). Los puntos suspensivos son la exposición de la duda, la incredulidad de verse escribiendo. Donde Vicens pausa la escritura visualmente, expresa el vacío o el abismo hacia él.

No obstante, la escritura de *El libro vacío* también se acompañó de su escritura cinematográfica, periodística, política, así como su paso por múltiples instituciones, como el Senado, la Castañeda, etc. Vicens prefirió mantenerse al margen de muchos grupos y fue conocida por su personalidad rebelde.

Aunque Vicens mantuvo una participación política sumamente activa, por ejemplo en su involucramiento en la procuración de derechos a campesinas y campesinos o en su demanda por el voto femenino, donde cultivó un interés por manifestarse en protestas y suscitar diálogos públicos en torno a estos importantes temas,³⁰ también reservó otras cuestiones para aquello que excedía lo político como la reflexión del ser y el desentrañamiento de la existencia.

En una entrevista con Eduardo Cruz Vázquez, éste le pregunta: "¿La literatura debe estar comprometida ideológicamente?". A lo cual Josefina responde:

Si quien desarrolla el arte, le nace comprometerse con una situación así, y eso lo inspira y es el objeto de su obra, perfecto. Si no es eso lo que inspira, puede tener una actitud personal de protesta que es lo que yo hago, y una actitud literaria

³⁰ Reflexionando sobre la necesidad del voto femenino, Josefina cuenta que promovía escamoteos como parte de una acción de inconformidad política: "Cuando sube mucho [de precio] las cosas, les digo [a mis hermanas]: —Junten a varias mujeres de cuadra y nos vamos a Aurrerá, tiramos todo lo que hay; si no nos vamos a robar nada, no va a ser rapiña, sino tirar todo, por los precios, como protesta [...] a doscientas mujeres no las van a ametrallar, es imposible" (Cano y Radkau 114).

distinta. [...] Si me dicen, tienes que estar comprometida, ahora tienes que hablar, hacer una novela sobre la corrupción. Pues no lo hago, porque mejor lo grito en una plaza. (6)

Gritar en una plaza a veces no es suficiente para pensar las complejas tramas internas. Escribir el grito de la plaza tal vez sería una actividad destinada para Diógenes García, aquel personaje que utilizaba como seudónimo y que se dedicaba a la columna política. Por ello, esa "actitud personal de protesta" se vuelve "actitud literaria distinta".

Como dice Gabriela Cano, "la Peque, de una u otra manera, logró salvar la distancia entre las convicciones y las prácticas políticas, por una parte, y sus inquietudes artísticas y culturales, por la otra. Pudo conciliar ambos mundos" (Castro y Pettersson 32). Como lo vemos en esta afirmación de Vicens: "De los intelectuales [los Contemporáneos] no podría decir que eran mis compañeros, los compañeros de lucha era los del trabajo [político: los Mosqueteros]" (ctd. en Castro y Pettersson 32). Lo que dejó huella en su relación con los Contemporáneos fueron búsquedas vitales, vinculadas a una exploración artística. Estas búsquedas tomaban lugar en los cafés y la bohemia. No obstante, en ellas también solían aparecer reflexiones críticas sobre el discurso hegemónico. Este pensamiento en parte guió su relación con la literatura.

Desde su juventud, Vicens vinculó el ejercicio literario hacia una búsqueda vital; sin embargo, su participación política también matiza estas inquisiciones. Aunque el involucramiento político fue muy importante para Vicens, parece observar sus limitaciones a la hora de explorar la vida. Incluso, las limitaciones de la política de lo literario o de aquella otra escritura no estrictamente literaria. Por ejemplo, dice Pettersson que "hablaba con gusto de algunos de sus guiones cinematográficos, pero siempre distinguió ésa, que era escritura por

encargo, de la otra [la de su literatura] donde indagaba en los recovecos del pensamiento, la imaginación, el alma" ("Los papeles" 74).

Carlos Monsiváis cuenta que cuando obtuvo el Premio Villaurrutia, Josefina Vicens "fue enormemente aceptada, que en ese momento ella no pudo ni siquiera pretextar de lejos ni el anonimato ni el desconocimiento" ("Garbanzo de a libra" 05:00-05:08). Ese premio, que le llegó como un trancazo, le angustió un poco porque no quería y no podía seguir publicando. Después de haber publicado *El libro vacío*, desapareció del radar mediático.

Josefina Vicens "corrigió una y otra vez las pruebas de su primera novela hasta que el editor se lo prohibió (por el costo del plomo) y el corrector de pruebas le aconsejó: 'Mire, su libro me gusta, no lo siga corrigiendo porque se le va a secar' (Domenella, "Los tesoros" 19). Aunque "el libro impreso cuenta con doscientas veintiocho páginas [...] ella escribió, borró, tiró más de ochocientas y [...] tardó 'muchísimo tiempo' en hacerlo" (Pettersson, "Los papeles" 74, comillas en el original). Escribir para Josefina Vicens era sustraer, alterar y añadir como un ejercicio constante. Quitar e integrar.

Para Strange, hablar del proceso creativo de Josefina Vicens es analizar, por un lado, en "la etapa pre-textual" de las novelas y, por el otro, reflexionar sobre el "vínculo anímico" que estableció con sus protagonistas. Vínculo que para Monsiváis refiere al interés de Josefina en "adentrarse en una psicología [que] le atraía enormemente: la psicología masculina sin fuerza, la psicología masculina que no dejaba impronta" ("Garbanzo de a libra" 09:30-09:38).

Hablar del proceso de escritura de *El libro vacío* es también hablar de lo que se quita, a la vez de lo que se integra. Strange identifica que "[g]racias a los paratextos podemos descubrir que la escritora modificó en varias ocasiones el texto original" (35). Observa que es después de cinco años de la primera edición, en 1963, cuando Josefina Vicens hace otra adición a su obra: una

carta, la cual no muestra una respuesta aparente sino a través del soterrado transcurrir de lo no dicho. Una carta privada al mundo de lo público. Nos referimos a la carta de Octavio Paz, que posteriormente serviría como prefacio a *El libro vacío*.³¹ *Grosso modo*, en la carta prefacio, Paz apremia los hallazgos de Vicens y realiza una "reflexión al vuelo". Octavio Paz escribe:

Rescatar el sentido de la historia (personal o social, vida íntima o colectiva), enfrentar la creación a la muerte, la ruina, el parloteo y la violencia: ¿no es una de las misiones del artista? Eso es lo que tú has realizado en *El libro vacío* (más allá de las imperfecciones o debilidades que los diligentes críticos encuentren en tu obra). (ctd. en Vicens 8 [1986], paréntesis en el original)

E incluso, Paz se permite una confesión "algo personal":

[E]l saber que nada se dice aunque se diga todo y la conciencia de que sólo diciendo nada podemos vencer a la nada y afirmar el sentido de la vida, yo también, a mi manera, lo he sentido y procurado expresarlo en muchos textos. (ctd. en 8 [1986])

Para Alessandra Luiselli el gesto de inclusión de esta escritura es un guiño que antecede la lectura de la novela, planteamos nosotros, con un tono infrapolítico. Dice Luiselli:

[A]tribulada por su complejo y tal vez oculto cuestionamiento, Josefina Vicens buscó siempre ser reconocida por la autoridad literaria masculina, hipótesis que se comprueba fácilmente al prestar atención a su insistencia en publicar la carta de Octavio Paz como prólogo a su novela: publicarla equivaldría a destacar señaladamente tanto a la destinataria de la misiva como a su obra. Es como si

³¹ La carta prefacio, como lo señala Strange, ha sido incluida en distintas ediciones de la novela, "exceptuando la de la Compañía General de Ediciones (puesto que fue la primera) y la del Fondo de Cultura Económica (1986), que contiene un prólogo de Aline Pettersson" (35, paréntesis en el original). La edición más reciente del 2006, realizada por el Fondo de Cultura Económica, prescinde de esta carta prefacio.

Josefina Vicens hubiese querido asegurar a los demás, y asegurarse a sí misma, que formaba parte ya de la cofradía de los escritores, puesto que uno de sus consagrados la había finalmente reconocido. Gesto privado que Josefina Vicens volvió público. (28-29)

Definitivamente, como dice Luiselli, la carta detenta el reconocimiento de un trabajo bien hecho, de un halago sensible. Aunque este gesto no fue lo único que Vicens hizo público, sino que, con una fina mueca, también sacó de lo privado el trazo del silencio de Paz. Luiselli nos recuerda que la única mujer prologada por Paz, además de Vicens, fue Sor Juana Inés de la Cruz. De acuerdo con Luiselli, en la carta, "Paz reclamaba, si bien tangencialmente, haber manejado antes que Vicens el tema de la imposibilidad de escribir" (29). No creemos que esta ambigüedad haya escapado al reconocimiento de Vicens. No obstante, nosotros creemos, que sin negar dicho reconocimiento también instaló, a partir del contraste o del matiz, un alejamiento a dicha cofradía masculina. ¿Realmente es Octavio Paz un José García?

Para Aralia López González, en *El libro vacío*, gracias a "la improductividad artística, la autora implícita nos habla de la condición alienada, enferma, de la sociedad moderna, así como de la crisis de la subjetividad en términos de sentimientos de extranjería que es su consecuencia" (98). En ese contexto, como recuerda López González, "[l]o que García pretende con la literatura es 'subrayar su nombre y abandonar la fila', una fila que alude a la masificación y al anonimato que propugna la sociedad moderna y que el protagonista desea abandonar" (99).

Si Josefina Vicens incluye la carta prefacio es para formarse en esa fila de la cofradía literaria masculina con el fin de abandonarla después, gracias a un silencio inenarrable de más de dos décadas. La integración de la carta prefacio no constituye una reacción, sino una incorporación que dentro del contexto de falta de escritura pública, se lee con un tono de no

pertenencia. La carta prefacio que antecede también a un silencio en retirada se conecta con una idea de López González: en la novela de Vicens, "lo que no logra el protagonista de la novela es lo que logra precisamente la autora de la novela, y con bastante anticipación, mostrando la crisis de la conciencia de modernidad como crisis de un decir" (100).

Esto también se hace patente en otra anotación de López González. Aunque *El libro vacío* y *La región más transparente* se publicaron el mismo año, "a diferencia de Fuentes, Vicens ahonda en las consecuencias individuales —hombres isla— de la masificación" (100). Tal reflexión sobre Vicens, quien decía que desde chiquita soñaba con ser vagabunda, conduce a los hombres islas que desde la mediocridad no piensan la literatura como herramienta de rescate o de enfrentamiento o para fijar una identidad comunitaria, ni siquiera como una posibilidad de establecer trascendencia.

La carta prefacio, entonces, abre un vacío entre Paz y García y matiza la imposibilidad de captura subjetiva. Josefina Vicens abandona la fila uniformada no sólo de esa autoridad literaria, sino también del proyecto de identificación. Vicens se resiste a que quien guarda silencio necesite trascender, revolucionar, progresar. Quien guarda silencio sólo puede referirse desde lo inconspicuo, por eso en *El libro vacío* no se presenta o representa la voz de quienes no tienen voz, sino que apenas se refiere como una dedicatoria: "A quien vive en silencio, dedico estas páginas, silenciosamente" (23). Un gesto de complicidad para aquellas personas que como ella escriben en silencio. Como dice Vicens: "Poco a poco mi personaje, José García, fue hablando para él mismo, para mí y para los demás" (ctd. en Pettersson, "Los papeles" 74)

Para José García "la experiencia es eso: una triste riqueza que sólo sirve para saber cómo se debería haber vivido, pero no para vivir nuevamente" (*El libro vacío* 136-37). Vicens, al encarnar la imposibilidad escritural de José García, sale a habitar la intemperie, silenciosamente,

en la vida, por lo menos de la escritura de una de las supuestas cumbres de la modernidad literaria: la novela. Entonces, el recurso del cuaderno en *El libro vacío* da forma a ese rumor en el que se escribe y escribe cotidianamente José García, y que refiere inmediatamente a los cuadernos de Josefina Vicens, repeliendo las cofradías literarias, la institución editorial, que le solicita publicarse, exponerse, para proclamar una existencia. Así, su primer libro se vuelve la manera de leer una práctica de escritura.³² Vicens continuó experimentando su silencio, que a veces ni siquiera se llenaba escribiendo. Comenta: "Cuando vivo, me olvido de escribir" (Cano y Radkau 110).

Josefina Vicens no se apropió del silencio, lo experimentó en la masa densa de quienes escriben desde su rumor. Esto es, no se volvió la escritora del silencio, sino la escritora que alguna vez publicó *El libro vacío* y que por un tiempo dejó de publicar novelas. No se podría decir lo mismo de uno de sus coetáneos: Juan Rulfo, quien en los talleres para novelistas, notas periodísticas y demás escenarios literarios se volvió, por lo menos en México, la figura mítica del silencio o por lo menos de aquel que logró un hito y, posteriormente, decidió, tal vez orillado por sus circunstancias, no escribir más.³³ Para Vicens incluso en los silencios se pueden hacer distinciones. Le repara a Cruz Vázquez, en 1984, la comparación entre estos dos silencios:

Ante todo, hay que guardar proporción, y que esto quede bien claro: lo de Juan Rulfo son obras maestras, es el mejor. Por otra parte, la lentitud y la falta de fecundidad para escribir libro tras libro, es igual que en Juan, nada más que él tiene monumentos. (5)

³² Para Phillipe Lejeune sólo es hasta el segundo libro que se certifica la autoría literaria: "el autor no es una persona; es una persona que escribe y publica [...] tal vez no es autor más que a partir de un segundo libro, cuando el nombre propio inserto en la cubierta se convierte en el 'factor común' de al menos dos textos diferentes" (51). De acuerdo con ello, Vicens se queda en un estatuto de no autora, flotando en una indeterminación, capaz de desplazarla en el umbral de la autoría.

³³ Nos referimos a notas como "Juan Rulfo, escritura y sobrevivencia", de Roberto García Bonilla, o "¿Por qué Juan Rulfo es tan célebre si escribió poco?", de Ana Paula de la Torre Díaz, donde hacen recorridos concisos sobre las circunstancias alrededor de la escritura de Rulfo y cuentan brevemente la recepción de su silencio.

El silencio de Josefina no produce monumentos, sino procesos de escritura. Un silencio no escenificable, vivible, transitable a veces a través de un cuaderno que se escribe, incompartible, no colectivo, no representable. Para Vicens entrar a ese cuaderno era entrar a un "infierno blanco", donde toda capacidad de totalización se vuelve obsoleta por el imbroglio que implica escribir sobre lo otro. Dice Vicens:

Si alguien me preguntara: ¿para ti qu[é] es escribir?, yo contestaría de inmediato, porque lo tengo sentido, para mí escribir es entrar al infierno blanco; esa página blanca es el infierno, es el infierno donde mis personajes, que los tengo tan pensados, que sé lo que van a decir, que sé lo que van a hacer —según yo—, empiezan a tomar vida, a quitarme la mía, a obrar como ellos quieren y yo tengo que obligarme a obedecerlos o a cortar. Pero, es un infierno en el que me debato con una serie de cosas que yo he inventado, pero que ellos a su vez inventan para mí. (ctd. en Strange 36)

El infierno blanco es su cuaderno. Escritura y cuaderno se fusionan en ese pensamiento. Después de enneguecer, al no poder estar en el cuaderno, Josefina Vicens pudo recuperar una experiencia similar frente a la radio. Cuenta que ahí, escuchando, "ese mundo me hace imaginar y vivir un mundo, un recorrido que yo, porque tenía mis ojos y mi vista, no había pensado en él. Quiero decir hay mundos, submundos, una serie de mundos" (ctd. en Strange 35).

Salvador Elizondo: subtítulo, paréntesis, sueño

Salvador Elizondo alude a imágenes y recuerdos sobre los materiales que integran *Elsinore*. *Un cuaderno* desde 1978, como lo podemos ver en sus *Diarios*. No es sino hasta el 12 de octubre de 1986 que comienza a delinear y establecer personajes y situaciones. Entre estas

fechas se suceden un sinfín de proyectos y anotaciones tanto íntimas como públicas, literarias y no literarias, las cuales se van entretrejiendo unas con otras. Toda esa escritura se lleva a cabo en su casa de Tata Vasco, Coyoacán. En sus *Diarios*, recuerda el 5 de septiembre de 1976, en plena mudanza: "Vuelvo a estar escribiendo estos cuadernos en el corredor de esta casa que se puede decir abandoné hace 30 años" (244). Añade: "¡Cuántas cosas he pensado acerca del significado de mi vida de ayer a hoy! Lo cierto es que no entiendo nada. Quisiera saber más" (244). Y es curioso, resaltamos, que en esa misma breve entrada, señala: "Mi situación es privilegiada porque a pesar de ser académico, todavía pertenezco a esa vanguardia indecisa de los grandes intelectuales en desgracia" (244).

Como nos recuerda Norma Angélica Cuevas Velasco, "para Elizondo, los cuadernos, a diferencia de la autobiografía, representan, o simulan, el espacio de la intimidad primigenia, donde es posible el reconocimiento de sí mismo, y no del hombre literario" ("El desplazamiento espacial" 37). Por ello, precisa Cuevas Velasco, en "el cuaderno, en cambio, se reconoce la negación de toda forma y filiación, pues éste supone un proceso infinito por el que pasa la escritura sin la codificación de los géneros" ("El desplazamiento espacial" 38). Creemos que la utilización del cuaderno, como subtítulo, echa mano de esta negación y es en parte lo que posibilita una lectura más allá de lo anecdótico. *Elsinore. Un cuaderno* no habla nada más del escape de ENMS, sino de la retirada que Salvador Elizondo de cincuenta años emprende ante las propias codificaciones externas que lo ciñen. La retirada del mundo académico y de la fama literaria.

Por otro lado, para László Scholz, el recurso del paréntesis es fundamental en esta novela. Entiende a los paréntesis como "intercalaciones intencionales que, por medio de su posición y las

múltiples relaciones que implican, constituyen un nuevo estrato del texto" (Gutiérrez y Sánchez 197). En especial, los paréntesis lingüísticos. Lo explica:

[M]e parece llamativo que el autor mexicano [...] aprovech[e] el bilingüismo del texto no sólo para llegar a un referente real, sino también para crear un estado semántico inestable que cuestiona el propio sistema lingüístico y, con ello, el proceso de la semiosis. Produce numerosas salidas y vueltas de y hacia el español pero siempre llega a un sistema análogo y, hasta cierto límite, corrupto.

Tratándose de salidas falsas, los paréntesis lingüísticos son en realidad repeticiones que tienen la función de ilustrar en vivo la fluctuación constante entre dos entidades, la imposibilidad de la representación. (Gutiérrez y Sánchez 201)

Tanto el bilingüismo de la novela, ampliamente estudiado por Scholz, como el sistema onírico, establecen el estado indeterminado desde dónde se escribe el cuaderno. Algo que a condición de estar se repliega en el no estar. Elizondo sueña un mundo de juventud en su escritura, la cual desfigura toda capacidad de reconstrucción. Invoca un idioma de juventud que sólo retrata la imposibilidad de la representación del mismo idioma, así como la insuficiencia del inglés y del español para intentar asirlo.³⁴ Sin embargo, es este internamiento en el idioma ilegal y clandestino el que le permite escribir con más cercanía su propio escape.

A pesar del repertorio de personajes que escriben, en el proyecto elizondiano, en esta última novela el acto mismo de escribir está levemente indicado o aludido. Sal, por ejemplo, sólo toma el cuaderno y escribe en él cuando lo abre y lo cierra, en compañía del Elizondo maduro, al

³⁴ En entrevista con Karl Hölz, Salvador Elizondo comenta: "Los chicanos me interesan, sí. En mi adolescencia viví cerca de Los Ángeles en donde justamente tuve la experiencia, en su etapa incipiente de esa lucha por obtener el lenguaje [...] lo que era en inglés en inglés, lo que era en español en español y lo que era 'en pocho' en las dos lenguas" (126).

principio y al final de la novela.³⁵ El cuaderno en *Elsinore. Un cuaderno* no se muestra más que como correlato de algo inasible e inherentemente individual, como el sueño. Se presenta como subtítulo, como paréntesis de un idioma ilegal. Lo indecible se rastrea como una conversación agrietada, por donde los Elizondos se comunican, pero que se abisma no por la misma experiencia de su escritura, sino por su exposición.

En *Elsinore. Un cuaderno*, la escritura pasa a ser la escritura de la incomunicación, donde leemos la incapacidad de la concreción del recuerdo en un sueño constituido por otros sueños, siempre en búsqueda del deseo. La apertura de la novela invoca un cuaderno que se abre y se cierra en un instante, con el fin de narrar la ensoñación de Sal que no es más que la afirmación del borramiento de lo recordado. Un proyecto que, como última novela, no sólo culmina una trayectoria literaria, sino una vida de escritura, ya que, como apunta Cuevas Velasco, "el cuaderno, en tanto cosa pública, quedará convertido en un libro, en el destinatario de lo que está olvidado y constituirá el espacio efectivo de la distancia entre autor y obra" ("El desplazamiento" 38). Esto es, el cuaderno representado en la novela alude la escritura de los cuadernos reales, a la cual nunca tendremos acceso. Lo que se esconde en *Elsinore. Un cuaderno* son los cuadernos donde Elizondo escribió y el momento mismo de su escritura.

No obstante, creemos que como conversación imposible, este ejercicio de ocultamiento se sitúa también entre la densa exploración interior y la normativización de la lengua, cercano al

³⁵ El cuaderno es, como una de las tres ékfrasis que identifica Moreiras en *Farabeuf*, "el objeto perdido a propósito del cual la novela se escribe, o la escritura se produce" (*El tercer espacio* 326-27). De acuerdo con Moreiras, en su estudio "Ekfrasis y signo terrible en *Farabeuf*" de *El tercer espacio*, "Elizondo elude la contradicción ekfrástica al llevarla a un tercer grado de reflexión o metarreflexión mediante la intercalación en su texto de una representación visual que permanece secreta aunque legible, solamente indicada o aludida: *El desollamiento de Marsias*, de Tiziano" (324). A su vez, esta pintura oculta lleva a otras dos pinturas también de Tiziano, de las que no tiene sentido detenernos en este estudio. Con este complejo e intrincado mecanismo, Elizondo enfoca el suplicio como lectura de la experiencia sádica, pero también hace una crítica desde una dimensión metareflexiva, rehuendo la identificación de quien mira sádicamente al ocultar sus referencias visuales; en este caso, tres pinturas. La misma operación la encontramos en la escritura de *Elsinore. Un cuaderno*. En *Farabeuf*, de acuerdo con Moreiras, el objeto que se oculta dentro de la pintura escondida es el enigma que un niño trata de extraer de un sepulcro.

trabajo académico de Elizondo. Como ya lo habíamos señalado, en medio del proceso de escritura de *Elsinore. Un cuaderno* se lleva a cabo su ingreso en la Academia Mexicana de la Lengua, donde toma posesión de la silla XXI el 23 de octubre de 1980, y su ingreso a El Colegio Nacional, el 29 de abril de 1981, dichos eventos permearon en su proceso de escritura. En sus *Diarios*, narra la noticia de su ingreso el 10 de noviembre de 1980: "Vino Pía por la mañana. A las 3:35 llegó la comunicación de El Colegio [Nacional]" (266). En esa misma entrada, escribe: "MIENTRAS MÁS ASCIENDAS MÁS DURA SERÁ LA CAÍDA. MANTÉN LO MÁS QUE PUEDAS EL EQUILIBRIO ENTRE TU VANIDAD Y TU VERDAD ÍNTIMA. NO ERES NADIE" (266, mayúsculas en el original).

El último día de ese año expresa: "[F]ue el año de la Academia y de El Colegio Nacional. No soporto el 'arte de nuestros días'. Todo está en manos y depende del juicio de tipos tontos. En este momento siento que me arrastra una marejada de estupidez" (267, comillas en el original). El 29 de abril de 1981 ofrece un resumen de la ceremonia de ingreso o, como lo describe él, del "día fatídico" (274):

Faltaron muchos y los que fueron daban la impresión de estar todos peleados entre ellos. [...] Todas las figuras: Octavio, Jaime, Gamboa, Xirau, cumplían con las exigencias mínimas del trato social pero se mantenían en grupos aparte. Unos de otros se expresan despectivamente. (274)

Estas declaraciones soterradas toman profundidad al establecer la actitud que mantenía sobre la escritura de *Elsinore. Un cuaderno*. Sobre todo cuando observamos lo que una década después escribe en un discurso pronunciado por la conmemoración del primer aniversario luctuoso de Rufino Tamayo, en el mismo recinto. Elizondo declara: "Tamayo tuvo tiempo en la vida para legar, a través de El Colegio Nacional, que ahora es su depositario, su guardián y su aval, un

documento capital en la historia del arte y de la estética modernos en México" (*Obras: tomo tres* 149). El documento capital al que Elizondo se refiere es el discurso de ingreso que pronunció Tamayo a principios de 1991. Elizondo continúa:

[E]s una obra maestra de la sinceridad, y en el género de esa sinceridad lo sitúo, por puro sentimiento, al lado de los *Cuadernos* de Leonardo o de Degas, de los *Diarios* de Delacroix, de las *Cartas* de Gauguin, de las conmovedoras páginas autobiográficas que dejó su colega en esta Casa, José Clemente Orozco. (*Obras: tomo tres* 149)

El discurso de Tamayo le parece el trabajo de "una mano que, guiada por la mente, es capaz de actuar, de hacer, de sintetizar los elementos de la realidad, de procesarlos, de deformarlos o transformarlos, de ocultarlos [...] sobre la página en blanco o sobre el lienzo virgen" (*Obras: tomo tres* 150).

La apreciación de la vida y obra de Tamayo le parece a Elizondo fundamental, no sólo en el orden técnico, sino también en el orden de la actitud crítica al saberse alejar de México. Elizondo, prosigue: "Aquí cobraba un imperio desmedido la de que el arte, como la guerra, no era sino el proseguimiento de la política por otros medios [...] [idea] totalmente falsa [...] por lo que se refiere al arte" (*Obras: tomo tres* 152). El discurso de Tamayo remite directamente al que Elizondo pronunciara el día de su propio ingreso, intitulado "Ida y vuelta". De acuerdo con Claudia L. Gutiérrez Piña y Elba Sánchez Rolón, en ese discurso,

[e]l hilo conductor de sus palabras [...] [es] el viaje. En sus palabras: "el de los términos ambiguos o imprecisos que lo delimitan, origen y destino, partida y retorno". La elección del tema y los autores resulta significativa. [...] Consciente o

no, Elizondo invitaba también a un viaje de ida y vuelta por su propio universo literario.³⁶ (9)

Este discurso forma parte de *Camera lúcida*. Ahí, expone que no pretende enfocarse en "la figura legendaria del que vuelve" (179) sino en "el que se va, el que a cada momento está más lejos de su origen" (179). Se detiene a estudiar el discurso de la novela autobiográfica de James Joyce, *El retrato del artista adolescente*; en ella concluye: "Pasan muchas cosas, pero cosas sin importancia que sólo cobran su magnitud tremenda por lo que ocultan, callan o soslayan" (185). Seis meses antes había ofrecido su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, pendiente de la misma temática, mostrando la otra cara de la moneda, intitulada "Regreso a casa", también publicado en *Camera lúcida*. Manifiesta: "[C]on la vaga esperanza de llegar a la isla desierta, he sido traído —sin duda por los vientos propicios de la amistad más que por el remo de mis méritos literarios— hasta los muelles de esta ilustre Asociación" (144). Antes de tocar dicho muelle, señala que quiere "ver el reflejo de una figura simbólica que preside sobre la vocación de los hombres y de las obras de la literatura: la de la vuelta al origen" (144). Recorre, a través de la lectura de varios textos, un número de casas escritas, desde Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Octavio Paz, hasta un amigo y poeta inglés sin nombre. Ello para justificar su ingreso a esa nueva Casa, con mayúscula como él la escribe: Casa de la Lengua. En ese discurso medita sobre las diferencias entre el sistema literario y el habla común. ¿Cómo conciliarlo?, se pregunta. Para él, es "en la creación de un lenguaje propio en el que los elementos sonoros e ilegibles del habla se conjuguen con los elementos silenciosos pero visibles de la escritura" (151). Elizondo expresa que ha intentado llevar a cabo esta operación: "Hace unos meses

³⁶ Cabe señalar que, en ese discurso, Elizondo hace un repaso de personajes y vida de dos autores, sobre todo: James Joyce y Joseph Conrad. De acuerdo con Gutiérrez y Rolón: "James Joyce acompañó, como una figura tutelar, la obra de Salvador Elizondo desde sus inicios; de hecho, uno de sus primeros textos publicados fue dedicado al *Ulysses*. Conrad, por su parte, hace eco en la descripción de la entrañable aventura de Sal y Fred narrada en su última novela *Elsinore: un cuaderno*: 'un momento como sacado de un libro de Conrad'" (9).

agregué al menguado platillo del habla natural un relato en el que evoco un episodio real de mi infancia" (152). A pie de nota indica que se trata del cuento "Ein Heldenleben". Después aclara que llega a la Academia "consciente de que ella es más que un organismo de gobierno de la Lengua [...] En su manifestación concreta —el Diccionario— la Academia es la conservadora de los valores comunes y persistentes —tal vez eternos por la Poesía— de la Lengua" (152), pero como escritor también advierte mantener un punto de vista que defienda el equilibrio. Declara:

me convierto hoy en la noche, paradójicamente, en el recién llegado a casa y en el hombre con el pie en el estribo, a punto de partir, esta vez en dirección opuesta, no hacia la isla desierta y silenciosa de la escritura pura sino al verboso continente donde el habla natural cobra máxima eficacia por medio de los complicados artificios de la literatura; voy a un mundo desconocido en el que el habla sólo es posible por la escritura: el teatro.³⁷ (153)

Elizondo termina su discurso de la siguiente manera: "A todos los académicos a cuya amistad consagro, a punto de cruzar el umbral de la Casa, la emoción, el riesgo y los frutos de la aventura que se inicia, muchas gracias" (154).

Nos parece interesante la insistencia en este discurso por enfatizar un estadio intermedio.

Elizondo está con un pie en el estribo en su casa y, paradójicamente, con el otro en la Casa. A

³⁷ La referencia a dicho teatro es ambivalente. Desde 1979, Elizondo escribe, convocado por Juan José Gurrola, *Miscast: o Ha llegado la señora Marquesa*, publicada en 1981 y montada en 1982. Sin embargo, "teatro" también refiere a una idea que Elizondo le sugiere a su amigo Eduardo Lizalde, en una carta donde el poeta le pedía material inédito para publicar en la revista de la Biblioteca de México: "Todo lo que hice para publicarse ya se publicó y sólo conservo más de cien cuadernos grandes que suman unas cinco mil páginas inéditas que he acumulado a lo largo de más de cincuenta años. Tal vez se publiquen después de que ya no esté. He llegado en mi vida a la tercera etapa de Gracián, después de hablar en mi adolescencia y juventud con los muertos, en mi madurez con los vivos y ahora conmigo mismo.

"La vida es como un teatro. Primero está uno en el camerino preparándose; luego sale uno a escena a representar un papel ante el público, como actor, como escritor, como maestro, como animal político, pero luego cae el telón y empieza el monólogo sin más auditorio que unos cuantos amigos que como tú, generoso amigo, han seguido, unas veces de cerca y otras de lejos, esta comedia desde hace más de cincuenta años cuando nos reuníamos en la calle de Mayorazgo a hablar de poesía" (ctd. en Flores 9). Como vimos en el capítulo anterior, las etapas de Gracián son fundamentales en la estructuración conceptual de la novela *Elsinore. Un cuaderno*.

punto de partir y en el umbral. La primera casa recuerda el regreso a la casa familiar, en Tata Vasco, donde después escribió *Elsinore. Un cuaderno*, y la segunda Casa, la de su nueva investidura como académico.

Como un paréntesis de su labor académica acontece, por las noches, la escritura de Sal. En esa escritura, la lengua que utiliza se confunde y lo libera de cualquier instrumento de captura, llevándolo a mundos tan ajenos como ilegibles, por alejados de la comprensión, como el recuerdo del bilingüismo y lo onírico. En la escritura de *Elsinore. Un cuaderno* puede llevar a cabo su escritura ilegal, como así lo planeó, y puede sin dejar de pertenecer a las instituciones que sistematizan, estarse yendo de ellas. En una entrada del noctuario del 12 de octubre de 1986, reflexiona sobre las particularidades de esa otra lengua de juventud y su impresión:

Era la época en que todos los mexicanos de la clase media teníamos algún pariente que vivía en LA, de los que se habían ido para allá durante la revolución.

En la noche, ya en la cama, la palabra "revolución" es completamente ridícula. Empieza a cobrar sentido al amanecer. Esos que entonces eran los "exiliados" se diferenciaban, entonces, de "la mexicanada" y de los "pachucos"; ahora tengo entendido que todos son "chicanos" y forman parte ya de la gran comunidad "hispana"... Pero entonces... (*El mar de iguanas* 201)

El 7 de abril de 1995, al finalizar el primer cuaderno de los noctuarios —el único publicado hasta ahora— Elizondo escribe que en el pasado hubiera celebrado terminar un manuscrito; sin embargo, para acabar ese cuaderno sólo quiere meterse a la cama. En esa entrada dice que cerrar el cuaderno le trae la "sensación de comienzo de año escolar nuevo con la expectativa de esa nueva libreta que será el complemento de ésta" (*El mar de iguanas* 314).

En el umbral de las Casas a las que ingresa, Elizondo recurre a los cuadernos como un espacio para alejarse de los sentimientos de no adecuación del mundo académico. El regreso a su casa de infancia implica reflexionar sobre la práctica de llevar cuadernos, la cual comenzó como la escritura de un diario secreto adolescente. Regresar a los primeros cuadernos significa a su vez volver a ver lo no publicado, a la reunión lejana de escritura y recuerdos ya ajenos. A toda esa escritura que no pudo ser fijada en libro y que vive privada de la captura institucional.

Para Cuevas Velasco, "en la obra de Elizondo, la figura del cuaderno es la que mejor designa el espacio de la escritura en tanto ejercicio, práctica e invocación" ("El desplazamiento" 38). Elizondo decía, en una entrevista con Karl Hölz, que él entiende a "la escritura como fenómeno en el sentido filosófico: algo 'que acontece'" (123). Al asociar como subtítulo, como paréntesis, la figura del cuaderno a su última novela, Elizondo cuestiona el hecho de que las instituciones puedan ser nuestros depositarios, guardianes y avales, como pronunciaba en el discurso sobre Tamayo. La escritura es eso que está siendo en el cuaderno. Esa práctica que en su acontecimiento produce experiencia. Ahora bien, es la escritura que acontece anterior al sueño. Como indica en el noctuario, éste es "pensamiento que anterior al sueño subyuga todo el cuerpo igual que el cuerpo, al despertar, vence al sueño" (*El mar de iguanas* 314). En esa experimentación corporal, la escritura nocturna se lleva a cabo en duermevela y desregula toda imposición. Esa misma escritura nocturna, entendida como paréntesis, logra incluso crear un estado inestable en el sistema lingüístico y desentenderse de un estado fijo de captura.

Sergio Pitol: registro de movimientos

Sergio Pitol registra el proceso de escritura de *El desfile del amor*, al cual podemos asomarnos gracias a una selección de su diario que presenta en *El arte de la fuga*. Lo

acompañamos en momentos clave de este proceso: desde la primera intención de construir una novela con trama policial, que sucedió en "pleno vuelo de San Francisco a México" (182), el 19 de abril de 1980, hasta la entrega del manuscrito a su editor y amigo Jorge Herralde, el 26 de junio de 1984.

En este proceso de escritura Pitol recupera lo que ha quedado oculto. En ese rescate refiere toda la escritura que se genera detrás de las apariencias, que en ocasiones tiende a disfrazarse de parodia para lograr atisbarla. Esta parodia, como excentricidad, crea una distancia que lo separa sin desintegrarlo en su caso, como lo veremos más adelante, del cuerpo diplomático como institución. A su vez, enfatiza el acto liberador con el cual resiste las normativas institucionales: escribir en su cuaderno. Por ello, a lo largo de su obra es muy importante dejar rastros repartidos de dicha práctica.

Los personajes de *El desfile del amor* siempre esconden algo, parece que se lo esconden incluso a su autor. En *El viaje* Pitol ahonda más en este proceso de escritura. Precisa que al escribir esta novela

[e]ra mi mano quien pensaba. Es más, la pluma volaba y era ella quien dirigía las maniobras. Yo contemplaba con estupefacción los infinitos cambios que se sucedían sin cesar: el nacimiento de nuevos personajes o la desaparición de otros quienes había considerado imprescindibles. ¡Y las cosas que esa gente decía!
(*Obras reunidas V 275*).

En el diario que aparece en *El arte de la fuga*, el 11 de mayo de 1980, en un recorrido por las calles de Madrid, Pitol imagina al personaje del historiador frente a un edificio que le recuerda uno de su infancia. Ahí mismo, se concreta otra intención. Escribe: "Al final el lector se habrá enterado de varias cosas, todas más bien triviales, pintorescas, pero el misterio no le será

revelado del todo" (184). Y al día siguiente, reanuda: "El enigma mayor estriba en la identidad de los protagonistas" (184). El 26 de mayo, señala: "Me tienta la idea de escribir una especie de *Papeles de Aspern*, sólo que en vez de cartas de amor en mi novela se trataría de secretos que comprometieran la honorabilidad de un poeta" (183). Última un mes después, el 12 de junio:

La conclusión es casi tópica: la verdad, la verdadera verdad de la verdad, difícilmente está a nuestro alcance. Contamos sólo con ciertas intuiciones que nos permiten aproximarnos a ella, rozarla a caso. Conocer sólo de modo parcial un fenómeno es como si no lo conociéramos de ninguna manera. Sin embargo, es imposible conformarse y mantenerse en una actitud pasiva. Una obligación ética nos exige seguir nuestra búsqueda. (184)

Esa búsqueda sin "actitud pasiva" surge a partir del pensamiento de la escritura. Sergio Pitol comenzó la escritura "en forma" de *El desfile del amor*, posterior a la planeación de casi tres años, dos días después de su llegada a Praga, el 20 de noviembre de 1983, donde dice: "[L]a novela se deja escribir con tal rapidez que me hace temer que se trate de un mero estallido de grafomanía" (187).

Para Pitol son muy importantes los contextos que rodean sus procesos de escritura. Por ello, hace un registro minucioso en sus cuadernos sobre dónde vivía, con quién estaba y en quién pensaba cuando escribía sus textos. Incluso es parte de su práctica literaria marcar las ciudades y las fechas de inicio y conclusión de sus obras. Como apunta Danira López Torres, en su estudio paratextual de *El desfile del amor*, al enfocarse en la dedicatoria: "La novela incorpora algunas anécdotas relacionadas con al menos dos de los nombres referidos, [incorporaciones] que introducen 'la excentricidad' en el relato" (44). La novela está dedicada a personalidades de la vida literaria del país: Luis y Lya Cardoza y Aragón, Luz del Amo, Margo Glantz, Carlos

Monsiváis y Luis Prieto.³⁸ Al narrar eventos conocidos de sus amigos en la novela, Pitol desdibuja la distancia de la ficción. Por otro lado, al recurrir a esta excentricidad crea una especie de distancia con las pautas sociales. En *El mago de Viena*, menciona que los excéntricos, a comparación de los vanguardistas

no se proponen programas ni estrategias, y en cambio son reacios a formar grupúsculos. Están dispersos en el universo casi siempre sin siquiera conocerse. Es de nuevo un grupo sin grupo [...] El canon no les estorba ni tratan de transformarlo. Su mundo es único, y de ahí que la forma y el tema sean diferentes. (*Obras reunidas V 303*)

Del Solar, dice en *El desfile del amor*: "Intenté hacer mi obra al margen de los grupos. En buena parte por eso acepté vivir unos años en el extranjero" (107). Pitol, a su vez, solía decir que haber salido de México le creó una formación diferente. Explica en una entrevista: "[D]esde que empecé a escribir, a pensar ser escritor, he sido muy independiente, nunca he formado parte de grupos. Tengo muchos amigos, pero he sido muy rebelde [...] a pensar en grupo y eso hace diferente mi literatura" ("Los libros" 14:40-15:33). La resistencia es individual. Si no es posible conocer los fenómenos más que de modo parcial y esto provoca que no los podamos conocer de ninguna manera, entonces es necesario establecer mecanismos de retirada de aquello que agrupa las partes.

³⁸ López Torres rastrea una lectura de José Eduardo Serratos sobre la novela. En ella, dice: "Me interesa comentar el disfraz de pirata con que las Werfel asisten a la fiesta fatal de Delfina Uribe. En ese pequeño detalle hay un homenaje a Luis Cardoza y Aragón que a su vez nos enlaza con otro guiño que nos remite a una anécdota de Cardoza con el poeta Porfirio Barba Jacob, quien en la novela se 'traviste' en el poeta Gonzalo de la Caña" (ctd. en López Torres 45, comillas en el original). A su vez, a partir de un comentario de Margo Glantz que hace en su artículo "Remembranzas", de acuerdo con López Torres, la autora se reconoce subrepticamente como la investigadora literaria Ida Werfel.

Pitol nos cuenta que el entorno que rodeaba el proceso de escritura de *El desfile del amor* era "excesivamente gregario" (*Obras reunidas II* 10). Se refiere al cuerpo diplomático del que formó parte desde 1972. Profundiza sobre la caracterización de este entorno:

[Q]uien diga que los diplomáticos están cortados con una misma medida, que solo difieren en el color de la piel y la conformación de los ojos o el uniforme nacional para la celebración de las fiestas patrias, se equivoca. Quien convive largo tiempo con ese cuerpo y escruta con paciencia y malicia ese interesante círculo llegará a la conclusión de que la uniformidad allí es un dislate, o, por lo menos, una exageración. Esas personas que giran todo el día de ceremonia en ceremonia, elegantemente vestidas y calzadas, con el mismo rostro inexpresivo, podrían abarcar todas las variaciones que presenta Balzac en la *Comedia humana*, y aun otras más. En cierto modo, ese puñado de damas y caballeros podría ser un congreso de manías, obsesiones, extravagancias y complejos, sometidos, eso sí, a una perfecta educación de hierro. (*Obras reunidas II* 12)

De acuerdo con Pitol, "a medida que el lenguaje oficial escuchado y emitido todos los días se volvía más y más rarificado, el de mi novela [*El desfile del amor*], por compensación se hacía zumbón y canallesco" (*Obras reunidas II* 20).

En entrevista con Wojciech Wasilewski, Pitol le explica que gracias a ser traductor de polaco pudo ser diplomático profesional. Ese trabajo le permitió viajar al exterior y escribir cotidianamente. Cuando Wasilewski le pregunta: "Como escritor y como diplomático, ¿qué representa un libro?" (174), Pitol le responde: "Esencialmente es una conversación íntima entre dos seres humanos. Es un valor que, en el mundo dividido de hoy, necesita ser cultivado" (174).

Como representante del Estado mexicano, Pitol refiere, en *El arte de la fuga*, que este trabajo

implicó un trato permanente con representantes del poder, funcionarios nacionales o extranjeros, mayores, medianos, diminutos, casi todos con pretensiones imperiales. Tanto ellos como yo nos expresábamos en un lenguaje cifrado, engreído, que pretendía ser suntuoso: un lenguaje desprovisto por completo de humor. (126)

Pitol logró moverse perfectamente en ese mundo. En una entrevista con el Instituto Cervantes de Nueva York, explicita cómo le afectó personalmente esta compenetración profunda con el cuerpo diplomático:

Comencé a hablar, a escribir, en un idioma diferente. En un idioma, aparentemente claro, pero siempre cifrado, para no decir nada contundente, para que siempre pudiera evadirse una responsabilidad. Un idioma de mandarines, un idioma seco, escueto, pomposo, lleno de filigranas. La gente con la que hablaba, salvo poquísimas excepciones en el cuerpo diplomático, correspondía perfectamente, había nacido para hablar ese idioma, para manejarlo. Y yo me sentía fuera de contexto. ("Charlando" 22:10-23:20)

Ante la sorpresa de hablar tan bien el lenguaje del poder, Pitol expresa:

Entonces, en las noches comencé a escribir una novela [*El desfile del amor*] de la cual llevaba muchas notas. En cierto momento, sentí que mi lenguaje cambiaba. Mi lenguaje había sido más bien severo, más bien elegante, con un estilo noble. De repente, todo lo que escribía parecía un acto de irrisión ante aquel estilo

anterior y surgía uno que a momentos era bastante cuartelario, vulgar, desacralizador y lo dejaba marchar. ("Charlando" 23:23-24:08)

En el cuaderno es donde Pitol inventa ese espacio, dentro de su investidura diplomática, para "evitar la sequedad del mundo diurno para encontrar otro río lingüístico en las horas nocturnas" ("Charlando" 24:30-24:35). En esa escritura, Pitol halla un refugio, donde deformar y caricaturizar lo oído, lo visto y lo pensado. En la transformación del lenguaje, desde lo íntimo y lo privado que confiere el espacio de su cuaderno, Pitol infrapolitiza una de las herramientas insignes del cuerpo diplomático. Al parodiar el lenguaje del poder, altera las normativas de comunicación y habita el trato político de forma alternativa.

En *El arte de la fuga*, Pitol expresa: "Mis narraciones han sido un cuaderno de bitácora que registra mis movimientos. Un espectro de mis preocupaciones, momentos felices y desafortunados, lecturas, perplejidades y trabajos" (125). Por eso, "lo vivido tiene que someterse a un proceso discriminatorio. La selección de materiales tiene que coincidir con la aparición de una forma" (125).

Reflexionando sobre su segunda etapa de escritura, donde se encuentra *El desfile del amor*, Pitol señala en *El mago de Viena*: "Son los cuadernos de bitácora de una época muy agitada. Si leo unas cuantas páginas de alguno de esos libros sé de inmediato no sólo dónde y cuándo las escribí, sino también cuáles eran las pasiones del momento, mis lecturas, mis proyectos, mis posibilidades y tribulaciones" (*Obras reunidas V 274*).

Más adelante, precisa:

El propósito [de *El tríptico del carnaval*], si hay alguno claramente delineado, sería demostrar la obsoleta estructura de nuestras instituciones, la inmensa capa de estuco colorido con que las llamadas fuerzas vivas, la gente del poder y las

instituciones enmascaran la realidad, hasta transformarla en una trampa. (*Obras reunidas* 276)

Pitol lee sus novelas en clave de cuadernos de bitácoras porque en ellas vincula obra y vida. Sus novelas se cargan del contexto y de la época desde dónde las escribe. En *El desfile del amor* el mundo diplomático, como institución, se construye en el sinfín de relaciones de imposición y enmascaramiento. Si Pitol lee su novela como un cuaderno es porque también refiere al momento de su producción y su correspondiente resistencia. Esta resistencia al lenguaje del poder no se hace mediante una declaración de principios o un manifiesto, sino a través de un acto vivo que vivifica el secreto. En la noche Pitol se pone a mover las estructuras y las máscaras, excretadas como broma, a partir de la transformación de un tono personal. Los cuadernos de Pitol son testigos del principio alquímico al que se refirió en múltiples ocasiones: todo está en todo. Con ello, sus cuadernos, donde lleva registro de sus movimientos, dan cuenta de una subjetivización siempre en tránsito, incapturable.

A manera de conclusión

En esta tesis hemos definido a los cuadernos desde los diversos espacios en donde las autorías se desplazan. Por una parte, los cuadernos se ubican en y más allá de la fuerza arcónica del archivo, entendiéndolos a partir de su cercanía con el cuerpo como un acto corporizado. Por el otro, los cuadernos de estas tres autorías refieren escritos éxtimos que enfocan el tránsito de una subjetividad en movimiento, la cual va de la intimidad de quien escribe a lo más íntimo de ésta: lo otro. Hallamos, en nuestra búsqueda, que estos espacios se definen en la tensión entre lo público y lo privado, ya que en el diálogo con las instituciones el cuaderno puede ser un refugio

personal a la vez que un lugar de encuentro para imaginar una relación distinta y otros mundos desde lo ajeno y lo extraño de la alteridad.

Aunque tratamos de interpretar tres resistencias mediante las figuraciones de lo que implica escribir en el cuaderno, es importante resaltar que ello no implica representar o narrar la totalidad de dicha práctica. Desde la planeación de esta tesis hemos sido conscientes de esta limitante. Sin embargo, señalar los ocultamientos en la literatura es un ejercicio reflexivo que ayuda a matizar los proyectos escriturales de nuestras autorías. Para ello, nos asistimos del análisis de ciertos gestos y tonos en las novelas, así como de los discursos realizados en torno a sus particulares procesos de escritura.

La práctica de llevar cuadernos está determinada por su interacción con la política, misma que toma formas variadas en cada contexto de producción. Por ejemplo, la cofradía literaria masculina, la Academia o el Colegio y el cuerpo diplomático. Sin embargo, las experiencias de escritura no están reducidas ni agotadas por la política que las contiene, porque su ejercicio no se inscribe bajo los estatutos de sus regulaciones. Quien escribe cuadernos se sitúa en lo político a partir de un desbordamiento vital.

Los procesos de escritura aquí referidos están marcados por sentimientos de no adecuación a un grupo. En el cuaderno, la no pertenencia se vuelca en escritura, la cual transforma la vida de quien escribe. Y, en ese momento se produce la diferencia absoluta entre vida y política. Más allá de la política, quien escribe cuadernos puede practicar lo infrapolítico de una manera propia, personal, afectiva e íntima. Esto es, sin dejar de pertenecer a las comunidades que les integran, pueden estar más allá de ellas.

En la escritura, esta intimidad no es una reclusión ensimismada, sino que el cuaderno convoca otras voces que hablan, piensan, imaginan y escriben sus propias realidades; personajes

que se crean más allá de la voluntad de quien los escribe. Quien escribe cuadernos éxtimos no controla totalmente a sus personajes. Sus voces toman un camino propio y esto supone una experiencia en sí compleja para quien se acerca a los cuadernos, ya que los otros se aparecen como una parte constitutiva de su intimidad.

Las instituciones, las comunidades y los colectivos son expresiones de nuestro deseo social de reunión. Éstas se presentan como herramientas necesarias para el desarrollo de nuestra subjetividad ya que en ellas nos encontramos con los otros; sin embargo, la reflexión infrapolítica nos permite apreciar y no perder de vista la posibilidad de establecer resistencias individuales a la compleja red de relaciones que produce cualquier agrupación de mundos diversos.

Mediante la lectura infrapolítica podemos asegurar que se escribe para resistir las reglamentaciones de cualquier aparato legal, institución político-administrativa o artefacto identitario que intente arremeter una captura subjetiva. Reflexionar infrapolíticamente los procesos de escritura no conlleva conformarse en el silencio, sino buscar una liberación en los actos vivos, insignificantes y cotidianos como, en este caso, la escritura de cuadernos.

Perspectiva

Nos interesa finalizar esta tesis con una breve perspectiva que bosqueje los posibles caminos de esta investigación. En la búsqueda específica de la infrapolítica pudimos leer estas tres novelas más allá de la lógica de la identidad. Aprovechamos los planteamientos metatextuales de los proyectos y su cualidad autográfica para observar su espacio autobiográfico. Al realizar una crítica literaria que intenta matizar estos rastros pudimos ver a las obras y a las

autorías de otra manera, produciendo nuevo conocimiento a través del enfoque del recurso cuaderno.

La GMS es una categoría de conocimiento abierta al porvenir, que precisa de otras apuestas teóricas. En un examen de su contexto, pudimos ubicar a las autorías consideradas anteriormente como apolíticas en un espacio altamente político, que resiste y reflexiona activamente desde su escritura. Valdría la pena llevar a cabo más aproximaciones con otras autorías e investigar prácticas infrapolíticas que conversen con la literatura. Por otra parte, es preciso extender el término novelas-cuadernos a otras producciones literarias de la generación y definir si en ellas forman una reflexión infrapolítica. Por igual, es necesario expandir el término novelas-cuadernos a otras espacialidades y temporalidades con el fin de suscitar otras lecturas y otras interpretaciones.

Leer desde la infrapolítica, como práctica contra-comunitaria, nos hace pensar en aquellos discursos incómodos que no se pueden agrupar fácilmente o que son producto de múltiples exclusiones. Por igual, este tipo de lectura plantea que la literatura puede ser el espacio alternativo para aquello que escapa a lo meramente social, donde las autorías nos dicen cosas que la sociedad y los grupos consolidados no suelen oír. Creemos que hacen falta estudios críticos que problematicen estos límites y estas desidentificaciones en aras de generar pensamiento desde el desacuerdo.

A su vez, nuestro análisis de obras publicadas hace más de treinta años invita a cuestionar las formas que adquieren las autorías contemporáneas. Para las autorías de estas novelas-cuadernos fue importante construir autofiguras excéntricas, rebeldes, raras, con el fin no sólo de tomar distancia, sino de aceptar las condiciones de una práctica de escritura demandante. Alejados de la vitrina mediática, la fama, el prestigio, nuestras autorías prefieren hablar del poder

de los espacios íntimos y privados sobre aquellos de la representación de lo social. Esto es, toman a la escritura como un ejercicio y no como un medio para representar voces, grupos, ideas, o cualquier otra expresión que implique liderar explícitamente un cambio en la sociedad.

Por último, es necesario agregar que si algo nos dejan en claro estas autorías es que la literatura nos permite ser de una forma específica y requiere en su práctica el establecimiento de relaciones uno a uno y no en grupo. Por ello, creemos que es conveniente desde la academia y la crítica ampliar las lecturas infrapolíticas, ya que en ellas se convocan otras formas de habitar lo político. En este tipo de reflexión, abrimos las puertas a la reinterpretación de resistencias y damos paso a una escritura desregulada pendiente de la vida desde el pensamiento y la experiencia.

Obras citadas

Álvarez Solís, Ángel Octavio. "Infrapolítica, impolítica y nuevo realismo." *Revista de cultura*.

Papel Máquina, no. 10, 2016, pp. 27-36.

---. "Sobre un tono infrapolítico adoptado recientemente en la teoría." *Infrapolítica y ética*

menor, editado por Ángel Octavio Álvarez Solís, Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2018.

Álvarez Yágüez, Jorge. "Límites y potencial crítico de dos categorías políticas: infrapolítica e impolítica." *Política común*, vol. 6, 2014,

<https://quod.lib.umich.edu/p/pc/12322227.0006.013?view=text;rgn=main>. Recuperado el 29 de noviembre de 2019.

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Bados-Ciria, Concepción. "Tecnologías autobiográficas en las narrativas personales de las escritoras hispanas." *La ventana*, no. 13, 2001, pp. 260-75.

Baxandall, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona, Editorial Gustavo Gill, 1978.

Beltrán, Geney. "Los pasos perdidos de Salvador Elizondo." *Confabulario*, 26 de marzo de 2016, <https://confabulario.eluniversal.com.mx/los-pasos-perdidos-de-salvador-elizondo/>.

Recuperado el 20 de abril de 2021.

Benjamin, Walter. *Denkbilder. Epifanías en viajes*. El cuenco de plata, 2011.

Benmiloud, Karim. "El desfile del amor: comedia aristocrática." *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitol*, editado por Teresa García Díaz, Universidad Veracruzana, 2007, pp. 204-24.

"Blog". *Wikipedia*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Blog>. Recuperado el 25 de febrero de 2021.

Cano, Gabriela y Verena Radkau. *Ganando espacios. Historias de vida: Guadalupe Zúñiga, Alura Flores y Josefina Vicens*. Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.

Castro, Maricruz y Aline Pettersson, editoras. *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*. Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey campus Toluca y Fondo para la Cultura y las Artes, 2006.

Catelli, Nora. *En la era de la intimidad. Seguido de El espacio autobiográfico*. Beatriz Viterbo Editora, 2007.

Cerrato, Maddaleno. "En torno a la noción de infrapolítica: una conversación con Alberto Moreiras." *Revista de cultura. Papel Máquina*, no. 10, 2016, pp. 67-86.

Certeau, Michel de. *La invención del cotidiano. I Artes de hacer*. Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente y Universidad Iberoamericana, 2000.

"Charlando con Cervantes - Sergio Pitol". *YouTube*, publicado por cunytv75, 30 de agosto de 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=UhIO-VRwn5Y>. Recuperado el 12 de febrero de 2021.

Chávez, Marisol Luna y Víctor Díaz Arciniega. "Cuerpo textual e identidad simulada en *El libro vacío* y *Los años falsos* de Josefina Vicens." *Crisol. Imaginaires et poétiques du corps*, coordinado por Françoise Aubès y Caroline Lepage, vol. 11, 2020, <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/236/243>. Recuperado el 11 de noviembre de 2020.

Compiani, Alberto, et al. "La encuadernación del impreso antiguo en México: reflexiones sobre un problema de conocimiento patrimonial." *Investigación bibliotecológica*, vol. 20, no. 40, 2006, pp. 53-72.

Corominas, Joan y José A. Pascual. "Nimio." *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. ME-RE*, 1ª ed., Gredos, 1985, p. 228.

Cuevas Velasco, Norma Angélica. "El desplazamiento espacial del proyecto literario de Salvador Elizondo: de 'Sila' a El mar de iguanas." *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, no. 11, 2018, pp. 28-41.

---. "Un sueño de escritura. Elsinore, el cuaderno." *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*, coordinado por Gustavo Jiménez Aguirre, Universidad Nacional Autónoma de México y Fundación para las Letras Mexicanas, 2011, pp. 73-86.

Cruz Vázquez, Eduardo. "Soy una hipócrita. Charla con Josefina Vicens." *Hojas sueltas. Monitor literario*, no. 14, julio 1984, pp. 3-6.

Dehennin, Elsa. "Los discursos del relato. Esbozo de una narratología discursiva." *Biblioteca Cervantes virtual*, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc18575>. Recuperado el 09 de agosto de 2020.

Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Editorial Trotta, 1997.

"Discurso Sergio Pitol, Premio Cervantes 2005." *Archivo Premios Cervantes*, RTVE, 23 de abril de 2006, <https://www.rtve.es/alacarta/videos/premios-cervantes-en-el-archivo-de-rtve/discurso-sergio-pitol-premio-cervantes-2005/2785754/>. Recuperado el 28 de abril 2021.

Domenella, Ana Rosa. "Los tesoros de la memoria." *La Colmena*, vol. 71, 2011, pp. 17-24.

---. "Un clásico marginal." *La Jornada Semanal*, 22 de noviembre de 1998,

<https://www.jornada.com.mx/1998/11/22/sem-josefina.html>. Recuperado el 28 de octubre de 2020.

Domínguez Michael, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Elizondo, Salvador. *Autobiografía precoz*. Aldvs, 2000.

---. *Camera lucida*. México, Fondo de Cultura Económica, 2017.

---. *Diarios. 1945-1985*. México, Fondo de Cultura Económica, 2016.

---. *Elsinore. Un cuaderno*. El Colegio Nacional, 2018.

---. *El mar de iguanas*. Ediciones Atalanta, 2010.

---. *Obras: tomo uno*. El Colegio Nacional, 1994.

---. *Obras: tomo tres*. El Colegio Nacional, 1994.

Enrique, Álvaro. "El viaje, de Sergio Pitól." *Letras libres*, 30 de junio de 2001,

<https://www.letraslibres.com/mexico/libros/el-viaje-sergio-pitol>. Recuperado el 20 de octubre de 2020.

Flores, Malva. "El escritor de cuaderno." *Cuadernos hispanoamericanos*, no. 828, junio 2019, pp. 4-18.

Foucault, Michel. *Estética, ética y hermenéutica. Volumen III*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1999.

Francisco, Itzáir de. "Sergio Pitól." *El Cultural*, 11 de noviembre de 2004,

<https://elcultural.com/Sergio-Pitol>. Recuperado el 10 noviembre de 2020.

Fuentes, Carlos. *Geografía de la novela*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

---. *La gran novela latinoamericana*, Kindle ed., México, Alfaguara, 2011.

---. *La nueva novela hispanoamericana*. Editorial Joaquín Mortíz, 1969.

"Garbanzo de a libra - Josefina Vicens - una alegría urgente". *YouTube*, publicado por Nso R, 19 de septiembre de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=o9OWAs3e79s>.

García Bonilla, Roberto. "Juan Rulfo, escritura y sobrevivencia." *Letras libres*, 09 de mayo de 2013, <https://www.letraslibres.com/mexico/juan-rulfo-escritura-y-sobrevivencia>. Recuperado el 12 de marzo de 2021.

Goldchluk, Graciela, et al. *Palabras de archivo*. Ediciones UNL, 2013.

González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

González Luna, Ana María. "Josefina Vicens: la escritura femenina en el espacio masculino de la literatura." *Más allá del umbral: autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*, coordinado por Silvana Serafin, et al., Editorial Renacimiento, 2010, pp. 151-76.

Gutiérrez Piña, Claudia L. *Las variaciones de la escritura. Una lectura crítica de El grafógrafo y de la obra de Salvador Elizondo*. El Colegio de México y Universidad Autónoma del Estado de México, 2016.

Gutiérrez Piña, Claudia L. y Elba Sánchez Rolón. *Salvador Elizondo: ida y vuelta. Estudios críticos*. Universidad de Guanajuato, 2016.

Hess, Michael. "Ray Tilley of Birchalls: Innovation in the Book Trade." *Tasmanian historical studies*, vol. 12, 2007, pp. 91-110.

Hölz, Karl. "Entrevista con Salvador Elizondo." *Iberoamericana*, no. 58-59, 1995, pp. 121-26, *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/41671489>. Recuperado el 28 de marzo de 2021.

Kristal, Efraín. "El rostro y la máscara: entrevista con Sergio Pitol." *Revista Iberoamericana*, vol. 53, no. 151, 1987, pp. 981-94.

- Lejeune, Phillipe. "El pacto autobiográfico." *Anthropos: Boletín de información y documentación*, no. 29, 1991, pp. 47-62.
- "Los libros - Sergio Pitol". *RTVE*, 01 de enero de 1999, <https://www.rtve.es/alacarta/videos/libros-literatura/libros-sergio-pitol/2806140/>. Recuperado el 20 de marzo de 2021.
- Long, Ryan Fred. *Fictions of Totality. The Mexican Novel, 1968, and the National-popular State*. Purdue University, 2008.
- . "The Institution of Fiction: From Yáñez, Rulfo, and Fuentes to Pitol and Del Paso." *A History of Mexican Literature*, editado por Ignacio Sánchez Prado, et al., Cambridge University Press, 2016.
- López González, Aralia. "Subjetividad, literatura y alienación en El libro vacío de Josefina Vicens." *Literatura mexicana*, vol. 4, no. 1, 1993, pp. 87-101.
- López Torres, Danira. *Parodia y autoparodia en la narrativa de Sergio Pitol*. El Colegio de San Luis, 2017.
- Lorenzano, Sandra. "Josefina Vicens. Sobrevivir por las palabras." *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, compilado por Elena Urrutia, El Colegio de México e Instituto Nacional de las Mujeres, 2006, pp. 83-94.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América latina. Una especulación*. Eterna Cadencia, 2010.
- . "Tretas del débil." *La sartén por el mango*, editado por Patricia González y Eliana Ortega, Ediciones El Huracán, 1985, pp. 47-54.
- Lugones, María. "Toward a Decolonial Feminism." *Hypatia*, vol. 25, no. 4, 2010, pp. 742-59.
- Luiselli, Alejandra. "La bitextualidad en las novelas de Josefina Vicens." *Revista de Humanidades del Tecnológico de Monterrey*, no. 2, 1997, pp. 19-36.

- Martínez, José Luis y Christopher Domínguez Michael. *La literatura mexicana del siglo XX*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- Martínez, Víctor Hugo. "Sergio Pitol: El otro ajeno y el otro propio." *Armas y letras*, año 18, no. 88-89, octubre 2014-marzo 2015, pp. 74-77.
- Martínez Carrizales, Leonardo. "La Generación de Medio Siglo. Tesis historiográfica sobre una categoría del discurso." *Tema y variaciones de literatura*, no. 30, enero-junio 2008, pp. 19-38.
- Miller Jacques-Alain. *Extimidad. Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2010.
- Moliner, María. "Nimiedad." *Diccionario de uso del español*, 3ª ed., Gredos, 2008.
- . "Nimio." *Diccionario de uso del español*, 3ª ed., Gredos, 2008.
- Monsiváis, Carlos. "Sergio Pitol: el autor y su biógrafo improbable." *Letras libres*, 2000, pp. 36-38, <https://www.letraslibres.com/mexico/sergio-pitol-el-autor-y-su-biografo-improbable#:~:text=Pitol%20se%20instala%20en%20la,todo%20por%20el%20Centro%20Histórico>. Recuperado el 10 de agosto de 2020.
- Moreiras, Alberto. "Derrida infrapolítico." *Jacques Derrida. Ética y política*, coordinado por Pablo Lazo Briones, Kindle ed., Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2017.
- . *Infrapolítica*. Palinodia, 2019.
- . *Infrapolítica. [instrucciones de uso]*. Madrid, Oficina de Arte y Ediciones, 2020.
- . "Infrapolitical Literature. Hispanism and the Border." *CR: The New Centennial Review*, vol. 10, no. 2, 2010, pp.183-204.
- . "Infrapolítica —el proyecto." *Revista de cultura. Papel Máquina*, no. 10, 2016, pp. 53-64.
- . *Línea de sombra. El no sujeto de lo político*. Palinodia, 2006.

- . *El tercer espacio. Literatura y duelo en América Latina*. Ediciones LOM y Universidad Arcis, 1999.
- . "En torno a la noción de infrapolítica: una conversación con Alberto Moreiras." Entrevista por Alejandra Castillo, et al. *Revista de cultura. Papel Máquina*, no. 10, 2016, pp. 67-86.
- . "The Villain at the Center: Infrapolitical Borges." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 4, no. 2, 2002, doi: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1156>. Recuperado el 10 de febrero de 2021.
- "Notebook". *Wikipedia*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Notebook>. Recuperado el 12 de octubre de 2020.
- Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francés, editoras. *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Arco Libros-La Muralla, 2016.
- Pettersson, Aline. "Los papeles de Peque." *Revista de la Universidad de México*, no. 94, 2011, pp. 72-75.
- Pitol, Sergio. *El arte de la fuga*. Ediciones Era, 2011.
- . *Una autobiografía soterrada*. Editorial Almadía, 2010.
- . *El desfile del amor*. Ediciones Era, 1989.
- . *Obras reunidas I. El tañido de una flauta y Juegos florales*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- . *Obras reunidas II. El desfile del amor, Domar a la divina garza y La vida conyugal*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- . *Obras reunidas IV. Escritos autobiográficos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- . *Obras reunidas V. Ensayos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

- . "Sergio Pitol." Entrevista con Jesús Salas-Elorza. *Tiro de letra*,
<https://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/SergioPitol.htm>. Recuperado el 23 de marzo de 2021.
- . *El tercer personaje*. Ediciones Era, 2014.
- Pozas Horcasitas, Ricardo. "La Revista Mexicana de Literatura: la ruptura en las letras (1955-1965)." *Fractal*, vol. 12, no. 37, 2007, pp. 109-44,
<https://mxfractal.org/RevistaFractal47RicardoPozas.html>. Recuperado el 16 de abril de 2021.
- Pulido, Edgar F. "Salvador Elizondo Camera Lucida Frankfurt - Paris 3/3". *YouTube*, publicado por Gerardo Villegas Editor, 26 de febrero de 2010,
<https://www.youtube.com/watch?v=4fWxGy654Jc&t=189s>.
- Riesman, David. *La muchedumbre solitaria. Un estudio sobre la transformación del carácter norteamericano*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1964.
- Sabadell-Nieto, Joana. "Hacer(se) público." *Historia e intimidad: epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, editado por José Teruel, Iberoamericana, 2018, pp. 73-86.
- Sáenz Valadez, Adriana. "Configuraciones de género en El libro vacío de Josefina Vicens." *Presencia y realidades: Investigaciones sobre mujeres y perspectiva de género*, coordinado por Emilia Recéndez Guerrero, et al., Universidad Autónoma de Zacatecas, 2011, pp. 279-88.
- Salazar, Jezreel. "Sergio Pitol: la intimidad de una ficción." *Tierra adentro*,
<https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/sergio-pitol-la-intimidad-de-una-ficcion/>.
Recuperado el 12 de febrero de 2021.

- Sánchez Prado, Ignacio. "La destrucción de la escritura viril y el ingreso de la mujer al discurso literario: el libro vacío y los recuerdos del porvenir." *Revista de Critica Literaria Latinoamericana* 32, no. 63-64, 2006, pp. 149-67.
- Scott, James C. *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. Ediciones Era, 2004.
- Serratos, Francisco. *La memoria del cuerpo. Salvador Elizondo y su escritura*. Ficticia e Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2010.
- Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. México, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Strange Reséndiz, Isabel Lincoln. "Josefina Vicens ante el proceso creativo de *El libro vacío* y *Los años falsos*." *La Colmena*, no. 71, julio-septiembre 2011, pp. 34-39.
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Editorial Universidad Alberto Hurtado, 2015.
- Tello, Andrés Maximiliano. "El anachivismo en Walter Benjamin. Sobre la práctica del coleccionista y la filosofía materialista de la historia." *Aufklärung. Revista de Filosofía*, vol. 3, no. 2, 2016, pp. 55-68.
- Torre Díaz, Ana Paula de la. "¿Por qué Juan Rulfo es tan célebre si escribió poco?" *Masdemx*, 16 de mayo de 2017, <https://masdemx.com/2017/05/juan-rulfo-cualidades-escritura-imaginacion-talento-obra/>. Recuperado el 12 de marzo de 2021.
- Vicens, Josefina. *El libro vacío*. Secretaría de Educación Pública, 1986.
- . *El libro vacío y Los años falsos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Wasilewski, Wojciech. "Sergio Pitól: escritor y diplomático." *Sergio Pitól. El Bristol y Polonia*. Embajada de México en Polonia, 2020, pp. 168-74.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Oxford, Basil Blackwell, 1953.

Zambra, Alejandro. "La soledad de Josefina Vicens." *La tercera*,

<https://www.latercera.com/noticia/opinion-la-soledad-de-josefina-vicens/>. Recuperado el

12 de febrero de 2021.