

EN EL MUNDO DE *EL HIPOGEO SECRETO* DE SALVADOR ELIZONDO

María Esther Castillo García

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO - MÉXICO
[marescados@hotmail.com]

Resumen: *El Hipogeo Secreto* de Salvador Elizondo es una novela que muestra el carácter vestibular de ciertos universos narrativos. A partir de una serie de salvoconductos, acertijos y pistas dispuestos en la trama, el lector experimenta las prerrogativas del acto escriturario que funda en sí mismo la esencia de su naturaleza; la escritura se representa como el punto de partida y de retorno, alternativa o dilema, de un libro que está siendo escrito por un narrador que sueña, especula e incluso mira que escribe. Ante esta empresa metalingüística los lectores le concedemos el atributo del suceso a la palabra; el lenguaje es la aventura, la imagen y la inquisición; al menos es ésta la perspectiva interpretativa desde donde expongo los distintos umbrales estéticos que hacen posible la inefabilidad de la obra.

Palabras claves: estética - metalenguaje - lector - estructura - imagen.
Keywords: aesthetics - metalanguage - reader - structure - imagery.

“Antes de la invención de la fotografía, «inmortalizar» era una función exclusiva de las artes plásticas” (Bruno Ernst).

E*l Hipogeo Secreto*¹, el libro del cual hablaremos, intenta capturar la “realidad fugaz”, el instante que pretende eternizarse en un espacio literario exclusivo y que proviene de un corpus de narraciones complejas realizadas por Salvador Elizondo, algunas tempranas, otras recientes; en *El hipogeo Secreto* todas las escrituras eternizan su existencia. Al menos esta parece ser la intención de esta novela y de otra anterior: *Farabeuf*, de la cual sólo en postreras ediciones se ha omitido el subtítulo: “...o la crónica de un instante”.

1 Todas las citas de *El Hipogeo Secreto*, salvo se indique lo contrario, corresponden a la edición de: Salvador Elizondo, *Narrativa completa*, México, Alfaguara, 1999: 207-317.

La muerte reciente de Elizondo², su ausencia, traspasa la memoria libresca en donde se albergan los objetos/palabras con las que construía su espacio; el espacio en donde coexisten más de dos mundos y más de un lenguaje: el de la literatura, la pintura, el cine, la fotografía y los varios idiomas. Con él se agota parte del grupo conocido como la mítica “Generación de la Casa del Lago”; antes murió Juan García Ponce y, a edad temprana, Juan Vicente Melo.

El escritor Elizondo, a la manera del pintor Escher³, fue un precursor riguroso de mundos *imposibles*. De espacios que se pierden y se recuperan (metarreferencialmente) entre las fábulas inventadas y aquellas que lo sedujeron⁴ durante sus fructíferos años como autor de novelas y de cuentos como: *Narda o el verano*, *El retrato de Zoe y otras mentiras*, *El grafógrafo*, *Camera lucida*, *Elisinore*, entre muchos más, y de ensayos: *Cuaderno de Escritura y Teoría del Infierno*, en donde se dan cita pintores y poetas. *El Hipogeo Secreto* es una novela en donde las estrategias narrativas sugieren el reencuentro armonioso entre una lógica discursiva, metafórica, y otra visual, o “pictórica”, que modifican, lúdicamente, la percepción única del lector. Si concertamos escritura y pintura, no como una noción aleatoria, sino como una aspiración sustentada, es porque Salvador Elizondo siempre lamentó su desacierto en la pintura al tiempo que reconocía su habilidad narrativa. En su reeditada *Autobiografía precoz* afirmó:

Al final de cuentas, como escritor, me he convertido en fotógrafo: impreso ciertas placas con el aspecto de esa interioridad y las distribuyo entre aficionados anónimos. Mi búsqueda se encamina, tal vez, a conseguir una impresión extremadamente fiel de ese recinto que a todos, por principio, está vedado (2000: 29).

La destreza del escritor en tanto búsqueda y experimentación de estructuras narrativas es comparable a la destreza pictórica de Escher, sus propuestas seducen y causan sorpresas y sobresaltos, todas ellas ansían el hábito de los mundos “imposibles”. Su complicado y riguroso arte no evade las pistas, los “salvoconductos” (diría Elizondo) para desentrañar el sentido estético del acto escriturario; esta clase de artistas fabrica tramas y trayectos que pueden parecer

2 Salvador Elizondo falleció el 30 de marzo de este año, 2006, a la edad de 73 años.

3 Maurits Cornelis Escher (1898-1972), nació en Leeuwarden (Países Bajos) considerado por Ernst no un pintor surrealista de mundos soñados, sino constructor de mundos imposibles. Bruno Ernst. *El espejo mágico de M.C. Escher* (Germany: Taschen, 1992).

4 Consideremos que es una generación de ruptura interesada en la experimentación de figuras, lenguajes y estructuras. Traductores tanto de Marcuse, como de Bataille, Klosowski; admiradores de Joyce y de Musil; creadores de revistas efímeras como S.NO.B, que agitaron a la “intelectualidad” de su época.

absurdos y son ardidés fundados en enigmas cuya solución siempre permanece paradójica y ambigua.

Los trazos dispuestos para ingresar a *El hipogeo Secreto* (a través de bóvedas, capillas o edificios subterráneos) se parecen a los edificios originados por un pintor. Los lectores –espectadores– se involucran en el mundo ficcional, como si ingresaran a un laberinto. Para internarse, permanecer y salir del laberinto se requiere de indicios, de trazos, de signos, de “fórmulas” que pueden ser tan complejos como la siguiente: “La aniquilación de toda posibilidad de actualización es el fin de la experiencia. Cuando hayamos conseguido eso, habrás descubierto el fondo secreto del enigma de *El hipogeo secreto*” (1999: 283).

Ante aforismos como el anterior, el lector advierte el sistema de una escritura enfatizada mediante registros tan paradójicos e irónicos como literalmente se expresan. Como lectores implicados ansiamos reducir las sucesivas indeterminaciones de la novela, procuramos concretizar la interpretación de *El Hipogeo Secreto* en una factible anécdota que informa sobre ciertos rituales de iniciación para ingresar a una secta. Un narrador, desautorizado por el propio escritor, cuenta su acto de escritura a un personaje femenino (figura expiatoria) que indistintamente nomina como Perra, Mía y Flor de Fuego.

A partir del conocimiento del mundo del autor, se pondera la “proclividad fantasiosa” (220) de un narrador nominado con la letra E., el fabulador del libro, quien confirma la apariencia de su imagen como si se tratase de la figura de un hombre dentro de una pintura; la analogía presenta a dos amigos que charlan e inventan una historia. A partir de esta “designación”, equivalente a una figura pictórica, es que se considera el empeño por construir un espacio ficcional que pueda establecer rutas de explicación y comprensión, diferentes de las habituales, cuando estudiamos a los personajes, narradores y acciones de cualquier novela. El ensamble arquitectónico del mundo que E. ansía exaltar y proyectar como universo es muy distinto al tradicional. E. nos hace vacilar entre los espacios complejos de Escher o las construcciones de las ciudades invisibles de Calvino, y todo porque intentamos imaginar su raptó creativo cuando afirma:

... Resulta bueno recordar el sueño en que se irguieron las primeras arquitecturas, desafiando a la vez el mar y las montañas que los ciñen como fronteras ideales en torno a la planicie sobre la que, como un soñador hecho de mármoles, la ciudad yace todavía en espera de su realización (222)⁵.

5 Si analizamos la novela desde una perspectiva opuesta y por demás irónica, la descripción pareciera incluso histórica: la de aquellos primeros conquistadores que llegaron a la entonces “región más transparente del aire”: La Anáhuac aludida por Alfonso Reyes y después por Car-

Y en seguida advierte: “Resulta ocioso subrayar el carácter retórico de este tipo de construcciones verbales” (222).

El mundo de E. se transfigura, no obstante, de un primer espacio pictórico a otro tangible (en donde se ubicará su relato), y de ahí a uno cósmico, nuevamente visual y onírico, para trascender al espacio metadiscursivo en donde, sin dejar de soñar, toda la ciudad dispondrá su trazo ocupando un lugar en la memoria. De ese sueño memorioso surge la semilla en la mente del creador, emerge el “primer impulso de la creación” (223); pareciera entonces que la metaficción reduce sus expectativas al mito del primer recuerdo como pretexto para inventar una historia. Así encontramos que E. deambula en la incertidumbre del sueño y de la memoria para “reproducir” esa imagen que originaría la historia deseada y con la que quiere seducir a sus propios lectores. A propósito de tal situación, podemos evocar a Paul Valéry cuando supuso que lo contrario de un sueño no es la diurna vigilia de la conciencia, sino un nuevo sueño. Otro escritor, Macedonio Fernández, opinaba que “No toda es vigilia la de los ojos abiertos”. El sueño, como impulso de creación, no sólo es un ámbito explorado por los surrealistas, antes los místicos y los barrocos gustaron de proyectarlo en sus *cimas* poéticas.

Siempre surgen tiempos cuando los escritores se entregan a la búsqueda apasionada en mitad de la noche, en un momento preciso en que se conciben ciudades marinas, en donde se aproxima la ausencia y el silencio, cuando el que duerme no lo sabe y el que muere va al encuentro de un morir verdadero... [sugiere Maurice Blanchot (1992: 153)]... cuando se acaba y se realiza la palabra en la profundidad silenciosa que la garantiza como sentido.

En los cuadernos de notas de Salvador Elizondo –nos revela el metanarrador E.– se encuentran caóticas persecuciones de otros escritores caminando a tientas, “buscando en una noche dos veces negra el resplandor de una estrella azimutal que esa doble noche es dos veces más remota” (257).

Día y noche, vigilia y sueño, razón y sinrazón, se requieren para expresar el “arrebato poético”, el instante, la “realidad fugaz” que, a su pesar, persisten en calidad de dualidades maniqueas o que no acaban de parecer irresistibles a este metanarrador, hacedor borgeano, apasionado tanto de los versos de Ezra Pound como de la caligrafía china, de la ilusión ocular de Velásquez, de las esferas reflejantes de van Eyck, de las escenas galantes de Watteau, de los recintos de Vermeer o de la perspectiva palaciega de Borromini. E. mueve y se mueve entre sus piezas –siempre especulares: siempre metarreferenciales– para fun-

los Fuentes. ¿Es acaso que, después de todo, los “grafógrafos” siempre juegan a descubrir lo descubierto?

dar con todo lo anterior (palabras/objetos/nombres) una ciudad-espacio entre los intersticios poéticos, pictóricos y fotográficos, a través de las grietas, en el “entre” concebido como ese límite de pensamiento heideggeriano, cuando el límite no es aquello en virtud de lo cual algo concluye, sino a partir de donde algo comienza a ser lo que es; un espacio esencial que se ha dejado entrar en sus fronteras para que refleje ese instante poético y eterno que E. persigue.

La ciudad-espacio, el universo deseado, requiere a su vez de otro continente, de tal modo ingresa en el relato el libro. A partir de la mención de un libro con tafilete rojo, un libro otro y en él un método, alucinante pero preciso, es que el propio E. y sus “pares” se pueden albergar y salvar de la persecución. La Nueva Academia de “iniciados” puede salvarse en ese otro “continente” libresco. E. no obstante, vislumbra la paradoja de su propia esencia o materia libresca, corrobora su entidad de personaje creado a su vez por otro escritor cuya única salida era soñarse a sí mismo: “Salvador Elizondo, que lo he intentado como personaje de un libro improbable que se llama *El hipogeo secreto*” (235).

Los personajes/narradores/escritores/lectores argumentan, inquietan y transitan por el espacio literario en “el proyecto que todos habíamos emprendido cada uno por su cuenta y riesgo” (223)⁶ E. congrega y reinventa a los demás “cómplices”, aquellos que, como personajes de un cuadro, conversan en la campaña contra un árbol apoyados. E. en tanto hacedor, ansía liberar su sueño pospuesto como el centro, el ángulo de incidencia, que supere las contingencias “de la llamada realidad”.

La figura del hacedor, al igual que los motivos que trama Elizondo en esta novela, es también producto de la seducción de otras lecturas que estimulan la propia espiral de su propuesta. Era la generación que experimentaba a partir de estéticas fuera de los márgenes establecidos por un canon literario gastado. Los confines perseguidos se explayaban en las obras de Georges Bataille, Pierre Klossowski, Robert Musil, André Gide, James Joyce, Marcel Proust, Rainer Maria Rilke, entre otras que se sumarían en el trayecto. La ilusión de otros horizontes escriturarios los persuadía en la búsqueda de otros métodos para transitar con pasos más seguros en la concepción de su *ars* poética.

Como era de esperarse, los referentes y su funcionalidad cambiaron, la escritura buscó en sí misma su propio origen. El narrador que escribe que escribe, que mentalmente se ve escribir que escribe y también puede verse ver que escribe, expuesto en *El Grafógrafo*, inaugura la función metarreferencial

6 La referencia pareciera extratextual si todo esto se concibe irónicamente: la generación de “La Casa del Lago” (adscrita a la del “Medio siglo”) ¿Sería acaso la de los miembros de la nueva academia? Que, como mencionamos en la nota anterior, forjan una huella excepcional en la historiografía de las letras mexicanas. Ahí, en la “Academia” se reunieron todos aquellos profesores de la escritura alemana, inglesa y francesa, todos admiradores de los clásicos y abiertos a las nuevas corrientes filosóficas (Cfr. Batis 1948).

que hemos reiterado. La obra asume y trasciende la estructura metaficcional (o la configuración en “abismo”), al tiempo que responde al juego identitario del narrador en la complejidad especular de la trama.

En esta novela, como sugerimos, se precisan trazos exactos, instancias que conducen a la programación de estrategias escriturales y lectorales; primero para fabular acerca de los escritores-lectores soñados por otros escritores, en tanto sean lectores de sí mismos, en un proyecto de escritura que se reinventa a partir del acto de nombrar. Después, para acendrar el saber hacer persuasivo en donde se mueve y tensiona la incertidumbre frente al prójimo y por ende, el lector-receptor.

En *El Hipogeo secreto* reconocemos esas formas de tensión discursiva que Elizondo consigna una y otra vez en sus relatos. Desde las primeras líneas del texto cuando se insiste en la sentencia: “recuerda y olvida”, la memoria y el sueño funcionan como los motivos que impulsan la participación de los personajes en una limitada repetición y exploración de un ritual nocturno. Tal ritual se concentra en esta afirmación citada que muestra los extremos temporales y espaciales estructurados en el plano escritural.

Pero, a fin de cuentas, a favor del relato, qué y quién tendría que recordar y olvidar simultáneamente: ¿La palabra escrita, su desgaste, su proscripción desde el nombre propio porque al repetirse se niega la posibilidad de renacer? Si la palabra es la fuente, se convierte en recurso y objeto, puede que la palabra sea “lo que pasa”, lo único que sucede en la novela; la palabra como suceso o como espectáculo es la que origina el nivel de creación en donde la experiencia contada ya no existe como experiencia directa. La experiencia escapa también como objetivo del narrador cuando desea retenerla fuera del flujo temporal. Lo que queda es presuponer a la experiencia como un espacio posible que proviene de la recreación estética.

Para los “oficiantes” de otros rituales escriturarios (en consonancia con Elizondo), la premisa consiste, finalmente, en recordar que la literatura es, antes que nada, la aventura del lenguaje. El lenguaje es el que debe dramatizar y por ende violentarse ya que, como E. sugiere: “La pregunta que siempre se plantea es si es posible una comunicación metalingüística que fuera como el reflejo especular de ésta” (225). Entonces, para dar cuenta de relatos que no se agotaran aprisionados en estrictos márgenes referencialistas, había que “pecar”, que “sacrificar”, que escudriñar el nivel misterioso de las palabras que nombran las cosas del mundo.

La pasión y el drama invitan, según Bataille (2005: 11), al sacrificio y al pecado, ambos se comunican por la emoción de un desgarramiento, por esa “herida del deseo” se juegan la integridad. De acuerdo con tales premisas, el pasaje del sacrificio en el ritual pregonado en *El Hipogeo Secreto*, como en otro tiempo en

Farabeuf, vuelve a trazar, a hurgar, metaliterariamente, la imagen de una vía erótica y cognitiva que inquiere por la experiencia. Experiencia que, entendida como la destrucción de la visión del mundo crea una nueva imagen de éste.

La desarticulación y rearticulación de la experiencia a partir del texto no se conforma con un solo espacio literario, el autor parece concebirla como proyecto en toda su producción escrita.

La apertura de su mundo requiere de grados de intensidad que cada escritor-personaje-lector devela y subraya como expresión estética para acentuar la índole de la presentación precisa del espectáculo. Espectáculo a la manera de Pierre Klossowski (otra de sus preferencias), para quien la vida encontraba su sentido en el arte, pero que sólo cuando se presenta como creación de un espectáculo logra su transformación y trascendencia. El lector, ante tal perspectiva teatral, no sólo se implica, sino que se replica, se refleja en la creación infinita del libro, sagrado acaso, de escritura sin fin, en donde reflexiona sobre los principios (in)formadores de la experiencia.

Siempre podemos constatar que la apropiación o actualización de otras lecturas ubica paradigmáticamente la obra de Elizondo; su aventura como “grafógrafo” parte entonces de la variante de que el mundo es un sueño soñado por uno y otro escritor, en donde el creador se describe como figura azarosa, producto de los designios de una divinidad desconocida, deslizándose por un plano que sugiere la espiral y su retorno.

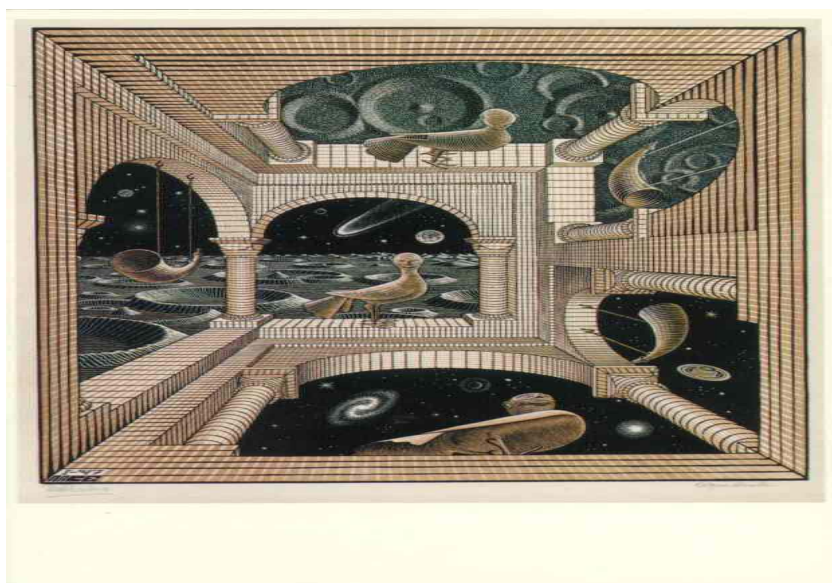
La visión espaciotemporal de la novela se diluye entonces, retrospectiva y prospectivamente, lanzando el interés hacia un discurso preponderantemente metalingüístico. La estructura espacial de *El Hipogeo Secreto* experimenta figuras y símbolos para decidirse por la topología mostrada mediante la “cinta de Möbius”. Es decir, en los trayectos de lectura, E. no cesa de aventurarse en posibles estructuras de creación, de probar trazas itinerantes; así nos orienta: “Se llega al fondo del hipogeo a través de un espacio aparentemente concebido con la forma de una horadación rectilínea pero que en realidad tiene la forma de un doble *torus* conformado por un número infinito de planos continuos de Möbius” (300).

La cinta de Möbius, como sabemos, consiste en una banda a la que se le da media vuelta en uno de sus extremos, que luego se junta con el otro. El espacio simula una sola cara, pudiendo pasarse de un extremo a otro del mismo sin frontera alguna.

E. acude a la inclusión de esta cinta, mientras no existan límites precisos entre la ficción y la realidad, entre el sueño y la vigilia, entre el pasado y el futuro, entre el recuerdo y el olvido de una experiencia que eternice el instante. La transposición e inclusión de los mundos literarios se proyectan en la ocurrencia de esta estructura. Advirtamos que la dicha cinta de Möbius tiene

una importancia que rebasa los afanes escriturarios –lingüísticos y ficcionales– ya que antes se ha observado desde perspectivas científicas, musicales y pictóricas. Recurriendo a los últimos, insistimos en la similitud existente entre las propuestas de Elizondo y las de Escher. Ambos eran conocedores, entre otras filosofías, del budismo zen y de sus recursos, y si acaso relacionamos la propuesta estética del escritor con la del pintor, podemos comprender, por ejemplo, los cuestionamientos acerca de la percepción en su hábito de plantear enigmas sin respuesta:

Incluimos una imagen del citado pintor que ostenta el título: “Otro mundo II”.



Después de observar de cerca tales estructuras complejas como posibles estrategias del texto y de su lectura, es que reflexionamos acerca del sentido cifrado en la cinta de Möbius de *El Hipogeo Secreto*. Esta forma de originar y de acceder a una peculiar abstracción del mundo y de la experiencia literaria, enfatiza la trascendencia del propio espacio literario en la ficción creada por el lector.

Al igual que Elizondo, otros pensadores como Maurice Blanchot, han recurrido asimismo a la “experiencia de Mallarmé”, para ubicar el sentido de lo que puede considerarse como *espacio literario* en la percepción del lector:

[ahí donde el poeta creador hace sólo surgir la obra cuando ésta se convierte en la] intimidad abierta de alguien que la escribe y de alguien que la lee, el espacio violentamente desplegado por el enfrentamiento mutuo del poder decir y del poder de oír. Y aquel que escribe, también es quien oyó lo interminable... penetró en su comprensión... midiéndola, la dominó (1992: 31).

La cita es oportuna para acentuar el advenimiento de esa inexcusable presencia lectora de *El Hipogeo Secreto*: La Perra, Mía, X, el Pseudo T y el Sabelotodo, están siendo leídos y son lectores en el microcosmos de E., están encarándose mutuamente, deslizándose acaso en esa banda de Möbius, incomprendidos por un autor, demiurgo potencial,

un idiota que vive en un universo superior al suyo, uno que ejerce una violencia sorda contra tu cuerpo. Es una de esas violencias quirúrgicas en las que el diálogo aspira siempre a provocar una entrega mayor que la que ya [me] hubieras prodigado... tu crees que *El Hipogeo Secreto* es un espejo en el que las palabras se reflejan y supones que esas palabras van trazando lentísimamente no tu figura, sino tu significado; el significado más secreto de tus actitudes cuando te tiendes, infinitamente abierta hacia mí. Te abres como una bahía soñada por nuestro arquitecto E. (274).

Mas la bahía se identifica también con ese espacio literario que es una bóveda, un edificio subterráneo y secreto, pero exhibido a manera de escenario, de planos arquitectónicos entrecruzados y acordes al intercambio de roles y de simulacros en donde releemos las paradojas de Bataille, de Sade, de Mallarmé, pero también las que los precedieron a partir de Zenón y que con tanto afán rememora Borges. Quiénes si no, los personajes pensados a través de los vaticinios ministeriales, como el *Sabelotodo*, pueden surgir en los intersticios y en las siluetas figuradas en esta ciudad de las ideas, o en estos espacios literarios, cuya repercusión se devela en los escritores contemporáneos y recientes.

El horizonte que traza Elizondo se enseñoa en la subjetividad de lo imaginario como exceso; como el deseo, a partir del evento concitado por la palabra, en el espacio desplegado del impersonal afectar al ser afectado que Blanchot ha conceptualizado desde Mallarmé, Kafka y Rilke.

Salvador Elizondo penetra lo racional desde el territorio de las afecciones: anhelo, erotismo y pasión; despliega el espacio del impersonal afectar —ser afectado—, en donde los lectores no pueden mantenerse idénticos después de la puesta en cuestión que su obra produce. Las palabras originadas y acuñadas en el deslizamiento metafórico a través de la cinta de Möbius, son el suceso que no tiene otro lugar que el texto y ningún otro instante que el preciso momento de la escritura y de la lectura que cita, recita y concita nuevas grafías y lecturas.

Desde esta óptica, los requisitos de la escritura en donde se promete atender los deseos de un lector que desea al mismo tiempo la singularidad y la resonancia en cada texto, sigue precisando de un despliegue o diversificación del pensamiento siempre novedoso y universal que animó la pluralidad literaria de los años cincuenta en la ciudad de México. La obra de Elizondo muestra el punto de partida, los retornos, la apertura de límites que el dilema de la representación encierra y presupone. Releer su escritura interferida por la subjetividad histórico-artística, implica lo imaginario, lo pasional, las torceduras de lo humano difícilmente codificables.

El desplazamiento y los trayectos en donde se encontraron los miembros de una supuesta generación que imaginara su propio espacio en “La casa del Lago” siguen refiriendo un movimiento real y abstracto de relaciones personales y literarias. Los mismos que emblemáticos, la cinta de Möbius (ver la figura mostrada abajo: “Möbius II” de Escher) articula como creación de mundos sucesivos y simultáneos.



Referencias bibliográficas

- Bataille, Georges. *Discusión sobre el pecado: Daniélou, Hyppolite, Klossowski, Sartre*. Trad. Cristóbal y Savino. Buenos Aires: Paradiso, 2005.
- Batis, Huberto. *Lo que "Cuadernos del Viento" nos dejó*. México: Diógenes, 1984.
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Cassasco, Guillermina. "El canto de las sirenas y las voces del recuerdo". Dorra, Raúl. Ed. *Seducción, persuasión, manipulación. Tópicos del Seminario*. 14 (2005): 37-49.
- Cuesta, Jorge. *Ensayos I. Poemas y ensayos*. Recopilación y notas de Miguel Capistrán y Luis Mario Shneider. México: Universidad Autónoma de México, 1964.
- Díaz et al. *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1988.
- Durán, Manuel. *Tríptico Mexicano*. México: SepSetentas, 1973.
- Elizondo, Salvador. *Narrativa Completa*. Prólogo de Juan Malpartida. México: Alfaguara, 1999.
- *Cuaderno de escritura*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- *Autobiografía Precoz*. México: Aldus, 2000.
- Ernst, Bruno. *El espejo mágico de M.E. Escher*. Trad. Ignacio León. Germany: Taschen, 1992.
- Filer, E. Malva. "El hipogeo secreto de Salvador Elizondo. El texto y sus claves". Forster, Merlín H. y Ortega, Julio. Eds. *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*. México: Oasis, 1986.
- García Ponce, Juan. *Teología y pornografía. Pierre Klossowski*. México: Era, 1975.
- Hofstadter, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach: Una eterna trenza dorada*. Trad. Usabiaga Brandizzi. México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1979.
- Hutcheon, Linda. *A poetics of modernism*. London: Routledge, 1989.
- Landowski, Eric. "Tres regímenes de sentido y de interacción". Dorra, Raúl. Ed. *Seducción, persuasión, manipulación. Tópicos del Seminario*. 14, 2005: 137-179.
- Luna Reyes, Ambrosio. "Ilusión, seducción, persuasión". Dorra, Raúl. Ed. *Seducción, persuasión, manipulación. Tópicos del Seminario*. 14, 2005: 87-109.
- Monsiváis, Carlos. "La ciudad de México en 1950". (Encuesta). *Revista de la Universidad de México* 503 (Diciembre de 1992).
- Ortega, Julio. *El principio radical de lo nuevo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
-

Fecha de recepción: 17/04/06 / Fecha de aprobación: 16/02/07