

CORRESPONDENCIAS ENTRE (MONO)DIÁLOGO Y AUTOCRÍTICA APROXIMACIÓN COMPARATIVA A UNAMUNO Y LA NARRATIVA BREVE DE ELIZONDO

Petra Báder

Universidad Eötvös Loránd de Budapest

bader.petra@btk.elte.hu

Resumen: Este estudio propone buscar correspondencias entre el concepto de (mono)diálogo y el de la autocrítica, es decir, respectivamente, entre la propuesta de Miguel de Unamuno y la narrativa breve de Salvador Elizondo. El estudio comparativo se realiza a través de ejemplos concretos de ambos autores. Se estudia “Y va de cuento...”, un texto poco comentado pero vital para conocer el pensamiento de Unamuno y que será contrastado con varios cuentos del autor mexicano, principalmente de su antología *El grafógrafo*. El estudio enumera varias correspondencias entre los dos escritores, principalmente su preferencia de la literatura no mimética (el anticuento y la antinovela) y el uso del discurso autorreflexivo y metaliterario.

Palabras clave: anticuento, metaliteratura, discurso autorreflexivo, Miguel de Unamuno, Salvador Elizondo

CORRESPONDENCES BETWEEN (MONO)DIALOGUE AND AUTO-CRITICISM COMPARATIVE APPROXIMATION TO UNAMUNO AND ELIZONDO’S SHORT FICTION

Abstract: This paper intends to find correlations between the notion of (mono)dialogue and auto-criticism, that is, respectively, between Miguel de Unamuno’s proposal and Salvador Elizondo’s short fiction. This comparative study will use particular examples of both authors’ work. It will study “Y va de cuento”, a little discussed yet vital short story, in order to discover Unamuno’s thinking, that will be compared to the Mexican author’s short stories, principally to those that constitute his anthology *El grafógrafo*. This paper will focus on several correlations between the two authors, but basically their preference for a non-mimetic literature (the anti-story and the anti-novel), as well as the use of an auto-reflexive and meta-literary discourse.

Keywords: anti-story, meta-literature, auto-reflexive discourse, Miguel de Unamuno, Salvador Elizondo

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2019.12.395>

Recibido: el 15 de junio de 2019

Aceptado: el 30 de agosto de 2019

Publicado: el 30 de octubre de 2019.

Salvador Elizondo es un autor evidentemente experimentador: leyendo sus novelas y cuentos, o incluso sus ensayos y diarios, se perfila ante los ojos del lector un escritor grafómano que se empeña en —si no destruir del todo, pero por lo menos— flaquear las fronteras que separan los géneros y discursos considerados como literarios de otros filosóficos, científicos, reflexivos, antropológicos, religiosos, estéticos, o bien poéticos. Su nombre entra en una lista de autores que dedican copiosas páginas a la experimentación literaria y a lo que el prefijo *anti-* a menudo se ha visto aplicado. Un gran número de investigadores que se han ocupado de analizar, sea de manera directa o indirecta, *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) y *El hipogeo secreto* (1968) repiten nombres como el de Ezra Pound, James Joyce, Georges Bataille, Maurice Blanchot, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry y, en el ámbito hispánico, el de Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges o Miguel de Unamuno; todos estos autores o pensadores se relacionan con el escritor mexicano desde perspectivas muy diversas que a menudo sobrepasan la literaria. A pesar de que sus novelas sean las más comentadas, teniendo en cuenta el mismo afán experimentador de Elizondo, su narrativa breve igualmente es digna de atención; es más, las investigaciones recientes derechamente afirman que su antología cuentística *El grafógrafo* (1972) no es otra que la culminación de la propuesta literaria elizondiana (ver Guitérrez Piña, 2016a). Siguiendo esta misma interpretación, el propósito del presente estudio es rastrear la narrativa breve de Elizondo por resonancias que pueden considerarse unamunianas a través del concepto del (mono)diálogo y su contigüidad a la autocrítica elizondiana, para después presentar paralelos a través de ejemplos concretos.

En una de las entrevistas realizadas con Elizondo, le preguntan sobre la posible influencia de la *Niebla* unamuniana en *El hipogeo secreto*, su segunda novela. El autor esquiva la respuesta directa diciendo que “[e]llo se debe a que en mi obra no hay distinción entre ficción y «metaficción» como usted la llama. Hay solamente escritura. En el territorio de la escritura —y para mí sobre todo— no hay barreras ni fronteras entre una escritura y otra [...]” (Hölz, 1995: 125). Aunque omite el nombre del escritor español, llama la atención la (con) fusión de los límites entre ficción y metaficción, lo que subraya una actitud abiertamente anticanónica. A este respecto, casi es un lugar común caracterizar tanto la *nivola* de Unamuno como las dos novelas citadas de Elizondo como antinovelas, y no nos olvidemos de que —sin ser exhaustivos al respecto— a lo largo del siglo XX se ha usado el mismo vocablo para referirse a *Rayuela* de Julio Cortázar, o bien a los proyectos literarios de Macedonio Fernández y Pablo Palacio; fuera del ámbito hispánico se debe mencionar la corriente literaria conocida como el *nouveau roman*, con Alain Robbe-Grillet como representante máximo, con quien a menudo se compara la propuesta literaria de Elizondo. De hecho, si se acepta la hipótesis del estrecho vínculo entre esta última tendencia y la obra elizondiana, conviene citar la reflexión que ofrece Jean-Paul Sartre con respecto a lo que él llama “antinovela”:

Las antinovelas conservan la apariencia y los contornos de la novela; son obras de la imaginación que nos presentan personajes ficticios y nos narran su historia. Pero sólo para mejor engañarnos: se intenta negar la novela mediante sí misma, destruirla ante nuestros ojos al tiempo que el autor parece edificarla, escribir la novela de una novela que no se realiza, que no puede realizarse [...]. Estas obras extrañas y difícilmente clasificadas no manifiestan la debilidad del género novelesco, destacan sólo que vivimos en una época de reflexión y que la novela está dispuesta a reflexionar sobre sí misma. (*cit.* Chaparro Domínguez, 2013: 136)

Simplificando las consideraciones de Sartre, la antinovela sería una obra que solo aparentemente narra una historia, sin embargo, en realidad, reflexiona sobre sí misma; es decir, en vez del discurso narrativo, privilegia el (autor)reflexivo.

Conscientes de que existen otras definiciones de la antinovela, de momento deberíamos aproximarnos hacia el tema que aquí nos ocupa: el del género cuentístico. Existen muy pocas aportaciones al concepto del anticuento; entre estas destaca la de Enrique Anderson Imbert, quien en su *Teoría y técnica del cuento* nota la presencia de cuentos “contra el modo tradicional de contar” (2007: 18). Sin embargo, él no se muestra tan entusiasmado por este género nuevo que el propio Sartre por la antinovela, hasta llega a concluir que “[u]n cuento que hace polvo el modelo de cuento clásico no es necesariamente un anticuento. Como su nombre lo indica, el anticuento no es un cuento” (19). Esta afirmación contradice a la argumentación de Sartre, quien no niega la existencia de la novela, no la anula, sino amplía el espectro genérico. Anderson Imbert justifica su opinión diciendo que

[e]l cuento, por ser breve, capta una acción única y le da forma en una trama rigurosamente construida; y esa trama es tan recia que se resiste mejor que la novela a la desintegración formal. Los cuentos renuevan también sus técnicas; sólo que los experimentos técnicos, en el cuento, no consiguen deshacerlo. (2007: 37-38)

En lo que sigue vamos a alejarnos de la opinión de Anderson Imbert —que parece haber sido refutada por numerosos representantes del cuento experimental— e, influenciados por Sartre, tratar de extender los horizontes del género cuentístico, entendiendo el prefijo *anti-* como un ataque abierto a la narratividad (sea en el ámbito novelístico o cuentístico) que puede aparecer de muy diversas formas. En caso de Elizondo y de Unamuno podemos observar tanto estrategias convergentes como divergentes; ambos recurren a los discursos auto- y metaficcionales, pero lo hacen por diversas razones: mientras que Unamuno se mueve en el plano metafísico, se podría considerar que Elizondo concentra sus fuerzas en el plano estético.

El título del presente estudio propone el uso del concepto de (*mono*)diálogo, el cual me ha parecido oportuno por diversas razones. Por una parte, rescato la noción del diálogo de la crítica unamuniana: se entiende como modelo de reflexión, procedente del método platónico; es un modelo de dialéctica, de opuestos que se excluyen uno al otro, donde la realidad de la comunicación es la tensión que se construye de esta forma entre los dos contrarios (ver Valdés, 2004: 11-12). El prefijo *mono-* se refiere a la idea unamuniana según la cual “el diálogo no tiene límites formales ni está controlado por los dialogantes” (Valdés, 2004: 13), lo que permite que uno pueda dialogar consigo mismo —tal como lo hace Augusto Pérez conversando con su perro Orfeo—, y por lo que se introduce un discurso autorreflexivo de tensiones interiores. Esta ambigüedad no resuelta, propia de los discursos postmoderno y el “anti-discurso” a través de la cual relacionamos los dos autores, posibilita que aparezcan dos movimientos opuestos pero simultáneos: uno centrífugo, que se dirige hacia el exterior (el diálogo), y otro centrípeto, que se dirige hacia el interior (el monólogo).

Estas consideraciones parecen aplicables para analizar no solo las obras unamunianas, sino también las de Salvador Elizondo, quien a menudo construye sus textos en una dialéctica de opuestos. Donde más patente se hace esto es en su cuento “Diálogo en el puente”, incluido en *El grafógrafo*, y que trata del encuentro de dos amantes, como indica el título, en un puente y en forma de diálogo. Pero leyendo este texto que apenas llega a unas páginas, el lector

pronto se da cuenta de que la conversación de los dialogantes se dirige a direcciones opuestas, metaforizadas muy al principio del cuento por dos caminos: uno que se dirige hacia tierra adentro y otro que lleva a las islas, a mar abierto (Elizondo, 2013: 12). El encuentro se llena de este tipo de tensiones contrarias para convertirse en un desencuentro; lo que formalmente parece un diálogo se convierte paulatinamente en dos monólogos paralelos, si no opuestos.

Asimismo es posible vincular los opuestos que conforman los textos de Elizondo, de un lado, con una red de intertextualidades (diálogo con otros textos y discursos, de nuevo, cierto movimiento centrífugo) y, del otro, con el discurso autorreflexivo que deja paso tanto a la autoficción como a la introducción de consideraciones metaficcionales (diálogo consigo mismo, movimiento centrípeto). Según señala Miriam Di Gerónimo, la autoficción y la metaficción, aunque se remontan hasta siglos tempranos de la historia de la literatura, a menudo se relacionan con las estrategias postmodernas: el quiebre epistemológico así producido privilegia el inconsciente, la multiplicidad, el simulacro, la fragmentariedad, la ruptura de códigos, la ambivalencia, la heterogeneidad, etc. (2005: 91-92). En este sentido, la autoficción y la metaficción tejen los hilos de un campo de hibridación y experimentación que cuestiona el canon prestablecido, entre otros, de los géneros literarios. Tal experimentación no solo aparece en el ámbito novelístico, cuyo modelo podría ser la antinovela francesa, sino también en el terreno de la cuentística. Di Gerónimo centra su atención en el ámbito hispánico, muy concretamente en Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, pero también la narrativa breve de Elizondo privilegia el discurso autorreflexivo, pone entre paréntesis la narración y la presencia de un argumento bien elaborado; aunque parece que no solo lo hace para socavar los límites entre ficción y realidad (ver Di Gerónimo 2005: 94), sino también para proponer una nueva poética que, dada la crisis de la mimesis, vuelve hacia el mundo interior para dialogar consigo mismo.

El monodialogo que mantiene Elizondo consigo lo realiza escribiendo; varios textos suyos —no solo sus ensayos, sino también sus ficciones—ponen de manifiesto una necesidad de teorizar su propia propuesta literaria, de los cuales, para nuestros fines, un ensayo suyo titulado “La autocrítica literaria” parece el más propicio. Este texto, publicado originalmente en el número 14 de la revista *Plural*, en 1972, con el título de “Taller de autocrítica”, compendia el método de escritura que sigue el autor en varios cuentos suyos y en sus dos novelas; simplificándolo considerablemente, podríamos resumir esto en tres puntos: alienarse de sí,¹ dialogar consigo mismo² y hacer verse escribir.³ En su lúcido estudio, Claudia L. Gutiérrez Piña coloca el mismo ensayo en el foco de atención para interpretar “El grafógrafo” como condensación de la poética elizondiana, ya que en ese cuento aparece el “movimiento autorreflexivo de la escritura”, la “circularidad” y el “solipsismo” (2016b: 167-168), características recurrentes de su narrativa.

¹ Elizondo considera la autocrítica literaria como “[a]rte torpe por excelencia, ya que obliga a cierta parcialidad, [...] implica, también, el riesgo y la necesidad de hablar de la primera persona del singular en la tercera, figura retórica por la que el peso de las propias culpas literarias es arrojado sobre los hombros de ese otro [...]” (2013: 193).

² Elizondo concretamente alude a “preguntas que el escritor se hace cuando dialoga como crítico con su yo literario” (2013: 194).

³ Esto lo expresa Elizondo literalmente, citando de su cuento “El grafógrafo” como ejemplo: “Sería necesario obtener, no una crítica tardía de la obra, sino una crítica inmediata de la escritura: una crítica que estuviera empleada como método y que se fundara en el esquema «Escribo. Escribo que escribo, etcétera...». Es decir, sería necesario poder *verse* escribir como procedimiento mismo de la escritura” (2013: 194, la cursiva es mía).

Si el cuento “El grafógrafo” puede considerarse como modelo de la autocrítica elizondiana (ver Gutiérrez Piña 2016b), lo mismo se puede decir de “Y va de cuento...” en tanto prototipo del (mono)diálogo unamuniano. Ese texto de 1905 aparece posteriormente en la antología cuentística *El espejo de la muerte* en 1913; a pesar de que muestre varias afinidades con la poética de Unamuno, sobre todo con *Niebla* y *Cómo se hace una novela*, es un ejemplo poco estudiado por la crítica unamuniana.⁴ Si bien no se elimina del todo la trama del cuento, se reduce —como la de Elizondo— a una escena o, si se quiere, imagen única: un escritor que presencia el debatir interior de su personaje Miguel (en clave metaficcional: *alter ego* del autor) al que le han pedido un cuento. Aunque este texto autorreflexivo no configura los típicos círculos concéntricos del cuento elizondiano, hay cada tanto una vuelta directa o indirecta hacia la figura del Miguel ante su escritorio. Si bien puede considerar este motivo como cierta insistencia temática de la literatura (y las artes) del siglo XX y del presente, el texto unamuniano propone unas características que lo hermanan con los cuentos de Salvador Elizondo.

Desde la perspectiva de la autocrítica elizondiana, en “Y va de cuento...” se revela la tríada propuesta y arriba mencionada del escritor mexicano: el autor implícito, a través de la creación de otro yo, el escritor Miguel, se aliena de sí para que, sucesivamente, pueda hacer verse escribir y dialogar consigo mismo, que por cierto no realiza de manera directa sino indirectamente: a través de diálogos insertados con un lector implícito imaginario.

Ahora bien, acercándose desde el cuento de Unamuno hacia la narrativa breve de Elizondo, se descubren varias afinidades. Una de las escenas más estudiadas de *Niebla* es el encuentro entre don Miguel de Unamuno y su héroe Augusto Pérez (capítulo XXXI) y su conversación sobre la existencia del sujeto como sueño del otro. Tal motivo se repite en “Y va de cuento...”, también al final del texto, de la siguiente forma:

Como no sea que el héroe haga a su hacedor, opinión que mantengo muy brillante y profundamente en mi *Vida de don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra*, explicada y comentada; Madrid, librería de Fernando Fe, 1905 [...] —y sirva esto, de paso, como anuncio—, obra en que sostengo que fué don Quijote el que hizo a Cervantes y no éste a aquél. ¿Y a mí quién me ha hecho, pues? En este caso, no cabe duda que el héroe de mi cuento. Sí, yo no soy sino una fantasía del héroe de mi cuento. (1913: 229).

Este motivo reiterante en textos ficcionales y ensayísticos de Unamuno no solo se repetirá en varios cuentos borgesianos, sino también en los muy comentados “La historia según Pao Cheng” y *El hipogeo secreto*. Esta resonancia unamuniana que parece ser directa ya ha sido estudiada por Amadeo López, quien considera que “[e]l cuestionamiento sobre la consistencia ontológica del ser explica la presencia obsesiva del espejo y de la imagen reflejada en la narrativa elizondiana, como en Unamuno y en Borges, cuya influencia sobre el autor es conocida” (2010: 330). Sin embargo, también se podría mencionar al respecto otra obra de Elizondo, el ya mencionado “Diálogo en el puente”, en que también aparece el motivo predilecto de Unamuno, la niebla, que metaforiza el sueño: “porque el sueño es una niebla en

⁴ De hecho, de entre los pocos estudios que directamente se han dedicado al cuento solo he podido rastrear los siguientes: Ángel R. Fernández: “El género literario y el intérprete-lector en «Y va de cuento» y *Cómo se hace una novela*” (*Anales de la Literatura Española Contemporánea* XII/3 [1987]: 327-336); Luís Álvarez Castro: “El personaje-escritor en la narrativa breve de Miguel de Unamuno: metaliteratura y autobiografía” (*Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 42 [2006]: 13-38).

que medran rosas” (2013: 13), imagen que de inmediato se contrasta con el sueño entendido como “calle estrecha sin salida” (13), lo que puede ser al mismo tiempo metáfora de otra obsesión unamuniana, la muerte. Se ve que Elizondo en este cuento —tal como Unamuno en *Niebla*— construye una estructura de tensiones dialécticas. El mismo motivo se repite en “Una ocurrencia incomprensible”, también parte de *El grafógrafo*, cuyo autor implícito recibe la visita de un hombre llamado Salvador Elizondo y le dice: “Yo soy quien tú sueñas ser” (2013: 109). Esta socavación de la identidad del que escribe en tanto gesto de indeterminación del sujeto emisor es otra estrategia compartida por los dos autores, pero tal como afirma László Scholz, aparece asimismo en Macedonio Fernández: el personaje “sólo existe como ente observado o soñado desde una sola perspectiva” (Scholz, 2000: 36), con lo que se refuerza el antimimetismo también en el nivel del personaje narrativo.

El autor implícito del cuento unamuniano mantiene una actitud irónica hacia su propia creación literaria, entendida esta en doble sentido (su personaje y su texto); a lo largo de la obra enfatiza la lucha interior de Miguel por elegir asunto de su narración, e ironiza sobre su aspiración por captar la atención del público.⁵ Sin embargo, deja pistas para la interpretación cuando argumenta que “[p]ara el héroe de mi cuento, el cuento no es sino un *pretexto* para observaciones más o menos ingeniosas, rasgos de fantasía, paradojas, etc., etc.” (1913: 225, la cursiva es la nuestra), con lo que revela uno de los constantes de su narrativa: el uso del pretexto para observaciones metaficcionales y metaliterarias. De la poética de Elizondo tampoco está ausente esta actitud, basta citar su “Tractatus rethorico-pictoricus”, que sirve para sus consideraciones sobre pintura y escritura, o “Mnemothreptos”, un ejercicio constante de reescritura y autocrítica en el sentido literal de la palabra.

Leyendo la argumentación del *yo*-narrador de “Y va de cuento...”, uno de los pretextos de su escritura es aludir a la digresión como fundamento importante del texto narrativo; como siempre a lo largo del texto, el autor implícito usa el recurso de la ironía para tratar el tema. “Permítame el lector que interrumpa un momento el hilo de la narración de mi cuento” (1913: 227) es un guiño introducido por Unamuno, un imposible en sí en un cuento no-narrativo. Además, contribuye a su creación Miguel la costumbre de escribir cuentos sin argumento (1913: 225), y acto seguido, etimologizando, esboza la diferencia entre *hilación* e *ilación*; realizando él —y no Miguel— ese ejercicio de paradojas (consideraciones humorísticas) arriba mencionado. Elizondo recurre al mismo método; por una parte, volviendo al tema de la digresión, en “Ambystoma trigrinum” anuncia que “[e]n la digresión no está la esencia, sino la vida de la prosa” (1913: 27), que incluso puede entenderse como parte de su poética. Por otra parte, en “Tractatus rethorico-pictoricus” argumenta que “[e]l tratado se presenta a veces como tratando de tratar la cuestión de qué significa, en las ciencias del discurso, el verbo *tratar*” (2013: 61). Esta tautología señalada por Elizondo viene a traducirse como mofa del razonamiento filológico, pero también señala su propensión a dejar atrás el concepto del acontecimiento en tanto “transición de un estado a otro que causan o experimentan actores” (Bal 1990: 21), en este caso, para abogar por un texto reflexivo.

Al respecto, el narrador del cuento unamuniano considera que “[e]n un buen cuento lo más importante son las situaciones y las transiciones. Sobre todo estas últimas” (1913: 226),

⁵ Comparar con el “Prólogo” de *Niebla* que contiene unas reflexiones parecidas, aunque evidentemente mucho más extensas, sobre el público lector.

no obstante, teniendo en cuenta que a lo largo del mismo texto, recuerriendo a la ironía, entiende lo contrario que dice, conviene cuestionar y tergiversar sus palabras, también puesto que, según reflexiona Bal, “[l]a palabra «transición» acentúa el hecho de que un acontecimiento sea un *proceso*, una alteración” (1990: 21, cursiva en el original). Difícilmente podríamos hablar pues de transición, proceso y alteración en un texto como “Y va de cuento...” o “Tractatus rethorico-pictoricus”, en parte porque sus autores prevalecen el discurso metaficcional que remite, a través de un movimiento centrípeto, hacia el interior del texto. Para señalar lo mismo, Unamuno recurre a usar una intertexto prestado de Lope de Vega, “burla burlando, van los dos delante” (1913: 224), del “Soneto de repente”, que cambia sustancialmente (en el original, en vez del número “dos” aparece el “tres” para aludir a los primeros tres versos del poema), para reapropiarlo a su cuento, pero manteniendo el tono burlón del soneto que ironiza sobre la facilidad/dificultad de escribir por encargo; De esta forma, aprovechando del intertexto lo convierte en fundamento de un discurso principalmente metaliterario.

Las cavilaciones del autor implícito sobre su propia creación Miguel, escritor de cuentos, que parece indagar los pensamientos del mismo, puede ponerse en paralelo a un texto muy breve y apenas tratado de *El grafógrafo* que lleva por título “Novela conjetural” y que también trata de las cavilaciones de un autor implícito sobre su personaje novelesco. En este texto, Elizondo presenta un juego irónico de hipótesis o —para utilizar un concepto recurrente en la crítica elizondiana— conjeturas en cuanto a Amalia, pero condensa el texto con ayuda del recurso de la numeración: sus conjeturas, que consisten de la variación del mismo vocablo y de esta forma ilustran la vigencia del principio de la variación en la crítica elizondiana (ver Gutiérrez Piña 2016a), también ejemplifican ese movimiento centrípeto que implica el discurso metaliterario.

Las obras de Miguel de Unamuno (principalmente *Niebla* e “Y va de cuento...”) y Salvador Elizondo (sobre todo el cuento “El grafógrafo”, pero también “Ambystoma trigrinum”, “Mnemothreptos”, “Tractatus rethorico-pictoricus” o “Novela conjetural”, e incluso sus dos novelas *Farabeuf o la crónica de un instante* y *El hipogeo secreto*) muestran afinidades, que si bien no siempre pueden considerarse influencias directas (aunque sí parecen provenir por lo menos a través de Borges), subrayan la cercanía del (mono)diálogo unamuniano a la autocritica elizondiana. Todos los textos aquí analizados rechazan el arte mimética y, usando las palabras de László Scholz, “en vez del argumento, privilegian la situación”, “una única situación que alfa y omega de la obra, que es mucho más poderosa que los personajes que actúan en ella, y que es, en última instancia, una invitación ofrecida al lector para la creación” (2000: 31-32). Y esta situación es “el proceso creador” (Scholz, 2000: 32), la imagen de un escritor inclinado en la mesa, pluma en mano, escribiendo un texto que se autorrefiere.

Bibliografía

ANDERSON IMBERT, Enrique (2007): *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Editorial Ariel. [1979]

BAL, Mieke (1990): *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Trad. Javier Franco. Madrid: Ediciones Cátedra, 3ª edición.

CHAPARRO DOMÍNGUEZ, María Ángeles: “El concepto de novela y antinovela en *La varona. Antinovela*, de Francisco Contreras Pazo (1975)”. *Lectura y signo* 8 (2013): 131-144.

DI GERÓNIMO, Miriam: “Laberintos verbales de autoficción y metafiction en Borges y Cortázar”. *Cuadernos de CILHA* VII/8 (2005): 91-105.

ELIZONDO, Salvador (2000): *El retrato de Zoe y otras mentiras*. México: Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas. [1969]

--- (2013): *El grafógrafo*. México: Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas. [1972]

GUTIÉRREZ PIÑA, Claudia L. (2016a): *Las variaciones de la escritura. Una lectura de El grafógrafo y de la obra de Salvador Elizondo*. México – Toluca: El Colegio de México – Universidad Autónoma del Estado de México.

--- (2016b): “Salvador Elizondo: una poética de su escritura”. En Claudia L. Gutiérrez Piña y Elba Sánchez Rolón (comps.): *Salvador Elizondo: ida y vuelta. Estudios críticos*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 167-194.

HÖLZ, Karl: “Entrevista con Salvador Elizondo”. *Revista Iberoamericana* XIX/2-3 (1995): 121-126.

LÓPEZ, Amadeo (2010): “El universo novelesco de Salvador Elizondo”. En Rafael Olea Franco y Laura Angélica de la Torre (eds.): *Doscientos años de narrativa mexicana*. México: El Colegio de México, 321-344.

SCHOLZ László (2000): “El No-Existente Caballero (Unamuno y Macedonio Fernández)”. *Ensayos sobre la modernidad literaria hispanoamericana*. Murcia: Universidad de Murcia, 29-41.

UNAMUNO, Miguel de (1913): “Y va de cuento...”. *El espejo de la muerte (Novelas cortas)*. Madrid: Editorial Renacimiento, 223-230.

--- (2004): *Niebla*. Ed. de Mario J. Valdés. Madrid: Ediciones Cátedra. [1914]

VALDÉS, Mario J. (2004): “El diálogo como modelo ontológico”. En Miguel de Unamuno: *Niebla*. Ed. Mario J. Valdés. Madrid: Ediciones Cátedra, 11-21. [1982]

© Petra Báder



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C