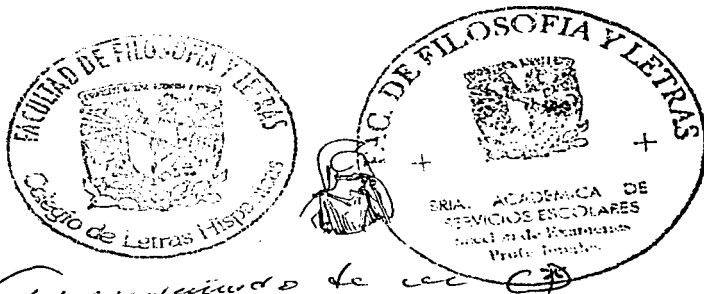




UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

40

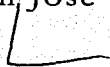
**FARABEUF Y LA ESTÉTICA DEL MAL
UN MODELO DE TRÁNSITO ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN**



Compañero de...

T E S I S
que para obtener el título de
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas
presenta

Alán José Valenzuela



2002



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**FARABEUF Y LA ESTÉTICA DEL MAL
UN MODELO DE TRÁNSITO ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN**

T E S I S

que para obtener el título de
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas
presenta

Alán José Valenzuela

Director

Doctor Federico Álvarez Arregui

Sinodales

Maestra Margarita Palacios Sierra

Maestra Anamarí Gomís Iniesta

Maestra Argentina Rodríguez Álvarez

Doctor Gustavo Jiménez Aguirre



MMII

Nota introductoria 3

Introducción 6

Desasosiego 6

Ficción y realidad 7

El entramado 9

Lengua y solipsismo 13

Tradicición y Capital cultural 16

Erotismo 18

Trasgresión 18

Tradicición 21

Perversión 24

Ficción y realidad 30

Personajes 30

Autor 32

Referencias 37

Un modelo sobre el tránsito entre realidad y ficción 42

Función del Estado 49

El entramado 57

El entramado textual 57

El juego del clatro 62

La crítica social y el capital cultural 67

El Capital de Farabeuf 82

Lengua y solipsismo 89

Solipsismo 89

Una pequeña lengua 98

El erotismo como lengua 118

Cantidad de información de una lengua inventada 125

Palabra e Imagen 133

Tradición y capital cultural 136

La estética del mal 136

La ética y la perversión 144

Conclusión 149

Glosario de *Farabeuf* 155

Bibliografía 176

Obras de Salvador Elizondo Alcalde (1932 -) 176

Obras mencionadas en *Farabeuf* 179

Obras críticas a la obra de Salvador Elizondo 180

Otras obras citadas 185

NOTA INTRODUCTORIA

Muchos años después de salir de la Facultad, he necesitado por primera vez el título de licenciatura y me he dado a la tarea de releer las fichas de la investigación que comencé en 1989 y que debía volverse una tesis. Muchas de las primeras fueron leídas y dirigidas por la Maestra Margarita Palacios; muchas de las últimas por el Doctor Federico Álvarez. Ambos aportaron valiosos comentarios y una constante motivación para terminar la investigación y presentarla. Federico llegó incluso hasta el punto de iniciar por mí los trámites en la Facultad y pedir la fecha de examen. A ellos, a las Maestras Anamari Gomís y Argentina Rodríguez y al Doctor Gustavo Jiménez les debo todo mi agradecimiento y mi amistad.

Cuando puse de nuevo los legajos de papel sobre la mesa y los archivos electrónicos en un fólder de la computadora me di cuenta, por una parte, que el tema central de la investigación, comprender el *Farabeuf* de Elizondo, estaba muy alejado de mis intereses actuales. Hubiera sido más fácil hacer tabla rasa y escribir una investigación nueva.

Vi también que había allí más de quinientas fichas y setecientas cuartillas de material que me parecía indigno desconocer. Escogí pues algunos de los pasajes que me parecieron conservar un poco de vigencia y contener algo propositivo. Los puse juntos y traté, aunque no siempre con éxito, de organizarlos con coherencia.

Más que un prefacio, estas líneas son una advertencia.

Lo que vas a leer parece haber sido escrito por distintas personas. Yo era, por ejemplo, estudiante a la vez en la carrera de Letras Hispánicas y en la de Matemáticas, por lo que hay un par de capítulos, *la cantidad de información de una lengua inventada* y *un modelo sobre el tránsito entre realidad y ficción*, que son de lingüística matemática. Otros, como los de *la función del Estado con respecto a la estética del mal*, son preocupaciones mucho más recientes, de políticas públicas y teoría cultural.

¿Cuál es la tesis? Los cinco capítulos en que se divide este estudio, sugieren cada uno, una línea de investigación distinta, que de haberse continuado formaría una tesis por sí misma.

La Introducción repasa las líneas de pensamiento de los capítulos y la coherencia con que se ordenaron.

El primero, *erotismo*, reflexiona sobre el lugar que ocupa *Farabeuf* en la historia de los textos eróticos, así como la función cosmogónica del erotismo en las sociedades primitivas y actuales. El segundo, que le da nombre al conjunto, se plantea algunos problemas relacionados con el tránsito entre la ficción y la realidad, desde el hecho de que Elizondo fabule sobre un personaje real, hasta que su texto pueda servir de manual para realizar un crimen real. El tercero explica de manera muy breve pero también inédita, cómo es que Elizondo construyó el

texto con base en su idea de *clatro*. El cuarto, describe la aportación de Elizondo a la literatura, que no se encuentra en sus temas de nota roja, sino en la construcción de un lenguaje. El quinto, finalmente, cierra algunas de las puertas que se abrieron en el capítulo sobre el erotismo y en el de ficción/realidad ampliando el punto de vista a la tradición de los artistas malditos y a la responsabilidad social del Estado para con las artes.

Algunos de los temas que se quedaron en el tintero fueron cómo Elizondo construyó el capital social de *Farabeuf*, o cómo el mal proviene del bien y cómo para abolir a uno es necesario abolir a su contraparte, o cómo fue marcada la historia personal de Elizondo por sus textos.

Este estudio es fragmentario como la obra a la que se refiere. No me deja satisfecho y requeriría mucho trabajo para estar terminado. Pero si lo estuviera tampoco sería una tesis, sino otra cosa. Hoy que está en el límite, es ciertamente su última oportunidad de ser lo que es.

INTRODUCCIÓN

Desasosiego

En 1965, la editorial Joaquín Mortíz publicó en su serie el Volador, un texto inquietante que llevaba por título *Farabeuf, o la crónica de un instante*. El nombre no era conocido en México y la portada que imitaba unas gotas de sangre más bien magenta, no daban tampoco una pista clara de lo que el lector podría encontrar dentro del pequeño volumen. En la contraportada, una foto de Salvador Elizondo con unos grandes lentes de pasta negra, acompañaba un fragmento del contenido. Ahí, en el texto, es donde se iniciaba la travesía perturbadora hacia un mundo gótico y húmedo. El nombre del Doctor Farabeuf podía entonces evocar los experimentos monstruosos del Doctor Moreau o el Doctor Frankenstein. Una mano siniestra iba a hacer uso de magias e invocaciones en un sacrificio ritual a una presencia demoníaca. Un adolescente de sexo aún indefinido, sería ofrecido como en un canto de Maldoror, por el supremo placer sensual de un erotismo animal y primitivo. Pero, como en un pacto satánico, nada podía proceder sin la anuencia de la víctima. Una serie de imágenes se iban a suceder como en una película expresionista de Einsenstein: un sacrificio en una plaza pública de un cristo femenino, torturado refinadamente de acuerdo a las tradiciones chinas; una proyección de imágenes prohibidas en un sótano; un aborto en una casa en París; el sueño de la

concepción en una playa; los castigos crueles a los niños en historias tenebrosas; el acto sexual en un quirófano; la coincidencia entre el momento de un orgasmo y el de la muerte.

Cuando uno abría las primeras páginas se enfrentaba a un texto a la vez atrayente e incomprensible, narrado en segunda persona. Parecía la voz de un hipnotizador tratando de entrar en el subconsciente del lector y de llevarlo a lo más profundo y perverso de su ser, instándolo a colocar más lejos sus límites y a dar su consentimiento al abandono y a la transferencia de poder. Las evocaciones literarias, plásticas, mágicas y médicas se sucedían. Una sola foto, en el penúltimo capítulo, representaba el desmembramiento de un condenado en la China imperial y se insertaba dentro del cúmulo de pistas que el autor dejaba aquí y allá de su admiración por las antropologías primitivas de Bataille, por algunas formas de los poetas y filósofos malditos, Baudelaire, Maldoror, Masoch, Sade; o de los textos cosificados de Robbe-Grillet y Sarraute. Poco a poco el lector se iba a dar cuenta que se trataba de un juego donde se exigía su complicidad pues en el fondo de sí mismo iba a descubrir la belleza del monstruo de maldad hipócrita, semejante y fraterno.

Ficción y realidad

Para aquellos que tuvieron la oportunidad de haber conocido Paris antes de leer la novela, los nombres

evocaban más cosas. Louis Hubert Farabeuf podía ser por ejemplo, una gran estatua en medio de la escuela de medicina y el nombre del *anfiteatro* principal. (Aunque en español la palabra se utiliza sobre todo para designar ese galerón donde se colocan los cadáveres, en francés se trata simplemente de un gran salón de clases, con o sin cuerpitos que disectar.) Si además resulta que también leyó la placa en el pedestal, podría pensar que se trata de quien introdujo el concepto de higiene en los hospitales franceses, quien elaboró tratados anatómicos y manuales de cirugía para operaciones de emergencia o en campamentos de guerra. Por cierto que Elizondo utilizó algunos de esos manuales y los dibujos a línea con que estaban ilustrados, para hacer una secuencia multimedia *avant la lettre*, que llamó Apocalipsis 1900.

Para aquellos lectores privilegiados, que además habían visitado el Museo Dupuytren, algunos pasajes les recordaría los caballos y hombres desollados y disecados que, desprovistos de párpados, no pueden dejar de observar a los visitantes durante su estadía. Durante un tiempo inclusive, la novela se llamó "Doctor Dupuytren" pero Elizondo le acabó cambiando el nombre. Así que Farabeuf es un poco Dupuytren y también es Muybridge, el fotógrafo inglés que hizo la famosa serie del caballo al galope, mientras proyectaba sus *zoopraxografías* a la vez que huía por las Américas, perseguido por la justicia inglesa tras el asesinato del amante de su esposa. En la novela, Farabeuf es un

agente secreto, un psicoanalista, un intrigante jesuita y un amante desquiciado durante la guerra de los Bóxers, en una parodia oscura de la película Casablanca.

Aunque ciertamente hace uso de elementos reales que entrevera en esa alucinación letárgica previa a la operación, para aquellos que tienen los referentes, Farabeuf no es una ficción histórica. Es una hipótesis y, más que eso, es un juego: el juego del clatro.

El entramado

La corriente de *la nueva novela* estaba muy a la moda en Francia cuando Elizondo escribía Farabeuf. Su cercanía entre los lenguajes textuales y la cinematografía, la distancia inexpresiva con que se construían mundos de objetos y la innegable tradición de la literatura francesa parecían hablarle al oído a Elizondo.

Muchas de las obras de Robbe-Grillet, Sarraute o Duras, estaban construidas con base en un pacto y en un juego. *El año pasado en Marimbad*, por ejemplo, se basaba en una partida de palillos, donde cada jugador podía retirar aquellos que deseara de una sola fila. Recuerdo ese juego en particular, porque formaba parte de un grupo de problemas que me pidieron resolver en la Universidad, cuando estudiaba matemáticas. Aunque aparentemente se trata de un juego de azar, el ganador está definido desde la primera jugada. Más

que un juego es la escenificación de un rito donde todos saben lo que va a pasar. Azar es el pseudónimo que usa Dios cuando no quiere firmar lo que hace.

En el caso de Farabeuf se trata también de la escenificación de un rito de azar y de erotismo, donde uno de los personajes involucrados se va a acercar cada vez más a la muerte y al orgasmo. Elizondo escogió el juego del *clatro* para basar la estructura de su texto.

Durante algún tiempo busqué en diccionarios y enciclopedias el significado de esa palabra. A pesar de que estaba largamente descrito lo que era en el texto de Farabeuf, la libertad con que Elizondo trataba sus referentes me hacía desconfiar de su veracidad y continué buscando, inclusive con el nombre chino con que también se menciona. Aunque los resultados de esa búsqueda, ya lo veremos en su momento, no dejan de tener su interés, no fue sino hasta que leí las traducciones al inglés y al francés y que confirmé la suposición con el propio Elizondo, que me pareció tener una definición satisfactoria: El *clatro* es el juego adivinatorio basado en las bolas de marfil chinas, también llamadas “bolas del diablo” por la dificultad de su factura.

Éstas son una serie de esferas concéntricas, talladas de adentro hacia fuera, en una bola de marfil sólida. Tienen una multiplicidad de agujeros de distintos tamaños y pueden girar de forma independiente, haciendo coincidir o no, los orificios. Las bolas chinas sólo tienen un gran valor decorativo.



Figura 1 Bola de marfil o clatro

El clatro en cambio, es un juego del que no encontré ninguna referencia, y creo que es una invención de Elizondo a partir de los ritos adivinatorios del I Ching, de la Ouija, el Tarot, y la lectura de vísceras. Se trataría de “tirar” las esferas y ver cuántos orificios coinciden, para formar ideogramas y luego leer en ellos el significado a una pregunta, o el sentido del presente.

Se parece a lo que hoy se llama juego de rol y que Jean Jacques Pauvert piensa como una desafortunada prolongación del erotismo tradicional.

Podemos imaginar que tres personas se reúnen y “tiran el clatro” para saber a quién le toca ser el doctor, a quién el ayudante o testigo, y a quién la víctima. Los escenarios pueden ser una casa, una playa, la plaza pública de Pekín, el consultorio de un psicoanalista, el teatro de sombras de Muybridge, el anfiteatro... Algunos elementos o sonidos incidentales le dan un carácter dramático de *déjà vu*: el ruido metálico de las monedas, o de los instrumentos de la mesita de cirugía, la aguja de un disco que llega al final de los surcos, un grito ahogado, la lluvia, un paraguas, un niño, unas gaviotas, un perrito.

El texto trabajado, cortado y editado siguiendo las técnicas de montaje de Einsestein, busca la simultaneidad de todos los tiros. La intención de Elizondo era seguramente la de explorar las semejanzas y diferencias entre dos lenguajes seriales: el de la palabra y el de la imagen. Pero la experimentación tiene un valor que muy

probablemente el no vio en el momento de escribirlo, un valor mucho más parecido a lo que logró Joyce en el *Finnegan's Wake*, el de un universo lingüístico independiente.

Lengua y solipsismo

La novela es un conjunto de posibilidades. Como una *gramática de la narrativa*, el texto constituye una *pequeña lengua* que vive, en cada acto de lectura, una de sus posibilidades. En Farabeuf, a veces el *yo* es femenino, otras masculino y lo mismo pasa con las demás personas gramaticales. Todos tienen alternativamente casi todos los roles: Yo corrí [XCII]¹; yo me quedaré viendo [CXXXVIII]; yo no quiero atemorizarte [CXXXIII]; Tú fuiste el supliciado [CXV]; tú la Enfermera [CXXV], tú, tú o Farabeuf [LXXXIX]; tú... fuiste tú [CXII]; Él fue supliciado [LXII]; él dejó olvidados [XXX]; Ella tocada [LXI]; ella, la otra [LXXIV]; Nosotros nos afanábamos [LXXIII] Cónica de un instante, el tiempo se confunde, yo corrí [XCII]; yo hago [CXXX]; yo he visto [XXIII]; Yo hubiera querido [XVI]; yo iré [CXVII]; yo soy [CIV]; yo encontraba [XXIV]; yo era [XVIII]; yo lo veía [XCII]; ella era la reencarnación [XVIII]; ella es la otra [LXXI]; ella hubiera deseado ser [IX]; ¿Quién es ella? [LXIII].

¹ Todas las citas al texto de Farabeuf se refieren a la edición electrónica que acompaña este trabajo y cuyo texto es el que sirvió de base para la "príncipe" en la serie *el Volador de Joaquín Mortiz* en 1965.

Elizondo identificó sin titubeos, esta gramática narrativa como su mayor aportación literaria, inscrita en la tradición de experimentación de Joyce.

Sin embargo, no todas las combinaciones son posibles. La mujer nunca está, por ejemplo en el papel de verdugo frente a un hombre sometido. Cuando la víctima habla en primera persona, el verdugo es *un* psicoanalista.

Las limitaciones de *los actos de lectura*, las elisiones de conceptos centrales en el desarrollo de la narrativa, como puede ser la palabra *aborto*, la falta de empatía al dolor de otro, o la abstracción para hablar de la muerte, son ejes tan o más importantes que los encerrados en las palabras escritas. En los silencios se encuentra el talento de Elizondo, pero también sus limitaciones, su historia personal, las serendipias y aquello que hace falta para que el texto pueda entregarse y someterse por completo a un lector distinto al autor.

Desde muy pronto, algunas críticas y reseñas de la novela, la llamaron *solipsista*. La lectura femenina de Farabeuf fue muy sensible a esta forma de *androcentrismo* literario. Hay que recordar que al momento de su publicación se realizaban en París las famosas marchas a favor de la legalización del aborto y en Suecia se daban los polémicos discursos que abrieron el cauce a la *liberación femenina*.

El solipsismo es originalmente un ejercicio filosófico imaginado por Berkeley, que sostiene que el mundo es una construcción de una sola conciencia.

Es parecido al *cogito ergo sum* de Descartes, aunque no tiene las mismas salidas religiosas en su argumentación final. Al parecer es una etapa hacia la maduración filosófica en muchos autores y, según algunos críticos generosos, un tropo o figura de pensamiento.

El solipsismo en Farabeuf aporta el mismo efecto de inquietud que el de *Otra vuelta de tuerca* de James, donde la narradora es una mujer desquiciada. En este caso, el narrador, ese "tu" omnisciente, o ese "yo" invisible, puede ser sorprendentemente identificado con el guión de un psicópata que sufre de desplazamientos de personalidades y comportamientos sexuales violentos, siempre desprovistos de empatía por el dolor del otro.

La lectura de Farabeuf a la luz de los sucesos históricos contemporáneos, pero también a la de algunos eventos de la vida privada de Elizondo aportan claves para la comprensión del texto. La línea es delgada, entre la intromisión en la vida del autor y la identificación de los elementos autobiográficos necesarios para la situación de los textos de Elizondo. Así como Farabeuf es Louis Hubert Farabeuf, Muybridge y Dupuytren, así también es Salvador Elizondo.

El valor de sus textos no es, como él lo dice, "meramente textual". Elizondo admiraba la literatura pura de Mallarmé y ciertamente editó de sus textos algunas palabras, algunas referencias demasiado personales. Los huecos dejados guardan información

necesaria, constituyen un mérito y también una limitación para que el lector pueda adueñarse del texto.

Tradición y Capital cultural

La ficción histórica es una operación sólo parcialmente conmutativa. Si Farabeuf es Muybridge o Dupuytren eso no significa forzosamente que ellos sean Farabeuf. Aunque si Farabeuf es un poco Elizondo, él a su vez, es, sí, un poco Farabeuf.

Paso a paso, Elizondo se construyó con esta obra difícil, un capital cultural. Como explica Pierre Bourdieu, el capital cultural genera lazos, reconocimientos y autoridad.

Elizondo buscó que Farabeuf se pensara como una continuación de la tradición maldita de Sade, Gilles de Rais, Baudelaire y Maldoror, pero a diferencia de ellos, cuando la sociedad llegó a preguntarle su posición, comparada con la de su personaje, no marcó la distancia esperada.

Primera paradoja: el gremio literario reivindicaba socialmente a una figura que se manifestaba a sí mismo como antisocial.

La construcción teórica del erotismo de Bataille, marcó ciertamente un parteaguas en la forma de concebir el erotismo y las fuerzas creativas en las cosmovisiones primitivas; pero en los ochentas y noventas, las corrientes sociales y antropológicas de la cultura, promovidas en parte por la UNESCO, propusieron modelos de pensamiento que la

vinculaban con el desarrollo, el capital social y la ética mundial. Estos puntos de vista iban imbricados con el expansionismo de la globalización de los mercados y con las ideas radicales inglesas, noruegas y norteamericanas, de que “la pobreza era una elección cultural”.

El ambiente se enrareció para las obras malditas y se volvieron a poner sobre la mesa preguntas sobre la participación del Estado en la promoción cultural, los límites de la difusión del arte sin menoscabo del pacto social y la polarización maniqueísta de las posturas culturales..

El género “antisocial” de *Farabeuf*, abre la posibilidad de reflexiones serias sobre las fronteras entre la realidad y la ficción, sustento de los nuevos modelos culturales y de las políticas públicas para el nuevo milenio.

Este ensayo busca ampliar la hondura de las dudas y acotar las posibles respuestas a dónde termina la ficción y empieza la realidad en el caso de *Farabeuf o la crónica de un instante...*

EROTISMO

Trasgresión

Las palabras que se usan se gastan y se transmutan en otra cosa. Dejan de ser *palabras salvajes* y pasan a formar parte de la lengua domesticada. Erotismo es una de esas palabras en vías de domesticación que, desde el siglo XVII y sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX se vio cargada de múltiples significados.

Erótico es, por supuesto, un adjetivo que se deriva del dios griego Eros. En las genealogías aparece como el origen del universo, como una fuerza asociada con la creación y la sexualidad capaz de fecundarse a sí misma y dar a luz un huevo cósmico.

En el uso corriente se refiere tanto a la fuerza sexual primitiva de los seres humanos como al “arte sensual”.

La diferencia entre erotismo y pornografía tiene una frontera discutible. A veces erotismo es simplemente un eufemismo para designar una pornografía *suave*. En múltiples clasificaciones de películas o videos, el criterio para distinguir a la pornografía del erotismo se limita a determinar si la obra está encaminada a provocar excitación.

No me queda claro si es posible determinar la intención de manera objetiva. Pero, si creemos en lo que sostiene el libro de las *Perversiones Sexuales* de Elizondo, existen fuentes de excitación fetichista en

los objetos más raros, los dientes, un fleco, un cadáver. ¿El erotismo se volvería pornografía en función de su receptor?

Eso es lo que sostiene el sociólogo y divulgador italiano Alberoni. El erotismo tiene género y se produce en la mente. Para los hombres, se trata de la imagen cruda y desprovista de razones: es el simple deseo. Para las mujeres, es una novela rosa o un cuento de hadas.²

Jean Jacques Pauvert, el legendario editor de textos prohibidos, define el erotismo contemporáneo a partir del siglo XVII, desde la censura política o religiosa, y con una función esencialmente transgresora. Para Bataille, el antropólogo y escritor estudioso de las costumbres de los pueblos primitivos de África, Asia y el Caribe, el erotismo es una fuerza primaria de la creación, es el origen cósmico y también la semilla de su término. Es la posibilidad de que la sociedad pueda renacer de sus escombros sin perder la comunicación con la armonía universal y es el punto de unión entre una vida y otra.

Desde el punto de vista de Bataille, erotismo, sexualidad, nacimiento y muerte son goznes de una misma puerta. Su función es la trasgresión tanto personal como social. Inclusive concibe al orgasmo como una "pequeña muerte", donde por un instante uno puede asir el concepto de infinito a través de un fin simbólico, conceptual, formal, o literal.

² Alberoni, *El Erotismo*, Ed. Gedisa, México

Los textos de Bataille eran inquietantes y agresivos, sobre todo porque se basaban en esa idea freudiana del “heimlich” o de cómo lo único verdaderamente siniestro era lo natural que ha dejado de serlo. En el caso de Elizondo el erotismo es también un descubrimiento de un yo siniestro que uno no espera ver aparecer al final de un corredor de espejos. No creo que los lectores puedan identificarse durante todo el libro con el psicópata. Por ello Elizondo les deja abierta la posibilidad de ser el testigo o la víctima.

El erotismo sobre el que Elizondo construye es, como “la pequeña muerte”, una fuerza rítmicamente sexual, un concepto sensual desplazado por un sacrificio fetichista y un ejercicio de escritura estructuralista. Barthes decía precisamente en *Le plaisir du texte* que el erotismo era una *forma abstracta*: “...repetir hasta el exceso es entrar en la pérdida, en el cero del significado. Pero para que la repetición sea erótica es preciso que sea formal, literal...”.

Una de las principales distinciones – decíamos – con la pornografía, es que los textos eróticos no estaban destinados a provocar excitación. No se puede asegurar que nadie encuentre motivo de fantasía en el asesinato ritual y en el morbo, pero quizá sí se pueda acotar la personalidad de aquellos que lo pueden hacer.

En el mundo contemporáneo el asesinato ritual está fuera de la ley y del pacto social. Otro médico francés, Balier, propuso, años después de

Bataille, que la violencia inherente al erotismo tiene un límite después del cual se convierte en crimen. En su *Psychanalyse des comportements sexuels violents*, describe cómo el fetichismo y el inacabamiento construyen en las mentes de convictos por crímenes sexuales, el sustento conceptual de sus actos violentos. Como Bataille, reconoce la presencia de un guión del rito a seguir por el oficiante, pero también por el violador o asesino.

Él distingue dos tipos de criminales. Los que incluyen en el rito la muerte de la víctima y los que matan como una forma de proteger el cumplimiento de su guión. Los primeros lo hacen con frialdad, conciencia y control médicos. Los segundos entran en un trance incontrolable cuando alguien no cumple con "su papel" tal y como está concebido en su mente. La víctima es percibida por ellos, como una interferencia en el desarrollo del rito. Se sienten en peligro. Su personalidad se escinde y acaban de golpe con la vida de la víctima, inclusive sin darse cabal cuenta de lo que están haciendo.

La característica transgresora del erotismo, a veces útil, también lo sitúa en el límite de lo social y humanamente inaceptable.

Tradicición

Aunque entre los antiguos griegos, romanos, chinos, árabes e hindúes, los textos de contenido sexual eran, sí no comunes, si frecuentes, no se puede hablar de una tradición erótica hasta el siglo XVII.

Siguiendo a Pauvert, la historia del erotismo de la época moderna (XVI a XIX) está íntimamente ligada con la prohibición y la censura política y religiosa. El sentimiento erótico es confesable sólo en secreto y a riesgo de un castigo a veces salvaje. Los primeros textos de esta tradición se conocen hoy, precisamente, por archivos judiciales. Uno de los más sonados fue sin duda el de Erzebeth Bathory, la Condesa Sangrienta, que ultimaba jovencitas para darse baños con su sangre. Parece que al principio lo hacía porque creía que le prolongaría la juventud, pero después sólo por placer y por locura. Las conquistas otomanas de los Balcanes en los siglos XVI y XVII contribuyeron a alimentar esos mitos y a cargarlos de erotismo sexual, mágico y religioso.

Poco tiempo después, en Francia aparecían textos alucinantes como el de Gilles de Rais que narra la historia de ese ayudante de enfermería que sangraba a los heridos de guerra en los campamentos, primero por profesionalismo y luego por simple placer. Bathory y de Rais son los precursores de la perversión conciente. Sade en cambio, es el enciclopedista del sexo y del sometimiento. Mientras los textos de los dos primeros son profundamente emotivos, los del Marqués son disertaciones filosóficas que buscan explicar el mundo y ejemplificarlo a través de la vida de Justine, Florinda, Courval, y muchos otros.

Baudelaire completa la búsqueda filosófica de Sade con una experimentación estética: la de la belleza del mal. Su origen filosófico está en la idea

del creador maldito, descendiente de Lucifer, y de la construcción de un mundo alternativo al del Dios abrahámico. Le siguen Lautrémont y Bataille, pero también las novelas góticas de Frankenstein, la Isla del Doctor Moreau o de Jack el Destripador. Farabeuf es un heredero de todas ellas.

En 1965, el año de su publicación, los historiadores sitúan el inicio de la “Revolución sexual”. La ministra de asuntos sociales de Suecia, Maj-Britt Walan, declaraba entonces que, antes que nada, había que despojar de culpa los encuentros sexuales. “Hay que enseñar a la gente – decía – a hacer uso del sexo como le enseñamos a utilizar una cuchara o un tenedor. Cuando uno está en la mesa no piensa en ello. Debe ser igual con el sexo: no debe plantear un problema puesto que nada en él está mal ni nada en él puede ser anormal.”³

Poco antes, Bataille había publicado *L'érotisme* y *Les larmes d'éros*, donde identifica al erotismo con una fuerza natural, primitiva y contestataria del ser humano que, a diferencia de la sexualidad animal, pone la vida interior del ser humano en entredicho. “El erotismo es la conciencia del hombre que pone su ser en tela de juicio⁴ – dice – (...) es un sacrificio, una novela, un cuento narrado de manera sangrienta o, más bien, una representación teatral en estado primitivo, un drama reducido al episodio final en que la víctima, animal o humana, actúa sola, pero actúa hasta la muerte. El rito es la

³ Citado por Pauvert, Op. Cit. p. 687

⁴ Bataille *L'érotisme*, p. 138

representación, repetida de un mito, es decir esencialmente, de la muerte de un dios”,⁵

En Farabeuf, Elizondo elabora el guión de un juego de rol que será representado alternativamente por tres personas. Los personajes serán comunes para las comunidades sádico-masoquistas: verdugo, víctima y testigo, doctor, paciente y enfermera... El sexo será reemplazado por la fruición de una transferencia de poder voluntaria entre la víctima y el verdugo.

En el texto, la víctima nunca habla para dar su consentimiento, por lo que las voces narrativas repiten una y otra vez las palabras que deben hipnotizar o encantar al lector para que rinda su voluntad. Se trata de un sueño, muerte, dolor, control, manipulación del otro como si fuera un objeto inanimado, un cadáver, una pieza del juego solipsista. El erotismo es el puente hacia la realidad desde el subjetivismo abstracto y, según Balier, es también la forma imaginaria que inventa el psicópata para vivir en una realidad insoportable.

Perversión

Elizondo aceptaría de buen grado que lo calificaran de *perverso*, es decir *aquel que vierte la semilla de la creación en un lugar distinto*. Como Baudelaire y los poetas malditos, cree en el mito del creador ángel de

⁵ *Bataille, L'erotisme* p. 86

luz que se rebela contra el mundo establecido y busca hacer su creación alternativa.

Las referencias que Elizondo hace de la prostitución son abstractas y distantes. Habla de la prostituta de Baudelaire, Mme. Bistouri, que tiene una debilidad particular por acostarse con manipuladores de cadáveres y de aquella otra que es visitada por un cliente fetichista que le pide solamente que lo deje cortar un mechón de cabello con unas tijerillas de oro que guarda celosamente en una cajita.

A diferencia de Baudelaire que hace hablar a Mme. Bistouri, en *Farabeuf* se habla en tercera persona de "ellas", asumiendo lo que son, lo que quieren, lo que desean y lo que hacen.

La abstracción que busca el autor quiere estar desvinculada de consideraciones éticas. En palabras de Bataille, el momento del orgasmo es "una pequeña muerte". De nuevo Elizondo lo sigue al pie de la letra invirtiéndolo, es decir, buscando el orgasmo en la muerte real.

Ahora bien, la construcción del guión sexual que propone Elizondo y que tiene como fin último la muerte del supliciado, no encuentra placer en el cuerpo inanimado. No se trata de una necrofilia. Tampoco describe con placer el dolor que resiente. No se trata de la algolania⁶. Se trata de tres niveles de

⁶ *La algolania, y no el masoquismo, es el goce del dolor. Mientras que la relación sádico/masoquista se basa en la sumisión y la transmisión voluntaria de poder a otro, ésta es una desviación psicológica. Cf. Georges Dumas, Traité de*

perversión que nacen, como lo describe Balier, en el fetichismo y el inacabamiento: El *sadismo* que describe con placer retenido el daño inflingido a otro después de haber cortado los lazos de empatía; el *masoquismo* que disfruta el sentimiento de sumisión de la víctima; y el *morbo* que encuentra placer en la descripción y *voyeurismo* de la enfermedad, deformación e intervenciones quirúrgicas.

A diferencia de los guiones de fantasía sexual que mencionábamos, Elizondo disfruta la decadencia del cuerpo y menciona con excitación por ejemplo “algodones manchados de pus” y otros elementos de morbo puro. Según él mismo dice, “Yo siempre he pensado que desde la época de Poe se trata de encontrar un efecto, o de producir un efecto. El efecto lo he conseguido en algunos momentos. Producir un efecto de náusea, de repugnancia.”⁷ Si hiciéramos una analogía con los periódicos, *Farabeuf* es el *Alarma* de la literatura mexicana.

En él no existe la manifestación del otro, pues el narrador es solipsista, y tampoco existe una palabra de salida que termine el juego y regrese a sus participantes a la realidad.

Las teorías eróticas de Bataille no hacen esta distinción. Quizá porque Bataille concibe el erotismo como una fuerza primaria que contribuye a crear el cosmos y, en ese sentido, es una unidad superior,

Psychologie par GD, professeur de psychologie expérimentale et pathologique à la Sorbonne (ver glosario)

⁷ Salvador Elizondo en la entrevista que le hace Silvia Lemus, *Nexos* 238, octubre de 1997.

social o mítica, la que desea que el rito de la muerte instantánea sea llevado a cabo, por encima de las voluntades de los actores.

Hoy en día esta creencia mágica nos parece primitiva y el erotismo no consensual es, simplemente, un crimen. El secreto debe ser compartido por los integrantes del rito para lograr su cometido, lo que puede ser garantizado por la representación cíclica de diversos roles dentro del guión erótico. Inclusive el aborto, como acto consensuado por las partes, es un suplicio que cumple con estas características primeras, aunque esté lleno de ascos y aversiones.

Farabeuf es un texto en muchos y frecuentes casos, repulsivo y desagradable, pero es también un texto eróticamente posible.

Salvador Elizondo leyó a Baudelaire y el famoso prefacio de *Aphrodite* (1896) de Pierre Louÿs donde se pone por primera vez de manifiesto en occidente el vínculo entre la creación intelectual y el erotismo. Dice Louÿs: "Es la sensualidad, la condición misteriosa, pero necesaria y creativa, del desarrollo intelectual. Los que no han sentido hasta el límite, ya sea para amar, ya para maldecir, las exigencias de la carne, son por ello incapaces de comprender toda la extensión de las exigencias del espíritu."⁸ Leyó los textos de seducción de Zola, Maupassant, Verlaine, Mirabeau, Jarry, Apollinaire, Colette... Textos que se oponen según apunta Breton a los trabajos de Sade hasta Freud "que no han

⁸ Pierre Louÿs, *Aphrodite*, Paris, 1896

dejado de oponer nuestra voluntad de penetración del universo a su infracturable centro de noche.”⁹ Conoció los textos pseudocientíficos publicados en Estados Unidos, Suecia y Dinamarca. “La ciencia de la sexualidad –dice Bataille en las anotaciones que hace manualmente – nace y muere con éste reporte Kinsey [en 1948], sin dejarnos nada, absolutamente nada”¹⁰ También conoció las actas de la XVIII Convención mundial del surrealismo, en 1959, donde Robert Beanyoun hace una toma de posición respecto al cientificismo americano para abordar los temas del erotismo y del reporte: “La ciencia ve siempre en el equívoco, una negación de principios que la avergüenzan profundamente. Con los pretextos más alambicados, quiere atentar contra el erotismo a través de sus ataques a la persona humana. Parece que lo último que hemos leído busca destruir al erotismo que por su imperio natural conserva al hombre en esa edad de oro que toda sociedad deslumbrada por el orden, desearía borrar, relegar a la utopía o a la mística. Enemiga de todo misterio y por definición entonces de toda poesía, la ciencia hace todo para escamotear la ambigüedad, la emoción y en consecuencia, el arte.” Finalmente conoció la posición surrealista que condena la vulgarización de la mecánica sexual que busca hacerla aparecer como la razón de la emoción

⁹ *André Breton, Introduction des Contes Bizarres de Achim Arnim (1933)*

¹⁰ *Citado por Pauvert, Op. Cit, p 688.*

erótica, soslayando el componente contestatario, subversivo, creativo y estético de la sexualidad.

En el *incipit* Elizondo cita en español *Le plaisir du texte* de Barthes: "...repetir hasta el exceso es entrar en la pérdida, en el cero del significado. Pero para que la repetición sea erótica es preciso que sea formal, literal..." El texto repetido formalmente se vuelve hipnótico. Conforme avanza, los límites se pierden y, como en un sueño, los personajes y las situaciones se intercambian.

En la contraportada, en los primeros párrafos, lanza una serie de retos dirigidos a un adolescente, retos de trasgresión, de autoafirmación a través de la resolución de problemas, de inteligencia, de sensibilidad.

A través de estos dos procedimientos, Elizondo busca una verdad perdida en el subconsciente de un – una – adolescente a la que quiere convencer para que participe en un juego de rol *avant la lettre* y se deje torturar sexualmente. Busca el orden secreto del destino, de un aborto, de una religiosidad obsesiva y pornográfica, del placer perverso de una pasión sustentada en el morbo.

La ausencia de la voz del otro, y la estructura solipsista del texto lo convierten en el guión de un psicópata para realizar un asesinato que cumple con muchas de las características descritas por Claude Balier en su *Psychanalyse des comportements sexuels*.

FICCIÓN Y REALIDAD

Personajes

Farabeuf, el personaje, es una mezcla.

Es, por supuesto, el doctor francés de finales del siglo XIX cuyas descripciones de las intervenciones quirúrgicas se hacen con un placer retenido y autor del *Manuel de Précis*¹¹ y unas a Dupuytren.... Es Georges Bataille en su concepción de erotismo como placer - muerte, en la fotografía y en *Les larnes d'Éros*. Es el Doctor Dumas, alumno de Farabeuf, que escribe sobre la relación placer /dolor y cuyo pequeño libro sobre este tema es atribuido en la novela a *Farabeuf*. Es Muybridge, el fotógrafo que huye de un juicio por el asesinato del amante de su esposa y hace una gira por México y Sudamérica. Muybridge crea un aparato basado en el « teatro chino » para dar la ilusión de movimiento: el « zoopraxiscopio » que usa de fotografías instantáneas puestas en un círculo y que al girar dan la ilusión de movimiento gracias a la permanencia de la imagen visual en el cerebro. Este aparato es el que describe Elizondo bajo el nombre del "Teatro de

¹¹ *En las vidas de los médicos famosos de la época, Cassis dedica unas líneas a Farabeuf: « Le premier chirurgien de son époque », « directeur de L'Hôtel - Dieu » Publie, ligature des principaux troncs artérielles, Paris 1816, Mémoires sur l'anatomie pathologique, Bull de la Soc. E la Fac. De Médecine, recherches sur la rate, sur les veines et les os. Vidal de Cassis, Paris 1835, Edición de la Librairie des sciences médicales de Just Rovier y. E. Le Bouvier.*

imágenes del Dr. Farabeuf". Es la niñera de una familia fascista que le cuenta al niño las historias terroríficas de *Pedrito el greñudo*. Es el psicoanalista y el médico que realiza un aborto.

En lo referencial a la historia personal del autor, está inclusive la dedicatoria a la esposa, la coincidencia de la beca de creación y el nacimiento de su primogénita Pía, las entrevistas de Silvia Lemus en las que Elizondo apunta la crisis de la paternidad en los treintas, durante la escritura de *Farabeuf*, la estancia coincidente de Elizondo en Europa durante las manifestaciones masivas sobre el tema... y la ausencia en toda la crítica de la palabra y del concepto.

Dice Elizondo: " [Escribí Farabeuf] en condiciones muy angustiosas. No sé, la crisis de la edad. A los treinta, más o menos. Vivo en una crisis permanente. Pero en ese momento no estaba adecuado a la vida. Ya me había casado, ya tenía hijos. Era una cosa que no sabía cómo manejar. Entonces, no sé, tuve un periodo en que dije: no puedo salir de esto más que si me pongo a trabajar. Tenía periodos de crisis: crisis nerviosa, crisis de alcohol, de esto y lo otro, de más allá. Entonces sí, sacar todo eso me sirvió un poco como de terapia.¹²"

¹² Salvador Elizondo en la entrevista que le hace Silvia Lemus, *Nexos* 238, octubre de 1997.

Autor

Salvador Elizondo nace el 19 de diciembre de 1932, en una familia acomodada. Se muda a los cinco años a Alemania donde su padre estaba en el servicio consular mexicano y conoce ahí un tipo de vida distinto y marcial: "...puedo decir que mi infancia estuvo condicionada no por el régimen nazi pero sí por un orden y una disciplina ajenos a la vida mexicana. Un desarraigo un poco violento en su momento. Además, yo estaba enfermo, así que tuve que aclimatarme al nuevo clima, un clima no solamente físico sino también espiritual. Contribuía mucho el orden. Tenía yo unas nanas especialistas que me hicieron entrar en un orden de vida muy particular, muy estricto, muy divertido, muy feliz en términos generales, porque cuando hay orden hay más posibilidades de estar contento. Fui muy feliz en Alemania, no sabía nada de los campos de concentración ni me interesaba nada de eso. Había jugueterías magníficas, había instalaciones olímpicas muy cómodas... un orden."¹³

A pesar de haber hablado español los primeros cinco años de su vida, Elizondo considera que su primera lengua era el alemán, en el que conversaba con sus amigos: "Frecuentaba yo mucho la delegación de México, donde tenía amigos: Icaza, que era el encargado de negocios, don Paco. Allí hice mis primeras amistades mexicanas, pero eran niños

¹³ *Salvador Elizondo en la entrevista que le hace Silvia Lemus, Nexos 238, octubre de 1997.*

que tampoco hablaban español. Así que mi primera lengua, que no sabía yo escribir todavía entonces, fue el alemán, que se reflejó más tarde en mi vida con mucha insistencia.” Al terminar su primaria y al estallar la segunda guerra mundial, los Elizondo regresaron a México y terminó de golpe la época feliz: “A mi regreso empecé a descomponerme... se hizo el desorden. Y el orden de vida era diferente... Yo era un niño rico, caprichoso...”¹⁴

Cuando cumplió once años, los padres de Elizondo lo enviaron a estudiar tres años a una escuela militar en Estados Unidos, en el poblado de Elsinore, donde aprendió inglés. “La asimilación de la lengua inglesa fue una cosa de la cual no me he podido desasimilar hasta la fecha. Y la considero venturosa porque me ha dado posibilidades de introducirme, en un ámbito literario, en muchas cosas que no hubiera podido tener, la principal de las cuales, que se produjo cuando estudiaba la preparatoria, fue mi conocimiento de James Joyce.”

Terminando la secundaria, Elizondo regresó a México y durante un año revalidó sus estudios. Fue enviado luego a Canadá para hacer la preparatoria y aprender a *leer* francés. “Siempre me negué a hablar el francés que se habla en Canadá. Hice todo lo posible para negarme porque yo oía hablar a mi papá en francés y era algo completamente diferente. Así que no hablé francés.”¹⁵ En esta época tuvo que leer

¹⁴ *Ibidem*

¹⁵ *Ibidem*

a los filósofos católicos y a los grandes autores como Joyce y Pound.

De regreso en México, estudia artes plásticas en la Esmeralda y en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, letras inglesas en la UNAM y realiza estudios diversos en las universidades de Ottawa (Canadá), Perugia (Italia), Sorbone, (Francia) y Cambridge (Inglaterra), así como el Institut des Hauts Études Cinématographiques de Paris. Estudia también en Nueva York y San Francisco con una beca de la Fundación Ford y en el Colegio de México, donde también es becario.

Es profesor de lenguas extranjeras y de literatura en la escuela para extranjeros de la UNAM, asesor literario del Centro Mexicano de Escritores y miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua, 1977, y del Colegio Nacional, 1981.

Es becario del Centro Mexicano de Escritores en novela en 1963-1964 y en 1966-1967. Lo es también de la Fundación Guggenheim en 1968-1969, del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes 1988-1989 y del Sistema Nacional de Creadores como emérito a partir de 1994.

Obtiene el Premio Nacional de Lingüística y Literatura en 1990 y sus obras se traducen a una decena de idiomas.

Escribe, principalmente en la década de los sesentas, una serie de cuentos, múltiples ensayos, un par de novelas, algunos poemas y una obra de teatro. Realiza algunas traducciones, un par de antologías y una autobiografía.

El diccionario de autores hispanoamericanos de Alianza Editorial, dice en la entrada correspondiente: "A pesar de haber escrito al menos un libro de poesías en edición de autor, Elizondo es eminentemente un narrador y ensayista perteneciente a lo que se ha dado en llamar "postboom". Su obra se vincula muy estrechamente al género de "novela de la escritura o antinovela" relacionable con el "Nouveau Roman" francés. *Farabeuf o La crónica de un instante* (1965) fue el resultado de la pretensión de fundir el placer y el dolor, el orgasmo y la muerte, recurriendo a juegos de personas gramaticales y retazos de narraciones reiteradas que pretendían la simultaneidad, anulando el tiempo. Su segunda novela de ecos borgianos es *el hipogeo secreto* (1968) donde un escritor crea a otro escritor y un día advierte que él es un sueño de su personaje, quien lo ha creado en su sueño. Supone por tanto una puesta en duda de la existencia auténtica de la propia realidad. Tras la presencia del tema de la escritura, se configura otro de mayor alcance, el de la búsqueda de Dios, que queda reflejado en la búsqueda del autor por parte de los propios personajes, Sus reflexiones sobre la creación literaria dan lugar a *Cuaderno de escritura* (1969), y a los breves ejercicios narrativos de *El grafógrafo* (1972), *En Narda o el verano* (1966), *El retrato de Zoé y otras mentiras* (1972), y *Camera lúcida* (1983) reunió sus relatos breves, una selección de los cuales dio lugar a la *Luz que regresa* (1985), En 1988 publicó *Elsinore*, novela breve autobiográfica."

Muchos estarían de acuerdo en decir que Elizondo, en realidad, escribe solamente una larga autobiografía dividida en ensayos, poemas, cuentos y novelas, más que por colocar en sus textos pasajes de su vida, por vivir en su escritura.

Su obra está estrechamente relacionada con cuatro o cinco pensamientos literarios: *El francés*, del simbolismo de Baudelaire, la escritura pura de Mallarmé o Valéry y el *Nouveau Roman* de Robbe Grillet o de Nathalie Sarraute. *El de la lengua inglesa* de los poetas y narradores de finales del siglo XIX y principios del XX como Poe, Thoreau, Yates, Whitman, Joyce y Pound. *El pensamiento estructuralista* de Bataille, Klossowski, Barthes, Deleuze y Guattari. *El de sus contemporáneos*, Borges, Paz y Fuentes. El quinto, discutiblemente literario, es *el de los textos numerológicos* de la Cábala, *adivinatorios* del I Ching (o I King) y del Poimandres de Hermes Trimegisto que, junto con instrumentos como la Ouija, el Tarot o la disección de vísceras celta, tienen una carga gráfica y premonitoria.

Entre sus aficiones está la fotografía de las primeras épocas, de Daguerre, Carjat y Nadar; el cine del expresionismo alemán y, en particular, el de Einsestein, la pintura del renacimiento europeo y la cirugía descriptiva de finales del siglo XIX.

En Cambridge — cuenta Elizondo —, los alumnos tenían un espacio al lado de su nombre para escribir su título nobiliario. Los que no poseían ninguno debían escribir ahí “*sine nobilitas*” o

"S.Nob". Los *snobs* llegaban a las altas escuelas inglesas por mérito propio, sin debérselo a su alcurnia o a su nombre. En la época de Poe en Estados Unidos, de Baudelaire en Francia y de Oscar Wilde en Inglaterra, *snobs* y *dandys* denominaban a aquellas corriente de pensamiento que propugnaba por vivir la vida exclusivamente a partir de valores estéticos.

Elizondo busca ser uno de ellos. Fascinado por la posibilidad de hacer un arte dentro del cual se pueda vivir, juega con los límites de la realidad y con la búsqueda de un dios que es, parafraseando a los francmasones, "un gran escritor del mundo".

Referencias

Farabeuf, o la crónica... gira en parte, en torno al suplicio del Leng T'ché, o "Muerte por desmembramiento y a una fotografía de éste suplicio, inflingido de manera pública, en China, en pleno siglo XX. A manera de un relato de viaje y publicado en un pasquín de la editorial A. Malone, Louis Carpeaux describe el castigo a Fou Tchou Li por no haber aceptado que el príncipe Mongol, del cual era vasallo, tomara a su esposa y ejerciera su derecho de pernada.

El primer veredicto de los jueces es que debe ser quemado vivo¹⁶. Pero ese suplicio parece ser

¹⁶ « *Le supplice de brûler quelqu'un vivant...Ils attachent le condamné à un poteau où il reste exposé nu, toute la journée, et quand les ténèbres sont arrivées, ils lui entonnent dans la*

demasiado violento y se opta por una muerte más benigna.¹⁷

El diez de abril de 1905, en la plaza pública de Pekín, se suceden dos ejecuciones. La primera es un corte de cabeza a un general sublevado y a todo su batallón.¹⁸ La segunda, es la que se refiere al episodio del Leng T'ché y dice literalmente:

« Au centre de la place, attaché à un poteau, se dressait nu, debout, le supplicié. C'était un homme superbe, dans la plénitude de ses vingt-cinq ans. Il avait poignardé par vengeance le prince Mongol, son

bouche deux litres de pétrole et lui enfoncent une longue mèche pénétrant jusque dans l'estomac. Le feu est alors mis à la mèche. Le pétrole s'enflamme et le supplicié explose devant la populace affolée, domptée... » Louis Carpeaux, Pekin s'en va Ed. A. Malone, (25-27, Rue de l'école de médecine) Paris, 1913, p.184 Photos annexes hors texte: Découpage de Fou-Tchou-Li 1ere phase (sein droit) , 2eme phase (sein gauche), 3eme phase (jambe gauche), dernière phase(Tronc) p185

¹⁷ « Les princes mongols demandent que le nommé Fou-Tchou-Li, coupable de meurtre sur la personne du prince Ao-Han-Ouan, soit brûlé vivant, mais l'empereur trouve ce supplice trop cruel et condamne Fou-Tchou-Li à la mort lente par le découpage en morceaux. Respect à ceci ! » *Le Cheng'Pao* du 25 mars 1905 publiait ce décret impérial qui fut exécuté le 10 avril suivant, à dix heures du matin... » Louis Carpeaux, Pekin s'en va, ed. A. Malone

¹⁸ « Le lieutenant Ourga et son peloton seront décapités. Respect à ceci. » *Le Cheng'Pao* publiait ce décret, car il s'agissait de faire un exemple sévère. .. Ourga et son peloton furent dédaignés par l'impérial bourreau: il importait de frapper en eux les sociétés secrètes affiliées contre l'Impératrice et de ramener l'ordre parmi les troupes indisciplinées. L'exécution eut lieu sur le Ta-Tché-Ko. – Rao-tao ! (beau coup) hurle-t-il, tandis que s'abat le glaive sur le cou tendu de la victime dont on ne doit percevoir aucun cri... » Carpeaux, Op. Cit.

maître, lequel lui avait pris sa femme, ce qu'il eût pu considérer comme un honneur profitable et respectable dans ce pays où l'on ignore notre actuelle pudeur.»¹⁹ (...) « M. de Pékin, impassible, s'avance un couteau à la main. Le supplicié suit des yeux l'acier qui entame son sein gauche. Il se crispe sous la douleur, ouvre la bouche, n'a pas le temps de crier, car d'un coup brusque, le bourreau vient de lui couper la trachée-artère. Fou-Tchou-Li est un pauvre diable: s'il eût pu payer l'exécuteur, la lame lui eût traversé le cœur. ...Le sein droit est enlevé à son tour. Les aides présentent un nouveau couteau à l'exécuteur pour détacher la masse musculaire des cuisses.... Tandis que se contracte horriblement le malheureux, M. de Pékin, d'une main sûre tranche les biceps successivement. Le coma envahit la face convulsée. Le coude gauche est brisé par deux aides en tournant l'avant-bras. Le bras droit subit le même sort. Le supplicié n'est pas mort. La jambe gauche... Le découpage continue sans interruption. La jambe droite, la tête et finalement le sexe. Le supplice avait duré juste vingt minutes. »²⁰

La imagen del suplicio de Leng T'ché del capítulo ocho, está tomada del libro de Georges Bataille *Les Larmes d'Éros*.²¹ Forma parte de la

¹⁹ En Carpeaux, Op. Cit. la foto de Farabeuf, no se encuentra entre las publicadas.

²⁰ Carpeaux, Op. Cit. p187-188

²¹ Como pie de página de esta imagen aparece en la edición de Peter Connor: "There are several photographic images which shock me. They show an execution by torture, on April 10 1905, in Peking. The imperial decree read: "The Mongolian Princes

serie del suplicio de del 10 de abril de 1905, pero no fue de las escogidas para aparecer en la edición de Malone. Estas imágenes le fueron regaladas a Bataille por un psicoanalista amigo suyo, el Dr. Borel, en 1925 y lo marcaron profundamente. A diferencia del Marqués de Sade, que imaginaba torturas que nunca presenció en la realidad, esto se trataba de un hecho real.²²

Bataille pensaba que la expresión extática del supliciado se debía a que le habían administrado previamente opio.²³

El erotismo de la sumisión erótica y del sadismo no está en inflingir dolor, o en recibirlo. Esto es algo accesorio y que forma la esencia de la algolania, una perversión mucho menos común. La carga erótica del sadismo y la sumisión está en el proceso de educación que conlleva y en la transferencia voluntaria de poder. En muy rara ocasión el castigo se inflinge sin razón. Siempre hay un motivo, un mensaje de superación y de

demand that the aforesaid Fou-Tchou-Le, guilty of the murder of Prince Ao-Han-Ouan, be burned alive, but the Emperor finds this torture too cruel and condemns Fou-Tchou-Li to slow death by Leng-Tch-e (cutting into pieces). Respect this! This torture dates from the Manchu dynasty (1644-1911)." Georges Bataille, The Tears of Eros, trans. Peter Connor, City Lights Books, San Francisco, 1989, p. 204

²² *"This photograph had a decisive role in my life. I have never stopped being obsessed by this image of pain, at once ecstatic (?) and intolerable. I wonder what the Marquis de Sade would have thought of this image, Sade who dreamed of torture, which was inaccessible to him, but who never witnessed an actual torture session." Ibid., p. 206*

²³ *Ibid. p 205*

fortalecimiento de la persona del sometido. Se trata de un camino hacia un crecimiento espiritual de renuncia o de éxtasis en la entrega. Es una salida a la formación culpígena judeocristiana: "te cedo mi voluntad, y si al hacer lo que ordenes siento placer, no es mi responsabilidad, ni mi culpa." Dice Elizondo: "No temas. Considera este ejercicio como una disciplina interior, como una meditación que conduce al éxtasis. Te darás cuenta, estoy seguro de ello, de que tu cuerpo desfallecerá huyendo de ti misma y sólo su significado, su esencia última, concretará en las palabras que tú digas."²⁴

Según Freud, es una búsqueda por recuperar el contacto físico de padres distantes, cuya única erotización del cuerpo de sus hijos sucedía durante el castigo corporal por haber cometido alguna travesura. Esto explicaría que el sumiso "busque" ser castigado. Socialmente puede suceder igual en un régimen paternalista: "La tortura de los Cien Pedazos, está reservada para el crimen más grave" —dice Bataille.²⁵

La diferencia entre la escenificación de un juego de rol y la de un crimen es que en la primera el placer se gesta dentro de una transmisión de poder consensual, mientras que en la segunda no existe empatía entre el criminal y la víctima. El asesino imagina lo que debe estar pasando y se torna

²⁴ Elizondo, Farabeuf p. CXXVIII

²⁵ Cf. Coup de grâce, Linda Marie Walker, *Parallel Gallery of Journalism*.

incontrolablemente violento cuando la realidad deja de corresponder a su construcción ficticia. La trasgresión de los límites en el juego de rol se opera a través del pronunciamiento de una palabra clave que rompe el pacto y regresa a la realidad a los participantes²⁶. La reestructuración del orden en el segundo se resuelve mediante un acto violento y criminal.

Hacia un modelo sobre el tránsito entre realidad y ficción

Existen múltiples estudios que establecen correlaciones entre obras violentas difundidas en medios masivos y crímenes que los tomaron como modelo. Citemos el terrible caso de James Bulger de dos años de edad, asesinado en Londres en 1993 por dos niños de diez. Robert Thomson y Jon Venables estaban imitando lo que unos días antes habían visto en la película de terror *Juego de niños III*, que su padre les había rentado en un club de video. Sin embargo, la estética del mal, entendida como la búsqueda de la belleza en lo decadente, oscuro y morboso, a través de la trasgresión y la profanación, ha dado obras mayores de la literatura universal como *Las flores del mal* o *Los cantos de Maldoror*, y

²⁶ Esta palabra que rompe el juego "Safe word", puede ser quizá en Farabeuf "aborto".

no existe ninguna prueba de que estas hayan inspirado algún acto de violencia real.

Sería deseable pensar que el tránsito entre la violencia ficticia y la violencia real es menos frecuente en una obra estética, que en una obra que no lo es. ¿Será que el arte traduce la violencia a una categoría abstracta o que la estética del mal no ha dejado nunca de ser distribuida en pequeños círculos que no dejan de ser inocuos? ¿Será que en pequeñas dosis, el arte reivindica su poder contestatario y subversivo, mientras que en forma masiva se puede transformar en una fuerza tóxica? ¿Existirá un umbral después del cual la subversión se vuelva perjudicial y las distinciones entre estética y ética desaparezcan?

El *Teorema de umbrales* de Kermack y McEnrick (1929-1931) y el *Principio de umbrales* de Anderson y May (1981) sobre enfermedades como el Sida, sostienen la existencia de un factor de contacto máximo de una enfermedad, antes de transformarse en una epidemia estable entre la población para después propagarse de manera exponencial. El Sida podría haber existido en la Edad Media pero si una persona lo contraía, no podía diseminarlo pues el número de personas y contactos posibles era reducido. El grupo afectado moría antes del contagio masivo. Las comunicaciones y la movilidad actual, propagan la enfermedad brindándole la oportunidad de mutar y de transformarse en una epidemia. ¿Sucede lo mismo con las ideas?

En su aproximación general, estos sistemas sostienen que el equilibrio depende del umbral (R_0) y de la población de “susceptibles” (x), expresada en función del tiempo o de la edad de los individuos:

$$R_0(t)x = 1$$

Cuando el producto es superior a uno, es decir cuando los susceptibles contagian a más de una persona, entonces la enfermedad se propaga. Cuando es inferior a uno, ésta tiende a desaparecer.²⁷ Si también para las ideas hubiera un umbral, entonces debería existir un modelo de la actividad artística según el cual:

$$C_C(t) = \left(\left(\frac{V_{estética}}{|1-\mu|} \right) + \left(\frac{|1-\mu|}{V_{ética}} \right) \right)$$

donde $C_C(t)$ representa el capital cultural intangible que determina el comportamiento del arte en la sociedad, en función del tiempo²⁸, $V_{ético}$ y $V_{estético}$ los sistemas de valores ético y estético respectivamente, μ un entero positivo que indica los puntos de audiencia, tiraje, o encuentros.

Lo que implicaría que:

$$\lim_{\mu \rightarrow 1} (C_C(t)) = (\infty_{estética} + 0_{ética})$$

y

$$\lim_{\mu \rightarrow \infty} (C_C(t)) = (0_{estética} + \infty_{ética})$$

²⁷ Es interesante notar que esta ecuación implica que el control de las epidemias no depende de la cura de enfermos, sino de la reducción (vacunación) de susceptibles.

²⁸ O bien $C_c(\Xi)$ en función de la edad...

Es decir que cuando la distribución tiende a uno (el caso de la obra plástica única) el capital cultural se expresa de forma casi exclusiva en el eje estético. Cuando la distribución es masiva el eje estético deja de ser significativo.

A la inversa, cuando el público es mínimo, las consideraciones "éticas inversas" $\left(\frac{1}{V_{ética}}\right)$ en la construcción del capital cultural son insignificantes y significativas conforme la difusión aumenta.

Cuando la obra no se edita, $\mu=0$, su comportamiento es exclusivamente estético y anti-ético, es decir controlado por "antivalores sociales".

$$\lim C_C(t)_{\mu \rightarrow 0} = \left(\left(\frac{V_{estética}}{1} \right) + \left(\frac{1}{V_{ética}} \right) \right)$$

$C_C(t)$ describe el efecto de la obra estética en la sociedad, pero no hay que olvidar que la sociedad está compuesta por audiencia y creadores. En términos de los creadores, lo que el modelo sugiere es que las políticas gubernamentales encaminadas a garantizar el equilibrio del pacto social, deben tomar en consideración que existe también un equilibrio en la difusión de la estética.

A menor audiencia, mayor grado de consideraciones estéticas y de antivalores, es decir, mayor capacidad subversiva y transgresora en el objeto considerado.

A mayor audiencia, menor grado de consideraciones estéticas, y mayor importancia ética. Es decir que entre más se difunde, menos se comporta un objeto como arte y menos resistencia

opone a transformarse en una realidad que, en el caso de la estética del mal, es precisamente antisocial.

El arte de pocos es necesariamente más abstracto y regresa a la sociedad a través de un proceso también abstracto de renovación de valores sociales. El arte de muchos pierde abstracción, gana concreción y pasa casi sin tamiz a la realidad.

Si las instituciones difunden *demasiado* el arte, violentan su equilibrio natural y éste deja de comportarse como *arte*. Se vuelve un *producto de mercado*.

Si las instituciones difunden *demasiado poco* el arte, entonces éste no puede cumplir con su cometido subversivo y la sociedad se estanca en valores anacrónicos poniendo en riesgo su capacidad de evolucionar.

La naturaleza exige un umbral máximo de vida de los individuos después del cual la raza pierde su capacidad de evolución. Existe un equilibrio entre la vida individual y la de la humanidad, por lo que la muerte de uno debe ser programada²⁹ en beneficio de todos. En ambos casos existe una obligación del Estado por conocer la existencia de este equilibrio, garantizarlo y respetarlo.

En el segundo poema de los dones, Borges recuerda al fuego, *que sólo puede verse, con un asombro antiguo*³⁰. En alguna crítica al texto,

²⁹ *En biología celular este concepto también es cierto y se llama apoptosis. La negación al equilibrio que presupone la muerte de las células, mata al individuo y se llama cáncer.*

³⁰ *J.L. Borges, Obras Completas, Emecé, p.*

recuerdo haber leído una explicación fisiológica de la imagen, que sostenía que el ser humano está acostumbrado a percibir luz reflejada y no directa. La primera es procesada en un cierto lugar del cerebro, tálamo, donde suceden la mayor parte de los procesos concientes. La segunda pasa a otro nivel, el hipotálamo, donde suceden los sueños. *Uno no puede ver el fuego sin soñar*, sería la conclusión o paráfrasis de esa crítica.

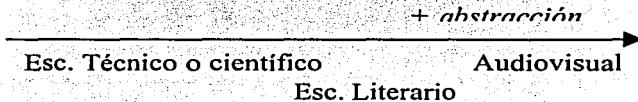
En el mundo moderno, además del fuego, el hombre está acostumbrado a interpretar dos luces directas más. Una es la computadora y la otra la de la televisión. *Uno no puede ver la televisión o la computadora sin soñar*. Sabemos que *el sueño de la razón produce monstruos*, por lo que este fenómeno, en caso de darse así, no puede ser bueno o malo *per se*. Lo que si debemos tomar en cuenta es que los lenguajes audiovisuales modernos, además de su distribución masiva, marcan de manera directa e irrefrenable la mente de quien los observa. La imagen que mejor describe esta idea es probablemente la de aquella película, Naranja Mecánica de Stanley Kubrick, basada en una novela de Clark, donde el protagonista es amarrado con una camisa de fuerza y obligado a ver repetidas escenas de violencia en una pantalla.

La lectura exige de entrada un proceso de abstracción que, como el fuselaje de un avión antiguo, impide el paso del calor del motor al piloto. La abstracción que implica la lectura neutraliza el efecto tóxico de sus contenidos. Como primera

aproximación a un modelo matemático de la transformación de una violencia ficticia en una violencia real, debemos de considerar un factor adicional que describa el grado de abstracción del lenguaje en el que se expresa la obra en una línea:

$$T_{f \rightarrow r}(t) = \left(\left(\frac{V_{estética}}{|1 - \mu|} \right) + \left(\frac{|1 - \mu|}{V_{ética}} \right) \right) \cdot \frac{1}{\lambda_{abs}}$$

Donde λ_{abs} representa el grado de abstracción o concreción del lenguaje de acuerdo a una tabla que podría parecerse a:



El resultado, más que medir si la obra puede o no llevarse a la realidad, describiría si induce a la violencia y por ende puede ser concebido como “responsable” de ella. Nadie dudaría que los textos que más muertes han causado en la historia son los discursos políticos y los libros en nombre de los cuales se han cometido más crímenes son los de sabiduría religiosa.

Los cuchillos no matan; matan los asesinos que los usan. Así, un libro técnico como el manual para hacer una bomba, o *las 100 maneras de suicidarse limpiamente*, pueden tener una correlación con la violencia real, pero no una responsabilidad pues no existe en ellos ninguna intención de convencimiento.

Una obra audiovisual que juega precisamente con los sentimientos para lograr una impresión está más cerca de convencer a su público. En esta línea entre el entimema y el silogismo, la lectura literaria ocuparía un lugar intermedio pues si bien hace uso del entimema, también requiere de un cierto grado de conciencia y crítica del lector para transformarlo en acto. Tanto en el caso del manual como en el del texto literario se trata de actos voluntarios extrínsecos a la obra, mientras que en el caso de lenguajes audiovisuales (cine, televisión, radio, Internet, videojuegos, realidad virtual), se trata de procesos de convencimiento casi hipnóticos.

Esto es importante pues la responsabilidad del Estado Moderno en materia de censura se debe limitar a prohibir solamente aquello que pueda inducir a enfermedad o a crimen y a *regular* el resto de las formas de relación entre miembros de la sociedad.

Si aplicamos estos presupuestos a *Farabeuf*, tendríamos que buscar responder a la pregunta de si puede o no ser responsable de un crimen o de si es capaz de transmitir alguna enfermedad.

Función del Estado

La globalización o mundialización de las comunicaciones es hoy un hecho consumado y un valor de las “democracias liberales” concebido como la extensión de esfuerzos económicos y de las

actividades empresariales de los países industrializados a otras partes del mundo. Pero para que esta ampliación de los mercados sea posible, se presuponen ciertas garantías que las minorías hegemónicas de occidente buscan establecer como un gran pacto social mundial dentro del cual se condena, entre otras, al asesinato y a la violencia. El discurso ideológico del arte actual sostiene, sin embargo, que la libertad debe ser irrestricta y que toda gran obra necesita ser apasionada, malévola y subversiva.

¿Qué pasa cuando estos dos espacios ideológicos se traslapan? ¿cuándo el arte se vuelve un modelo de la realidad? ¿o cuando el estado promueve la estética del mal? ¿Qué pasa cuándo buscamos aplicar valores estéticos a lo real o cuando pretendemos juzgar con valores éticos al arte? ¿Qué pasa cuando un gobierno que debe garantizar el pacto social, violenta las estructuras de difusión del arte en aras de una carrera comercial y de intereses políticos? ¿Debe el dinero del erario ser utilizado para apoyar a artistas como Mapplethorpe³¹, Cemefo³², o filmadores de *snuff*³³? ¿Debe el Estado

³¹ *Fotógrafo norteamericano especializado en el cuerpo humano y cuya serie de trabajos sobre fetichismo y homosexualidad dieron lugar al escándalo que redujo el Consejo Nacional para las Artes de los Estados Unidos, a su mínima expresión.*

³² *Siglas de "Centro Médico Forense", grupo que trabaja con cadáveres humanos en los resquicios que deja en la actualidad la construcción de capital cultural y el respeto a la manifestación estética.*

³³ *Filmación de asesinatos reales.*

censurar obras de poco valor cultural que tienen, además, una repercusión social negativa? ¿Deben los creadores eméritos, como los *Monumentos Vivientes* en Japón, tener como función primordial, pasar tiempo con los niños y motivarlos a la cultura y a las artes? ¿Debe el arte ser clasificado por edades, dependiendo de sus contenidos? Si queremos que el mundo en el que vivimos tenga como fundamento la apertura, el respeto a la diferencia y a la libertad, ¿debemos respetar la intolerancia, la discriminación y el sojuzgamiento? ¿Será posible que la difusión excesiva de la obra de arte la vuelva concreta y de traslado sin mediación a la sociedad? ¿que la ruptura del equilibrio natural del género, haga perder su potencial erótico y pasar de la subversión a la incitación? ¿que, llegado a un terreno propicio, pueda transformar el arte en crimen?

Una crítica a *Farabeuf* es particularmente útil para estructurar alguna reflexión sobre estas preguntas pues se trata, en cierto sentido, precisamente de una apología estética del asesinato y de la violencia. Es una obra que juega con los límites de la realidad y la ficción, al tiempo que cuenta a su favor con una importante construcción de capital cultural a la que ha contribuido también el Estado mexicano.

Para Balzac, la esencia apasionada y maligna de toda la literatura es precisamente donde se gesta la intención estética y creativa de un autor. Esto no hace de una obra literaria algo inmoral, a menos que incluya una clara intención de socavar el pacto social

y las estructuras en que se sustentan como la justicia, la religión y (Balzac era por supuesto un aristócrata) la propiedad privada.

Conforme los años han pasado, algunas ideas como la igualdad de derechos de los géneros, la libertad de religión o de preferencia sexual o la democracia, han sido alternativamente consideradas buenas o malas. La violencia en cambio ha sido un componente cultural de múltiples cosmogonías y tiene una función social intrínseca, más allá de su utilidad en la guerra. Muchos politólogos desde Maquiavelo hasta Bobbio, pasando por literatos como Orwell o Bradbury, han mencionado cómo los grupos se unen frente a un enemigo común. Sin embargo la violencia que nos interesa en este estudio es la real, la que sucede en un grupo social determinado y que puede estar relacionada con una violencia ficticia.

James Hamilton de la Universidad de Duke, estableció en un extenso estudio³⁴ la relación entre la violencia en cine y televisión con la que sucede en las calles. Su hipótesis sostiene que ésta existe porque hay un mercado de consumo para ella, constituido principalmente por adolescentes, marginados y otros grupos que no tienen un lugar productivo en la actividad de esa sociedad. “La violencia ficticia – dice Hamilton –, es una catarsis para la impotencia y la marginación social real. En las comunidades donde los niños, por ejemplo, tienen responsabilidades concretas, el consumo de violencia

³⁴ *James Hamilton, Channeling Violence, 1999.*

entre ellos, cae dramáticamente.”³⁵ Apunta también que si se quiere frenar la creciente presencia de violencia en los medios, la censura es contraproducente. La solución se encuentra “en la incorporación de las poblaciones marginadas al desarrollo y, con ello, en el deslizamiento del mercado hacia otras preferencias de consumo”.³⁶

Irene Martínez, una psicóloga especialista en la imitación infantil de la violencia en los medios, apunta que la violencia no es buena ni mala. Es perjudicial sólo “...cuando se presenta como una solución a un conflicto o cuando no tiene ninguna repercusión dentro de la emisión misma”³⁷.

Tanto Martínez como Hamilton utilizan ejemplos de “*talk-shows*”, programas informativos de nota roja o emisiones comerciales así como mediciones estadísticas para establecer la correlación. Hablan de programas de ficción, pero también de la violencia en los noticieros y en los anuncios. Para ambos, la violencia ritual primitiva y la violencia estética forman parte de una categoría aparte. Más que tratarse de violencia ficticia, se trataría de violencia religiosa.

¿Será que la preocupación estética matiza y traduce la violencia a otra cosa? ¿Será que se trata de un asunto de puntos de audiencia, puesto que los programas comerciales tienen muchos espectadores

³⁵ Bataille, *L'Érotisme* p. 86

³⁶ Bataille, *L'Érotisme* p. 86

³⁷ Irene Martínez *¿Quién decide lo que tus hijos ven?*, Ed. Pax 2002.

mientras que el arte tiene menos? ¿Será que el lenguaje es la clave de la diferencia y que lo audiovisual pasa de manera directa al cerebro, mientras que lo escrito requiere de una abstracción que vuelve inofensivo al mal que describe?

Una misma persona, al referirse a una película me dice que “vio cómo lo mató” mientras que al tratarse de un libro, me dice que leyó *la descripción* de cómo lo mataba. Cuando los libros generan violencia, lo hacen a mucho mayor escala que los audiovisuales, pero no por imitación. Las ediciones masivas de las novelitas ilustradas de *El libro vaquero* o los pocos ejemplares de *Los Cantos de Maldoror* no han generado nunca más violencia que *La Biblia* o *El Capital* de Marx.

Salò de Passolini es un ejemplo interesante pues existe tanto en versión cinematográfica como en el original escrito, los *101 días de Sodoma y Gomorra* de Sade. ¿cuántos imitaron los hechos vistos, los actos descritos? No existe manera de saberlo. Lo que si podemos recordar es que en ambos casos hay una intención corruptora y cínica. Passolini dice en una entrevista para la televisión francesa: “Creo que escandalizar es un deber, escandalizarse un placer y rehusar el escándalo es moralismo. Ver esta película te hace cómplice de su mundo. Tu propio voyeurismo te vuelve cómplice sin escapatória...”³⁸

Jean Jacques Pauvert, el editor de Bataille y de los libros prohibidos de la *Musardine*, comenta

³⁸ Citado por John Powers, *Salò*, 1998.

que la difusión masiva de signos eróticos entre la gente que no siempre tiene los elementos para decodificarlos, ha tenido como resultado en los últimos quince años del siglo XX, la imposibilidad de escribir nueva literatura erótica. “El erotismo tal como había logrado constituirse durante más de cuatro mil años de lecturas, no existe. O ya no existe. En los últimos años ha perdido su poder de subversión y de investigación en el terreno de lo amoroso.³⁹ Pauvert se pregunta sobre el papel de la mujer hoy, a qué corresponde el “juego de rol” al que “se reduce el erotismo que reina en la sociedad contemporánea” y si la violencia probada entre los adolescentes está ligada al hecho de que “se ven expuestos a un erotismo brutal, que hasta hace poco estaba reservado para los adultos”. “La censura – dice – es hoy nuevamente impotente frente al Viagra, el Internet, la clonación, las nuevas técnicas de procreación, el bombardeo de símbolos eróticos en anuncios espectaculares y medios masivos de comunicación.”⁴⁰

Esta proliferación de contactos, de repeticiones sobre todo electrónicas de mensajes privados, tendrá repercusiones inéditas. ¿La difusión masiva y el impulso indiferenciado a la creación aumentarán la virulencia de la estética del mal hasta alcanzar un grado tóxico? o por el contrario, ¿ la

³⁹ *Jean Jacques Pauvert De l'infini au zéro, Anthologie historique des lectures érotiques 1985-2000, Stock 2001*

⁴⁰ *Ibidem*

desvirtuaran y volverán imposible como el *erotismo ausente* del que habla Pauvert⁴¹?

⁴¹ *Jean Jacques Pauvert se refiere a la pérdida del poder de subversión de los textos eróticos contemporáneos Jean Jacques Pauvert De l'infini au zéro, Anthologie historique des lectures érotiques 1985-2000, Stock 2001, p. 683.*

EL ENTRAMADO

El entramado textual

Elizondo es, en el sentido de Max Aub, un “escritor débil”, es decir que escribe poco, con cuidado, rizando el rizo de las expresiones y con un aliento que se acaba a las pocas páginas. No es en ningún caso un Zola o un Balzac, sino un Rimbaud o un Rulfo. Cuando en 1964, obtiene la beca del Centro Mexicano de Escritores y se enfrenta a la disciplina de entregar todas las semanas un trozo de texto para su lectura, establece un plan como lo hubiera podido hacer un personaje de Georges Pérec en *La vie, mode d'emploi*. Es un guión hipnótico y estético de un asesinato pensado en primera persona y dirigido al lector como víctima. ¿En dónde se encuentra su intención estética? En las palabras, sólo en las palabras y no en sus significados. Sus párrafos están todos bien escritos, bien contruidos y tienen una clara intención estética. Pero su estructura es limitada a las líneas y los párrafos. Elizondo confía en que la estructura mínima generará una estructura general a través del texto mismo o de la lectura.

En la primera edición de Joaquín Mortíz, *Farabeuf* llevaba por subtítulo “La crónica de un instante” y en la portadilla decía “novela”. En las ediciones subsecuentes de Montesinos, SEP y CNCA, desaparecieron ambos. El trabajo de Elizondo es un ejercicio textual cuyo referente es, en la mayor parte de los casos, el texto mismo. No tiene

una intención novelesca o narrativa. Es un discurso de experimentación lingüística, autoreferente, autocontenido y solipsista. No tiene un clímax, ni tampoco existen personajes a los que les “sucedan” cosas. No hay trama ni anécdota. Es un escenario estático, la descripción recurrente de una fotografía y de sus posibles interpretaciones. Si quisiéramos ponerle título a los capítulos, lo más adecuado sería, “tiro primero”, “tiro quinto”... y quizá nombrar aquello que sólo sucede en ese capítulo como el teatro del Doctor Farabeuf, Las historias de Pedrito el Greñudo, la Fotografía del Leng T'ché...

Farabeuf es el texto hipnótico de un médico que busca situar a su paciente en un instante preciso de su memoria, es el conjunto de coordenadas que definen con precisión ese instante. En término geométricos, *Farabeuf* define un espacio cuya “base libre y generadora” son los discursos: amor, erotismo, adivinación, tortura, arte, cirugía, escritura...

Elizondo no posee la “fuerza” a la que se refiere Aub para escribir una novela de gran aliento. Escribe un ejercicio estético que es otra forma del *Grafógrafo*, un verse “escribir que escribe que está escribiendo” sus fantasmas del momento, el embarazo de su esposa que lo convierte en padre, sus deseos y perversiones, su búsqueda teleológica, su esencia literaria. Elizondo traduce sus sombras cotidianas a través de una intención estética, en un acto de texto.

De los textos de participación, Elizondo toma la elipsis⁴² y el entimema, o silogismo incompleto⁴³.

⁴² *La elipsis, según el diccionario de Retórica y Poética de Beristáin, se define como: "figura de construcción que se produce al omitir expresiones que la gramática y la lógica exigen pero de las que es posible prescindir para captar el sentido. Éste se sobrentiende a partir del contexto. (...) La elipsis puede dar lugar a cambios semánticos, transferencias, deslizamientos del significado, debido a las casillas que quedan desocupadas, puesto que sólo una parte de la construcción asume todo el significado."*

⁴³ *El entimema es un silogismo incompleto. Es una figura que Aristóteles describe en la Retórica y cuya función dice Beristáin es "La retórica prefiere el empleo de ciertas variantes del silogismo, menos perfectas porque contienen menor o mayor número de premisas, pero más impactantes, de mayor efecto que el silogismo que es más científico y más escolar. La retórica, pues, favorece el uso del silogismo imperfecto o incompleto llamado entimema, construcción causal en que se omite la expresión pero no el contenido de una o dos premisas con el objeto de hacer más vivo y rápido el ritmo del discurso, y también para halagar la vanidad del receptor apelando en alguna medida a su inteligencia, para que él deduzca los suprimidos. Generalmente consta de dos proposiciones: antecedente y consecuencia, pues se suprime la premisa mayor.(...) Puede ocurrir que la premisa omitida sea falsa. En todo caso, suele producir rapidez y / o dificultar la comprensión debido a que está incompleta la forma e implícito el contenido. También prefiere la retórica otros argumentos o silogismos imperfectos llamados complejos, que contienen más de tres premisas. Hay tres variantes: el epiquerema, el sorites y el dilema." El uso de esta figura es común en la mercadotecnia contemporánea. Un ejemplo de entimema sería : " Todos los hombres son mortales y Sócrates es hombre." Conservamos la premisa mayor y la premisa menor. La conclusión, evidente para el lector, es elidida. Según comenta Aristóteles, esto tiene como resultado que el auditor genere la idea en su cabeza y la asuma como propia. Abre la posibilidad del convencimiento que busca la retórica en contraposición a la verdad buscada por la lógica o la dialéctica.*

Toma la estructura de donas de significado del neobarroco y la invitación lúdica a la participación en un juego de personajes como *Colibrí*, *Paradiso* o *De donde son los cantantes*. Un ejemplo es la referencia al erotismo, a la relación sexual que tiene por consecuencia una intervención secreta de un médico en un apartamento en París, el uso de instrumentos ginecológicos, la referencia al resultado del encuentro amoroso como una estrella de mar muerta y cuya forma recuerda un cuerpo humano. Las premisas están, como la secuencia temporal y causal. Sin embargo, en la novela nunca se menciona la palabra “aborto”. Se elide intencionalmente. Dice el autor: “*Tercer pregunta: ¿Ante la posibilidad de un embarazo, especuló usted acerca de la función a la que está destinado el instrumento conocido en los manuales clásicos de obstetricia como "basiotribo de Tarnier"?*”⁴⁴

Una forma similar es la de las “donas del neobarroco” que describe Sarduy en la Literatura de Latinoamérica de Siglo XXI y la UNESCO. Este proceso literario excluye voluntariamente la palabra central y menciona los atributos alrededor suyo para acotar el espacio que la circunscribe. A diferencia del entimema, no se trata de una sucesión lógica, sino de un juego de palabras, un *rebus* como dice Elizondo

⁴⁴ Farabeuf p. CXXI. *Todas las referencias a esta obra se basan en el original electrónico con que tuve la suerte de contar para realizar este trabajo, mismo que se anexa en forma de disco compacto al final y cuyo texto, aunque no su paginación, coincide con el de la primera edición de 1965, en la colección El volador, de la editorial Joaquín Mortíz.*

en la novela. Uno es lógico y el otro poético. Uno tiene como finalidad convencer y el otro conmover.

Salvador Elizondo dice que elaborar una cámara de sensaciones fue uno de los grandes motores para la escritura de *Farabeuf*. Para ello copió los mecanismos de la cámara oscura y de la edición de Einsestein. Dice Elizondo: "Yo siempre he pensado que desde la época de Poe se trata de encontrar un efecto, o de producir un efecto. El efecto lo he conseguido en algunos momentos. Producir un efecto de náusea, de repugnancia. Yo había hecho películas con temas relacionados con eso. Hice una para el festival de Avignon que se llamó *Apocalypse Mille Neuf Cent*, una narración del fin del mundo hecha sólo a base de grabados, de esos grabados de fin de siglo, de las revistas científicas francesas que a mí me gustan. Tardé prácticamente dos años. Con una de las actuales cámaras de televisión pude haberla hecho en una semana. Fui muy aficionado al cine. Era un medio en el que había vivido toda mi vida. Sabía yo cómo se enrolla la película y todo eso"⁴⁵ Su *Cámara Lúcida* opera de formas misteriosas, retratando realidades y mostrando sus causas o sus consecuencias. En el capítulo segundo, por ejemplo, retrata a los enamorados y habla de un niño. Al revelar la foto más tarde, aparece la salita de quirófano improvisado en una casa parisina, donde se realizará una operación ginecológica prohibida. Otro entimema o dona, quizá una sinécdoque de una tortura erótica.

⁴⁵ *Entrevista Lemus, Ibid.*

De Pound toma la erudición voluntariamente imprecisa, para retar a los críticos e impresionar al lector común; la dificultad que por sí misma selecciona a sus lectores y la estructura de los libros que leen a su lector como el I Ching. Del *Nouveau Roman*, toma la cosificación de los seres vivos y la animación de los objetos. Toma también la confusión de tiempos y formas verbales que buscan dar cuenta de la imposibilidad de narrar la totalidad encerrada en un instante, a través de un sistema usualmente secuencial como lo es el lenguaje. Finalmente, toma la estructuración general basada en un juego de falso azar, como el de las cerillas en *L'année dernière à Marimbad*, o *Le Voyeur*. Se trata del juego del clatro.

El juego del clatro

En *L'année dernière à Marimbad* de Robbe-Grillet toda la trama de gira en torno al azar o fatalidad de un juego de palillos. Éstos se disponen en hileras formando una pirámide, es decir, habiendo siempre más palillos en las líneas más cercanas a la base que a la punta. Dos jugadores se enfrentan y toman alternativamente tantos palillos como deseen, siempre dentro de una misma hilera. Aquel que levanta el último palillo pierde.

Este juego es un simple ejercicio lógico en el que aquel que tire primero perderá siempre. En *strictu sensu* es una representación ritual del azar que pasa a ser dramática gracias al celuloide.

El de *Farabeuf* es el clatro o *hsiang ya ch'iu*.⁴⁶

Éste es un juego sin instrucciones de uso. Si existieran dirían algo así como "tirar el clatro de tal o cual forma y dependiendo del resultado, leer tal o cual capítulo", como un hexagrama del I Ching.

No es difícil imaginar que Elizondo concibió este juego para tres participantes que se reúnen para llevar a cabo un rito erótico de rol y que, dependiendo del tiro del instrumento que llama "clatro", deben desempeñar el papel de supliciado, verdugo o testigo. Siempre dictado por el autor omnisciente es un juego solipsista que se asemeja al guión de un asesinato ritual como lo describe Claude Balier en su *Psychanalyse des comportements sexuels violents*: "La muerte está siempre al final de cada tiro".

La descripción pseudo técnica del juego está en el capítulo VIII. La versión inglesa de Incedon traduce *clatro* como "*ivory balls*", y la francesa de Durand, como "*boules d'ivoire*". El objeto es una esfera de marfil labrada dentro de la cual se encuentran otras esferas concéntricas.

Las esferas son seis, cinco interiores más una externa. Los orificios son 6 en cada una y los discursos que las unen son también 6.⁴⁷

⁴⁶Cf. *Farabeuf: clatro pp. XLIV, LXXII, CXV, CXVII, CXIX, CXX, CXXI, CXXII* • *hsiang ya ch'iu CXIX*

⁴⁷*La numerología del triple 6, para aquellos para los que las cifras del anticristo tienen alguna relevancia, continúa en el número de combinaciones de tiros posibles que dan las esferas: 6⁶=46,656 y los arreglos 6!= 720. Farabeuf tiene 45,571*

Las esferas, orificios y líneas conductoras son la gramática del juego y del lenguaje que busca construir Elizondo. Cada capítulo es un tiro a interpretar. Cada orificio es una imagen que puede o no estar empatada con otra. Cada palillo que tratamos de atravesar por las antípodas es el hilo narrativo que une las imágenes. Una posible descripción de la estructura sería:

Tópicos: Amor, Arte, Dios/Hombre, Tiempo, Vida/Muerte Personajes: El doctor & la enfermera, Farabeuf & Mme. Farabeuf, La supliciada, El amado & la amada, El testigo & la testigo, El oficiante & la oficiante. Colores: blanco, negro, azul, rojo, gris, amarillo Episodios: El coito, El complot para un Cristo femenino, El espectáculo de imágenes, El Leng t'ché o la tortura erótica, La adivinación, La disección médica o el aborto. Personas: Yo, Tú, Él, Ella, Nosotros, Ellos.

Discursos: Arte, Erotismo, Fotografía, Literatura, Medicina, Política, Tiempo. Lugares: Casa de *Rue de l'Odéon*, Casa paterna, China, Foto, Manicomio (consultorio), Playa y casa de playa. Elementos: auto,

palabras, 371 párrafos compuestos y 413 párrafos naturales. Elizondo escribió una palabra por cada combinación posible del clatro y escribió la mitad de párrafos que tiene el clatro de arreglos. Además escribió Farabeuf con 267,693 caracteres lo que hace un promedio de 6 caracteres por palabra.

aves, caniche, cuadro & espejo, estrella de mar, fotografía instrumentos quirúrgicos, niño, paraguas, ropa, tijeras, tren. Adivinación: Clatro, Disección adivinatoria, Escritura, I Ching, Ouija, Tarot. Sonidos: Aguja sobre fonógrafo, Golpe en cristal, Grito, Lluvia, Metálico, Palabra.

Elizondo tira 9 veces el clatro. Apunta los resultados y los escribe. Los capítulos de su libro son las lecturas adivinatorias de esos tiros.

- **Primero:** Una relación de amor sádica. En diversas formas Elizondo habla de la perversión sexual de Madame Bisturi.
- **Segundo:** Una relación amorosa que termina en un acto médico ilegal realizado en el segundo piso del hotel de calle Odéon. (aborto)
- **Tercero:** Un tormento psicológico realizado bajo la forma de un interrogatorio de un psicoanalista a un paciente.
- **Cuarto:** El espectáculo visual del teatro de imágenes del Doctor Farabeuf.
- **Quinto:** El curso de medicina del Doctor Farabeuf.

- Sexto: Las historias terroríficas contadas a un niño.
- Séptimo: El complot jesuita para hacer un Jesucristo femenino en China.
- Octavo: La ceremonia del Leng T'ché en la plaza central de Pequín.
- Noveno: Un acto de adivinación por medio de un juego externo.

A manera de nota curiosa sobre el término chino que utiliza Elizondo para llamarlas, *hsiang*, en el diccionario de Ping Ying, éste tiene 175 acepciones. Dependiendo del contexto, la mayor parte relacionadas con la pareja: "1: *Mutual, reciprocal* (...) 9: *intercourse, dealings with*, (...) 10: *the ceremony of intercourse*, (...) 14: *mutually dependent, interdependent, mutual trust and confidence, to believe in*,⁴⁸ (...) 24: [*ch'iu*], *omen*, 26: *foretelling events from the characters of a seal, to dissect characters in fortune telling*"⁴⁹

Aunque el diccionario nunca menciona un juego como el que describe Elizondo, escogiendo con cierta libertad algunas de las múltiples acepciones, podríamos decir que *el clatro es un juego de palabras de Elizondo sobre la lectura*

⁴⁸ *Oxford Dictionary Chinese (Ping Ying) – English pp.378, 379*

⁴⁹ *Ibid*, 290-2

*adivinatoria del acto sexual y de la escritura de un pictograma*⁵⁰.

La crítica social y el capital cultural

¿Qué es ciencia? Aquello que la comunidad científica reconoce como ciencia.

¿Qué es el arte? Lo que la comunidad artística dice que es arte.

Pierre Bourdieu

El capital cultural –dice Bourdieu – se construye como el capital económico, el valor es un producto del posicionamiento de la imagen y del mercado. ¿Quiénes son las autoridades? Las lecturas aceptadas de la Torá, por ejemplo, estaban definidas por el Sanedrín, donde cabalistas y doctores de la ley las fijaban. Para los católicos, se trata del canon, del griego κανων, que Ireneo utiliza por primera vez en el sentido de “regla de fe”, en el siglo IV d.C. para distinguir a los textos aceptados de los apócrifos, textos verdaderos fuera del canon. Éste es, según Atanasio de Alejandría, Amfiloco de Iconium en el Concilio del Laodiceo y el propio San Agustín, “la autoridad de la mayoría de las Iglesias Católicas”⁵¹ La censura está relacionada con el canon, de manera tácita, en la civilización de los faraones y ostensible

⁵⁰ *¿ Una serendipia parecida a la de la creación de la palabra Ptyx en el soneto de Mallarmé?*

⁵¹ Cf. *Atanasio de Alejandría, De decreta Nicaenae Synodi, 18; Amfiloco de Iconium, Iambie ad Seleucum, p. 319; Concilio de Laodiceo, cánones 41 y 59 y san Agustín, de doctrina christiana, II.8.*

entre las culturas abrahámicas y en el clasicismo greco-latino (Platón, por ejemplo, en lo que se refiere a la literatura, el emperador Augusto en lo social). En todos los casos se trata de un orden moral y político al que aspira la hegemonía y que se opone al “desorden” que podría resultar de las lecturas eróticas.⁵²

El primer texto escrito que se conoce es el *Discurso del ocho y el nueve*, oración a Zoroastro descubierta en las inmediaciones de Mohenjo y de Daro, en el valle del Indo, hace más de siete mil años. Octavio Paz lo comenta en *Lectura y contemplación*⁵³ haciendo notar cómo cada orador que reza la plegaria, repite los mismos sonidos y dice sin embargo cosas totalmente distintas. “...Aaa, ooooo aaaaa oooo aaaa digo y así digo tu nombre secreto que esta escondido dentro de mi en secreto`...Oh, Zostazo”, un nombre secreto distinto para cada persona. En términos del lingüista suizo Ferdinand de Saussure, se trata de un *discurso* con un mismo *significante* para una multitud de *significados*. La palabra no dice nada sobre su referente sino sobre quien la dice, quizá porque no escuchamos el silencio entre los signos.

Martín Buber apunta desde lo que sería una estética religiosa que “el ruido de las palabras de los hombres es solamente soportable porque enmarca el

⁵² El grupo de “a favor de lo mejor” en México, apunta precisamente sus esfuerzos contra lo que ellos llaman el “desorden sexual, moral y de la violencia”.

⁵³ Ediciones de la Librería del Prado para sus lectores, México 1984.

silencio donde se puede escuchar la palabra divina." Cuando es la divinidad la que escucha la plegaria, confiamos en que sabe discernir los nombres secretos detrás de los sonidos pero ¿cuando escucha un ser humano? Esta lectura distingue tres niveles de crítica: la del simple neófito que, cuando habla, aunque sea sobre otra cosa, no puede dejar de hablar de sí mismo; la del par entre los pares cuyo pensamiento pugna por establecer su juicio y, finalmente, la de "La divinidad cultural" que dice verdades apodícticas, que no requieren demostración alguna, axiomas que ponen a prueba la pertenencia de los auditores a la *intelligentsia*.

El texto cultural funciona así, como el cuento de *El Traje Nuevo del Emperador*.

La escuela francesa hace a este respecto una distinción verdadera y estrafalaria. El hablante debe contar con *los títulos de nobleza cultural* necesarios para avalar su posición como autoridad. Si los tiene, su discurso se refiere a su contenido. Si no, su discurso sólo se refiere al hablante mismo. Pongamos por caso el juicio que dice que *The waste land* es un poema críptico. Si esto lo dice Ezra Pound, nos aporta información sobre la obra de T. S. Elliot. Si lo dice en cambio la cajera del supermercado mientras teclea el precio del libro, no dice nada sobre el poema ni sus cualidades, si no sobre la educación de ella. Saint Beuve prevenía a sus alumnos al respecto: «*Quand serez vous écrivains ? Quand vous inventerez des néologismes et non plus de simples barbarismes. La différence ? C'est les « grands*

lecteurs » qui la feront. » No es sino hasta haber acumulado cierta nobleza de pensamiento y de capital cultural que aquél que emite un juicio, deja de hablar sobre sí y “para los hombres”, para hablar de algo externo y “con la divinidad”, es decir cuando se vuelve una “figura de autoridad”. Las autoridades en el mundo de la cultura cumplen una función similar a la de los sacerdotes en la religión. Bourdieu, en el capital cultural sitúa el comienzo de la actual estructuración de los juicios sociales a partir del siglo XVIII y de la teoría del juicio de Kant como referencia de la corriente de pensamiento ilustrado.

El hecho de que el sociólogo francés escoja esta fecha no es una casualidad. Antes de que los hombres pensarán en términos de construcción de capitales culturales, la preceptiva del valor estético estaba intrínsecamente ligada a una ética abrahámica.

La historia de la preceptiva literaria tiene sus orígenes en manuscritos arcanos que podríamos rastrear desde el Egipto de Ptahotep o desde los primeros Vedantas hasta la Crítica del Juicio de Kant o la teoría de la creación de Brecht. En una reconstrucción así, deberíamos hablar de Aristóteles por un lado y su Poética y Retórica, de Virgilio, Boileau, Víctor Hugo..., o bien empezar en Oriente con el *Natyasastra*, tratado de la danza hindú, y su definición del sentimiento estético, *rasa* ... Cosa inútil para explicar una obra moderna pues antes de Kant, es decir de la segunda mitad del siglo XVIII, la preceptiva de la composición tenía un código público y general.

La crítica de los seres humanos y de su trabajo, única posible, considera al ser humano en su doble naturaleza, animal y divina. En su semejanza con su idea de divinidad, éste posee la capacidad de la *intuitus originarius* y del reconocimiento propio en otro distinto de sí mismo o *anagnórisis*. Desde el punto de vista religioso es la posibilidad para la duda, el reto contestatario, la posibilidad de otra creación y del artista maldito cuya soberbia le hace pensar en que puede competir con el Hacedor. Es el artista maldito como Baudelaire y Lautrémont. Una vez que el lazo entre creación de capital cultural y creación de capital religioso se rompe, ¿Quién es capaz de reconocer el arte?

Pierre Bourdieu inicia su reflexión al respecto con Kant y su *crítica del juicio*. « *Nous disons de celui qui reste insensible en présence de ce que nous jugeons être sublime qu'il n'a pas de jugement ; nous exigeons de chaqu'un ces deux choses et nous les présumons aussi de tous ceux qui ont quelque culture.* (97) »⁵⁴

El contrato social del siglo XVIII otorga a los artistas una cierta libertad de creación frente a la preceptiva de la artesanía a cambio de reconocer la validez e importancia de una creación “canónica”. El juicio dice más sobre el que juzga que sobre el objeto que se juzga. Es una de las formas de determinar la

⁵⁴ Kant, *La critique du jugement*, trad. de J. Gibelin, Paris, Vrin, 1928 p.97, in Bourdieu, *La distinction*, p. 570 Nota 10. Aunque para Kant no se trata de una poética o preceptiva, el empleo de la construcción verbal imperativa, o Sollen, cumple según Hegel la misma función.

pertenencia a un determinado grupo, objetivo final del juego social de creación de capitales⁵⁵. Bourdieu comenta La crítica del Juicio de Kant: « *L'œuvre d'art, est un test de supériorité éthique, une mesure indiscutable de la capacité de sublimation qui définit l'homme vraiment humain: l'enjeu du discours esthétique, et de l'imposition d'une définition du proprement humain qu'il vise à réaliser, n'est autre chose en définitive que le monopole de l'humanité. C'est bien la différence entre les hommes et les non-hommes qu'il appartient à l'art d'attester.* »⁵⁶

El arte tiene como función discriminar a los hombres de aquellos que no lo son, dice Kant, en tanto que la creación artística reproduce el acto original del *natura naturans*, y no del *natura naturata*, que aleja al hombre de su componente animal y lo acerca a su condición divina a través del *intuitus originarius*. Más que una crítica, Kant establece una ideología de lo humano definiéndolo como un privilegio de quien es capaz de comprender y emocionarse ante los signos de la cofradía. La ideología de lo humano en el sentido kantiano se opone al dogma pues identifica a lo humano con la imitación de la capacidad creativa de Dios, pecado de

⁵⁵ Pierre Bourdieu establece su teoría sobre el capital económico y el capital cultural en el libro *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, éd. de minuit 1979, y en « *L'espace social et la genèse des "classes"* » in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 52-53, juin 1984, p.3-14.

⁵⁶ Pierre Bourdieu, en *La distinction, critique sociale du jugement*, p. 573, comentando El juicio de Kant (pp. 133 a 140 de la edición citada en la nota 2)

soberbia del Ángel Luz que propone una creación alternativa, sujeta únicamente a los caprichos del genio creativo.⁵⁷ Como el cuento del traje nuevo del emperador, si la cofradía literaria dice que un texto es canónico y pertenece al clan, entonces cualquier crítica directa a ese texto podrá sólo decir que quién la hace no es parte de la sociedad de las autoridades. Si un estudiante dice que Shakespeare es un autor mediocre, estará sellando la puerta para acceder a la comunidad. El derecho a la crítica se gana desde la pertenencia.

En el caso de *Farabeuf*, la crítica de Octavio Paz, su invitación para que Elizondo participara en el consejo editorial de sus revistas y su recomendación para que fuera traducido al francés y publicado por Gallimard, le dieron a la novela un estatus de incuestionable valía, que previno la crítica seria, al menos en México.

La función de la estética en el sentido kantiano es el ejercicio del rechazo del componente animal del hombre a cambio de la distancia, el rechazo del “goce”, a cambio del “placer”, o como lo dice Shoppenhauer, el rechazo de lo “bonito” a cambio de lo “bello”. Bourdieu ejemplifica: « *[une esthétique] ...doit [selon la logique de l'Essai sur les grandeurs négatives,] mesurer la vertu à l'ampleur des vices surmontés et le goût pur à l'intensité de la pulsion déniée et de la vulgarité vaincue, on doit reconnaître l'art le plus accompli dans les œuvres qui portent au plus haut degré de tension l'antithèse*

⁵⁷ Ibid p. 573.

*de la barbarie civilisée, de l'impulsion refrénée, de la grossièreté sublimée... »*⁵⁸ La concomitancia de lo sublime y de lo grotesco de la que habla Víctor Hugo en el prefacio de Cromwell es llevada al extremo. Bourdieu pone en evidencia la práctica de un juego de sociedad "que se basa en una contradicción *ab ovo* mucho más en el estilo de la construcción de la culpa judeocristiana por el pecado original".⁵⁹ La formación social del gusto privilegia el "dégôût"⁶⁰, antes que el gusto, como medida de valoración estética. Kant dice que "es precisamente el rechazo el que lleva al hombre de las excitaciones puramente sensuales a las sensaciones ideales"⁶¹ « *Le dégoût est l'expérience paradoxale de la jouissance extorquée par la violence, de la jouissance qui fait horreur. Cette horreur ignorée de ceux qui s'abandonnent à la sensation, résulte fondamentalement, de l'abolition de la distance, où s'affirme la liberté entre la représentation et la chose représentée. Bref de l'aliénation, de la perte du sujet dans l'objet, de la soumission immédiate au présent immédiat que détermine la violence asservissante de*

⁵⁸ Ibid La distinction..., p. 572.

⁵⁹ Los sistemas de creación de capital cultural tienen mucho de semejante con la creación de categorías religiosas durante los siglos VII a XVII. No es por azar que Bourdieu sitúe la construcción de capital cultural a partir del siglo XVIII.

⁶⁰ La palabra disgusto en español, aunque de la misma raíz latina, no significa lo mismo que dégoût. Se trata más bien de rechazo, repulsión, en el extremo, asco.

⁶¹ E. Kant, Conjectures sur les débuts de l'histoire, in La philosophie de l'histoire, Trad. de S. Piobetta, Paris 1945 p 115, apud Bourdieu Op. Cit. p. 549.

« l'agréable ». Ainsi, par opposition à l'inclination suscitée par « l'agréable » qui, commune aux animaux et aux hommes, à la différence de la beauté⁶², est propre à séduire « ceux qui ne se soucient que de jouissance »⁶³ « et convient aux sens immédiatement » — alors qu'il « déplaît médiatement » à la raison⁶⁴ — le « goût pur⁶⁵ », « goût de la réflexion » qui s'oppose au « goût des sens » comme « les attrait » à la « forme⁶⁶ », doit exclure l'intérêt et ne doit pas « tenir le moins du monde à l'existence de la chose »⁶⁷.

Farabeuf es un ejercicio que lleva al límite la aseveración de Kant pues trabaja con el distanciamiento, la ruptura de las empatías que rebajan el placer estético al simple goce animal. Ese desagrado, esa repulsión o alejamiento es descrito por Kant como un placer estético obtenido por fuerza y a través de la violencia. El placer estético, dice, es algo que puede finalmente horrorizarnos y que no requiere de “la cosa” que lo provoca, por el contrario, que necesita de su ausencia. « *L'objet qui « s'impose à la jouissance », tant en image qu'en réalité, en chair et en os, neutralise aussi bien la résistance éthique que la neutralisation esthétique: en somme, il anéantit le pouvoir distanciant de la représentation, la liberté proprement humaine de*

⁶² Kant, Critique du jugement, p.47

⁶³ Ibid, p. 44, 46, 97.

⁶⁴ Ibid, p. 45.

⁶⁵ Ibid, p. 51, 64, 66.

⁶⁶ Ibid, p. 59, 60.

⁶⁷ Ibid, p. 43.

mettre en suspens l'adhésion immédiate, animale, au sensible et refuser la soumission au pur affect, à la simple aisthesis. Double déficit à la liberté à l'humanité, à la culture, cette anti-nature, le dégoût est donc l'expérience ambivalente de l'horrible séduction du dégoûtant et de la jouissance, qui opère une sorte de réduction universelle à l'animalité, à la corporéité, au ventre et au sexe, c'est-à-dire à ce qui est commun, donc vulgaire, abolissant toute différence entre ceux qui résistent de toutes leurs forces et ceux qui se complaisent dans le plaisir, qui jouissent de la jouissance ...La nature entendue comme sensibilité égalise, mais au plus bas. »⁶⁸

La figura que mejor ilustra esta noción es la del espectador *blasé*, que lo ha visto todo y no puede maravillarse más que de algunas innovaciones extraordinarias. La estética definida como rechazo presupone una ponderación de la dificultad de acceso y del placer que proviene de la violencia de la comprensión. En términos económicos, es más valioso el placer que requiere de un esfuerzo que no es común a todos los hombres, que es raro, extraño, difícil. Paradójicamente este placer busca liberar al ser humano de la sumisión que le impone lo que tiene de común con la humanidad, busca liberarlo de ella a través de una imaginación literalmente *antinatural*, desafiando a la humanidad, a la cultura y a lo antinatural mismo. Requisito indispensable de este proceso es la distancia que permite la abstracción, la abolición de la empatía con lo que

⁶⁸ Pierre Bourdieu *La distinction*, p. 569, 570, 571

debe ser un objeto puro de la representación. Nueva paradoja, la capacidad de abstraer los sentidos para dejar sólo el sentimiento estético puro, es lo que determina la posición de poder en las artes, o disciplinas llamadas de la emoción.

La estética que se impone como detentadora exclusiva de “lo humano” y de lo “demasiado humano” excluye *ab initio*, la validez de juicios que no tengan sus “cartas de nobleza”⁶⁹ es decir las críticas que no cuenten con una genealogía claramente establecida entre la aristocracia de las ideas sobre el arte. Los espíritus simples e incapaces de comprender las “distinciones” estéticas harán uso de otras herramientas como la ética o el gusto para emitir un juicio sobre el objeto de arte. Este precepto excluyente de la ética en el juicio es paradójicamente lo que define la esencia de una ética particular de la crítica estética: « *Totalement anti-historique, comme toute pensée philosophique digne de ce nom (il n'est de Philosophia que perennis), parfaitement ethnocentrique puisqu'elle ne se donne pas d'autre datum que l'expérience vécue d'un homo aestheticus qui n'est que le sujet du discours esthétique constitué en sujet universel de l'expérience artistique, l'analyse kantienne du jugement de goût trouve son principe réel dans un ensemble de principes éthiques qui sont l'universalisation des dispositions associées à une condition particulière* »⁷⁰

⁶⁹ *Ibid.* p. 574

⁷⁰ *Ibid.* p. 576

La ética de los críticos presupone un desinterés por la “cosa” juzgada, una distancia que no sólo hace posible hablar de un “juicio objetivo” sino que también resguarda la permanencia del grupo. Tan nociva es en este sentido la caricaturización carnavalesca de los valores de la elite, de la que habla Bakhtin al referirse a Rabelais, como el juicio científico de una obra de arte: « ...*la seule intention de parler scientifiquement de l'œuvre d'art ou de l'expérience esthétique ou, plus simplement, d'abandonner le style de l'essayisme qui, moins soucieux de vérité que d'originalité, préfère toujours le piquant de l'idée fausse à la platitude de l'idée vraie, est voué à apparaître comme une de ces dégradations sacrilèges auxquelles se complaît le matérialisme réducteur et, par là comme l'expression d'un philistinisme qui dénonce ce qu'il est incapable de comprendre ou, pire, de sentir.* »⁷¹

Jacques Derrida, en su crítica del juicio propone como posible solución al círculo tautológico una ampliación de un nivel más: el texto filosófico, ensayo, o crítica de las diferentes artes, considerado como una obra de arte *per se*, con las libertades y privilegios de la creación y no del rigor del pensamiento formal: « *Il s'agit du plaisir. De penser le plaisir pur, l'être plaisir du plaisir. Partie du plaisir, c'est pour lui que la troisième Critique fut écrite, pour lui qu'elle doit être lue. Plaisir un peu aride — sans concept et sans jouissance —, plaisir*

⁷¹ *Ibid.* p. 574, nota 17.

un peu strict mais on y apprend encore une fois qu'il n'est pas de plaisir sans écriture. A me laisser conduire par le plaisir je reconnais et dévoie du même coup une injonction. Je suis là: l'énigme du plaisir met tout le livre en mouvement. Je la séduis: en traitant la troisième Critique comme une œuvre d'art ou un bel objet, ce qu'elle n'était pas simplement destinée à être, je fais comme si l'existence du livre m'était indifférente (ce qui nous explique Kant, est requis par toute expérience esthétique) et pouvait être considéré avec un imperturbable détachement »⁷²

El castigo al "sacrilegio" estético es la exclusión fuera del grupo, como cuando Kundera habla del fin de la novela sólo posible si "cae fuera de su historia". Este candado a la crítica hace imposible una revolución de fondo en el pensamiento estético, una epoché, como dice Bourdieu: « ...*tout sommaire visant à séparer le contenu de la forme, à réduire le texte [philosophique] à sa plus simple expression, à le présenter dans le plus simple appareil, c'est en effet de nier l'intention la plus fondamentale de l'œuvre et, par une sorte de réduction transcendante qu'aucune critique n'a jamais songé à opérer, faire l'époché, de tout ce par quoi le texte philosophique affirme son existence en tant que texte philosophique, c'est à dire son*

⁷² Jacques Derrida « Le aprergon I », *Diagraphe*, 3, 1974, pp. 21-57; « Le sens de la coupure pure (Le parergon II) », *Diagraphe*, 1974, 4, pp. 5-31; « *Econonimesis* » in *Mimesis des articulations*, Flammarion, 1975, pp. 57-93

« désintéressement », sa liberté et, par là, sa hauteur, sa distinction, sa distance par rapport à tous les discours vulgaires »⁷³

En 1980, Stanley Fish, un teórico norteamericano comenta refiriéndose al caso particular de la literatura: "*The act of recognizing literature is not constrained by something in the text, nor does it issue from an independent and arbitrary will. Rather, it proceeds from a collective decision as to what will count as literature, a decision that will be in force only so long as a community of readers or believers continues to abide by it.*"⁷⁴

La posición que ocupa una obra se explica en términos culturales, sociales y económicos. El juego usa como tablero el conjunto de campos donde interactúa el poder, y cuya herramienta estratégica es el capital total que busca triunfar en la configuración singular de los poderes intelectuales, burocráticos y económicos que dominan a la sociedad contemporánea.

Mientras desde el lado de los autores se reclama cada vez la libertad artística en la obra literaria, del lado de los lectores – críticos – se reconoce cada vez menos la conciencia ordenadora del autor y, en éste sentido la responsabilidad del autor inteligente en la producción de una obra

⁷³ Pierre Bourdieu La distinction, p. 579

⁷⁴ Stanley Fish, Is there a text in this class? The authority of interpretative communities (Cambridge Mass. Harvard Un. Press, 1980) p. 11

literaria. Los sistemas actuales que dan cabida a otras inteligencias no razonables como la emotiva o social, parecen apuntar a una recuperación de la responsabilidad del autor en su obra y de la importancia de su intención en el producto final. E. D. Hirsh el paladín de la intención, reclama la responsabilidad frente a la ilusión de un especie de *Topus Uranos* de los significados, en *Validity in Interpretation*⁷⁵

La crítica de una obra consagrada es autorreflexiva. Reconocer lo que ha sido designado como admirable por el "consejo de los intelectuales" extensión del *consejo nocturno*⁷⁶, hace del crítico un espíritu admirable. Lo contrario revelaría falta de criterio y rudeza de juicio.

⁷⁵ "The theory of semantic autonomy forced itself into such unsatisfactory, ad hoc formulations because in its zeal to banish the author it ignored the fact that meaning is an affair of consciousness not of words. (...) There is no magic land of meanings outside human consciousness. Whenever meaning is connected to words, a person is making the connection. (...) To banish the original author as the determiner of meaning was to reject the only compelling normative principle that could lend validity to an interpretation. On the other hand, it might be the case that there does not really exist a viable normative ideal that governs the interpretation of texts. (...) Meaning is that which is represented by a text; it is what the author meant by his use of a particular sign sequence; it is what the signs represent E.D. Hirsh Jr., *Validity in Interpretation* New Haven and London, Yale University Press, 1967, pp. 4, 5, 8, apud Granitela Op. Cit. p. 7.

⁷⁶ El "consejo nocturno", grupo de ciudadanos connotados portadores de la ética de la comunidad, está descrito por Platón en las *Leyes*, libro XII, incisos d y e.

Bourdieu dedica un capítulo casi completo a la distinción entre el gozo vulgar y primitivo y el placer estético.⁷⁷

El gozo es un atributo animal que se contrapone a la estética⁷⁸. El gusto puro es un gusto de la razón⁷⁹ que se opone al gusto de los sentidos y a la trampa de la forma.⁸⁰, y que debe dejar del lado cualquier consideración accesoria para acceder a la belleza pura, y llegar a desinteresarse por completo de la existencia de la “cosa” misma que origina esa belleza.⁸¹

El Capital de *Farabeuf*

La prensa se ocupa de la obra poco después de su aparición⁸² y guarda más tarde un largo silencio. La reflexión académica de treinta y cinco años incluye

⁷⁷ Ver cita 63 pp. 44-45 de éste trabajo.

⁷⁸ Kant, *Critique du jugement*, trad. J. Gibelin, Paris, Vrin, 1946 pp. 44, 46 y 97.

⁷⁹ Kant, *Ibid*, pp. 51.

⁸⁰ Kant, *Ibid*, pp. 59-60.

⁸¹ Kant, *Ibid*, pp. 43. Notamos como Kant establece los juicios estéticos en función del deber (*Sollen*) en un sentido común a Hegel en su *estética*.

⁸² Ver en la bibliografía el índice completo de las fuentes hemerográficas que saludaron la aparición de *Farabeuf* desde 1965 hasta 1999.

una tesis de licenciatura⁸³ en la facultad donde Elizondo enseña, dirigida parcialmente por el autor, una tesis de doctorado en el Colegio de México⁸⁴ y cuatro o cinco tesinas más, realizadas en carreras de literatura comparada de universidades estadounidenses⁸⁵. La crítica ensayística principalmente se encuentra en dos libros, el de Curley⁸⁶ y el de Graniela⁸⁷, así como en el postfacio de la traducción al inglés⁸⁸ y en el prefacio de la versión francesa⁸⁹ de *Farabeuf*.

Es interesante notar que en efecto la crítica de esos años saluda la aparición de Farabeuf como un acto acorde con la libertad de expresión, la liberación femenina y los movimientos en pro de la legalización del aborto.

⁸³ *Adriana de Teresa*, Farabeuf o la escritura productora de sensaciones. *Universidad Nacional Autónoma de México, Tesis de Licenciatura*, 1989.

⁸⁴ *Gutiérrez de Velazco Romo, Luz Elena*, La obra de Salvador Elizondo. La escritura de la amputación o la amputación de la escritura.

⁸⁵ *Cf. Por ejemplo Romero Duran, J. Rolando* El concepto de escritura en Hispanoamérica: el caso de Salvador Elizondo. *Tesis, USA 1988 Universidad de Austin, Texas*.

⁸⁶ *Dermot F. Curley*, "En la isla desierta, una lectura de la obra de Salvador Elizondo" *Fondo de Cultura Económica 1989, México*.

⁸⁷ *Magda Graniela*, El papel del lector en la novela contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo. 1991. *Potomac, Md. U.S.A.*

⁸⁸ *Elizondo Farabeuf, translated from the Spanish with an afterword by John Inledon*, New York: Garland 1992

⁸⁹ *Elizondo Farabeuf, traducido del Español por René Durand, director del Instituto de África y Latinoamérica de Dakar, Costa de Marfil.*

Los estudios críticos reseñan el libro. Algunos se interesan por la característica solipsista, individual o grafocéntrica como Aguera, García Flores, McMurray o Soto; algunos sobre la posibilidad de escribir erotismo como Huberto Batis, Earl Rees y Andrea Sotomayor; la mayoría se divide en dos grupos, los que se interesan genuinamente en el trabajo textual y estético como Ruffinelli, Romero Duran, Román, Rees, Peña, Melo, Jara, Hurtado, Gutiérrez de Velazco, Glantz, Fouques, Fell, D'Lugo, Curley, Conte, Capetillo o Bell.

Por otro lado están los que contribuyen directamente a posicionar al autor y su obra como una gran creación contemporánea dentro de la historia y entre sus contemporáneos, es decir, construir su capital social. El artículo que apadrina a Elizondo para esta construcción es el texto de Octavio Paz en la revista Siempre el 5 de marzo de 1969 y posteriormente en el *Signo y el Garabato*⁹⁰.

Las entrevistas y los textos que construyen su posición se multiplican entonces: Julieta Campos, Marco Antonio Campos, Emmanuel Carballo, Rosario Castellanos, Margo Glantz, Juan Vicente Melo, María Luisa Mendoza, Luis Humberto Peña, Elena Poniatowska, Severo Sarduy, Ramón Xirau y Gabriel Zaid Otros, menos comprometidos con un tema desagradable o escritores jóvenes o de nivel secundario, se dan a la tarea de realizar entrevistas y breves reseñas como José Agustín, Teresina Alves

⁹⁰ *"El signo y el garabato" en El signo y el garabato, Joaquín Mortiz, México, 1973, pp. 200-206.*

Pereira, José Arcocha, María Elvira Bermúdez, Juan Bruce-Novoa, Jaime Nualart, Manuel Durán y Emiliano González.

Los textos de construcción de capital cultural sobre Elizondo se concentran principalmente en el periodo de nueve años después de la aparición de la novela y del artículo de Paz (1969).⁹¹

El texto de Paz coincide con la publicación de la novela en Gallimard, donde Paz formaba parte precisamente del consejo para Latinoamérica y sugería las obras que debían traducirse al francés. La versión inglesa y alemana de la obra tuvieron que esperar muchos años más (1992).

Farabeuf es citado en “Los mejores libros del año” y en las antologías de “Grandes obras de la literatura Hispanoamericana” y de “Nuevos Clásicos”.

La entrevista de Silvia Lemus a Elizondo se sale un poco de éste periodo pues es publicada en 1997 y reeditada en 2001. En ambas circunstancias se trata de la posibilidad de un importante premio literario: del Villaurrutia primero y del Juan Rulfo, (que fue finalmente otorgado a Juan García Ponce, en una decisión cerrada).

Varios artículos llevan por título alguna de las figuras aplicadas por Elizondo en el texto: siléptica empírica, anatema, anamorfosis, y palíndromo entre otras.

⁹¹ Destaca la ausencia de Carlos Fuentes quien, a pesar de su relación amistosa con Elizondo, nunca publicó nada sobre *Farabeuf*

La silepsis es la figura que consiste en quebrantar las reglas de concordancia de género y número así como usar una palabra en sentido literal y figurado al mismo tiempo. Un ejemplo de esto es cuando Elizondo dice: *"Cerrando los ojos imaginaste una puerta. Una puerta pintada de blanco que daba acceso a un cuarto pintado también de blanco, en medio del cual se encontraba una cama cubierta con sábanas blancas. Una cama de hospital hecha de fierro pintado de blanco, aunque no hubieras podido asegurarlo pues en tu mente sólo se precisaba la puerta en cuyo quicio aguardaba un tigre. (...) al dirigirte a la ventana te detuviste bruscamente asaeteada por el recuerdo de esa imagen incongruente y supusiste, por un momento, que ese signo trazado en el cristal de la ventana representaba, de una manera esquemática, ideográfica por así decirlo, un tigre que aguarda su presa junto al quicio de una puerta que conduce a un quirófano que es el sueño."*⁹²

El anatema es una maldición, una imprecación que blasfema sobre lo sagrado. Es una forma de profanación. Refiriéndose al suplicio en la plaza de Pequín, Elizondo da cuenta de una carta por medio de la cual se revela que los jesuitas quieren construir el mito de un cristo femenino a partir del suplicio del Leng T'ché: *« pour profiter de cette heureuse circonstance et faire parvenir le zèle de notre haute mission aux buts voulus et donc si*

⁹² *Elizondo Farabeuf p. XCII*

sagement préétablis par la Providence Divine. »⁹³ o también: "Esa cara... ese rostro es soñado... no existe... ese rostro... es él ... la muerte... es el rostro del Cristo... el Cristo chino... ¡Señor Abate!... ¡Su Santidad!... ¡Monseñor!... ¡Monseñor!... ¡Eminencia!... ¡Su Santidad!... ¡Su Santidad!... ¡es el Cristo!... ¡es el Cristo, maestro!... ¡es el Cristo!... olvidado entre las páginas de un libro."⁹⁴

La anamorfosis es el juego visual del siglo XVI al que también se llamaba el juego del ojo de animal enfermo y que consistía en deformar una imagen con una perspectiva acentuada, rasante o cilíndrica. Las pinturas que así se hacían, tenían apariencias abstractas que no adquirían significado sino hasta verlas de canto, o reflejadas en un cilindro de metal. Lucas Cranach y Rubens el joven fueron dos de los experimentadores de estas perspectivas extremas. El palíndromo es la palabra o frase que se lee de igual forma al derecho que al revés, como "anilina" o "dábale arroz a la zorra el abad".

Uno de los trabajos más originales es sin duda el de Adriana de Teresa, donde se explica el sistema de edición cinematográfica de Einsestein utilizado en Farabeuf, la escritura como producción de sensaciones y la estructura mental del solipsismo. Los demás trabajos, aún aplicando críticas semiológicas o semióticas, ordenan y desordenan fragmentos de la obra alrededor de la relación placer-

⁹³ *Elizondo Farabeuf p. XVIII.*

⁹⁴ *Elizondo Farabeuf p. CX.*

dolor desde el punto de vista de *Les larmes d'Éros*,
de Georges Bataille, sin ahondar mucho más allá.

LENGUA Y SOLIPSISMO

Solipsismo

El solipsismo es la doctrina que tiene por verdaderas las proposiciones: "Sólo yo existo. Las cosas, los hechos, las ideas y los demás no tienen existencia por sí mismos. Existen sólo si yo las pienso. La humanidad, el tiempo, la vida y todo el universo son una percepción mía."⁹⁵ El solipsista no le concede ningún valor a la existencia de otro punto de vista. Para él "dolor" significa "mi dolor".

No existe ningún filósofo que se diga puramente solipsista, pero muchos lo han sido en algún momento. La base del solipsismo se encuentra en Descartes, quien construyó su investigación epistemológica a partir de la búsqueda egocéntrica de certezas apodícticas, desde el *cogito ergo sum* y la gran discusión filosófica sobre el tema fue la que propició el obispo Berkeley y sus ideas subjetivistas.

Los tres fundamentos teóricos que sustentan a Descartes son las ideas de que lo que es posible conocer viene sólo de la mente propia; de que no hay una relación necesaria entre el cuerpo y la mente que piensa y, finalmente, de que la experiencia es privativa de quien la vive. Descartes resolvió la duda existencial a través de una solitaria *res cogitans* que no está necesariamente localizada en ningún cuerpo

⁹⁵ Eduardo Dermardrossian Reflexión sobre la conducta del hombre de fin de siglo: egoísmo o solidaridad

(sino en su *Discours de la méthode* y en sus *Méditations*). El autor francés evita la tentación del solipsismo, sin embargo, gracias a “la benevolencia de Dios” que ha creado al hombre con una disposición innata para asumir la existencia de un mundo externo y público que se corresponde con el mundo de las ideas, o *Topus Uranos*.⁹⁶

Nace una doble contradicción para los filósofos que aceptan por un lado la duda cartesiana y por otro rechazan la existencia de un Dios. ¿Cuál es la razón del lenguaje comunicativo entonces? La de dirigir a los actores de la representación que proyecta la imaginación del solipsista.

John Locke, fundador del empirismo inglés, continúa las ideas de Descartes, aunque negando la existencia de ideas innatas. Para él todo conocimiento proviene de la experiencia.⁹⁷ ¿Cómo explicar entonces la empatía con el sufrimiento de otro, sin haber pasado por fuerza, el mismo dolor? La solución al solipsismo que ofrecen los empiristas, como Stewart Mill, Bertrand Russel o Ayer, es la posibilidad de conocer las mentes ajenas a través de la *analogía*. Sin embargo, la segunda implicación que mencionamos, la ausencia de una relación necesaria entre la mente y el cuerpo, implica que el pensamiento puede pertenecer a un ser totalmente distinto a un humano. No existiría razón, en principio, para descartar que sea una mesa, una silla, o una roca la que pueda estar construyendo la idea. Si

⁹⁶ *Descartes* Meditación sexta.

⁹⁷ *Wittgenstein, Essay Concerning Human Understanding II.i.4ff*

seguimos al pie de la letra la presuposición cartesiana, debe ser igual de fácil o difícil para un ser humano, concebir el dolor de un semejante que el dolor de una mesa o una silla. Esto en la práctica no sucede así, pues inclusive en el desarrollo del lenguaje de los niños pequeños que describe Wittgenstein, la diferencia entre el dolor que puede experimentar un ser humano o un animal, frente a un ser inanimado como una silla o una mesa, se da sin dificultad.⁹⁸ Gardner, el director del *Project Zero* en la Universidad de Harvard para identificar inteligencias independientes, apunta que existe una inteligencia específica para realizar esta tarea. Algunas personas que sufren accidentes y golpes en cierta zona del cerebro, pierden la capacidad para diferenciar a los seres vivos de los objetos inanimados. En todo rigor, el solipsismo no tiene escapatoria entre los empiristas ingleses a no ser el animismo primitivo.

Wittgenstein dice que *"Only of a living human being and what resembles (behaves like) a living human being can one say: it has sensations; it sees; is blind; hears; is deaf; is conscious or unconscious"*⁹⁹. Aunque él no utiliza el término apodíctico, el mundo intersubjetivo en el que viven otros seres humanos y sucede el lenguaje público, forma parte de su *"proto-phenomena"*¹⁰⁰

⁹⁸ Wittgenstein, *Philosophical Investigations, I. § 284*

⁹⁹ *Ibid I. § 281*

¹⁰⁰ *Ibid I. § 654*

La idea de que todos los seres humanos realizan un trabajo de proyección desde su mundo interno hacia el exterior para conocerlo, es falsa. En efecto, cuando uno ve a una persona con las pupilas abiertas, los músculos crispados, la respiración acelerada y gritando o gimiendo, uno sabe que se trata del dolor (o del orgasmo diría Bataille), no porque estemos proyectando nuestra idea pura del dolor hacia el exterior, sino por el contrario, porque la experiencia nos ha enseñado que eso, precisamente, es el dolor. Aprendemos de afuera hacia adentro y no a la inversa.¹⁰¹ El lenguaje comunica. Dice Wittgenstein *"To say "I have pain" is no more a statement about a particular person than moaning is."*¹⁰² El cartesianismo confunde el conocimiento directo con el indirecto que puede provenir de compartir experiencias a través del lenguaje. El solipsismo, en cambio, enarbola la privacidad de la experiencia y la incapacidad de comunicarla. Su lenguaje es privado y es el punto de vista de un dios sin interlocutor.

Wittgenstein distingue dos acepciones para la palabra "privado", lo que se refiere al conocimiento y aquello que designa la posesión. En ese sentido una persona puede ser la única en conocer sus experiencias o bien la única en poseerlas. El filósofo sostiene que la primera proposición es falsa, mientras que el que la segunda sea verdadera no la hace

¹⁰¹ Ibid, I. § 303; II. iv., p. 178

¹⁰² Wittgenstein, The Blue Book and Brown Books, p. 67; y Investigations, I. § 404.

forzosamente una experiencia privada. “El hecho de que sólo yo conozca mi dolor es la conjunción de dos tesis separadas: 1) Yo puedo conocer que tengo dolor cuando lo tengo y 2) otras personas no pueden saber que yo tengo dolor cuando lo tengo. La primera es una tautología. La palabra “conocer” no puede ser utilizada en este sentido.”¹⁰³ Esto es cierto porque la proposición “tengo dolor” o “me duele” es un sustituto lingüístico de una expresión natural como un gemido.¹⁰⁴ La contradicción es evidente cuando decimos “Sé que X”, siendo X un gemido. Por ende, dice Wittgenstein sólo es posible decir “Tengo dolor” y no “Sé que me duele”.

En lo que respecta a la posibilidad de conocer el dolor de los otros, es claro que a través de un gemido o de un crispamiento muscular, podemos identificar que alguien sufre. La expresión “Poseo mi dolor” es más que ontológica, una corrección lingüística que hace coincidir el verbo con el pronombre.¹⁰⁵ Así algunas experiencias pueden ser privadas y otras no. *“What sometimes happen could always happen is a fallacy – dice Wittgenstein – It does not follow from the fact that some orders are not obeyed that all orders might never be obeyed. For in that case the concept ‘order’ would become incapable of instantiation, and would lose its significance.”*¹⁰⁶

¹⁰³ Wittgenstein, *Investigations*, I. § 246; II.xi. p 222.

¹⁰⁴ *Ibid* I. § 244.

¹⁰⁵ *Ibid* I. § 246; II.xi. p 222.

¹⁰⁶ *Ibid* I. § 345

La contradicción esencial del solipsismo se encuentra en la definición de un lenguaje privado. Por un lado una lengua se fundamenta en actos de habla que comunican por convención social, tal o cuál significado. La proposición "Soy la única mente que existe" tiene validez sólo en un contexto social puesto que está siendo expresada en una lengua pública. El solipsista puro busca pensar que los demás son una proyección de su pensamiento y el lenguaje es sólo una guía del libreto que deben seguir. En una de las notas a sus clases de 1934-36, Wittgenstein menciona que el solipsista es como "una mosca dentro de una botella que se golpea contra las paredes mientras nos proporciona una enseñanza: la de cómo superar su error."¹⁰⁷

Las definiciones de los diccionarios difieren en sus puntos de vista. El de filosofía de Ferrater Mora describe así al solipsismo: "El idealismo subjetivo gnoseológico que reduce todos los objetos a contenidos de conciencia, y el idealismo metafísico, que niega la existencia o, mejor dicho, la subsistencia del mundo externo, conducen al solipsismo, que es, como radicalización del subjetivismo, la teoría a la vez gnoseológica y metafísica según la cual la conciencia a la cual se reduce todo lo existente es la conciencia propia, "mi yo solo" (*solus ipse*). El solipsismo es, desde luego,

¹⁰⁷ Citado en la transcripción de la conferencia impartida por Javier Sádaba, el 12 de Noviembre de 1981, en el Colegio Mayor San Juan Evangelista con motivo de un ciclo de homenaje a Jean Paul Sartre, muerto el año anterior.

una doctrina mucho más radical que el idealismo berkeleyano, el cual salva la existencia de las conciencias singulares y es, en el fondo, un inmaterialismo. Como representante del solipsismo en el sentido apuntado figura Schubert - Soldern, quien considera que esta doctrina es la única forma de evitar la afirmación metafísica de la trascendencia.

El solipsismo es entendido también a veces en un sentido moral, como manifestación del egoísmo —y acaso por ello el solipsismo sea calificado de egoísmo metafísico—. Kant señala que "todas las inclinaciones (que pueden ser reunidas en un sistema tolerable, y cuyo apaciguamiento recibe el nombre de felicidad propia) constituyen el amor a sí mismo. Este se manifiesta en un amor a sí mismo que adopta la forma de la suficiencia o bien la forma de arrogancia."

La enciclopedia británica tiene un punto de vista más consecuente con este tipo de pensamiento: "*in philosophy, formerly, moral egoism (as used in the writings of Immanuel Kant), but now, in an epistemological sense, the extreme form of subjective idealism that denies that the human mind has any valid ground for believing in the existence of anything but itself. The British idealist F.H. Bradley, in Appearance and Reality (1897), characterized the solipsistic view as follows: "I cannot transcend experience, and experience is my experience. From this it follows that nothing beyond myself exists; for what is experience is its (the self 's) states."*

Presented as a solution of the problem of explaining human knowledge of the external world, it is generally regarded as a reductio ad absurdum. The only scholar who seems to have been a coherent radical solipsist is Claude Brunet, a 17th-century French physician: "Solipsism is a beautiful theory. You are the only one living. The whole world around you is not really there. You have created it by yourself. You are imagining that this text exists as you are reading it. It is all your imagination that created it. You just think its there. (...) Solipsism is an acknowledgement that existence (the experience of the self) is certain and self-evident, but all other propositions are clouded by doubt. Solipsism does not deny the existence of any thing, but only the existence of any truth that is comparable to existence."

Para Freud el solipsismo suponía una enfermedad grave: cuando no existe nada fuera del sujeto y de su pensamiento, es decir, cuando no existe nunca el "otro". Esto, aunado al "inacabamiento" es la esencia de las conductas sexuales violentas que llevan al crimen, dice Balier en su *Psychanalyse des comportements sexuels violents*.

La primera en mencionar a *Farabeuf* como la novela del solipsismo, fue Margarita García Flores

en 1969¹⁰⁸ en la revista de la UNAM. “La obra —dice— es claramente una muestra de egoísmo moral”.

En el trabajo textual de Elizondo, el único punto de vista que existe es el del autor omnisciente que es alternativamente cualquiera de los tres personajes del juego de rol: el verdugo, el supliciado o el testigo. En ningún momento se habla de lo que el otro siente a partir de información aportada por él. La segunda persona tiene una estructura imperativa que recuerda el proceso de hipnosis seguido por los psicoanalistas. El texto sirve para situar al lector en el lugar y en el momento que el autor decide. Le pide recordar, recordar para luego poder observar lo que pasa.

Recordemos el canto V de Maldoror cuyo narrador describe cómo ata y tortura a un adolescente “*sur la lèvre supérieure duquel le duvet ne pousse pas encore...*” cómo disfruta el sufrimiento acurrucado en el quicio de la puerta y cómo finalmente le quita las vendas de los ojos y lo desata, indignándose de la crueldad de quien pudo hacerle eso porque “*il n'est de plus grande joie que ta victime t'aime...*”¹⁰⁹

Elizondo es cruel y no considera la existencia de un mundo fuera de su imaginación. El dolor es el suyo, el placer también.

La novela no es pedagógica. Es ritual.

¹⁰⁸ Margarita García Flores, “Elizondo, la novela del solipsismo”, Hojas de crítica, suplemento de la Revista de la UNAM, V. 23 (abr. 1969), pp. 12-14

¹⁰⁹ Isidore Ducasse, dit Maldoror, Chants, V

El autor presupone la anuencia de la víctima a la que nunca se le permite expresar ese consentimiento. En ese sentido se trata más de un guión psicópata que de un juego erótico comúnmente aceptado por sus participantes.

En tanto que guión no es imposible pensar que alguien tan poco social como el autor, pudiera imaginar tomarla como libreto y llevarla a la práctica. En ese irónico sentido, es una novela abierta.

Una pequeña lengua

Salvador Elizondo encuentra por casualidad un manual de cirugía del siglo XIX, en el cual el Doctor Louis Hubert Farabeuf, establece algunos parámetros operatorios que incluyen, por primera ocasión, consideraciones de higiene para los hospitales franceses.

“Cuando tenía como treinta años, cayó en mis manos un manual de cirugía de Farabeuf. Ese manual me llamó la atención porque ahí se veía muy bien una cosa que me había interesado: la descripción de los movimientos y el uso de la mano, algo que hasta la fecha me sigue interesando. Cómo es posible describir con palabras las diferentes operaciones y manipulaciones, propiamente dichas, que se necesitan para efectuar lo que es posiblemente la obra máxima de la mano, con la excepción de la escultura. (...)El dominio del doctor Farabeuf como cirujano no me interesa mucho. Me interesa mucho

el orden de la escritura que emplea Farabeuf para describir cosas que es muy difícil describir, como son esas manipulaciones quirúrgicas. Cirugía quiere decir la obra de la mano, trabajo de la mano. Eso me interesaba. Entonces yo, agregándole un poco de literatura, condimentando eso literariamente, creo que conseguí una tentativa de cambiar el orden de la escritura literaria.”¹¹⁰

El texto utiliza un lenguaje que fascina a Elizondo por su capacidad comunicativa de actos tan específicos como una operación quirúrgica, pero también, por el gusto mórbido con que éste doctor describe los cortes y procedimientos. Se trata de una escritura de placer perverso y contenido en un ámbito donde normalmente no debe existir deseo o emoción alguna. Esto produce un efecto de erotismo de escenificación ritual como el de los juegos de rol de profesores/alumnos (as); de grandes diferencias de edad; de jefe/empleado (a); de médico(a)/paciente, etcétera.

En el discurso de Elizondo se puede rastrear la influencia de la narrativa fenomenológica de Sartre pero también de Borges, el neobarroco europeizante de Carpentier, las reflexiones de escritura fragmentaria de Blanchot y la develación de oriente a través de la corriente sinológica de las grandes escuelas del pensamiento europeo. La literatura inglesa de Joyce y Pound, así como la

¹¹⁰ *Salvador Elizondo en la entrevista que le hace Silvia Lemus, Nexos 238, octubre de 1997.*

experimentación textual de Carlos Fuentes en Terra Nostra, son fundamentales.

Elizondo conoce la magia del pensamiento chino a través de Barthes¹¹¹, los juegos de espejos filosóficos y psicoanalíticos a través de Foucault y, sobre todo, los grandes trabajos antropológicos de Levy Strauss y de Georges Bataille. Este último en particular, deja en su pensamiento una huella muy profunda pues engloba en un sólo esquema coherente, la trascendencia de valores de maldad o bondad en categorías estéticas científicas y mágico literarias.

Bataille experimenta, como en las disciplinas ascéticas, con alucinógenos, otro punto de interés para Elizondo, y busca principios universales de creación y crecimiento: erotismo, magia y ciencia primitiva. Las antinomias muerte-vida, placer-dolor, bien-mal, se entremezclan proponiendo, en la mente de Elizondo un orden universal en el que todos los hombres quedarían reconocidos. Las semejanzas de la nueva cosmología con los antiguos libros de la sabiduría china hace surgir en Salvador Elizondo una idea fantástica, Elizondo imagina escribir a la manera del I Ching, un libro que encierre la sabiduría humana que le ha revelado entre otros Bataille, un libro que lea a su lector y sea cada vez distinto, como diría Isser.

El lenguaje de la ciencia y el del arte son los únicos que dicen más sobre lo que realmente dicen,

¹¹¹ *Elizondo estudia posteriormente las lenguas y las literaturas chinas en el Colegio de México durante unos meses.*

que sobre quién lo dice. En el caso de *Farabeuf* el libro habla de su autor y de su lector.

En él Elizondo utiliza la palabra escritura cinco veces para nombrar a la escritura china¹¹². Una para insertar un verso de ritmos claros, casi alejandrinos y casi amorios, si no recordara tanto la angustia simbolista por abrazar y comprender los signos que somos y que nos rodean formando correspondencias sinestésicas.¹¹³

“Somos seres y cosas invocados mediante una fórmula de nigromancia. Somos algo que ha sido olvidado. Somos una acumulación de palabras; un hecho consignado mediante una escritura ilegible; un testimonio que nadie escucha. Somos parte de un espectáculo de magia recreativa. Una cuenta errada. Somos la imagen fugaz e involuntaria que cruza la mente de los amantes cuando se encuentran, en el

¹¹² *Ideograma chino*, Farabeuf p. LXXVI C. 5, p. CXIII C. 7 y CXXIX. C. 9/ *carácter chino Op. Cit. p. LXXII C. 5 / escritura china Op. Cit. p. CXIII, C. 7 y escritura [china] ilegible LXIX C. 4*

¹¹³ *Charles Baudelaire*, *Correspondances*, La nature est un temple où de vivants piliers laissent parfois sortir de confuses paroles/ L'homme y passe à travers des forêts de symboles/qui l'observent avec des regards familiers/Comme de longs échos qui de loin se confondent/Dans une ténébreuse et profonde unité/vaste comme la nuit et comme la clarté/ Les parfums, les couleurs et les sons se répondent./ Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,/ Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,- et d'autres corrompus, riches et triomphants, / Ayant l'expansion des choses infinies, / Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens, qui chantent les transports de l'esprit et des sens. *In Les Fleurs du Mal, Spleen et Idéal, Œuvres Complètes p.11.*

instante en que se gozan en el momento en que mueren. Somos un pensamiento secreto....”¹¹⁴

...y una más para decir que “el suplicio es una forma de escritura”¹¹⁵.

Esto claro sin contar las nueve veces que conjuga el radical “escrit” en su forma adjetiva o verbal en los nueve capítulos.¹¹⁶

Ninguna mención explícita a la escritura pura de Mallarmé, o al *Nouveau Roman*.

Sólo un escritor es mencionado por su nombre: “una puta vieja a quien los estudiantes de medicina llamaban Mademoiselle Bistouri o bien *La Enfermera* por su marcada proclividad, como el personaje de Baudelaire, a acostarse indiscriminadamente con preparadores de anfiteatro y manipuladores de cadáveres.”¹¹⁷

La escritura de *Farabeuf* es, en el sentido de Jakobinski, una escritura autotélica, es decir, una escritura que encuentra su justificación y por ende su valor, en ella misma. Es un fin y no un medio. El autor busca transmitir una sensación como visión y no como reconocimiento de la realidad. *Farabeuf* debe ser para Elizondo como *L'Étranger* para Sartre en su crítica a esta obra, una simple traducción a partir del silencio original. Como lo define Chlovski, este es un proceso artístico de distanciamiento que

¹¹⁴ Elizondo, *Farabeuf* p. LXVIII C. 4

¹¹⁵ Elizondo, *Farabeuf* p. CXVIII, C. 7

¹¹⁶ Elizondo, *Farabeuf* p. VIII, XX, C.1./ p. XXIII, XXIV, C.2./p. XLIII, C.3 /p. LXX, C.4/ p.LXXXI, C.5./p.C, CXI, C.7./

¹¹⁷ Elizondo, *Farabeuf* p. XLIII C. 3 y que se refiere al poema en prosa XLVII del *Spleen* de Paris de Baudelaire:

aumenta la dificultad y la duración de la percepción pues es una forma de probar el devenir de algo.

“Lo que ya ha sido no debe importarle al arte”.¹¹⁸

La ciencia indaga en el futuro de la real; la academia busca en el pasado; el arte se circunscribe al instante de verdad, siempre en presente y tan extenso como podamos sostenerlo.

Por otro lado, Adriana de Teresa¹¹⁹ comenta que la transmisión de una sensación en *Farabeuf* es un acto de comunicación pero no en el sentido de Saussure, sino en el de Batheson. No existe un receptor y un transmisor, sino dos "transrec", transmisores y receptores al mismo tiempo. Entre los "transrec" transitan siempre dos flujos de mensajes que se están intercambiando. El textual es el portador de la intención comunicativa. El contextual aporta las reglas para descodificar el mensaje.

Una escritura “autotélica” y de “comunicación en el sentido de Batheson” puede ser entendida como el conjunto de elementos cargados de significado y el conjunto de elementos contextuales sugeridos para hacer posible esta comunicación. Los elementos cargados de significado son texto, intertexto, intratexto y autotexto.

¹¹⁸ Apud Todorov, *Critique de la critique*, p.29

¹¹⁹ Cf. Adriana de Teresa, *Farabeuf o la escritura como productora de sensaciones*.

Los dos tipos de contexto¹²⁰ a que haré referencia no son los que propone Schleiermacher, fundador de la hermenéutica moderna, sino los que propone Todorov¹²¹.

El contexto "ideológico" en primer lugar, de los discursos erótico, literario, filosófico, político, científico, religioso, estético, etc. contemporáneos a la obra es un contexto sincrónico y heterogéneo cuya justificación está completamente contenida en el corpus del texto. El segundo contexto es el diacrónico "literario", también justificado en la obra y que se puede concebir como una memoria colectiva de autor, obra y lector. Este contexto es además diacrónico, homogéneo. El uso del acto de memoria que presupone utiliza la afirmación sobre la primacía del individuo en literatura que, según Kristeva, es "tan provocativa como lo fue para la filosofía el *cogito* de Descartes".

Por intertexto entendemos el diálogo que se establece entre escrituras de autores diferentes dentro de una escritura específica. Intratexto y autotexto hacen referencia al diálogo entre las escrituras de un mismo autor. El intratexto está constituido por las conexiones internas no literales, mientras que el autotexto o "reduplicación interna" es una referencia literal dentro de la obra misma. El intratexto es una

¹²⁰ *La relevancia de esta distinción se establece en La révolution du langage poétique donde Julia Kristeva introduce el concepto de "transposición" que reemplaza la oposición "texto versus texto" por la de "sistemas de significación versus sistemas de significación".*

¹²¹ *Todorov Critique de la critique p. 26*

"auto cita", mientras que el autotexto es una "*mise en abyme*" para hacer uso de la expresión de Kristeva en *le texte du roman*. "

Maurice Blanchot es mencionado como una influencia en Elizondo por la coincidencia de temas y la forma de abordarlos. Los textos fragmentarios que utilizan Nietzsche, Bataille, Klossowski¹²², pero también los presocráticos, Pascal o el Tao Te King son uno recurso muy utilizado por ambos.

Lo que podemos pensar como una gran influencia de Maurice Blanchot es, quizá, una coincidencia pues éste concentra en sus escritos una serie de ideas que se encontraban en el aire en el momento en que Salvador Elizondo está escribiendo su novela. Blanchot concentra un conjunto de ideas que, parafraseando a Brecht¹²³, "pensaban otras cabezas dentro de la de Elizondo y que él pensaba en otras cabezas".

Elizondo pertenece a una generación que puede permitirse considerar a una palabra como objeto en sí y no como un simple signo. Esta generación puede escribir, como dicen Sartre y Bakhtin, buscando una comprensión que responda a la escritura y un "superlector" cuyo conocimiento y comprensión pueda ser absoluta.¹²⁴ Las principales ideas que permean su noción de composición artística tienen origen en los presupuestos románticos

¹²² Luz Elena Gutiérrez de Velasco, *La escritura de la amputación...* p.24

¹²³ Citado en Maurice Blanchot, *Le Grain de la Voix*, p.185

¹²⁴ Bakhtin, *Estética...* p 306

de Shlegel, Novalis o Víctor Hugo a través del tamiz de los simbolistas y puristas como Baudelaire, Mallarmé y Valéry. Según Todorov en su *Critique de la Critique*¹²⁵, toda la obra de Maurice Blanchot parte precisamente de la reflexión de un verso de Mallarmé: «*double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel*».

Blanchot comenta: «*D'un côté, la parole utile, instrument et moyen, langage de l'action, du travail, de la logique et du savoir, langage qui se transmet immédiatement et qui, comme tout bon outil, disparaît dans la régularité de l'usage. De l'autre la parole du poème et de la littérature, où parler n'est plus qu'un moyen transitoire, subordonné et usuel, mais cherche à s'accomplir dans une expérience propre*»¹²⁶

El pensamiento de Blanchot sigue una estructura historicista a la manera de Hegel. Para él el arte se ha transformado en los últimos dos siglos. Ha perdido la función externa de transmitir absolutos y la ha compensado con un acercamiento cada vez mayor a su esencia: al arte mismo. El Arte que fue divino y luego humano inicia hoy una búsqueda empecinada de su origen y devenir. Subrayo hoy, pues la valoración del presente a ultranza, tomada también de Hegel, es el punto central de la fuerza y debilidad del pensamiento de Blanchot que retoma Elizondo. Para ellos, en el momento presente culmina y por ende se abole la historia. La función de

¹²⁵ Ibid, p. 67

¹²⁶ Blanchot, Le livre à venir, p 247

la literatura es pues la destrucción de valores en busca de la libertad total.

Esta idea lleva a Elizondo a una búsqueda del momento artístico en su mínima expresión, el instante y a una concepción del mundo tan egocéntrica que en ocasiones coincide con la codificación personal de un esquizofrénico amigable. Como Blanchot, Elizondo hace uso prolijo del oximorón, tropo que consiste en expresar en forma simultánea una afirmación y su contrario. ¿Porqué? Se abren dos posibles respuestas. La primera, siguiendo las ideas de Blanchot, porque la verdad en tanto que valor es una bandera perimida a destruir. ¿Dónde acomodar entonces la angustiada búsqueda de un Creador, en toda la obra de Elizondo y en particular de *El grafógrafo* ? Elizondo acepta el carácter intransitivo de la escritura¹²⁷ y la pluralidad de significados del texto¹²⁸ porque concibe el acto de escritura antes que productor de sensaciones¹²⁹, como productor de lenguajes y de lengua. El conjunto de lenguajes que constituyen una lengua, no son ciertos ni falsos, aunque cada enunciado individual pueda

¹²⁷ Las oposiciones como escritor/escribiente que define Roland Barthes en sus *Essais critiques*, p.140, proponen que el acto moderno de escribir está libre de objeto. Lo que se escribe es secundario al acto de escribir.

¹²⁸ Cf. Barthes, "De l'œuvre au texte", *Revue d'esthétique*, 3, 1971, p. 227-8

¹²⁹ Adriana de Teresa subraya la importancia de la concepción de escritura como productora de sensaciones, pero el lector para quien Elizondo escribe no es otro sino un Super Elizondo lo que hace de la hipótesis una paradoja de base: Elizondo no escribiría para transmitir sino para sentir emociones.

serlo. El oximorón en Elizondo es una forma de manifestar su escritura como un conjunto de reglas desprovistas de sentido. La segunda respuesta y límite del pensamiento de Blanchot en Elizondo, es que la coexistencia simultánea de una proposición y su contrario, se articulan en dialéctica e impelen a la búsqueda de un punto de vista superior donde se borre la contradicción.¹³⁰

Para comprender los lazos entre los sucesos de *Farabeuf* hay que "deconstruirlos", es decir invertir el orden jerárquico y el encadenamiento "causa-efecto". Los elementos con los que contamos son las "*différences*"¹³¹ a las que alude precisamente Derrida y que en el caso de la escritura de Elizondo son los gramemas que conllevan acción o movimiento. Debemos considerar tres niveles distintos e interrelacionados. Al enfrentarse a la dificultad de transmitir un instante en un lenguaje cuya estructura es en esencia diacrónica, Elizondo

¹³⁰ Esta afirmación no debe tomarse como final pues debe ser complementada con la idea de Plotino del tiempo como emanación de la materia y con el cambio de silogismos por entimemas en la obra elizondiana, cuestiones ambas que serán tratadas más adelante.

¹³¹ «*Différance is a structure and a movement that cannot be conceived on the basis of the opposition presence/absence. Différance is the systematic play of differences [differing and deferrals], of traces of differences, of the spacing [espacement] by which elements relate to one another. This spacing is the production, simultaneously active and passive (the a of différence indicates the decision as regards activity and passivity, that which cannot be governed and organized by that opposition), of intervals without which the "full" terms could not signify, could not function.*» Positions, pp. 38-39/27] Apud Culler, Theory and... p.97

guarda las raíces portadoras de sentido como el "ser-estar" y niega la definición del gramema escribiendo todos los posibles: tú fuiste (p.53), tú eres (p.45), tú eras (p.76), tú estabas (p.1), tú estás (p.89), tú seas (p.55), etc. De esta forma reconstruye por negación la indivisibilidad e imposibilidad de la conciencia instantánea¹³². Este es el primer nivel.

El segundo nivel es el que distingue sus actos de "ilocución" de los de "ilocución" en el sentido de Austin, el comentador de Derrida¹³³. Elizondo escribe: tú hubieras querido ser (p.11), tú que creíste ser (p.107), tú recuerdas...ser (p. 4, 10, 80), etc. Las oraciones afirman, advierten, proclaman o persuaden. Lo que Elizondo destruye aquí es el valor asertivo del autor. Mientras que el primer nivel opera una destrucción gramatical, éste relativiza al escritor.

El tercer nivel es una extensión de los anteriores hacia el lector y la abstracción. El oximorón no puede ser entendido como un proceso puramente dialéctico pues no se basa en un silogismo lógico. Al reemplazar la relación "causa/efecto" por figuras como la metonimia, metalepsis y sinécdoque, este proceso se niega como demostración y se afirma como discurso retórico. En otras palabras, Elizondo no asocia, al menos en *Farabeuf*, en términos de "causa/efecto" sino en estructuras cuya esencia

¹³² El concepto deconstruccionista del tiempo se basa en este precepto. (Confero Culler Theory and... p.94-95)

¹³³ Austin critica el pensamiento logocéntrico de Derrida y propone considerar como parte esencial del discurso las "utterances" o las fuerzas de ilocución. (Confero Austin, How to do things...)

conceptual es tomar el todo por una parte o una parte por el todo. Es el nivel del lector en la deconstrucción propuesta.

La función del "otro" descrita por Bakhtin en su libro sobre Dostoievski y retomada luego por Todorov en *La Conquête de l'Amérique*, es llevada por Elizondo a una conciencia al pie de la letra que resulta casi un acto de perversión *voyeurista*. Para Bakhtin la vida tiene sentido y puede entonces ser un elemento constitutivo de estética solamente si está vista desde el exterior como un todo. El personaje que necesita de esta visión para ser, es "exotópico".¹³⁴ En este proceso la posición del autor no es forzosamente privilegiada. Su opinión es una entre las muchas de sus personajes lo que lleva a dotar de sentido sin caer en el la antigua relación "yo-eso" sino "yo-tu", procedimiento que Bakhtin le atribuye a Dostoievski pero cuya autoría debe corresponder, según creo, a Flaubert. La visión dota de existencia como en un neo-nominalismo, no sólo al personaje sino a Salvador Elizondo mismo, quien existe a través de su escritura y gracias a la observación de su lector. La perversión *voyeurista* sucede en el momento en que Elizondo asume como un proceso placentero este reconocimiento que dota de existencia.

¹³⁴ Bakhtin *Estética* p. 166 in *Todorov Critique de la critique* p 87-8

Erich Fromm comentaba con sus discípulos mexicanos, que la vida era una película a revelar.¹³⁵

Este procedimiento es brevemente descrito por Georges MacMurray en la revista *Hispania* en 1967¹³⁶ cuando se refiere a *Farabeuf* como una novela fenomenológica. La escritura como condición necesaria de la existencia se manifiesta en tres estadios distintos. El primero corporal es el descrito *infra*. El segundo es de orden temporal y se refiere a una esencia de humanidad más profunda, "al alma" diría Bakhtin. El tercero es teleológico.

El hombre no puede ser concebido como un todo más que en el momento de su nacimiento y en el de su muerte, lo que hace imposible llegar a un conocimiento interno. Elizondo entrevé una posible solución en el presupuesto de Bataille de que el espectador es el sujeto de la experiencia de lo sagrado, cuando contempla la destrucción y muerte de un ser discontinuo y el paso a la continuidad perdida se le revela¹³⁷. Ésta conciencia es la que Elizondo le regala en *Farabeuf* a la mujer por su aniversario y, por extensión, al lector. La solución fenomenológica no está en la multiplicidad de "yos" sino en la necesidad que los interrelaciona para existir. Elizondo escribe:

*ella hubiera deseado ser (p. 8),
tú hubieras querido ser (p. 11).*

¹³⁵ Esto da lugar al chiste popular de "Laboratorio Fromm, revele su rollo en 30 sesiones"

¹³⁶ G. MacMurray, *Revista Hispania* pp. 596 - 602.

¹³⁷ G. Bataille, *L'érotisme*, p22

yo hubiera querido ser (p.16)
yo misma (p.78),
yo mismo (p.13),
él fue supliciado (p. 55),
tú fuiste el supliciado (p. 100),
tú se ha vuelto un rostro (p. 58),
tú - o tal vez ella- fue o fuiste mía (p.
53),
tú no eres tú (p.72),

Un "yo" es un punto de vista desde el que se pudo haber hecho la crónica. Elizondo multiplica los puntos de vista para destruirlos en una esfera de Pascal "cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna". Con todos los pedazos que quedan después de su acto de libertad, elabora sin embargo una construcción racional y emotiva. La parte racional está dirigida por la teoría del montaje cinematográfico. La emotividad se reduce al único sentimiento posible del sueño de la razón: la angustia.

La filosofía oriental es el río donde Elizondo se abreva para enfrentar este problema. Elizondo pretexto la realidad de reflexiones mágico-filosóficas del confucianismo primitivo y de la escuela del *yin* y *yang* de Chuang Tsé para compartir con todos los contemporáneos la angustia de haber sido desplazado del centro: del centro del universo por Copérnico, del centro de la vida por Darwin, del centro del yo por Freud, del centro del tiempo por Einstein, del centro de la realidad por Flaubert y anacrónicamente, del centro de la ética por

el deconstruccionismo dialéctico o caótico que nuestros pensadores occidentales han redescubierto hace relativamente poco. El pensamiento Chino e Hindú no concibe en el mismo contexto que los occidentales al "otro", por ejemplo. Entre los griegos y romanos aún existía la diferencia entre un "*alter ego*" y un "*alius ego*", diferencia oriental, pero que se perdió en el medioevo por censuras católicas. *Alter ego* podría traducirse como "otro yo". La asociación subconsciente que tiene hoy debe reformularse como espíritu o alma para entender el conflicto. En efecto, las culturas orientales imaginan una multiplicidad dravídica de almas para un solo hombre. Esta idea soberbiamente politeísta, opera una escisión certera en el nivel ético pues entabla un diálogo entre múltiples posturas igualmente válidas. *Alius ego* se debe entender como otro yo al igual que *alter*, pero otro entre muchos posibles. Mi otro yo no es "tú" si no "todos ustedes".

El mundo se forma por la interacción de estas fuerzas antagónicas. La figura del pensamiento occidental que más se le parece a este proceso de pensamiento es la dialéctica. En un mismo plano chocan contrarios y forman entidades superiores que los incluyen. La nueva entidad puede chocar con otra en el nuevo plano de conciencia o desagregarse en el todo. Mientras que el camino que sigue el pensamiento occidental es el de síntesis e individuación, el camino dialéctico que propone el pensamiento confucianista es de universalización e integración. En occidente un pensador se concentra,

en oriente se integra con la armonía universal. Un libro de sabiduría occidental como la Biblia es un crisol donde se depura el pensamiento de razas, culturas, tiempos dotándolo de una coherencia interpretativa única. Si en el Génesis 1.7. se lee "Dios creó al hombre, macho y hembra los creó" y más lejos "El hombre estaba sólo y Dios pensó en crearle una compañera", el lector exégeta como Sholem encontrará a Lilith y Evas anteriores a la que se conoce comúnmente; el lector historicista ahondará en el proceso de integración de los libros originales y en como el primer fragmento proviene de una versión cananea mientras que el segundo no, etc. El hecho es que hay que encontrar la interpretación válida de acuerdo a los cánones que marcan las instituciones eclesiásticas. Sería interesante preguntarse hasta qué punto los dogmas son una categoría de pensamiento privativa de occidente. El caso es que, un libro de sabiduría china como el I Ching, se concibe con base en parámetros totalmente distintos. El objetivo del libro no es concentrar las verdades sino ofrecer un camino hacia la integración con el absoluto. El I Ching es uno de los muy raros libros que logra el objetivo de leer a cada persona que lo abre y ofrecerle medios para entender su situación presente, medios de integración con entidades más trascendentales.

Phtaotep, aspirante al sacerdocio egipcio, debe pasar por las pruebas de iniciación dentro de las diferentes cámaras de una pirámide. En la tercera se encuentra con Osiris y entabla con el dios un diálogo

sobre cuestiones de orden metafísico. La diferencia de éste suceso con el tópico del diálogo con los dioses, está en la universalidad de la pregunta y en el hecho de que Phtaotep consignó en un libro el diálogo. Lejos de su casa, solo y en condiciones físicas extremas, el joven siente nostalgia y le pregunta a Osiris cómo puede saber cómo están sus padres y hermanos. Osiris le contesta que es muy sencillo pues todo lo grande está contenido en lo pequeño y viceversa. "Debes voltear los ojos hacia dentro de ti y descubrir en dónde se encuentra este mundo y este tiempo, busca entonces este lugar y tu casa y ve por la ventana." Esta idea pasa al pensamiento Chino en forma directa. El I Ching no es un libro adivinatorio sino un libro que contribuye a hacer explícito el estado actual del lector. A occidente la idea pasa de una manera distinta. El libro es traducido al griego y al copto. El título griego es Poimandres y se asocia la figura de Phtaotep con la de un semidiós, Hermes Trismegisto. Algunos lectores privilegiados detentan los derechos de establecer una interpretación "correcta" de toda la sabiduría y llaman a su disciplina herméutica por Hermes. Su contenido no es accesible para un lector neófito sino hasta pleno siglo XX donde la difusión generalizada de la segunda ley de la termodinámica hace que la respuesta de Osiris parezca un tópico de la modernidad. La paradoja roza con el absurdo cuando la pregunta se refiere a lo sexual. Barthes describe largamente esta diferencia diciendo que en occidente el que marca las reglas y verdades de la

sexualidad es precisamente quien menos debe saber de ella, un sacerdote con votos de castidad, mientras que en oriente la lógica concluye en la iniciación por maestros especializados en el arte de la erotización. Elizondo conjunta estos conceptos. Escribe *Farabeuf* como un hexagrama adicional al I Ching. La parte de sabiduría que busca añadir al libro es la del erotismo develado por Bataille. Su forma de escribir debe organizar la información de manera tal que sirva como elemento catalizador en el proceso de reconocimiento del presente del lector. *Farabeuf* es un libro que pretende leer al lector contemporáneo a su publicación.

La aseveración que hicimos de que Elizondo crea una lengua con múltiples posibles actos de escritura, se vuelve más profunda. Como propone Ponge en *Le parti pris des choses*, Elizondo se limita a observar lo más inmediato para no ser víctima del vértigo de las alturas a que de pronto se remonta. Su escritura es una productora de lengua, pero también busca ser un detonador de reconocimiento para el lector es decir, inscribirse a la línea de aportaciones a la sabiduría humana. En palabras de W. B. Yeats la pregunta es si por el arte logra transformar en social el acto de un hombre solitario.

Dice Elizondo: "Me he abocado a tratar de conseguir algo en términos del lenguaje. No podía hacerlo más que desprendiéndome, y perdóname que te contradiga, pero desprendiéndome de la tradición. O adoptando una tradición diferente por la que hemos optado normalmente, que fue la tradición de

la lengua literaria española. Muy temprano entré en contacto con el inglés, que se convirtió casi en mi segunda lengua. Una de las cosas que más me interesaron fue acercarme a ciertos autores, principalmente Joyce, que hasta la fecha es un autor que influye muchísimo en mí. Así que doy por descontada tu afirmación acerca de la tradición. Porque Joyce todavía no es una tradición. Nadie puede recobrar la tradición de Joyce en otra lengua que no sea la que él inventó, que es una lengua que parte del inglés. Asimiló el habla particular de la ciudad de Dublín... Esas hablas particulares siempre me han interesado mucho y tanto como, por ejemplo, a Carlos Fuentes. De nuestras parrandas en la juventud, recuerdo que todos nos emborrachábamos, todos echábamos relajo, menos Carlos. Porque Carlos tenía una libretita en la que apuntaba particularidades de la lengua que se usaba en esos lugares. Creo que esas parrandas contribuyeron mucho a La región más transparente, en la que se trata de hacer una síntesis del habla de la Ciudad de México.

“Ese es el valor de ese libro. Ya han pasado muchísimos años, cuarenta o más, desde que Carlos Fuentes escribió ese libro, que fue un punto de arranque para mí. Si él pudo hacer eso, por qué no podía hacerlo yo utilizando otro tipo de lenguaje o asimilando un lenguaje y sometiéndolo a procedimientos de tipo estilístico o de tipo puramente estadístico, si quieres. Un lenguaje que no hubiera sido usado antes en la literatura de nuestra

lengua. No es lo mismo la lengua normal hablada que la lengua literaria que usan los escritores, pues éstos requieren un proceso de asimilación muy grande. Yo me fui al empleo de lenguas particularizadas de tipo técnico, por ejemplo, y traté de asimilarlas o de adaptarlas a expresiones literarias de otro tipo, que no se habían hecho. Es mi única originalidad, y no porque el lenguaje que haya empleado sea original o nuevo. No hay, no existe uno nuevo, más que quizás el de *Finnegan's Wake*. Son adaptaciones.”¹³⁸

El erotismo como lengua

El problema esencial del erotismo dice Hans Bellmer en 1957, refiriéndose al *Secreto del amor y de la poesía de Annie Le Brun*, en su *Pequeña Anatomía de la Imagen*, es que “el objeto idéntico a sí mismo, se queda sin realidad. (...) Lo que es monstruoso en el diccionario de las analogías antagónicas (...) es que tal detalle, tal pierna, no es perceptible, accesible a la memoria disponible, en suma NO ES REAL, más que si el deseo lo toma fatalmente por una pierna”.¹³⁹

Lo que comenta Bellmer es terrible si uno lo piensa en función de las estructuras de Balier. Es una forma de solipsismo erótico.

¹³⁸ Salvador Elizondo en la entrevista que le hace Silvia Lemus, *Nexos* 238, octubre de 1997.

¹³⁹ “*Quemarán a Hans Bellmer?*” 1979

Los movimientos, posibles tiros del clatro y escenarios se suceden en un continuo intento por expresar una sensación a la vez de repulsión que de deseo. Solamente lo que las voces narrativas desean, existe. Este punto de vista es una explicación adicional a la estructura fragmentaria de la obra, una explicación probablemente inconsciente, que sostendría que las palabras que Elizondo escogió pronunciar en su texto son todas aquellas que tienen una carga erótica. Las omitidas como "aborto", representarían conceptos que producen un efecto distinto a esa mezcla de deseo y repulsión.

Cuando Elizondo comenzó a escribir *Farabeuf* en su cabeza rondaban los pensamientos de su paternidad, pues era precisamente el momento en que había sido concebida su primogénita, Pía. La posibilidad del aborto no tenía cabida erótica en su realidad o en su ficción.

El lenguaje erótico al que Elizondo dedica la mayor parte de sus esfuerzos, es un lenguaje cinematográfico y casi dancístico. Las posiciones alternadas por los personajes, las palabras repetidas, tienen una estructura rítmica semejante a la de las imágenes y palabras intercambiadas por dos amantes en el momento de un acto sexual. Su orden es ajeno a sus significados y obedece a la creciente excitación física. A semejanza del primer rezo escrito, el *Discurso del Ocho y del Nueve*, con sonidos similares se expresan contenidos distintos. Esta parece ser una regla del lenguaje amoroso. Brel en su canción *Ne me quittes pas* dice que él le inventará

“palabras sin sentido que ella comprenderá”. En la leyenda sánscrita de Nalah y Damayanti, él le explica a la nodriza que los amantes no hablan de nada en particular, “besan con palabras el aire que los separa para transmitirse un estremecimiento”.

En el caso de *Farabeuf* este estremecimiento es, además de todo, siniestro.

En el ensayo de Freud sobre lo siniestro, éste propone que sólo puede serlo aquello que era natural y que de pronto deja de serlo, como la mano dormida que percibimos como de otro a media noche, como nuestra imagen reflejada en un espejo al final de un corredor oscuro, como el armario, el espacio bajo la cama o la posesión. Elizondo desnaturaliza el acto de amor y por eso lo vuelve siniestro.

Una reflexión que valdría la pena proseguir es la que conecta este proceso con las observaciones sobre el erotismo de Pauvert. El crítico y editor francés muestra cómo este proceso de extrañamiento del erotismo en tanto que fuerza creativa primitiva, pero también en tanto que deseo sexual, sensual y amoroso, se ha generalizado al punto que los jóvenes se encuentran rodeados por un *bosque de signos que los observan con una mirada familiar* y que ellos no comprenden.

El extrañamiento sobre el que construye Elizondo su falta de empatía y, con ella, la posibilidad de la tortura del otro, sin remordimientos, es el mismo que está en la base de los comportamientos sexuales violentos que describe Balier.

Independientemente ya de la reflexión de si el texto de Elizondo puede o no estar en el origen de un acto violento real, subyace la constatación de que los meandros de los erotismos contemporáneos que incluyen en particular la escenificación de juegos de rol, pasan cerca de los guiones de los asesinos reales.

Una de las explicaciones que propone Balier a esta forma de comunicación de afectividad violenta está, dice, en la explicación de algunos trastornos en la infancia descritos por Freud. Entre la etapa anal y la oral, explica, los pequeños conocen y reconocen su cuerpo a través del contacto físico de la madre. El tacto afectivo está en el origen de lo que llama precisamente *la erotización primaria* del infante.

En algunas culturas como la japonesa o la asiática, a pesar de contar con núcleos familiares muy fuertes y sólidos, el contacto de la madre con el pequeño es limitado. Esto tiene por consecuencia una excesiva racionalización del cuerpo, que existe a través de la conciencia más que de la experiencia y patologías como el solipsismo clínico. En los casos de familias excesivamente autoritarias y disciplinadas, el bienestar proviene del orden y no del contacto físico. Los momentos de contacto entre padres e hijos en ocasiones se circunscriben al castigo corporal por lo que ya en la edad adulta, se repiten comportamientos de la etapa anal, en la que se confunde el castigo y su dolor, con el contacto afectivo y por lo tanto con la prueba de amor de los padres. Las personas que tuvieron una infancia así,

son más propensos a encontrar placer a través de una abstracción del otro, de la sumisión, o el sadismo.¹⁴⁰

En ocasiones se asemeja al tono del canto V de Maldoror cuyo narrador describe cómo ata y tortura a un adolescente "*sur la lèvre supérieure duquel le duvet ne pousse pas encore...*" cómo disfruta el sufrimiento, acurrucado en el quicio de la puerta y cómo finalmente le quita las vendas de los ojos y lo desata, indignándose de la crueldad de quien pudo hacerle eso porque "*il n'est de plus grande joie que ta victime t'aime...*"¹⁴¹

El erotismo como lenguaje, expresa una fuerza primitiva y creadora que puede ser asociada con la religión, el arte y el amor. Es la fuerza trasgresora y por ende está asociada con la prohibición y con los límites sociales al comportamiento de sus miembros. Ciertos actos repulsivos como beber la sangre de un animal sacrificado vivo para este efecto, causar dolor o daño físico a otro, son concebibles en un estado de frenesí y excitación comparable a la vecindad del orgasmo en un proceso de excitación continuo. Elizondo juega con ese efecto sorpresa pues se propone construir algo parecido a una excitación hipnótica antes de introducir elementos repulsivos como los algodones manchados de pus, o la propuesta de dejarse torturar por la voz narrativa.

¹⁴⁰ Cf. Balier, *Comportamientos sexuales violentos...* pp. 142-153.

¹⁴¹ *Isidore Ducasse, dit Maldoror, Chants, V*

Esta misma forma de proceder es la que utiliza en el cuento de Zoe en el que dos amantes en el campo están a punto de iniciar un acto sexual cuando, de pronto, aparece parado frente a ellos y con el sol en la espalda, un albino descrito como repulsivo. Siguiendo la explicación de Balier, estos elementos aparecen con frecuencia en la imaginación de un posible psicópata como una figura deformada del súper yo, que previene la consumación de un orgasmo y da lugar a la patología del inacabamiento que es la que transforma el lenguaje en categorías reales donde el asesinato es posible y no tiene consecuencia alguna. Balier ejemplifica cómo muchos de los presos por estos delitos, se sorprenden de que su víctima no se levante después de que la han matado. Uno de los efectos de concebir como real el guión que ellos construyen en su mente es la falta de empatía y la irrealidad en la que parecen estar viviendo.

En el caso de Elizondo, la repetición textual, la añoranza del orden estricto de su infancia en Alemania, la introducción de elementos monstruosos en los momentos cercanos al clímax narrativo, constituyen semejanzas pasmosas con las teorías descritas por Balier, pero no forzosamente aportan a la comprensión de sus textos.

Aunque la realidad y la ficción parecieran tocarse en la vida del autor y la de sus imaginaciones literarias, aunque Elizondo, creyente en un Gran escritor del Mundo, ha caído un poco en la trampa del goteísmo y ha decidido crear el mundo en el que

vive, sueño S.Nob. y Dandy, la intimidad del escritor, rara vez aporta a la comprensión de los textos.

Cantidad de información de una lengua inventada

Si consideramos a *Farabeuf* como una lengua constituida por el conjunto de posibles actos de escritura, es relevante plantearse cuál podría ser el tamaño de información de este ejercicio. Sobre la cantidad de información de un mensaje, los comunicadores contemporáneos siguen utilizando las visiones complementarias de Shannon y Brillouin.

Shannon, un ingeniero de los Laboratorios Bell, publicó, en dos partes, un trabajo que habría de constituirse en la base moderna de la teoría de la comunicación (1948) donde postulaba que información y entropía eran conceptos idénticos¹⁴². Recordemos la metáfora literaria que hace al respecto Marcia Davenport en *My Brother's Keeper* (1954)¹⁴³ donde narra la historia de dos hermanos que viven en reclusión y que finalmente mueren sepultados bajo los ejemplares del *New York Times* que guardan compulsivamente. La información que acumulamos puede llegar a superar rápidamente nuestra capacidad de comprenderla.

¹⁴² Shannon es el primero en introducir voluntariamente la riqueza del equívoco literario en la ciencia en tanto utiliza un mismo nombre, entropía, para designar dos cosas distintas, la información y una cantidad termodinámica.

¹⁴³ New York, Ed. Scribner.

Farabeuf es un ejercicio que acumula información, no significado. El significado lo construye el lector. Como el *Libro de las mutaciones* el conjunto de unidades sintácticas que lo conforman, están destinadas a reflejar el estado contextual de quien lo lee en esos momentos. Es un desorden concentrado, un ruido, una entropía que impregna imágenes sin sentido en nuestra memoria. Es, quizá, una metáfora de un dios limitado que crea un mundo al que no acaba él mismo de comprender, y es la angustia de sus criaturas al comprenderlo. "Somos seres y cosas invocados mediante una fórmula de nigromancia. Somos algo que ha sido olvidado. Somos una acumulación de palabras; un hecho consignado mediante una escritura ilegible; un testimonio que nadie escucha. Somos parte de un espectáculo de magia recreativa. Una cuenta errada. Somos la imagen fugaz e involuntaria que cruza la mente de los amantes cuando se encuentran, en el instante en que se gozan en el momento en que mueren. Somos un pensamiento secreto...."¹⁴⁴

Shannon definió la cantidad de información comunicada como una función de la distribución probabilística de los elementos del mensaje:

¹⁴⁴ Elizondo, Farabeuf p LXVIII C. 4

$$H = -\sum_{i=1}^n P_i (\log_2 P_i) \quad [e.1]$$

donde n es el número de las diferentes clases de símbolos que podrían usarse en un mensaje y P_i es la probabilidad de la clase i

Como se puede ver, Shannon hace depender la información en la misma medida de la probabilidad y de la improbabilidad de un determinado elemento o "n-gram". La codificación eficiente reserva el código más breve para el elemento más probable como puede ser por ejemplo la letra "e" y deja los códigos largos para elementos poco probables como la "y". Si pensamos que por un canal finito determinado es posible transmitir más códigos probables cortos que improbables largos en una misma unidad de tiempo y si recordamos además que Shannon era un ingeniero, esta óptica adquiere coherencia. Hacer depender la información de la improbabilidad es empero, todavía más coherente. Los códigos improbables largos, transportan mayor información de manera que si jugamos "ahorcado" y estamos viendo:

Y_SO

Podemos adivinar fácilmente que la palabra de que se trata es "yeso"¹⁴⁵. La letra "e" transporta en

¹⁴⁵ A menos de que el contrincante esté usando la apócope del adverbio desusado "ayuso" para decir abajo, figura que generalmente no entra dentro de las reglas del juego.

este caso una información tan escasa, que podemos omitirla sin que esto afecte la comprensión del mensaje. Si lo que vemos en cambio es:

ESO

No podemos saber de entrada, si se trata de "beso", "leso", "peso", "seso", "teso" o "yeso". Cuando se descubra que es "yeso" se habrá diferenciado el resultado de entre 6 posibilidades y por tanto este acto estará cargado de un alto grado de información.

En una gráfica simplificada:

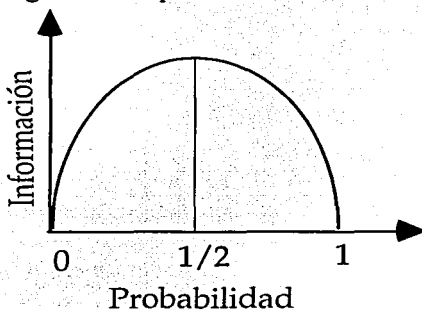


Figura 1

Ilustración 1: Información y probabilidad

A medida que aumenta la probabilidad la información también aumenta pero cuando el mensaje es altamente probable, la información que vehicula es cada vez menor. Cuando la probabilidad es 1, es decir cuando tenemos certeza, la información es 0.

En el caso de *Farabeuf*, las unidades descritas en el capítulo del clatro tienen huecos de información que son silogismos incompletos suplidos por la mente del lector. Así cuando leemos que un acto sexual en una playa se transporta a través del revelado de una fotografía, a un hotel particular de París donde un médico realiza un acto ilícito vinculado con la zona erógena de la mujer, y que describe la forma humanoide inanimada de una estrella de mar, el lector reconstruye la idea de un aborto.

Ese término en el momento contemporáneo a la escritura de la novela, está altamente cargado de significado por las demostraciones públicas y los manifiestos feministas que tocan frontalmente el tema. Es cierto que se trata de un asunto políticamente controversial y con un alto grado de información. Traducirlo en el sistema lingüístico de *Farabeuf* a una serie de sucesos lógicamente relacionados, además de retomar las ideas del neobarroco de Sarduy, coincide con la estructuración de un sistema de comunicación de Shannon y tiene por efecto retórico la inclusión del receptor en la creación del mensaje, complicidad y convencimiento.

En su libro sobre ciencia y literatura *Chaos bound*, Katherine Hayles comenta: «*Like the optimist and pessimist regarding a glass of water, Shannon and Brillouin locate themselves at the halfway point of the information-probability arc and look in opposite directions. Shannon, looking forward, sees a downward curve and argues that the more certain*

the message is, the less information it conveys. Brillouin, looking backward, also sees a downward curve and argues that the more surprising a message is, the less information it conveys. Both recognize that maximum information comes when there is a mixture of certainty and surprise. But where Brillouin emphasizes certainty, Shannon stresses surprise.»¹⁴⁶

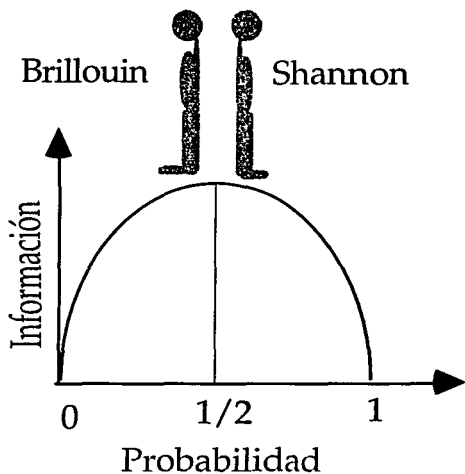


Ilustración 2: Cantidad de información

¹⁴⁶ Katherine Hayles, *Chaos Bound*, p. 59.

Farabeuf es un ejercicio textual donde la repetición que Elizondo busca para transmitir erotismo, y las leves diferencias que provocan sorpresa, mantienen un equilibrio como el que describe Hayles. La máxima cantidad de información transmitida es aquella que se encuentra en el límite entre lo comprensible y lo entrópico, en función de la actividad del lector. Esta tercera variable le da una dimensión más al modelo, pues entre más actividad realice el lector, supliendo los mensajes incompletos, mayor tolerancia a la entropía comunicativa tendrá el ejercicio de lectura.

Como el lector habrá notado, este primer acercamiento ve la información como intencional y cerrada. Un nuevo enfoque va a ser aportado por Weaver quien introduce una cantidad ambigua que llama "equivocidad". La "equivocidad" o ruido, puede definirse como la información que no es intencional o consciente por parte del emisor, pero que está incluida en su mensaje. Para Shannon el ruido era destructivo y había que restarlo a la cantidad de información, para Weaver en cambio era constructivo y había que sumarlo. En 1974 Henri Atlan escribe "*On a formal Definition of Organization*" y explica cómo la equivocidad de los mensajes debe conducir a una reorganización en un nivel más elevado de conciencia y de complejidad. En términos matemáticos, Atlan habla del concepto filosófico de la dialéctica, una idea fundamental para el análisis del texto que nos interesa. Distingue la "equivocidad negativa" o "ruido", de la "positiva" o

Farabeuf es un ejercicio textual donde la repetición que Elizondo busca para transmitir erotismo, y las leves diferencias que provocan sorpresa, mantienen un equilibrio como el que describe Hayles. La máxima cantidad de información transmitida es aquella que se encuentra en el límite entre lo comprensible y lo entrópico, en función de la actividad del lector. Esta tercera variable le da una dimensión más al modelo, pues entre más actividad realice el lector, supliendo los mensajes incompletos, mayor tolerancia a la entropía comunicativa tendrá el ejercicio de lectura.

Como el lector habrá notado, este primer acercamiento ve la información como intencional y cerrada. Un nuevo enfoque va a ser aportado por Weaver quien introduce una cantidad ambigua que llama "equivocidad". La "equivocidad" o ruido, puede definirse como la información que no es intencional o consciente por parte del emisor, pero que está incluida en su mensaje. Para Shannon el ruido era destructivo y había que restarlo a la cantidad de información, para Weaver en cambio era constructivo y había que sumarlo. En 1974 Henri Atlan escribe "*On a formal Definition of Organization*" y explica cómo la equivocidad de los mensajes debe conducir a una reorganización en un nivel más elevado de conciencia y de complejidad. En términos matemáticos, Atlan habla del concepto filosófico de la dialéctica, una idea fundamental para el análisis del texto que nos interesa. Distingue la "equivocidad negativa" o "ruido", de la "positiva" o

"productora de autonomía" que estimula al "transrec" a crear una reorganización superior. Notemos como esta concepción coincide con el acercamiento textual de Kristeva en tanto que para Atlan no importa el conocimiento de un mensaje sino el de un sistema en su conjunto y que esto lleva a plantear un sistema heurístico de "significado excedente". En términos literarios podríamos decir que el conjunto de elementos incluidos en la escritura de una novela como puede ser *Farabeuf*, debe construirse en una organización superior fuera de la obra. Su coherencia está en este significado excedente que ha sido acallado por una superestructuración formal.¹⁴⁷

Durante la guerra fría se desarrollaron modelos matemáticos para decodificar mensajes encriptados, conocidos como modelos *Acquaintance*. Estos establecían la frecuencia de asociaciones de letras y de repeticiones de códigos, haciéndola corresponder al orden sintáctico, mientras que proponían mapas espaciales con base en ejes semánticos cuyo comportamiento geométrico identificaba la lenguas que se estuviera utilizando.

La aplicación de un modelo geométrico en el caso de *Farabeuf* asimilaría el conjunto de hablantes de una lengua, al de un lector en su grado de

¹⁴⁷ *No debemos confundir esta óptica con la de la opera aperta de Umberto Eco. Mientras que en la propuesta de Eco, el lector debe aportar una pieza que no existe en la obra o aceptarla como incompleta, aquí el lector debe ejercer la acción de construir un orden superior con los elementos explícitos e implícitos que se encuentran en la escritura. No aportar claves adicionales.*

"productora de autonomía" que estimula al "transrec" a crear una reorganización superior. Notemos que esta concepción coincide con el acercamiento textual de Kristeva en tanto que para Atlan no importa el conocimiento de un mensaje sino el de un sistema en su conjunto y que esto lleva a plantear un sistema heurístico de "significado excedente". En términos literarios podríamos decir que el conjunto de elementos incluidos en la escritura de una novela como puede ser *Farabeuf*, debe construirse en una organización superior fuera de la obra. Su coherencia está en este significado excedente que ha sido acallado por una superestructuración formal.¹⁴⁷

Durante la guerra fría se desarrollaron modelos matemáticos para decodificar mensajes encriptados, conocidos como modelos *Acquaintance*. Estos establecían la frecuencia de asociaciones de letras y de repeticiones de códigos, haciéndola corresponder al orden sintáctico, mientras que proponían mapas espaciales con base en ejes semánticos cuyo comportamiento geométrico identificaba la lenguas que se estuviera utilizando.

La aplicación de un modelo geométrico en el caso de *Farabeuf* asimilaría el conjunto de hablantes de una lengua, al de un lector en su grado de

¹⁴⁷ *No debemos confundir esta óptica con la de la opera aperta de Umberto Eco. Mientras que en la propuesta de Eco, el lector debe aportar una pieza que no existe en la obra o aceptarla como incompleta, aquí el lector debe ejercer la acción de construir un orden superior con los elementos explícitos e implícitos que se encuentran en la escritura. No aportar claves adicionales.*

participación y podría establecer además una respuesta matemática a la pregunta de si se trata de una lengua abierta o cerrada, crítica que se la ha hecho a la obra por diversos críticos, relacionándola con los errores formales del solipsismo.

Palabra e Imagen

Para Salvador Elizondo, la fotografía y el cine ocupan una posición central, no sólo porque su padre fuera director y accionista de *Casa Films*, sino por su interés innato hacia la observación, muchas veces cargada de sensualidad y perversión. En la composición de *Farabeuf*, Elizondo utiliza tres procesos fotográficos.

El primero, de orden general se refiere a la teoría del montaje¹⁴⁸: "Es lo que usó Einsestein en *El acorazado Potemkin*. Porque no había sonido. No se podía decir alma. Entonces él juntó dos imágenes que dieron por resultado una tercera de orden abstracto."¹⁴⁹ A falta de recursos sonoros y explorando una nueva técnica narrativa, el cineasta ruso explora la producción de sentido a través de la superposición de imágenes complementarias. El reto de expresar, en esta nueva lengua, inefables y abstracciones fascina a Elizondo que lo asocia de inmediato con la forma como se forman los pictogramas en la lengua china.

¹⁴⁸ *Einsestein, Teoría del Cine*

¹⁴⁹ *Salvador Elizondo en la entrevista que le hace Silvia Lemus, Nexos 238, octubre de 1997.*

La técnica del montaje es un híbrido entre la abstracción por superposición y la simultaneidad de la imagen en una lengua no-serial. Dice Elizondo: "Creo que me pasado la vida haciendo experimentos, tratando de encontrar un modo de escritura un poco diferente que el que se usa normalmente. No sé porqué. No tengo una medida crítica lo suficientemente válida para poder juzgar mis intentos de escritura. Por ejemplo en *Farabeuf* trataba de asimilar un habla específica. Un habla que constaba como de dos polos. Yo quería aplicar el principio del montaje que es el principio que se emplea para la escritura china. Es decir, como los chinos dibujan lo que escriben, si se ve mano, y dicen mano, entonces se ve una mano. Hay muchos términos o palabras (...) que no se pueden decir en chino porque no tienen forma. Por ejemplo, tú no puedes decir tristeza o pena en chino. Tienes que valerte de dos figuras concretas que al unirse producen una tercera figura abstracta. Entonces, para decir pena o tristeza en chino, se pone el signo de corazón, que es una cosa representada, contra una puerta cerrada. De modo que, en chino, triste se dice corazón contra puerta cerrada.¹⁵⁰"

La segunda técnica fotográfica que utiliza se refiere al proceso de caja negra que revela la realidad en una placa de nitrato de plata. *Farabeuf* es una "máquina productora de sensaciones" que busca "revelar la realidad de un instante" en una obra estética. La fotografía reduce los planos

¹⁵⁰ Ibid

multidimensionales a un universo bidimensional. Así la obra de Elizondo "retrata" el instante y promete traducirlo en una lengua capaz de interpretarla, a través del juego del clatro. Al revelarla, una foto tomada en una playa es, por ejemplo, el efecto de lo ocurrido ahí, un tiempo después, en un hotel de París.

Una de las personalidades que toma *Farabeuf* en la novela es la de Muybridge, el fotógrafo que realiza las famosas secuencias del galope de un caballo para probar que no toca el piso. Sus trabajos sentaron las bases para cinematógrafos y películas que él mismo presentó en una gira por México y Sudamérica con un aparato de su invención, basado en el "teatro chino", y que llamó el *zoopraxiscopio*. Éste usa fotografías instantáneas puestas en un círculo que es puesto a girar y da la ilusión del movimiento con el mismo principio que el cine moderno. Lejos del interés meramente científico, Muybridge huye en esta gira, de un proceso por el asesinato del amante de su esposa, lo que explica algunas expresiones irónicas en el "Teatro de imágenes del Dr. Farabeuf".

TRADICIÓN Y CAPITAL CULTURAL

La estética del mal

*« Il y a plusieurs morales.
Il y a la morale positive et pratique à laquelle tout le
monde doit obéir. Mais il y a la morale des arts.
Celle-ci est tout autre, et depuis le commencement du
monde, les Arts l'ont bien prouvé. »*

Charles Baudelaire¹⁵¹

En el proceso del Estado francés contra *Las Flores del Mal*, Gustave Chaix d'Est-Ange, defensor de Baudelaire, cita una carta de Balzac¹⁵²: “Las grandes obras subsisten por su lado apasionado y la pasión es el exceso, es el mal. El escritor ha cumplido noblemente su cometido cuando, habiendo tomado este elemento esencial en toda obra literaria, lo acompaña con una lección. A mi entender, una obra

¹⁵¹ *Notas para su abogado, durante el proceso de Las flores del Mal, Charles Baudelaire, Œuvres complètes T I, p. 193*

¹⁵² *Balzac citado en Charles Baudelaire, Œuvres complètes T.I, p 1213. « Les grandes œuvres subsistent par leurs côtés passionnés. Or, la passion, c'est l'excès, c'est le mal. L'écrivain a noblement rempli sa tâche, lorsqu'en prenant cet élément essentiel à toute œuvre littéraire, il l'accompagne d'une grande leçon. À mon sens, une œuvre profondément immorale est celle où l'on attaquerait les bases de la Société par parti pris, où l'on justifierait le mal, où l'on saperait la propriété, la religion, la justice... » (La mayúscula es del autor)*

profundamente inmoral es aquella en la que se atacan las bases de la sociedad por consigna, en la que se justifica el mal, en donde se hace tabla rasa de la propiedad, la religión, la justicia...” La idea de Balzac es la de un creador que construye un mundo distinto al real, una concepción que los simbolistas asociaron con la historia del ángel luz y su pecado de soberbia. Baudelaire escribe: “¡Gloria y loas a ti, Satanás de las alturas del Cielo donde reinaste y en las profundidades del Infierno donde, vencido, sueñas en silencio! Has que mi alma un día, bajo el Árbol de la Ciencia, cerca de ti repose, a la hora en que sobre tu frente, como un Templo nuevo, sus ramas florezcan.”¹⁵³

La estética del mal debe rastrear sus inicios en Suetonio, Petronio y Tácito, aunque no se pueda hablar aún del mal definido en las religiones abrahámicas. Satán es utilizado por primera ocasión en el viejo testamento de manera muy breve en *Crónicas* [I.Cro.21.1] cuando incita a David para que haga un censo de los hijos de Israel y después en el *Libro de Job*, [Job.1.6], precedido por el artículo y con la acepción hebraica de “el acusador”. *El Satán* es una figura pesimista, escéptica de la creación de Dios, deseoso de encontrar otras alternativas y que abiertamente duda del éxito de *Su* creación. En Isaías [Is.14.12], el *Lucero hijo de la Aurora*, dice “Al cielo voy a subir, por encima de las estrellas de Dios alzaré mi trono, y me sentaré en el Monte de la Reunión, en

¹⁵³ Baudelaire Les litanies de Satan, en *Les fleurs du mal*, œuvres complètes T.I. p. 125

el extremo norte, subiré a las alturas del nublado, me asemejaré al Altísimo". Esta versión fenicia del Ácaro, tomada de los poemas de Râs Samrâ donde el Monte de la Reunión es el Olimpo griego, también da cuenta de la intención del ángel luz por hacer una creación alternativa, aunque la relación entre artista y Lucifer está mucho más desarrollada en los textos gnósticos de Ben Simul. Una gran obra crea espacios de verosimilitud que son más verdaderos que los reales y más humanos. Construye un espacio habitado por seres con los que nos identificamos pero que, como las creaciones de Cronos en la cosmogonía helénica, carecen de la *Cifra* que les confiere vida real.

Los primeros en sostener que la batalla entre Dios y Lucifer fue ganada por el Ángel Luz son algunos escritores gnósticos. Otros grupos contemporáneos a los goliardos, hablan de un perdón a partir del cual ambos poderes antitéticos reinan de manera conjunta sobre la tierra. Víctor Hugo, escribe entre sus poemas históricos, *el fin de Satán*, donde cuenta cómo, después de mucho tiempo Dios perdona a Satán con una pluma de sus alas que guarda cuando lo fulmina: "Muere o Satán y renace Lucifer celeste" –le dice, y luego se une a él procreando al ángel libertad que deberá gobernar a partir de entonces el universo.

La apología del mal nace, en Occidente, con las obras del Barón de Lacoste, conocido bajo el pseudónimo del Marqués de Sade.

“Enciclopedista del mal” como lo define Jean Deprun en el prólogo de la *Pléiade* a sus obras completas, Sade es un filósofo ilustrado que basa toda su producción en tres principios básicos: el primero sostiene la relatividad del bien y del mal en función de los puntos de vista, los momentos históricos, la geografía, el género y las clases sociales; el segundo reconoce y describe la eficacia social del mal con respecto al bien y el tercero estructura dos equivalencias, vicio/energía y virtud/debilidad. Sade es un pensador ilustrado que la gente comparaba con Barba Azul, el ogro devorador, o con Gilles de Rais, el médico de batallón por obligación, que se transforma en “desangrador” por voluptuosidad. Los libros del Marqués de Sade son duramente criticados por Saint Beuve que dice que son lectura de trabajo para los médicos o, en el mejor de los casos, “literatura que se lee con una sola mano.”¹⁵⁴

A partir de Sade se establecen dos constantes en la literatura del mal.

La primera es la relación de la medicina con la tortura. Cuando el Marqués enfrenta un primer juicio por haber flagelado a Rose Keller, una viuda que presumiblemente se prostituía, su defensa argumenta que se trataba de un experimento médico para probar los efectos curativos de un unguento. Cuando se le procesa por segunda ocasión, las acusaciones son por llevar la tortura a la

¹⁵⁴ Citado por Jean Deprun, Op. Cit. P. XI

vivisección¹⁵⁵ en medio de una suerte de fiesta orgiástica donde los asistentes estaban sobreexcitados por el uso de estimulantes y afrodisíacos a base de cantárida.¹⁵⁶ La relación de la literatura del mal con la medicina se debe quizá a que los procesos de abstracción y distanciamiento del cuerpo presente son similares. La medicina abstrae para curar, mientras que la estética abstrae para lograr emociones. Sea cual sea la causa profunda es un hecho que todos los escritores que han emprendido la tarea de bordar sobre este tema, tienen una relación polémica y antagónica con los médicos. Sade con los loqueros en hospitales y prisiones; Baudelaire con los médicos que encasillan la inspiración y la melancolía en patologías cerebrales... inclusive Elizondo con los médicos de su época por sus experiencias continuadas y traumáticas con los médicos que supervisaban su físico débil en la infancia y con los psiquiatras que lo torturan mentalmente en la juventud. El alejamiento e higiene, tanto física como del cerebro, con que los profesionales tratan a los pacientes a partir del siglo XIX, es el puente para vincular el trabajo médico con la perversión sádica y la tortura. Ambos escribieron sobre cortes, sangre e infecciones. Baudelaire compara el acto sexual con una cirugía en *Fusées III*,

¹⁵⁵ "Sade se habría librado a experiencias inhumanas en Provençe sobre individuos vivos" *La Bastille dévoilée, ou Recueil de pièces authentiques pour servir à son histoire, troisième livraison, Paris 1789. P. 64-65*

¹⁵⁶ Cf. Sade Filósofo de Jean Deprun p XV. en *Sade, Oeuvres*,

y ¿quién no recuerda las palabras que el poeta le dedica a la amada en *Les Épaves V*¹⁵⁷... ?

La segunda constante tiene que ver con el juicio social que teme que la violencia ficticia se transforme en violencia real. Los juicios que se realizan contra Sade no son por sus textos, sino por dos hechos reales: la flagelación de Keller y la orgía que sostiene con su valet y dos prostitutas en el sur de Francia. Sus libros son públicamente censurados pues, dice *La feuille de Correspondance du libraire en 1791* refiriéndose a *Justine*, que su lectura debe estar “reservada para hombres maduros que la experiencia y la calma de todas las pasiones ponen encima de todo peligro”¹⁵⁸. La sentencia asume aparentemente que la lectura de las obras puede traducirse en acciones como las que pesan sobre el Marqués. Pero la discusión política detrás del juicio a Sade es la existencia de un grupo que por razón de nacimiento tiene mayores derechos que otros. En el caso de Sade la verdadera polémica era la que planteaba al borde de la revolución francesa, los excesos de la aristocracia que se creían todo permitido, inclusive el abuso de los que no

¹⁵⁷ « *Ainsi je voudrais, une nuit, / Quand l'heure des voluptés sonne, / Vers les trésors de ta personne, / Comme un lâche, ramper sans bruit, / Pour châtier ta chair joyeuse, / Pour meurtrir ton sein pardonné, / Et faire à ton flanc étonné, / Une blessure large et creuse, / Et, vertigineuse douceur, / À travers ses lèvres nouvelles, / Plus éclatantes et plus belles, / T'infuser mon venin, ma sœur.* » in *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*.

¹⁵⁸ *Affiches Annonces et avis divers*, citado por Jean Deprun Op. Cit. P XXII.

pertenecían a su clase social. Este argumento aparece en el proceso a Erzebeth Bathory, la condesa sangrienta que en los Balcanes, abusaba, torturaba y mataba a las jóvenes a su servicio. Aparece también en los juicios de Nüremberg contra la supuesta superioridad de la raza Aria, etcétera.

La *apología del mal* de Sade, viene a ser prolongada por la *estética del mal* de Baudelaire. El poeta simbolista piensa que si lo bello y lo bueno son dos valores independientes, entonces existe en el mal un tesoro de belleza virgen. Nunca piensa en incitar a la acción. Su idea del artista maldito es la de un “albatros” y un “Lucifer”; en palabras de Víctor Hugo, a quien le toca ser “el astro que se quema a sí mismo para iluminar a su siglo” o “el sacrificio que asegura la renovación del tiempo y la continuidad de la vida”¹⁵⁹; en palabras de Norberto Bobbio, un importante agente en “la deslegitimación cíclica de los valores sociales y de los equilibrios dinámicos del Estado contemporáneo.”¹⁶⁰

El 7 de julio de 1856, la obra de Baudelaire inicia un proceso por faltas a la moral religiosa y pública, promovido por el ministro del interior Billault. Antes que él habían pasado los hermanos Goncourt, Montépin y Flaubert, que fue “perdonado pero amonestado” el 5 de febrero del mismo año. Varios artículos critican *Las Flores del Mal* pero Baudelaire consigue que cuatro autores de cierto

¹⁵⁹ Victor Hugo, *Fonction du poète*

¹⁶⁰ Norberto Bobbio, *Diccionario de política.*

prestigio escriban a favor suyo: Édouard Thierry¹⁶¹, F. Dulamon¹⁶², Barbey d'Aureville¹⁶³ y Charles Asselinau¹⁶⁴. La defensa de Baudelaire es una defensa literaria. Se citan a los autores latinos, a Molière, a Balzac, a decenas de líneas y situaciones que forman parte de obras consideradas "grandes" y que con la censura y la moral propuesta, no habrían podido publicarse. El fiscal acusador, Ernest Picard cuya arenga fue publicada en *La Revue des Grand Procès Contemporains* en 1885 (p. 368-387), sostiene que no es función de un juez ser crítico literario, sino hacer valer la ley cuando esta viola "la moral pública". Critica con vehemencia que el libro haya tenido un tiraje de miles de ejemplares y que se venda a un precio accesible, pues esto abre la puerta para que lo tenga una gran mayoría de lectores que, en muchos casos, no están preparados para leerlo. Sostiene también que el hecho de haberlo editado en forma de libro y no de pasquín, le da una durabilidad que multiplica el tiro, en función de los lectores que, con el tiempo, podrán encontrar un ejemplar en la biblioteca de sus padres o de sus abuelos.

En el siglo XIX se hablaba de una maldad asociada a la religión. En el XX podríamos hablar de la violencia, el asesinato, la pederastia, el abuso. No olvidemos a Maquiavelo cuando dice que el Príncipe puede hacerle casi cualquier cosa a sus súbditos:

¹⁶¹ *Le Monde Universel, Paris, 14 de Julio de 1857*

¹⁶² *Le Présent, Paris, 23 de Julio de 1857*

¹⁶³ *Rechazado de Le pays, Paris, 24 de Julio de 1857*

¹⁶⁴ *Rechazado de La Revue Française, Paris, Julio de 1857*

“matar a los padres y será perdonado; violar a las hermanas o a la esposa y lo será también; pero si toca sus posesiones el rencor y la guerra durarán para siempre”. Por eso *Farabeuf*, el asesino, puede ser un héroe.

La ética y la perversión

La palabra moral viene del latín “*mors, moris*” que en estricto sentido debería traducirse por “costumbre”. De ahí que la locución “*O tempora, o mores*” se convierta en español en “a cada tiempo sus costumbres”, o “a cada época su moral”. Un tema central elidido de *Farabeuf* es el del aborto que se puede ver a distintas luces. En el siglo XX la discusión sobre el aborto ha llegado a las propuestas de ley en las cámaras y, mientras que algunos lo consideran un crimen, otros extienden su aceptación desde la violación, hasta la simple preferencia.

Peter Singer, un filósofo australiano, titular de la cátedra de bioética de la Universidad de Princeton y fundador de la asociación mundial de bioética, es un utilitarista controvertido que sostiene el derecho a la eutanasia de los adultos y no sólo del aborto sino del infanticidio realizado por los padres, cuando el niño, en edad temprana, tiene probadas

deficiencias mentales o físicas.¹⁶⁵ Georges Stock, investigador en sexología y genética de UCLA, ve en ello un paso normal“ [la ingeniería genética traerá discusiones más enconadas que el aborto porque se trata de modificar lo que ha significado ser humano. Algunos pensarán que esta tecnología permite trascender lo humano. (...) Para otros será una invasión de lo inhumano, un ataque contra todo lo que los hombres han ganado en esta lucha.”¹⁶⁶

Parecería como si los mismos ánimos encendidos que ayer filosofaran sobre el aborto, hoy lo estén haciendo sobre los seres genéticamente modificados en los que la distinción entre ser

¹⁶⁵ *Es el iniciador de la lucha por los derechos de los animales cuyo libro Animal liberation ha vendido más de 500 mil ejemplares. Es, también, el gran crítico de los “double standards” sobre los que se construye la idiosincrasia de la sociedad de consumo. En un artículo de divulgación sobre sus ideas, publicado en The New York Times Sunday Magazine de Septiembre de 1999, Singer hace una parodia de la sociedad norteamericana que rápidamente inflamó a las buenas conciencias.*¹⁶⁵ *Los razonamientos de Singer siguen, en muchos casos, la metodología científica del absurdo, es decir pensar en los puntos límites de un razonamiento, para hacer emerger incoherencias o inconsistencias. “Si la humanidad pretende que sus actos sean acordes con sus palabras, debe –dice Singer–, aceptar que es inmoral vivir sin donar, para los pobres, toda cantidad superior a los 30 mil dólares al año de percepciones. Si la izquierda pretende lograr una sociedad más equitativa, entonces debe atenerse a las leyes de la evolución de Darwin.” Citado por Peter Berkowitz, en su artículo, The Utilitarian Horrors Of Peter Singer, en The New Republic, del primero de octubre de 2000. Berkowitz es profesor de leyes y valores en la George Mason University y autor de Virtue and the Making of Modern Liberalism, Princeton University Press, 2000.*

¹⁶⁶ *Libération, 17 de septiembre 2000*

humano, animal y máquina es cada vez más tenue. Donna Haraway, como Singer, apunta el peligro de realizar un juicio “objetivo” desde un alejamiento irreal, parecido al de un videojuego. Haraway habla del “*disembodied gaze*” que nos hace creer por momentos en nuestra omnisciencia. “*The God trick*” – como le llama, tiene límites de concepción de la genética estética, el tercer sexo, refiriéndose a aquel asexuado producto de la cibernética, los “cyborgs” y una infinidad de otras realidades virtuales y reales. Haraway lleva al terreno de la filosofía y del activismo, la relatividad de Einstein. Pasa por el feminismo que luego critica, como un *God trick* pues la guerra de los géneros está basada –dice –, en identidades políticas más que fisiológicas¹⁶⁷. En su *Cyborg Manifesto* sostiene que los límites entre lo animal, lo humano y la máquina, están por desaparecer.¹⁶⁸ Para el sociólogo David Le Breton, se trata de un asunto exagerado y de un odio a lo físico. “El odio del cuerpo se remonta a los pitagóricos y se popularizó en las disciplinas gnósticas que ven en el cuerpo la caída del paraíso. La discusión contemporánea sobre la genética es una versión laica del problema, donde el cuerpo sigue siendo la causa o la consecuencia de la imperfección del mundo. (...) A falta de poder controlar su

¹⁶⁷ Donna Haraway, *Primate Visions, Gender, Race and Nature in the World of Modern Science.*, 1976

¹⁶⁸ Donna Haraway, *Cyborgs and Women: The reinvention of Nature*, 1991.

existencia en un mundo cada ve más inasible, se controla al cuerpo.”¹⁶⁹

Farabeuf trata desde un punto de vista estético, las imágenes repulsivas que nos hacen recordar el límite entre lo vivo y lo muerto, lo sano y lo enfermo. Esto coincidiría con la tesis de Balier sobre el inacabamiento que da origen a los comportamientos sexuales violentos y completa la visión de Hamilton: La manipulación médica del cuerpo se ofrece al lector *en lugar de* la construcción de una relación real y es también una salida alternativa ante la imposibilidad de tener el control sobre categorías metafísicas y espirituales.

Inclusive, el aprendizaje de abolición de la empatía al que se refiere Elizondo, puede ser una característica social. Bruno Latour, un filósofo de la ciencia que trabaja en SSK, Sociología del Conocimiento Científico, SCOT, Construcción Social de Tecnología e identificación de Grupos Sociales Relevantes (RSG), describió la existencia de una red de actores que crean “verdades científicas y valores sociales” y determinó la existencia en estos procesos de “no-humanos”. La aportación trascendental de Latour fue quizá, la de medir la participación de las “masas ausentes” en los procesos de construcción de la red y de la conformación de valores. Dentro de los RSG, se encuentran además de los seres humanos, grupos de “componentes, máquinas, partículas, investigaciones, tecnologías...” que describen un proceso sociológico donde la

¹⁶⁹ Ibidem.

distinción entre seres humanos y no-humanos se disuelve. Esto lleva a Latour a postular un sistema de valores donde tampoco existe una distinción entre naturaleza y cultura¹⁷⁰.

¹⁷⁰ Latour, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique*, Paris: Editions La Découverte, 1991. En el diccionario de Cashmore y Rojek¹⁷⁰ se lee: "[In the work of Latour] stress is placed not on differentiating between categories, but instead upon investigating the links between them –an associology. This has led to comparisons between Latour and other 'associationists', 'non representational' or 'materialistic-semiotic' theorists, including Haraway (hybrids/cyborgs), Serres (quasi-objects), Deleuze and Guattari (assemblages/flows) and Foucault (power as relational/effects)." El trabajo de Latour describe cómo se establecen sistemas de interacción y sistemas sociales. La razón –dice, que explica la duración y sostenibilidad del sistema social humano es la facultad de delegar en elementos no-humanos, algunas de las actividades necesarias para la supervivencia. Para Latour, la tecnología, y no la cultura, es lo que ha permitido la sostenibilidad del desarrollo. La modernidad –según Latour– es la repetición de dos procesos: el "traslado" de características entre clases de objetos y seres, y la "purificación" de los procesos de la sociedad en dos zonas ontológicas, la cultura para los seres humanos y la naturaleza para los no-humanos. "Una sociedad en el futuro –debe considerar según él–, el establecimiento de una constitución dinámica, que tome en cuenta más que el estado, el tránsito y más que las distinciones, las semejanzas de las diversidades."

CONCLUSIÓN

*« Il n'est rien qui distingue aussi rigoureusement les différentes classes que la disposition objectivement exigée par la consommation légitime des œuvres légitimes, l'aptitude à adopter un point de vue proprement esthétique sur des objets déjà constitués esthétiquement – donc désignés à l'admiration de ceux qui ont appris à reconnaître les signes de l'admirable - ... »*¹⁷¹

Pierre Bourdieu

Farabeuf es una obra reconocida e importante en la historia de la literatura hispanoamericana del “postboom”. Su esencia gótica, su linaje conquistado dentro de los descendientes de los poetas malditos, sus aportaciones lingüísticas más bien cercanas a los textos puros y autotélicos de Mallarmé o Joyce y su innovación al utilizar técnicas del montaje cinematográfico en su narrativa la hacen una obra rica, difícil y que pide un lector activo.

La fortuna de haber nacido en una familia educada, de diplomáticos y gente de cultura, le dio a Elizondo la oportunidad de ser leído y escuchado muy pronto. Su amistad con los intelectuales, y en particular con Octavio Paz, le aseguró un éxito rápido a la vez que vacunó la posibilidad de una crítica seria respecto a su obra en México. Nadie discutiría el valor de un texto difícil y escabroso que ya “las autoridades” intelectuales habían avalado.

¹⁷¹La Distinction, p. 41.

Su composición difícil limitó el número de sus lectores y de sus reimpressiones, pero algunas de las más terribles y antisociales características de su personaje, parecen ser, a principios del siglo XXI, más comunes. *Farabeuf*, el antihéroe, podría ser fácilmente llevado a la pantalla de cine. El texto de Elizondo ganaría en tanto que muchos de los elementos que sorprenden y dificultan la lectura, serían vistos como recursos naturales del género audiovisual. Pero la carencia de historia, trama, clímax, narrativa y personajes, lo situaría en el cortometraje experimental, como lo fue *Cumpleaños* de Carlos Fuentes, más que en un largo comercial. *Farabeuf* es un personaje cinematográfico para el cual aún no se escribe una historia.

Algunas de las reflexiones que nos ocuparon, tuvieron que ver con los límites de la realidad y la ficción. *Farabeuf* es un personaje histórico, fabulado por Elizondo en un psicópata, o al menos en un hombre con una sexualidad en el límite de lo criminal. De los documentos que hablan sobre él y de la historia oficial que el estado francés da de él, no hay ningún elemento que pueda sostener el punto de vista de Elizondo. De sus textos, sin embargo, el placer con el que describe las amputaciones y operaciones quirúrgicas, así como los adjetivos estéticos y efusivos con los que describe los resultados de sus intervenciones dejan todo el espacio para que la imaginación de Elizondo pueda considerarse casi una ficción histórica.

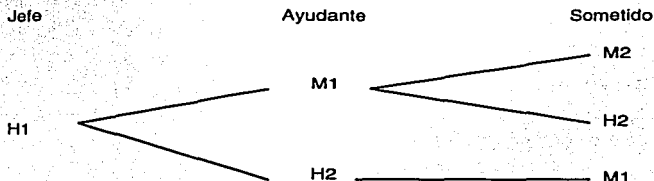
Otra de las reflexiones en ésta área es la del tránsito entre la ficción y la realidad. Nada previene que una persona tome el texto de *Farabeuf* y lo utilice como un guión para cometer un asesinato. Nada nos puede hacer pensar que necesariamente suceda. Los incipientes estudios que se han hecho en este sentido se refieren sobre todo a los medios audiovisuales masivos. Quizá sea porque el lenguaje escrito implica una abstracción mayor, o porque el lenguaje estético transforma las cosas, o porque el número de personas al que llega está por debajo de un límite de toxicidad como el de las epidemias médicas. El caso es que los riesgos de que el contenido del *Farabeuf* se transforme en un acto criminal, son verdaderamente pocos.

El Estado que no comprende el valor subversivo del arte puede, por el contrario, destruir su valor social difundiendo demasiado. Más que correr el riesgo de que la gente imite las perversiones del personaje, un sobretiro absurdo podría volver inocuo su planteamiento y los jóvenes lectores podrían, con un bostezo, decir que el texto es difícil pero lo que dice común y cotidiano. Esto tampoco ha ocurrido con el *Farabeuf* aún.

Quien hoy lea *Farabeuf* lo hará como lectura de placer o como ejemplo de algunas formas de escritura latinoamericana europeizante. Para ambos, me parece indispensable que el libro se acompañe de un glosario mínimo y de una nota explicativa sobre la intención de Elizondo de crear una lengua con

base en el juego del clatro. De no ser así, los lectores de esta obra serán cada vez menos.

El mayor acierto de la escritura de Elizondo es sin duda el de haber buscado crear una lengua, para la cual el *Farabeuf* es simplemente la gramática. Existen algunas combinaciones permitidas y otras que no lo son como el del hombre (H) sometido a la mujer (M), o la combinación donde no hay ninguna mujer.



Si hacemos un cálculo basado en los modelos de Shannon y Brillouin, *Farabeuf* puede contar apenas tres historias diferentes en distintos escenarios y desde diversos puntos de vista. El centro a partir del cual este esfuerzo se estructura es el juego del clatro. Las combinaciones que dan las esferas es de $6^6=46,656$ y los arreglos $6!=720$. *Farabeuf* tiene 45,571 palabras, 371 párrafos compuestos y 413 párrafos naturales. A manera de dato curioso podemos decir que, por azar, Elizondo escribió una palabra por cada combinación posible del clatro y escribió la mitad de párrafos que tiene el

clatro de arreglos. Además escribió *Farabeuf* con 267,693 caracteres lo que hace un promedio, precisamente, de 6 caracteres por palabra.

El lenguaje que construye Elizondo es autotélico y cerrado. Su texto fragmentario, hace uso constante de diversas figuras retóricas y tropos, en particular de la *mise en abîme* que describe Kristeva y de la participación de un lector activo. En este sentido, y como los textos del I Ching, cada lector hace una nueva lectura del texto que puede o no tener elementos en común con la de otra persona.

Aunque Elizondo no lo sabía, estaba aplicando la teoría de la comunicación de Shannon al escribir *Farabeuf*, eliminando los códigos largos de mayor significado como la palabra "aborto". Ambos tenían como intención final la eficiencia de la comunicación, el ingeniero a través de la reducción del tamaño de los mensajes, el escritor a través del convencimiento retórico o entimema.

Finalmente, la característica solipsista del texto y, en parte, de su autor, ha limitado la construcción de una escuela de escritura. Elizondo conquistó la tradición de los poetas malditos, de la nueva novela, de la experimentación del lenguaje, pero siempre hacia el pasado. No hay imitadores de Elizondo como los hay de Paz, de Fuentes, de García-Márquez. Su obra no deja de ser una joya curiosa en un gabinete siniestro.

Platicando con Salvador Elizondo en alguna ocasión, recuerdo que comentó que había algo que le faltaba ser en la vida: un estratega. Su idea de la

estrategia era la de un juego de guerra y de liderazgo. De guerra porque buscaba la obtención de poder y posiciones para aquellos a los que hemos decidido “perteneer”, espacios que no deben ser abandonados más que por la fuerza, y de liderazgo en tanto que influye en las acciones de personas sobre las que no se tiene un poder jerárquico. Evidentemente el grupo al que Salvador Elizondo ha decidido perteneer es al de sus antecesores y continuadores para poder estar vivo más allá de sus palabras, en la de los otros que vendrán.

GLOSARIO DE FARABEUF

aborto La palabra no aparece en el texto, aunque es una conclusión lógica de premisas enunciadas. (Ver *entimema*) La novela se inscribe, según varios reseñistas de los años sesentas, dentro de la corriente de legitimación del aborto de esos años. Aunque no existe ninguna reflexión o cita que pueda hacer pensar en una reivindicación del aborto, aparecen menciones indirectas como: "*Tercer pregunta: ¿Ante la posibilidad de un embarazo, especuló usted acerca de la función a la que está destinado el instrumento conocido en los manuales clásicos de obstetricia como "basiotribo de Tarnier"?*" p. CXXI

África XLII

amor (idea de Elizondo) Amas confundir CIII • amas C • amas contemplar XXXIII • amor profano XLVI • amor sagrado XLVI, CXXV • amor XXVII, CXXV • amor, de la vida CXXVII • amaba amputar XXXVI • prueba de amor CXXIX • te amo CXXXI, CXXXII, CXXXVII • te amo más que nunca CXXXIII • imagen de los amantes XLVI, LXXIX, LXXXIV La idea de amor a la que se refiere Elizondo es unidireccional. El que habla puede decir "te amo" pero nunca sentirse amado. El otro *ama hacer cosas* o se compromete a una *prueba de amor*. Esto sigue los procesos descritos por Claude Balier en su *Psychanalyse des comportements sexuels violents*, de despersonalización y objetivación del otro, que llevan a violación, o asesinato. El inacabamiento es la esencia conductora de los procesos que incluyen, según Balier, escisión, negación o confusión de la realidad, fetichismo, libreto, ausencia de empatía, violación, sadismo, escena primaria, dominación, doble, reflejo o "perversión del pictograma", importancia de la mirada, reducción a la inmovilidad, referencia indirecta con la madre, transmisión genealógica y confrontación con la muerte. Sería interesante estudiar *Farabeuf* a la luz de los procesos

de Balier, incluyendo consideraciones sobre la patología de la perversión que lleva al crimen, y el caso clínico del propio Elizondo, durante su estancia en el nosocomio, aunque esto poco tiene que ver con un estudio estético de la obra.

Ao Han Wan LXX • Ao Jan Wan XXI

Apocalipsis 1900 (Película) Este es el título de la "película" que realizó Elizondo con base en los dibujos que ilustraban el *Précis* del Doctor Farabeuf y otros grabados del siglo XIX sobre el Apocalipsis. En realidad se trata de lo que hoy en día llamaríamos una presentación multimedia, con imágenes fijas, algunos movimientos de pánico o tilt simple, en un formato de 16 milímetros, con una de las cámaras del estudio de cine que dirigía su padre en aquél entonces, los *CASA films*.

Aspects Médicaux de la Torture Chinoise XI • *Aspects Médicaux de la Torture* XCVI, CXXXII Éste es el título de un libro inventado por Elizondo para efectos de su texto. El Doctor Louis Hubert Farabeuf nunca estuvo en China ni se interesó por la tortura.

azar IX, XIV, XXXII, XXXVIII, LXXII, CXIX • azarosa LXXXIV Azar en árabe significa *dado*. De ahí la ironía del título del poema de Mallarmé *Un coup de dés...* Elizondo menciona el azar pero se refiere a la escenificación del azar, como se explica en el capítulo referente al *clatro*.

Baillère, Germer LIII, Editores parisinos de libros científicos y filosóficos, esta casa es recordada por tres ejemplares en particular: *La Locomotion* de Muybridge, (187-1895): *De la contingence des lois de la nature* y "La philosophie au XIX siècle", in *L'Année Philosophique*, 1867. En México estos editores fueron conocidos por los "teatros de imágenes" que el propio Muybridge organizaba con la ayuda de su *zoopraxiscopio** durante una larga gira que, además de promover sus fotografías, tenía como objetivo

hacer olvidar el proceso criminal por el asesinato del amante de su esposa, por el que estaba pasando.

Barcelona CXVIII

barrio chino LXX

Baudelaire, Charles (1821 - 1867) XLIX, LV El poeta simbolista francés es la única influencia literaria que Elizondo menciona de forma explícita en Farabeuf. A pesar de que su trayectoria literaria y su hábito de frecuentar prostitutas es ampliamente conocido, no es muy frecuente mencionar su actividad política ni su afición a la fotografía que lo lleva a la amistad con Carjat cuya famosa fotografía también se menciona en el libro.

Bernard, Claude (1813 - 1878) XVI El gran médico francés que describió la circulación sanguínea, es comparado en la novela con el Dr. Farabeuf, su contemporáneo.

Blitz L

Boxers XLIII

British Photographer's Yearbook L

cadenza (y significado) CVIII Elizondo utiliza el cultismo macarrónico *cadenza* (cadencia), como una de las referencias a la repetición y por extensión a la fragmentación del tiempo en unidades proporcionales. La *cadencia es la significación del tiempo a través de su fragmentación.*

canabis sinensis ó cáñamo chino, cannabis sinensis LIV • cáñamo chino LIV V Se trata del nombre científico de cualquier preparado de marihuana o hashish que sea psicotrópico. Tiene propiedades estupefacientes e hipnóticas.

Carjat, Etienne, LV En la historia de la fotografía destacan después de Daguerre, André-Adolphe-Eugène

Disdéri, Gaspar-Felix Tournachon, escritor y caricaturista parisino que usaba el pseudónimo de Nadar, Julia Margaret Cameron y Etiénne Carjat. La fotografía de Baudelaire forma parte de una serie de retratos que lo hicieron famoso.



Figura 2: Baudelaire por Carjat

Carrefour III, V, XLVIII, LXII, CXXXI • Odéon V, XLVIII, LXII, hotel CXXXI • Hôtel XX, XXXIII, LXXII. Edificio del siglo XVI que comprendía todo el terreno que hoy ocupan las calles de Condé, Vaugirard, Monsieur-le Prince y el Carrefour. Construido por Antoine de Corbie, primer presidente del parlamento de París, perteneció bajo Carlos IX a Albert de Gondi, que lo cedió tres años a Catalina de Medicis. Philippe Emmanuel de Gondi, padre del famoso Cardenal de Retz, se arruinó y la propiedad fue embargada. En 1610, le fue otorgado a Henri de Bourbon, príncipe de Condé, por María de Medicis, llamándose desde entonces y hasta 1773 cuando fue vendido, Hotel Condé. En estos extraordinarios edificios tenía sus aposentos la Condesa María Eleonor de Maillé de Carman, esposa del rico Conde de Sade, en su calidad de dama de compañía de su prima, la Princesa de Condé. El 2 de junio de 1740 nació ahí Louis-François-Alfonse-Donatien de Sade, mejor conocido como el Marqués de Sade. Actualmente este lugar es un hotel de tres estrellas, el

Hotel Odéon. (Cf. Gilbert Lely, *Vie du marquis de Sade*, Mercure de France, Paris 1989.

clatro XLIV, LXXII, CXV, CXVII, CXIX, CXX, CXXI, CXXII • hsiang ya ch'iu CXIX El Clatro es un instrumento de medición, adivinación y producción de lengua, esencial para la comprensión de la novela. Referirse al capítulo correspondiente.

coito XXI, XXXIII, XL, XLIII, LXVI, LXVII, LXVIII, LXXV • coitum XL

Cristo chino CXI, CXXIV En el pasquín de la editorial Malone, que describe los horrores de China a principios de siglo y del que Bataille toma la fotografía del suplicio, se menciona la semejanza con la crucifixión de Cristo: « ...évoquant à mes yeux l'image du Divin Crucifié entouré de ses bourreaux hostiles et de la foule juive, abêtie par l'esclavage... » Pékin s'en va Ed. A. Malone, (25-27, Rue de l'école de médecine) Paris, 1913 p 186

dreyfusards XV Elizondo relaciona a Dreyfus con el manual del Dr. Farabef, en medio de una sesión de psicoanálisis donde el analista tiene una personalidad de características facistas. El caso Dreyfus es el más famoso de antisemitismo francés y en él estuvieron involucrados un gran número de intelectuales como Emile Zola que se especula que fue asesinado precisamente por su participación en este asunto.



Figura 3: Alfred Dreyfus

Edimburgo XXXII

Frankfurt XXXII

Museo Dupuytren (1777 - 1835), CXIII Éste médico contemporáneo de Farabeuf, compitió en algún momento por el título de la novela de Elizondo. El cirujano francés cuyos investigaciones anatómicas lo llevaron a diseccionar hombres y animales enteros, cuenta hoy en día con un museo que se visita más por el morbo siniestro e inquietante de sus figuras descarnadas, que por su valor histórico o científico.



Figura 4: Dupuytren, litografía de F.S. Delpech

escritura china ideograma chino LXXVI, CXIII, CXXIX •
carácter chino LXXII • escritura china CXIII •
escritura ilegible LXIX

estrella de mar XLII, LXXXII, LXXXIII, LXXXVII,
LXXXVIII, XC, C, CXIV, CXXV, CXXXVIII •
estrella LXXIII • Asteria aurantiaca X, XLI • Asteria
rubens X, XLI • astérides XLI Metáfora del feto.

evocar - invocar (sentido de Elizondo) evoca CXXXV •
evocaba XLVII • evocación XII • evocada LXXIX •
evocado VII • evocar XXVI, LII • evocarlo LXXVI •
evocarte XXXII • evocas XCI invoca X, LXXI •
invocaba XVII • invocaban XCVI • invocado XIV •

invocados LXIX • invocando una imagen XVII, Ver evocar.

Farabeuf, Louis Hubert (1841-1910) I, II, VI, XI, XIV, XV, XXVIII, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVI, XL, XLVIII, LI, LII, LVI, LVII, LVIII, LXI, LXII, LXIII, LXV, LXVI, LXVII, LXIX, LXX, LXXII, LXXIII, LXXIV, LXXV, LXXVI, LXXVII, LXXIX, LXXX, LXXXI, LXXXII, LXXXIII, LXXXIV, LXXXIX, XCI, XCIV, XCV, XCVI, XCVII, XCVIII, CX, CXV, CXVI, CXVII, CXXXI, CXXXII, CXXXIII, CXXXIV, CXXXV, CXXXVI, CXXXVII • Mme. Farabeuf XXXIII, LXV, LXXV • Paul Belcour XX, CXIX El Dr. Farabeuf, introductor de la higiene en la Escuela de Medicina y en los hospitales franceses, es el autor de algunos manuales de cirugía, en particular de amputación e intervenciones abortivas.

feto XXXIII

foto CVII • fotografía II, X, XIV, XVII, XVIII, XXIII, XXVII, XXX, XXXIII, XXXVI, XL, XLIII, L, LIII, LV, LXI, LXVI, LXXXI, LXXXIX, XCV, XCVIII, CVI, CVII, CVIII, CIX, CX, CXI, CXII, CXIII, CXVIII, CXXXV, CXXXVIII • fotografía XXX, XLII, LVII • Fotografiad XV • fotografiado XXVII, XXVIII, XXXI, LXXXVIII, CXXIV • fotografiar XV, XXVIII, LV, LX • fotografías XV, XXVII • fotográfica XVII, XLIII, C • fotográfico LV, XLVIII, L, LV • fotografió CX • fotométricas L • fotos XXIX • cinematográfica LXVII, LXVIII • photographe XX • photographies XI • photographiques XIX placa de fierro LI • placa de nitrato de plata XLIII • placa de vidrio XIV • placa fotográfica XCII • placas fotográficas XXVIII • placas XXVIII, LIII, LVI

frenológico LXII Doctrina psicológica según la cual las facultades psíquicas están localizadas en zonas precisas del cerebro y en correspondencia con relieves del cráneo. El examen de estos permitiría reconocer el carácter y aptitudes de la persona.

Friedman (1891 - 1969). Elizondo menciona a un reverendo Friedman, encargado de la inteligencia del Vaticano relacionada con la situación en China. La referencia para crear este personaje es William Frederick Friedman y su esposa Elizebeth Smith Friedman, dos ruso-americanos que contribuyeron de manera significativa durante la segunda guerra mundial a la decodificación de los mensajes de los alemanes y que elaboraron algunas de las obras de referencia más importantes para la decodificación de mensajes cifrados. Friedman CXXVIII

Género • hombre XXX, XLII, XLIII, XLIV, XLVI, XLVII, XLVIII, LXVII, LXVIII, LXXVIII, LXXIX, LXXXI, LXXXIII, LXXXIX, XC, XCI, XCII, XCV, XCVI, XCIX, C, CII, CIV, CVI, CVII, CVIII, CIX, CX, CXI, CXII, CXV, CXXVI, CXXIX • LXXXVIII, CXV • Hombre Desollado XXXVIII • hombre afable y tenebroso LXXXVII • hombre bellissimo CIX • hombre cubierto LXXXII • hombre de la bata china XCV • hombre de la fotografía XXX • hombre desnudo II, XXXIII, CXXIV • hombre está drogado CXII • hombre grueso, de edad XCIV • hombre inventado VI • hombre joven LXXI, LXXIII • hombre privilegiado LXXXII • hombre que ama su oficio CXXXIII • hombre que sufre XXXVIII • hombre supliciado LXXIX • hombre vestido de negro LXXI • hombres XL, XLIX, LXII, CVII, CX • hombres XLVIII, XLIX • un hombre LXXVIII • un hombre -el hombre- IV • un hombre VI, XV, XVII, XLVII • un hombre XLI • hombre XLI • V, VII, X, XV, XL, XLII, XLIII • XLII, XLVI • ese hombre CXII • otro hombre VI • caricia de ese hombre CXVII • las costillas del hombre CVI • aquel hombre XVII, XXXVI

mujer VI, VIII, XI, XL, XLI, XLII, XLIII, XLIV, XLVI, XLVII, XLIX, LXIII, LXVII, LXVIII, LXXVIII, LXXIX, LXXXII, LXXXV, XCI, XCV, CIX, CXI, CXII, CXIII, CXV, CXIX • cuerpo de la mujer LXVIII • Es una mujer. Eres tú CXI • otra mujer XLIII • cuatro mujeres LXXXIV • desnudez de la mujer XIV • La vida de las mujeres C • la otra

mujer XI • mujer amada XLVII • mujer con un paraguas XCVII • mujer desnuda III, LXV, XCII, XCV • mujer que te cuenta esta historia XCI • mujer rubia vestida XCV • mujer vestida de blanco VI, XII • mujer vestida de luto XVI, LXXXI • mujer vestida de negro XXIX, LXXVI • mujer vestida XCII • mujer-cristo CXII • mujeres legendarias XXXVI • mujeres mitológicas LXV • mujeres quietas XXXIII • mujeres XL, XLIX, C, CXII, CXVI, CXXVI, CXXXVI • figuras de mujer CXXV

hexagrama XLV, CXII, CXXVI • hexagrama kuai XXXVIII • hexagramas I, XII, CXXII *Los hexagramas son los pictogramas formados al leer el I Ching o I King. Libro sapiencial y adivinatorio chino, también conocido como Libro de las Mutaciones.*

Himmliche und Irdische LXXXI Se refiere al ensayo de Freud sobre lo siniestro.

I Ching XII, XLVI Ver *hexagrama*.

instante (apropósito del subtítulo). instante X, XXI, XXIV, XXV, XXX, XXXVIII, XLV, XLVI, LXVII, LXVIII, LXXXVI, XCVII, CXII, CXVII, CXXVI, CXXX, CXXXI, CXXXII, CXXXV • instantánea de un segundo XL • instantánea XXXVI, LIII, XCV • instantánea, sí, instantánea IV • instantáneos CVIII • instante de locura X • instante de tu vida CXXXI • instante definitivo XCVII • instante dentro de otro LXVII • instante dentro del que queda XCIX • instante en la copia del cuadro LXXX • instante en que creíste CXXXV • instante en que se gozan LXIX • instante en su mano XIII • instante hubieras imaginado LXXXVI • instante infinito CXXVII • instante la fachada LI • instante mismo XV, CX • instante para percartarte VII • instante preciso CVI • instante sobre el cuadro XIV • instante supremo CXXXVII • instantes al olvido LXXI • instantes como éste CXXVI • instantes congelados XXXI, LXIII, C • instantes después CXV • instantes en asimilar la luz XCV • instantes en que esperábamos XXVIII • instantes en que estabas a punto de

entregarte XXXIX • instantes XXXI, XXXIV, LVII, LVIII, LXIII, LXXII, CVI, CXXXVIII • instantes, descalza LXXXV • único instante XV • acto que dura un instante XV el instante CXXV

instrumental quirúrgico • speculum vaginal No. 16 de Collin II • bisturí XXVII, LVIII, LXXXVIII, CXVI • bisturías III • blefarostatos de Collin LXXV • clamps III, CXXXVII • fórceps de Chassaignac II • cuchillas para amputación III • basiotribo de Tarnier XXXIII, CXXIII • amigdalotomo de Chassaignac LXII

intriga jesuítica XXI (ver Cristo Chino)

Jardine Matheson Es la compañía inglesa más importante de China y Asia. De capital anglo americano, se considera que estuvo involucrada en la guerra de los Boxers y fue un actor importante de contrainteligencia contra el *Eje*, por parte de los *Aliados*. Jardine Matheson Co XXX • Jardine Matheson y Co LXX

Jardines Imperiales LXX • jardincillo VII, XXIV, LXXV • jardincito CXXXIV

John McClough, Ltd. XXXII

krak Elizondo se refiere a una fortificación medieval y toma como común el nombre propio del castillo de la orden franco árabe construido en un territorio Sirio-palestino por los caballeros Hospitalarios. *krak* XLII

Kuanghau o Guan Xu, último emperador chino, nacido en 1871 y muerto en 1908. Fue encarcelado de por vida por su tía Zi Xi que fungía como regente, por haber avalado los Cien días de Reformas. Kuanghau LIII Elizondo menciona el reinado del emperador.

La Nature de Paris XX Revista de Medicina francesa, de principios de l siglo XX.

Larrey (1766, 1842) XXI, XXXIII, LIV, LV, LXX Elizondo toma del Manual del Dr. Farabeuf al que hace referencia en el texto, la mención a este cirujano francés. La entrada de la enciclopedia MBC dice: "*(b. July 8, 1766, Baudéan, Fr. - d. July 25/, Aug. 1, 1842, Lyon) French military surgeon in the service of Napoleon; he introduced field hospitals, ambulance service, and first-aid practices to the battlefield. Larrey began his medical studies with his uncle in Toulouse and, in 1787, traveled to North America. Returning to Paris, he continued his studies and during the Revolution, in 1792, was attached to the Army of the North. He eventually became principal surgeon of the French Army and thereafter followed Napoleon Bonaparte in almost all his campaigns--in Egypt, in Italy, in Germany and Austria, in Russia, and, finally, at Waterloo. Napoleon made him baron of the empire. After the fall of Napoleon, Larrey's medical reputation saved him, and he was named a member of the Académie de Médecine at its founding in 1820. Larrey was the first to note the contagiousness of trachoma (1802) and published the first description of trench foot (1812).*"

Leng Tch'e (suplicio) El suplicio de muerte por desmembramiento o Leng T'Ché, es descrito en el pasquín *Pékin s'en va* y retomado por Bataille en *Les Larmes d'Eros*. Leng Tch'e XLI, CXII • Leng Tch'é XLIII, LIV, CVII • Leng-Tch'é XV

Lombardo, Pietro LXV (1435 - 1515) Artista del renacimiento italiano (1435 - 1515) autor entre otros, del mausoleo de Dante.

Mademoiselle Bistouri Se refiere al poema en prosa XLVII de Baudelaire donde una prostituta fantasea con los doctores famosos y se empeña en confundir a un paseante con un médico. Mademoiselle Bistouri XLIX

mancha (como profanación) espejo manchado XCVI • espejo suntuoso y manchado XXVII • estaca manchada CII • muro manchado XXXIII • páginas manchadas

LXXVI • papel manchado XXIV • paredes manchadas XXIV • planas manchadas XXV, LXXVII • reborde manchado LXXI • separadores manchados XXXVI • superficie manchada XXI, XXIV, XXXII, XXXIV, LXXVIII • lentísimas manchas XXV • algodones manchados XL • gasa manchada XXIX • gasas manchadas II • instrumento manchado XXVI • mancha negra XIII • mancha XC • manchada la página LXX • manchada XXXI, LXV, LXXXVI, LXXXVII, CXXVII • manchado tu uniforme X • manchado VI, LXXVII • manchando XVIII • manchar IX, LXXII • manchara XCI • manchas de agua LVII • manchas XXIX • manchas y grietas XII • manche IX • manos manchadas CVII

manicomio XVIII

mano (en relación con la cirugía y el lenguaje) mano de la mujer LXXXIII • mano del hombre LXXIX, LXXXIII • manos del hombre XLVI, LXXIX • manos manchadas CVII • en manos de otros hombres CVI

Mediterráneo XLII

Memoria • Aguas del Leteo, XXIII

mito • combate mitológico LXV • escena mitológica LXV • tigres mitológicos LXXXI

Montserrat XIX

Muybridge, Edward James (1830 - 1904), fotógrafo inglés interesado en investigar la ilusión de movimiento con base en imágenes fijas. Fue contratado por el magnate de los ferrocarriles Leland Stanford, para demostrar que en un momento determinado y al correr, un caballo separaba las cuatro patas del piso. Fue juzgado por el asesinato del amante de su esposa y viajó para evitar comparecer, por México y América del Sur, mostrando un espectáculo de fotos en movimiento, basadas en el principio del teatro

chino con un aparato de su invención. Publicó su *Animal Locomotion in Zoopraxography*, en 1893.

niño XII, XXXV, XXXVI, XLII, LXV, XCVI • niño con las manos sangrantes XCI • niño construía XXIX • niño llora XCI • niño mutilado XCVII • niño que construía XVI, XXXV, LXXVI, LXXXI • niño que construye CXXXVIII • niño rubio que construía XXXV, XLI • niño rubio XLI • niños XCVI

orgasmo XXVII, LXXIX, LXXXI, LXXXIX, CI, CIV

Ouija Tabla de madera marcada con signos como si fuera una máquina de escribir, sobre la que los espíritus pueden "teclear" mensajes para los vivos. Su nombre es la unión de "Si" y "No", los signos que se encuentran a cada extremo de la tabla. Ouija I, V, XII, XLV, XLVI, LII, LXI, LXVI, LXXVIII, LXXXIX, XCII, XCIII, CI, CIII

Pascal Del apellido de Blaise Pascal, matemático y físico francés, 1623-1662. Unidad de medida equivalente a la presión uniforme que ejerce la fuerza de un newton sobre la superficie plana de un metro cuadrado. Instrumento que sirve para medir la presión. Pascal LVI

Pekín XI, XIX, XX, LIII • Pekín XXX, XLVIII, LIII, LXII, LXIII, LXX

Persona (pronombres personales) yo XXXI, LIV, LXXVII • Yo corri XCII • Yo hago lo posible CXXX • Yo he visto XXIII • Yo hubiera querido detenerte XVI • Yo iré CXVII • Yo lo recuerdo XXIX • Yo me atrevería XLIV • Yo me quedaré viendo CXXXVIII • Yo no quiero atemorizarte CXXXIII • Yo no recuerdo LXIX • Yo sé XXX • Yo sin embargo reconocí CXV • Yo soy su testimonio CIV • Yo te amo CXVIII, CXXXI • Yo te miro XXX, CI • Yo trataba de descifrar XXVI, XXXV • yo aguardaba LXXXIV • yo ante el cuadro XI • yo contemplado XVII • yo contemplo CXXVI • yo creo LIV • yo digo XXV,

CXVII • yo encontraba XXIV • yo era la materialización de sus recuerdos XVIII • yo estaba de espaldas XCVIII • yo estaba hecha XVIII • yo estoy cerca de ti CXXXVII • yo estoy CXVI, CXVII • yo gritado XXVI • yo había cobrado esa imagen XVIII • yo había escrito XXXIV • yo había olvidado XVII • yo había recobrado LXXXVIII • yo he imaginado ser XII • yo he puesto CXXX • yo he tenido la paciencia XLIX • yo hubiera descado XI • yo hubiera podido impedir XXVI • yo hubiera querido ser XVII • yo la acaricio CXXXIV • yo la concebía XVIII • yo la imagen LXXXVIII • yo la veía XCII • yo le haré CXXX • yo llegara LXXXVII • yo lo desee CXXX • yo lo hubiera visto LXII • yo lo recuerdo todo CII • yo lo reviva VI • yo lo veía XXIV • yo lograra detenerte XVI • yo misma LXXXIX • yo mismo XV • yo no conocía XVI, XC • yo no lo comprendía XXXV • yo no pude oír XVI • yo no puedo recordar XII • yo no sé CXXIV • yo no soy yo XII • yo que estoy sentada LXIII • yo recuerdo... XI • yo soy Farabeuf CXXVII • yo soy CXXVI • yo te contemplaba XC • yo te crea XII • yo te diga XXX • yo te había aprisionado LXXXV • yo te hago CXXXI • yo te lo ofrezco CXXXI • yo te miraba LXXXV • yo te ofrecía LXXXVIII • yo te seguiría LXXXVIII • yo te tengo CXVIII • yo te tomé una fotografía XVII • yo tengo confianza en ti CXXXV • yo trataba de recordarla XXXVI • yo trazado XCVIII • yo tuve CXXV • yo, aquella noche LXXV • yo, el cuadro en sí XCII • yo, igual que tú CXXVI • yo, por temor XCVIII • yo, que se siga el procedimiento tradicional CXXXII.

tú LXIV, XCII, XCV, CXI, CXXVII, CXXXIII • tu amor CXXXIII • tu vida de mujer CXXIII • Tú debes comprender CXXX • Tú estabas distraído XCII • Tú ibas delante de mí XVI • Tú la viste trasponer CXXVII • Tú lo comprendiste XXVI • Tú lo recuerdas VI, LII • Tú me dices XCVIII • Tú no te percataste CXXV • Tú recuerdas V, XI, XCI • Tú sabes XXV • Tú también amas CXXXV • Tú te reíste XC • tú -o tal vez ella- fue o fuiste mía LX • tú ante aquella imagen XCIV • tú aquella noche XCIV • tú

capaz XXX • tú dejaste abandonada XCVIII • tú digas CXXX • tú el espectáculo CXXXVII • tú en Pekín CXXV • tú eras LXXXVII • tú eres capaz LII • tú eres otra CXVI • tú estabas I • tú estás fija allí CI • tú fuiste el supliciado CXV • tú habías arrojado LXXXVIII • tú haces CXXXIII • tú hiciste XXXV • tú hubieras querido CXXXVII • tú hubieras querido ser XIII • tú la Enfermera CXXV • tú lo retuvieras CXXV • tú lo sabes XXV, CXXXI • tú lo sepas CXVI • tú lo sientas CXXX • tú me llamaste CXVII • tú me mostraste XXIX • tú misma la duda LXXXIV • tú misma LXXXIV, CII • tú misma significas XXXIII • tú no debes dudar CXXIX • tú no eres tú LXXXII • tú no hubieras corrido XXXV • tú no lo habrás olvidado XCV • tú no lo quisiste creer CXXVII • tú no quisiste conocer CXXV • tú nunca habías vivido LXXXVII • tú nunca te hubieras atrevido LXXXII • tú participarás del rito XCIX • tú pudiste ver LVIII • tú que así te olvidas de ti misma CXVII • tú quien lanzó CXXV • tú quien recogió CXXV • tú quizá CXVI • tú sabías VI • tú seas ella LXIII • tú te abandonas CXXXVI • tú te agachaste y tomaste XXXVI • tú te asustaste XXXVI • tú te des cuenta CXXXVI • tú te detuviste XV • tú te hubieras X • tú tienes II • tú un día CXVIII • tú y yo LXI, CI, CXXVII, CXXIX • Tú, entonces, te volviste XC • tú, al detenerte LVI • tú, en el olvido XCIX • tú, en tu irrealidad LXXXIII • tú, entre todos los seres humanos CXXXI • tú, tú o Farabeuf LXXXIX • tú, tú que creíste CXXII • tú, yo V • tú, ¿lo recuerdas? XXIX • tú... fuiste tú CXII

él VI, VIII, IX, XI, XIII, XVI, XXX, XLII, XLIX, L, LVI, LVIII, LXXXIX, CV, CVI, CX, CXXVII, CXXXV • Él la mira XXVII • Él le dice XXVII • Él llegará CXXXVIII • Él podrá LXIII • Él sabe CII • Él sabrá CXXX • Él se incorporó LXXIV • él allí CVI • él conociera VIII • él dejó olvidados XXX • él depositó XXIV • él deriva XLIV • él estaba allí CV • él fue supliciado LXII • él había conocido VIII • él había depositado XXIV, LXIX • él la encontrará CXXXVIII • él la llama XXIX • él la tomó XXXVII, LXXIV • él le había dicho LXXIX • él mismo LII •

él no tropieza CV • él penetrara en mí XXXVII • él penetre en mí LXXIV • él que se aproximaba XC • él representa XCVII • él sabe conducir CXXX • él se había vuelto XXXVI • él significa CXXXVI • él te pertenecía CIV él y ella XXVII • él ya estaba allí CV • Él, entonces, la tomó CXIX • él, ella V • él, ese ser prodigioso LXXXVIII

ella XVII, XLIII, XLVI, LVIII, LXII, LXVI, LXVII, LXXI, LXXIV, LXXV, LXXVII, LXXX, LXXXIX, XCII, CVIII, CXX, CXXVII, CXXIX, CXXXIV, CXXXV • Ella estaba sentada LXXV • Ella había tomado LXXVI • Ella hubiera escuchado IX • Ella le hará CXXXVI • Ella se ha quedado inmóvil XXVII • ella -la mujer V • ella -la otra- LIX • ella abriera LVIII • ella consumaban el acto XXXIII • ella dijo II • ella era la reencarnación XVIII • ella es la otra LXXII • ella estaba jugando I • ella había dispuesto LXXVII • ella había extendido IX • ella había olvidado XVIII • ella había producido LXXVIII • ella hace LXXXII • ella hacía IX • ella hacía una pregunta XLII • ella hubiera deseado ser IX • ella hubiera querido LXXIX • ella hubiera querido saber IX • ella hubiera querido ser IX • ella identificaba LXXIX • ella o tú se ha vuelto LXVI • ella permitiría XLIII • ella que había presentado LX • ella se imaginaba IX • ella se queda quieta XXVII • ella sigue haciendo la misma pregunta LXI • ella sino unos montículos XLI • ella sólo podía ver XCII • ella una vez XXXVI • Ella, desde el fondo del pasillo LXI • Ella, que estaba vestida LVIII • ella, balbució II • ella, la otra LXXIV • ella, la sombra XLVII • ella, sentada I, LXIX, LXX • ella, tocada LXI • ella, una vez XLII • ella. ¿Quién es ella? LXIII

nosotros XVIII, XXVIII, XXX, XXXII, XXXV, XXXVI, XXXIX, LX, LXIII, LXVIII, LXXIV, LXXVIII, LXXXI, LXXXIX, XCII, XCV, CVII, CXVII, CXXVII, CXXIX, CXXXII, CXXXIII • Nosotros deseamos ayudarle CXXXII • Nosotros mismos LIX, CI • nosotros caminábamos XVI, XXXV • nosotros contemplábamos LXXIII • nosotros éramos la fuerza LVI • nosotros es real

LXVIII • nosotros escuchábamos LXXVII • nosotros estábamos XXXI, XLVII, XCIV • nosotros estamos L • nosotros habíamos introducido LXXVII • nosotros habíamos traído su recuerdo XXV • nosotros hubiéramos querido XXXVIII • nosotros jamás habíamos transpuesto LXXXI • nosotros lo habíamos traído XXV • nosotros no lo mirábamos CVI • nosotros no seamos propiamente nosotros XLIV • nosotros nos afanábamos LXXIII • nosotros nos está vedado LXI • nosotros participamos LXVIII • Nosotros, inmóviles LXXIII

Pintura Elizondo se refiere en Farabeuf a tres pinturas, un Tiziano, un Puvis de Chavannes y un Pietro Lombardo pintura XLV, XLVI • pintura de Tiziano XLVI • pinturas XXXVI • El Amor Profano CXXV Lombardo, Pietro LXV

Précis de Manuel Opératoire XLVII • Précis sur la Psychologie XI • précis XV

profanación de aquel arcano LXXXVI • profanación exquisita LXXXI • profanar y perpetuar XLVIII Profanar. Tratar una cosa sagrada sin el debido respeto, o aplicarla a usos profanos. Deslucir, desdorar, deshonorar, prostituir, hacer uso indigno de cosas respetables.

Proudhon/Proudhon Proudhon, Pierre Joseph (1809-1865) Impresor, escritor y periodista del siglo XIX. Filósofo, eticista, sociólogo y economista, es considerado uno de los precursores del sindicalismo y del pensamiento marxista. Elizondo mezcla también a Pierre Paul (1758 - 1823), pintor naturalista autor de el "Crimen perseguido por la Justicia y la Venganza Divina" (1808) cuyos cuadros envejecen como las personas por su indiscriminada utilización del betún. Proudhon LXXIX

puta XLIX (ver Mademoiselle Bistouri)

Puvis de Chavannes XXXIII, LXV , (1824 - 1898) Pintor francés del siglo XIX. Reconocido muralista que decoró, entre otros, varios de los salones o anfiteatros de la escuela de Medicina y del hemicycle de Farabeuf en Paris. Amigo de Baudelaire, Seurat, Gauguin y Gautier.

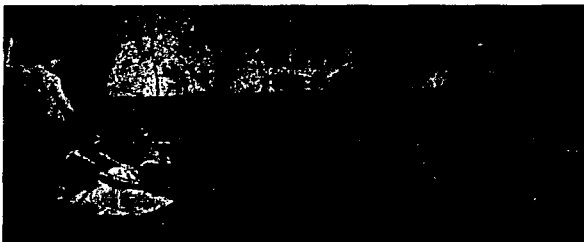


Figura 5: Las letras, ciencias y artes, reunidas en torno al Alma Mater, de Puvis de Chavannes

rebus XL Palabra francesa que se puede traducir por "acertijo" o "juego de palabras". Enigma o adivinanza que se propone como pasatiempo. Cosa o afirmación muy problemática.

rito es nada más mirarlo CIII • rito exótico XCIX • rito LXXXIX, CIII, CV • rito mortuario LXVI • rito sanguinario XVIII • ritual o erótica LXV • ritual XXX, LVIII, LXI, LXXXVIII Del lat. ritus. 1. m. Costumbre o ceremonia. 2. [m.]Conjunto de reglas establecidas para el culto y ceremonias religiosas.

Roma XIX

rostro de chinos CXII • rostro de esa mujer VIII • rostro de la mujer XLII • rostro de un hombre CXXXVIII • rostro de una mujer CXII • rostro del hombre XLII • facies LIV China, Shun tien sh'pao XVIII, XXXII

signo IX, XIII, XXXIII, XXXV, XCVIII, XCIX, CXIII, CXXX
• significado de ese amor CXXXI • significado de un

instante II • signo ambiguo CXVI • signo de tu disolución CXXV • signo escrito LXXI, LXXXII • signo incomprensible IX, XXI, LXXXIV, XCII, CXXV • signo que has ideado CXXX • signo que nos turba CXXXVIII • signo tenebroso CXXII • signo trazado LVI, XCIII, CXXIII • signo, reminisciente CXXIX • signo, un signo para ser olvidado XXXIV • signos incomprensibles XCII

símbolo LXXXI, CXV • símbolo geométrico CXIII • símbolo, un símbolo CX • símbolos LXXI • símbolos mágicos LXXXIV • Somos un signo incomprensible LXIX Figura retórica o forma artística, especialmente frecuentes a partir de la Escuela Simbolista, a fines del siglo XIX, y más usadas aún en las escuelas poéticas o artísticas posteriores (sobre todo en el Superrealismo), y que consiste en utilizar la asociación o asociaciones subliminales de las palabras o signos para producir emociones conscientes

suplicio LXXXVIII, LXXXIX, XC, XCIII, C, CII, CVI, CXIII, CXVI • supliciado LXXXI, XCIV, C, CIII, CVI, CVIII, CIX, CX, CXII, CXIII, CXIV • supliciado eres tú CX • supliciado es una mujer CXII • supliciado nunca grita CVI • suplicio es una disciplina XCIX • suplicio es una forma de escritura XCIX • suplicio mediante un rito CXXVI t'ai ki CXII

tortura china LIV • tortura XXVII, XXX, XXXIV, LXXXVIII, CI, CX, CXIII, CXVIII • torturado CIX • torturar CX • torturas LVII

amputación de la mano LIV • amputación de la pierna XXI • amputación de una pierna LIV • amputación del brazo LXX • amputación por descoyuntamiento CXIII • amputaciones LV • amputado gratuitamente CXXII • amputado LIV, CXXIII • amputar las manos CIX • sociedad estudiantil de amputadores CXXIII

mutilar cuerpo mutilado XXXVIII • cadáveres mutilados CXVI • carne cuyo único destino es la mutilación

CXXXVIII • mutilación del cuerpo CXXXVII •
mutilada XXVI • mutilado XCIII, XCVII, CII •
mutilados CXXXVI

Tao. un yang y un yin CXI • Yang, yin, yin CXXIV •
Yang, yin, yin mutante CXXIV • yeng yué XXXII •
Yin mutante, yang, yin CXXIII • yin VII • Yin, yang
mutante, yin CXXIII • Yin, yang, yang CXXIV • yin-
yang CXII • dos yang y un yin VIII, LII, CXI • dos
yin y un yang CXI • los yang y los yin I • tres yang
VIII, XXXVIII, LII, CXI • tres yin o dos yin y un
yang LII • tres yin XXXVIII, CXI En la filosofía
china, fuerza activa o masculina que en síntesis con
el yin, pasiva o femenina, constituye el Gran
Principio del orden universal llamado Tao. Ying 1.
m. En la filosofía china, fuerza pasiva o femenina
que, en síntesis con el yang, constituye el Gran
Principio del orden universal llamado Tao.

teatro del Dr. Farabeuf Ver *Muybridge* Teatro Instantáneo XL,
XCV, XCVI, CXVII, CXXXII • teatro XCIV,
CXXX, CXXXI, CXXXII..

Tokio CXVIII

Tratado de fisiología LIX Elizondo menciona durante el
interrogatorio el tratado de fisiología del suplicado y
se lo atribuye a Farabeuf. En realidad se trata de un
alumno de éste, el Dr. Georges Dumas, quien se
aboca a la tarea de escribir un tratado psicológico
sobre la algolania, es decir el placer en el dolor..
Traité de Psychologie par G.D. professeur de
psychologie expérimentale et pathologique à la
Sorbonne, préface de T.H. Ribot, avec la
collaboration de L. Barat, G. Belot, Ed. Clapadère, J.
Dagnan, G.Davy, H. Delacroix, L. Dugas, P. Janet,
A. Lalande, J.P. Langlois, L. Lapique, A. Meyer, I.
Meyerson, H. Piéron, G. Poyer, Et. Rabaud, G.
Revault d'Alonniers, A. Rey, A. Tournay, H. Wallon,
Paris 1923, Librairie de Félix Alcan, T.I 960 p.
[8R36406(1)BNF] Cap. III-1 (Barat-Dugas, révisé
par Dumas) Le plaisir et la douleur pp.405-428)

tren LVIII

trigramas LII Conjunto de tres líneas continuas o quebradas del
I Ching.

Venecia LXV

Villa Borghese LXV

S. ELIZONDO: FARABEUF

Para Alan José. con
petición de benevolencia
Un abrazo de

S. Elizondo

11. II. 87.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE SALVADOR ELIZONDO ALCALDE (1932-)¹⁷²

Poesía

- "La Belle Hélène", revista de la UNAM, 37, Num. 5 (1981), p.11
- "Narciso" en *Tornaviaje, I*, (1979) p.2
- *La grafostática u oda Eiffel* (poemas con grabados de Carmen Parra)
- *Poemas*, México, Ed. Del autor, 1960.

Narrativa

- *Cámara Lúcida*, México, Ed. Joaquín Mortíz, México1983.
- *Cuaderno de escritura*, México, Universidad de Guanajuato, 1969, reimpresión FCE, CREA, México1988.
- *Elsinore*, Ed. *El Equilibrista*, México
- *Farabeuf o la crónica de un instante* Primera edición México 1965, Ed. Joaquín Mortíz, serie el volador.
- *Farabeuf, ou la chronique d'un instant* - trad. de l'espagnol par René L.F. Durand, éditions Gallimard, France 1969, (René Durand fue el director en 1987 del Centre de hautes études afro-ibero-américains de l'université de Dakar (Côte d'Ivoire)
- *Farabeuf*, translated from the Spanish with an afterward by John Incedon, New York: Garland 1992, serie World literature in translation. [Main PQ7298.15.L5.F313.1992.LUA]
- *Hipogeo secreto* (el), México, Ed. Joaquín Mortíz, México, 1968

¹⁷² Algunas de las obras de Salvador Elizondo no han sido citadas en este trabajo. Se incluyen en la bibliografía con la idea de ofrecer una referencia actualizada sobre Farabeuf y su autor, para futuras investigaciones. El resto, aunque extenso, se limita a lo mencionado en este ensayo.

- *Hypogé secret (L')*, - trad. de l'espagnol par René L.F. Durand, éditions Gallimard, France 1971.
- *Narda o el verano*, México, Ed. Era, 1966.
- *Retrato (el), de Zoe y otras mentiras*, México Ed. Joaquín Mortíz, México 1969
- *Taller de autocritica, El grafógrafo*, Joaquín Mortíz, México 1972.

Teatro

- Miscast o ha llegado la señora Marquesa, (comedia opaca en tres actos), Oasis, México 1981

Ensayo y periodismo

- "Coprofagia" en *Diagonales, II, El oro*, 1988
- "escriba (el)" en *Vida Literaria*, 1, 1973, p.9
- "José Gorostiza: apocatásis y silencio" en *Plural*, 19, 1973.
- "Klossowski y la tradición aforística" (reseña de la revocación del edicto de Nantes), en *Plural*, 49, 1975, p.65-69.
- "Muerte sin fin: signo y significado" en *Excelsior*, 20 de marzo de 1971, p 27-A.
- "Necesidad de preservar el Español" en *Excelsior*, 20 de marzo de 1972, p. 7-A
- "Retórica del Diablo" en *Revista de la UNAM*, 25, Num 11, 1971, pp. 5-8.
- "Retorno a Sila. Un primer contacto con la obra brillante de Juan Rulfo" en *La revista*, octubre de 1973, pp. 10-12
- "Sujeto, verbo y complemento" en *La semana de las Bellas Artes*, 173, 1981, p.2.
- "Taller de autocritica: *El grafógrafo*" en *Plural*, 14, 1972, pp. 3-5.
- "Texto legible y texto visible" en *Artes visuales* 6, (texto y textualidad), abril-junio 1975, pp. 2-25.
- "¿Quién es Justine? (Sade, Baudelaire, Bataille)" *revista de la UNAM*, vol. 20, N. 19 (oct. de 1965), pp. 15-19.
- "Allá", *Revista Siempre*, N.819 (5 de marzo de 1969), *Suplemento literario* N. 368, pp. V-VI.
- "Contextos autóctonos y metecos: Céline y Joyce"
- "Contextos", México, Ed. SEP/Setentas, 1973.

- "Erotismo (el), experimental de Vlady" (Carta a un amigo imaginario) en *La Cultura en México, Revista Siempre*, 312, 1968 pp. IX-X
- "Lucino Visconti", *Cuadernos de cine, 11*, México 1963
- "Teatro dentro del teatro" (reseña a Peter Weiss, "Marat, Sade") *Revista de la UNAM*, 20, Num. 7, 1966
- "Teoría del infierno" *Siempre*, N. 812 (ene.15, 1969), *suplemento literario*, N. 361, pp. III-VIII.
- "Anoche" en *Vuelta*, 1, 1976, pp. 15-17.
- "Contextos autóctonos y metecos: Céline y Joyce" en *UnoMásUno*, 16 de enero de 1979, p. 19.
- "Meditación sobre el silencio" en *Revista de la UNAM*, 20, 7, 1966, pp. 27

Biográficos

- *Salvador Elizondo*, Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos. México, Ed. Empresas editoriales, 1966. reeditado como *Autobiografía precoz* / Salvador Elizondo ; fots. Paulina Lavista, México: Aldus , 2000
- *Regreso a casa*, discurso de ingreso a la academia mexicana
- "Salvador Elizondo" *Confrontaciones, los narradores ante el público*, 2da. Serie México, Ed. Joaquín Mortíz, 1967

Antologías y compilaciones

- *Antología personal*, México, FCE, 1974, Colección Archivo del Fondo.
 - *La luz que regresa: antología 198*, México FCE, 1985, 243 p. Colección popular.
 - *Museo Poético*. UNAM, Escuela para extranjeros, 1982.
 - *Teoría del infierno*, ensayos reunidos, El Colegio Nacional- Ediciones El Equilibrista, 1992.
 - *Las perversiones sexuales*, ensayos reunidos, dibujos de Paul Antragne, Prólogo de Salvador Elizondo, ed. Gilles de Rais, México, 1974.
- Paul Valery** Obras escogidas por Salvador Elizondo, 2 tomos, México: SEP-Diana, 1982.
- Varios autores** *Museo poético* (antología de la poesía mexicana moderna, por Salvador Elizondo), UNAM 1974

Traducción

Bataille, Georges Madame Eduarda trad. S. Elizondo, Premiá, México 1977.

Ernest Fenollosa/Ezra Pound, *Los caracteres de la escritura china como medio poético* trad. S. Elizondo, *Plural* 30, 1974, pp. 47 - 56 y UAM, México 1980, Colección Molinos de Viento, 1.

OBRAS MENCIONADAS EN FARABEUF

Bataille, Georges *Les Larmes d'Eros*, ed. Pauvert, Paris 1971.

Carpeaux, Louis, Bajo el pseudónimo de Henri Niellé publica en Sudan, *Mon Roman au Niger*, ed. A. Malone, Paris, 1913

Carpeaux, Louis, *Pékin s'en va*, ed. A. Malone, (25-27, Rue de l'école de médecine) Paris, 1913

Dumas, Georges *Traité de Psychologie par G.D. professeur de psychologie expérimentale et pathologique à la Sorbonne*, préface de T.H. Ribot, avec la collaboration de L. Barat, G. Belot, Ed. Clapadère, J. Dagnan, G. Davy, H. Delacroix, L. Dugas, P. Janet, A. Lalande, J.P. Langlois, L. Lopicque, A. Meyer, I. Meyerson, H. Pieron, G. Poyer, Et. Rabaud, G. Revault d'Alonniers, A. Rey, A. Tournay, H. Wallon, Paris 1923, Librairie de Félix Alcan, T.I

Farabeuf, Louis-Hubert (Dr.), *De la Confection des moignons, et de quelques moignons en particulier (poignet, coude, jambe)* ; annexes: cathétérisme œsophagien, statistique de fractures par armes à feu, par le Dr L.-H. Farabeuf,... Paris: impr. de A. Parent, 1871 In-8 ? , 55 p., fig.

Farabeuf, Louis-Hubert (Dr.), *Précis de manuel opératoire*, par L. H. Farabeuf, professeur à la Faculté de médecine de Paris. (Première édition 1871) Nouvelle édition complètement revue et augmentée de figures nouvelles . I. Ligatures des artères. II. Amputations. III. Résections. Appendice. (862 figures.) [Texte imprimé] Coulommiers, impr. Ernest Dessaint ; Paris, Masson et Cie, libr.-éditeurs, 120, boulevard Saint-Germain 1923. (10 novembre 1925.)

Muybridge, Eadward, *Zoopraxography, Animal Locomotion* University of Pennsylvania, USA. 1893

OBRAS CRÍTICAS A LA OBRA DE SALVADOR ELIZONDO

- Acosta, Marco Antonio**, "Temas y subtemas: Salvador Elizondo en Antología personal", en *El Nacional*, 22 de octubre de 1974, p. 15
- Aguera, Víctorio G.** "El discurso grafocéntrico en el 'grafógrafo' de Salvador Elizondo" *Hispanoamérica*, Año X N. 29 (1981) pp. 15-29
- Agustín, José**, "Entrevista grabada con Salvador Elizondo" en *Diorama de la cultura en México, Excelsior*, 6 de febrero de 1966, pp. 3-6.
- Alis, René**, "La siléptica empírica de Salvador Elizondo" en *El universal*, 4 de marzo de 1973, p. 16.
- Alves Pereira, Teresinha** "Salvador Elizondo, un mexicano mágico" *Minas Gerais*, suplemento literario, N. 27 (27 de noviembre de 1971), pp 8-9
- Arcocha, José A. y Fernando Valenzuela**, "Salvador Elizondo", *Consenso*, N.1, (1977), pp. 37-42
- Batis, Huberto**, "Reseña a *Farabeuf*", en *La cultura en México*, Revista Siempre, 205, 1966, p. XV
- Batis, Huberto**, "Tortura y erotismo", reseña a *Farabeuf*, en *EL Heraldo Cultural*, 15, 1966, p. 14
- Bell, Steven M.** "Literatura crítica y crítica de la literatura, teoría y práctica en la obra de Salvador Elizondo" *Chasqui*, Vol. XI N.1 (Nov. 1981), pp 41-52
- Bell, Steven M.** *The body of writing Literature, Juan García Ponce and Salvador Elizondo, texts and contexts*, Doctoral Dissertation, University of Kansas 1984.
- Bermúdez, María Elvira**, "Creaciones elevadas: el último libro de Elizondo" en *Excelsior*, 7 de septiembre de 1983, p. 1-C.
- Bruce-Novoa, Juan** "Entrevista con Salvador Elizondo" *La palabra y el hombre*, (Nueva época), N. 16 (oct-dic 1975) pp 51-58.
- Campos, Julieta**, "El otro lado del espejo", en *Siempre*, 956, 1969.
- Campos, Julieta**, "Una novela que llega a los límites de la novela 'El hipogeo secreto'." *Oficio de leer*, México, fondo de Cultura Económica, 1971, pp. 62-65
- Campos, Marco Antonio**, "Salvador Elizondo: lo que escribo sólo tiene valor textual", en *Los escritores, Proceso*, CISA, México 1981, pp. 66-73

- Campos, Marco Antonio**, "Los mejores libros de 1978", *Proceso*, N. 114 (1978), p 55.
- Cano, Ricardo**, "Salvador Elizondo o el suplicio como escritura"
- Capetillo, Manuel**, "Salvador Elizondo, el libro puro" en *El Nacional*, 27 de abril de 1972
- Capetillo, Manuel**, "Teoría y realización de una escritura" (sobre la escritura de Salvador Elizondo), en *Revista de la UNAM*, 27 de abril de 1972
- Carballo, Emanuel**, Prólogo a *Salvador Elizondo*, Colección *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX, presentados por sí mismos*. Empresas Editoriales Mexicanas, México 1966, p. 5 - 12
- Carballo, Emanuel**, "Novela y cuento" en *La cultura en México*, Revista Siempre, 203, 1966, p. VI
- Carballo, Emmanuel**, "¿Quién es el autor de *Farabeuf*?", *Siempre*, N. 665, (mar. 23, 1966), suplemento literario, N. 214, p. IV.
- Carballo, Emmanuel**, *Narrativa mexicana de hoy*, Madrid, Alianza Editorial, 1969
- Carvajal, Juan** "Elizondo: nada se puede instaurar en un mundo sin rito", *Siempre*, N. 665 (mar. 23 1966), suplemento literario, N. 214, p. II-IV.
- Castellanos, Rosario**, "Tendencias de la novelística contemporánea" en la revista de la UNAM, 20, Num. 7, 1966, P. 12
- Conte, Rafael** "Salvador Elizondo o la investigación estructural" *Lenguaje y violencia*, Madrid, Ed. Al-Borak, 1972, pp. 241-252.
- Curley, Dermot F.**, *En la isla desierta, una lectura de la obra de Salvador Elizondo*, México, FCE 1990, Colección Popular.
- D'Lugo, Carol Clark**, "Elizondo's Farabeuf: a consideration of the text as text", *Symposium*, vol. 39, N. 3 (1985) pp. 155-156
- D'Lugo, Marvin** "Otro escritor para lectores - cómplices" *Nueva narrativa hispanoamericana*, Vol. 2, N. 1 (ene. 1972) pp. 214-217.
- Díaz de León, Raquel et al.**, "Un autor en busca de 'no-lectores'", en *El sol de México*, 19 de febrero de 1977, pp. 1 -2 D.
- D'Lugo, Carol Clark**, *Fragmentation and reader response, a study of anticlassical strategies in the Mexican novel*
-

- (1947-1965) (Arreola, Elizondo, Rulfo, Yañez) Ph.D. Thesis Brown U. 1983
- Durán, Manuel**, "Salvador Elizondo" en *tríptico Mexicano: Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Salvador Elizondo*. SEP Setentas, México, 1973, pp. 134 – 173.
- Fell, Claude** "Farabeuf de Salvador Elizondo", *Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea*, Luis Enrique Delano, traductor, México, SEP/Setentas, 1976, pp. 153-156
- Fouques, Bernard**, "Farabeuf, entre l'anathème et l'anamorphose" *bulletin hispanique*, V. 83, N. 3 & 4 (Juill-Déc, 1981), pp. 399-431
- García Flores, Margarita**, "Elizondo, la novela del solipsismo", *Hojas de crítica, suplemento de la Revista de la UNAM*, V. 23 (abr. 1969), pp. 12-14
- Glantz, Margo**, "Farabeuf, la escritura barroca y la novela mexicana", *Barroco*, N. 3 (19171) pp. 29-37,
- Glantz, Margo**, *Repeticiones, ensayos sobre literatura mexicana*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1979
- González, Emiliano**, "Salvador Elizondo, entrevista" *Siempre*, N. 949, (Sept. 1, 1971), *suplemento literario*, N. 499, pp. II-IV
- Graniela Rodríguez, Magda (1955-)** *El papel del lector en la novela contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo*. Doctoral dissertation, U. of Illinois, First edition 1991. Potomac, Md. U.S.A. Series Scripta humanistica. N. 77, xi,230p; 22cm [PQ7298.26.A25 Z68 1991 LUA]
- Gutiérrez de Velazco Romo, Luz Elena**, *La escritura de la amputación o la amputación de la escritura*, Tesis doctoral, El Colegio de México.
- Hurtado, Ma. Teresa Ponce de**, "Salvador Elizondo y el libro puro", en *El sol de México*, 15 de marzo de 1972 1 D.
- Inclledon, John** "Salvador Elizondo's *Farabeuf*, the reader as Victim", *Latin American Fiction Today*, Upper Montclair, N.J., Montclair College, 1979, pp. 71-74
- Inclledon, John** "Salvador Elizondo's *Farabeuf*: remembering the future", *Review*, V. 29 (may-aug 1918), pp. 64-68
- Jara, René C. ,** *Estrategias de la inscripcion narrativa "Farabeuf"* (Sp. Text) Th. Ph.D. Arizona State U,

- 1979 y edición de la Universidad Veracruzana, Xalapa, 1982.
- Lemus, Silvia**, "El más allá de la escritura", *entrevista a Salvador Elizondo*, Nexos 238, octubre de 1997
- Larson, Ross** *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo*, México: El Colegio Nacional, 1998
- Lesser, Wendy**, "Literatura norteamericana contemporánea" en *The Oxford guide to contemporary writing*, Oxford University Press 1996
- Martínez, Humberto**, "Salvador Elizondo en *Contextos*" Revista de la UNAM, 28, Num. 2, 1973
- Mata, Oscar**, Apuntes sobre la novela "El hipogeo secreto" de S. Elizondo, UAM, México 1980.
- McMurray, George** "Current Trends in the Mexican Novel", *Hispania*, V. 51, 1968, pp. 63-68
- McMurray, George** "Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto* and the Wittgenstein's Philosophy", *Hispania*, V. 53, (1970), pp 330-334
- McMurray, George** "Salvador Elizondo's *Farabeuf*", *Hispania*, V.50 (1967), pp. 596-601
- Melo, Juan Vicente**, "De la novela como experimento", en revista de la UNAM, 20, num. 6, 1966, p. 31.
- Melo, Juan Vicente**, "Dos obras maestras de la nueva literatura mexicana" en *La cultura en México*, Revista Siempre, 236, 1966, p. XX.
- Mendoza, María Luisa**, "Dos veces la verdad con Salvador Elizondo y la imaginación", en *El Día*, 13 de octubre de 1963, p. 2
- Michaelis, Pierre** "Escritura y realidad en *Farabeuf*", *Plural*, V. 4 (ene. 1975) pp. 63-68
- Millán, Josefina**, "Salvador Elizondo: no se puede rechazar un premio y a la vez hacerse publicidad con él"
- Mondríguez, Amalia Mercedes** *El rito, el mito y la trascendencia: aproximaciones a la representación de la mujer en la narrativa erótica de Salvador Elizondo*, José Donoso, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez. Tesis doctoral, USA 1988. [UCSD SSH PQ7082N7M65 1988a LUA]
- Nualart, Jaime**, "Reseña a el grafógrafo" en *Los Universitarios*, 18, 1974, p. 13.
- Novoa, Bruce**, "Entrevista con Salvador Elizondo" en *La palabra y el hombre*, 16, 1975, pp. 51-58

- Odio, Eunice**, "Carta a Salvador Elizondo" en *La vida literaria, Excelsior*, 1, num 10-11, 1970, pp. 31-34.
- Paz, Octavio** "Salvador Elizondo, el placer como crítica de la realidad y el lenguaje", *Siempre*, N.819, (marz. 5, 1969), suplemento literario, N.368, pp. III-IV.
- Paz, Octavio**, "El signo y el garabato" en *El signo y el garabato*, Joaquín Mortíz, México, 1973, pp. 200-206.
- Peña, Luis Humberto**, *Aproximación a la producción narrativa mexicana, 1958-1970* Tesis doctoral, Arizona State U. 1983
- Piazza, Luis Guillermo**, "Siete días. Visconti por Elizondo" en *Diorama de la Cultura Excelsior*, 3 de noviembre de 1963, p. 7
- Poniatowska, Elena**, "La locura y el fútbol: entrevista a Salvador Elizondo" en *Novedades*, 18 de agosto de 1966.
- Poniatowska, Elena**, "Entrevista a Salvador Elizondo" en *Plural*, 45 1975, pp. 28-35.
- Rees, Earl L.** "Characterization through objective correlative in Salvador Elizondo's *Farabeuf*", *Proceedings of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages*, V. 271, pp. 166-169
- Rees, Earl L.** "El erotismo en *Farabeuf*", *Papeles de la frontera*, N. 2 (1978) pp. 1-8
- Rees, Earl L.** *The prose fiction of Salvador Elizondo* Tesis doctoral, University of Southern California 1976.
- Reyes Razo, Miguel**, "Intento siempre fallido por captar la realidad" en *El Universal*, 9 de enero de 1977, pp. 1-5
- Román, Alberto**, *Elizondo, una escritura en el agua o la tentación del signo* Narrativa de los setentas, N° 5, en *La cultura en México*, Revista *Siempre*, 1 julio, 1981, pp. II-V.
- Romero Duran, J. Rolando** (1953-) *El concepto de escritura en Hispanoamérica: el caso de Salvador Elizondo*. Tesis doctoral, USA 1988 [UCSB Main Lib PQ6019C2S25ROMJ 1988 LUA]
- Rosas, Patricia y Lourdes Madrid**, *Las torturas de la imaginación*, México, Ed. Premiá, 1982
- Ruffinelli, Jorge**, "Salvador Elizondo, *Farabeuf* y después", El lugar de Rulfo, Xalapa, U. Veracruzana, 1980, pp. 155-170

- Ruffinelli, Jorge**, "Salvador Elizondo", *Hispanoamérica*, A. VI, N. 16 (1977), pp 33-48
- Sainz, Gustavo**, "Temática, proyección y técnica en el arte reservado del cuento" en *México en la Cultura, Novedades*, 764, 1963, p.3
- Sarduy, Severo**, "Del Ying al Yang" en *Escrito sobre un cuerpo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969, pp. 9-30.
- Soto, Livia** "El hombre víctima de sus intuiciones arquetípicas", *Nueva narrativa hispanoamericana*, V. 4, (ene-sept, 1974), pp. 367-370
- Sotomayor, Andrea**, "El hipogeo secreto, la escritura como palíndromo y cópula", *Revista iberoamericana*, V. 112-113 (jul-dic, 1980), pp. 499-513
- Torre, Gerardo de la**, "Retrato de Salvador Elizondo y sobre otras cuestiones" en *Vida Universitaria*, 28 de diciembre de 1969, p. 10.
- Torres Fierro, Danubio**, "Entrevista con Salvador Elizondo" en *Diorama de la Cultura, Excelsior*, 9 de junio de 1974, pp. 8-9
- Villegas, Paloma** "Narrativa: Pitol, Monterroso, Elizondo, Pacheco", *Siempre*, N. 1020 (ene. 10, 1973), suplemento literario, N. 570, pp. II-IV
- Xirau, Ramón** "Farabeuf", *Diálogos*, V. 2, N. 4, (may.jun 1966), pags. 43-44
- Zaid, Gabriel**, "Sobre el realismo en Farabeuf" en *revista de Bellas Artes*, 7, 1966, pp. 103-104.

OTRAS OBRAS CITADAS

- Biblia (La)* en la traducción de Casiodoro de Reyna.
- Aggleton, P.**, *Deviance*, London Routledge, 1980 y
- Agustín, De Doctrina Christianana, S. Aurelii Augustini de Doctrina christiana libri quatuor et Enchiridion ad Laurentium, ex Benedictinorum recensione recognitos edidit Car. Herm. Bruder.... Editio stereotypa.** Lipsiae: typis C. Tauchnitii, 1838. Bruder, Carl Hermann. Editor.
- Anastasio de Alejandría**, *De decretis Nicaenae Synodi*, y *The Canons...* the Arabic and Coptic versions, edited and translated... by Wilhelm Riedel,... and W. E. Crum,... London, 1904, Crum, W. E.. editor.
- Anfiloco de Iconium**, *Jambie ad Seleucum*

- Austin, How to do things with words / [by] J.L. Austin.**
Cambridge: Harvard University Press, 1962.
- Ayer, A. J. The Problem of Knowledge.** Penguin, 1956.
- Bachelard, Gaston, La dialectique de la durée**
- Bakhtin, Estética de la creación verbal / M.M. Bajtin ; tr. Tatiana Bubnova, México: Siglo Veintiuno , 1982, y para las citas, Esthétique et théorie du roman [Texte imprimé] / Mikhaïl Bakhtine ; traduit du russe par Daria Olivier ; préface de Michel Aucouturier [Paris]: Gallimard, 1978.**
- Barthes, Roland Le Degré zéro de l'écriture** Paris, Éditions du Seuil - Collection Pierres vives
- Barthes, Roland L'intuition de l'instant, Paris Editions Gonthier, 1932.**
- Barthes, Roland SZ** Paris: Éditions du Seuil, 1970,
- Barthes, Roland, Sade, Fourier, Loyola, Éditions du Seuil, 1970,**
- Bataille, Georges La Littérature et le Mal, L'Érotisme; Le Procès de Gilles de Rais ; Les Larmes d'Éros / Georges Bataille in Œuvres complètes... / Georges Bataille. ; 10 Paris, Gallimard, 1987.**
- Baudelaire, Charles, Oeuvres Complètes, T. I. Ed. La Pléiade, Paris**
- Baudrillard, Jean, De la séduction**
- Bazin, André, Ontologia de la imagen**
- Beck, K. 'De re Belief and Methodological Solipsism', in Thought and Object - Essays in Intentionality (ed. A. Woodfield). Clarendon Press, 1982.**
- Beristáin, Elena, Diccionario de retórica y poética**
- Bertrand, Pierre, ¿El olvido, revolución o muerte de la Historia?**
- Blanchot, Maurice Lautréamont et Sade** Paris: Éditions de Minuit , Col. Arguments. 19
- Blanchot, Maurice, L'absence: Nietzsche et l'écriture fragmentaire, Paris, Gallimard.**
- Blanchot, Maurice, Le livre à venir, Paris, Gallimard**
- Bloch-Michel, Jean, Le Nouveau Roman**
- Blunt, Anthony, Borromini**
- Borges, Jorge Luis, Borges de la A a la Z, La biblioteca de Babel, Editorial Siruela.**
- Bourdieu, Pierre La distinction, critique sociale du jugement** Paris 1979, Paris. Les éditions de Minuit.

- Brillouin, Leon**, *Maxwell Demon cannot operate: Information and Entropy*. Science and Information theory
- Campbell, Jeremy**, *Grammatical man: Information, entropy, language and life*, New York, Simon and Schuster, 1982
- Cashmore, Ellis y Chris Rojek** *Dictionary of Cultural Theorists*, Ed. Edward Arnold and Oxford University Press 1999
- Chesnaux, Jean**, *Movimientos campesinos en China (1840 - 1949)*
- Cohen, S.**, *Folk Devils and Moral Panics*, Oxford, Martín Robertson. 1980
- Concilio de Laodiceo**, *Cánones*
- Culler, Jonathan**, *Theory and Criticism after structuralism*
- Dälenbach, Lucien**, "Intertexte et autotexte"
- Davis, Paul**, *Superforce: The search for a Grand Unified Theory of Nature*
- De Man, Paul**, *The resistance to theory*
- Deleuze, Gilles y Felix Guatari**, *Présentation de Sacher Masoch, Présentation de Sacher-Masoch, le froid et le cruel. Avec le texte intégral de la Vénus à la fourrure, traduit de l'allemand ... par Aude Willm ... Paris, Éditions de Minuit, 1967.*
- Deleuze, Gilles y Felix Guatari**, *Rizoma*
- Dermardirossian, Eduardo**, *Reflexión sobre la conducta del hombre de fin de siglo: egoísmo o solidaridad.*
- Derrida, Jacques**, *La différance*
- Descartes, René** *Le discours de la méthode et les Méditations*, Bibliothèque de la Pléiade
- Devitt, M.** *Realism and Truth*. Blackwell, 1984.
- Downes, D.** and P. Rock, *Understanding Deviance*, Oxford, Clarendon Press, 1982
- Ekeland, Ivar**, *Le calcul, l'imprévu: les figures du temps de Kepler à Thom*
- Faure, Guy Olivier, Jeffrey Z. Rubin, Editors**, *Culture and negotiation*, "sponsored jointly by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, UNESCO, and the International Institute for Applied Systems Analysis of Laxenburg, Austria.
- Fish, Stanley**, *Is there a text in this class? The authority of interpretative communities*, Harvard University Press, 1980.

- Fodor, Janet Dean**, *Semantics, Theories of meaning in Generative Grammar*
- Foster, Hal**, *The anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture.*
- Foucault, Michel**, *Les mots et les choses*
- Foucault, Michel**, *L'ordre du discours*
- Freedle, Roy O.** (editor), *Discourse processes: Advances in research and theory II*
- Genette, Gérard**, *Mimologiques, voyage en Cratylie*
- Granger, Gilles-Gaston**, *Essai d'une philosophie du style*
Paris: A. Colin, 1968.
- Greimas, A. J.**, *Curso de semántica estructural*
- Gunzig, Edgar, Jules Geheniau and Ilya Prigogine**, *Entropy and Cosmology*
- Hacker, P.M.S.** *Insight and Illusion.* O.U.P., 1972.
- Hamilton, James**, *Channeling Violence*, Princeton University Press, 1999
- Haraway, Dona**, *Cyborgs and Women: The reinvention of Nature*, 1991.
- Haraway, Dona**, *Primate Visions, Gender, Race and Nature in the World of Modern Science.*, 1976
- Hayles, N. Katherine**, *Chaos bound, orderly disorder in contemporary literature and science*
- Hayles, N. Katherine**, *The cosmic web: scientific field models and literary strategies in the twentieth century.*
- Hirsh Jr, E.D.** *Validity in interpretation*, Yale University Press, 1967
- Jakobson, Roman**, *Six leçons sur le son et le sens*
- James, W.** *Radical Empiricism and a Pluralistic Universe.* E.P. Dutton, 1971.
- Kant, Emanuel** *Conjectures sur les débuts de l'histoire, La philosophie de L'Histoire, traduction de S. Piobetta, Paris 1945.*
- Kant, Emanuel**, *Critique du jugement*, trad. J. Gibelin, Paris Vrin, 1946
- Kenny, A.** *Wittgenstein.* Penguin, 1973.
- Kristeva, Julia**, *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*
- Kristeva, Julia**, *La révolution du langage poétique*
- Latour, Bruno**, *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique*, Paris: Editions La Découverte, 1991.
- Lautremont, Compte de (Isidore Ducasse dit)**, *Les Chants de Maldoror*, Bibliothèque de la Pléiade.

- Locke, J.** *Essay Concerning Human Understanding* (ed. A.C. Fraser). Dover, 1959.
- MacKay, Donald M.**, *Information., Mechanism and Meaning*
- Malcolm, N.** *Problems of Mind: Descartes to Wittgenstein*, Allen & Unwin, 1971.
- Malcolm, N.** *Thought and Knowledge*. Cornell University Press, 1977.
- Martin, Robert**, *Pour une logique du sens*
- Martinez, Irene**, *Quien decide lo que tus hijos ven*, México, Pax, 2001
- Mill, J.S.** *An Examination of Sir William Hamilton's Philosophy*. Longmans Green (6th ed.), 1889.
- Oliver, W.D.** 'A Sober Look at Solipsism', *Studies in the Theory of Knowledge* (ed. N. Rescher). Blackwell, 1970.
- Pauvert, Jean Jacques**, *De l'infini au zéro. Anthologie historique des lectures érotiques 1985-2000*, Ed. Stock Paris 2001.
- Paz, Octavio**, *Lectura y contemplación*, Ediciones del Prado, México 1985
- Picard, Ernest** *Procès contre Les Fleurs du Mal de Charles Baudelaire pour offenses contre la morale publique et religieuse en La Revue des Grand Procès Contemporains*, Paris, 1885 (p. 368-387)
- Peckham, Morse**, *Man's rage for chaos: biology, behavior and the arts*
- Pinchin, C.** *Issues in Philosophy*. Macmillan, 1990.
- Platon**, *Las leyes*
- Powers, John**, *Prólogo a Saló*, Ed. Criterion, 1998.
- Prandi, Michele** *Sémantique du contresens: essai sur la forme interne du contenu des phrases / Paris: Éd. de Minuit, 1987*
- Prigogine, Ilya, and Isabelle Stengers**, *Order out of chaos: Man's New dialogue with nature*
- Quine, W.V.** 'The Scope of Language in Science', *The Ways of Paradox and Other Essays*. Random House, 1966.
- Quine, W.V.** 'Epistemology Naturalized', *Ontological Relativity and Other Essays*. Columbia University Press, 1969.
- Ricardou, Jean**, *Les Raisons de l'ensemble Pour une théorie du nouveau roman* Paris: Éditions du Seuil, 1971.
- Ricardou, Jean**, *Le Nouveau roman*, (suivi de) *Les Raisons de l'ensemble / Paris: Éd. du Seuil, 1990*,

- Ricardou, Jean**, *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.
- Ricoeur, Paul** *Le Temps raconté, Temps et récit* : Éd. du Seuil, 1985.
- Ricoeur, Paul** *Soi-même comme un autre*, Paris: Ed. du Seuil, 1990.
- Ricoeur, Paul** *Temps et récit*, Paris: Éd. du Seuil, 1983.
- Ricoeur, Paul**, *Théorie de l'interprétation: discours sur le surplus du sens*.
- Robbe-Grillet, Alain**, *Glissements progressifs du plaisir*,
- Robbe-Grillet, Alain**, *L'année dernière à Marienbad*,
- Robbe-Grillet, Alain**, *Le voyeur*,
- Robbe-Grillet, Alain**, *Pour un Nouveau Roman*
- Russell, B.** *Human Knowledge: Its Scope and Limits*. Allen & Unwin, 1948.
- Sade**, Oeuvres 1, Gallimard, la Pléiade.
- Sarduy, Severo**, *La Literatura de Latinoamérica, Siglo XXI y la UNESCO*
- Shannon, Claude E.**, *A mathematical theory of information*
- Shannon, Claude E.**, and **Warren Weaver**, *Prediction and entropy of printed English*
- Shannon, Claude E.**, and **Warren Weaver**, *The mathematical theory of communication*
- Shaw, Robert**, *Strange attractors, chaotic behavior and information flow*
- Simúl, Ben**, *Textos gnósticos*
- Singer, Peter** *A Darwinian Left: Politics, Evolution, and Cooperation* Yale University Press.
- Singer, Peter** *Practical Ethics*, Second Edition Cambridge University Press.
- Singh, Jagjit**, *Great ideas in information theory, language and cybernetics*.
- Strawson, P.F.** *Individuals, an Essay in Descriptive Metaphysics*. Methuen, 1959.
- Todorov, Tzvetan**, *Literature et signification*
- Todorov, Tzvetan** *Sémantique de la poésie* T. Todorov, W. Empson, J. Cohen, G. Hartman... [etc.] ; Paris: Éditions du Seuil, 1979,
- Todorov, Tzvetan** *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, préface de Roman Jakobson*, Paris, Ed. Du Seuil 1965

- Todorov, Tzvetan** *Critique de la critique*, un roman d'apprentissage
- Todorov, Tzvetan** *Poétique de la prose*, (suivi de) *Nouvelles recherches sur le récit* / Paris: Éd. du Seuil, 1980.
- Toscan du Plantier, Daniel**, *La emoción cultural*, ed. Imcine - Conaculta, 1996,
- Vidal de Cassis**, *Vie de médecins célèbres*, Paris 1835, Edición de la *Librairie des sciences médicales* de Just Rovier y. E. Le Bouvier.
- Vohra, A.** *Wittgenstein's Philosophy of Mind*. Croom Helm, 1986.
- Walker, Linda Marie**, "Coup de grace" , in *Parallel Gallery of Journalism*
- Wicken, Jeffrey S.**, *Entropy and information: suggestions for a common language*
- Wittgenstein, L.** *Philosophical Investigations*. Blackwell, 1974.
- Wittgenstein, L.** *The Blue Book and Brown Books*, Blackwell, 1972.