



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO
POSGRADO EN LETRAS

FARABEUF ANTE LA CRÍTICA: TRANSFORMACIÓN
DEL SENTIDO EN LA NOVELA DE SALVADOR
ELIZONDO A LOS 50 AÑOS DE SU PRIMERA EDICIÓN

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA:
SERGIO IVÁN GARZÓN CLEMENTE

Directora de Tesis:
DRA. ADRIANA DE TERESA OCHOA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO

FEBRERO, 2019



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.

AGRADECIMIENTOS

A Patricia, mi amamada, mi amante, mi amor, mi mujer, mi novia, mi compañera de vida; a mis hijos, Santiago y Avril, quienes me llenan de orgullo y me complementan. Gracias por su paciencia, consejo y alegrías.

A Alberto F., Julia, Rebeca y Alberto, de quienes recibí el amor y la formación intelectual y espiritual que sólo puede dar la familia en los años de la infancia y primera juventud.

A Adriana de Teresa, quien siempre me acompañó durante la investigación, con sus conocimientos, experiencia y pertinencia. A Armando Pereira y Angélica Tornero, quienes compartieron lecturas y su erudición en historia y crítica literaria. A Juan Antonio Rosado y Miguel Guadalupe Rodríguez, por sus observaciones precisas que tuvieron como resultado el fortalecimiento de esta tesis.

A Azucena Rodríguez y Alejandro de la Mora, amigos de generosidad insuperable. En especial, a Jorge Zepeda, interlocutor que alentó esta tesis cuando apenas estaba en sueños. Al Chanona, por estar y compartir.

A la UNAM, cuyo Fondo Reservado es mina invaluable de conocimiento.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
1. Circunstancias históricas y estado del campo literario en México (1940-1960).....	16
1.1. Los años cuarenta. Soy puro mexicano, comunista, poeta y erudito.....	20
1.2. Los años cincuenta. De la provincia mítica a la intimidad.....	32
1.3. Los años sesenta. Liberación, sublevación e innovación	52
1.4. Crítica social <i>versus</i> creación verbal	56
2. <i>Farabeuf</i> ante la crítica	61
2.1. La mejor novela de 1965	64
2.2. Una anécdota misteriosa.....	75
2.3. Es una cosa de estilos	87
2.4. Una lectura impresionista.....	93
2.5. ¿Qué quiso decir Salvador Elizondo?	98
2.6. Un misterio alucinante y morboso.....	103
3. Recepción y valoración en la actualidad	108
3.1. Del <i>nouveau roman</i> al libro puro	109
3.1.1. Que Neruda no hable de la <i>United Fruit</i>	124
3.1.2. El agreste regreso a casa.....	129
3.2. <i>Farabeuf rechargé</i>	145
3.2.1. El <i>Farabeuf</i> del doctor Wong.....	145
3.2.2. <i>Farabeuf</i> francés, chino... y mexicano.	148
3.2.3. La tragedia detrás de la belleza.	151
3.2.4. <i>Farabeuf</i> , Aquiles y la tortuga.	155
3.2.5. Edición conmemorativa de <i>Farabeuf</i> . Olvido y memoria.....	157
CONCLUSIONES.	168
ANEXOS.....	175
Bibliografía, hemerografía y fuentes electrónicas.....	184

INTRODUCCIÓN

1

Es difícil saber en qué momento una obra literaria trasciende los límites espaciales y temporales de su escritura –si es que lo hace– para insertarse en una tradición nacional o, incluso, pertenecer al grupo selecto de los clásicos universales. Hay ocasiones en que el escritor y sus circunstancias históricas y sociales (editores, mecenas, herencias, autonomía de restricciones políticas y económicas o la influencia de éstas, según sea el caso) confluyen de manera tal que, a partir del diálogo entre el creador y los lectores, se genera el disparo que impulsa a la expresión artística individual hacia la cadena de la historia literaria. La mayoría de las veces no es así. Cientos de obras publicadas explotan en las manos del lector y se consumen con la velocidad de un fósforo sin que vuelvan a iluminar el pensamiento jamás, o al menos no en la vida de su autor. Mas que esto suceda no necesariamente tiene que ver con la calidad que posee la obra literaria en un contexto histórico, social y cultural determinado. El arte, como producto humano, es más parecido a

un bebé que al cachorro de cualquier animal. Al nacer un poema, un cuento, una novela, es poco probable, si no imposible, que sobreviva por sí mismo. El recién nacido debe tener el calor y la humedad adecuados, el alimento y el cuidado médico para acoplarse al mundo exterior en sus primeras semanas de vida. El texto literario requiere todo un sistema para subsistir. La incubadora está formada, en primera instancia, por la aceptación de un círculo de escritores (algunos ya consagrados, otros en ese proceso), quienes avalan la obra neonata de acuerdo con una estética aprobada en el interior del grupo; en segunda instancia, por la crítica, nube informe de lectores cuyo bagaje intelectual y artístico genera que su opinión pese sobre la obra, la enaltezca o la destruya, la consagre o la desaparezca; en tercera, el mercado editorial, que desarrolla una serie de estrategias, entre ellas el valor de la misma crítica, para que sea consumible el producto artístico; al respecto, Pascale Casanova advierte en “La literatura como mundo” (2005) sobre el prestigio aportado por escritores renombrados mediante reseñas y prefacios a libros todavía no reconocidos. En cuarta, los premios literarios, que otorgan un reconocimiento a una obra por encima de las demás en un momento específico, y, por último, la academia, que será la que se encargará de oxigenar mediante estudios y teorías a la obra durante los años o siglos que le queden de vida.

2

Farabeuf o la crónica de un instante ha cumplido medio siglo de existencia. Los aniversarios son idóneos para hacer una valoración de lo que ha sucedido con la vida de una persona; así también sucede con la literatura. No se podría explicar cómo la ópera prima de Salvador Elizondo fue aclamada y bien recibida por las letras mexicanas en la mitad de los años sesenta, sin antes conocer cómo estaba conformado el campo literario en el momento

de la procreación. Por un lado, Octavio Paz y Juan Rulfo en los años cincuenta, uno desde la poesía y el ensayo intelectual, otro desde la narrativa, ya habían construido los rieles por donde debería transitar el tren de la estética literaria mexicana en el decenio siguiente: el surrealismo, la fragmentación, el diálogo entre la tradición nacional y los modelos europeos a los que se sumaron Juan José Arreola, Carlos Fuentes y, desde la crítica, Emmanuel Carballo. Por el otro, José Revueltas proponía el realismo crítico mediante su prosa desbocada, cruda, literatura del exterior y de la condición humana; bajo su sombra se cobijaron jóvenes escritores, entre ellos José Agustín y Gustavo Sainz, que no veían a Europa como paradigma de la literatura mexicana y encontraban en las plumas de Scott Fitzgerald y J. D. Salinger otra vía para descubrir una estética contestataria al gusto francés. *Gazapo*, de Gustavo Sainz, novela adscrita a esta tendencia, fue recibida con gran entusiasmo, al grado de haber sido considerada como posible mejor novela publicada en 1965; sin embargo, no obtuvo dicho reconocimiento: *Farabeuf* la había desplazado. El gusto por el modelo heredado del *nouveau roman*, sumado a la aversión por la literatura considerada popular, “descendiente de los bajos fondos”, se impuso a un contexto social en el que los jóvenes, las tribus urbanas, la liberación sexual, la experimentación con sustancias psicotrópicas y el *rock and roll* como ariete usado en la conquista cultural estadounidense sobre las películas de charros, componían el caldo de cultivo para que otra estética se apropiara de las agujas para cambiar de carril al tren literario mexicano.

3

Pierre Bourdieu comprende el campo literario como la relación de fuerzas entre los distintos actores (escritores, críticos, editores) que se van a comportar dependiendo de su posición: los que ocupen el nivel dominante (autores consagrados, críticos de renombre)

impondrán una determinada concepción de la literatura, a imagen y semejanza de su quehacer artístico. Por consiguiente, quienes se ubican en la parte dominada del campo, aquellos escritores que apenas se abren paso en busca del reconocimiento de sus pares, pueden elegir entre dos alternativas: avalar la obra de los escritores consagrados, de manera tal que el reconocimiento se convierta en un acto de reflexión; o bien, romper las normas de producción en vigor, que equivale a entrar en conflicto con el grupo dominante y no permitir ser adoctrinado en sus preceptos estéticos, para arrebatar un lugar no cedido.

Salvador Elizondo y Gustavo Sainz representan dos posturas antagónicas que buscaban reconocimiento en el campo literario mexicano de los años sesenta. La coincidencia del año de publicación de ambas novelas por la misma editorial –Joaquín Mortiz-, con que sus respectivos autores incursionaron en la narrativa mexicana de los años sesenta, con características estéticas e intenciones de efecto tan diferentes, permite plantear algunas interrogantes sobre la transformación del campo literario nacional en el periodo. ¿Qué hace que una “novela”,¹ *Farabeuf*, adquiera un capital simbólico mayor que *Gazapo* manifiesto en el Premio Xavier Villaurrutia de 1965? Hay quien considera que la literatura no es una competencia deportiva para decidir qué obra es mejor o peor. Efectivamente, la literatura no es un deporte y si lo fuera sería de apreciación como la gimnasia o los clavados. Sin embargo, de acuerdo con el análisis que Alberto Vital expone en *El arriero en el Danubio*, el campo literario, sobre todo en relación con los premios, es más parecido a la política, donde otorgar un reconocimiento es jerarquizar virtualmente a los escritores.

Para saber cómo se determinó que *Farabeuf* fuera la mejor novela reconocida por los escritores de la época es necesario, antes que todo, comprender cómo se relaciona la

¹ La crítica literaria aún no se pone de acuerdo en designar o no como “novela” a *Farabeuf*; sin embargo, durante esta investigación usaré el término por razones exclusivamente estilísticas y no por considerarla dentro del género, objetivo que no es el de esta tesis.

propuesta escritural de Elizondo con la tendencia dominante en el campo, caracterizada por una clara predilección estética por la literatura europea, principalmente francesa, y no por la tendencia norteamericana. Por ello, en el primer capítulo de esta investigación hago un recuento histórico y literario que abarca desde 1940 hasta 1960, en el que observo las producciones literarias más importantes de esos años y su relación con el entorno político y social. De estos años, destaco el papel que tuvieron Octavio Paz y José Revueltas, figuras emblemáticas de las letras mexicanas, pero con distinta suerte. El primero ayudó a posicionar a Salvador Elizondo en el campo literario; el segundo fue utilizado de estandarte por Gustavo Sainz y los escritores de la Onda, movimiento así bautizado por Margo Glantz, quien también dio nombre al movimiento literario que se proponía la perfección formal de la obra narrativa: la Escritura. Ambos movimientos, Onda y Escritura, fueron de alguna manera herederos de la novela norteamericana de la posguerra y la generación *beat*, por un lado, y del *nouveau roman*, por el otro, cuyas obras fueron recibidas con interés en el sector dominante del campo.

4

En 1965, en México, hay un interés creciente por la experimentación formal en la literatura. Autores como Robbe-Grillet y Michel Butor, cuya obra provenía del decenio anterior, son leídos con entusiasmo por sus pares mexicanos, a lo que se añade un nuevo acercamiento al erotismo, propio de la época (aunque en realidad no tan arraigado en la generalidad de la obra de los escritores mexicanos del siglo XX) impulsado por la lectura del libro *Las lágrimas de Eros*, de Georges Bataille.² *Farabeuf* contiene tanto la experimentación

² Según el recuento que hace Emmanuel Carballo, salvo algunos momentos excepcionales en la obra de José Rubén Romero, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, José Revueltas, Carlos Fuentes y, sobre todo, Juan García

formal, muy vinculada a la nueva novela francesa, como la continuidad imperceptible que engarza el coito con el momento de morir en una cinta de Moebius, tema en el ensayo de Bataille.

En “El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético” (1976), Wolfgang Iser plantea que para valorar una obra literaria, la crítica necesariamente tiene que encontrar las características que permitan objetivar su apreciación (subjetiva). Si los criterios de valoración que debía poseer la obra ganadora del Premio Villaurrutia hubieran sido la literaturización de la cultura popular, la explotación de los diálogos y la originalidad en la composición de los personajes, probablemente *Gazapo* hubiese obtenido el galardón. No fue así. Las cualidades que el jurado buscaba en las obras publicadas ese año eran, según el dictamen publicado el 24 de febrero de 1966 en el diario *Excélsior*, la experimentación, se entiende que formal, y el uso de elementos de la literatura universal. Francisco Zendejas, autor del dictamen, no explica a cuáles elementos se refiere, pero seguramente se trataba de motivos literarios como el suplicio, el espejo, la fotografía, el I-Ching, la Ouija, el cuadro de Tiziano, entre otros, todos lejanos a la realidad nacional.

Desde su publicación y su pronto reconocimiento por el campo, *Farabeuf* se dio a conocer como el experimento literario por excelencia. Es el turno de los críticos; su lectura, interpretación y valoración de la novela, lo que Hans Robert Jauss denominó publicidad literaria, desencadenarán una percepción generalizada: antes de que llegue al lector común, *Farabeuf* ya es un enigma maravilloso en su composición aunque no suceda nada en la trama. Esta percepción, bastante uniforme en la recepción crítica inicial, fue modificándose

Ponce, el erotismo en la literatura mexicana es un motivo ínfimo. Carballo remata: “Puedo afirmar que nuestros escritores son tímidos en el arte de ser cachondos. Son púdicos, o por lo menos partidarios de que la ropa lujuriosa se lava en casa”. En “Erotismo y pornografía en la prosa mexicana”, *El Universal*, 22 de mayo de 2005.

muy lentamente con el transcurso de los años, y es de suponerse que a los cincuenta años de publicarse la primera edición, la lectura y apreciación de *Farabeuf* por la crítica debe haberse modificado. En su ensayo titulado “Experiencia estética y hermenéutica literaria” (1977), Jauss propone que existen dos formas de recepción: una, la que produce un efecto y significado en el lector actual de una obra publicada en un periodo anterior; la otra se encuentra en la reconstrucción del proceso histórico de las diferentes interpretaciones de la obra por los lectores de diferentes épocas, incluida, desde luego, la recepción inicial. El segundo capítulo de esta investigación analiza la manera en que la crítica literaria inicial interpreta y valora la novela de Elizondo, conducida notablemente por la influencia en boga del *nouveau roman* (influencia percibida, por ejemplo, por Juan Carvajal, José Agustín, Ramón Xirau y Gabriel Zaid) y los paratextos presentes en el título propuesto por el editor Joaquín Díez-Canedo, *Farabeuf o la crónica de un instante* y la presentación de la novela redactada por la editorial en la solapa del libro. Para ello, fue necesario hacer exégesis de las reseñas, artículos y entrevistas publicados en los diarios y revistas en un corte de tiempo que transcurre de 1965 a 1975.

5

Con base en el estudio de las publicaciones periódicas, en la primera parte del tercer capítulo es posible afirmar que más allá de las incipientes polémicas que hubo, por un lado, entre Octavio Paz y Gustavo Sainz, y por el otro entre Alfonso Noriega y Francisco Zendejas, *Farabeuf* no sufrió en lo general una crítica adversa; al contrario. La recepción inicial de la obra la llenó de elogios, sobre todo debido al carácter innovador que le reconocía. Sin embargo, no siempre sería así, pues a inicios de los años ochenta, con el ingreso de Salvador Elizondo a la Academia Mexicana de la Lengua, parte de la crítica

(entre ellos Emmanuel Carballo, Alberto Román y José Joaquín Blanco) reaccionaron con maledicencia al referirse a su producción, principalmente en relación con *Farabeuf*, *El hipogeo secreto* y su prosa breve titulada “El grafógrafo”. Para los detractores, *La crónica de un instante* había dejado de ser un experimento y su autor degeneraba de innovador a epígono. Incluso hubo quien profetizara su conversión de *enfant terrible* a fraile predicador al servicio de la Academia. Algo de responsabilidad tuvo Elizondo en generar esta percepción cuando en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana el 23 de octubre de 1980, titulado “Regreso a casa”, manifestó el deseo –fingido o real— de cambiar el rumbo de la originaria búsqueda por la escritura pura hacia el habla natural mediante la dramaturgia; deseo que en los hechos quedó sólo en declaración.

La segunda parte del capítulo recoge la crítica de la que ha sido objeto *Farabeuf* en los años recientes, teniendo como corte temporal de 2012, año en que se publicó la edición crítica de la novela realizada por Eduardo Becerra, a 2015, año que el Fondo de Cultura Económica celebró el medio siglo de la primera novela de Elizondo con una edición de aniversario. En la parte final de esta investigación se analiza hasta dónde se puede hablar de una transformación de sentido de *Farabeuf* para el lector actual,³ sobre la hipótesis de que, a cincuenta años de haberse publicado la novela, se ha distanciado de los prejuicios estéticos que dirigieron a la crítica en su recepción inicial.

³ La obra literaria es analizada y valorada de manera diferente en cada época. Nunca mantendrá la misma interpretación a lo largo de su historia, pues su sentido será determinado por las transformaciones culturales, religiosas, políticas, económicas, que sufra en un periodo establecido. Así se comprende que una obra como *El Quijote*, en su origen, la conocieran como una obra cómica, “mientras que en el Neoclasicismo se valoraron las lecturas didácticas del texto; en el siglo XIX se leyó la obra desde la distinción entre espiritualismo y materialismo, representados respectivamente por las figuras de don Quijote y Sancho Panza, mientras en el siglo XX ganaron terreno sobre las demás las interpretaciones formales”. En Ascención Rivas Hernández, *De la poética a la teoría de la literatura (una introducción)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2005, p. 213.

En síntesis, esta investigación tiene por objetivo explicar las transformaciones del efecto y significado⁴ en el lector actual de *Farabeuf* a través de la reconstrucción del proceso histórico en el que el texto ha sido aceptado e interpretado por lectores de diferentes épocas. Para ello me he basado tanto en conceptos propios de la teoría de la recepción (experiencia estética, publicidad literaria, efecto, significado e indeterminación), como en conceptos de la sociología de la literatura (capital social, capital simbólico, consagración, principio de jerarquización, revolución literaria). Asimismo, recupero el concepto de prejuicio de Gadamer, en el sentido del conocimiento previo, no comprobado, con el que el lector se acerca por primera vez al texto. Para esta investigación propongo que el *nouveau roman*, los paratextos de la primera edición materializados en la presentación del libro en la solapa y el título “La crónica de un instante”, así como la separación que hace Margo Glantz entre literatura de la Onda y literatura de la Escritura, fueron factores determinantes en la crítica de *Farabeuf* en diferentes momentos.

Por último, considero importante aclarar que el sustento de esta investigación se encuentra en la revisión y exégesis de la crítica sobre la novela de Salvador Elizondo que fue publicada en distintos diarios y revistas nacionales durante los cortes temporales mencionados, excluyendo los estudios que desde la academia se han llevado a cabo y que muchos de ellos se encuentran en forma de tesis publicadas y no publicadas de licenciatura y posgrado; además de otros ensayos que fueron editados como libros. El motivo de esta

⁴ Existen dos polos en la relación texto-lector; por un lado se encuentra el efecto, que concretiza el sentido condicionado por el texto, y por otro la recepción, que ocurre en la concretización del sentido condicionada por el destinatario. El primero tiene carácter orientativo, pues surge con la experiencia que tiene su autor (en una época, con una condición social, política, religiosa, etcétera, así como un entendimiento propio de la literatura); sin embargo, será el lector, o sociedad de lectores, (en su propia época, condición y noción de lo que es literario) quien resignificará al texto desde una lectura actual. *Vid.* Hans Robert Jauss, “Experiencia estética y hermenéutica literaria”, Dietrich Rall, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.

exclusión es simple: los estudios académicos suponen un tipo de lector especializado que hace una lectura dirigida *a priori*, orientada por una voluntad analítica ajena a la del público lector menos entrenado, y no necesariamente conducida por la búsqueda del placer estético sino del análisis teórico de la obra. En “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, Jauss advierte sobre la existencia de tres niveles en la formación del canon mediante la lectura: el *nivel reflexivo*, donde se da el diálogo entre autores; el *nivel socialmente normativo*, mediador de la literatura institucionalizada que impone la normativa estética (academia, crítica profesional, editoriales, etc.), y *el nivel prerreflexivo*, que corresponde al público lector no especialista, que escapa de la normativa mediante la necesidad de la lectura como placer estético. Ahora bien, en la investigación es necesario tener presentes los estudios propios del nivel socialmente normativo, pues dan luces sobre los distintos puntos de interés que despertó *Farabeuf* en los estudiantes y académicos.

Aun siendo un texto de difícil acceso por su procedimiento de composición, o tal vez por lo mismo, *Farabeuf* cuenta con más de veinte estudios, entre tesis y artículos especializados, considerando también aquellos que no son específicos sobre la novela. Según la extensa y detallada *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo*, de Ross Larson, de las dieciséis tesis doctorales publicadas de 1975 a 1989, tres tienen al lector como el objetivo de la investigación; éstas son: “Fragmentation and Reader Response: ‘A Study of Anti-Classical Strategies in the Mexican Novel: 1947-1965)’” (Brown University, Providence, 1983), de Carol Clark D’Lugo, donde se observa la indeterminación que el lector busca precisar para comprender el texto; “The Concept of the Writing and the Role of the Reader in the Works of Salvador Elizondo” (King’s College, Londres, 1987), de

Dermont F. Curley,⁵ que más que centrarse en *Farabeuf* hace una revisión de la obra de Elizondo en general en cuanto a la evolución de su escritura y el papel que el lector participativo debe desempeñar en ella, y “El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo” (University of Illinois, Urbana-Champaign, 1987), de Magda Graniela Rodríguez, donde también se enfatiza el proceso de reconstrucción del texto que lleva a cabo el lector, con base en la teoría de la recepción. Las trece tesis restantes son estudios estructurales, intertextuales, lingüísticos, narratológicos y temáticos.⁶

De las seis tesis de maestría registradas por Larson,⁷ que comprenden el periodo de 1970 a 1996, ninguna toma al lector como objeto de estudio. Así sucede también con las tesis de maestría “El tiempo en *Farabeuf*” (UNAM, 2009), de Luis Andrés Gutiérrez Villavicencio, y “Una lectura del tiempo: un estudio comparativo de *Farabeuf*, de Salvador Elizondo y *Água viva*, de Clarice Lispector” (UNAM, 2010). Otras tesis que fueron escritas después del corte temporal que hace Larson son: “La metaficción en México y los Estados Unidos (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002), de Paul Patrick Quinn; “El espacio poético en la narrativa: De los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria

⁵ La versión castellana de esta tesis es *En la isla desierta: una lectura de la obra de Salvador Elizondo*.

⁶ Éstas son: Earl Larry Rees, “The Prose Fiction of Salvador Elizondo, University of Southern California, Los Ángeles, 1977; René C. Jara, “Estrategias de la inscripción narrativa: *Farabeuf*”, Arizona State University, Tempe, 1979; Steven M. Bell, “Writing (the Body of) Literature: Juan García Ponce and Salvador Elizondo: Text and Context”, University of Kansas, 1984; Luz Elena Gutiérrez de Velasco, “La escritura de la amputación o la amputación de la escritura: análisis de *Farabeuf* o *la crónica de un instante* y una selección de cuentos de Salvador Elizondo”, El Colegio de México, México, 1984; Amalia Mercedes Mondríguez, “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”, Harvard University, Cambridge, Mass., 1988; J. Rolando Romero-Durán, “El concepto de escritura en Hispanoamérica: el caso de Salvador Elizondo”, University of California, Santa Barbara, 1988; Patricia Dolores Dórame-Grajales, “Escritura y erotismo en la literatura mexicana contemporánea”, University of Texas, Austin, 1989.

⁷ Es de notar que tanto la tesis de Adriana de Teresa Ochoa (“*Farabeuf*, de Salvador Elizondo”, 1989) como la de Victoria Martha Núñez Cea (“Asedios de una obsesión: *Farabeuf*, de Salvador Elizondo”, 1996), aparecen en las fichas catalográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México como tesis de licenciatura.

y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo” (tesis doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana, 2004), de Norma Angélica Cuevas Velasco, y “Creación y escritura en *Farabeuf* de Salvador Elizondo”, de David Núñez Ruiz (tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013), las cuales tampoco tienen como objeto de estudio la recepción de la novela de Elizondo.

Como se puede observar, hasta la fecha, los estudios académicos sobre *Farabeuf* están dedicados casi en su totalidad a analizar la forma y la materia que la componen y en menor medida a los lectores (reales, implícitos e ideales) y sus procesos para lograr la comprensión del texto. Varios de ellos se han preocupado por las influencias que podría tener Elizondo en relación con el erotismo y el sadismo, la repulsión y el deseo; sin embargo, pocos de estos estudios han profundizado en las fuentes que podría tener la obra de Elizondo con respecto a su procedimiento de composición,⁸ fundamental para plantear un origen probable sobre la forma en que el autor concibió la estructura de su texto.

⁸ El estudio de Adriana de Teresa es un buen ejemplo de análisis de los procedimientos de composición en *Farabeuf*. En éste se destacan, por ejemplo, la evocación como proceso de reconstrucción de imágenes del pasado; la invocación como método para recuperar una escena en la mente del lector, y, sobre todo, el principio de montaje cinematográfico y el ideograma (Sergei Eisenstein) como principal recurso de composición en *Farabeuf*. Vid. *Farabeuf. Escritura e imagen*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.

1. Circunstancias históricas y estado del campo literario en México (1940-1960)

Publicadas en 1965, *Farabeuf o la crónica de un instante*, de Salvador Elizondo, y *Gazapo*, de Gustavo Sainz, fueron calificadas por los suplementos culturales de los diarios *Novedades*, *Excélsior*, *Ovaciones* y *El Heraldo* como las mejores novelas del año. Además del valor estético percibido por la crítica, ambas obras se volvieron representativas de dos maneras diferentes de comprender la literatura misma. Por un lado, Salvador Elizondo venía de una tendencia que buscaba concretar el cosmopolitismo e intelectualismo mediante una propuesta de escritura autorreferente que pretendía la perfección formal de la obra narrativa. Por el otro, Gustavo Sainz, en sintonía con José Agustín y su novela *La tumba*, publicada en edición de autor un año antes, proponía un estilo propio de identificación con el lenguaje popular y temas concernientes a una sociedad tangible que se vería representada en sus personajes, y que en 1971 fue catalogado por Margo Glantz como literatura de la onda o contracultura.⁹

⁹ Sobre esto abundaré en el apartado 1.3. Los años sesenta. Liberación, sublevación e innovación.

Ahora bien, es ineludible preguntarse cuáles fueron las circunstancias históricas que se dieron para que en los años sesenta se encontraran frente a frente dos tendencias tan dispares en la literatura mexicana. Octavio Paz recuerda a Ortega y Gasset, quien señala que “hay generaciones polémicas, que rompen con el pasado inmediato, y hay otras que se presentan como mediadoras y continuadoras”.¹⁰ A fin de comprender mejor cómo surgen y se desarrollan estos fenómenos estéticos es necesario hacer una revisión del contexto social y literario previo a la publicación de *Farabeuf*, pues, continúa Paz, “ni las rupturas son absolutas ni la continuidad es mera repetición. Las generaciones de ruptura invariablemente buscan en la tradición ejemplos, modelos y precedentes; al inventarse una genealogía, proponen a sus lectores y partidarios una versión distinta de la tradición”.¹¹

Asimismo, es útil considerar —con base en Pierre Bourdieu— el lugar que ocupaban los diferentes actores en el *campo literario*,¹² pues a partir de su conocimiento y el empleo de conceptos clave como *capital social*, *capital simbólico*, *consagración*, *principio de jerarquización* y *revolución literaria*¹³ es posible reconstruir en sus aspectos esenciales las circunstancias de aparición de las obras, cuyas condiciones favorecieron su posicionamiento en el campo ante un contexto social adverso, desde el punto de vista del

¹⁰ Octavio Paz, *Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México. 3. Literatura contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 11.

¹¹ *Idem*.

¹² Pierre Bourdieu explica: “Ese campo (literario, artístico, filosófico, etc.) no es ni un «medio» en el sentido vago de «contexto» o de «*social background*» [...], ni siquiera lo que comúnmente se entiende por «medio literario» o «artístico», es decir, un universo de relaciones personales entre los artistas o los escritores, sino un campo de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él (sea, para tomar puntos muy distantes entre sí, la del autor de piezas de éxito o la del poeta de vanguardia), a la vez que un campo de luchas que procuran transformar ese campo de fuerzas”. En “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, *Criterios*, 25-28, trad. Desiderio Navarro, 1989, p. 2. Consultado el 23 de mayo de 2014, disponible en <<http://www.criterios.es/pdf/bourdieucampo.pdf>>.

¹³ En síntesis estos conceptos, que se definirán en su momento, explican la pertenencia a un grupo unido por vínculos permanentes y útiles, el reconocimiento por parte del campo, la adquisición de prestigio, el poder de crítica sobre otros autores y la ruptura de las normas de producción vigentes. Véase Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1997, p. 376.

multiforme *público lector*. Como se sabe, la lucha en el campo literario refleja tanto lo que ocurre en el mercado como en la política, generando cambios incluso en las posturas estéticas, según observó Pierre Bourdieu desde la oposición entre el arte puro y el arte burgués en la Francia del siglo XIX, cuyas escaramuzas determinaban hacia qué polo del campo se desplazaría la tendencia literaria del momento en relación con el gran público. Dado que la noción de literatura no es unívoca ni estable, cada grupo pretende imponer no sólo “un estilo de vida del artista” sino una definición propia de lo que considera legítimamente literario que vierte en su obra, y que al ser reconocida ésta por la sociedad de artistas, siempre relacionada de alguna manera con el campo político, dan también validez al grupo o, por el contrario, lo aíslan. Bourdieu ejemplificaría claramente este fenómeno con la postura de Flaubert sobre el campo artístico frente el golpe de Estado de Luis Napoleón Bonaparte:

Quando el pueblo ha hecho gala de una inmadurez política sólo comparable con la cobardía cínica de la burguesía, y cuando los sueños humanistas y sus causas humanitarias han sido escarnecidos y deshonrados por aquellos mismos que hacían profesión de defenderlos – periodistas que se venden al mejor postor, antiguos «mártires del arte» que se convierten en custodios de la ortodoxia artística, literatos que alientan un falso idealismo de evasión en sus dramas y en sus novelas «honestas»–, cabe decir, con Flaubert, que «esto se acabó» y que «hay que encerrarse y seguir sumido en la propia obra, como un topo». (96-97)¹⁴

Como se observará en el presente capítulo, el campo literario en México no se comporta de manera diferente. Cada época que vivió el país, las transiciones generacionales, las

¹⁴ Manteniendo las distancias proporcionales, es necesario recordar, por ejemplo, el acoso que sufrió José Revueltas por parte del Partido Comunista Mexicano (PCM) y de críticos como Antonio Rodríguez, quienes señalaban sobre la novela *Los días terrenales* una “traición” al pueblo, a las teorías socialistas y a los compañeros del PCM. Véase el libro de Álvaro Ruiz Abreu, *Los muros de la utopía, Cal y Arena*, México, 1992.

transformaciones políticas y sociales, el nacionalismo y las relaciones con el resto del mundo, el auge del comunismo, las intervenciones norteamericanas, las guerras civiles en Latinoamérica y la revolución sexual, entre otros factores, influyeron en sus artes en general y en sus letras en particular. En los años sesenta, las historias de la Revolución si no se abandonan totalmente en los argumentos, sí son expuestas desde otras ópticas y formas narrativas. Juan Antonio Rosado aclara: “Pese a la experimentación, en esta década persisten viejos temas: la tierra, el indio o la Revolución mexicana”.¹⁵ La ciudad incrementa su presencia como tema literario frente a la provincia, que también es retomada con nuevos procedimientos de composición, como sucede con *La feria* (1963), de Juan José Arreola. Las formas clásicas de los géneros se abrieron a la experimentación estructural y el lector fue entendido como complemento importante de la obra. En palabras de Sara Sefchovich, para esta época los autores tendieron a preocuparse por el lector,

por el nuevo papel del narrador, y sobre todo por salir del país para ir al ancho mundo sin abandonar lo propio. Este cosmopolitismo se construye de modo complejo, en varios niveles y con discurso fragmentado que muestra la erosiva y frágil sustancia de lo viviente.¹⁶

Durante los años sesenta, los escritores noveles fueron definiéndose en torno a figuras importantes como la de Octavio Paz, José Revueltas, Juan Rulfo, Juan José Arreola y Carlos Fuentes; apreciaban en sus modelos literarios no sólo la diferencia en el uso del

¹⁵ Juan Antonio Rosado, *Juego y Revolución. La literatura mexicana de los años sesenta*, Octavio Antonio Colmenares y Vargas, editor, 2ª edición, México, 2011, p. 40. Entre las obras que tocan los temas señalados se encuentran: *Cuando el Táguaro agoniza* (1960), de Ramón Rubín; “El lenguaje de nadie”, en *Dormir en tierra* (1960), de José Revueltas; *Ciudad real* (1960) y *Oficio de tinieblas* (1962), de Rosario Castellanos; *Detrás del espejo* (1962), de Héctor Raúl Almanza; *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes; *Los recuerdos del porvenir* (1963), de Elena Garro y *Los relámpagos de agosto* (1964), de Jorge Ibarguengoitia. Al respecto, véase obra citada de Juan Antonio Rosado, pp. 40-42.

¹⁶ En *México: País de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*, Grijalbo, México, 1987, p. 206.

lenguaje como materia o como instrumento de recreación de la realidad, sino también se percataron de que sus obras cautivaban a distintos tipos de lectores. Como ya se mencionó, en este decenio particular de transformaciones ideológicas y morales, surgen dos proyectos narrativos con ideas contrapuestas sobre la literatura: uno, que posteriormente se conocería como *literatura de la onda* o *contracultura*, que se apropiaba del lenguaje de la juventud para narrar principalmente los modos de vida y conflictos de este sector social, y otro al que se le llamó *escritura*, cuyo máximo interés estaba en el acto de escribir como materia de la misma narración.¹⁷

1.1. Los años cuarenta. Soy puro mexicano, comunista, poeta y erudito

Con el fin de la presidencia de Lázaro Cárdenas llegó la transformación del modelo educativo, impulsada por Manuel Ávila Camacho (1940-1946), medida que en 1945, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, implicó derogar la educación socialista para pretender una aparente unidad nacional. Esta reorientación política, obligada por la relación con Estados Unidos, se consolidó con Miguel Alemán Valdés (1946-1952) en el concepto de *mexicanidad*, que aparte del anticomunismo proyectaba el rescate de los valores y las costumbres del ser mexicano. Como consecuencia, durante los años cuarenta, las artes también absorbieron la tendencia nacionalista y en el cine, por ejemplo, se proyectaron películas como *Cuando los hijos se van* (1941), dirigida por Juan Bustillo Oro; *Soy puro mexicano* (1942), dirigida por Emilio Fernández; *El rayo del sur* (1943), dirigida por Miguel Contreras Torres; *María Candelaria* (1944), *Río escondido* (1947) y *Salón México* (1948), dirigidas por Emilio Fernández con guiones de Mauricio Magdaleno. En la literatura la atención se posó en las castas y el indigenismo, como inicio de esa búsqueda de

¹⁷ Ambos conceptos, *escritura* y *contracultura* se desarrollarán ampliamente en el apartado correspondiente.

identidad y comprensión de los orígenes de México. Así, algunas de las publicaciones en este decenio fueron: *Cuentos y leyendas indígenas de México* (1941), de Alfredo Ibarra; *Héroes mayas* (1942), de Emilio Abreu Gómez; *La negra Angustias* (1944), de Francisco Rojas González, y *Cuentos indígenas* (1946), de Pablo González Casanova.

Entre la narrativa de tendencia social de este decenio destaca *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez, novela compuesta con técnicas de la vanguardia norteamericana (según el autor) o europea (según Carlos Monsiváis), que trata de la idiosincrasia de una aldea en vísperas de la Revolución. En concreto, sobre las influencias en la novela de Yáñez, Monsiváis destaca lo siguiente:

Yáñez quiere ser preciso respecto a su plan narrativo en *Al filo del agua*: «Me propuse aplicar a un pueblo pequeño la técnica que Dos Passos emplea en *Manhattan Transfer* para describir la gran ciudad.» No obstante la afirmación, no encuentro en la novela mayor indicio de las estructuras de Dos Passos. Más bien, creo que en última instancia el libro es un sermón y una alegoría (el «barco de los locos» de un pueblo remoto), aderezados con recursos narrativos en boga en los años cuarenta, muy notoriamente los derivados de Joyce y de Proust.¹⁸

Mención aparte merecen José Revueltas y Octavio Paz. En 1936, Rafael Solana creó *Taller poético*, revista que dirigió desde ese año y que en 1938, en colaboración con Octavio Paz, sirvió de base para la fundación de la revista *Taller* (1938-1941), proyecto que dio nombre a la generación conformada por escritores tan heterogéneos como Neftalí Beltrán, Mauricio Gómez, Efrén Hernández, Efraín Huerta, Manuel Lerín, Manuel N. Lira, Vicente

¹⁸ Carlos Monsiváis, “Pueblo de mujeres enlutadas: el programa descriptivo en *Al filo del agua*”, Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, edición crítica, Arturo Azuela (coord.), 2ª ed., ALLCA XX, Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima, 1996, p. 374. No obstante la opinión de Monsiváis, hay críticos que perciben la influencia de Dos Passos en *Al filo del agua*, como Manuel Antonio Arango, quien observa un movimiento en retrospectiva como técnica de composición en la novela. Vid. Manuel Antonio Arango, *Crítica social en la narrativa de ocho escritores hispánicos*, Peter Lang, New York, 2006.

Magdaleno, Alberto Quintero, José Revueltas, Rafael Vega y Carmen Toscano. La importancia de este conjunto de personalidades para el desarrollo de la literatura nacional se debe en buena medida a su postura inicial de vincular el arte con la sociedad. Así lo describe Evodio Escalante:

Son, los de *Taller*, una generación de la ruptura. Reaccionan con violencia en contra del *artepurismo* que domina, si no en toda, cuando menos en la porción más influyente de la generación de *Contemporáneos*, que es la que los precede. Creen que el arte debe estar vinculado con la transformación revolucionaria de la sociedad y que debe contribuir, dentro de sus limitaciones, a la realización de este cambio.¹⁹

Es en esta circunstancia que se encuentran más cercanos Paz y Revueltas, quienes tienen sus primeros encuentros desde las manifestaciones de 1930 contra el imperialismo, cuando cae preso el autor de *Los muros de agua*. Tiempo después, el grupo de escritores más comprometido con el comunismo pide a Octavio Paz definirse en su postura política, sin conseguirlo. Guillermo Sheridan relata el suceso:

Huerta se compromete con Juan Marinello y Julio de la Fuente (organizadores del Congreso de la LEAR [Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios]) a reclutarlo con sus amigos de *Barandal* [...] Pero Paz perseveró en su negativa y Huerta tuvo que reconocerlo así poco más tarde: “causa pena confesarlo, pero no hubo forma de convencer al mejor grupo de poetas jóvenes” [...] Paz, incómodo, respondía en privado, una y otra vez, que él era poeta y “no un político”, y declaró con tal energía que no había entrado al Partido, que Huerta tuvo que comentar el asunto en público.²⁰

¹⁹ Evodio Escalante, “Circunstancia y génesis de *Los días terrenales*”, *Los días terrenales*, edición crítica, Evodio Escalante (coord.), 2ª ed., ALLCA XX, Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima, 1996, p. 203.

²⁰ Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, Era, México, 2004, p. 196-198.

Pocos años más tarde, los acontecimientos políticos mundiales separarán las ideologías y los destinos de Paz y Revueltas en la historia literaria de México.

En 1943, Octavio Paz ya había iniciado firmemente el camino del proyecto literario que desde muy joven había vislumbrado. No sólo había participado en las revistas *Barandal*, *Taller* y *El hijo pródigo*, además tenía ya publicados la plaquette de *Luna silvestre* (1933), los poemas ...*¡No pasarán!* (1936), *Raíz del hombre* (1937), *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España* (1937), *Entre la piedra y la flor* (1941) y su primer poemario, *A la orilla del mundo* (1942), obra que según José Emilio Pacheco le otorgaría “el prestigio de ser el mejor poeta joven de México”.²¹ José Revueltas, entre tanto, contaba en su producción con *Los muros de agua* (1941) y *El luto humano* (1943), novela que le valdría el Premio Nacional de Literatura y la crítica ambigua, a la vez mordaz y complaciente, de su compañero de generación. Más allá de señalar las cualidades de la obra, la reseña sobre *El luto humano*, escrita en mayo de 1943 por Octavio Paz para el periódico *Novedades* es, en palabras de Evodio Escalante, demoledora.²²

De cualquier modo Revueltas es el primero que intenta entre nosotros crear una obra profunda, lejos del costumbrismo, la superficialidad y la barata psicología reinantes. De su obra no quedará, quizá, sino el aliento: ¿no es esto suficiente para un joven que apenas se

²¹ José Emilio Pacheco, “Hacia piedra de sol”, *Proceso*, año 37, edición especial 44, abril de 2014, p.62. Al respecto, Guillermo Sheridan relata que poco tiempo después del regreso de Octavio Paz a México, en 1938, “el periódico *El Nacional* organiza una encuesta titulada ‘¿Quién es el mejor poeta de México?’ La votación se inclina en favor de Pellicer que espera los laurales mientras dicta conferencias sobre Bolívar en la Preparatoria, en su autonombra calidad de ‘exiliado venezolano’ [...] El ganador será González Martínez, con Pellicer en segundo sitio. Paz quedará en séptimo, por debajo de bardos como Gregorio de Gante”. Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 351.

²² La reflexión de Evodio Escalante sobre la reseña de Octavio Paz a *El luto humano* puede leerse en “Revueltas y Paz. La confrontación postergada”, *La Jornada*, 16 de noviembre de 2014, consultado el 7 de enero de 2016, disponible en <<http://www.jornada.unam.mx/2014/11/16/sem-evodio.html>>.

inicia, y nos inicia, en la misión de crearnos un mundo imaginativo, extraño y turbadoramente personal?²³

De naturaleza proclive a la polémica, Octavio Paz intenta provocar al autor que en ese momento tiene en México el foco de atención, pero la disputa literaria no llega a concretarse por la ausencia de respuesta del escritor duranguense. Después de más de una década de publicaciones, los estudios poéticos que sirvieron de base para construir un estilo propio y las relaciones con otros escritores que obtuvo en gran medida gracias a su participación, en 1937, como delegado en el Congreso Antifascista en Valencia, hacia 1943, año que recibió la beca Guggenheim, Paz ya es más que una joven promesa en el campo literario mexicano que hasta 1940 aún dominaba el grupo de Contemporáneos, cuyas figuras más destacadas eran Jorge Cuesta, a quien conoció en 1935, y Xavier Villaurrutia. El mismo Octavio Paz relata el primer encuentro que tuvo con el resto del grupo de *Contemporáneos*:

En los primeros días de enero de 1937 apareció un pequeño libro mío (*Raíz del hombre*). Jorge escribió un artículo y lo publicó en el número inicial de *Letras de México*, la revista de Barreda. La nota de Cuesta no fue del agrado de algunos de sus amigos, que veían de reojo mis poemas y mis opiniones políticas [...] Poco después, Jorge me invitó a una comida y mencionó, sin explicaciones, que asistirían otros amigos suyos. Acepté y quedamos en que pasaría a recogerlo a su oficina [...] Cuando llegué, me encontré en la antesala con Xavier Villaurrutia. Me dijo que él y Cuesta me llevarían a la comida y me dio los nombres de los otros asistentes: el grupo de *Contemporáneos* en pleno. De pronto me di cuenta de que se me había invitado a una suerte de ceremonia de iniciación. Mejor dicho, a un examen: yo iba a ser el examinado y Xavier y Jorge mis padrinos.²⁴

²³ Octavio Paz, *Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México*, 3ª edición, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, p. 574.

²⁴ Octavio Paz, *Generaciones y Semblanzas. Escritores y letras de México. 2. Modernistas y modernos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, pp. 163-164.

En la misma época en que Paz conoció a Cuesta, José Revueltas fue apresado por segunda ocasión y enviado a Las Islas Marías, de mayo de 1934 a febrero de 1935. Posteriormente, continuó enredándose en los conflictos del Partido Comunista Mexicano, del que es expulsado en 1943 junto con Efraín Huerta. El idealismo comunista en Revueltas era genuino y en 1948 lo hizo ingresar al Partido Popular, que un año después lo nombraría candidato a diputado federal, elección que perdió. Sin embargo, pese a los conflictos políticos, hacia finales del decenio creó la obra más representativa de su producción. En 1949, cuando en Argentina Jorge Luis Borges publicó *El aleph* y Alejo Carpentier concluía *El reino de este mundo* en Cuba, salió la primera edición de la novela mejor valorada y más controvertida del escritor duranguense: *Los días terrenales*. Así lo revelaba Salvador Novo al anotar en su diario lo siguiente:

Convengo con Xavier [Villaurrutia] en que [Revueltas] es ya un gran novelista. Su estilo se ha depurado, ágil, profundo, rico. Pero creo también que no está destinado a ser un novelista popular. Existe la misma lenta disposición de ánimo que Proust para entregarse al «lac de délices» de sus introspecciones aplicadas a sus personajes estéticos, de que carece un público que en las novelas busca lo que el cine le da ahora, lo que la novela le ha dado en sus buenas épocas: acción inmediata, instantáneas: lo que, en cambio, puede hacer Luis Spota, un novelista de mucha venta [...]

Terminé la lectura de *Los días terrenales* de Revueltas. Novela magnífica. *En otro idioma sería un inmediato «best seller».*²⁵

²⁵ Diario de Salvador Novo, publicado en *Mañana* el 30 de septiembre y 2 de octubre de 1949. Republicado en *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán* (1967). Reproducido en Evodio Escalante, *op. cit.*, p. 363. Las cursivas son mías.

En contraparte, Octavio Paz, en los años previos a 1950, ya prepara los hilos que tejerán su brillante futuro literario, cobijado de alguna manera por su trabajo en el Servicio Exterior, tal como lo relata Anthony Stanton:

A fines de 1943 Paz sale de México. Con el apoyo de [Alfonso] Reyes obtiene una beca Guggenheim y se va a los Estados Unidos en los días oscuros de la Segunda Guerra Mundial. En noviembre de 1943 es empleado auxiliar en el consulado de México en San Francisco, Estados Unidos. En octubre de 1944 recibe su primer nombramiento como canciller de tercera de la rama consular. A partir de agosto de 1945 es promovido a canciller de segunda y se traslada a Nueva York. En octubre, el doctor Francisco Castillo Nájera, secretario de Relaciones Exteriores y viejo amigo de su padre, lo nombra tercer secretario de la rama diplomática y le da instrucciones de transferirse a la legación de París a partir del 1 de noviembre.²⁶

En 1945 comienza una etapa crucial para Octavio Paz. Con el fin de la Segunda Guerra Mundial, el escritor llega a una etapa de definiciones en su ideología política. Estados Unidos presionaba a sus aliados, México entre ellos, para asumir una posición anticomunista, mientras que la Unión Soviética mostraba su más feroz cara a punto de convertirse en la primera potencia mundial, entre la promesa de la igualdad social y los procesos de Estado, en los que fueron ejecutados todos aquellos que se oponían al régimen al mando de Stalin. En la capital francesa, Paz rompe toda simpatía con Moscú y la utopía revolucionaria que había degenerado en los crímenes de Stalin. Al contrario de la favorable recepción que había tenido la traducción de *¿Águila o sol?* al francés en 1957, su colección

²⁶ Anthony Stanton, "Presentación", *Correspondencia: Alfonso Reyes / Octavio Paz (1939-1959)*, Fundación Octavio Paz-Fondo de Cultura Económica, México, 1998, pp. 18, 19.

de ensayos más reconocido, *El laberinto de la soledad*, traducido al mismo idioma en 1959, rápidamente enardeció a algunos lectores de la izquierda francesa más recalcitrante.²⁷

No obstante el reconocimiento a Octavio Paz como poeta, o acaso por lo mismo, José Revueltas recordaría en una nota de su diario escrito en Cuba, en 1961, cómo la obra ensayística de Paz tendría una gran relevancia entre sus lectores, de donde se comprende el ataque de parte de la izquierda francesa a *El laberinto...*:

Con el gran Ramón Martínez Ocaranza hablamos (participa Joaquín) sobre algunos de los ensayos de Octavio Paz. Martínez Ocaranza expone, con más o menos humorismo admirativo, el material de alguno de ellos, no recuerdo cuál, pero tiene esa característica tan peculiar de las meditaciones de Octavio: brillantes y disparatadas a la vez (Disparatadas en el sentido que lo decía Bergamín.) [...] el pensamiento de Octavio Paz se dispara al aire. Después me acuerdo que es Engels el que lo dice, en algún lugar: pensamientos que se disparan al aire. ¡Qué justo por cuanto a Paz!: todo él se dispara al aire; es un castillo pirotécnico, la pólvora de un torito de feria. Cuando menos en sus intentos de reflexión filosófica.)

Nota de hoy [...] Vasconcelos me decía: “Paz no debe hacer poesía; Paz es fundamentalmente un filósofo”. Del mismo modo en que todos hemos pensado siempre: Vasconcelos no debe hacer filosofía; Vasconcelos es un novelista. Bueno.²⁸

En un mundo dividido entre quienes apostaban por el socialismo y los que comenzaban a creer en el “sueño americano”, a Paz poco le afectaba la crítica de izquierda, y sus reflexiones literarias, de valor incuestionable, ya le habían rendido frutos: en 1956 le es

²⁷ Al respecto, Fernando Vizcaíno recupera el ácido comentario del poeta, novelista y crítico belga Hubert Juin, publicado ese año en *Lettres Françaises*: “Paz tiene una idea verdaderamente romántica de la revolución. No consigue conciliar la palabra que pronuncia con el orden que busca. La condenación que él trae contra la experiencia soviética y la experiencia china le ocultan las verdaderas perspectivas”. En *Biografía política de Octavio Paz o La razón ardiente*, Algazara, Málaga, 1993, p. 105.

²⁸ José Revueltas, *Las evocaciones requeridas*, Vol. II, Era, México, 1987, p. 111.

otorgado el Premio Xavier Villaurrutia, en su segunda emisión, por *El arco y la lira*, libro de ensayos sobre la poesía, la creación poética y su relación con la sociedad moderna.²⁹

A José Revueltas, ése sí vapuleado por la izquierda mexicana, le costarían once años más para obtener el Villaurrutia de manera honorífica, no por una obra sino por sus más de 25 años de trayectoria literaria. A pesar de que llegaba al sexto decenio del siglo XX con una obra literaria consolidada, los campos político y literario le eran adversos y frenaron durante años el reconocimiento más que merecido al autor de *Los errores*, tal como relata José Agustín:

En los años sesenta era un autor único en nuestro país y su propuesta literaria no se parecía a la de nadie [...] Sin embargo, se hallaba muy mal cotizado en la bolsa de valores literarios y era vilmente subestimado, si no es que francamente vetado, por el establishment cultural de la época, que no quería saber de realismo, mucho menos crítico, en la literatura. Como se sabe, el grupo que tomó el poder cultural en los años sesenta pensaba que fuera de sus círculos todos eran retrasados mentales, y creía que su misión histórica consistía en hacerle ver al medio artístico cuál era el camino correcto, por supuesto el suyo, con lo que fomentaba una aburridísima uniformidad en el gusto y la apreciación artística.³⁰

La crítica sobre la obra de José Revueltas por una parte de los escritores mexicanos de la época, quienes ya habían perdido interés en las historias de la Revolución y temas de índole

²⁹ En la entrevista a Octavio Paz que hace Enrico Mario Santí, éste sugiere al poeta que *El arco y la lira* “es el crisol donde se funden todas tus experiencias poéticas, en el sentido de que todo conocimiento poético, todo el conocimiento de tus poemas, se viene a resumir, a articular, en ese libro. También creo otra cosa: que los otros libros sobre poética, y sobre la poesía que has escrito a partir del año cincuenta y seis son reiteraciones”. Octavio Paz acota: “La semilla está en un pequeño ensayo juvenil, “Poesía de soledad y poesía de comunión”, en el que tomo como emblemas a San Juan de la Cruz y a Quevedo. Lo que escribí en *El arco y la lira* es un desarrollo de todo eso. No sé si ahora escribiría lo mismo que escribí en *El arco y la lira*. No me arrepiento de haber escrito lo que escribí, aunque ahora me parece una empresa quimérica”. En Enrico Mario Santí, “Entrevista con Octavio Paz. El misterio de la vocación”, *Letras libres*, enero de 2015, p.15.

³⁰ José Agustín, “Los relatos de José Revueltas”, en José Revueltas, *La palabra sagrada*, Era, México, 1999, pp. 10-11.

social, era escasa en elogios y severa en señalar las fallas tanto en técnica narrativa como en el recurso del “comunismo” como argumento literario. Ejemplo de ello es la reseña que sobre *Los errores*, escribió Juan García Ponce en 1964:

En principio ahora me siento capaz de afirmar que *Los errores* es una mala novela, una novela fracasada, pero que me interesó mucho más que otras novelas más logradas [...] Revueltas ha dejado que la historia se le escape de las manos y se convierta en un mero folletín (o casi, porque también es imposible ignorar sus deslumbrantes hallazgos repentinos en el mundo interior de sus personajes), por exceso, por falta de medida, de rigor y, quizás, por una mórbida complacencia en el empleo ilimitado de la violencia por el mero placer de ponerla en acción [...] Y lo mismo ocurre con el empleo desorbitado del azar, las coincidencias en los encuentros, las relaciones que se cruzan, que llegan a parecer totalmente inverosímiles y folletinescas [...] Y sin embargo... de una manera difícil de explicar, *Los errores* permanece como una novela apasionante, al menos para mí.³¹

Ahora bien, es necesario matizar el hecho de que Revueltas estuviera “vilmente subestimado”, como aseguraba José Agustín, pues desde la prensa ocasionalmente merecía algún reconocimiento por su obra literaria, como revela la opinión de Emmanuel Carballo en la segunda edición de *Los muros de agua*, a propósito de su vigésimo aniversario:

Los propósitos de Revueltas son, a la vez, más modestos y más eficaces. De los hechos que narra –todos ellos auténticamente verosímiles– se desprenden consideraciones humanitarias. Describir hechos verdaderos con verdadera habilidad artística puede ser la misión de un escritor comprometido, de un escritor solidario. Tal es el caso de José Revueltas.³²

³¹ Juan García Ponce, “Errores y aciertos en *Los errores*”, Edith Negrín, *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica*, Era / Dirección de Literatura, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, México, México, 1999, pp. 136-138. Publicado originalmente en *Revista Mexicana de Literatura*, septiembre-octubre de 1964, pp. 50-52.

³² Emmanuel Carballo, “Veinte años después. *Los muros de agua*. La primera novela de Revueltas sigue siendo válida”, *México en la cultura*, 21 de mayo de 1961, p. 2.

Aun con estas menciones favorables, tal vez si las circunstancias nacionales e internacionales no hubieran cambiado tanto durante los años sesenta, los escritores en México habrían tardado más en acreditar la obra de José Revueltas,³³ como efectivamente sucedió con la llegada del movimiento contracultural y su lucha por ocupar el escaparate literario, como señala José Agustín:

La sensibilidad artística estaba cambiando en México, como se pudo ver cuando un grupo de nuevos narradores (Gustavo Sainz, Juan Tovar, Gerardo de la Torre, René Avilés Fabila, Parménides García Saldaña, Jorge Portilla y yo mismo) coincidimos en que se trataba a Revueltas injustamente y con una definitiva falta de respeto.³⁴

Los escritores de la contracultura saldaban así la deuda que tenía la literatura mexicana con Revueltas, pese a que Octavio Paz, siempre ambivalente,³⁵ no dejaba escapar la oportunidad de expresar alguna frase incisiva a la vez que elogiosa sobre su otrora compañero de la LEAR. En 1968, en “El signo y el garabato”, ensayo registrado en “Voz

³³ Bourdieu se refiere al reconocimiento entre escritores y no necesariamente por el público lector como “*principio de jerarquización interna*, es decir el grado de consagración específica, favorece a los artistas (etc.) que son conocidos y reconocidos por sus pares y sólo por ellos (por lo menos en la fase inicial de su empresa) y que deben, por lo menos negativamente, su prestigio al hecho de que no hacen ninguna concesión a la demanda del «gran público»”. En Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte.*, p. 323.

³⁴ José Agustín, *op. cit.*, p. 11.

³⁵ La ambivalencia a la que aquí me refiero es la que se presenta en una frase con dos interpretaciones opuestas: “un excelente escritor incorrecto”. Héctor Aguilar Camín, refiere Rubén Medina, “define agudamente a Octavio Paz como un intelectual desgarrado y ambivalente entre varias tradiciones: ‘entre la tradición liberal porfiriana y la aparición del zapatismo, entre la poesía cosmopolita y los mitos y las tradiciones arcaicas de su país exótico, entre la escritura automática surrealista y la lucidez crítica, entre la independencia intelectual y la sujeción profesional a la cancillería mexicana, entre el impulso poético y la reflexión política, entre el camino de Estados Unidos y el camino del socialismo soviético, entre la vanguardia europea y su procedencia de una literatura marginal, excéntrica; entre su aristocratismo intelectual y artístico y la imposibilidad de desentenderse de Ciudad Nezahualcōyotl’. Desgarramientos, ambivalencias y contradicciones que revelan el afán universalista de Paz y su compleja experiencia como escritor”. En *Autor, autoridad y autorización. Escritura y poética de Octavio Paz*, El Colegio de México, México, 1999, p. 13. Como se observa, el concepto *ambivalencia* va más allá que lo aquí usado como adjetivo sobre Octavio Paz, lo que fortalece la idea de un discurso polisémico utilizado por el poeta intencionalmente.

viva de México”³⁶ a propósito de *Farabeuf*, en el que defendía y alababa la novela de Salvador Elizondo, Paz argumenta:

Por ejemplo, uno de nuestros mejores novelistas jóvenes, Gustavo Sáinz, dice: “Elizondo escribe muy mal”. Quizá debería haber dicho: “es un escritor incorrecto” [...]. Sobre la corrección me adhiero a lo que dice Cortázar en su ensayo acerca de *Paradiso* “las incorrecciones formales que abundan en la prosa de Lezama Lima, por contraste con la sutileza y la hondura del contenido, suscitan en el lector superficialmente refinado un movimiento de escándalo e impaciencia que casi nunca es capaz de superar”. *Sáinz no es superficial; la prueba es que admira, con justicia, a otro excelente escritor incorrecto: José Revueltas...* La incorrección, por lo demás es general en Hispanoamérica, especialmente entre los escritores jóvenes. En México no escapan a este defecto [...] casi ninguno de los nuevos novelistas.³⁷

Paz deja ver en su texto cómo están establecidas las relaciones de los distintos grupos en el campo literario mexicano: Gustavo Sainz, desde la contracultura y con obra en real competencia por adquirir prestigio, fama y reconocimiento,³⁸ opina que “Elizondo escribe muy mal”; quien defiende a Elizondo es el que en ese momento está en camino de convertirse en la figura más importante de la literatura en México.³⁹ Octavio Paz emplea las

³⁶ Colección de la fonoteca de la UNAM que conserva las voces de los escritores más significativos de México y América Latina, desde 1960.

³⁷ Octavio Paz, “El signo y el garabato”, *Biblioteca de México*, 75, mayo-junio de 2003, p. 7. Las cursivas son mías. El rodeo que da Paz en el texto original para no usar “la crítica como un tribunal” en el texto original desaparece en la versión de su libro *Generaciones y semblanzas: Escritores y letras de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, pp. 610-617. En la “Advertencia” del libro se lee: “No obstante, al preparar la presente edición, el autor [...] ha revisado [los textos] y ha introducido cambios de diversa índole (en la estructura, el desarrollo o la presentación) en la gran mayoría”, p. 7.

³⁸ Bourdieu agruparía estos atributos en el concepto de *capital simbólico*: “La única acumulación legítima, tanto para el autor como para el crítico, para el marchante como para el editor o el director de teatro, consiste en hacerse un nombre, un nombre conocido y reconocido, capital de consagración que implica un poder de consagrar objetos (es el efecto de marca o de firma) o personas (mediante la publicación, la exposición, etc.), por lo tanto de otorgar un valor, y de sacar los beneficios de esta operación”. En *Las reglas del arte*, p. 224.

³⁹ “Su autoridad es resultado del prestigio acumulado a partir de una obra poética de gran repercusión en el canon y en las nuevas generaciones, y de sus ensayos críticos, en los que trata la tradición moderna y denosta a otros autores —autorizando o desautorizando otras poéticas respecto de la suya”. Rubén Medina, *op. cit.*, p. 28.

palabras precisas para situar a cada uno de los actores en la posición en el campo literario que él determina, desde su propia posición de autor en vías de consagración: Gustavo Sainz admira (recupera y reevalúa, dijera Bourdieu) al escritor “incorrecto” José Revueltas; Octavio Paz respalda la novela de Elizondo, pues a la vez éste lo convalida como crítico, cumpliendo el ciclo, sin ruptura, en el campo.⁴⁰ Así se va tejiendo el mapa de relaciones que establece la búsqueda de ambos grupos por ocupar una posición dominante y dotar de legitimidad a sus respectivas obras, como se seguirá revisando a continuación con los otros actores más importantes de la época.

1.2. Los años cincuenta. De la provincia mítica a la intimidad

Así como el cine fue inyectado de un nacionalismo necesario según la política mexicana de los años cuarenta, en el decenio siguiente la música era el ariete que irrumpía en la mexicanidad para contagiar el *american way of life*. La televisión y la sinfonola fueron los instrumentos mediante los cuales eran transmitidos las manifestaciones culturales de otros países, principalmente de Estados Unidos, que en esa época era invadido por la efervescencia de un nuevo género musical, mezcla de *rhythm and blues*, *country*, *western*, entre otros géneros propios del folclor estadounidense: el *rock and roll*. Inke Gurnia describe de este modo la penetración cultural a través de la música:

⁴⁰ Pierre Bourdieu define el poder de consagración como el “que permite a los artistas consagrados construir determinados productos, mediante el milagro de la firma [...] en objetos *sagrados*. Para dar una idea de la labor colectiva de la que es fruto, habría que reconstruir la circulación de los innumerables actos de crédito que se intercambian entre todos los agentes comprometidos en el campo artístico, entre los artistas, evidentemente, con las exposiciones colectivas de grupo o los prefacios mediante los cuales los autores más consagrados consagran a los más jóvenes que a su vez los consagran como maestros o jefes de escuela [...] entre los artistas y los críticos, y en particular los críticos de vanguardia que se consagran al obtener la consagración de los artistas que ellos defienden o al llevar a cabo recuperaciones o reevaluaciones de artistas menores con los que se comprometen y comprueban su poder de consagración, y así sucesivamente.” En *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1997, pp. 340-341.

Ya a mediados de los cincuenta se evidenciaba el predominio de canciones en lengua inglesa en las listas de éxito nacionales, mejor llamadas *hit paradars*. La imagen del rebelde y el tono ronco del *rock* presleyano fueron absorbidos e imitados por el público adolescente mexicano de aquellos años, y las letras de sus canciones salieron en las revistas musicales mexicanas sin que la mayoría social, en todo caso, se debiera dar cuenta de sus contenidos revolucionarios.⁴¹

El otro movimiento de ruptura estadounidense se da precisamente en sus letras a través de escritores como Neal Cassady (*Pull my Daisy*, 1951), Gregory Corso (*The Vestal lady on Brattle*, 1955), Allen Ginsberg (*Howl and Other Poems*, 1956), Jack Kerouac (*On the Road*, 1957), John Clellon Holmes (*The Philosophy of the Beat Generation*, 1958) y Gary Snyder (*Myths and Texts*, 1960), quienes formaron la generación de los *beats*, cuyo fundador fue Williams S. Burroughs (*Naked lunch*, 1959). La Segunda Guerra Mundial había trastocado los valores en la juventud norteamericana que se apartaba cada vez más de la norma⁴² y prefería la intimidad individual, la experimentación y los excesos. Así lo relata José Agustín:

Todos coincidían en una profunda insatisfacción ante el mundo de la posguerra, creían que se debía ver la realidad desde una perspectiva distinta y crear un arte libre, desnudo, confesional, personal, social y generacional, coloquial y culto a la vez, que tocara fondo y rompiera con las camisas de fuerza de los cánones estéticos imperantes [...]

⁴¹ Inke Gurnia, ¿"Cuál es la onda"? *La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*, Iberoamericana, Madrid, 1994, p. 107.

⁴² Un buen ejemplo de la reacción ante el absurdo orden militar es la novela *Catch-22*, 1961, de Joseph Heller, la cual es "a primera vista es una rutinaria obra de humor negro sobre la locura de la Segunda Guerra Mundial, [pero] es en realidad una queja contra la herencia de control y coerción recibida de la guerra", Peter Conn, *Literatura norteamericana*, traducción de Carmen Franci, Cambridge University Press, Madrid, 1998, p. 343.

También estaban de acuerdo en consumir distintas drogas para “facilitar”, decía Allen Ginsberg⁴³ muy serio, “el descubrimiento de una forma de vivir que nos permitiera convertirnos en grandes escritores”.⁴⁴

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, volvieron a cobrar auge las novelas de Scott Fitzgerald *The Great Gatsby* (1925) y *Tender is the Nigh* (1934). La primera de ellas, particularmente, se volvió muy popular pues recordaba a la sociedad norteamericana las consecuencias de la Gran Guerra que ya había sufrido la *generación perdida*, escritores estadounidenses que vivieron, de manera directa o indirecta, los horrores de la Primera Guerra Mundial; las mafias traficantes de licor en centros nocturnos clandestinos, durante la Ley Seca, y la Gran Depresión de 1929, que cimbró la economía de Estados Unidos.

Al comienzo de los años cincuenta, de manera destacada, *The Catcher in the Rye* (1951), de J. D. Salinger, traducida al español como *El cazador oculto* o *El guardián entre el centeno*, fue una novela que desde su publicación sacudió a los lectores norteamericanos y se hizo referencia obligada para la academia literaria. José Agustín comenta que en *The Catcher...*, el joven protagonista, que compara por el carácter gracioso y auténtico al *Huck Finn* de Twain,

quisiera hallar la verdad, pero tiene la premonición de que quizás esta sea aniquiladora, lo cual, aunado al sentido común, lo hacen escéptico, lo contienen. Parece ingenuo y tierno, pero en el fondo observa la vida y sus mitos rectores como una suma de absurdidades, de

⁴³ Allen Ginsberg fue una de las figuras más importantes de la generación Beat, cuya obra estuvo permeada por el rechazo al militarismo, materialismo y represión sexual. Su poema más celebrado, y más controvertido, lleva por título *Howl* (1956), del cual sus versos iniciales son memorables: “I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked, dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix...” [He visto a las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura, famélicos histéricos desnudos, arrastrándose en la madrugada por las calles de los negros en busca de un colérico picotazo...]

⁴⁴ José Agustín, *Vuelo sobre las profundidades*, Lumen, México, 2008, p. 72.

enajenaciones; la cultura estadounidense y la vida misma son farsas ridículas, “broma de mal gusto” o, en el mejor de los casos, un niño jugando a los dados.⁴⁵

Bajo estas circunstancias, todo estaba dispuesto para que en la generación del *rock and roll*, el jazz y la ruptura surgiera un nuevo tipo de héroe juvenil: *el rebelde*. Las películas estadounidenses ponían en sus pantallas a James Dean y Marlon Brando, desplazando en el gusto de la clase media adolescente a Pedro Infante y las películas de charros. Es una conquista cultural de baja intensidad en donde uno de los primeros transformados es el español mexicano, que va adoptando coloquialismos que expresaban los *rebels whitout a cause* y eran la delicia de la juventud nacional. En palabras de Parménides García Saldaña:

Estos primeros sirvientes del colonialismo mental del adolescente mexicano no decían, por ejemplo, no seas culero, sino no seas gallina, gracias a los subtítulos en español de los diálogos de la película *Rebelde sin causa*, protagonizada por James Dean. Y decían no seas gallina, en el mismo tono en que le decían a James Dean: *You're a chicken*.⁴⁶

Éste es el contexto en que aparecen tres escritores, determinantes en la generación de los años sesenta, listos para disputar un lugar en el escenario mexicano: Juan José Arreola, Juan Rulfo y Carlos Fuentes.

En el mismo año de la publicación de *Los días terrenales*, sale a la luz *Varia invención*, primer libro de cuentos de Juan José Arreola que allanaría el camino al contundente *Confabulario* de 1952. Un año más tarde, con *El Llano en llamas*, otro jalisciense se sumaría a la transformación total de la literatura mexicana en el medio siglo: Juan Rulfo. Ambos escritores renovarían la narrativa nacional con las previsibles

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 58-59.

⁴⁶ Parménides García Saldaña *apud* Inke Gurnia, *op. cit.*, p. 109.

consecuencias reflejadas en algunos grupos dominantes que se sienten amenazados en el campo literario: Rulfo fue señalado como mal escritor; Arreola, acusado de fantasioso y antipatriótico. Felipe Garrido comenta al respecto:

Sus apresurados enemigos dijeron que las historias de Rulfo tenían el mérito de ocuparse de los asuntos de la tierra, y que sería fantástico que el autor aprendiera a escribir; de Arreola aceptaron que sabía escribir, aunque lamentablemente, en su opinión, lo hacía puesto de espaldas a la realidad del país. La controversia veía en los temas de Rulfo su más alta virtud y en su aparente falta de cuidado el mayor de sus defectos; admiraba en Arreola la fiesta del lenguaje, y le reprochaba el gusto por la fantasía, lo que llamaba su extranjería y el exceso de estímulos literarios.⁴⁷

Sin embargo, la transformación tanto en la temática como en los procedimientos de composición ya no podía detenerse. Juan José Arreola había sacado la mirada de la vida revolucionaria para ponerla en la intimidad del hombre, del ciudadano, del viajero que no dinamita trenes para hacer balas, sino que se plantea en una encrucijada la dirección de su destino. Apenas publicado su primer libro, envió un ejemplar a Octavio Paz, a quien había conocido en Nueva York en 1945 y un año después frecuentó en el París de la posguerra, acompañado por Rodolfo Usigli. Aunque la relación entre Arreola y Paz era cordial, frecuentemente los repelía la política; no obstante, el segundo recibió con beneplácito *Varia invención* y así lo hizo saber a su autor mediante una tarjeta postal en la que se leía:

⁴⁷ Felipe Garrido, "Prólogo" a Juan José Arreola, *Narrativa completa*, Alfaguara, México, 1997, p. 13. Garrido no especifica a cuáles enemigos se refiere.

Querido amigo: no, *Varia invención* no es un libro pobre, como dices en tu afectuosa dedicatoria, sino muy rico y diverso. Hacía mucho tiempo que no leía nada de México (en prosa) que me diera tanta fe y alegría. Gracias. Tu amigo, Octavio.⁴⁸

Entre tanto, Arreola no dejaba su afición por el trabajo editorial, que ya desde 1950 había consolidado con la colección de *plaquettes* bautizada como “Los Presentes”, cuyo objetivo inicial era, según sus palabras: “publicar obras breves escritas por los amigos, con un tiro aproximado de cien a ciento veinte ejemplares [...] que fueran numerados y firmados por cada autor”.⁴⁹ En esta colección fue publicado *Los días enmascarados* (1954), de Carlos Fuentes, considerado dentro los más importantes escritores para el devenir de la narrativa mexicana de la segunda mitad del siglo XX, además de ser también de los más rápidamente atacados. En una carta enviada en 1955 a Elena Poniatowska, Fuentes se quejaba:

A mí me ha tocado el aguacero más estúpido, con una polémica en *El Nacional* que más bien parece lista de todos los adjetivos inimaginables. El joven McGregor,⁵⁰ haciendo méritos para integrar algún Politburó tononaca, me declara “enemigo del pueblo”, “tránsfuga de la vida”, “plutócrata pseudo-intelectual aristocrático”, “títere de Octavio Paz”, “feroz subjetivo” y otras maravillas [...] Lo bueno de todo esto es que el libro [*Los días enmascarados*] ya se agotó, y a fin de mes sacaremos la segunda edición (sólo tu tía Pita⁵¹ y yo).⁵²

⁴⁸ Orso Arreola, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, Diana, México, 1998, p. 240.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 275.

⁵⁰ A finales de 1954, Joaquín Sánchez McGregor escribió un duro artículo sobre *Los días enmascarados*, titulado “En torno a un folleto”, en el que señala: “Los seis cuentos que componen *Los días enmascarados* revelan cierta ferocidad subjetiva, un alambicado afán de comunicación claramente emparentados con la sensibilidad privativa de los círculos literarios “elegantes”. Se trata, no cabe duda, de los tránsfugas de la vida [su imaginación se] preocupa por reflejar las vivencias de la “secta” presidida por Octavio Paz. Por eso es una falsa imaginación, sectaria y esotérica. En la *Revista mexicana de cultura*, suplemento de *El Nacional* (19 de diciembre).

⁵¹ Poeta que obtuvo la admiración de la intelectualidad de medio siglo, Guadalupe Amor nació en 1918. Entre varias anécdotas sobre ella, Elena Poniatowska escribió: “Durante 20 años, desde la salida de su primer libro, no dejó de seducir a un público cada vez más numeroso. Formó en torno suyo a una especie de ‘infame turba’ (como se autonombran en Barcelona los intelectuales) que hacía y deshacía a su antojo. Josefina Vicens, Octavio Paz, Tita Casassus, Sergio Fernández, Dolores Feliú, Antonio Peláez, Guadalupe Dueñas, Rubén Bonifaz Nuño, Diego de Mesa, Juan Soriano, Elena Garro, Archibaldo Burns, a quienes recibía en su

Así como Arreola había acercado *Varia invención* a Octavio Paz, de quien obtuvo su aprobación, Carlos Fuentes se había acercado a Arreola para conseguir el primer impulso a fin de posicionarse dentro del campo literario. Según el escritor jalisciense, Fuentes llegó al “misterio de la creación” con su cuento “Chac-mool”, pero rápido perdió el camino al tratar de internarse en el mercado extranjero:

En mi opinión, lo que ha hecho Carlos después ha sido tratar de seducir, de conquistar a públicos norteamericanos y europeos con el hechizo de lo mexicano. Carlos se ha convertido en una especie de escaparate de “lo mexicano”, pero siempre desde la perspectiva de una mirada que ha estado fuera de México. Sus análisis políticos sobre México me parecen poco acertados.⁵³

Ahora bien, más allá del cambio de rumbo que ve Arreola en la obra de Fuentes, los cuentos del autor de *Aura* añaden la estridencia en la interacción entre el pasado y el presente, tocando de manera tangencial lo que Juan Rulfo ya había descubierto en *El Llano en llamas* y proyectaba para *Pedro Páramo*. Manuel Durán observa al respecto:

Vivir “al día”, señalar lo inauténtico en cada jornada de nuestra existencia cotidiana, es tarea que se ha impuesto Fuentes. La coincidencia entre los niveles más profundos de Fuentes y de

departamento en la calle de Duero”. En “Pita Amor”, *La Jornada*, 8 de julio de 2012, consultado el 1 de octubre de 2012, disponible en <<http://www.jornada.unam.mx/2012/07/08/opinion/a03a1cul>>.

⁵² Elena Poniatowska, *¡AY vida, no me mereces! Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Juan Rulfo, la literatura de la Onda*, Joaquín Mortiz, México, 1986, p. 16. Las cursivas son mías y señalan cómo desde entonces la figura de Octavio Paz ya representaba una autoridad en el campo literario.

⁵³ Orso Arreola, *op. cit.*, p. 296. De hecho, la ruptura entre los dos escritores se dio más por el campo político que por el literario. Según la versión de Juan José Arreola, más allá de la mitad del siglo, en un tiempo indeterminado después, “hasta Carlos Fuentes se alejó de la izquierda para entrar en la órbita de Paz. Recuerdo una escena entre Octavio, Carlos y yo, en la que los dos me dijeron que me había echado en brazos de los comunistas, entonces yo, delante de muchas personas que estaban presentes en el mismo acto [...] le dije a Carlos: ‘Aquí se acabó toda posibilidad de amistad y trato, ni yo soy comunista ni tú tienes derecho a acusarme’ [...] Desde que ocurrió esa escena, dejé de tratar a Carlos y sólo nos hemos encontrado en muy pocas ocasiones”. *Ibid.*, p. 244.

Rulfo procede de otra fuente: no es que Fuentes imite a Rulfo, sino, simplemente, que los dos han sabido escuchar las voces del pasado. Rulfo lo hace plenamente, es escritor mítico “de tiempo completo”, mientras que Fuentes hace coexistir sus visiones míticas con el presente degradado y comercializado.⁵⁴

En 1954, las propuestas narrativas en los cuentos de Arreola, Rulfo y Fuentes servían de hilos que tejerían lo que estaba a punto de suceder con la novela de los decenios subsiguientes. Para Sara Sefchovich, *Varia invención, Confabulario, El Llano en llamas y Los días enmascarados* trazarían los tres caminos de la novela mexicana. Según la investigadora,⁵⁵ Juan Rulfo aportó para la literatura la mitificación de los tipos, el lenguaje y las situaciones de la Revolución, a la vez que la unía con los mitos universales.⁵⁶ Por su parte, Carlos Fuentes, en concordancia con lo arriba señalado por Manuel Durán, dirige el camino hacia la modernización de la literatura, trasladando los argumentos a la ciudad; el resultado es una obra vertiginosa, confusa, que pretende un efecto de visión total.⁵⁷ Finalmente, Juan José Arreola indicaría el camino de la forma y el lenguaje: su contenido temático se compone de la intimidad y las emociones. Sara Sefchovich reflexiona al respecto:⁵⁸

⁵⁴ Manuel Durán, *Tríptico mexicano. Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo*, Secretaría de Educación Pública, México, 1973, p. 60.

⁵⁵ Véase Sara Sefchovich, *op. cit.*, pp 160-173.

⁵⁶ A esta línea relacionada con los mitos y los pueblos pertenecerían *Balún Canán* (1957) y *Oficio de tinieblas* (1962), de Rosario Castellanos; *Bramadero* (1963), de Tomás Mojarro; *Los recuerdos del porvenir* (1963), de Elena Garro, e “incluso” *La feria* (1963), de Juan José Arreola. *Ibid.*, p. 163.

⁵⁷ A la línea de “los afanes totalizadores” pertenecen *Casi el paraíso* (1956), de Luis Spota; *José Trigo* (1966), de Fernando del Paso; *Hasta no verte Jesús mío* (1969), de Helena Poniatowska; *Ojerosa y pintada* (1960), de Agustín Yáñez; *La comparsa* (1964), de Sergio Galindo; *Los relámpagos de agosto* (1965), de Jorge Ibarguengoitia; *Los albañiles* (1964), de Vicente Leñero; *Beber de un cáliz* (1962), de Ricardo Garibay, como sub-corriente de esta línea, la “literatura de la onda”, con sus obras más representativas *La Tumba* (1964), de José Agustín y *Gazapo* (1966), de Gustavo Sainz. *Ibid.*, pp. 165-173.

⁵⁸ Según Sefchovich, Arreola no ha tenido “descendencia directa en la literatura mexicana”; sin embargo, vislumbra una tercera línea que sería intimista o ensimismada. En ésta se localizarían las obras *El libro vacío* (1958), de Josefina Vicens; *Polvos de arroz* (1958), de Sergio Galindo; *El tañido de una flauta* (1972), de Sergio Pitol; *Figura de paja* (1964), de Juan García Ponce; *La veleta oxidada* (1956), de Emilio Carballido;

El común que tienen estos modernizadores es su interés, su preocupación, su pertenencia natural a lo mexicano, cuestión que por entonces representó la forma de resolver el debate de los años cuarenta. Rulfo retomaba una vieja tradición de lo nacional y Arreola la rompía (como antes hizo Torri) y en cambio Fuentes trataba de reunir ambas líneas para conseguir lo mexicano universal, viejo anhelo de Reyes y Paz.⁵⁹

Juan Rulfo, a la postre el más certero, tal vez, en el papel transformador de la novelística nacional, hace trascender el tema mexicano a la universalidad. En 1955, publica *Pedro Páramo*, novela en la que –en opinión de Emmanuel Carballo– el personaje no representa la mexicanidad sino la reflexión mítica del Hombre de todos los tiempos:

Pedro Páramo, como cualquier gran novela, va más allá de lo que se propuso el autor y es, para mí, una poderosa metáfora del estar del hombre en el mundo. [Con *Al filo del agua*] estas dos novelas agotan, desde dentro, las posibilidades en que descansaba la prosa de la Revolución y facilitan el advenimiento de un nuevo lenguaje, de nuevos tipos de estructuras y estilos y, sobre todo, el acceso a una temática distinta.⁶⁰

Antes que la crítica se repusiera del sacudimiento que provocó *Pedro Páramo*, novela con la cual su autor obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia en su primera emisión,⁶¹ las reseñas

Los palacios desiertos (1963), de Luisa Josefina Hernández, y *Beber un cáliz* (1965), de Ricardo Garibay. También en esta línea “personalista y no social” incluye *Aura* (1962), de Carlos Fuentes. *Ibíd.*, pp. 173-175.

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 161.

⁶⁰ Emmanuel Carballo, *Bibliografía de la novela mexicana del siglo XX*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, p. 13.

⁶¹ Sobre la creación del premio, Gabriel Zaid (*art. cit.*, p. 38) escribe: “Inspirado en él [en Villaurrutia], cinco años después de su muerte en 1950, Francisco Zendejas inventó el Premio Xavier Villaurrutia “de escritores para escritores”, a diferencia del Premio Nacional de Literatura que era un premio del Estado.

“El Villaurrutia no empezó premiando a los veteranos consagrados, aunque en retrospectiva pueda parecerlo. De seguir ese criterio, hubiese empezado por Alfonso Reyes, que nunca recibió el premio, y por esos años (entre sus 64 y 66) publicó libros admirables [...] Ahora nos parece que el primer premiado (Juan Rulfo, en 1955) era un consagrado, pero fue al revés: el premio ayudó a consagrarlo, cuando tenía 38 años y acababa de publicar *Pedro Páramo*”.

iniciales sobre la obra en el año de su publicación fueron de la ambigüedad a la maledicencia, como la escrita por Archibaldo Burns en la que señala:

Pedro Páramo es un conjunto de fragmentos alucinados. Para haber sido una obra maestra, han fallido [*sic*] el planteamiento y el desenvolvimiento propios de la trama, pero están en juego todo el tiempo la Unción y la Gallina, realidad y fantasía, en esta narración apasionante y más viva que el agua [...] Espero no se me interprete mezquinamente si digo que Rulfo ha sabido aprovechar lecciones —aparte de las aquí recibidas por los que le anteceden— de Faulkner, Miguel Hernández, Jean Giono, Lord Dunsany, Joyce y Tomás Wolfe. Pero aflora él siempre, en todo momento [...]

Hace una revoltura de elementos que produce confusión. Los personajes nos parecen desdibujados, están tratados como paisaje, y el paisaje está concebido como personaje... Sin embargo, a cambio de estas deficiencias, Rulfo nos brinda un lenguaje que bien vale un viaje a Comala y sus murmullos.⁶²

Mientras que la obra de Juan Rulfo, por atípica, aún no entraba en el canon de la literatura en México, la publicación en 1958 de otra gran novela, *La región más transparente*, daba el impulso definitivo a la transformación en la temática de la narrativa nacional. Carlos Fuentes cambiaba la materia literaria hecha de los pueblos, las tragedias agrarias y el paisaje rural de provincia por otra originada en la gran ciudad, en la confusión de las voces en sus calles y plazas, en sus clases sociales y, particularmente, en la caricaturización de la clase burguesa de su tiempo. Armando Pereira y Claudia Albarrán coinciden en que

El punto culminante de este proceso [de enriquecimiento cultural] lo constituiría, sin duda, la publicación, en 1958, de *La región más transparente* de Carlos Fuentes, que sería vista por la

⁶² Archibaldo Burns *apud* Gerald Martin, “Vista panorámica: la obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio”, Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica, Claude Fell (coord.), 2ª ed., ALLCA XX, Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima, 1996, p. 588.

crítica especializada como la gran novela de la Ciudad de México, como el punto de partida indiscutible de nuestra novela urbana.⁶³

En sentido contrario al estilo de vida ermitaña y hermetismo esencial de Rulfo, estilo y hermetismo que disfrutaba y que voluntariamente le hacía repeler las tertulias literarias, Carlos Fuentes asumió su oficio de escritor como una clase dentro de la misma escala social. Fuentes no era el individuo que ocupaba el tiempo libre en escribir, sino que “inaugura en México una modalidad sorprendente nunca jamás vista: la literatura como carrera, como profesión”.⁶⁴ Convive con los artistas e intelectuales de la época, entre los más cercanos Luis Buñuel y Octavio Paz. Casi diez años después de salir a la luz *La región...*, Fuentes ya ha publicado *Las buenas conciencias* (1959), *Aura* (1962), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Cantar de ciegos* (1964), *Zona sagrada* (1967) y *Cambio de piel* (1967). Entre tanto, Rulfo como escritor sigue en estado latente. Durante ese mismo año, 1967, su novela continuaba siendo tema de escaramuzas para la crítica literaria,⁶⁵ polémicas que funcionan como principio de posicionamientos artísticos y literarios.⁶⁶ La nueva generación de escritores en el sexto decenio del siglo pasado o simpatizaban con sus predecesores, como fue el caso de Salvador Elizondo, o los empujaban para abrirse un espacio dentro del campo literario,⁶⁷ como fue el caso de José Agustín. Según se mencionó

⁶³ Armando Pereira y Claudia Albarrán, *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo 1947-1968*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p. 27.

⁶⁴ Elena Poniatowska, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁵ Particularmente, sobre la recepción en los primeros años de haber sido publicada la novela véase el estudio de Jorge Zepeda titulado *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, RM-Fundación Juan Rulfo, México, 2005. En éste, Alberto Vital reflexiona que “*Pedro Páramo* y Juan Rulfo sufrieron tantas vicisitudes porque estremecieron hasta las raíces a un medio literario que iba en vías de volverse un sistema profesional, comercial e institucional”, p. xvi.

⁶⁶ Véase Pierre Bourdieu, “El campo literario, prerequisites críticos...”, pp. 20-42.

⁶⁷ “Una revolución conseguida en la literatura [...] es el fruto del encuentro entre dos procesos, relativamente independientes, que acaecen dentro del campo y fuera del campo. Los recién llegados heréticos que al negarse entrar al ciclo de la reproducción sencilla, basado en el reconocimiento mutuo de los «viejos» y los «nuevos», rompen con las normas de producción vigentes y decepcionan las expectativas del campo, sólo consiguen las

en el apartado anterior, para entrar de frente a la batalla por el espacio en el campo literario, el grupo de José Agustín y Gustavo Sainz recurrió a la imagen de José Revueltas, escritor que llevaba diez años subvalorado por el grupo dominante del momento y que ese mismo año obtendría el Premio Villaurrutia;⁶⁸ pero para posicionarse no bastaba el reconocimiento de un autor, sino además el desprestigio de otro: el de la obra mejor valorada y a la vez más inconcebible y, por lo mismo, más fácil de atacar: *Pedro Páramo*. José Agustín califica y compara la obra de Revueltas y Rulfo de la siguiente manera:

José Revueltas ha sido fiel a sus principios y esta posición le ha acarreado prisión [...] así como el desprecio de los intelectuales [...] los comunistas [...] y los reaccionarios. Los primeros desarrollaron una campaña silenciosa para minimizarlo y para empequeñecer su obra literaria: erigieron monumentos colosales alrededor de libros como *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* [sic], que son pobres reflejos de *El luto humano* y *Dios en la tierra* [...] La erección como obra maestra [sic] de *Peter Páramo* es irrisoria si se toma en cuenta la presencia de *El luto humano* en la literatura mexicana. Me da la gana insistir en esto porque muchas de las personas que han aclamado a *Pedro Páramo* son las mismas que trataron de silenciar la obra de Revueltas.⁶⁹

Sin embargo, todavía le faltaba hablar a quien se había convertido en la autoridad más importante para la crítica literaria mexicana de su tiempo. También en 1967, Octavio Paz,

más de las veces imponer el reconocimiento de sus productos gracias a cambios externos: los más decisivos de estos cambios son las rupturas políticas que, como las crisis revolucionarias, cambian las relaciones de fuerza en el seno del campo [...] o la aparición de nuevas categorías de consumidores que, al estar en afinidad con los nuevos productores, garantizan el éxito de sus productos”. Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 376.

⁶⁸ Ya desde 1956, José Revueltas se lamentaba así, en una carta dirigida a su hermana Rosaura, de las condiciones que tenía para publicar su obra: “He estado revisando mis papeles y me he dado cuenta que tengo un material muy considerable de conferencias que no están del todo mal sobre problemas teóricos del arte. ¡Es absurdo que no las haya publicado! Pero es el caso que ya ni artículos míos quiere publicar nadie. Mi libro [*En algún valle de lágrimas*] lo publicaron por verdadera casualidad, gracias a que Juan José Arreola se impuso y a que influyó Archivaldo Burns (este último creo que hasta contribuyó con dinero, quiero averiguarlo, porque al mismo tiempo que se lo agradecería increíblemente me daría una pena inmensa). Así están las cosas. La gente cree que porque me abandonaron y se zurraron en mí hasta mis propios compañeros, conmigo ya se puede hacer lo que se quiere”. En José Revueltas, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁹ José Agustín *apud* Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Porrúa, México, 2003, p. 412-413.

en su artículo “Poeta con paisaje”, hizo un reconocimiento —aunque breve⁷⁰— a *Pedro Páramo*, lo que bastó para frenar la nueva reconvención que sólo se evidenciaba a la luz de la crítica supranacional, según explica Gerald Martin:

Realmente, este momento, en que algunos críticos mexicanos se ofendieron por la creciente popularidad y reputación de Rulfo entre la crítica internacional, marca el último momento en que fue posible oponerse a la figura del escritor jalisciense sin caer en el ridículo. *Para ser alguien en la literatura mexicana, hace tres décadas que ha sido importante ser reconocido por Octavio Paz.*⁷¹

En los años sesenta, el grupo dominante en el campo literario ya estaba bien definido y tenía a su cargo los principales medios de difusión de la cultura mexicana,⁷² desde el suplemento del periódico *Novedades* titulado *México en la cultura*, que de 1949 a 1961 había dirigido Fernando Benítez (luego emigraría a la revista *Siempre!* para dirigir el suplemento *La cultura en México*) hasta la longeva *Revista de la Universidad de México*,

⁷⁰ Hoy por hoy, entre la realidad y la imaginación, hay críticos que señalan el rechazo que sentía Octavio Paz hacia Juan Rulfo; por ejemplo, Víctor Jiménez recuerda que “A principios del año 2000, cuando Sergio Pitol acababa de ganar el entonces premio Juan Rulfo, nos lo encontramos Fumiaki Noya y yo en una librería de la ciudad de México. Lo felicitamos y muy pronto me dijo: ‘Quizá no lo sabes, pero en las revistas de Octavio Paz había una instrucción terminante: nunca debería publicarse ahí el nombre de Juan Rulfo’”. En “Presentación”, Víctor Jiménez y Julio Moguel (Coord.), *Portal de letras. Ejercicios de crítica literaria*, Juan Pablos Editor-Universidad Autónoma de Guerrero, México, 2013, p. 13.

⁷¹ Gerald Martin en Juan Rulfo, *op. cit.*, p. 599. Las cursivas son mías. El texto de Gerald Martín está publicado en la edición crítica de la obra de Juan Rulfo, editada en 1992, seis años antes de la muerte de Octavio Paz. Con estos datos se interpreta que el investigador y crítico inglés propone que desde los sesenta hasta sus últimos años Paz tenía mayor autoridad en México para reconocer o desconocer a sus pares. De forma más precisa, Rubén Medina ubica la consolidación del prestigio de Paz “a partir de la publicación de tres libros fundamentales, en los que configura las bases de su teoría poética y su visión sobre la historia y la cultura mexicanas: *El laberinto de la soledad* (1950), *El arco y la lira* (1956) y la segunda edición de *Libertad bajo palabra* (1960). Rubén Medina, *op. cit.*, p. 28

⁷² A decir de Gustavo Sainz *apud* Inke Gurnia, “Cuando al publicar *Gazapo* incursioné en el ‘medio cultural’, en la ‘comedia social mexicana’ el grupo intelectual era conocido como ‘la mafia’”. Gurnia agrega: “Entre los miembros de este grupo de poder que se ocupaban de literatura se solía nombrar a Huberto Batis, Fernando Benítez, José de la Colina, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Jaime García Terrés, Juan Vicente Melo, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, Luis Guillermo Piazza y Juan Tovar. José Agustín [...] hizo la división entre lo que llama ‘the small mafia’ (José de la Colina, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco y Luis Guillermo Piazza) y ‘the big mafia’ integrado por los gurús supremos: Fernando Benítez, Emmanuel Carballo, Carlos Fuentes, Jaime García Terrés, Octavio Paz y Ramón Xirau”. *op. cit.*, p. 140.

en la época de Jaime García Terrés, pasando por varias publicaciones periódicas importantes, entre ellas el suplemento cultural del diario *El día* llamado “El gallo ilustrado”, dirigido por Alberto Beltrán; *Cuadernos de viento*, dirigida por Huberto Batis y Carlos Vadés; *Cuadernos de Bellas Artes*, a cargo de Hugo Argüelles y Diego de Meza; *La palabra y el hombre*, fundada por Fernando Salmerón; *Estaciones*, ideada por Elías Nandino; *El rehilete*, fundada por Beatriz Espejo, y *El cuento*, revista creada por Edmundo Valadés, cuya segunda época, publicada a mediados de los años sesenta, fue importante para impulsar a este género literario mediante concursos y su magnífico trabajo como antólogo de prosas de alta calidad.⁷³

Mención aparte merece la revista *Snob*, dirigida por Salvador Elizondo, y cuyo subdirector y director artístico fueron, respectivamente, Emilio García Riera y Juan García Ponce. De vida fugaz, el primero de sus siete números se publicó el 20 de junio de 1962, y el último, después de dos meses de retraso, el 7 de octubre del mismo año. En la revista colaboraron, entre otros, Jorge Ibargüengoitia, Juan Vicente Melo, José de la Colina, Tomás Segovia, Alejandro Jodorowsky, Álvaro Mutis y Luis Guillermo Piazza. Algunos de ellos, que también compartían páginas en la *Revista mexicana de Literatura*, fueron protagonistas del círculo que pretendía dar a las letras nacionales un carácter cosmopolita, es decir, europeo; en el otro polo del espectro estético se encontraba el grupo que abanderaba el chovinismo como mandato político. De este último, destacó Gastón García

⁷³ Al respecto, Juan Antonio Rosado explica: “Esta publicación fue tal vez el gran proyecto de Valadés: un proyecto noble que no sólo se conformó con los tirajes de una revista mensual, sino que también abrió un concurso para incrementar el acervo de buenos cuentos [...] En agosto de 1964, cuando apareció el número 4 de la segunda época, se difundió también la primera convocatoria. Allí se expuso la intención del concurso: estimular la creación y sugerir el desarrollo de un tema de interés para el país. Andrés Zaplana y Juan Rulfo fungieron como jurado [...] Tanto fue el éxito de la revista, que recibía material a montones. El concurso tuvo entonces que llevarse a cabo dos veces por año. En las ediciones de aniversario, se ofrecía al público una “selección excepcional” de cuentos; otras entregas antologaban textos de algún país en particular”. En “Edmundo Valadés y el cuento”, *La Cultura en México*, *Siempre!*, 12 de abril de 2015, pp. 78-79.

Cantú,⁷⁴ quien, a decir de Huberto Batis, promovía “la represión de todo arte, literatura y pensamiento crítico que no se ocupara de contarle las lentejuelas a la china poblana”.⁷⁵

Las luchas dentro del campo por marcar la dirección que deberían tomar las letras nacionales ya están presentes desde 1955, cuando Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo fundaron la *Revista Mexicana de Literatura*, punta de lanza de una propuesta estética que dictaminaba aquello que tendría que ser designado como literario (alta literatura) frente a una literatura “vulgar”. De este modo, se aspiraba a que las letras mexicanas tendieran a *cosmopolitarizarse*, es decir, buscaran el diálogo entre la tradición nacional y los modelos literarios europeos de la época;⁷⁶ se pretendía, así, hacer uso de artificios más elaborados en la escritura, en cuanto a sus procedimientos de composición, y de temas universales que cuestionaran en sentido profundo la condición humana. John Stubbs Brushwood así lo describe:

in addition to this anti-nativistic factor, one notes the attention paid, especially by García Ponce, to certain European writers (e. g., Cesare Pavese, Robert Musil, Virginia Woolf) who were not well known in Mexico. The effect of this interest was the creation of a hyper-

⁷⁴ Por disposición política, durante la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz, Gastón García Cantú entró como director de la Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Nacional en sustitución de Jaime García Terrés.

⁷⁵ Citado por Anuar Jalife Jacobo, “Salvador Elizondo, editor *snob*”, en Daniel Orizaga Doguim, *Cámara nocturna. Ensayos sobre Salvador Elizondo*, Conaculta-Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2011, p. 81-82.

⁷⁶ Ejemplo de ello es la antología de poesía mexicana seleccionada por Salvador Elizondo, en cuya introducción se lee: “El elemento anecdótico humano no deja, ciertamente, de teñir nuestro juicio acerca de la poesía con coloraciones que lejos de hacérsela más accesible como pretende, nos distrae e introduce en nuestra apreciación una sobrecarga de elementos extraños que encubren la desnudez con la que fuera preciso que se nos entregara. Así, la locura de Hölderlin, los vicios de Baudelaire son espectros vanos que se interponen entre nosotros y el Empédocles o Las Flores del Mal tanto como la pistola de Díaz Mirón o la beatería de López Velarde se interponen entre nosotros y la obra de estos poetas”. En *Museo poético. Antología didáctica de la poesía mexicana moderna para uso de los estudiantes extranjeros de la Escuela de Cursos Temporales*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1974, p. XV.

intellectual aesthetic to society's accepted mores [...] The group's canon melds [sic!] three characteristics: *self-reference, internationalism, and intense intellectuality/aestheticism*.⁷⁷

La búsqueda de modelos literarios fuera de las fronteras nacionales llevó a parte de la vanguardia de los escritores mexicanos a experimentar con una nueva forma de narrar que había impregnado a las letras francesas de manera contundente con el *nouveau roman*.⁷⁸

Ubicada como el eslabón siguiente en la cadena del simbolismo y el existencialismo, la *nueva novela*, caracterizada por privilegiar el flujo de consciencia sobre los diálogos, la descripción minuciosa de los objetos sobre la descripción de los personajes y reducir al mínimo la intervención del autor-narrador, tuvo sus antecedentes en Gustave Flaubert (*Madame Bovary*, 1857), Marcel Proust (*À la recherche du temps perdu*, 1913-1927), Franz Kafka (*Der Prozess*, 1925), William Faulkner (*The Sound and the Fury*, 1929) y James Joyce (*Ulysses*, 1922; *Finnegans Wake*, 1939).⁷⁹ Entre sus máximos exponentes se encuentran Robbe-Grillet (*Les gommages*, 1953), quien en 1963 recopiló sus artículos teóricos para publicarlos bajo el título *Pour un Nouveau Roman*; Michel Butor (*La modification*, 1957) y Claude Simon (*La route des Flandres*, 1960). Robbe-Grillet

⁷⁷ [Además de este factor anti-nativista, es de notar la atención puesta especialmetne por García Ponce, a ciertos autores europeos (p.e. Cesare Pavese, Robert Musil, Virginia Woolf) quienes no fueron muy conocidos en México. El efecto de este interés fue la creación de una estética hiper-intelectual aceptada en las costumbres sociales [...] Los cánones del grupo se funden [sic] en tres características: *autorreferencia, internacionalismo y una intensa intelectualidad estética*]. Brushwood *apud* Inke Gurnia, *op. cit.*, p. 141. Las cursivas son mías.

⁷⁸ Jean Bloch-Michel advierte que el *nouveau roman* surge como una respuesta a la crisis en la esencia del arte de novelar: “si es cierto que en todas las artes las formas se modifican constantemente, no se trata ya de fluctuaciones semejantes a aquellas en virtud de las cuales se pasó del parnasianismo al simbolismo o del romanticismo al naturalismo. No se rechazan las formas, sino los elementos mismos que habían constituido siempre la obra literaria [...] Ahora bien, lo que Robbe-Grillet rechaza son precisamente los elementos considerados hasta ahora como esenciales de la estructura de la novela: el novelista, dice, debe ante todo excluir de su obra la anécdota, la historia, el relato o como quiera llamarse, sobre el que se construía la novela tradicional. Una novela, según él, no debe contar una historia. Como consecuencia, esta novela no debe contener ningún “personaje”, lo que significa que los seres humanos que en ella figuran no deben ser tratados como sujetos o protagonistas. Para alcanzar esta objetivación del ser humano en la novela, ésta debe rechazar igualmente la psicología. En *La Nueva Novela*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1967, pp. 18, 21.

⁷⁹ *Vid.* José María Fernández Cardo, *El nouveau roman y la significación* (Le Voyeur de Robbe-Grillet), Universidad de Oviedo, Oviedo, 1983, p. 7.

explicaría que el término *nouveau roman* lo había acuñado el periodista Emile Henriot, el 22 de mayo de 1957 en *Le Monde*, al criticar en un mismo artículo tanto a su novela *La Jalousie* (1957) como a la de Nathalie Sarraute, *Tropismes* (1939). En un artículo recopilado posteriormente en *Pour un Nouveau Roman*, Robbe-Grillet aclaraba, no sin cierta ironía y vanagloria, que la *Nueva Novela* en realidad, como sucede usualmente en la literatura, no se había generado espontáneamente, sino que descendía de autores que hacía varios decenios que habían irrumpido en la novelística tradicional de su época, aunque no necesariamente pertenecían todos a la tradición francesa:

Et je ne suis pas non plus l'inventeur du terme de *nouveau roman*. Le premier à l'employer a été Émile Henriot, dans *Le Monde*, alors qu'il descendait en flammes conjointement *La Jalousie* et *Tropismes*. Il était gentil Henriot, avec une incompréhension charmante et naïve de ce que nous faisons. Il ne voyait pas du tout la filiation du nouveau roman, que Simon descendait de Faulkner, que Butor descendait de Joyce, moi de Kafka... Il croyait que la littérature s'était arrêtée à Balzac. La critique était imprégnée à cette époque d'un très grand nationalisme littéraire. La littérature, c'était la France.⁸⁰

La *nueva novela* llegaría a México ya entrados los años sesenta, lo que implicaba que a la experimentación artística faltaría todavía sumarle un modo peculiar de reaccionar a los cambios políticos, sociales y morales de la época. Desde el punto de vista de una parte de la nueva generación de escritores, no bastaba quedarse con el artificio escritural ni el refinamiento estético; habría que salirse de la “torre de marfil” y elevar el habla popular y

⁸⁰ [Y no soy el inventor del término *nouveau roman*. El primero en utilizarlo fue Emile Henriot, en *Le Monde*, que bajó a las llamas, juntas, *La Jalousie* y *Tropismes*. Henriot era agradable, había malentendido encantadora e ingenuamente lo que estábamos haciendo. No vio ninguna filiación de la nueva novela, que descendió Simon de Faulkner, que Butor descendió de Joyce; yo, de Kafka. Él creía que la literatura se había detenido en Balzac. La crítica estaba impregnada en ese momento de un gran nacionalismo literario. La literatura era Francia]. Alain Robbe-Grillet *apud* Oliver Corpet, Emmanuelle Lambert, *Alain Robbe-Grillet, le voyageur du nouveau roman*, IMEC, París, 2002, p. 36.

los conflictos, tanto existenciales como sociales, al plano estético con la intención de que la sociedad tuviera acceso a la literatura como arte y no sólo como entretenimiento. Mientras Salvador Elizondo era “permeado” por la propuesta literaria francesa,⁸¹ José Agustín ponía distancia entre la *nueva novela* y sus propias influencias que venían de la literatura norteamericana (Joseph Heller, Salinger, Fitzgerald).⁸² Desde este punto se explica cómo lo que después se conocerá como *escritura y onda* tienen también una diferente “ascendencia” literaria: por un lado Robbe-Grillet y el modelo francés, por el otro D. L. Salinger y el modelo norteamericano. José Agustín relata la fuerte discrepancia que había entre los escritores noveles de la época entorno a la forma de hacer y entender la literatura:

A mí [Elizondo] me condenó desde el primer momento en que leí uno de mis textos. “Tú deberías irte a Estados Unidos”, sentenció, supongo que por el “realismo”, lo directo y dialogal, antípodas de lo que él escribía, entonces *El hipogeo secreto*, una vuelta de tuerca mucho más forzada y retorcida de *Farabeuf* que a través de lo arquitectónico añadía el tema de la escritura dentro de la escritura [...] “Tú deberías irte a Francia”, le dije.

Quedó claro que en plan de descalificaciones [en el Centro Mexicano de Escritores] nos perfilábamos hacia un año de conflictos, pleitos inútiles y golpes bajos, por lo que se estableció un acuerdo tácito de soportarnos mutuamente. Ni yo critiqué los alucines de Amparo [Dávila] ni el *nouveau roman* de Julieta [Campos] ni la escritura meta-ficción del Chato Elisetas, ni ellos se metieron conmigo.⁸³

⁸¹ En varias entrevistas a Salvador Elizondo y reseñas sobre *Farabeuf* se ha relacionado ésta con la película *L'Année dernière à Marienbad* [*El año pasado en Marienbad*] (1961), cuyo guion fue escrito por Robbe-Grillet. Este tema será desarrollado en el apartado “Del nouveau roman a la escritura barroca”. En entrevista con Juan Carvajal, Elizondo explica: “Yo conozco poco de la nueva novela. Demasiado poco como para sentirme característicamente influido por sus procedimientos. Si coincidido en algunas cosas ello se debe posiblemente al hecho de que no somos tan impermeables como creemos, lo cual es una desgracia. Sin embargo, yo no puedo negar que *El año pasado en Marienbad* me impresionó muchísimo cuando la vi. Algo debe haber trasudado de esa impresión a mi propio libro”. . En “Nada se puede instaurar en el mundo sin un rito”, *Siempre!*, 23 de marzo de 1966, p. IV.

⁸² Vid. Vicente Leñero, “José Agustín el desmadroso”, *Proceso*, 25 de septiembre de 2011, p. 64.

⁸³ José Agustín, *Vuelo sobre las profundidades*, p. 30.

Ahora bien, las diferencias entre estas tendencias –como se verá en el apartado correspondiente– no radican únicamente en el plano formal, en cuanto estructural; sino que llega hasta la manera de concebir y narrar la realidad fáctica para trasladarla como materia a la realidad literaria. Las experiencias mundanas y la introspección parecían irreconciliables. El autor de *De perfil* enfatiza la oposición de posturas alrededor de la literatura entre generaciones al decir que

Juan García Ponce pertenece a una generación inmediatamente anterior a la mía, que tenía un concepto de literatura muy distinta a la de mi propia generación. Con el tiempo hemos podido ver que la generación de Juan, que incluye a Inés Arredondo, Juan Vicente Melo, Sergio Pitol, Ulises Carrión y Raúl Navarrete, se caracterizaba por un tipo de literatura muy intimista, basada en los problemas aparentemente cotidianos, pero quedaban muy lejos de la realidad inmediata y muy específicamente de la realidad social.⁸⁴

La apuesta estética del grupo conocido después como escritores de *la Onda*,⁸⁵ encabezados por José Agustín y Gustavo Sainz, distaba mucho del archi-intelectualismo del que hacían gala los narradores mejor posicionados en el campo literario. Es más, según señala el autor de *La tumba*, su postura estética se basaba en la conciencia de llegar a un tipo de lector muy diferente del lector pretendido por los escritores de mayor peso en ese momento:

⁸⁴ José Agustín *apud* Juan Antonio Rosado, *op. cit.*, p. 54.

⁸⁵ “En 1971, el término saltó a la literatura con la consabida publicación de la antología de Margo Glantz, *Onda y escritura en México, jóvenes de 20 a 33*. El valor polisémico del término *onda* en su aplicación a la literatura se debe menos a una riqueza de connotaciones que a una vaguedad de criterios de conceptualización.” Alba Lara de Alengrin, “La narrativa de José Agustín o la tiranía de una etiqueta”, *La palabra y el hombre*, 111, julio-septiembre de 1999. Consultado el 29 de diciembre de 2013, disponible en <<http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/767>>. Por su parte, Sixto Rodríguez Hernández apunta: “La aparición de esta corriente narrativa constituyó una insoportable provocación al gusto y a las convicciones de los sectores más conservadores de la sociedad mexicana, y generó un complejo fenómeno de recepción literaria por la polémica que suscitó”. En “*Gazapo* de Gustavo Sainz: diálogo y conflicto con la narrativa mexicana de los años 60”, *Texto crítico*, 5-6, enero-diciembre de 1997. Consultado el 29 de diciembre de 2013, disponible en <<http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7310>>.

Se ha creado, a partir de nuestros libros, otro tipo de lector que es un lector que no tiene tanto basamento cultural, o es un joven, o un empleado, o un profesionista que no tiene mucha carga cultural pero que estos libros les resultan estimulantes porque están en su capacidad de entendimiento y de accesibilidad pero al mismo tiempo no es de la literatura chabacana que se puede consumir convencionalmente. Entonces les presentan desafíos a la imaginación, a la sensibilidad, a su manera de concebir el mundo y al mismo tiempo pueden entrar en él. Esto es el nuevo tipo de lector que hay en México y se ha democratizado porque ya abarcan estratos que antes no leían libros, o clase media muy estúpida que antes nada más leía *best seller* o este tipo de cosa.⁸⁶

El conflicto entre la “onda” o contracultura y la “escritura” se entiende más allá de los estilos narrativos que las representaban; se trata de una lucha entre un grupo que aspira a posicionarse dentro del campo literario y otro que necesita mantenerlo en su poder.⁸⁷

También se incluye, por supuesto, al mercado editorial. Gustavo Sainz, en entrevista con Carbonell y Mier, “declaró que el éxito de sus libros había eclipsado el aplomo y la presunción de la llamada *mafia*⁸⁸ y ‘evidenció de una manera contundente que el gusto literario impuesto por este grupo estaba equivocado’. Los libros –añadió- ‘escritos o aprobados por ‘la mafia’ nunca se vendieron en la proporción lograda por los nuestros’”.⁸⁹

En síntesis, a través de esta revisión de los antecedentes históricos y culturales es posible tener una perspectiva más amplia del proceso de recepción de *Farabeuf* frente a *Gazapo*. La novela de Salvador Elizondo, con una estética formal e intelectualizada, surge inmersa en un sector del campo literario que empieza a ser acosado por una estética

⁸⁶ *Ibid.*, p. 153.

⁸⁷ Recuérdese cómo explica Pierre Bourdieu “una revolución conseguida en la literatura”.

⁸⁸ El término, usado peyorativamente por Luis Guillermo Piazza para designar a este grupo, fue discutido por García Ponce, quien en entrevista con Sergio González Levet sostiene que “no había ninguna mafia, que nunca tuvimos intención de ser un grupo cerrado ni mucho menos, que la Revista [*Mexicana de Literatura*] publicó por primera vez a muchos autores mexicanos, que por algo cambiaba continuamente la redacción, y que la idea de mafia es una estupidez que sólo puede caber en mentes obtusas como Piazza o Monsiváis... Yo preferiría que quede como una generación alcohólica o lo que sea, menos eso”. En Armando Pereira y Claudia Albarrán, *op. cit.*, p. 123.

⁸⁹ *Idem.*

narrativa opuesta, en más de un sentido, como era la literatura de “la onda”, circunstancias que la apartaban de los potenciales lectores jóvenes de los años sesenta.

1.3. Los años sesenta. Liberación, sublevación e innovación

México continuó el sexto decenio del siglo XX inmerso en la creciente industrialización y un desarrollo que aparentemente atravesaba por todas las necesidades que correspondía satisfacer al Estado. En 1961, Adolfo López Mateos, a través de la Secretaría de Educación Pública, mandó a imprimir los libros de texto gratuitos para repartirse en todas las primarias de la nación.⁹⁰ Este acto provocó el enojo de los sectores más conservadores del país, quienes reaccionaron con la creación de propagandas anticomunistas, motivados por la angustia de perder su influencia ideológica en la transmisión de valores nacionalistas a través del dominio particular y sesgado del conocimiento, así como el temor del fracaso de la invasión a Cuba por Estados Unidos.⁹¹ Al intento de intervención norteamericana en la isla le siguió una serie de marchas a favor y en contra de la revolución cubana, marxistas y anticomunistas. El gobierno de López Mateos decidió frenar el entusiasmo estudiantil pro-socialista y dar una muestra al empresariado mexicano de que el gobierno era confiable para continuar invirtiendo en él. De esta manera, en 1963, se había conseguido detener la

⁹⁰ La Comisión Nacional de Libros de Texto se creó por Decreto Presidencial el 12 de febrero de 1959, organismo que a partir de esa fecha se encargaría de su edición. El primer presidente de la comisión fue Martín Luis Guzmán; a propuesta del Ministro se reunió uno de los equipos más representativos y de gran nivel intelectual: Arturo Arnaiz y Freg, Agustín Arroyo, Alberto Barajas, José Gorostiza, Gregorio López y Fuentes y Agustín Yáñez. *Vid.* Otto Granados Roldán, *México, setenta y cinco años de revolución*, Vol. IV, Fondo de Cultura Económica / Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1988.

⁹¹ *Vid.* Soledad Loaeza, *Clases medias y política en México: la querrela escolar, 1959-1963*, El Colegio de México, México, 1988.

inflación y la devaluación de la moneda, a grado tal que la estabilidad en el país fue llamada “el milagro mexicano”.

Sin embargo, todo cambiaría en el siguiente sexenio. En una elección sin mayores conflictos, Gustavo Díaz Ordaz ganó la presidencia para dirigir el país de 1964 a 1970. Durante su gestión, México continuó con el esquema del “desarrollo estabilizador”; la fuerza obrera se había replegado y los empresarios continuaban sumando beneficios que les otorgaba el Estado. Entre tanto, los problemas crecían en el campo, que se empobrecía cada vez más; en la migración de las zonas rurales a las urbanas de México y a los Estados Unidos, en la deuda externa creciente y en la misma industrialización, base del desarrollo, que perdía el rumbo. Estos factores, sumados a la inequitativa distribución de la riqueza y a la falta de espacios en las escuelas para los estudiantes, ocasionaron el descontento en la clase media, especialmente en los jóvenes en proceso de formación. En 1965, el gobierno de Díaz Ordaz reprimió la huelga de médicos residentes en busca de mejores condiciones laborales, y un año después ordenó al ejército invadir la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

En el plano internacional, mientras tanto, también se gestaban movimientos populares impulsados generalmente por universitarios e intelectuales; el más importante de ellos, por su capacidad de influir en las sociedades de otras naciones, se dio en París durante mayo y junio de 1968, el cual logró adelantar las elecciones presidenciales de Francia. Estados Unidos, por su lado, se enredaba con uno de los episodios más trágicos de su historia reciente: la Guerra de Vietnam. Después de un conflicto armado que llevaba activo desde 1959, muchos estudiantes en edad de ser reclutados dieron la espalda al

ejército norteamericano y crearon un movimiento libertario y pacifista, que experimentaba salirse de las normas sociales y adquirir una sexualidad plena.⁹²

Otro fue el resultado de la réplica de las tendencias libertarias en México. El movimiento estudiantil de 1968 que trataba de manifestar una madurez intelectual, que pedía a gritos un cambio de rumbo político más igualitario, fue socavado en los trágicos sucesos el 2 de octubre con el conocido desenlace.

En el aspecto artístico, la influencia norteamericana seguía permeando en la música. Los jóvenes formaron grupos de rocanrol como los Teen Tops, los Black Jeans y los Gibson Boys que paulatinamente transformaron la imagen del rebelde por la del dócil estudiante protagonista del cine nacional. Las películas extranjeras, aunque en menor cantidad, también tenían su público y en las salas se proyectaban filmes de Jean-Luc Godard y Federico Fellini. Asimismo, Luis Buñuel dirigiría *Viridiana* (1961), *El ángel exterminador* (1962) y *Simón del desierto* (1965).

En el ámbito de las letras, los escritores mexicanos llegaban a una etapa de consolidación e innovación. José Revueltas, todavía lejos de la gracia de la cúpula del campo literario, publicó en 1960 *Dormir en tierra*, volumen de cuentos en que sobresalen “La palabra sagrada” y “Dormir en tierra”. El primero “es una suerte de reloj con tres pares de manecillas que marcan horas diferentes y que han de encimarse en el mismo punto al final”.⁹³ El segundo, que da nombre al volumen,

⁹² Margo Glantz advierte que en los años sesenta “el joven se ha agrupado en movimientos estudiantiles masivos, ha rechazado las definiciones y las formas de vida de la sociedad anterior, ha adquirido conciencia política, ha cambiado su vestimenta, ha elegido nuevos lenguajes de comunicación, ha intentado crear una nueva moral sexual y hasta evadirse del mundo «viajando» con la droga e instalándose en el sonido. En *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*, Siglo XXI, México, 1971, p. 14.

⁹³ Jorge von Ziegler, “El cuento-límite de José Revueltas”, Edith Negrín, *Nocturno en que todo se oye*, Era-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999, pp. 233-234.

es una de las grandes obras de Revueltas; es, igualmente, una exhibición de composición, pero su técnica supera a “La palabra sagrada”. Es uno de los cuentos más tradicionales entre los escritos por Revueltas; tal vez lo último de que es capaz esa forma.⁹⁴

Dos años más tarde, Carlos Fuentes publicó *La muerte de Artemio Cruz* y la controvertida *Aura*, cuyo argumento e intención de universalizar lo nacional recuerdan el magnífico relato de Alfonso Reyes, “La cena” (1912).⁹⁵ La influencia que tuvo el ateneísta en la literatura mexicana de medio siglo es indudable:

Rick Francis, uno de los primeros traductores [de Reyes] al inglés, en una conversación con Ilan Stavans, expresaba sus apreciaciones sobre la incidencia de “La cena” en la literatura mexicana posterior; decía Francis: “As I read the story, it evoked me the dreamy tone of Juan Rulfo’s *Pedro Páramo*, and Carlos Fuentes’s *Aura*, whit which it shares a number of similarities of Plot and structure [A medida que leía la historia, me evocaba el tono de ensueño de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, y *Aura*, de Carlos Fuentes, con la que comparte una serie de similitudes en el argumento y la estructura]”.⁹⁶

Al otro lado del *establishment* en el campo, Vicente Leñero ganaba el premio Biblioteca Breve con *Los albañiles* (1963),⁹⁷ novela que se salía de la tendencia a privilegiar la forma

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Una muestra de ello la da Alejandro Higashi, al comentar que “la incorporación en el canon occidental era una idea que convenía al proyecto de incorporación de lo nacional en lo universal que Fuentes había heredado quizá de su amistad con Alfonso Reyes. Para Fuentes, Reyes era un paradigma de la superación de ese nacionalismo absurdamente preconizado durante la década de 1950”. En “Fiesta mexicana: primera recepción de *Aura*”, *Signos literarios y lingüísticos*, Vol. I, núm. 1, Universidad Autónoma Metropolitana-Plaza y Valdez, México, 1999, p. 80.

⁹⁶ María Elena Madrigal Rodríguez, “Espejismos y una sombra: ‘La cena’ de Alfonso Reyes”, *Literatura mexicana*, Vol. 18, Núm. 2, 2007, p. 191.

⁹⁷ Alberto Díazlastra escribe a propósito del Premio Biblioteca Breve 1963 otorgado a *Los albañiles*: “Dos circunstancias llaman poderosamente la atención sobre esta novela: Primero, que el premio Biblioteca Breve constituye una auténtica garantía, tanto por las cualidades experimentales y de calidad que el jurado exige, como por la experiencia de los premios anteriores –recuérdese *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa. En pocas palabras, el presente galardón [...] es el único del que puede hacerse confianza en España en cuanto a imparcialidad y méritos literarios. La segunda circunstancia es de carácter sentimental: se trata de una novela mexicana”. En “*Los albañiles* de Vicente Quirarte, Premio Biblioteca Breve 1963”, *México en la cultura*, 7 de febrero de 1965, p 8.

y hacía del lenguaje coloquial el procedimiento de composición de su estética narrativa.⁹⁸

Sobre esta obra de Leñero, José Agustín explica:

Los albañiles fue un libro muy importante en México, en parte porque no se adhería a la corriente que desdeñaba la temática social y el uso de un lenguaje que elaboraba artísticamente las hablas coloquiales. Para entonces era ya muy fuerte la tendencia a enfatizar la forma y a rehuir todo “provincianismo”.⁹⁹

Así se evidenciaba la escisión en las letras mexicana con dos propuestas para componer la materia literaria, una “cultura” y otra “popular”.

1.4. Crítica social *versus* creación verbal

Producto de su circunstancia histórica, parte de la generación de jóvenes escritores, entre ellos José Agustín y Gustavo Sainz, comenzaron a escribir historias cuyos protagonistas, argumento y motivos eran significativos para la juventud. La *literarización* del lenguaje cotidiano, el juego de palabras, el apetito no sólo sexual sino ante todo aquello que significara novedad o prohibición, eran la materia con la que se conformaba la literatura que en 1971 se bautizaría con el nombre de “la onda”, y frente a ésta se encontraba la otra tendencia literaria en ciernes: “la escritura”. Sin pretender llegar a maniqueísmos en la división, Margo Glantz, con base en Octavio Paz, otorga a la “onda” la propiedad de *crítica social*, mientras que “la escritura” tendría el atributo de *creación verbal*.

⁹⁸ Algunos precedentes del uso del lenguaje popular como recurso literario en *Los albañiles* se encuentran en *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes, y tres decenios atrás, en *Panchito Chapopote* (1928), de Xavier Icaza, “novela que será considerada como la primera obra importante que trata sobre el problema del petróleo. En ésta se hacen constantes alusiones a la Revolución Mexicana con un espíritu anti-imperialista.” En Armando Pereira, Claudia Albarrán, Juan Antonio Rosado, Angélica Tornero, *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, Universidad Nacional Autónoma de México / Ediciones Coyoacán, 2ª ed., México, 2004, p. 280.

⁹⁹ José Agustín, *Tragicomedia mexicana I. La vida en México de 1940 a 1970*, Debolsillo, México, 2013, p. 239.

Es notable que en la división propuesta con fines clasificatorios de la literatura mexicana posterior a la segunda mitad del siglo XX, el uso del lenguaje destaque en ambas tendencias; sin embargo, para Glantz, los recursos idiomáticos en “la onda” sólo son reconocidos como “el instrumento para observar un mundo y no la materia misma de su narrativa. Onda significaría en última instancia otro realismo, un testimonio, no una impugnación, aunque algunas novelas o narraciones de la Onda empiecen a cuestionar su testimonio”.¹⁰⁰

Por supuesto, no todos los escritores estuvieron de acuerdo con esta tesis que delimitaba a la Onda como una corriente literaria ocupada en la crítica social, pues tal función al mismo tiempo que la acercaba a la sociología la alejaba del arte; antes bien, la Onda llegaba como la decantación de elementos tomados de la realidad fáctica combinados con personajes y situaciones imposibles en la misma. José Agustín destaca que

[La Onda] significó también un concepto distinto de literatura, pues la densidad literaria se daba a través del uso de un lenguaje coloquial y de numerosos juegos de palabras, de invención y declinación de términos, y, sobre todas las cosas, en un uso estratégico de elementos de la realidad cotidiana combinado con situaciones y personajes enteramente ficticios e incluso improbables desde un patrón realista. Éste fue uno de los grandes hallazgos de esta nueva literatura, pero también uno de sus máximos peligros, pues la intensa naturalidad que producía daba la impresión a los lectores poco atentos o prejuiciados de que se trataba de una imitación de la realidad, algo sociológico o antropológico en el mejor de los casos, “una taquigrafía de la realidad”.¹⁰¹

Al ser *Farabeuf* una novela cuya composición exploraba la estética del lenguaje, estética con múltiples referencias culturales, intelectualista y sofisticada, más allá de su contexto

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 378.

¹⁰¹ José Agustín, *La contracultura en México*, Grijalbo, México, 1996, p. 95.

social o temporal, evidentemente no producía una identificación entre la juventud de la época (en búsqueda de la acción vertiginosa influenciada por los Estados Unidos y de la apropiación de una ideología permeada por las guerras civiles de América Latina) y el parsimonioso entretejido de un enigma en tres imágenes (el supliciado chino, un paseo por la playa, la cita en la casa de la *rue de l'Odéon*). De esta manera, si la novela de Elizondo no compartía los intereses temáticos de la Onda, que algunos críticos reducían al mundo de las drogas, el hippismo, los amores furtivos, las estrellas de rock y del cine norteamericano,¹⁰² sí tenía cabida entre la narrativa de aquellos autores cuya preocupación se centraba en lo que Glantz definió como “la escritura”:

La novela como experimentación del lenguaje se efectúa en un territorio distinto al de la poesía y plantea una estética novelística que se erige en el cuerpo mismo de lo narrado, o en la materia narrativa misma, en la «escritura». Por otra parte, la novela se vuelve averiguación no psicológica -tomamos esta palabra en su aspecto policial-, averiguación sobre su íntimo significado y sobre lo narrado para despojarse, en muchos casos, de lo que considere ajeno para indagar o cuestionar sobre lo que le es propio.¹⁰³

Como se observa, el problema de definición del uso del lenguaje entre la Onda y la Escritura es que la primera se entiende como mero recurso de imitación de una realidad social específica, mientras que la segunda ingresa en el ámbito filosófico estético e, incluso, más allá que metaficcional, especular, en el sentido de que el argumento y los motivos literarios (materia) se desvanecen en favor del lenguaje y la estructura (forma) que regresan a sí mismos en el acto de la escritura, en el significado mismo del propio narrar. Sin embargo, hasta este momento la definición de *escritura* se queda perdida en la generalidad

¹⁰² Vid. Eduardo Becerra, “Introducción”, en Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante*, Cátedra, Madrid, 2012, p. 14.

¹⁰³ Margo Glantz, *op. cit.*, p. 378.

de toda obra literaria, la cual para ser artística no puede eludir la preocupación por el uso del lenguaje y la estructura y, más aún, no puede escindirse de su materia. Sobre este presupuesto, Eduardo Becerra replantea el concepto de *escritura*:

He aquí el que probablemente sea el rasgo fundamental de la “escritura”; lo metaficcional no es aquí resultado de la construcción de una estructura narrativa reveladora de una ficción que remite a sí misma [...] sino que de principio a fin estas narraciones se muestran en su mismo hacerse [...].

La novela de la “escritura” se constituye como forma novelística en la que todo elemento de la ficción se vuelca hacia el propio acto de escribir; construyen narraciones que no pueden ser pensadas en un plano diferente de su propia fabricación y puesta en marcha. El discurso remite incesante a sí mismo, exhibe una y otra vez su mera condición verbal y subraya obsesivamente su imposibilidad de ir más allá de las palabras que lo tejen.¹⁰⁴

Un año antes de la publicación de *Farabeuf*, ejemplo paradigmático de “la compleja elaboración formal de las novelas de la ‘escritura’”,¹⁰⁵ salió a la luz *La tumba* (1964), origen por excelencia de la “onda”, cuya primera edición estuvo a cargo de Juan José Arreola en ediciones Mester. Esta novela de José Agustín es un claro ejemplo de cómo una

¹⁰⁴ Eduardo Becerra, *op. cit.*, pp. 16-17.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 16. Si bien la literatura de la “escritura” logró reconocerse como tal para destacar aquellas obras cuyo discurso literario estaba hecho de lenguaje que sólo a sí mismo se refiere, el concepto no deja de ser vago en cuanto a ser el lenguaje la quintaesencia de la literatura, en el sentido de que no puede haber obra literaria sin lenguaje. El lenguaje es una habilidad intrínseca al ser humano. Los individuos usan y mal-usan el lenguaje en la cotidianidad, pues su fin no es estético sino práctico, fáctico. El escritor tiene plena conciencia de la función estética del lenguaje con el que construye versos y narra novelas. El uso estético del lenguaje entonces puede aparentar vulgaridad sin ser vulgar, como bien sabía hacer José Revueltas (“Monos, archimonos, estúpidos, viles e inocentes, con la inocencia de una puta de diez años de edad”), o erudición o la más franca estulticia, pero siempre será, en cuanto artístico, artificioso. De esta reflexión se desprende que el uso estético del lenguaje es artificial y, por tanto, el recurso del escritor para escribir su obra. Así, la literatura de la “escritura” sólo podría ser aquella que refiriera en toda su extensión al escritor en el acto de escribir, y en esto efectivamente “El grafógrafo” es el mejor ejemplo, pero no es acertado abarcar con ello a toda obra cuyo mundo ficcional sea referente a sí mismo, sin atender la materia de lo narrado. En todo caso, en el ejemplo particular de *Farabeuf*, más que definir a ésta como una novela de la “escritura”, que forzosamente se sujetaría al proceso de escribir, habría que comprenderla desde el *principio de la referencia reflexiva* como literatura de la “espacialidad”. (Véase Joseph Frank, “La forma espacial de la literatura moderna”, *El libro y el pueblo. Revista mensual de bibliografía*, XVII, 19, septiembre-octubre de 1955, pp. 8-36).

obra puede ser popular para el mercado y, a la vez, menospreciada por la crítica literaria. A partir de la definición ya referida que hace Margo Glantz, la Onda conserva ese estigma de ser fácil, vulgar, frente a la literatura mexicana culta, seria.¹⁰⁶ Así lo enuncia Christopher Domínguez:

La recepción crítica de la Onda fue cautelosa y no pocos dieron muestras de un entumido desagrado. A pesar de su vasta y no pocas veces perniciosa influencia, las innovaciones de los onderos (quienesquiera que éstos sean) resultan parcas y pueden localizarse en una actualización del ya entonces no tan joven coloquialismo y su conexión con los mitos juvenilistas que la década aplaudía.

La Onda tiene un saldo más comercial que literario. La inició un narrador muy potente como José Agustín y la cerró generacionalmente ese escritor serio y perseverante que es Gustavo Sáinz (1940). Tuvo y tiene a decenas de imitadores que siguen apostando por la falacia patética que homologa la cercanía del escritor al lenguaje popular como puerto libre de impuestos para el prestigio literario.¹⁰⁷

No obstante la persistente crítica adversa, un año después de publicarse *La tumba*, la generación de la Onda¹⁰⁸ reafirmó su fuerza con la aparición de otra de sus obras más emblemáticas, *Gazapo*, de Gustavo Sainz. *Farabeuf o la crónica de un instante* y *Gazapo* se convertirían así en la encarnación de los dos modelos antagónicos de la narrativa mexicana, que en la década de los años sesenta se disputaban el lugar privilegiado dentro del campo literario.

¹⁰⁶ “Glantz dividió el mapa de la literatura mexicana en dos categorías irreconciliables: la onda y la escritura. Esta última era la buena, la decente, la culta, la artística, la que había que escribir, alentar y premiar; la onda era lo grosero, lo vulgar, la inconciencia de lo que se hacía, lo fugaz y perecedero, jóvenes, drogas, sexo y rocanrol. Con semejante reductivismo, la doctora Glantz mandó a la onda al museo de los horrores y propició que el Establishment cultural condenara, satanizara y boicoteara esa literatura”. En José Agustín, *op. cit.*, p. 96.

¹⁰⁷ Christopher Domínguez, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 50.

¹⁰⁸ Recuérdese siempre que no es hasta 1971 que se impone el nombre de “onda” y “escritura”.

2. *Farabeuf* ante la crítica

Más de tres decenios después de la publicación de *Farabeuf* y *Gazapo*, Gonzalo Aguilar reafirmaba la misma división -a la que aludía Daniel Sada-¹⁰⁹ entre los paradigmas literarios de Elizondo y Sáinz cuando en el diario argentino *Clarín* se refiere a los escritores de la contracultura y los escritores teóricos, a propósito de la edición de *Farabeuf* del año 2000, llevada a cabo por el Fondo de Cultura Económica:

En 1965, la publicación de las novelas *Gazapo*, de Sáinz, y *Farabeuf*, de Elizondo confirmó que había dos tendencias en el panorama literario mexicano: los adeptos a la “onda”, como Sáinz, y los cultores de la “escritura”: Elizondo, Pacheco y Leñero. Mientras los primeros pretendían conectar la literatura con la contracultura, los estados alucinatorios y las jergas juveniles, los segundos se replegaban hacia la escritura como campo de todas las experiencias

¹⁰⁹ Cfr. la entrevista que sostuvo Sada con Gerardo Villegas.

posibles. Los textos de estos últimos se caracterizaban por su despojo y sobriedad, la tendencia a la descripción y su carácter teórico.¹¹⁰

Como se observa en la explicación que ofrece Gonzalo Aguilar sobre las tendencias estéticas que representaban, *Farabeuf* y *Gazapo* (“Escritura” y “Onda”, respectivamente) se mantiene esta interpretación como prejuicio¹¹¹ arrastrado desde 1971. No es que sea erróneo, en un intento de clasificar a las obras literarias, ordenarlas así de acuerdo a una serie de características que las hacen pertenecer a estas propuestas que hasta el día de hoy siguen vigentes dentro de la historia de las letras mexicanas; sin embargo, encasillar de esta manera ambas novelas hace pensar que su lectura, al menos en el año 2000, repetía la lectura de 30 años atrás. En el mismo sentido, habría que preguntarse qué sucede con la lectura de estas novelas antes de la definición de Margo Glantz, pues no es suficiente revalidar los paradigmas estéticos de las dos novelas que los representan, una de la contracultura y otra de la escritura, sino que es fundamental explicar cómo estas obras fueron recibidas por los lectores desde su publicación, en relación con las expectativas literarias de la época, para replantear el efecto estético en *Farabeuf* en particular y su comprensión en el lector actual.¹¹² En consecuencia, el análisis planteado considera los

¹¹⁰ Gonzalo Aguilar, “La carne de los signos”, en *Clarín*, 16 de septiembre de 2001. Consultado el 13 de febrero de 2013, disponible en <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2001/09/16/u-01001.htm>>.

¹¹¹ Hans-Georg Gadamer define el prejuicio como “un juicio que se forman antes de la validación definitiva de todos los momentos que son objetivamente determinantes. En el procedimiento jurisprudencial un prejuicio es una predecisión jurídica antes del fallo de una sentencia definitiva. Para el que participa en el proceso judicial *un prejuicio de este tipo representa evidentemente una reducción de sus posibilidades*. Por eso, en francés, ‘préjudice’, igual que ‘praejudicium’”, significa también, simplemente, perjuicio, desventaja, daño. Sin embargo, esta negativa es sólo secundaria, es consecuencia negativa de una validez positiva, el valor prejudicial de una predecisión, igual que el de cualquier precedente”. En *Verdad y método*, Tomo I, Sígueme, Salamanca, 1977, p. 337. Las cursivas son mías.

¹¹² Hans Robert Jauss es muy claro al respecto: “La experiencia estética no comienza con el reconocimiento y la interpretación del significado de una obra, ni mucho menos con la reconstrucción de la intención de su autor. La experiencia primaria de una obra de arte se realiza en la actitud respecto a su efecto estético, en la comprensión que goza y en el goce comprensivo [...] A la hermenéutica literaria le resulta de aquí la doble tarea de diferenciar metódicamente las dos formas de la recepción, es decir, por un lado de aclarar el proceso actual, en el que se concretiza el efecto y el significado del texto para un lector actual, y por otro lado

presupuestos recuperados desde la crítica inicial en torno a la obra y desde su autor. Con motivo del 50 aniversario de la primera edición de *Farabeuf*, la fotógrafa Paulina Lavista, esposa de Salvador Elizondo, afirmó que la obra “sigue viva en el gusto de los jóvenes después de 50 años. Las nuevas generaciones la leen, la traducen, la analizan en revistas y hacen tesis sobre ella; hay más de 50 estudios sobre *Farabeuf*”.¹¹³ Elizondo, diez años antes, al responder sobre si su primera novela mantenía su vigencia, contestaba: “Yo no creo eso. Críticamente es un libro muy manipulable, mucho más manipulado críticamente que leído. Se constata que hay lectores interesados porque todos están en las universidades dedicados a estudiar este tipo de cosas más que a leerlas”¹¹⁴. Ahora bien, ¿qué significa que *Farabeuf* sea un libro manipulado críticamente? Tal vez que por su carácter hermético tenga una multiplicidad de interpretaciones, algunas válidas, otras no tanto, pero primordialmente diferentes entre sí. En el mismo sentido apunta Mariana Elizondo, después de medio siglo de la publicación, al decir que “así como el *I Ching*, *Farabeuf* es un libro infinito. La fragmentación permite un cúmulo de conjeturas posibles y un sinnúmero de lecturas”.¹¹⁵ No obstante, que *Farabeuf* sea “manipulado críticamente” también podría significar que hubo una lectura conducida por una aparente uniformidad en la crítica, donde, por ejemplo, los paratextos (la solapa de la primera edición y el subtítulo “la crónica

reconstruir el proceso histórico en el que el texto ha sido aceptado e interpretado siempre de manera diferente por lectores de diferentes épocas. La aplicación debe ser entonces la exigencia de medir el efecto actual de una obra de arte en la historia previa de su experiencia y formar el juicio estético de las dos instancias: efecto y recepción. En “Experiencia estética y hermenéutica literaria”, Dietrich Rall, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p. 75.

¹¹³ Paulina Lavista *apud* Virginia Bautista, “Clásicos de medio siglo; cuatro novelas que cumplen 50 años de haber sido publicadas”, *Excelsior*, 30 de agosto de 2015. Consultado el 3 de agosto de 2017, <disponible en <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/08/30/1042929>>. Paulina Lavista no especifica si se refiere únicamente a las tesis o incluye artículos y ensayos publicados en libros y revistas, además no delimita un corte temporal.

¹¹⁴ En entrevista con Fernando Barrios Cedeño, “Conversación con Salvador Elizondo. A 40 años de *Farabeuf*”, *Lecturas del Fondo de Cultura Económica. Letras sin fronteras*, núm. 15, septiembre-octubre de 2005, p.7.

¹¹⁵ Mariana Elizondo, “*Farabeuf* para principiantes”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, p. 234.

de un instante”) jugaron un papel importante en la recepción de la obra, así como la presencia del *nouveau roman* en el gusto del sector más identificado con la alta cultura del campo literario mexicano.

Como es indudable que existe, hoy por hoy, un público lector de *Farabeuf* —dos ediciones, una crítica (2012) y una de aniversario (2015) en tres años así lo demuestran— es de suponerse que siguen y seguirán publicándose estudios críticos sobre la obra, los cuales, en concordancia con la teoría de Jauss, no deberían seguir repitiendo los mismos tópicos que hace 50 años, al menos de que la crítica literaria en México no haya cambiado. Con el fin de comprobar lo arriba planteado, es imprescindible basarse en los conceptos propios de la teoría de la recepción, tales como *experiencia estética*, *publicidad literaria*, *efecto*, *significado e indeterminación*,¹¹⁶ a partir de los cuales se analizará el proyecto literario de Salvador Elizondo y la respuesta que tuvo en la crítica.

2.1. La mejor novela de 1965

Para mala fortuna de Gustavo Sainz, *Gazapo* fue publicada a mediados de diciembre de 1965,¹¹⁷ apenas un par de semanas después que *Farabeuf* (el 30 de noviembre del mismo año), lo que —a decir de su autor— implicaba la poca circulación del libro entre los lectores y la crítica. Sin embargo, Sainz no tuvo que esperar mucho tiempo para comenzar a recolectar los frutos de su trabajo. A finales de enero de 1966, los escritores y columnistas recibieron y comentaron con beneplácito la novela:

¹¹⁶ Todos estos conceptos se desarrollarán a lo largo del capítulo capítulo.

¹¹⁷ Esta fecha la da el mismo Gustavo Sainz en “*Gazapo* por Gustavo Sainz”, Ediciones del Ermitaño, 2009, video. Consultado el 13 de diciembre de 2013, disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=Y5oigT-TCww>>. La fecha exacta, según el pie de imprenta, es el 25 de noviembre de 1965.

A la tercera semana de enero, el primero que me da la bienvenida fue Salvador Novo en una editorial del periódico *Novedades* y luego Andrés Henestrosa, y luego los grandes escritores mexicanos hicieron artículos en las planas editoriales de los periódicos sobre mi novela –que para mí era impresionante- y la novela... y las ediciones eran de tres mil ejemplares en esa época, pues se vendieron como en tres meses.¹¹⁸

Meses antes, el 13 de junio de 1965, Adolfo Reyes publica el reportaje “Auge de la novelística en México”, donde anuncia la próxima publicación de las novelas que, según el crítico, ocuparían un lugar destacado en la narrativa nacional, entre ellas se encuentran, desde luego, *Gazapo* y *Farabeuf*:

1965 es un año clave para una historia de la narrativa mexicana. A libros aparecidos como *Infierno de todos*, de Sergio Pitol, y las *Novelas* de Federico Gamboa, por primera vez recopiladas, seguirán novelas como *Beber un cáliz*, de Ricardo Garibay; *Estudio Q*, de Vicente Leñero; *Los relámpagos de agosto*, de Jorge Ibarguengoitia; *Pepe Prida* y *Mi hermano Carlos*, de Jorge López Páez; *Farabeuf o la crónica de un instante*, de Salvador Elizondo; *Gazapo*, de Gustavo Sainz; *Rito de iniciación*, de Rosario Castellanos; *La casa en la playa*, de Juan García Ponce, y recopilaciones, por ejemplo, de la obra de Efrén Hernández.¹¹⁹

La coincidencia en el año de 1965 como el momento fructífero de la narrativa mexicana anhelado por los críticos es notorio en dos reseñas más. La primera de ellas está firmada por Alfonso Loya, quien escribe: “A sabiendas del riesgo, estamos por decir que 1965 es, por fin, el año tanto tiempo esperado, la liberación, el brinco de rebeldía, y lo que es casi

¹¹⁸ *Idem*. El tiraje de la “Serie del Volador” en esa época era de 3150 ejemplares, los mismos con que contó Elizondo para su novela.

¹¹⁹ Adolfo Reyes, “Auge de la novelística en México”, *México en la cultura*, 13 de junio de 1965, p. 3. En este mismo año también se publicó *La señal*, volumen de cuentos escritos por Inés Arredondo.

milagroso: la abundancia de obras, que en el segundo semestre casi llega al monto estratosférico de una docena”.¹²⁰

La segunda, es una reflexión posterior de José Emilio Pacheco, quien sumando obras del año siguiente apuntaba en el mismo sentido:

Entre noviembre de 1965 y octubre de 1966 hemos visto cuatro primeras novelas muy importantes y totalmente distintas. Esa diversidad enriquece en definitiva las letras mexicanas. Porque en 1936 o en 1946 todas las novelas significativas estaban inscritas en una dirección idéntica o semejante: era imposible que pudieran coexistir en un mismo momento *Farabeuf* y *Gazapo*, *De perfil* y *José Trigo*.¹²¹

Estos razonamientos resultan un tanto desconcertantes si se considera que en los años precedentes la novela en México ya había comenzado su transformación motivada por la búsqueda en la experimentación de las técnicas literarias. Así se observa en la secuencia de novelas de los primeros años del decenio, como son *El bordo* (1960), de Sergio Galindo; *Agua envenenada* (1961), de Fernando Benítez; *Oficio de tinieblas* (1962), de Rosario Castellanos; *La muerte de Artemio Cruz* y *Aura* (1962), de Carlos Fuentes; *La feria* (1963), de Juan José Arreola; *Los recuerdos del porvenir* (1963), de Elena Garro; *Los errores* (1964), de José Revueltas; *Los albañiles* (1964), de Vicente Leñero, y *La tumba* (1964), de José Agustín.¹²² Sin embargo, parte de la crítica, específicamente aquella que otorgaba el reconocimiento a los escritores desde sus pares como era el caso del premio Villaurrutia, no

¹²⁰ Alfonso Loya, “4 novelas, 4 novelistas. Ibarguengoitia, Leñero, Elizondo, Sainz”, *El Heraldo de México*, 21 de noviembre de 1965, El Heraldo Cultural de México, p. 6.

¹²¹ José Emilio Pacheco, “Lo bien escrito”, *Ovaciones*, 23 de octubre de 1966.

¹²² Aunque el año de la primera edición de *La tumba* es 1964, no se podría considerar competitiva entre todas las novelas que fueron publicadas ese mismo año, pues se trató de una edición de autor que constó de 500 ejemplares, que distribuyó José Agustín prácticamente de mano en mano. Véase Inke Gurnia, *op. cit.*, p. 47.

consideró al género de 1959 a 1963, año en que sobresalieron *La feria* y *Los recuerdos del porvenir*. Como se mencionó antes, una novela como *Los albañiles* estaba fuera del gusto de quienes ocupaban las posiciones dominantes en el campo literario mexicano, de modo tal que en 1964 el premio Xavier Villaurrutia fue para Homero Aridjis, por su obra poética *Mirándola dormir*. Escritores con autoridad en el género narrativo como Juan Rulfo y Juan José Arreola, y críticos literarios de la talla de Francisco Zendejas tendrían que esperar un año más para encontrar una novela que se adaptara a sus *expectativas*¹²³ y cumpliera con los requisitos suficientes para honrarla como era merecido, una novela que desdeñara el lenguaje coloquial y la cultura popular, que fuera de técnica novedosa y estética pura, y así finalmente sucedió.

A inicios de 1966, las letras mexicanas ya contaban con dos novelas escritas por dos autores jóvenes que se disputaban, por un lado, la crítica favorable de las *instituciones literarias*,¹²⁴ y por el otro, al multiforme público lector. El 2 de enero de ese año, el

¹²³ Me refiero a las expectativas que los lectores se crean de la nueva obra, cuyo origen se encuentra en una estética determinada por las lecturas prevalecientes en un género determinado.

¹²⁴ Al cuestionar los planteamientos de Neumann, Jauss define el concepto de *publicidad literaria*: “Cuando Neumann (conmigo) parte de ‘que la propuesta de recepción de la misma obra puede ser realizada de formas muy diversas’ (p.35), no sabe determinar ni categorial ni intersubjetivamente esa “forma muy distinta”; le falta el concepto de Vodicka de la *publicidad literaria*, como se muestra precisamente ahí donde habla de instituciones sociales, que eligen obras literarias, las hacen accesibles y las valoran, antes de que lleguen a manos de los lectores”. Hans Robert Jauss, “Para continuar el diálogo entre la estética de recepción ‘burguesa’ y la ‘materialista’, Dietrich Rall, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p. 94. En el mismo sentido, uso el concepto *institución literaria* tal como lo define Alberto Vital: “La vida literaria depende de la voluntad e inventiva de individuos independientes, pero también del apoyo de instituciones oficiales o particulares que se encarguen de organizar o financiar todas aquellas labores y aquellos eventos indispensables para que un texto llegue efectivamente a su receptor [...] el crítico puede aparecer como representante de las normas literarias y sociales vigentes, y esa representatividad se amplía hasta (o proviene de) la institución que lo acoge [...] la institución literaria debe cumplir tres condiciones para ser considerada como tal: 1) Imparcialidad o apariencia de imparcialidad a los ojos de todos los participantes en la vida literaria [...] 2) Capacidad para tomar decisiones cruciales en la comunicación literaria. 3) Capacidad para resolver quién puede ser reconocido como escritor [La siguiente es] una lista de aquellas instancias que más comúnmente están en condiciones de convertirse en instituciones literarias en la medida en que cumplen los tres requisitos anotados: A) Críticos famosos. B) Escritores de mucho prestigio. C) Editoriales [...] D) Colecciones de libros. E) Publicaciones literarias. F) Academias de lengua y literatura. G) Lectores extranjeros. H) Premios literarios. I) institutos de investigación. J) Agentes literarios, etc.” En *El arriero en el Danubio*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp. 27-29.

investigador de fenómenos políticos y crítico literario Gabriel Careaga redactaba en el diario *Novedades* las reseñas de “la mejor” y de “las peores novelas” de 1965. Anticipándose a la oleada de elogios que poco tiempo después vendrían para *Farabeuf*, Careaga escribía:

Farabeuf o la crónica de un instante es la primera novela de Salvador Elizondo, ese monstruo de inteligencia que lo mismo aprende chino que da clases de cine o hace una película apocalíptica. *Farabeuf* es la historia de un médico y sus manías patológicas, la historia pormenorizada de un instante en la vida de ese personaje. Pero esto solamente es un accesorio en el total de este libro obsesionante, bello y extraño, donde el refinado sadismo y el terror se entremezclan. A lo cotidiano, Elizondo le da una dimensión insólita: maneja todos los elementos de la antinovela,¹²⁵ sus personajes parecen extraídos de un museo de cera, las situaciones siempre están en el límite de lo fantástico, o sumergidas en el misterio. Situado en Francia y en China, en *Farabeuf* todo se confunde y se trastoca: el amor, las más disímboles perversiones, el miedo. *Sin duda, estamos frente al más importante experimento de la novela mexicana contemporánea.*¹²⁶

Pese a las alabanzas hechas a Elizondo, tal vez por falta de conocimiento del dictamen del Premio Xavier Villaurrutia próximo a publicarse, Careaga consideraba una obra que más que un experimento (aunque fuera el más importante de la época) contenía todos los atributos para ser calificada como la mejor novela del año:

¹²⁵ Sobre la *antinovela* como movimiento literario, Juan Rulfo exponía el 21 de agosto de 1965: “En lo particular, es decir, en lo personal, la antinovela me desagradó. Escribir antinovela es, precisamente, evitar toda acción del pensamiento; ver, simplemente, y explicar lo que se está viendo [...] Los antinovelistas creen que su movimiento destruirá los viejos moldes de la literatura francesa [...] así, la antinovela, que creyó en un principio ser un movimiento aceptado y fuerte, capaz de crear un nuevo estilo, una nueva forma de desarrollar la conciencia humana, acabó siendo simplemente esto: una antinovela, es decir, una antiexpresión y un antitodo para caer en la nada.” En “Situación actual de la novela contemporánea”, Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica, Claude Fell (coord.), 2ª ed., ALLCA XX, Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima, 1996, p. 405. Desde luego, Rulfo habla de la antinovela europea; sin embargo, con una relación cercana entre él y Elizondo es poco afortunado incluir *Farabeuf* dentro de este movimiento.

¹²⁶ Gabriel Careaga, “La novela”, en *Novedades*, 2 de enero de 1966, suplemento cultural, p. 3. Las cursivas son mías.

En 1965 publica un nuevo y joven autor, lector infatigable y cinéfilo consumado: Gustavo Sáinz, quien incursiona en la novela de adolescentes con su sobrio tono humorístico, erótico y fresco, singular y muy poco frecuente en las primeras novelas, muchas veces balbuceos sin medida. Los personajes de *Gazapo* son resultado de nuestra clase media urbana, contradictoria y caótica. Sáinz ha dejado atrás con facilidad el provincialismo y los estereotipos y recoge los elementos de la cultura popular de los adolescentes en los sesentas [sic], el jazz, el cine y los cómicos. *En resumen, lo mejor del año hasta este momento está constituido por Gazapo de Gustavo Sáinz.*¹²⁷

El mismo Salvador Elizondo, según reveló decenios después, no esperaba obtener ese reconocimiento, pues consideraba que las circunstancias de la época (años sesenta: libertad sexual, movimientos estudiantiles y, en síntesis, la juventud como protagonista de la sociedad) estaban dispuestas para que el premio más importante de la literatura nacional lo obtuviera *Gazapo*: “*Farabeuf* salió de atrás como los caballos en el hipódromo. Porque entonces no se hablaba más que de *Gazapo*, era casi seguro que Gustavo Sáinz obtuviera el premio “Xavier Villaurrutia”. Todo se conjugaba en torno a la onda y *Gazapo*”.¹²⁸

Sin embargo, algunos escritores y críticos de prestigio no pensaban lo mismo: el 24 de febrero de 1966, Francisco Zendejas publicaba en el periódico *Excélsior* el dictamen del Premio Villaurrutia. Con el espaldarazo de las dos figuras más importantes de la narrativa mexicana de la época como jurado, Salvador Elizondo comenzaría a posicionarse como uno de los escritores cuya obra trascendería las fronteras de la literatura nacional.¹²⁹ En la nota se lee lo siguiente:

¹²⁷ *Idem*. Las cursivas son mías.

¹²⁸ En entrevista realizada por Alejandro Toledo y Daniel González, “Un experimento en clave autobiográfica”, *Revista de la Universidad de México*, 484, mayo de 1991.

¹²⁹ “[El premio Villaurrutia] también fue importante para las letras mexicanas: amplió sus horizontes con una novela que llamó la atención internacional (fue traducida a cinco idiomas)”. Gabriel Zaid, *art. cit.*, p. 37. Sin embargo, valdría la pena estudiar el alcance real que tuvo *Farabeuf* fuera de las letras nacionales y de los lectores hispanohablantes. Una pista la da Daniel Sada al comentar que: “su *Farabeuf* se tradujo al francés, que lo tradujo, lo publicó Gallimard y pues no, se vendieron como diez libros. En España no tuvo ninguna

[*Farabeuf*] es el premio Xavier Villaurrutia 1965. En su discernimiento, los jurados Juan Rulfo, Juan José Arreola y Francisco Zendejas establecieron lo siguiente en el acta respectiva:

“*Farabeuf* reúne todas las condiciones de excelencia literaria que el premio exige: es una composición preñada de elementos intelectuales de la más rara y fina especie; su tratamiento novelístico es novedoso y bien calibrado; el autor ha utilizado en su texto, con extrema habilidad, elementos de la más extraña literatura universal, inyectándolos en una narración de insospechable factura moderna, con lo que ha dado una gran introyección psicológica [...] *Farabeuf* responde así a las exigencias del Premio “Xavier Villaurrutia”, de ser obra de escritor novel, diferente y artística, además de constituir un experimento que, en opinión de este jurado, sentará precedentes y alcanzará resonancias en las literaturas de otros idiomas”.¹³⁰

La “espléndida” historia de amor juvenil, el deambular por las calles entre el bullicio de Chapultepec y los cafés de Sanborns, todo aquello que Careaga había apreciado en *Gazapo* como una materia insólita y maravillosa escrita con un no menos extraordinario lenguaje coloquial, popular o agresivo, y que en suma se fundía en el gran tema de la “ciudad de México”, había quedado relegado ante el “experimento” *Farabeuf*. Juan Rulfo, sin duda, fue determinante para tomar esta decisión, pues, por un lado, “la ciudad” no era precisamente uno de los temas que más entusiasmaran al autor de *Pedro Páramo*;¹³¹ y por el otro, Rulfo y Elizondo tenían una relación afable entre ellos por cierta admiración que

repercusión [...] en Alemania tampoco [...] y pues los editores como que no se movieron”. En entrevista con Gerardo Villegas, ya referida.

¹³⁰ Francisco Zendejas, “Multilibros”, *Excelsior*, 24-02-66, sección “B”, p. 1.

¹³¹ En entrevista con Ernesto González Bermejo, Rulfo contestaba así al porqué no había hecho escuela como escritor: “--Quizá porque vino la moda, el cambio, a la literatura urbana. Si el escritor vive en la ciudad, tiene que plantear los problemas de la ciudad. Yo he vivido 40 años en la ciudad de México, y a mí no me dice nada. Y además, ¿qué ciudad?, ¿qué clase de ciudad?, ¿cuál de todas las ciudades de la ciudad de México, de todos los Méxicos que hay?” En “Juan Rulfo: La literatura es una mentira que dice la verdad. Una conversación con Ernesto González Bermejo”, Juan Rulfo, *op. cit.*, p. 468.

tenía el segundo por el primero y, más que nada, por la empatía en el gusto literario,¹³² lo que siempre es mejor que tener una relación discordante como ocurría con la propuesta novelística de Sainz, que no podía generar placer estético en Rulfo y Arreola.¹³³ A decir del autor de *Pedro Páramo*, el movimiento contracultural caía en lo procaz y el mal gusto, era una afrenta a la misma literatura:

No oigo nunca música coral, tampoco me gusta el rocanrol, ay no me preguntes eso a mí, nada de lo moderno me gusta, ni la literatura de la onda, ni la música de la onda, ni los chavos y chavas, ni sus patines y rollos, ni sus palabras atravesadas, sus vulgaridades, su estridencia, su disloque, su estupidez. *Arreola renunció al Centro Mexicano de Escritores con tal de no leer literatura de la Onda; dejó de sufrir cuando ya no tuvo que oír esos textos infames, un atentado a la cultura. La verdad, yo también dejé de hacer corajes.*¹³⁴

Por si fuera poco, el tercer jurado, el mismo Francisco Zendejas, también se inclinaba por la escritura intelectual de Salvador Elizondo. Antes de conocer la opinión de los

¹³² Salvador Elizondo así lo declara a Fernando Barrios Celdeño: “Me dieron muy buenos consejos Ramón Xirau, Juan José Arreola y Juan Rulfo, que era como mi sombra, por amistad; todavía no se incorporaba al Centro, pero ahí fue donde más lo traté. Rulfo fue una de las razones por las que me dedico a la literatura. Lo que hizo hay que intentar hacerlo, pero nadie le va a llegar, como nadie le ha llegado porque es víctima del malentendido general que reina en este país: creen que todo es mexicano [...] Yo sé de dónde salieron muchos [de sus cuentos] traté a Rulfo íntimamente como escritor, personalmente no sé nada de él ni de mí”. En “Conversación con Salvador Elizondo. A 40 años de *Farabeuf*”, *Lecturas sin fronteras*, Fondo de Cultura Económica, México, septiembre-octubre de 2005, p. 7. Tal vez, la mayor muestra de amistad de Elizondo a Rulfo es la declinación a ingresar a la Academia Mexicana de la Lengua cuando ambos escritores son postulados al mismo tiempo, en 1975: “No acepté esperando que mi amigo Rulfo entrara primero. Se me hacía feo ingresar antes que él”. Salvador Elizondo *apud* María Esther Ibarra, “La controversia de su generación, marco del ingreso de Elizondo en la Academia”, *Proceso*, 208, 27 de octubre de 1980, p. 53.

¹³³ En este punto, es importante recordar lo que Iser reflexiona sobre la manera en que la obra es valorada por el dictaminador, con base en la objetivización de sus preferencias: “Si, por ejemplo, decimos que una obra literaria es buena o mala [...] entonces estamos dando con esto un juicio apreciativo. Pero cuando nos vemos obligados a fundamentar esto, entonces nombramos criterios que en realidad no tienen carácter valorativo, sino que sólo designan particularidades de la obra que está a discusión [...] Decir que una novela agrada porque los caracteres son realistas, significa proveer una característica verificable con una valoración subjetiva, la que, en el mejor de los casos, puede contar con un consenso. Utilizar características dadas objetivamente para una preferencia determinada, no hace objetivo al juicio apreciativo, sino que objetiviza las preferencias subjetivas de los dictaminadores. Un procedimiento de este tipo saca a relucir las orientaciones que nos guían”. En “El acto de la lectura...”, p. 128.

¹³⁴ Elena Poniatowska, *¡Ay vida, no me mereces! Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Juan Rulfo, la literatura de la Onda*, Joaquín Mortiz, México, 1986, p. 141.

dictaminadores, Zendejas se reunió con ellos para hacerles saber su voto de calidad. Al parecer, hubo un cuarto jurado, no nombrado en el dictamen del premio, que no estaba de acuerdo con votar a favor de *Farabeuf o la crónica de un instante*. El fundador del Premio Villaurrutia se encargó de convencerlo,¹³⁵ según relata Alicia Zendejas veinte años después:

Farabeuf nació en 1965. “Este libro será premio Villaurrutia”, dijo Francisco Zendejas y lo llevó a los tres jurados. Una semana después se reunieron y uno de ellos dijo, desafiando la ira del creador del premio, quien ya había dado su voto de calidad por *Farabeuf*, que no entendía una sola palabra del libro; que literatura, para él, era muy otra cosa. Los dos restantes jurados, como los mariachis, callaron. Siempre me ha quedado duda al tratar de interpretar aquel silencio.

El primero, el disidente, era un hombre muy mayor y tenía una obra respetable que lo respaldaba. Sobre todo contaba su edad en ese momento [...] Francisco Zendejas agotó las razones negativas esgrimidas por ese miembro del jurado, quien, agotado, no sé si convencido, respondía: “Tiene usted razón, Paco. Tiene usted razón; ¿dónde firmo?”¹³⁶

Con el premio otorgado a *Farabeuf*, se abría la distancia que había entre las dos mejores novelas mexicanas de 1965; sin embargo, todavía la recepción de un lector como Emmanuel Carballo, crítico exigente cuya voz había adquirido reconocimiento y legitimidad por su trabajo en *México en la Cultura*, hacía mantener la duda entre cuál de las dos obras había roto verdaderamente los estándares de la narrativa mexicana contemporánea. Carballo, en cada uno de los prólogos a las autobiografías de Salvador Elizondo y Gustavo Sainz, critica sus obras reconociéndoles a ambas un sinfín de méritos,

¹³⁵ Las decisiones que toman los jurados en cualquier competencia casi siempre son cuestionables y el campo literario no escapa de esto. Al respecto, Alberto Vital reflexiona: “Nadie parece haber reparado en la característica fundamental de los premios; el hecho de que, al decidir sobre la calidad de los autores y al crear una virtual jerarquía entre éstos, convierten a la comunidad de escritores en una comunidad *con un rasgo idéntico a la de políticos*: sólo uno obtiene el premio (o el puesto), mientras los demás deben esperar una nueva oportunidad. *Op. cit.*, p. 31.

¹³⁶ Alicia Zendejas, “El clarividente Elizondo”, *Excelsior*, 26 de enero de 1986, sección Cultura, p. 2.

pero al compararlas entre sí el lector se dará cuenta de cuál de ellas es a la que el crítico le da un lugar específico en las letras mexicanas. Sobre *Farabeuf*, explica:

Farabeuf es una obra desconcertante y desquiciante [...] es una narración extraña y de difícil clasificación en nuestra prosa [...] *Farabeuf*, que le valió el premio Villaurrutia de 1965, es una novela que se lee sucesivamente con curiosidad, con aprehensión, con malestar físico que apunto está en convertirse en náusea, con rabia que produce la obsesiva repetición de ciertos temas claves, con desaliento (leídas las primeras 50 páginas, el lector duda si la técnica escogida por Elizondo es la más eficaz para contar esa historia), con avidez y siempre con provecho artístico. Concluida su lectura, se advierte que el autor se propuso precisamente despertar en el lector esa serie de estados de ánimo. Todo en ella está calculado, todo en ella cumple una función precisa: por la exasperación se llega al goce artístico.

[...] En conjunto, *Narda o el verano* (1966) es un libro casi magnífico. No encuentro en la prosa mexicana de hoy ningún antecedente que explique su obra: en nuestro medio, Elizondo es un punto de partida, un escritor insólito que abre al cuento –como antes a la novela– nuevas posibilidades en sus distintos aspectos.¹³⁷

Sobre *Gazapo*, analiza:

Gazapo es una novela que rompe con las más próximas y casi siempre ineludibles maneras de novelar en México: las de Yáñez, Rulfo, Fuentes y García Ponce [...]

Es probable que no descienda de nuestra tradición novelística (Lizardi, Altamirano, Rabasa, De Campo, Azuela), y es casi seguro que no se ha planteado los problemas que hasta hace poco tiempo desvelaban a los prosistas (los dilemas nacionalismo-universalismo, realismo-imaginación, arte comprometido-arte lúdico) [...] Sainz es un narrador que por sus temas y procedimientos puede ser leído y admirado, como brillante escritor joven, en cualquier país que haya dejado atrás el desarrollo insuficiente.

Desde 1958 en que apareció *La región más transparente* de Carlos Fuentes, no se había dado el caso de que un prosista, casi desconocido, ocupara de pronto un sitio junto a los

¹³⁷ Emmanuel Carballo, “Prólogo”, Salvador Elizondo, *Salvador Elizondo*, Empresas Editoriales, S. A., México, 1966, pp. 5, 7, 9. El prólogo está fechado el 26 de mayo de 1966.

escritores “famosos” y “consagrados”. Con Gustavo Sainz y *Gazapo* se repite, en 1965, el caso de Fuentes y, años atrás, el de Juan Rulfo, quien en 1953 se da a conocer con *El Llano en llamas*. *Gazapo* constituye una fecha significativa en la novela mexicana.¹³⁸

Con base en los juicios de Carballo se deduce que ambos escritores rompen modelos arraigados en las letras mexicanas. Acaso, Gustavo Sainz esté de manera explícita comparado con otros autores que irrumpieron en la tradición literaria nacional en su oportunidad, proponiendo nuevos procedimientos y estructuras narrativas; el caso de Salvador Elizondo es distinto, pues es innegable el “tratamiento novelístico novedoso y bien calibrado” de su obra –diría Zendejas-, pero, tal vez por su *rareza*,¹³⁹ al experimento *Farabeuf* es difícil comparar y encontrar un lugar –en palabras de Jauss- “en el sistema [literario] referencial, objetivable, de las expectativas, que surge para cada obra en el momento histórico de su aparición, del conocimiento previo del género, de la forma y de la temática de obras conocidas con anterioridad y del contraste entre lenguaje poético y lenguaje práctico”.¹⁴⁰

De ahí surgían las dudas que invadieron al jurado anónimo del premio Villaurrutia, pues desde su experiencia estética, *Farabeuf* no cumplía con su horizonte de expectativas (“que literatura, para él, era muy otra cosa”), lo que hacía perder su carácter artístico.

¹³⁸ Emmanuel Carballo, “Prólogo”, Gustavo Sainz, *Gustavo Sainz*, Empresas Editoriales, S. A., México, 1966, pp. 7, 9, 10. El prólogo está fechado el 26 de febrero de 1966.

¹³⁹ Válgase el término como cualidad de *raro* –mismo adjetivo usado por Francisco Zendejas- en las siguientes acepciones: extraordinario, poco común o frecuente; escaso en su clase o especie; e insigne, sobresaliente o excelente en su línea. Es notable que con este término Rubén Darío tituló su libro de ensayos sobre el movimiento simbolista (principalmente francés), aunque también se encuentran los estudios sobre Edgar Allan Poe y José Martí. En el prólogo de la edición de 1918, firmado en 1905, Darío escribe: “Fuera de las notas sobre Maclair y Adam, todo lo contenido en este libro fue escrito hace doce años, en Buenos Aires, cuando en Francia estaba el simbolismo en pleno desarrollo. Me tocó dar a conocer en América ese movimiento y por ello y por mis versos de entonces, fui atacado y calificado con la inevitable palabra «decadente...»”. En *Los raros*, Mundo Latino, Madrid, 1918, p. 7. Edición digitalizada, consultada el 28 de febrero de 2018, disponible en <<http://rubendariodigital.magazinmodernista.com/descargas/RubenDario06.pdf>>.

¹⁴⁰ Hans Robert Jauss, “Historia de la literatura como una provocación”, Dietrich Rall, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p. 57.

Asimismo, aunque dentro de la crítica especializada los juicios iniciales sobre la obra de Elizondo fueron en su gran mayoría favorables, hubo otro, el de Ramón Xirau, que, palabras más, palabras menos, apuntaba en el mismo sentido:

En realidad, y si nos atenemos a alguna definición de novela, incluso las más actuales, *Farabeuf* no entra en el “género” [...]

En el experimento de Elizondo debe verse una promesa. Una promesa que alcanzará a ser realidad si el autor olvida del todo sus lecturas y adquiere su propia perspectiva del mundo. ¿Que la perspectiva puede ser múltiple? Sin duda. ¿Que puede ser elusiva y alusiva? Puede serlo. Lo que no puede ni debe ser es un *mot à mot* de imágenes desarraigadas.¹⁴¹

La aparente falta de correspondencia entre la obra y el género, más el manejo de una técnica complicada que hacía palidecer la materia de la novela misma, fueron elementos para que las primeras reseñas sobre *Farabeuf* se orientaran precisamente por el lado formal de la narración, eludiendo lanzar alguna hipótesis sobre lo que sucedía en el plano argumentativo, el cual, se afirmaba, era inexistente o carecía de importancia.

2.2. Una anécdota misteriosa

Antes que todo, para hablar de cierta ausencia del tema en las primeras reseñas sobre *Farabeuf*, es necesario precisar que, de acuerdo con el *Diccionario de argumentos de la literatura universal* de Elisabeth Frenzel, el *tema literario* se divide en dos estratos. El primero se establece en el plano donde se encuentran conceptos difusos, ideas, sentimientos; “es más abstracto y en cierto modo vacío de argumento: la fidelidad, el amor, la amistad, la muerte”.¹⁴² El segundo nivel de significado del tema corresponde al del

¹⁴¹ Ramón Xirau, “Novela y cuento”, *Diálogos*, mayo-junio de 1966, pp. 43, 44.

¹⁴² Elisabeth Frenzel, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Gredos, Madrid, 1976, p. VII.

argumento, entendido como la “fábula tejida por los componentes de la acción y prefijada ya fuera de la literatura, una «trama» que llegue al escritor en forma de experiencia, visión, informe, acontecimiento o tradición a través del mito y de la religión, o como acontecimiento histórico, ofreciéndole un estímulo para su adaptación literaria”.¹⁴³

En este sentido, se entiende por fábula al elemento, previo a la obra misma, que de alguna manera contiene la relación establecida entre los personajes en las acciones prefiguradas. Con base en esta definición, dos elementos tomados de la realidad histórica componen la materia de *Farabeuf*: el doctor Louis Hubert Farabeuf (1841-1910), cirujano francés autor del *Précis de manuel opératoire* (1898), y la fotografía del supliciado chino condenado a muerte por descuartizamiento el 10 de abril de 1905.¹⁴⁴ Ahora bien, para la recepción crítica inicial de la novela, el tema (argumento, fábula, *stoff*¹⁴⁵) de *Farabeuf* fue tratado con ambigüedad o simpleza. Como se recordará, Gabriel Careaga lo refirió como “la historia de un médico y sus manías patológicas”, un argumento totalmente circunstancial que se desvanece en favor de las ideas y sentimientos que conforman la novela: sadismo, terror, amor, miedo. Por su parte, Francisco Zendejas, también al tratar de definir el tema, habla en términos demasiado generales y abstractos, sin poder siquiera nombrarlo como una hipótesis:

¹⁴³ Elisabeth Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Gredos, Madrid, 1980, p. VII.

¹⁴⁴ Por razones de verosimilitud, en *Farabeuf* la fotografía aparece en el *North China Daily News*, el 29 de enero de 1901; sin embargo, la fecha original está referida en el pie de la fotografía que a la letra dice: “Estos clichés fueron publicados, en parte, por Dumas y Carpeaux. Carpeaux afirma haber sido testigo del suplicio, el 10 de abril de 1905. El 25 de marzo de 1905, el «Cheng Pao» (durante el reinado de Koang-Son) publicó el siguiente decreto imperial: «Los príncipes mongoles piden que el llamado Fu-Tchu Li, culpable del asesinato del príncipe Ao-Han-Ovan, sea quemado vivo, pero el emperador considera este suplicio demasiado cruel, y condena a Fu-Tchu-Li a la muerte lenta por el *Leng-Tché* (descuartizamiento en trozos). ¡Respeto a la ley!». Este suplicio data de la dinastía manchú (1644-1911)”. Esta información es recuperada por Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, Tusquets, Barcelona, 2007, p. 249.

¹⁴⁵ Término alemán con el que Elisabeth Frenzel explica la fábula y que teóricos como Manfred Beller llaman *materia*, donde se encuentran “los mitos clásicos y figuras históricas en determinadas situaciones y bajo nombres tradicionales”. En “Tematología”, Manfred Shmeling (comp.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Laia, Barcelona, 1984.

El tema de *Farabeuf* es enteramente diferente de lo que tradicionalmente se trabaja en la novela mexicana de esta época y de las inmediatamente anteriores: basado en una anécdota misteriosa, pero real e histórico; ese tema se desenvuelve con implicaciones prodigiosas insertadas en diversos tiempos narrativos que le dan una extraordinaria fuerza metafísica, y que, en conjunto, hacen de dicho tema el producto de un arte muy personal y refinado.¹⁴⁶

En la línea argumentativa de Francisco Zendejas, el tema de *Farabeuf* es “diferente”, está basado en “una anécdota misteriosa”, por su composición narrativa adquiere una “fuerza metafísica” y es un producto de un “arte muy personal y refinado”. Según estas características, ¿es posible definir el tema de *Farabeuf*?

Algo similar ocurre con la reseña de Carmen Galindo, quien destaca el uso del lenguaje en la novela, su musicalidad, la técnica en la construcción de la obra. Nuevamente, el tema en *Farabeuf* pasa a segundo plano. La periodista cultural no dice qué ocurre con el doctor Farabeuf y la Enfermera, sino vuelve a la descripción de algo que es indeterminado en su *suced*er (el qué) a partir de lo que es determinado en su *parecer* (el cómo). Así, Galindo presenta dos posibilidades de definición de *Farabeuf*: Primera,

Una especie de adivinanza, una prueba de inteligencia en la que el autor conserva, o nos da a su elección, la última pieza. Un juego en el que se nos oscurece o se nos oculta la solución, pero en el que hay una respuesta. En este caso [...] nos encontramos frente a un castillo de naipes laboriosamente construido, frente a una torre de babel, hermosa en y por su inutilidad.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Francisco Zendejas, *art. cit.*

¹⁴⁷ Carmen Galindo, “Crónica de un instante”, *Novedades*, 8 de marzo de 1966, Segunda sección, p.1.

Y segunda, “pertenería a la estirpe de obras que consideran a la poesía como la única arma para internarse en lo desconocido, en las que el poeta sólo puede decirnos lo que ve a través de oscuros símbolos, de señales casi indescifrables; porque lo que las distingue de las demás obras es precisamente su falta de apoyo, de respuesta”.¹⁴⁸

Entendido desde la primera opción, *Farabeuf* no contaría una historia, sino plantearía un acertijo para provocar al lector su búsqueda de solución. *Farabeuf* es así un estímulo que pide una respuesta, el golpe lo da el texto y el acto reflejo sucede (o no) en el lector. Por otro lado, la segunda posibilidad consiste en que *Farabeuf* carece de respuesta, mantiene un hermetismo en el que sólo los “iniciados” puedan descifrar los símbolos que componen el misterio. Galindo habla así de una secreta intención del autor al escribir su obra, del lenguaje poético, oscuro, que lo entreteje, pero nada del argumento ni de los personajes. A meses de su publicación, la novela de Elizondo permanece indescifrable, como una telaraña o una linterna que encandila al lector, o en palabras de Carmen Galindo:

Farabeuf es, ante todo, un ambiente, una peculiar iluminación. Al lector le queda la impresión de penetrar en un laberinto, y una vez adentro, atrapado por la ficción, queda desarmado, obligado a una adhesión muda: detenidos como quería Santo Tomás, el deseo y la repulsión, inmovilizado el juicio.¹⁴⁹

Como se observa, la más temprana recepción de *Farabeuf* coincide en otorgar mayor importancia a los procedimientos de composición de la obra que a su materia, pero también

¹⁴⁸ *Idem.*

¹⁴⁹ *Idem.*

hay otro elemento que destaca la crítica al hablar de esta obra: el efecto en el lector. Así lo consigna María Luisa Mendoza:

[*Farabeuf*] va llevando al lector por los vericuetos del dolor físico, le abre viejas heridas de infancia, sueños febriles, debilidades y pecados alguna vez supuestos, pensados, admitidos. Es como los lados contrarios de los espejos, los vies [*sic*] de los cristales, a los que uno se asoma de ladito y ve todo deformado y no bastante real.¹⁵⁰

En un breve recuento, *Farabeuf* contiene para parte de la crítica de mediados de los años sesenta una anécdota misteriosa y una especie de acertijo, a lo que Mendoza añadiría “Rito, enigma, adivinanza, tradición, horror, amor, diálogo, pensamiento lúcido”.¹⁵¹ Sin embargo, la idea original de percibir *Farabeuf* o *la crónica de un instante* como acertijo (¿cábala?) está ya propuesta desde el texto de la solapa de la primera edición, donde se lee: “puede ser la descripción de un rito, *el planteamiento de un enigma, el proferimiento de una adivinanza, la repetición de una fórmula mágica o tal vez la respuesta a una pregunta desconocida, a una inquisición cifrada*”.¹⁵²

Ante todo, pareciera que *Farabeuf* es un libro de forma, técnica, estructura, máquina que maravilla e inquieta más por las preguntas de *cómo funciona* y *qué provoca* que *de qué trata*. La atención se enfoca al mecanismo que hace congelar el tiempo en una narración que por su condición estructural en lugar de desarrollar los acontecimientos (inicio, desarrollo, desenlace), se detiene en un solo instante en donde ocurre o está por ocurrir algo que es lo que no define a la obra. De forma similar, sobre la oscuridad del tema, el crítico

¹⁵⁰ María Luisa Mendoza, “La O por lo redondo”, *El Día*, 20 de enero de 1966, p. 2.

¹⁵¹ *Idem*.

¹⁵² Las cursivas son mías.

literario Huberto Batis lo explica como la inserción de un instante en otro en sus múltiples posibilidades (real, irreal, posible e imposible):

No es la simple inclusión de una historia paralela o contrapuntística en la proyección que Elizondo hace de su tema principal (al que descoyunta limpiamente como el mismo Farabeuf): la tortura de un infeliz bóxer que fue descuartizado en Pekín en el rito Tche, sino el éxtasis erótico del otro instante, el que está siendo como repetición agónica de un eterno y desmembrador acto amoroso.¹⁵³

Batis, de igual manera que un gran sector de la crítica de ese momento, que no salía de su sorpresa ante la obra que había subvertido las convenciones narrativas, centra la atención sobre el procedimiento de composición empleado por Elizondo; como ya había advertido Emmanuel Carballo, la técnica propuesta era la adecuada para crear el efecto deseado; escribir *Farabeuf* de otro modo, por decir más conservador, habría llevado la novela a la ruina:

La novela es complicada. Elizondo ha elegido escribirla en pequeños párrafos atribuibles al narrador o al monologar de los personajes, también en diálogos entre los diferentes sujetos que se van identificando a lo largo de la novela. Si el narrador nos diera indicios, nos advirtiera quién de sus personajes y en qué lugar y en qué tiempo piensa y habla, creo que sus resultados habrían sido otros y el método habría fracasado;¹⁵⁴ así como su intención de violar el tiempo, de hacer caber décadas, una tortura, otra, múltiples torturas en una fotografía del ajusticiado (o ¿en un espejo?) que el verdadero héroe y protagonista muestra a la verdadera heroína y protagonista en la carne.¹⁵⁵

¹⁵³ Huberto Batis, “Libros”, *El Heraldo de México*, El Heraldo Cultural, 20 de febrero de 1966, p. 14.

¹⁵⁴ Esta falta de precisiones provoca que se haga más grande la indeterminación en la novela, pues el autor ha decidido no eliminar los vacíos por medio de sus comentarios. *Vid.* Iser, “La estructura apelativa...”, p. 109, 110.

¹⁵⁵ Huberto Batis, *op. cit.*, p. 14.

Según la columna “Escaparate” del diario *Novedades*, lo que Elizondo realiza es “trascender el sentido del tiempo por medio de *sucesivas inmersiones en su tema, el cual – siendo siempre el mismo–* va ganando en cada nueva página en densidad y emoción escalofriante”.¹⁵⁶

Desde su publicación, la novela fue presentada como algo fuera de todo lo conocido en la narrativa mexicana. En la columna arriba mencionada se leía: “El editor sostiene que se trata de una obra cuya forma constituye un *experimento* al margen de lo que es un relato en el sentido tradicional”.¹⁵⁷ El paratexto¹⁵⁸ “la crónica de un instante”¹⁵⁹ tal vez fue fundamental para que la primera recepción de la obra difuminara la de por sí tenue historia del encuentro del doctor H. L. Farabeuf con la Enfermera, a la que pocas de estas reseñas refiere.¹⁶⁰ El mejor ejemplo de esto, por la inmediatez de la recepción, lo da José Agustín

¹⁵⁶ “Escaparate”, *Novedades*, 13 de marzo de 1966, Sección Cultura, p. 6. Las cursivas son mías y con ello señalo cómo de nueva cuenta se habla de un tema que no se describe.

¹⁵⁷ *Idem.*

¹⁵⁸ Siguiendo a Gérard Genette, “El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un *umbral* o –según Borges a propósito de un prefacio-, de un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder”. En *Umbrales*, Siglo XXI, México, 2001, p. 7.

¹⁵⁹ Como se sabe, aunque a veces se desdeña este dato, el subtítulo no fue ideado por Salvador Elizondo, sino por su editor Joaquín Díez-Canedo, quien de este modo llamó la atención del lector más efectivamente que lo que haría con sólo dejar *Farabeuf*, que a la gran mayoría de los lectores, incluso los lectores de alta literatura no les diría nada. Así lo entiende Adolfo Castañón: “En su primera y en sucesivas ediciones la novela lleva un subtítulo: «Crónica de un instante». Años después de editada la novela, Elizondo manifestó en un artículo en *Estanquillo* que el subtítulo le había sido impuesto por su editor Joaquín Díez-Canedo, quien pensaba –no sin razón e inteligencia- que eso ayudaría a que la novela se difundiera mejor. No se equivocó”. En *Viaje a México: ensayos, crónicas y relatos*, Iberoamericana, México, 2008, p. 298. Por su parte, Rodrigo Fernández de Gortari cita a Elizondo al respecto: “Nunca me gustó el subtítulo: *Crónica de un instante*, ese subtítulo se lo puso Joaquín [Díez-Canedo], porque decía que el título *Farabeuf* a secas no quería decir nada y además nadie tendría por qué entenderlo. Pero como ahora Joaquín no puede decir nada, entre otras cosas porque está muerto [...] vamos a quitárselo. Que de aquí en adelante se llame solamente *Farabeuf*”. En “Farabéufica en tres amputaciones”, *La jornada semanal*, 27 de agosto de 2006. Consultado el 22 de abril de 2015, disponible en <<http://www.jornada.unam.mx/2006/08/27/sem-rodrigo.html>>.

¹⁶⁰ La hipótesis se basa en la “inocente pregunta” que formula Gérard Genette sobre el título de una de las novelas cumbres del siglo XX: “Reducido sólo al texto y sin el auxilio de “instrucciones para su uso, ¿cómo leeríamos el *Ulises* de Joyce si no se titulara *Ulises*? Gérard Genette, *op. cit.*, p. 8.

en su entrevista a Salvador Elizondo: “En tu novela hay un evidente deseo de apresar el tiempo, *que sea la crónica de un instante ya dice mucho*. ¿A qué se debe?”¹⁶¹

Algo similar sucede con el carácter *experimental* que repite la crítica como epíteto de la obra desde su publicación, tal si hubiese nacido con ella, y así fue en efecto. En la solapa de la primera edición también se lee: “su forma constituye un experimento al margen de lo que es un relato en el sentido tradicional”. De ahí en adelante, las reseñas y artículos periodísticos hablarán, por ejemplo, del “más importante *experimento* de la novela mexicana contemporánea” (Careaga, 2 de enero de 1966); considerarán que “[*Farabeuf*] además de constituir un *experimento* que, en opinión de este jurado, sentará precedentes...” (Zendejas, 24 de febrero de 1966); o bien que “en el *experimento* de Elizondo debe verse una promesa” (Ramón Xirau, mayo de 1966). En los años sucesivos el epíteto continuará vigente en la crítica al referirse a *Farabeuf*,¹⁶² lo que no es incorrecto, sino que, como el *enigma* y la *fórmula mágica*, fueron conceptos inducidos magistralmente para que así se entendiera *la crónica de un instante*.

Salvador Elizondo consolidó su proyecto: su mayor preocupación desde que planeó la redacción de su obra siempre fue privilegiar la forma sobre el argumento. Para ello habría que oscurecer la fábula (el la escritura en lengua francesa para que la misión del personaje Farabeuf en Pekín no fuera accesible para todos los lectores, por ejemplo), o incluso eliminar del mecanograma original relaciones previas entre los personajes que profundizaban en lo anecdótico de la novela en detrimento del artificio de la

¹⁶¹ José Agustín, “Entrevista grabada con Salvador Elizondo”, *Excélsior*, 6 de febrero de 1966, Diorama de la cultura, p. 3. La entrevista ocurrió semanas antes de que Francisco Zendejas diera a conocer el Premio Villaurrutia para *Farabeuf*. Las cursivas son mías.

¹⁶² Los ejemplos abundan y muchos de ellos aparecerán durante el desarrollo de este trabajo.

composición.¹⁶³ Así, la complejidad formal de la novela produjo diversas conjeturas sobre su argumento como la de George R. McMurray:

El lector es llevado a creer, sin embargo, que la mujer viajó a China como monja-enfermera durante la rebelión de los boxers, fue seducida por Farabeuf, tal vez se haya convertido en su esposa o tal vez se haya vuelto prostituta. La obra podría tener muchas interpretaciones, pero, en mi opinión, cobra una mayor plausibilidad si se supone que la mujer es demente (esta posibilidad se sugiere más de una vez) y que toda la acción (parcialmente real, imaginada y anticipada), tiene lugar en su mente. El lector no podrá jamás desenredar completamente los enmarañados hilos de la memoria y de la fantasía que teje en su monólogo interior. La oscura pregunta que ella pregunta a la ouija y al I Ching resulta ser “¿Quién soy?” Así, la novela es la crónica de la búsqueda emprendida por la mujer demente de su propia identidad mediante la evocación de un instante obsesivo, un momento fabuloso de orgasmo y muerte, de amor físico y disección.¹⁶⁴

Habría que esperar la exégesis realizada por un lector con autoridad y prestigio, acaso lo más próximo a un lector ideal,¹⁶⁵ para que el lector común pudiera completar otros puntos de indeterminación y tener más luces sobre el tema (entendido como fábula) de la novela, más allá del artificio usado para crearla. En “El signo y el garabato”,¹⁶⁶ Octavio Paz discurre sobre *Farabeuf* en tres vertientes: un ensayo sobre el erotismo, la defensa estilística de la novela y la composición de los signos en la narración. La idea generadora

¹⁶³ Por ejemplo, como parte del plan para matar al príncipe Ao_Han-Uan [Ao-Jan-Wan], el designado magnicida Fú Chu-lí [Fu Tchu Ki] viviría con la Enfermera como marido y mujer en los días previos al asesinato. Véase anexo 1.

¹⁶⁴ George R. McMurray, “Farabeuf, novela fenomenológica”, *Revista de la Universidad de México*, agosto de 1968, p. 2. En su texto, McMurray propone como tesis la fenomenología de Husserl ilustrada en *Farabeuf*.

¹⁶⁵ Iser explica: “Es cierto que los juicios de los críticos y de los filólogos están enriquecidos, filtrados y corregidos por el gran número de textos con los que tienen contacto. Pero, en realidad, esto los convierte sólo en lectores cultivados y, por cierto, no porque alcanzaron una idealidad ambicionada, sino porque el lector ideal representa una imposibilidad estructural de la comunicación. Pues un lector ideal debería poseer el mismo código que el autor”. En “El acto de la lectura...”, p. 133.

¹⁶⁶ El ensayo, fechado el 6 de agosto de 1968 en Delhi, fue publicado originalmente a modo de presentación del fonograma de *Farabeuf* (fragmentos leídos por Salvador Elizondo, en *Voz viva de México*, 33 revoluciones, 45’, folleto de 8 páginas, UNAM, 1968).

del primer tema es puntual, pues condensa la preocupación principal de Elizondo inmersa en uno de los sentimientos más reflexionados por la humanidad: el lenguaje y el amor sensual:

Palabra enemiga, palabra crítica, la literatura se despliega como una interrogación que [...] se vuelve sobre sí misma y se repliega: palabra crítica de la escritura, enemiga de sí misma. Dentro de esta perspectiva, que es la de la literatura contemporánea mundial, la tentativa de Salvador Elizondo se inscribe en una vía aún más arriesgada y solitaria. Su crítica de la realidad y del lenguaje no parte de la razón o de la justicia sino de una evidencia inmediata, directa y agresiva: el placer.¹⁶⁷

Farabeuf está inscrita en la escritura del placer a la que Paz relaciona con el poema “Diré cómo nacisteis”, de Luis Cernuda, a la tradición de la novela filosófica de Sade y a la alegórica de Francesco Colonna, así como a Georges Bataille, frecuentemente asociado como influencia en Elizondo para escribir *Farabeuf*.¹⁶⁸

En cuanto a la defensa del estilo,¹⁶⁹ el autor de *La llama doble* usa como técnica perspicaz un largo paréntesis para hablar de ciertas deficiencias imputadas a la redacción de

¹⁶⁷ Octavio, Paz, *op. cit.*, p. 6.

¹⁶⁸ Meses después, en octubre de 1968, Margo Glantz advierte el mismo acercamiento entre Bataille y Elizondo: “En las dos novelas que has publicado [*Farabeuf* y *El hipogeo secreto*] instauras una ceremonia sagrada que se construye alrededor del amor. Amor que se inserta, como el erotismo de Georges Bataille, en el ámbito de la violación y la violencia”. En “Entrevista con Salvador Elizondo y Edgar Allan Poe”, *La Cultura en México*, 350, *Siempre!*, 30 de octubre de 1968, p. VII. Ya desde 1966, José Agustín sugiere a Salvador Elizondo que *Farabeuf* tiene algo del clima de *El azul del cielo*. A lo que Elizondo contesta: “Leí *El azul del cielo* cuando estaba escribiendo mi novela y alguna influencia debe haberme quedado, sobre todo porque creo que *El azul del cielo* es uno de los libros más interesantes que se han escrito. Pero, en contraposición con el mío, es un libro que carece de estilo. Pero eso no impide que sea bellissimo”. En “Entrevista grabada...”, p. 5. Un mes después, en entrevista con Juan Carvajal, reforzaría su gusto por esa misma obra: “Yo casi siempre pienso más en términos de autores o bien en términos de fragmentos o partes de libros que me han gustado mucho. Uno de mis libros favoritos es *Le bleu du ciel* de Bataille. Libro mal escrito, pero escrito con la pretensión de desentrañar la esencia dolorosa del erotismo. En “Nada se puede instaurar en el mundo sin un rito”, *Siempre!*, 23 de marzo de 1966, p. IV.

¹⁶⁹ Mencionada en el apartado 1.1. Los años cuarenta. Soy puro mexicano, comunista, poeta y erudito.

Elizondo, con lo que da a entender que todo lo dicho al respecto viene sobrando del verdadero asunto (el erotismo y los signos):

(A estas alturas no ha de faltar un lector impaciente que me interrumpa: “Bueno, pero ¿cómo escribe Elizondo y qué le parece su estilo?” No me queda más remedio que contestarle: “No me lo pregunte. No soy catador de estilos. Si quiere enterarse, compre sus libros y léalos...” La verdad es que me rehúso a concebir a la crítica como tribunal; mi juicio es una complicidad: la aventura intelectual y verbal de Elizondo me apasiona y participo de ella. Eso es todo. De ahí que no me preocupe mucho su sintaxis, a veces incierta y errante, ni me incomoden demasiado sus frecuentes galicismos y anglicismos [...]).¹⁷⁰

La explicación que ofrece Octavio Paz sobre los problemas de sintaxis de Salvador Elizondo parecería completamente gratuita. Bien pudo el intelectual mexicano no tocar el tema –como sucede con la eliminación del fragmento en la edición de “El signo y el garabato” que aparece en *Generaciones y semblanzas*- y abundar más sobre el erotismo y los motivos literarios, pero, tal vez por cuestiones éticas, tal vez por autoafirmación como autoridad dentro del campo literario, decide hacerlo de la mejor manera que considera posible: minimizarlos (“no me preocupe mucho”, “ni me incomoden demasiado”) y generalizarlos como errores de toda una generación (“La incorrección, por lo demás es general en Hispanoamérica, especialmente entre los escritores jóvenes. En México no escapan a este defecto [...] casi ninguno de los nuevos novelistas”).

Después de haber discurrido sobre el placer y defender las incorrecciones sintácticas de Elizondo, Paz plantea una composición de dos series de signos en *Farabeuf*, que es su aporte más valioso: una oriental, compuesta por la fotografía del suplicio chino, tomada en 1905; el ideograma *liú* (muerte), y los hexagramas tomados del *I Ching*. Esta serie se

¹⁷⁰ Octavio Paz, *art. cit.*, p. 7.

encuentra en oposición con una occidental, conformada por las operaciones del doctor Farabeuf; *El amor profano y el amor sagrado*, de Tiziano, y la tabla ouija. La relación entre estos signos, de los cuales derivarán otros (Paz cita como ejemplo el suplicio chino como analogía inversa del de Cristo), son los que armarían el tema de *Farabeuf*:

Una historia de amor y una conspiración político clerical, un paseo a la orilla del mar de una pareja y una sórdida aventura de Farabeuf con una monja-espía-enfermera... Todos estos signos concluyen en el ideograma *liú*, que es tortura que es rito erótico que es sacrificio religioso que es descabellada tentativa por cristianizar a China que es experiencia médica de un ilustre profesor de cirugía que es una tortura que es una ceremonia erótica que es el paseo de una pareja por la playa durante el cual una mujer encuentra una estrella de mar que es el suplicio *Leng Tche* que es la crucifixión que es el ideograma *liú*.¹⁷¹

Aunque “El signo y el garabato” es uno de los textos críticos con que más estuvo de acuerdo Salvador Elizondo sobre su obra,¹⁷² no aceptaba del todo que *Farabeuf* se inscribiera en la escritura erótica y, a la vez, se desmarcaba de Bataille considerándola una lectura importante propia de la primera juventud, pero que, para 1969, ya no le interesaba mucho:

Creo que el sentido esencialmente erotológico que pudo tener *Farabeuf* se derive de la lectura de Bataille. Claro que no es un libro erotológico, ni siquiera erótico. Ahora, después de la visita de Octavio Paz, está muy de moda Bataille. Cada vez veo a más gente con

¹⁷¹ *Ibíd.*, p. 9.

¹⁷² Acaso el más acertado para el gusto de Elizondo, quien declara a Danubio Torres Fierro: “La crítica de mis libros me ha interesado siempre, aunque no sé si influido. Por ejemplo, lo mejor que he leído acerca de mis cosas es lo que escribió Octavio Paz en “El signo y el garabato”; ahora bien, eso no me influye en la medida que es una interpretación de un posible proceso que seguí para escribir. Es la descripción hecha *a posteriori* de un hecho consumado”. En “Nuestros jóvenes novelistas carecen de imaginación; después de *Pedro Páramo* y *La región más transparente* ningún experimento ha trascendido”, Diorama de la Cultura, *Excelsior*, 9 de junio de 1974, p. 9.

Bataille en la mano. A estas alturas ya no me interesa mucho. Me interesó hace siete u ocho años y ya, basta.¹⁷³

El también autor de *Narda o el verano* repetía la intención que siempre tuvo clara desde que proyectó la escritura de *Farabeuf*: para Elizondo no valía lo erótico ni lo tanático tanto como lo estilístico, que lo podía sintetizar en la desaparición de la novela como género, por medio de su depuración: “Seguramente en ese orden de depuración, hay momentos en que el género, las características esenciales de un género literario, se desvanecen un poco antes de llegar a un estado siempre más puro. Es una cosa de estilos”.¹⁷⁴

2.3. Es una cosa de estilos

Salvador Elizondo profundiza en la misma idea seis años después, a propósito de la lectura en voz alta de tres de sus cuentos (“La historia de Pao Cheng”, “Teoría del disfraz” y “El grafógrafo”). La técnica, en estos textos, consistía en sacar aquellos elementos que determinaban al género en detrimento de la escritura y el sonido. La anécdota, como siempre, le estorbaba:

Sí, porque es una novela donde sale un ángel, dices “es una novela fantástica” y ya entendiste, ya no hay ningún misterio; pero si tú haces una novela realista o socialista, por ejemplo, y sale un ángel, entonces ya no entiendes nada, porque los ángeles no deben salir más que en las novelas fantásticas. Esa determinación del género también está dada por los elementos que naturalmente constituyen el texto de lectura. Todos los textos que leí esta noche pretenden ser una literatura cada vez más depurada, no en el sentido moral, sino de

¹⁷³ En entrevista con Margarita García Flores, “Elizondo: la novela del solipsismo”, Hojas de crítica 8, *Revista de la Universidad de México*, abril de 1969, p. 14.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 12.

eliminar todos los elementos que no son propios de la escritura con el sonido.¹⁷⁵ No puede haber anécdota en estas historias. Al contrario, casi todas se fundan en la imposibilidad de producirla.¹⁷⁶

Tal vez por ello, la reticencia de Salvador Elizondo por aclarar un eventual argumento de *Farabeuf* fue desde el primer momento sistemática. A pregunta expresa de José Agustín sobre la manera en que Elizondo utiliza las personas gramaticales y la combinación de tiempos presente y pasado, el autor declaró lo que repetirá de modo constante en otras entrevistas y reportajes sobre su obra: *Farabeuf* carece de trama:

Yo traté de abolir el sentido tradicional del personaje, considerado como una psicología integral, y de abolir la trama y la continuidad de los hechos. Quise crear así un procedimiento de orden estrictamente retórico, no de orden literario, que permitiera la permanencia de un hecho instantáneo. No lo hubiera podido lograr desarrollándolo linealmente.¹⁷⁷

Un mes después de esa entrevista, Juan Carvajal preguntó si los protagonistas de *Farabeuf*, como entidades subjetivas conjugadas en una especie de *ars combinatoria*, buscan una identidad superior y esencial, a lo que Elizondo respondió: “El único personaje de mi libro, como el de todos los libros, soy yo, el autor. Esto, claro está, en sentido esencial. Esos protagonistas, esas convenciones psicológicas que son yo mismo no buscan una identidad superior y esencial. Buscan, más bien, su (mi) identidad superior y esencial”.¹⁷⁸

¹⁷⁵ La sonoridad es fundamental para el proyecto literario de Elizondo. En la pregunta formulada por Juan Carvajal sobre el momento en que el escritor imaginó *Farabeuf*, éste contesta: “En sus orígenes se trataba simplemente de una concepción sonora. Es decir, me interesaba cómo se escuchaban las palabras”. *Art. cit.*, p. II. Visto de este modo, *Farabeuf* comienza por ser sonido antes que imagen conceptual.

¹⁷⁶ En entrevista con Margarita García Flores, “No pienso volver a la novela”, *La Onda, Novedades*, 6 de abril de 1975, p. 6.

¹⁷⁷ *Idem.*

¹⁷⁸ Juan Carvajal, *op. cit.*, p. III.

Las ideas germinales de una ausencia de trama en *Farabeuf*, así como una especie de solipsismo o desdoblamiento del autor en los personajes, que, según Elizondo, no son sino un flujo de su pensamiento que adquiere pleno significado únicamente para él, se van fortaleciendo con el transcurrir de los años, hasta negar a su propia obra la calificación genérica de “novela” que argumentará hasta su muerte.¹⁷⁹ Pero antes de que esto ocurriera, tres años después de publicar *Farabeuf* y en el año de *El hipogeo secreto*, Elizondo aún no defendía con tal vehemencia que su libro no fuera una “novela”. Frente a Margo Glantz, el escritor esgrimía otros argumentos sobre el género:

No cabe muy bien una generalización porque ambas [*Farabeuf* y el *Hipogeo secreto*] son novelas, no discursos o ensayos. Entonces tratan de cosas y de personajes específicos. Yo creo que, esencialmente eso es la novela: el desarrollo de situaciones que en el ensayo sólo se emplean como ejemplos particularizados de las proposiciones generales. Yo creo que una interpretación del sentido de cualquiera novela consiste en replantearla de manera que se manifieste la proposición general que ilustra.¹⁸⁰

Salvador Elizondo continuaría su evolución como escritor y, pese a que se contradecía habitualmente, tal vez con el objetivo de polemizar con sus críticos y poner el foco de atención sobre su propuesta literaria, tal vez con la intención de despistar socarronamente a

¹⁷⁹ Sobre los preceptos del género “novela” y su falta de correspondencia con una obra como *Farabeuf*, es útil considerar la explicación que hace Enrique Anderson Imbert, siguiendo a Benedetto Croce, filósofo e historiador italiano, sobre los géneros literarios: “La obra literaria, les dijo [Croce], es la expresión de instituciones individuales; cuando de la obra pasamos al concepto «género» hemos abandonado la Estética y ya estamos en la Lógica. Este paso es legítimo. Lo ilegítimo es confundir la Estética, que estudia intuiciones, con la Lógica, que estudia conceptos. Los géneros son conceptos abstraídos de una realidad histórica pero la historia, que es cambio incesante, no va a inmovilizarse para obedecer a la idea fija de un preceptista [...] No se niega, pues, la existencia histórica de los géneros sino su valor como categoría estética. Teóricamente, un género no existe, históricamente, sí [...]” En *Teoría y técnica del cuento*, Ariel, Barcelona, 1999, pp. 13-14.

¹⁸⁰ En entrevista con Margo Glantz, *op. cit.*, p. VII.

los estudiosos de su obra,¹⁸¹ su proyecto literario se mantendría incólume: la depuración del género novelístico, la escritura pura; el autor, el único personaje de sus obras.¹⁸² Así, con la publicación de “El grafógrafo” en 1972, tal vez la más emblemática de su postura estética de todas sus narraciones, ya había resuelto que el texto dedicado a Octavio Paz, y que daba nombre al volumen, era lo más cercano a la “escritura”. En el séptimo decenio del siglo XX, Elizondo llegaba a su periodo más purista y más exigente con su producción literaria; desde ahí revaloraba su primera novela, a la que ya no le otorgaba ese estatus. En debate con Elena Poniatowska, donde la periodista afirmaba que en *Farabeuf* sí ocurrían cosas, Elizondo contestaba, enfático:

¹⁸¹ Sobre los cambios de posturas en Elizondo hay dos explicaciones: una, de índole intencional, no exenta de sarcasmo, que revelaría a Miguel Ángel Quemain: “Desde hace 25 años tengo interesados en saber de *Farabeuf*, y es gente de diferentes disciplinas: gente que estudia lingüística, fotografía, todas las materias de que trata *Farabeuf*: especialistas de chino, cinematografistas [...]Y cada vez que vienen pues les doy la explicación que se me ocurre en el momento [...]Me veo obligado a darle [a *Farabeuf*] una explicación adecuada al interés de cada quien. Les doy gusto y me adecuo a su interés. Si me viene a preguntar un fotógrafo, pues le doy una explicación de orden fotográfico, porque han pasado tantos años que ya tengo la explicación fotográfica también, la de literatura o la puramente psicoanalítica, metafísica o, según... psicológica, histórica, geográfica... de todo”. En “La búsqueda de la escritura: entrevista con Salvador Elizondo”, *La Jornada Semanal*, 90, *La Jornada*, 3 de marzo de 1991, p. 17. La otra, producto de su transformación natural como individuo que cambia de ideas con el transcurrir de los años, como lo hace notar Elena Poniatowska: “En alguna entrevista declaró que le interesaba mucho más Maximiliano que Benito Juárez ya que para él sólo Cortés y Maximiliano alcanzaban la estatura de héroes trágicos. Ahora Elizondo se cuida. “No pongas eso, no digas eso, van a creer, van a pensar, me vas a meter en algún problema, me pueden caer, mi familia, la autoridad, mis tías, la policía, la ley, los jueces...” Lo escucho con nostalgia. ¡Cómo se pasa el tiempo!”. En “Entrevista a Salvador Elizondo”, *Plural*, junio de 1975, p. 35.

¹⁸² Es importante recordar que la relación entre género y la obra del autor se puede dar por inclusión o exclusión premeditada, como es el caso de Salvador Elizondo y la “novela”. Anderson Imbert (*op. cit.*, p. 14) observa que “los géneros son esquemas mentales, conceptos de validez histórica que, bien usados, educan el sentido del orden y de la tradición y por tanto pueden guiar al crítico y aun al escritor. Al crítico porque éste, interesado en describir la estructura de un género, se fabrica una terminología que luego le sirve para analizar una obra individual. Al escritor porque éste, acepte o no la invitación que recibe de un género, se hace consciente del culto social a ciertas formas. Digo «invitación» porque el género, aunque mira para atrás, hacia obras del pasado, también mira para adelante, hacia obras futuras, y el escritor tiene que decidirse por la forma que ha de dar a lo que escriba; forma que repetirá rasgos semejantes a las obras tradicionales o, al revés, ofrecerá rasgos desemejantes. Los géneros a veces lo incitan, a veces lo repelen; y el escritor continúa sintiéndose libre porque, en la historia de la literatura, la proliferación de géneros imprevistos y de sus sorprendentes combinaciones equivale a una lección de libertad. *Una obra importante no pertenece a un género: más bien pertenece a dos, al género cuyas normas acaba de transgredir y al género que está fundando con nuevas normas*”. Éste último es el caso de *Farabeuf*. Las cursivas son mías.

Mi primer libro, Elena, fue catalogado como novela, pero yo no estoy muy seguro de que sea novela; creo que más bien, al igual que *El hipogeo secreto*, se trata de un ensayo sobre la escritura de una novela, pero no una novela en sentido estricto.

[...]

Eso es, un texto que se sigue consecuentemente, pero que no tiene ni planteamiento ni nudo ni desenlace; o carece de las unidades propias de una narración novelística. Yo nunca he escrito: “Fulano salió de su casa un día y se encontró a Zutano, se amaron y al final se separaron.” [...] En mi libro eso no pasa, no escribo anécdotas, no hay aventura, nadie se ama ni se separa, eso no pasa en mi libro porque en mi libro no pasa nada, en *Farabeuf* no pasa nada, el chiste es que no pasa nada, NUNCA pasa NADA, pasa lo que está escrito y está escrito que Farabeuf posiblemente vaya a tomarse una copa, pero el tiempo está detenido, por lo menos esa era mi pretensión, que no pase, que se detenga cualquier cosa que esté pasando.¹⁸³

Un año después, insistiría en esa postura sumando el recurso de ambientación a la falta de acción en el argumento: “No. *Farabeuf* no es una novela. Todos creen que lo es, pero se equivocan. Es sólo un texto. Veá: no hay intriga, no hay acción, no hay personaje. *Farabeuf* es teatro mental, un ambiente, mejor dicho: es cine mental. Algo que es sólo mío. Porque yo escribo para mí, no para publicar”.¹⁸⁴

El problema del argumento con el que Elizondo defiende la falta de *suceso* en *Farabeuf* es que pretende que el texto que escribió sea el mismo que el lector completa en el acto de lectura. Las múltiples posibilidades de acción que no llegan a realizarse, por tratarse precisamente de un instante, son para el lector posibilidades que pueden desarrollarse para otorgarles significado en su fantasía,¹⁸⁵ de otro modo el texto terminaría

¹⁸³ Elena Poniatowska, “Entrevista a Salvador Elizondo”, p. 35. Uso de mayúsculas en el original.

¹⁸⁴ Miguel Reyes Razo, “Salvador Elizondo: la novela me repugna; prefiero una pelea de box... Me gusta más ver a Isela Vega”, *El Universal*, 9 de enero de 1977, Primera sección, p. 1.

¹⁸⁵ Al respecto, tomando como ejemplo *Ulysses* de Joyce, Iser explica: “Cuando la novela niega la combinación de sus puntos de vista, obliga al lector a formar una consistencia propia. El lector siempre estará tentado a ordenar las múltiples facetas. Si esto sucede ‘consistent reading suggest itself and illusion takes over’. Una formación tal de ilusión no carece de consecuencias: el proceso de lectura se realiza como un

siendo un galimatías. Aun en las indeterminaciones más complicadas, el lector optará por elegir el elemento que le ayude a dar significado al texto y poner en orden la confusión. Uno de los ejemplos más característicos sobre esto es la descripción de Mélange Dessaignes del capítulo VII: “Esa mujer no es rubia ni morena; es *esa* mujer [...] sus ojos no son negros ni claros; esa boca no es de nadie”.¹⁸⁶ Elizondo justifica la indeterminación del personaje por la libertad que tiene el escritor de transformar la realidad, escapar del orden clásico:

El personaje de la mujer unas veces es la mujer rubia y otras la mujer morena; a veces es la enfermera, a veces es otra. Inclusive dentro de un mismo movimiento de la mujer puede ser una al principio de un gesto, y cuando el gesto se ha realizado es otra completamente diferente. Ahora, yo creo que si la escritura permite realizar ese tipo de permutaciones y trastocamientos de la realidad, hay que emplearlas exhaustivamente para eso. A ver si por la combinación de los *ostraka*, o de los diferentes métodos o secuencias de la narración, es posible encontrar, tal vez, la secuencia ideal del mundo. Yo lo dudo. Creo, inclusive, que la libertad del escritor depende de que no exista un orden del universo. La única manera en la que yo puedo salvaguardar esa libertad, para mí, es pensando que el universo no existe, para no tener ni la posibilidad de discrepar o coincidir con el orden real, que sería como un orden clásico.¹⁸⁷

Sin embargo, los textos fictivos no expresan por sí mismos significados ni verdades, sino que los otorga el lector siempre como aproximaciones nunca definitivas del significado¹⁸⁸ y, por ello, así como el escritor tiene la libertad de desordenar la realidad, el lector la tiene

proceso continuo de selección de la riqueza de los aspectos ofrecidos, para los que el respectivo mundo de ideas del lector provee los criterios de selección. Y así, en cada lectura debe aportarse mucho para que surja una configuración del sentido”. En “La estructura apelativa...”, p. 116.

¹⁸⁶ Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante*, Edición de Eduardo Becerra, Cátedra, Madrid, 2012, p. 226.

¹⁸⁷ En entrevista realizada por Bruce-Novoa, “Entrevista con Salvador Elizondo”, *La palabra y el hombre*, 16, 1975.

¹⁸⁸ “El significado que aparece en la lectura está condicionado por el texto, pero en una forma que permite que el lector mismo lo produzca”. Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 118.

de vivir esa realidad desordenada en su fantasía comparándola con sus experiencias personales.¹⁸⁹

2.4. Una lectura impresionista

El otro brazo que, con la escritura, forma la tenaza del proyecto literario de Salvador Elizondo es la lectura. El escritor no consideraba la creación como una necesidad de comunicarse con los demás, pues para él dicha necesidad no era imperativa sino aleatoria y, más aún, afirmaba: “Yo quisiera poder dialogar esclarecidamente conmigo mismo, más que con los otros”.¹⁹⁰ Por lo contrario, concebía a los lectores, hasta cierto punto, como un mal necesario que preferentemente debería intervenir en lo más mínimo, algo parecido a un acto reflejo inversamente proporcional al tamaño de la intervención del autor de su obra; así, idealmente debería eliminarse la experiencia previa del lector, el polo estético eclipsado por el polo artístico:¹⁹¹

Si me preguntaras qué finalidad persigo al escribir, te diría que es la de ser leído, aunque parezca una perogrullada, una contradicción. Pero yo pretendo ser leído para que la lectura de lo que escribo constituya una experiencia en sí: es lo que yo buscaría en ciertos libros. Que la

¹⁸⁹ Iser afirma que “los textos fictivos están contruidos de tal manera que no nos confirman de manera total ninguno de los significados que les adjudicamos, a pesar de que constantemente nos inducen a esos actos de concesión de sentido, debido a su estructura. Si los hacemos claros, entonces parecen hacernos comprensible que el sentido es constantemente superable. A este respecto, los textos fictivos le llevan siempre la ventaja a nuestra experiencia de la vida. Pero eso lo notamos, generalmente, apenas cuando sustituimos sus indeterminaciones por un significado”. *Ibid.*, p. 119.

¹⁹⁰ Entrevistado por Juan Carvajal, *op. cit.*, p. V.

¹⁹¹ Iser considera que “la obra literaria posee dos polos que se podrían denominar el polo artístico y el polo estético; el polo artístico designa al texto creado por el autor y el polo estético designa la concretización efectuada por el lector. De una polaridad así resulta que la obra literaria no es exclusivamente idéntica ni con el texto ni con su concretización; ya que la obra es más que el texto, debido a que aquélla gana vida sólo en la concretización y ésta, a su vez, no es totalmente libre de los planes que el lector introduce en ella, aun cuando tales planes sean activados bajo las condiciones del texto”. En “El acto de la lectura”, p. 122.

lectura constituya una experiencia, más que una sensación o una disciplina, de orden fisiológico, casi.¹⁹²

No es que Elizondo trate de eliminar al lector, sino que anhela crearlo como a un personaje, igual que desea ser él mismo, como autor, personaje de sus obras, con el fin de tender un puente directo entre el escritor y el lector, reduciendo así el margen de interpretación de este último:

La juzgo [mi obra] solamente en un orden muy especial; como hechos de tipo literario que expresan una condición relativa a alguna cosa relativa en el mundo, no tanto por medio de los personajes, como por medio del escritor mismo. En ese sentido, puede decirse que el sujeto principal de todas las novelas es siempre el autor. Es un sobreentendido que casi siempre se olvida. Me interesa mucho que en las novelas, el autor participe más evidentemente como personaje, para recordarle al lector, constantemente, que el escritor existe y que no tiene por qué ser una convención tácita y que el diálogo más importante es el que se realiza entre el lector y el escritor.¹⁹³

De este modo, el lector al que se dirige Salvador Elizondo es el que posee un bagaje cultural afín, un código moral empático y, sobre todo, la docilidad de aceptar el mundo

¹⁹² Salvador Elizondo entrevistado por José Agustín, “Entrevista grabada...”, p. 6.

¹⁹³ Salvador Elizondo entrevistado por Margarita García Flores, “Elizondo: la novela...”, p. 14. Esta idea, planteada como está, es contraria a la concepción de *autor* de James Joyce: “[el autor] igual que un *deus absconditus*, se ha retirado detrás de su obra para cortarse ahí las uñas”. *Apud* W. Iser, “La estructura apelativa...”, p. 116. En el mismo sentido, opuesto al argumento de Elizondo, Roland Barthes había propuesto en 1968 la desaparición del *autor*: “We know now that a text consists not of a line of words, releasing a single “theological” meaning (the “message” of the Author-God), but of a multi-dimensional space in which are married and contested several writings, none of which is original: the text is a fabric of quotations, resulting from a thousand sources of culture”. En “The Death of the Author”, *The Rustle of Languaje*, traducción de Richard Howardh, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1989, pp. 52-53. [“Ahora sabemos que un texto no está constituido por una línea de palabras, que libera un único significado “teológico” (el “mensaje” del Autor-Dios), sino por un espacio multidimensional en el que son casadas y disputadas diversas escrituras, ninguna de las cuales es original: el texto es un tejido de citas, resultado de mil fuentes de la cultura”].

imaginario del autor (autor-Dios) sin cuestionarlo. En síntesis, el lector pretendido de Elizondo sería como el que define Wayne C. Booth:

Sólo al leer me convierto en el individuo cuyas opiniones deben coincidir con las del autor. Sin importar mis verdaderas opiniones y prácticas, debo subordinar mi mente y mi corazón al libro si quiero disfrutarlo plenamente. En breve, el autor crea una imagen de sí mismo y otra imagen de su lector; él crea a su lector puesto que crea a su segundo yo y la lectura más exitosa es aquella en la que los individuos creados, el autor y el lector, pueden alcanzar un acuerdo total.¹⁹⁴

Para llegar a dicho acuerdo, en primera instancia debe haber una lectura correlativa al tipo de obra que se lee, incluso tratándose de un mismo autor; “por ejemplo, el ‘Apocalipsis’, que siendo del mismo autor de los ‘Evangelios’, hay que leerlo con otros ojos”.¹⁹⁵ Elizondo afirmaba que el tipo de obra determinaba el tipo y número de lectores. Así, una novela de Julio Cortázar llegaría a cien mil lectores, mientras que un poema de Paul Valéry lo haría a cincuenta que pudieran comprenderlo. Y también de manera inversa, la “diferencia de número de lectores al que puede estar dirigida [la obra] transforma en cierto modo el género al que pertenece”.¹⁹⁶

En esta lógica, para Elizondo, el lector de *Farabeuf* es un ente que está dispuesto a asumirse como “lector de *Farabeuf*”, es decir, tener la disposición anímica y la conciencia de que leer la novela de Elizondo no es leer *La feria*, de Arreola, *La región más transparente*, de Fuentes, o *Gazapo*, de Sainz. Aunque los tres ejemplos pertenezcan al mismo género, los lectores de cada una de ellas –propone Elizondo- deben tener una actitud

¹⁹⁴ Wayne C. Booth *apud* Wolfgang Iser, “El acto de la lectura”, p. 141.

¹⁹⁵ Salvador Elizondo entrevistado por María Teresa Ponce de Hurtado, “Salvador Elizondo y el libro puro”, *El Sol de México*, sección D, 15 de marzo de 1972, p. 1.

¹⁹⁶ Entrevistado por Elena Poniatowska, “Entrevista a Salvador Elizondo”, p. 31.

diferente según la obra (“Mallarmé requiere de una específica lectura ‘mallarmeana’”¹⁹⁷), para cumplirse la pretensión de los autores de las mismas. En el caso específico de Elizondo,

producir un texto que no sea posible interpretar ni recordar ni manipular lógicamente de ninguna manera [...] producirlo de tal forma que fuera autosuficiente en la medida de una lectura óptica. Es decir, que no trascendiera estrictamente los límites de su longitud tipográfica, y que esa lectura constituyera una experiencia del mismo orden (o, cuando menos de un orden correlativo) al que presupone la experiencia de la escritura.¹⁹⁸

Una lectura interior, como la vislumbrada por Elizondo, tendría que excluir del rol del lector, predeterminado por el autor, todas sus experiencias previas, lo que irremediablemente afectaría la actualización e interpretación del texto; de este modo, el goce estético, sin una relación con la experiencia del lector posterior a la lectura, se apagaría como un fósforo después de su reacción química.¹⁹⁹

Sin embargo, lo que piense el lector empírico después de leer la obra es lo que menos le interesa a Elizondo y, con esta base, la búsqueda que dirigía el timón de su proyecto literario era la creación del libro puro, una obra que pudiera existir por sí misma y desde sí misma: “Un libro cuya realización reside únicamente en su escritura y que se cumple en sí mismo con sólo escribirlo. De esta manera el libro puro está ligado al acto mismo de su creación”.²⁰⁰ Elizondo representaría el ícono de la creación del libro puro en el naufrago en la isla desierta, un Robinson Crusoe que escribe a sabiendas que nadie más que

¹⁹⁷ Salvador Elizondo entrevistado por Danubio Torres Fierro, *art. cit.*, p. 8.

¹⁹⁸ *Idem.*

¹⁹⁹ Iser señala que “Aun cuando el rol nos aprisione demasiado, sentimos, a más tardar al final de la lectura, la necesidad de referir esa extraña experiencia al horizonte de nuestras opiniones, por el cual permaneció guiada en forma latente, también durante la lectura, nuestra disposición a abordar el texto.”. En “El acto de la lectura”, p. 142.

²⁰⁰ Salvador Elizondo entrevistado por María Teresa Ponce de Hurtado, *art. cit.*, p. 1.

él leerá su historia; un autor-narrador-personaje-autor, mezcla de grafógrafo con *monsieur Teste*,²⁰¹ cuyos “lectores aleatorios” se queden sólo con las sensaciones individuales de una lectura impresionista, “que debe responder de alguna manera correlativa, digamos, a la técnica de la escritura”.²⁰² Salvador Elizondo ejemplificaba el tipo de lectura que esperaba de su obra con la que él mismo experimentaba con *Finnengans Wake*, de James Joyce:

Leo libros que se entienden, que me parecen ahora admirables en la medida en que adquirí una experiencia leyendo el *Finnengans Wake*, que me permite leer casi todo. Y no porque me haya abocado a leer un libro que reconozco es incomprendible, produce una sensación muy grata del poder leerlo, pero no produce resultados en el orden del conocimiento. No he aprendido nada del *Finnengans Wake* que pueda aplicar.²⁰³

Según Elizondo -siguiendo con el ejemplo de la obra de Joyce-, no es importante la comprensión erudita que se pueda tener sobre la obra leída tanto como el goce estético en el acto de la lectura. De nada sirven las notas, las interpretaciones previas, la crítica y los estudios para entender *Finnengans Wake*, sólo hay que leerlo. Con *Farabeuf*, su autor utiliza ese mismo criterio, que regresa al punto inicial sobre la discusión sobre la ausencia del tema en la novela, para realizar su lectura. Elizondo es contundente al afirmar que “El

²⁰¹ Ya en 1971, un año antes de la publicación de *El grafógrafo*, Vilma Fuentes hablaba de una nueva novela de Salvador Elizondo “basada en un sistema de especulación, cuyo tema central es Robinson; el hombre solo, el último entre los hombres, el último que escribe, ¿de qué cosa?” En “Nuevas ediciones: *Farabeuf* y *El Llano en llamas*”, *El gallo ilustrado*, 475, *El Día*, 1 de agosto de 1971, p.13. Para 1975, Elizondo todavía mantenía la idea como proyecto: “A mí me gustaría escribir una novela, una especie de novela que tratara el alma humana. De hecho la estoy escribiendo. Es una novela que sería escrita por Robinson Crusoe para poder leerla en la isla desierta, una novela que él escribe para sí mismo, para leerse”. Salvador Elizondo entrevistado por Elena Poniatowska, “Entrevista a Salvador Elizondo”, p. 31. El tema del escritor que se ve escribir, cuya célula es “El “grafógrafo”, va a complementarse con la lectura de *El señor Teste* de Valéry (obra de la que Elizondo fue traductor), que poseía el tipo de personaje al que Elizondo ambicionaba crear: “Yo aspiro a escribir una novela que pareciera un tratado de lógica. Como el *Monsieur Teste* de Paul Valéry. Un personaje que de tan inteligente no pueda existir”. Entrevistado por Miguel Reyes Razo, *art. cit.*, p. 5. Finalmente el proyecto se concretó no en una novela sino en un relato que llevó el título de “Log” (*Camera lucida*, 1983), el cual merece ser estudiado aparte.

²⁰² Salvador Elizondo entrevistado por Rolando J. Romero, “Salvador Elizondo: escritura y ausencia del lector”, *La palabra y el hombre*, 71, julio-septiembre de 1989, p. 126.

²⁰³ *Idem*.

contenido en *Farabeuf* no existe, es pura forma. Por eso también uno consulta siempre, no sólo como pregunta sino como respuesta: ‘¿qué quiso decir Salvador Elizondo?’ No, no se trata de eso, quiso decir lo que está ahí”.²⁰⁴

2.5. ¿Qué quiso decir Salvador Elizondo?

Nada que escapara de la caja tipográfica le interesaba a Salvador Elizondo, o al menos así lo declaraba a Fernando Díez de Urdanivia: “Entonces, yo me he puesto a solucionar primero el problema de mi lenguaje, y después a pensar en el público. De hecho, no pienso mucho en él, pues ese es un problema que se plantearía en términos de factores externos a la literatura, como son la fama, o una crítica [...] cosa que, para ser franco, no me interesa mucho”.²⁰⁵

La técnica, las estrategias discursivas, la composición de una obra que se completa a sí misma desde su escritura eran el motor que movía su creación literaria. No había cabida en su proyecto para las formas tradicionales de la literatura aún desde sus textos iniciales como “Sila”, relato que hacía más de un guiño a *El Llano en llamas* y, por lo mismo, no escondía la influencia de la provincia mítica de Rulfo mezclada con el *stream of consciousness*, aprendido de Joyce, más una incipiente imagen batailleana. Así, en el cuento se puede leer frases como: “Leoncio Santibáñez es un culero” o “¡Rajón tu chingada madre!”²⁰⁶ (expresiones que muy difícilmente se encontrarán en la obra de Elizondo desde su primera novela publicada) compartiendo el espacio con el siguiente párrafo que

²⁰⁴ *Idem.*

²⁰⁵ En “Los caminos de Salvador Elizondo”, *El libro y la vida*, 50, *El Día*, 6 de junio de 1971, p. 8.

²⁰⁶ Salvador Elizondo, “Sila”, *Revista de la Universidad de México*, 2, octubre de 1962, p. 16.

pareciera dirigido a otro tipo de lector, donde se ve parte de la estrategia textual²⁰⁷ que compone *Farabeuf*:

Las antorchas hacen brillar la sangre y las vísceras y yo pienso en Bibiana. Me la imagino desnuda, correteando entre las menudencias y los cadáveres sangrientos de las cabras, resbalándose sobre la sangre y cayendo, huyendo acosada por los matanceros desnudos, bañada en sangre con las piernas abiertas, bebiendo sangre de las manos de Roque, lamiendo sus manos pegajosas, royéndole las uñas para quitarle la sangre seca y luego besándole todo el cuerpo para purificarlo de toda la sangre que ha derramado. Bibiana bañada en sangre. Cabra. Olorosa a cabra. Saltando como cabra que huye de la muerte. Berreando de placer, como cabra. Desnuda. Desnuda. Bañada en sangre... en mi propia sangre que no es mejor que la sangre de las cabras o en su propia sangre reciente y tibia. Bibiana... Bibiana.²⁰⁸

Desde un principio, Elizondo buscaba la experimentación literaria privilegiando los procedimientos de composición de la obra (forma) sobre los sucesos. En su primer intento de ingresar al Centro Mexicano de Escritores (CME), en 1961, el todavía incipiente escritor proponía como proyecto no una narración con tintes sadomasoquistas, sino un poema dramático que así presentaba en su solicitud de beca:

Creo que hasta ahora este tipo de trabajo no se ha intentado en nuestro país [...] esta obra pretendería tener un valor dramático más por el lenguaje que por la acción [...]

Como tema de este poema he tomado, a *grosso modo* [sic] el mito de los Reyes Magos de Oriente que aparecen en los orígenes de la mitología evangélica (1200 versos).²⁰⁹

²⁰⁷ Con base en Umberto Eco, “Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias (expresión más amplia que ‘conocimiento de los códigos’) capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente, deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente”. En *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, traducción de Ricardo Pochtar, Lumen, Barcelona, 1993, p. 80.

²⁰⁸ Salvador Elizondo, “Sila”, p. 16.

²⁰⁹ Véase anexo 2.

El proyecto no prosperó y Salvador Elizondo tuvo que esperar dos años más para volver a intentar ser becario del CME. Los Reyes Magos habían quedado atrás para dar paso a un nuevo proyecto que prometía presentar a personajes en el plano subjetivo y no, de nueva cuenta, en el de la acción. En la solicitud de 1963, dirigida a Margaret Shedd, se observa el germen de “lo que Elizondo quiso decir” en *Farabeuf*:

De ser favorecido con la beca deseo dedicar mi tiempo a escribir un relato de aproximadamente 200 cuartillas de extensión en el que vengo trabajando hace más o menos seis meses. La índole de este trabajo podría definirse como un punto medio entre la prosa y a poesía sin ser lo que propiamente se llama una “narración poética” ya que el lenguaje que pretendo emplear no trasciende en ningún momento los límites de la prosa. Por otra parte, como se trata de una narración con fuerte componente subjetivo, o subjetivista, y psicológico, la visión de la realidad muchas veces llega a comportar un contenido que justamente por ser de índole tan subjetiva, penetra en el plano poético. [...] La referencia más cercana que puedo dar, dentro de mi propia obra, acerca de la naturaleza que tendría este trabajo, es la narración intitulada “Sila” que estoy adjuntando a la presente solicitud. En dicha narración se pretende definir el carácter de la acción y de los personajes mediante parlamentos que van desde el monólogo interior hasta el diálogo sin hacer uso de la descripción objetiva, que no se produce sino en los términos subjetivos de los personajes. Dicha narración, que fue escrita hace casi diez años, se aparta, como es natural, de la que pretendo realizar ahora, en muchos puntos, ya que en la presente deseo expresar la vivencia de un grupo de personajes en el plano de lo subjetivo interior y no en el plano de la acción externa como es el caso en “Sila”. Creo que hasta donde he llegado en este momento he conseguido lo que pretendo [...].²¹⁰

Como se ha visto en los apartados anteriores, los procedimientos de composición en *Farabeuf* elegidos por Salvador Elizondo fueron aplaudidos por la crítica especializada, con la notable excepción de Ramón Xirau. Esto significa que los agentes que ocupaban las

²¹⁰ Véase anexo 3.

posiciones dominantes en el campo literario, léase la crítica y la academia, poseían las competencias necesarias para hacer una lectura correlativa, hasta cierto punto, del tipo de obra que era *Farabeuf*, es decir, contaban con el dominio suficiente, además del español, de la lengua francesa, sin el que pasaría de largo –en palabras de Paz- la “historia de amor y una conspiración político clerical”, cierto bagaje cultural (en historia de China de principios del siglo XX, en el instrumental médico mencionado, en el arte pictórico renacentista, en filosofía, adivinación y espiritismo) y, sobre todo, un amplio acervo literario. Por su parte, el lector que no contara con estos conocimientos previos quedaría, *a priori*, excluido.²¹¹ Entonces, ¿qué sucede cuando llega *Farabeuf* a las manos de un lector que carece de estas competencias? La siguiente misiva de la señora Bertha D. B. de González Zubieta,²¹² dirigida al CME, sirve de muestra para contestar esta pregunta:

Formo parte de un Club de lectores, donde todos mostramos interés en los escritores mexicanos contemporáneos. Uno de los últimos libros que hemos leído fue “Farabeuf” de Salvador Elizondo y a quien ustedes otorgaron un premio.

La novela desde su principio hasta el final me pareció llena de sadismo y morbosidad, algo negativo que no aporta ningún beneficio al lector. Pero por algo ustedes le otorgaron un premio y es por eso que me dirijo a ustedes para que sean tan amables de darme su opinión.²¹³

²¹¹ Umberto Eco ejemplifica la relación entre el autor y el lector modelo con *Finnegans Wake* de Joyce, donde se percibe cómo el emisor propone las competencias que debe poseer el receptor de su obra: “Podrá postular, como ocurre en el caso de *Finnegans Wake*, un autor ideal afectado por un insomnio ideal, dotado de una competencia variable: pero este autor ideal deberá tener como competencia fundamental el dominio del inglés (aunque el libro no esté escrito en inglés “verdadero”); y su lector no podrá ser un lector de la época helenista, del siglo II después de Cristo, que ignore la existencia de Dublín ni tampoco podrá ser una persona inculta dotada de un léxico de dos mil palabras (si lo fuera, se trataría de otro caso de uso libre, decidido desde fuera, o del lector extremadamente restringida, limitada a las estructuras discursivas más evidentes [...]). *Op. cit.*, pp. 84, 85.

²¹² Se puede referir a Bertha Díaz Barreiro, esposa de Rómulo González Zubieta, matrimonio que, con otros cuatro, funda en 1979 el Liceo Monterrey y lo dejan a cargo del Opus Dei. Véase “32 años de historia”, consultado el 6 de octubre de 2015, disponible en <<http://www.liceo.edu.mx/noticias/32-anos-de-historia>>.

²¹³ Véase anexo 4.

En este caso, al querer normalizar la indeterminación de la novela, la lectora trata de reducir el texto a sus experiencias individuales en que sus normas privadas chocan con las planteadas en la ficción.²¹⁴ No sólo se observa una falta de los recursos más elementales para poder hacer una lectura adecuada de la obra, sino que se evidencia una confusión en tomar los preceptos morales, completamente incompatibles con los del autor, como parámetro para hacer crítica literaria.

En relación con *Gazapo*, José Luis Martínez ya había constatado este fenómeno al advertir cómo la novela de Gustavo Sainz fue leída por tres tipos de lectores: los pocos que reconocían la calidad literaria de la obra, la mayoría que la leía como recreación de su fantasía erótica ante la “curiosa novelita pornográfica que contaba la vida de los adolescentes en México”,²¹⁵ y un tercer grupo, minoritario pero más recalcitrante, que buscaba su censura. Este carácter “desvergonzado” de la novela de Sainz, no obstante, es meritoria para Martínez, pues “el haber vencido tan limpiamente a los tabús y clichés formales tanto como a los morales es una singular audacia de Gustavo Sainz, y una vieja ambición literaria”.²¹⁶

Sin embargo, para el mismo escritor, crítico y académico, era “más significativo” *Farabeuf*. Ya no se trataba de “las correrías y aventuras eróticas de un grupo de adolescentes”,²¹⁷ sino del “misterio alucinante y morboso, el juego de la ambigüedad y la presencia intercambiable de la perversión, el horror y la belleza”.²¹⁸ Las características que

²¹⁴ Iser plantea que “El lector puede reducir un texto a las experiencias propias. Por medio de la autoconfirmación se siente, tal vez, elevado [...] Pero también es factible el caso de que un texto contradiga en una forma tan masiva las ideas de su lector, que produzca reacciones que pueden ir desde cerrar el libro, hasta la disposición para una corrección reflexiva de la opinión propia”. En “La estructura apelativa...”, p. 104.

²¹⁵ José Luis Martínez, “Nuevas letras, nueva sensibilidad”, *Revista de la Universidad de México*, 8, abril de 1968, p. 3.

²¹⁶ *Idem*.

²¹⁷ *Idem*.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 4.

a la señora Bertha D. B. le habían parecido negativas sobre la novela de Elizondo, serían motivo de análisis con base en una estética de la perversión.

2.6. Un misterio alucinante y morboso

El problema que se observa en el ejemplo de la lectora que cuestionó la calidad literaria de *Farabeuf* con base en su estructura moral es que no se permitió arriesgarse a participar en las situaciones fictivas que presentaba el texto, es decir, no pudo –reflexiona Iser sobre el acto de lectura– “abandonar las seguridades propias para entrar en otras formas de pensamiento y de comportamiento, que de ninguna manera deben ser de una naturaleza edificante. El lector puede salirse de su mundo, caer bajo él, vivir cambios catastróficos, sin tener consecuencias”.²¹⁹ Comprenderlo así, como acuerdo entre el autor y el lector en el que el segundo se atreve a salirse de sus paradigmas de pensamiento para jugar con las situaciones fictivas que plantea el texto, sería el primer paso para aspirar al goce estético; pero por el contrario, el lector puede hacer una inadecuada interpretación de la obra si intenta cuestionarla como si se tratara de su realidad. En este sentido, Alan José propone, entre otras, las siguientes preguntas para reflexionar sobre *Farabeuf* como una novela situada en los límites de la realidad y la ficción, con la característica de contar con un importante capital cultural del que también –considera el ensayista– ha contribuido el Estado mexicano:

¿Qué pasa cuando buscamos aplicar valores estéticos a lo real o cuando pretendemos juzgar con valores éticos al arte? [...] ¿Debe el arte ser clasificado por edades, dependiendo de sus contenidos? [...] ¿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

²¹⁹ Wolfgang Iser, *El acto de la lectura...*, p. 119.

artístico, lo 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?²²⁰

En los hechos, la fotografía del supliciado con su mirada en éxtasis, la descripción de la tortura y su analogía con el coito sintetizan un acto que, en la realidad fáctica, es moralmente adverso al sentido de humanidad, como es producir sufrimiento al prójimo, pero que, en el plano estético y fictivo, es llevado al extremo contrario, el placer como resultado del amor erótico.²²¹ Es en la obra de arte donde la violencia, el caos, la repugnancia, puede llegar a sublimarse, aunque siempre correrá el riesgo de ser censurada. El choque entre la obra de arte y la intransigencia de algún tipo de autoridad, por mínima que sea, que la observa como una amenaza a su realidad, abre paso precisamente a su criminalización y censura. Seguramente si *Farabeuf* hubiese sido menos compleja para el público joven de la época, habría sido objeto de ataques de los que desde una posición moral y no literaria sí fue víctima *Gazapo*, trascendiendo al menos como curiosidad en la recepción de esta obra. Ejemplo de ello es el caso de Rafael Padilla Ibarra, quien, en las publicaciones del 7, 12 y 13 de noviembre de 1968, desde la editorial del periódico mexiquense *El Mexicano*, fue vilipendiado por dar a leer en clase la novela de Gustavo Sainz a una alumna de 18 años:

Hemos tenido a la vista la famosa “obra literaria”, y francamente, señor licenciado Padilla, si usted hubiera obligado a una de nuestras hijas a leer tales obscenidades ante sus compañeros y compañeras de clase, a estas horas estaría usted muerto. Ni más, ni menos. Una sola página de la “obra” no puede ser transcrita aquí sin faltarle al respeto al lector [...]

²²⁰ Alan José, *Farabeuf y la estética del mal: el tránsito entre realidad y ficción*, Ediciones Sin Nombre-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2004, pp. 50-51.

²²¹ Sobre ello abundaré en el apartado 3.2.1. El *Farabeuf* del doctor Wong.

[...] las madres quejosas [...] no sólo se sienten ofendidas por el contenido de la “literatura moderna” que les imponen a sus hijos, sino por las leperadas de que está salpicada. So pretexto de presentar personajes de los bajos fondos, ofrecen diálogos soeces y de una vulgaridad aplastante.²²²

Varios años antes de estos señalamientos sobre *Gazapo* y de la carta no menos moralina de Bertha D. B. sobre *Farabeuf* (obra llena de sadismo y morbosidad, algo negativo que no aporta ningún beneficio al lector) en la *Revista Mexicana de Literatura*, donde ya colaboraba Salvador Elizondo desde antes de la publicación de su primera novela,²²³ aparecía un ensayo de Henry Miller, quien así contestaba a las acusaciones sobre *Trópico de Cáncer*, respuesta que también se le podría haber dado al crítico de *El Mexiquense*:

La pregunta más insistentemente planteada al escritor de literatura “obscena” es: ¿por qué tenía que usar esas palabras? Se está sugiriendo, evidentemente, que con palabras o medios convencionales se podría haber logrado el mismo efecto. Nada, desde luego, más lejos de la verdad. Sean los que sean los términos empleados [...] podemos estar seguros de que ninguna otra expresión hubiera servido. Los efectos están ligados a las intenciones, y éstas a su vez son gobernadas por leyes compulsivas tan rígidas como las de la naturaleza misma [...] Alguien ha dicho que “el escritor, habiendo logrado una comprensión, comunica esa comprensión a sus lectores. Esa comprensión, ya sea de asuntos sexuales o de otros, estará en conflicto inevitable con los temores, tabús y creencias populares, porque estos se fundan en el error”. Sean las que sean las razones que se invoquen para disculpar las opiniones erróneas del populacho, como por ejemplo, la falta de educación, la falta de contacto con las artes, etcétera, el hecho es que siempre habrá un abismo entre el artista creador y el público, porque este último es inmune al misterio que envuelve a la creación y que es inherente a ella.²²⁴

²²² Cristobal Garcilazo *apud* Inke Gunia, *op. cit.*, pp. 78, 79.

²²³ Véase, por ejemplo, el volumen de la *Revista Mexicana de Literatura* (enero-febrero de 1964) dedicado al poeta Luis Cernuda, donde el ensayo “Cernuda y la poesía inglesa” de Elizondo comparte el espacio con textos de Octavio Paz, Ramón Xirau y José Emilio Pacheco, entre otros.

²²⁴ Henry Miller, “La obscenidad y la ley de la reflexión”, *Revista Mexicana de Literatura*, 6, mayo-agosto de 1961, p. 67.

Si bien el empleo de palabras obscenas no es lo que caracteriza a *Farabeuf*, el razonamiento de Miller, “los efectos están ligados a las intenciones...”, es base del pensamiento de Salvador Elizondo en su novela. Elizondo no busca causar un efecto determinado en el lector por el uso de imágenes “malditas” y “sangrientas”, sino porque de inicio son imágenes *prohibidas*, a las que la única manera de acercarse es por morbo. El autor explica: “En Poe se trata de un efecto. Yo creo que en mí se trata de una causa. Allí es donde yo mismo me puedo explicar como eficiente una influencia que se me atribuye tal vez con demasiada insistencia: la de Bataille”.²²⁵

No se trata de ofrecer al lector la descripción de un coito, sino “más bien se trata de la descripción de un asesinato en términos de un coito”.²²⁶ La intención sería, de este modo, incitar la transgresión de las sensaciones en el lector, pervertirlo;²²⁷ la causa, “una falta de exploración del conocimiento del hombre”,²²⁸ restringido a vivir, ahora sí hablo de la realidad, en una sociedad con normas. Havelock Ellis es contundente al respecto: “los adultos necesitan literatura obscena, tanto como los niños necesitan cuento de hadas, para descansar de la opresión constante de los convencionalismos”.²²⁹

Sin embargo, Ellis cae un exceso si se piensa, por ejemplo, en los lectores de Jorge Luis Borges, quienes evidentemente no buscan obscenidad sino artificio literario. Elizondo no pretende ser obsceno sino instigar a la obscenidad al lector, hace del morbo del lector parte del artificio de su escritura. Incluir en el libro la ya célebre imagen del supliciado violenta al lector a observar algo que de alguna otra manera tal vez nunca habría enfrentado por decisión propia, y de esa experiencia habría que imaginar cuántos lectores se detuvieron

²²⁵ Margo Glantz, “Entrevista con Salvador Elizondo...”, p. VIII.

²²⁶ *Ibid.*, p. VII.

²²⁷ Siempre recordando que se habla del plano ficitivo en los términos de Iser.

²²⁸ Así respondía Salvador Elizondo a la pregunta “¿Por qué los escritores prefieren las obras de carácter morboso?” Carmen Andrade, “A Salvador Elizondo”, *El Rehilete*, México, enero de 1968, p. 63.

²²⁹ Havelock Ellis *apud* Henry Miller, *op. cit.*, p. 65.

con morbo para ver cada detalle de la fotografía, cuántas veces interrumpieron su lectura para volver a ella.²³⁰ Julio Cortázar sabía lo poderosa que era esa misma imagen y dos años antes la utilizó en *Rayuela*, en voz de uno de sus personajes.²³¹

Como se ha explicado durante este capítulo, el proyecto literario de Salvador Elizondo, iniciado con *Farabeuf*, sorprendió a una crítica literaria cuyo horizonte de expectativas perseguía la universalización de las letras nacionales. Llamaron “experimento” a una forma de escribir muy similar a la que caracterizaba a la nueva novela francesa, con la que a menudo la comparaban, además de que tenía la peculiaridad de contener una materia que relacionaba el placer y el dolor puestos en el imaginario colectivo de la intelectualidad a partir de la publicación de *Las lágrimas de Eros*, de Georges Bataille. Sin embargo, con el transcursor de los años, la crítica sobre *Farabeuf* fue olvidando al *Nouveau roman* y particularizó los procedimientos de composición y estilo de Elizondo como un proyecto personal, que si bien mantuvo durante toda su vida, no llegó a concretarse en la valoración de la crítica de sus obras subsiguientes. El proceso que siguió la recepción en la crítica de *Farabeuf* y los primeros atisbos de su lectura en la actualidad serán analizados a continuación.

²³⁰ En el caso de *Farabeuf*, no sólo hay que entender el morbo como la atracción hacia acontecimientos desagradables, sino relacionarlo al concepto de “siniestro” [*unheimlich*], definido por Sigmund Freud como “lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado”. En *Lo siniestro / El hombre de la arena*, Letracierta, México, 1978, p. 18. Así como uno de los procedimientos para evocar lo siniestro consiste en generar la “duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado” (Jentsch *apud* Freud, p. 21), también se puede aplicar a la incertidumbre de saber si un cuerpo (el supliciado) está vivo o muerto. Continúa Jentsch: “Esto debe hacerse de manera tal que la incertidumbre no se convierta en el punto central de la atención, porque es preciso que el lector no llegue a examinar y a verificar *inmediatamente* el asunto [...]” (*Ibid.*, p. 22) De ahí, la necesidad del lector de regresar eventualmente a la imagen del supliciado.

²³¹ Sobre ello, abundaré en el siguiente capítulo.

3. Recepción y valoración en la actualidad

Una de las virtudes con las que nació *Farabeuf* fue que, si bien la crítica temprana la relacionaba con las técnicas más avanzadas de la literatura universal, nunca llegó a limitarse como descendiente del *nouveau roman*. En reiteradas ocasiones, Salvador Elizondo manifestó que tal influencia no existía y si algo había de ella seguramente era a nivel inconsciente. También contribuyeron para que se generara esta percepción el uso constante del término *experimento* para designar a ese libro que algunos críticos, entre ellos Ramón Xirau,²³² no podían catalogar como novela, y, sobre todo, el ensayo de Margo Glantz, “*Farabeuf*, escritura barroca y novela mexicana”, que en 1970 difuminó el parentesco entre la nueva novela francesa y *Farabeuf* mediante la denominación de un estilo propio: la Escritura. Indudablemente, Elizondo no buscaba imitar un modelo, sino

²³² Ya referido en capítulo anterior.

que se había propuesto consolidar su proyecto literario, en el cual el texto fuera autorreferente y evasivo de la comprensión del lector, *el libro puro*.²³³

El presente capítulo analiza, en su primera parte, la transición que *Farabeuf* tuvo en la crítica desde las primeras reseñas en las que se le asociaba con el *nouveau roman* hasta la crítica de la que fue objeto a inicios del octavo decenio del siglo XX, en el contexto del ingreso de Salvador Elizondo a la Academia Mexicana de la Lengua. Salvo en las incipientes polémicas de 1967, entre Gustavo Sainz y Octavio Paz en 1967 y entre Alfonso Noriega y Francisco Zendejas, en pocas ocasiones, como en los años ochenta, se le señaló a Elizondo la imitación como una de sus características; el estilo, como un defecto.

La segunda parte de este capítulo se enfoca a la recepción que ha tenido la novela de 2012 a 2015, periodo en el que se descubren indicios de una transformación de sentido, además de nuevas relaciones intertextuales, entre las que destaco la que *Farabeuf* tiene con *Rayuela*. La singularidad del vínculo entre estas obras radica en lo evidente que es y, no obstante, la nula dedicación que le ha otorgado la crítica.

Finalmente, por su importancia simbólica, el último apartado está dedicado plenamente a la edición conmemorativa del 50 aniversario de *Farabeuf*. Los escritores y críticos que vertieron en ésta sus comentarios tienen el peso de haber sido elegidos para acompañar al libro en tan significativa conmemoración. Con base en su discurso, ¿es válido hablar de una transformación de efecto en *Farabeuf*?

3.1. Del *nouveau roman* al libro puro

En 1991, en la entrevista realizada por Alejandro Toledo y Daniel González,²³⁴ Salvador Elizondo expresó que *Farabeuf* estaba en desventaja frente a *Gazapo*, pues las

²³³ Recuérdese lo referido al *libro puro* en el apartado 2.4. Una lectura impresionista de esta tesis.

circunstancias históricas y sociales del decenio perfilaban una preferencia en el lector por los temas sobre jóvenes (el lema común era entonces *sex, drugs and rock and roll*); sin embargo, la desventaja era aparente y sólo se vería reflejada en las ventas de las editoriales. En realidad, el sector dominante del campo literario mexicano seguía muy de cerca la tendencia francesa del *nouveau roman* (varios escritores, incluyendo a Vicente Leñero,²³⁵ se habían dejado encandilar por la “experimentación” ofrecida desde Europa, sin lograr consolidar su obra bajo este modelo) y, según la crítica, en *Farabeuf* no se ocultaba esta influencia. Bajo esta circunstancia, resultaría que el manejo de los “elementos de la más extraña manufactura universal”, eufemismo utilizado por Francisco Zendejas para referirse a la nueva novela, verdaderamente daba ventaja a la obra de Elizondo sobre la de Sainz.

Desde las primeras reseñas publicadas en 1966, la crítica asociaba la novela de Elizondo con el *nouveau roman*: el 2 de enero, Gabriel Careaga advertía que *Farabeuf* “maneja todos los elementos de la antinovela”; en la *Revista de Bellas Artes* de enero-febrero, Gabriel Zaid la relaciona inmediatamente con *El año pasado en Marienbad*, aunque, conforme avanza en su lectura, se aleja del prejuicio y resalta las virtudes de la novela;²³⁶ el 6 de febrero, en entrevista con José Agustín, éste observa más semejanzas entre *Farabeuf* con las obras de Bataille y Robbe-Grillet que con la de Joyce. Al responder, Elizondo no rechaza haber experimentado con el modelo francés, incluso equipara el trabajo literario de los autores aludidos: “Creo que el sentido esencial de la obra de Joyce es la experimentación. Ahora, con qué se experimenta es una de las atribuciones particulares

²³⁴ Ya referida en la página 55 de esta investigación.

²³⁵ Vicente Leñero narra cómo al conocer a José Agustín le comparte su gusto por los novelistas franceses de la nueva novela: “Como yo andaba todavía en la cruda del *nouveau roman*, lo empujé a los exagerados mundos inasibles de Robbe-Grillet, de Natalie Sarraute, de Claude Simon, de Michel Butor... Le parecieron más áridos que la chingada, me dijo”. En Vicente Leñero, *art. cit.*, p. 64.

²³⁶ Vid. Gabriel Zaid, “Sobre el realismo en *Farabeuf*”, *Revista de Bellas Artes*, enero-febrero, 1966, pp. 103-104.

de cada escritor. Los experimentos de la nueva novela francesa son tan válidos como el experimento semántico y filológico de Joyce”.²³⁷

De lo anterior se desprende que Elizondo conocía lo suficiente del *nouveau roman* como para darle una validez semejante a la que otorgaba a un escritor que tenía muy bien estudiado, como era el autor de *Finnengans Wake*; sin embargo, el 23 de marzo, poco más de un mes después, retrocedía en ese sentido y se deslindaba, hasta donde podía, de la experimentación francesa:

Yo conozco poco de la nueva novela. Demasiado poco como para sentirme característicamente influido por sus procedimientos. Si coincido en algunas cosas, ello se debe posiblemente al hecho de que no somos tan impermeables como creemos. Lo cual es una desgracia. Sin embargo yo no puedo negar que *El año pasado en Marienbad* me impresionó muchísimo cuando la vi. Algo debe haber trasudado de esa impresión a mi propio libro.²³⁸

Todavía en ese mismo año, la sombra de Robbe-Grillet, guionista de *El año pasado en Marienbad*, seguiría presente en *Farabeuf*. En la revista *Diálogos* de mayo-junio, Ramón Xirau dejaba a *Farabeuf* fuera de la novela como género y la colocaba, de nueva cuenta, en el sitio de la propuesta francesa: “Entraría al género si nos atuviéramos al ideal de Robbe-Grillet: novela sin argumento, sin conflicto, sin personajes”.²³⁹

Es comprensible que Elizondo quisiera desmarcarse del *nouveau roman*, pues tenía mayor mérito subir de nivel en el campo literario como la inteligencia creadora de un experimento literario nunca antes visto en México, que como el receptor e impulsor de un modelo que ya tenía más de diez años practicándose en Francia. En 1967, dos textos

²³⁷ José Agustín, “Entrevista grabada con Salvador Elizondo”, p. 3.

²³⁸ En entrevista con Juan Carvajal, *art. cit.*, p. IV.

²³⁹ Ramón Xirau, *art. cit.*, p. 43.

publicados, uno en *Espejo: Letras, Artes e Ideas de México*, y otro en el diario *Excélsior*, abrían dos discusiones cuya magnitud, por desgracia, no trascendió más allá que la réplica entre los que se sintieron ofendidos. La primera de ellas tiene que ver, precisamente, con la disyuntiva entre el experimento *Farabeuf* y la repetición de una tendencia en *Farabeuf*. Quien le da esta otra lectura es nada menos que el escritor que, según Elizondo, contaba con todas las circunstancias a su favor para ganar el Villurrutia: Gustavo Sainz. En enero de 1967, Sainz publica un extenso recuento de los escritores y sus obras publicadas de 1956 a 1966, bajo el título “Diez años de literatura mexicana”, donde habla, entre muchos otros escritores y críticos, de Emanuel Carballo, Rosario Castellanos, Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, Jaime Sabines, Octavio Paz, Juan Rulfo y, por supuesto, Salvador Elizondo. En un párrafo muy breve, tal vez con la intención de ser contundente, Gustavo Sainz desafía al establishment literario con la hipótesis siguiente:

No es extraño que, si en *Farabeuf* se insiste en la estructura fragmentaria de *Pedro Páramo* y *La feria*, Juan Rulfo y Juan José Arreola, jurado mayoritario del premio, lo hayan otorgado sin discusión. *Farabeuf*, como otras buenas novelas de la década, presenta demasiadas analogías con varias obras de la literatura universal, desde libros de Hesse, hasta novelas de Mirbeau, Bataille o Pieyre de Mandiargues.²⁴⁰

De este modo, Sainz da dos golpes a la vez a Salvador Elizondo. Con el primero de ellos, sugiere que el Premio Xavier Villaurrutia no fue otorgado a *Farabeuf* exclusivamente por su calidad literaria, sino porque se acomodaba al gusto estético del jurado. El segundo golpe es más incisivo pues barría con la pretendida originalidad del “experimento” *Farabeuf*, el cual insiste —que también puede interpretarse como *repite*— en la estructura

²⁴⁰ Gustavo Sainz, “Diez años de literatura mexicana”, *Espejo: Letras, Artes e Ideas de México*, enero-marzo, 1967, p.171. Las cursivas son mías.

fragmentaria como otras buenas novelas de la década que presentan varias analogías con obras de la literatura universal. Todavía para reducir más el carácter experimental de la obra de Elizondo, Sainz comienza el siguiente párrafo, dedicado a Vicente Leñero, con las siguientes palabras: “Un experimento peligroso es intentado por Vicente Leñero en *Estudio Q...*”²⁴¹ ¿Quién, para el autor de *Gazapo*, repetía modelos y quién experimentaba?

No hubo respuesta a estos señalamientos, al menos no de forma directa. De manera sesgada, Octavio Paz respondería a Sainz desde “El signo y el garabato”. Con toda la astucia que lo caracterizaba, Paz no se dedicó a deslindar la obra de Elizondo de las de Rulfo y Arreola, ni siquiera los mencionó, sino que de una cita de Sainz, cita que no está registrada al menos en la prensa escrita, armó la defensa del estilo de Elizondo y lo mandó, junto con José Revueltas y casi todos los nuevos novelistas, a la generalidad de la incorrección.²⁴²

¿Pero qué es lo que verdaderamente impulsó a Paz a dilucidar sobre la incorrección de la que no escapan “casi ninguno de los nuevos novelistas” en un ensayo en el que el intelectual podía abundar sobre el erotismo y los signos? Y antes de plantear esto, ¿por qué afirmar que es, en efecto, una respuesta pensada y no azarosa al texto de Sainz? Ambas preguntas se contestan con base en el mismo documento “Diez años de literatura mexicana”. En éste, Gustavo Sainz, a semejanza de lo que Paz hará con Elizondo, disculpa los errores estilísticos de José Revueltas:

A Revueltas se le reprocha con frecuencia que sea un escritor desigual, aunque es notorio que sus diferencias de humor e intensidad dramática, sus excesos lingüísticos e intenciones filosóficas, sus imprecisiones y sus ocasionales parrafadas ensayísticas no son sino muestra

²⁴¹ *Idem.*

²⁴² Recuérdese lo expuesto al respecto en las páginas 18, 19 y 70 de esta investigación.

de vitalidad, una consecuencia de su aparición del peligro, de su rechazo de la literatura entrecomillada y de su firme adhesión a la faulkneriana inocencia perdida.²⁴³

De allí que Paz afirme “Sáinz no es superficial; la prueba es que admira, con justicia, a otro excelente escritor incorrecto: José Revueltas”²⁴⁴ y con ello desarrolle el argumento usado para defender la “incorrección” de Elizondo. Ahora bien, si Paz no pretendía desmarcar a Elizondo de Rulfo y Arreola, ¿era necesario aludir a Sainz y la incorrección de los jóvenes novelistas? Si las razones no fueron la ética o la autoafirmación como autoridad dentro del campo literario, como propuse antes, la única posibilidad que se abre a partir de contar con la imagen completa, esto es considerando una posible respuesta al recuento literario de diez años que hace Sainz, es contestar a una alusión personal, pero no en detrimento de Elizondo, sino del mismo Paz. Las líneas ofensivas, duras, que seguramente para Paz ameritaban tomar satisfacción por la ofensa, no pertenecen a Sainz sino a Jaime Sabines, al que cita, acaso con toda la mala intención, de manera forzada y gratuita para el contexto:

Jaime Sabines declaró en la revista *Huytlale* (Año V, No 31): “He tratado de convencerme de que Paz es un gran poeta, pero no lo he logrado. No sé. No me gusta. Como que hace su poesía asépticamente. No lo conozco personalmente. Se me hace que se pone delantal, mascarilla y guantes para escribir. Sus versos son buenos, impecables, de una persona que sabe el oficio. Todo en él es apropiado y correcto. Sus metáforas son las indicadas, sus párrafos, sus pausas; todo él es indicado por el buen gusto y el acierto. Pero creo, siento, que le falta algo: fuerza, convicción, entusiasmo. No me gustan los poemas en los que no se ve al poeta, ni al hombre. Pura construcción, pura objetividad, sin mancha y sin rastro. Tal vez eso sea la poesía, la belleza, con mayúsculas... No sé. Creo que, en el fondo, es una gente sin casa y sin nombre. No es mexicano, ni europeo ni asiático, ni de ninguna parte: por eso no

²⁴³ Gustavo Sainz, *op. cit.*, p. 168.

²⁴⁴ Octavio Paz, “El signo y el garabato”, p. 7.

puede ser universal. Pero temo mucho estar equivocado. No me agrada definir así, tan fácilmente, a las gentes. Octavio Paz, en realidad, es un problema mío".²⁴⁵

Como se observa, es completamente verosímil, al menos como conjetura, que Octavio Paz haya tomado nota del artificio que Gustavo Sainz usó para exhibirlo, cobijado por la sombra del poeta Sabines, y devolvió la diatriba enmascarándola con la defensa del estilo de Elizondo. Lamentablemente, el señalamiento que sí estaba registrado sobre la insistencia de Elizondo en la estructura fragmentaria, como hicieron Rulfo y Arreola, quedó en el aire. De haberse analizado en su momento, acaso se habría discutido sobre las tendencias narrativas predominantes en México, en qué se experimentaba, qué modelos se mantenían con vida y si realmente se cumplía con una de las condiciones de la institución literaria para ser considerada como tal, la imparcialidad o apariencia de imparcialidad a los ojos de todos los participantes en la vida literaria, o simplemente, siguiendo a Iser, se objetivizaron las preferencias subjetivas de los dictaminadores, que de ninguna manera, según las fobias literarias que relata el propio Rulfo, habrían consagrado un prototipo de la literatura "popular".

Un cuestionamiento similar al que se desprende de la opinión de Sainz sobre *Farabeuf* y el jurado del Villaurrutia, en el sentido de dar otra interpretación al origen del experimento de Elizondo, lo plantea Alfonso Noriega. El 21 de enero de 1967, Noriega cuestiona la calidad de la crítica literaria en México, a la que reduce a capilla de sociedad de elogios mutuos. Afirma que en vez de hallar "juicios críticos verdaderos" que funcionen para explicar la obra de Elizondo y de Fernando del Paso, sólo ha encontrado "muchas palabras vagas, oscuras y juicios intrincados que pretenden tener un sentido profundo y aun

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 164.

un recóndito matiz esotérico, pero palabras tan sólo, sin contenido real y auténtico”.²⁴⁶ Esta circunstancia lo conduce a problematizar sobre la novela contemporánea, parte central de su argumento para criticar a *Farabeuf* y *José Trigo*. Noriega plantea las siguientes preguntas, que a mi juicio son fundamentales para entender qué es lo que está sucediendo con la novela mexicana durante los años sesenta: “¿Existe una nueva escuela en la novelística? [...] ¿Cuáles son sus tendencias y sus aspiraciones?”²⁴⁷ Acto seguido, lejos de reflexionar con ecuanimidad acerca de las preguntas planteadas, concluye que “después de leer –y tratar de entender– la más reciente producción en el campo de la novela –en Inglaterra y los Estados Unidos, en Francia, en España, en Argentina y en México– creo que es indudable que no existe una nueva escuela novelística”.²⁴⁸

Según Noriega, las nuevas tendencias coinciden en todo lo negativo para el género, y lo positivo sólo son peculiaridades de cada escritor. De este modo, los nuevos novelistas coincidirían en un rechazo a la novela tradicional con la finalidad de perseguir la originalidad, la cual termina en “una mera tendencia a escandalizar, a desconcertar [...] o bien para designarlo a lo mexicano, de “apantallar” a los lectores”.²⁴⁹ En consecuencia, los novelistas del momento se concentrarían en destruir al personaje y al argumento; en vez de desarrollar historias, pretenderían hacer teoría de su arte, cambiarían los diálogos por “esa jerga seudofilosófica, informe y sin carácter definido, que se traduce en balbuceos que dicen ‘negatividad’, ‘sentimiento existencial’, ‘motivaciones’, ‘descripción óptica’,

²⁴⁶ Alfonso Noriega, “Capillas y elogios mutuos”, *Excélsior*, 21 de enero de 1967, p. 7A.

²⁴⁷ *Idem.*

²⁴⁸ *Idem.*

²⁴⁹ *Idem.*

‘pérdida de la inmanencia de la persona’, etc., que sirven para llegar a la ‘antinovela’ o bien al ‘antiteatro’”.²⁵⁰

Todo ello, propone Noriega, es producto de la mala influencia de Joyce, Proust, James y Kafka, quienes han aniquilado historias y personajes. En específico, sobre *Farabeuf*, Noriega advierte que “en virtud de su anhelo de originalidad, es únicamente una reiteración monótona e indefinida de un tema que se pierde en la nada, y que llega a constituir un verdadero ‘vertebrado gaseoso’ que vive en un ambiente frío, helado, de verdadera morgue, sin ninguna emoción, sin ningún calor humano”.²⁵¹

En torno a la novela como género, concluye que no reconoce que esté “viviendo de manera evidente una cura de rejuvenecimiento” y sigue prefiriendo la producción de Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán y Agustín Yáñez, quienes no pretendían ser existenciales ni recurrir a descripciones ópticas.

Por dos razones es inquietante que Noriega finalice con un juicio tan limitado sobre la obra de Elizondo y la novela en general. En primer lugar, porque repite el vicio que busca evidenciar en los críticos mexicanos: no ofrece ningún criterio serio, un análisis razonado, para calificar a *Farabeuf* como “vertebrado gaseoso” y que no despierte ninguna emoción, ningún calor humano (sic), inadecuados adjetivos que emplea Noriega para hacer crítica. En segundo lugar, y aquí más que inquietante es lamentable, al planteamiento fundamental sobre las tendencias de la novela en México, el propio Noriega lo minimiza a “divagación intrascendente”. De nueva cuenta, la objetivación de las preferencias subjetivas se impone y elimina casi cualquier intento de realmente contestar hacia dónde se dirigía la novela como género en México.

²⁵⁰ *Idem.*

²⁵¹ *Idem.*

En respuesta a Noriega, Francisco Zendejas resuelve que los nuevos novelistas están en razón de una tradición transmitida, efectivamente, de Proust, Joyce, Kafka y James; sin embargo, antes que destruir personajes y argumentos, estos autores lograron magníficas construcciones sobre ello:

¿Qué Proust no hizo formidables personajes, burgueses de la vuelta de siglo, en Charlus y Swan? ¿Qué Joyce no hizo el personaje adolescente perenne en Stephen Dedalus y el burgués judío senil en Mister Blum [sic]? ¿Qué Kafka no hizo el perplejo antiburócrata con el señor “K”, que era él mismo? ¿Y qué James, alargando la línea de la novela burguesa del siglo diecinueve, no hizo personajes definidos y entrañables como en “El retrato de una dama”?²⁵²

Zendejas no cae en el maniqueísmo de rechazar una tendencia por preferir otra, pues la alta literatura, aun viniendo de la novela “tradicional”, comprende los artificios que deplora Noriega. Así, Francisco Zendejas asegura que en *Memorias de Pancho Villa*, Martín Luis Guzmán crea un idioma circunstancial a la medida del personaje, y en *Ojerosa y pintada*, Agustín Yáñez “ensaya el objetivismo-subjetivismo a la manera de los actuales anti-franceses”.²⁵³

No obstante, el argumento que Zendejas utiliza para avalar la novela de Elizondo no es suficientemente sólido, como se esperarí del crítico y creador del Premio Villaurrutia, y con ello da un tanto de razón a Noriega al respecto de la vacuidad en parte de la crítica literaria mexicana. Zendejas afirma:

Pero sucede que *Farabeuf* es descendiente directo del marqués de Sade, novelista tan de polendas que triunfa, precisamente, en el siglo XX ¿Que es frío y aberrante? ¡Claro! ¡Como

²⁵² Francisco Zendejas, “Yet”, *Excélsior*, 22 de enero de 1967, 4C.

²⁵³ *Idem*.

que pertenece a nuestra época, que es una ave [sic] errante! [...] Ahora bien, esas novelas [*Farabeuf* y *José Trigo*], precisamente, caen fuera de la órbita de las “capillas”, son ignoradas por éstas, “ninguneadas” ¿En qué quedamos?²⁵⁴

Zendejas teje una relación familiar entre una novela y un autor bastante prolífico, que lo mismo escribió sobre los vicios que sobre religión, filosofía y política, así que faltaría explicar si el crítico se refiere a alguna obra en específico o se apoya en el prejuicio que se tiene sobre Sade para que el lector establezca automáticamente el vínculo entre *Farabeuf* y la violencia sexual por arriba de la virtud. Ahora bien, ¿es en Sade donde se encuentran los “elementos de la más extraña literatura universal” del dictamen? Resulta desconcertante que Zendejas no haya hecho mejor la relación entre *Farabeuf* y Bataille, de la mano con Robbe-Grillet, a no ser que la idea fuera mantener en la obra de Elizondo el aura de novela de culto, prohibida y maldita.²⁵⁵ Más débil aún es fundamentar con una metáfora tan vana que si *Farabeuf* es “frío” y “aberrante” se debe a “nuestra época, que es un ave errante”, que sería tan inútil como decir que si *Los días terrenales* es “caliente” y “visceral” se debe a su época, que es un oso salvaje. Finalmente, Zendejas deja a *Farabeuf* (y a *José Trigo*) fuera a de los grupos de “la sociedad de elogios mutuos”, a lo que Noriega llamó “capillas” refiriéndose a la crítica, asegurando que estas obras son menospreciadas por ella. Seguramente, Zendejas consideró que la valoración dada a estas novelas desde su publicación se había proyectado desde la Crítica, con mayúscula, no desde los “amigos,

²⁵⁴ *Idem.*

²⁵⁵ En relación con la obra de Edgar Allan Poe, Elizondo dice componer sus creaciones en sentido inverso, es decir, no a partir del efecto sino de la causa: “Allí es donde yo mismo me puedo explicar como eficiente una influencia que se me atribuye tal vez con demasiada insistencia: la de Bataille. Yo creo que son imágenes prohibidas. En lo que se refiere a *Farabeuf*, claro. Son imágenes prohibidas respecto al aspecto “mortal” y no “sexual” del cuerpo”. En entrevista con Margo Glantz, art. cit., p. VIII.

compadres y aun pequeños mecenas o padrinos”²⁵⁶ y sobre esa postura deslinda las obras sin entrar en más polémica. En síntesis, parafraseando a Sartre, las capillas son los demás.

Por otro lado, es necesario aclarar que, de inicio a fin, oponer la novela tradicional a la nueva novela es entrar en una falsa y estéril discusión,²⁵⁷ pues, como bien señalaba Zendejas, los recursos y los procedimientos de composición están al alcance de los escritores en diferentes épocas y espacios. Más bien se debe considerar cuáles son los objetivos estéticos del escritor, independientemente si corresponden o no a cualquier tendencia literaria. En el caso de Elizondo, *Farabeuf* es el inicio del proyecto literario personal por el que apostará y que al final lo tendría que hacer de lado y regresar a un procedimiento de composición aparentemente más convencional para poder escribir *Elsinore*.²⁵⁸

En 1968, en el sólido ensayo publicado en la *Revista de la Universidad de México*, McMurray razona: “La obra de Elizondo es ante todo un experimento estético de técnica novelística con implicaciones filosóficas inextricablemente vinculadas a sus objetivos

²⁵⁶ Gabriel Noriega, *art. cit.* p. 7A.

²⁵⁷ Recuérdese lo expresado por Anderson Imbert (nota al pie 180): “Una obra importante no pertenece a un género: más bien pertenece a dos, al género cuyas normas acaba de transgredir y al género que está fundando con nuevas normas”. Las polémicas que puedan surgir entre los críticos en torno a la obra muestran la transición entre modelos literarios distintos.

²⁵⁸ En entrevista con Rolando J. Romero, Salvador Elizondo menciona la época en que vivió en Los Ángeles como argumento del proyecto literario en el que trabajaba en ese momento: “Me mandaron a una escuela que creo todavía existe, está en Lake Elsinore, en el condado de Riverside. Mi tía que era mi tuitriz vivía en Los Ángeles, y conocí muy bien la ciudad en la época de la guerra. Ahora estoy escribiendo sobre eso porque he tenido que volver al relato lineal”. *Art. cit.*, p. 123. Tres años más tarde, Elizondo ya no consideraba *Elsinore* un relato lineal, como parte de la crítica le había espetado, sino el más experimental de su producción literaria: “*Elsinore* es mi libro más experimental. Creo que es una muestra de mi evolución literaria, de mis avances. Creo que es un libro en que muestro un mayor dominio de lenguaje y de recursos literarios. El español me es insuficiente y en *Elsinore* lo demuestro. Si se pensó que me acercaba al realismo es tal vez por la calidad de la invención: en ese libro me propuse narrar las cosas verdaderas y ciertas que me pasaron cuando fui cadete en Elsinore, una Academia Militar, cerca de los Angeles, en Estados Unidos [...] Nunca antes había contado cosas verdaderas y quise experimentar; subrayé experimentar, porque ese es el camino a que me ha conducido mi experiencia literaria”. En entrevista con Miguel Ángel Quemain, “Salvador Elizondo, la historia pasado mañana”, *Obras completas*, Vuelta, México, 1992, reproducido por la Coordinación Nacional de Literatura, consultado el 24 de enero de 2017, disponible en <<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/entrevistas/1688-elizondo-salvador-entrevista>>.

estéticos. En muchos sentidos es similar al *nouveau roman* que proliferó en Francia después de la publicación de *Les gommages* de Alain Grillet en 1953”.²⁵⁹

Estas similitudes, McMurray las concreta en la influencia de Edmond Husserl en Elizondo y en la invalidez del autor omnisciente; no obstante, persiste la necesidad de continuarle dando a *Farabeuf* el carácter de “experimento”, algo que se está probando, que se está descubriendo, que es parecido a aquello que ya existía, pero que no es lo mismo.

Dos años después, Margo Glantz aumentaría a la lista de las similitudes entre *Farabeuf* y el *nouveau roman* otras características, a la vez que ensayaría por primera vez el concepto de *escritura*:

Nouveau roman a la Robbe-Grillet o a la Butor por su estructura policiaca y cinematográfica [...], *nouveau roman* también porque la intriga exterior está despojada de un contenido novelesco propiamente dicho, a la manera en que se entendía éste en el XIX, y a la natural evolución del género en el XX, porque ofrece una visión fragmentaria, caleidoscópica de la realidad, y sobre todo, porque pretende ser más que una novela una escritura.²⁶⁰

Sin embargo, todas estas “similitudes”, dilucida Glantz, sólo sirven para que el crítico no se sienta confundido al tratar de ubicar, en tiempo y espacio, una obra que no pertenece a “un mundo visiblemente mexicano”. Y agrega: “Pero su confinamiento, su tendencia explícita a crear una escritura, su visión dislocada, la tortura real metafórica que enfatizan la distorsión de su mundo son expresión perfecta del signo barroco que de nuevo nos conforma”.²⁶¹

En primera instancia, plantea Glantz, la escritura se asemejaría a la naturaleza muerta en la pintura, en el sentido de no referirse a otra realidad que no sea la propia,

²⁵⁹ George R. McMurray, *op. cit.*, p. 4.

²⁶⁰ Margo Glantz, “*Farabeuf*, escritura barroca y novela mexicana”, *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*, Universidad Veracruzana, 1979, p. 17. Publicado originalmente en *Barroco*, 3, Minas Gerais, Brasil, 1970.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 18.

“porque son creaciones interiores de la mente, están asentadas en un espacio relativo a ellas, delimitadas y detenidas por su creación misma y sin posibilidad alguna de salir de sí”.²⁶² Ya desde 1966, Elizondo había explicado que la relación con la realidad se establecía a partir del estado de consciencia que se tuviera de ésta en un momento definido, así la realidad estaría siempre determinada por el nivel de percepción inducida por factores externos, como, por ejemplo, el alcohol, el sexo o las drogas. En el caso particular de *Farabeuf*, reflexiona Elizondo, sería la concreción de su realidad trascendente, “no en la medida en que pueda ser absoluta, sino en la medida en que para mí es una referencia, como un espejo dentro de mí mismo en el que veo reflejado y conozco ese mundo exterior que de otra manera me es totalmente ajeno”.²⁶³

Aun con las similitudes que existen entre el *nouveau roman* y *Farabeuf*, es notoria una búsqueda personal de Elizondo por experimentar con su realidad, de adentro hacia afuera, procedimiento que lleva a Glantz a concluir que, en las escrituras, “el escritor describe, pero no la realidad; si describe algo, ese algo pertenece a aquello sobre lo que su propia realidad se sustenta, porque la escritura encuentra en la mirada del lector la posibilidad de una forma nueva, de un compartir cosas incompatibles, de congelar mundos en hipótesis, de captar la imagen en reflejos, de especular”.²⁶⁴

De lo anterior se deduce que el lector tendría acceso a la realidad interior, creativa, de Elizondo, cuyo reflejo sería la realidad exterior, el mundo ajeno. Sin embargo, si Elizondo parte de una necesidad personal, acercarse al conocimiento de la realidad por el único vehículo que es la creación como reflejo, condición sin la cual no es posible aproximarse a ella, no es comprensible que dicha necesidad sea característica de una nueva estructura

²⁶² *Idem.*

²⁶³ Juan Carvajal, *art. cit.*, p. III.

²⁶⁴ Margo Glantz, “*Farabeuf*, escritura barroca...”, p. 18.

formal englobada en “las escrituras”. El problema radica en un afán de reducir al mínimo los géneros, atomizar escuelas, tendencias, movimientos, modelos para, como bien dice Glantz, encajar a un autor dentro de una corriente; no obstante, eso termina haciendo Margo Glantz: *Farabeuf* tiene semejanzas con el *nouveau roman*, pero no es *nouveau roman*; es escritura²⁶⁵. Y no es incorrecto que *Farabeuf* sea escritura, sino que la escritura se convierta en movimiento. De ello estaba convencido Elizondo y así lo manifestaba:

Nací en 1932 y hay varios escritores mexicanos, algunos de ellos amigos míos, que nacieron también en esa fecha. Pero no hay movimientos literarios, no puede haberlos. Cada quien jala para su casa y es allí donde se puede hacer la cosa. El movimiento debe consistir en que estemos de acuerdo en que cada quien se tiene que ir a su casa a encerrarnos a hacer nuestras cosas como se nos dé nuestra gana sin atender el afuera, como eran los simbolistas. Aunque hay quienes participan de la idea de que todos afuera juntos, otros, todos adentro, solos. No me considero parte de una generación porque no hay ningún otro escritor que se asimile a mi forma de ser, ni tengo discípulos.²⁶⁶

La conciencia de no pertenecer a una corriente literaria como tal por parte de Elizondo se puede explicar desde la manera en que comprende el simbolismo, cuya denominación genérica, desde su perspectiva, se le dio a un grupo de poetas que poco o nada tenían que ver entre sí salvo la indiferencia por el público.

²⁶⁵ En sentido estricto, Margo Glantz intuye en la escritura lo que Roland Barthes propondrá un par de años después en el nivel de la lectura: “Por lo tanto, hay dos regímenes de lectura: una va directamente a las articulaciones de la anécdota, considera la extensión del texto, ignora los juegos del lenguaje [...] la otra lectura no deja nada: pesa el texto y ligada a él lee, si así puede decirse, con aplicación y ardientemente, atrapa en cada punto del texto el asíndeton que corta los lenguajes, y no la anécdota: no es la extensión (lógica) que la cautiva, el dehojamiento de las verdades sino la superposición de los niveles de la significancia; como en el juego de la mano caliente la excitación no proviene de un apuro por pleitear sino de una especie de estrépito vertical (la verticalidad del lenguaje y de su destrucción); es en el momento en que cada mano diferente salta sobre la otra (y no una después de la otra) cuando se produce el agujero y arrastra al sujeto del juego —el sujeto del texto.” En *El placer del texto*, Siglo XXI, México, 1993, p. 22.

²⁶⁶ En entrevista con Miguel Ángel Quemain, “Salvador Elizondo, la historia pasado mañana”, disponible en <<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/entrevistas/1688-elizondo-salvador-entrevista>>

No obstante, en 1971, año en que se publicó *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*, con un prólogo de Margo Glantz donde profundiza y divide por temas y formas semejantes a los escritores que habían debutado en el campo literario, el concepto de escritura comenzaba a reemplazar al de *nouveau roman* para referirse a *Farabeuf*. Vilma Fuentes retoma el término, ya apropiado por Elizondo, en una reseña que hace a la tercera edición: “Esta novela, como el autor la llama: este ejercicio de la escritura...”.²⁶⁷ Un año después, en 1972, Salvador Elizondo ya ha perfeccionado el concepto de escritura como el camino que lo llevaría hacia el *libro puro* que se cumple en sí mismo: el náufrago que escribe en la isla desierta.

3.1.1. Que Neruda no hable de la *United Fruit*

Más allá del *nouveau roman* como influencia, más allá de la escritura como corriente literaria, el libro puro es en sí el proyecto literario de Elizondo. Se trata de una estética en que no importa nada más que el texto autosuficiente en la mediada de una lectura impresionista –sensitiva, no reflexiva-- correlativa a la escritura. El libro puro es un texto-objeto hecho para contemplar, para fascinar al lector-observador durante el proceso de lectura y no después; no es creado para interpretarse ni mucho menos para interpretar la realidad y, por lo tanto, de llegar concretarse se desvanecería en el momento de que el lector-observador lo perdiera de vista. El texto-objeto conlleva una postura estética, el idealismo artístico, que se insertaría en la pugna histórica de los movimientos artísticos y que se resume en el arte por el arte frente al realismo y la estética historicista.

Como parte de esta lucha comprensible, las exploraciones estéticas de los escritores de la época, con las excepciones de Juan Rulfo y Octavio Paz, eran motivo de algunos

²⁶⁷ Vilma Fuentes, *op. cit.*, p. 13.

comentarios mordaces de Elizondo. Siempre en contra de contaminar a la literatura con la historia política, decía en 1966, por ejemplo, que José de la Colina “es un personaje bastante polémico, ¿no?, pero lo que escribe no me gusta, me aburre la Guerra Civil Española”;²⁶⁸ o bien, sobre la propuesta creativa de Juan García Ponce, comentaba que “tiene mucho talento, pero también tiene muchos prejuicios contra el empleo de la imaginación en sus obras de ficción [...] Cuando García Ponce deja correr su imaginación produce magníficos ensayos”.²⁶⁹ En esa misma época, su opinión sobre Carlos Fuentes no ocultaba la insolencia de un joven rival que busca llamar la atención de la figura exitosa del momento: “De Carlos Fuentes sólo me gusta *Aura*. Creo que todo lo demás es algo así como la apoteosis de la vulgaridad y de la falta de imaginación”.²⁷⁰ Cinco años después, en 1971, la “apoteosis de la vulgaridad” se había transformado en una de las propuestas narrativas más relevantes en los años transcurridos de la segunda mitad del siglo XX. Salvador Elizondo cambiaba de manera radical su opinión: “En la literatura mexicana, *José Trigo*, de Del Paso, y las novelas experimentales de Carlos Fuentes, como *La región más transparente*, *Cambio de piel*, *Aura* y, sobre todo, *Cumpleaños*, que es la que más me gusta, constituyen los eventos más importantes de los últimos años. Es lo mejor que se ha hecho, lo único que tiene trascendencia”.²⁷¹

Más allá de una posición crítica expresada a la ligera, Elizondo respaldaba a aquellos autores cuya obra priorizaba la experimentación técnica o la perfección formal, como era el caso de Juan José Arreola, de quien decía: “me gusta por retrógrada, en el sentido de que

²⁶⁸ Entrevistado por José Agustín, *art. cit.*, p. 3.

²⁶⁹ En entrevista con Juan Carvajal, *art. cit.*, p. V.

²⁷⁰ *Idem.*

²⁷¹ En entrevista con Elena Poniatowska, “Tienen hambre los escritores mexicanos”, *Novedades*, 6 de mayo de 1971, p. 10.

cultiva la forma, y como soy muy reaccionario, me gusta mucho”,²⁷² o el egregio argentino Jorge Luis Borges, a quien consideraba “uno de los más grandes escritores de todos los tiempos. Pero me parece un poco inhumano. Será tal vez por eso que escribe tan bien”.²⁷³ En síntesis, en literatura, sobre los personajes, la anécdota, la historia y la política, se alzaban como Diotima sobre el cuerpo mortal la perfección retórica, el laberinto del lenguaje, el artificio, en suma, la técnica.

En los dominios del libro puro se encuentra la técnica, el experimento. Salvador Elizondo considera que la narrativa contemporánea comienza con obras que tuvieron un carácter experimental; en México, *Pedro Páramo* y *La región más transparente* habrían sido el punto de arranque de la transformación novelística mexicana. Fuera de las fronteras físicas y temporales, *Finnegans Wake* sería el modelo a seguir, junto con *Monsieur Teste*, de Valéry. En el otro extremo estaría la novela que “generalmente trata de cosas de afuera; de la exterioridad de los personajes”,²⁷⁴ obras a las que Elizondo tipificaba como dirigidas al lector común, como se lee entre líneas al decir “entiendo que son mucho más interesantes para los lectores las novelas como las de García Márquez; sin embargo, creo que para los técnicos hay otras manifestaciones más decisivas”.²⁷⁵ Este menosprecio por los autores que en ese momento están consolidando su reconocimiento internacional, se concretará en la declaración que hace Elizondo a Elena Poniatowska sobre Julio Cortázar y sus cien mil lectores frente a los cincuenta de Paul Valéry, o bien, al referirse a la poesía, sobre Pablo Neruda:

²⁷² Entrevistado por José Agustín, *art. cit.*, p. 3.

²⁷³ En entrevista con Juan Carvajal, *art. cit.*, p. V.

²⁷⁴ Salvador Elizondo en entrevista con Elena Poniatowska, “Entrevista a Salvador Elizondo”, p. 31.

²⁷⁵ En entrevista con Danubio Torres Fierro, *art. cit.*, p. 9.

Me inclino por la poesía hecha “in vacuo”. Estoy más cerca de Valéry que de Neruda. Me molesta que Neruda me hable de la *United Fruit*. No soporto ese nombre en una organización poética. La del chileno se me hace una poesía de gabardina y de boina vasca. En realidad lo único que le pido a la poesía es que no me diga nada. Es tener la experiencia de leer el poema independientemente de que lo entienda o no. Si he de ser franco, no entiendo ni jota de “La tirada de dados” de Mallarmé. Pero me encanta pasar un buen rato con la construcción de su lenguaje.²⁷⁶

El desdén de Elizondo por la literatura sumada a la política y a la historia era manifiesto. Efectivamente, si, por ejemplo, se considera el proceso de Julio Cortázar como escritor, éste se encontraría en las antípodas de lo que consideraba Elizondo que era la escritura. Para el autor de *Rayuela*, su oficio literario había transitado por tres etapas: la estética, la metafísica y la histórica. La primera consistía en dar importancia al artificio de la escritura, a la poética y perfección estilística; la segunda implicaba una reflexión filosófica del personaje y su prójimo; mediante la tercera, se manifestaba la conciencia del escritor en relación con los sucesos sociológicos, las crisis provocadas por el capital y los movimientos políticos, muchos de los cuales motivaron las revoluciones en América Latina.²⁷⁷ Desde su madurez como escritor, en 1980, cuatro años antes de su muerte, Cortázar reflexionaba así sobre la novela francesa del decenio anterior, en clara referencia al *nouveau roman* y al Taller de Literatura Potencial (Oulipo, por sus siglas en francés):

Noto en la literatura francesa de ficción de los últimos años una situación de la profundidad real por búsquedas a base de ingenio, a base de recursos retóricos como éste que acabamos de contar [sobre *La desaparición* de Georges Perec] Lo que usted menciona: novelas en donde el escritor no tiene gran cosa que decir y lo sabe, y como sabe que no tiene una gran

²⁷⁶ Salvador Elizondo en entrevista con Tere Hurtado, “La poesía es solamente para los poetas, afirma el escritor Salvador Elizondo”, *El sol de México*, 5 de julio de 1974, sección D, p. 4.

²⁷⁷ Vid. Julio Cortázar, *Clases de literatura*. Berkeley, 1980, Debolsillo, México, 2016, pp. 16-25.

experiencia que transmitir, entonces se toma desesperadamente de lo lúdico e inventa un mecanismo: “Esta novela la voy a hacer de tal manera”, “Quiero hacer tal o cual cosa”. Eso en el plano técnico puede dar cosas muy bellas e incluso permite experimentar, pero como resultado literario personalmente pocas veces quedo satisfecho con ese tipo de rubros.²⁷⁸

Salvador Elizondo logró escapar de lo meramente lúdico al experimentar con la técnica, con el artificio estético, porque, tal vez sin proponérselo, el encuentro entre el doctor Farabeuf con la Enfermera, la conspiración político religiosa que lleva al bóxer a la tortura de los cien pedazos, incluso el paseo por la playa a la orilla del mar, lograron el equilibrio perfecto entre forma y materia, aunque el autor niegue a la segunda. Tal vez por ello, la crítica hasta el momento ha sugerido que el valor de *Farabeuf* es superior al *El hipogeo secreto*, donde el artificio obnubila personajes y materia en búsqueda de “disolver la convención novelesca”,²⁷⁹ y a “El grafógrafo”, su máximo intento de llevar al texto la escritura autorreferencial. Las palabras de Elizondo, a 20 años de ser publicada *Farabeuf*, coinciden con este razonamiento, aunque de la poca atención que recibirían sus obras posteriores considera como factores determinantes, por un lado, el movimiento estudiantil de 1968, y por otro, el mercado editorial en constante crecimiento:

Cuando yo publiqué mi primer libro con Mortiz, salía un libro al mes, ahora me llegan por lo menos diez al mes, si no es que a la semana, hay semanas que me llegan cinco [...]

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 199.

²⁷⁹ José Luis Martínez, en su discurso “Bienvenida a Salvador Elizondo” a la Academia, califica a *Farabeuf* como la obra “más notable y original” de su autor, mientras que de *El hipogeo secreto* se limita a decir se trata de “una variante de flujo y reflujos quizá más sutiles aunque menos fascinantes que los de *Farabeuf*. En “Letra e imagen”, *El Universal*, 26 de octubre de 1980, pp. 4-5. Por su parte, Miguel Ángel Quemain considera que “Con todo y que *Farabeuf* ha sido el centro de atención crítica, Elizondo no la reconoce como la más lograda de sus novelas y mucho menos una novela perfecta. Sin embargo no se atreve, por lo menos aquí, a apostar por alguna otra. Me atreveré yo y diré que la apuesta más lograda es *El hipogeo secreto*. Si bien la crítica de su momento la denostó, este libro, junto con los textos reunidos en *El grafógrafo*, constituyen la continuidad asombrosa de un paisaje mental, que si bien no logró disolver la convención novelesca, sí supo relativizar al límite “esa falacia suprema que es la realidad”. *Art. cit.*

De mi segunda novela, *El hipogeo secreto*, nadie se enteró, nadie la leyó, unos cuantos la leyeron y unos cuantos sacaron crónicas normales, elogiosas naturalmente, sí, porque tampoco he leído en vida una crónica en contra, no contra mí, sino contra nadie aquí en México. Pero nadie se enteró que había salido, porque salió justo cuando la rebelión de los estudiantes del 68 y entonces los periódicos no se ocupaban para nada de la literatura. De todos mis demás libros nadie se ha vuelto a ocupar, salen siempre en las crónicas de Zendejas y de algún otro, pero ya, eso es todo; así que mi carrera literaria se vuelve una cosa secreta, de círculo cerrado, así nomás entre mis amigos más íntimos, que siempre, más o menos, están presentes.²⁸⁰

3.1.2. El agreste regreso a casa.

A partir del 23 de octubre de 1980, el ingreso de Salvador Elizondo a la Academia Mexicana de la Lengua motivó que parte de la crítica, antes complaciente, se tornara adversa,²⁸¹ máxime en relación con las dos novelas escritas hasta ese momento y “El grafógrafo”²⁸², texto que da nombre al volumen de prosas donde el autor se concentra en la escritura autoreferencial.

Con un discurso discreto, como lo calificaría José Luis Martínez, Salvador Elizondo utiliza la *casa* como símbolo de un cambio de rumbo en su viaje literario, destinado en

²⁸⁰ En entrevista con Adolfo Castañón, “Los secretos de la escritura”, *Revista de la Universidad*, consultado el 2 de marzo de 2017 disponible en <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/2606/pdfs/58-66.pdf>>, p. 61. Esta entrevista fue publicada originalmente en la revista *Mascarones*, núm. 5, julio-septiembre, 1985, pp. 3-9.

²⁸¹ Ejemplo de ello son los comentarios de los escritores y críticos, ambos muy importantes en las letras mexicanas, Juan García Ponce y Emmanuel Carballo (el primero de ellos fue muy amigo de Salvador; el segundo, como ya se mencionó, escribió el prólogo a la *Autobiografía* de Elizondo) con respecto al ingreso de Salvador Elizondo a la Academia Mexicana de la Lengua, los cuales se analizarán más adelante. No obstante, según las declaraciones de Salvador Elizondo, parecería que no daba la mayor importancia a lo que la crítica escribiera sobre su obra. En la misma entrevista con Castañón, muy a la manera de la política, Elizondo comenta: “Nunca he tenido en mi vida, de nada de lo que he escrito y esto también me asombra porque no me lo creo, una crítica adversa de nadie; esto lo digo porque me parece muy raro, estoy seguro que alguien debe pensar muy mal de mí”. *Idem*.

²⁸² Daniel Sada comenta: “En *El grafógrafo*, libro publicado en 1972, Salvador Elizondo alcanza el grado más extremo de su escritura. Ya toda la ficción tiene como asidero la mente y la memoria, además de que el autor se esmera por apretar los textos hasta hacer de la austeridad el estigma supremo de economía expresiva [...] Ahora le atrae todo aquello que contenga una técnica o, para decirlo en otras palabras, una entelequia que proponga un procedimiento absolutamente estricto”. En “Prólogo”, Salvador Elizondo, *La escritura obsesiva*, RM, México, 2008, p. XIII.

principio a la isla desierta, y ahora de regreso al origen: el habla natural.²⁸³ Más allá de las referencias obligadas a las obras de Ramón López Velarde, Julio Torri, Jaime Torres Bodet, José Gorostiza, Octavio Paz, Agustín Yáñez y Juan Rulfo, en el centro de su disertación se encuentra la dicotomía histórica entre la lengua natural y la lengua artificial, el lenguaje corriente o habla y el lenguaje literario. En una reflexión, que tal vez se pueda considerar como un acto de contricción, Elizondo dice:

He vivido alejado del habla real y siempre he concebido la literatura como la realización de un género de la escritura que se cumple en un orden eminentemente técnico, pero de cuyos orígenes o de cuyo destino no está ausente el misterioso elemento de la emoción estética y del talento artístico [...].

Desde las diversas posiciones de desequilibrio extremoso en que he caído y que en mi balanza han dejado el platillo del habla corriente casi vacío, reconozco los casos en que otros han sabido guardar el equilibrio con rara perfección.²⁸⁴

Los ejemplos que ofrece Elizondo sobre el equilibrio entre el habla y la técnica aludido son *Al filo del agua*, de Yáñez, y la obra en su conjunto de Juan Rulfo. Este último, refiere Elizondo, asegura que su único mérito es transcribir tal cual el habla de una región; el nuevo miembro de la Academia lo pone en duda.

A punto de finalizar su discurso, antes de los agradecimientos cordiales a los miembros de la Academia, Elizondo complementa la imagen del regreso a casa con el inicio en su búsqueda hacia aquel elemento que sentía que había menospreciado en su afán de obtener la técnica más pura. El viaje por los mares escabrosos de la literatura continuaría para él, pero a sotavento del destino original:

²⁸³ Tal vez a lo más natural que llegó Salvador Elizondo en la representación del habla mediante el uso de diálogos en su narrativa fue “Sila”, bajo la evidente influencia de Juan Rulfo.

²⁸⁴ Salvador Elizondo, “Regreso a casa”, “Letra e imagen”, *El Universal*, 26 de octubre de 1980, p. 4.

Me convierto hoy en la noche, paradójicamente, en el recién llegado a casa y en el hombre con el pie en el estribo, a punto de partir esta vez en dirección opuesta, *no hacia la isla desierta y silenciosa de la escritura pura* sino al verboso continente donde el habla natural cobra su máxima eficacia por medio de los más complicados artificios de la literatura; voy a un mundo desconocido en el que el habla sólo es posible por la escritura: el teatro.²⁸⁵

¿Había una necesidad en Salvador Elizondo por alejarse del libro puro, su proyecto literario esencial en el que trabajaba desde hacía más de 15 años? ¿Acaso, la Academia le había recomendado concentrarse más en el lenguaje “corriente” y equilibrar la balanza (en “desequilibrio extremo”) entre el habla y la escritura? ¿Disminuir los anglicismos y galicismos? La idea de que tal vez Elizondo, por voluntad propia o por recomendación, haya considerado dejar de voltear a ver tanto a Europa y reconocer más las obras nacionales surge del mismo discurso, en el cual señala lo siguiente:

No hace falta ir a Dublín o al más enrarecido ambiente de París –hablo en sentido figurado— para darse cuenta de que solamente quienes poseen un altísimo dominio de los instrumentos más refinados del lenguaje son capaces de registrar los gritos de la calle o la voz de la conciencia, la verbosidad de los salones o la avalancha de la memoria; digo que no es necesario ir hasta esos puntos focales de la literatura moderna porque no habría que salir de esta casa, de esta Lengua o de esta Literatura para encontrarlos.²⁸⁶

No es necesario hacer un análisis demasiado profundo para señalar cómo, por primera vez, Elizondo invoca, mediante una relación de elementos opuestos, a la literatura de “la exterioridad” (gritos en la calle, verbosidad de los salones) como una posibilidad ya no de arte menor, como aludiría sobre las novelas de Cortázar y García Márquez, sino como un

²⁸⁵ *Idem.* Las cursivas son mías.

²⁸⁶ *Idem.*

universo equiparable al creado por la literatura de “la interioridad” (la conciencia y la memoria).

Ahora bien, es posible plantear las preguntas de manera inversa, ¿había una necesidad fidedigna de la Academia de renovarse por medio de miembros que estiraban el signo y el significado más allá de los límites de la lengua mexicana? ¿En verdad, la Academia buscaba evolucionar como institución? ¿Reinventarse?

La admisión de Elizondo a la Academia básicamente tuvo dos lecturas, los que consideraban que con ello la institución mostraba apertura a las corrientes contemporáneas y rompía con el anquilosamiento de formas caducas, y quienes, al contrario, creían que sería Elizondo el que se paralizaría en la camisa de fuerza de la tradición.

En el primer grupo se encontraban las escritoras Inés Arredondo y Elena Poniatowska. En opinión de la primera, la Academia necesitaba más escritores como Elizondo “para abrir nuevas vetas en las letras a partir del estudio de autores universales”.²⁸⁷ Poniatowska, a su vez, también elogiaba el amplio conocimiento del autor de *El retrato de Zoe y otras mentiras*, específicamente sobre Mallarmé y Valéry, mediante los cuales “revela una extraordinaria y sólida cultura”.²⁸⁸

En el segundo grupo estaba el crítico Emmanuel Carballo, quien declaraba:

Al ingresar Salvador a la Academia envejeció antes de tiempo. Ingresar equivale a claudicar. Si la academia en todos los sentidos es el establishment, claudica quien acepta unirse a ella. En la práctica, la Academia es como un título nobiliario en un país, como el nuestro, que no reconoce los certificados de abolengo. Por otra parte, Elizondo es en cuestiones sociales y políticas un reaccionario convicto y confeso. (En esto, como en otros aspectos, no engaña a nadie). Por último, *literariamente más que un vanguardista es un escritor epigonal* que ama

²⁸⁷ Inés Arredondo en entrevista con María Esther Ibarra, *art. cit.*, p. 53

²⁸⁸ Elena Poniatowska en entrevista con María Esther Ibarra, p. 53.

las letras por las letras mismas [...] un escritor dispuesto a preservar y a enriquecer nuestras mejores tradiciones, *un escritor útil pero no imprescindible* en el panorama actual de las letras mexicanas.²⁸⁹

Habían transcurrido tan solo catorce años desde que el mismo crítico prologara la autobiografía de Salvador Elizondo, donde calificaba su obra como “extraña y de difícil clasificación en nuestra prosa”. Más que la distancia temporal, el reacomodo de los actores en el campo literario había influido en su cambio de valoración crítica. Elizondo estaba tomando una posición destacada entre los escritores de la época. Juan Vicente Melo aplaudió la designación; sin embargo, dejó ver que antes pudieron haber ingresado otros escritores como Juan García Ponce. Este último fue bastante incisivo al comentar al respecto:

Ahí no están todos los que deberían, no obstante que algunos de sus miembros son valiosos. En el caso de Elizondo es justísimo porque su obra es digna de la Academia: es un literato antiacadémico que ignora por completo lo que es el lenguaje español. Sus obras parecen malas traducciones y están llenas de galicismos. *No aportan ni le quitan nada a la literatura mexicana*. Entra a esa edad porque nació viejo.²⁹⁰

Tanto Emmanuel Carballo como Juan García Ponce esgrimen el mismo razonamiento sobre la edad de Salvador Elizondo como si fuera, si no un criterio de exclusión para el ingreso a la Academia, sí un reconocimiento prematuro que no le correspondería obtener antes que otros. Este juicio es, desde luego, falso, y responde más a la lucha en el campo literario por

²⁸⁹ Emmanuel Carballo en entrevista con María Esther Ibarra, p.53.

²⁹⁰ Juan García Poce en entrevista con María Esther Ibarra, p. 53. Las cursivas son mías.

el capital simbólico que por una preocupación verdadera por el futuro creador del recién investido. Cuando se efectuó la ceremonia de ingreso, Salvador Elizondo estaba a un mes de cumplir 48 años. En 1964, Alí Chumacero había ingresado a los 46 años; en 1962, Manuel Alcalá, también a lo había hecho a los 46, y en 1960, José Luis Martínez, a los 42, todavía un año menos de los que tenía Elizondo cuando fue notificado de que había sido elegido como miembro,²⁹¹ a la muerte de Jaime Torres Bodet acaecida en mayo de 1964.²⁹²

Quedaría, entonces, valorar si la obra de Elizondo respaldaba recibir el honor de ser miembro de esta institución o, si como él mismo dice, no sin una modestia ajena, acaso incompatible con su personalidad: “yo que me había embarcado a la aventura, con la vaga esperanza de llegar a la isla desierta, he sido traído –sin duda por los vientos propicios de la amistad más que por el remo de mis méritos literarios hasta los muelles de esta ilustre Asociación”.²⁹³

Para José Luis Martínez, uno de los miembros que propuso su candidatura junto con Francisco Monterde y Manuel Alcalá, las razones a favor de Elizondo sobran:

Esta casa de sombras y de presencias amigas da la bienvenida al recién llegado, cuya obstinada y rigurosa vocación literaria y cuyas obras en la narración y el ensayo le han dado

²⁹¹ Es Salvador Elizondo quien, dentro de su discurso, refiere que fue notificado cinco años antes de la ceremonia de ingreso. “Regreso a casa”, p. 2.

²⁹² Elizondo reflexionaría en su diario la muerte del poeta, pero además no pierde de vista el campo cultural que entrará en movimiento: “Acaba de hablar un periodista para decir que Jaime Torres Bodet se suicidó [...] Me parece muy extraño que un poeta de 72 años se mate. Ya sólo queda Pellicer de los “Contemporáneos”. Este es un hecho que me deja perplejo. Ningún poeta en México ha tenido una carrera tan brillante [...] Era un poeta de refinadísima sensibilidad. Su libro *La casa* es de los que más me gustan [...] Por lo demás se trata, también, de una circunstancia política en el orden de la cultura. Muchos puestos honoríficos quedan vacantes”. En *Diarios: 1945-1985*, prólogo, selección y notas de Paulina Lavista, Fondo de Cultura Económica, México, 2015, p. 239.

²⁹³ Salvador Elizondo, “Regreso a casa”, p. 2.

créditos sobrados para compartir nuestras responsabilidades y para traer nuevos aires a las tareas de esta Academia.²⁹⁴

Sin embargo, como ya se mencionó, no todos los escritores quedaron conformes y, con los primeros cambios en la valoración de la obra de Elizondo por parte de los autores que ya ocupaban un lugar sobresaliente en el campo literario, vinieron las reseñas y artículos de críticos que aprovecharon el momento para desprestigiar y, en ocasiones, mofarse del nuevo integrante de la Academia. Antes de que transcurriera un año, Alberto Román²⁹⁵ escribía en las páginas de *Siempre!* un largo y sañoso ensayo titulado “La tentación del signo”, en el cual sostenía que en la obra de Salvador Elizondo se confundía imaginación con reiteración. La técnica y los motivos en *Farabeuf*, aplaudidos por los reseñistas en los años sesenta y setenta, llegan a ser repetitivos para Román:

“El coito visto como acto quirúrgico queda para un momento de *Farabeuf*, después pierde toda su posibilidad poética; los ceremoniales cansan, así como el I Ching y la ouija atraen en una primera instancia, su característica de sistemas cerrados repele cualquier tratamiento fiel [...]”

En *Farabeuf*, la factura es el borrador de la escritura: largas regresiones en círculo alrededor de la indefinición, por momentos imágenes de una fuerza magnífica que la reiteración anula, los personajes importan en la medida en que se confunden y vuelven más pesada la atmósfera, sus actos siempre son como en cámara lenta o deliberadamente torpes, ambiguos, equívocos, en realidad ya todo pasó pero se sigue esperando [...] el escritor es el peor enemigo de su reflejo, la puntuación entorpece la lectura, se incluyen grabados y la foto del

²⁹⁴ José Luis Martínez, “Bienvenida a Salvador Elizondo”, p. 5.

²⁹⁵ Crítico literario que después de colaborar con *Siempre!* continuó su trabajo con *Nexos*. Es subdirector y editor de Cal y Arena junto con Rafael Pérez Gay (director). Román fue uno de los editores de Luis González de Alba. Su relación editorial lo coloca en el grupo de Héctor Aguilar Camín.

tormento chino Lao-Tch'e sobre la cual gira todo el libro, profusión de elementos que por su eficacia momentánea se vuelven contra sí mismos en la siguiente aparición.²⁹⁶

Alberto Román, completamente ajeno al proyecto literario de Elizondo, que se sintetiza en el libro puro, el texto autosuficiente con una lectura correlativa a la escritura, tiende el lazo hacia lo que sí conoce –o pretende conocer– la literatura francesa. De este modo propone que la obra de Elizondo se fundamenta, por un lado, en el erotismo, el mal y la decadencia, y por el otro, en el estilo de Mallarmé; sin embargo, no deja de ser un escritor que queda por debajo de sus modelos:

En la pluma de Elizondo [...] estas obsesiones van agostando sus posibilidades en la falta de una exigencia literaria, la comprobación de los deficientes resultados corresponde al lector: una prosa aburrida y poco gratificante a pesar de los destellos de lucidez y buena factura, y de las contadas sugerencias o descubrimientos que puede proporcionar. Y es que la obra de los autores estudiados por Elizondo supera con mucho cualquiera de sus epigonías: el logro literario no depende del lugar común sino del estilo que se le imprime, de la forma en que la idea adquiere otro rostro a través de la escritura.²⁹⁷

Nuevamente, alguien pretendía arrebatar el carácter de experimentación en *Farabeuf* para reducirlo, como había hecho Carballo, y antes Sainz, a la repetición de un modelo que, por lo demás, entrados los años ochenta, parecía ya estar lejos del entusiasmo entre los escritores del momento. Todavía, sin la menor intención de ejercer la crítica literaria

²⁹⁶ Alberto Román, “La tentación del signo”, *La cultura en México, Siempre!*, 1º de julio de 1981, p. IV.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. II.

fundamentada, sería, sino más bien usando un sarcasmo burdo, José Joaquín Blanco²⁹⁸ arremetería una vez más contra la escritura de Elizondo, a quien tildaría prácticamente de converso y relacionaría con el que también fuera miembro de la Academia, Alfonso Junco. Según Blanco,

Elizondo ha avanzado del erotismo de *chinoiserie*, el culto del mal y el decadentismo sadiano de sus primeras obras [...] a poses moralistas académicas (de lengua y todo), de un derechismo hispanista y casi polko, nimbadas de presunciones de erudición y caligrafía [... Su obra temprana] fue un tanto escandalosa por su terrorismo verbal, palabras con énfasis baudelaireano o bataillesco: violación, corrupción, maldad, locura, coito, llaga, pudridero, orgasmo, sangre, sudor, lágrimas, vómito, rómpeme como una caña, el coito como destazadero; mutilar, exorcizar, profanar; ceremonias de tortura con semen, etc. En los años setenta, sin embargo, su obra y su personalidad pública refrendaron la conocida trayectoria del “*enfant terrible*” que se vuelve fraile predicador; con menor limpieza prosística que Alfonso Junco.²⁹⁹

Un último ejemplo de esa crítica, que ya caía en lo despreciativa, a la obra de Salvador Elizondo por parte de sus nuevos detractores lo da Sergio González Rodríguez.³⁰⁰ Este

²⁹⁸ José Joaquín Blanco fue becario del Centro Mexicano de Escritores en 1971. Colaboró en diversas publicaciones como *El Financiero*, *El Universal*, *siempre!*, *Nexos*, *La Jornada* y *Unomásuno*. Obtuvo varios premios por su creación artística, entre ellos el Primer lugar en el concurso Punto de Partida 1971; Premio Diana Moreno Toscano a la promesa literaria 1973, y el Ariel al mejor guión cinematográfico 1985, compartido con Paul Ledu, por *Frida naturaleza viva*. Elena Poniatowska afirma que “los grandes cronistas son Fabrizio Mejía Madrid y no hay mejores libros sobre el México de los jóvenes que *Función de medianoche* y *Un chavo bien helado* de José Joaquín Blanco. En “Elena Poniatowska: “José Joaquín Blanco es el cronista del México Joven”, *El País*, 3 de noviembre de 2016, consultado el 28 de febrero de 2018, disponible en <https://elpais.com/cultura/2016/10/26/babelia/1477507355_340574.html>.

²⁹⁹ José Joaquín Blanco, “Aguafuertes de narrativa mexicana, 1950-1980”, *Nexos*, agosto de 1982, p. 33.

³⁰⁰ Colaborador de *el Nacional Dominical*, *Siempre!*, *Revista Universidad de México*, *La Jornada Semanal*, *Letras Libre* y *Nexos*, entre otras publicaciones. Fue consejero editorial y articulista del periódico *Reforma*, desde 1993. Entre sus distinciones destacan ser finalista en el Premio Anagrama de ensayo 1992; Premio de Periodismo Cultural Fernando Benítez 1995, finalista del Premio de reportaje Literario Lettre/Ulysses 2003 en Alemania, y del premio Herralde de Novela 2004, y Premio Casa América Catalunya a la Libertad de Expresión en Iberoamérica 2013.

escritor hace una parodia del estilo y la personalidad de Elizondo –no sin gracia, hay que decirlo—, en la cual usa las respuestas que éste ha dado en su historial de entrevistas para recrear una conversación imaginaria que transita sobre una muy delgada línea entre la crítica y el ridículo. De este modo, la reportera fictiva pregunta a Farabluff³⁰¹:

¿Cómo es posible que sea tan... de vanguardia?

Antes de contestarle, Doctora Silabeo Corro, me veré en el espejo. ¡Qué admirable lógica! ¿Acaso me equivoco? Los objetivos de mi menester escritural son purísimos, se hundan en lo categórico del lenguaje –mío. Me felicito por ello, ¿no es así espejito? El sujeto principal de mis novelas soy yo: el autor.³⁰²

La acusación del parodista se centra, por un lado, en la vanidad y pedantería del autor real mediante juegos de palabras como “Sólo obsérveme mientras yo continúo la entrevista frente al espejo, sometiéndome al cuestionario Joyce (pronúnciese Yohice)”³⁰³, así como por medio del uso de las influencias declaradas abiertamente por Elizondo: “--¿Mis autores preferidos en prosa? Valéry que escribiera como yo disfrazado de Georges Bataille. --¿Mis poetas preferidos? Valéry que escribiera como yo disfrazado de Mallarmé”³⁰⁴.

Por otro lado, González Rodríguez hacía escarnio directamente de las obras; por supuesto, en primer lugar, de *Farabeuf* (“Acuérdate y elige, Farabluff! ¿Te sientes desfallecer? Ahora te toca pedir en ese volado que ella te lanza luego de practicarlo

³⁰¹ Obvio juego de palabras construido por el nombre que da título a la novela más celebrada de Elizondo, *Farabeuf*, y *bluff*, término en inglés con el que se designa un alarde fingido, una fanfarronada.

³⁰² Sergio González Rodríguez, “Farabluff (espiclegio de ratitos)”, “La Cultura en México, *Siempre!*, 17 de noviembre de 1982, p. VI.

³⁰³ *Idem.*

³⁰⁴ *Ibid.*, p. VII.

incontables veces. Farabluff: ¿Águila o sol?”³⁰⁵); pero también de *El hipogeo secreto*, transformado en “Apogeo” secreto (“el escenario, Doctora, es siempre yo”³⁰⁶) y “El grafógrafo” rebautizado como “El golgódromo”:

Driblo. Driblo que driblo. Mentalmente me veo driblar mientras driblo y también puedo verme driblar que driblo. Me recuerdo driblando ya y también viéndome que driblaba. Y me veo recordando que me veo driblar y me recuerdo viéndome recordar que driblaba y driblo viéndome driblar que recuerdo haberme visto driblar que me veía driblar que recordaba haberme visto driblar que driblaba y que driblo que driblo que driblaba. También puedo imaginarme driblando que ya había driblado que me imaginaría driblando que había driblado que me imaginaba driblando que me veo driblar que driblo.³⁰⁷

Mientras que la crítica literaria de los años ochenta seguía discutiendo los vicios y virtudes de *Farabeuf*, *El hipogeo secreto* y “El grafógrafo”, Elizondo cumplía con lo prometido en su discurso de ingreso a la Academia de la Lengua. En 1982, publica su única obra de teatro, *Miscast*, cuya valoración lamentablemente pasó por el filtro de la puesta en escena a cargo del experimentado director Juan José Gurrola, lo que a juicio de Elizondo impidió que tuviera una comprensión verdadera de la recepción de su dramaturgia:

Había una incongruencia crítica que no me permite sacar una conclusión válida de todas las críticas que se han hecho de mi obra de teatro, porque yo todavía no sé si esa obra es muy buena o muy mala, ya que ha sido juzgada en función de que yo sepa o no sepa de teatro,

³⁰⁵ *Idem.*

³⁰⁶ *Ibid.*, p. VI

³⁰⁷ *Ibid.*, p. VII.

pero no ha sido nunca juzgada de acuerdo a la obra de teatro en sí, porque vista en escena es completamente diferente de como yo la escribí.³⁰⁸

Como bien sugiere Elizondo, no todas las reseñas del momento fueron benévolas. Antes bien se percibía cierto desconcierto en el público que aparentaba estar menos divertido que los actores. Así lo refiere Malkah Rabell:

Me pregunto si una representación debe divertir tan solo a los actores, o en primer término al público. Los actores parecían divertirse mucho [...] Mas, al intentar huir de la solemnidad, [Gurrola] cae en los brazos de lo intrascendente y frívolo. Creo que el original de Salvador Elizondo no es muy apropiado para divertir. O bien Elizondo ha elegido mal a su director o bien Juan José Gurrola ha elegido mal el texto para su paráfrasis.³⁰⁹

Rafael Solana, por su parte, es algo más severo en su apreciación crítica. Antes que todo, tiene el acierto de identificar en Elizondo “un prestigio supremo” que se ha forjado con respecto a su público lector y con ello da a entender la imposibilidad de pedir que *Miscast* fuera comprensible para todo el público, sino sólo para los intelectualmente capaces. De este modo,

el prestigio popular, que se traduce en las grandes ediciones o en las representaciones teatrales repetidas ante un público copioso, ése todavía no lo posee este prosista, y

³⁰⁸ Adolfo Castañon, art. cit., p. 62.

³⁰⁹ Malkah Rabell, “Se alza el telón. *Miscast*: espectáculo de la onda”, *El Día*, 2 de junio de 1982, consultado el 6 de marzo de 2017, disponible en <http://resenahistoricateatromexico2021.net/proyecto_default2.php?id=2336&op=1>.

probablemente no aspira a conseguirlo, sino le tiene absolutamente sin cuidado; es pues un escritor para minorías.

Al lanzarse al teatro, busca interesar justamente a esas minorías, y en especial a la muy culta de los universitarios de estudios superiores [*sic*]. Su obra *Miscast* ha sido estrenada en el teatro Juan Ruiz de Alarcón [...] ante estudiantes y otras personas de élite intelectual.³¹⁰

Sin embargo, la intervención de Gurrola, considera el crítico teatral, no permite saber hasta dónde la puesta en escena cumple con la intención de Elizondo y la obra termina siendo “un verdadero galimatías, un “sin pies ni cabeza” [...] tan tortuosa y alambicada que llega a fatigar al público con su insistencia tenaz, que la hace prolongarse por una media hora más allá de lo que habría sido discreto”.

Gurrola no sólo dirigió la obra sino que terminó por hacerle modificaciones tanto en su estructura como en sus diálogos, incluso en el final. Según el director, la obra quedó perfecta pues los cambios eran necesarios para adecuarla al público universitario “acostumbrado a la vanguardia” al que iría dirigida. El resultado fue “un revuelo en los medios, pero el daño estaba hecho. Un daño exitoso, ya que tanto Salvador, la crítica y el público inteligente le aplaudieron”.³¹¹

Si Salvador Elizondo algún día estuvo satisfecho con la puesta en escena de *Miscast*, habrá perdido el entusiasmo con el transcurso de los años. Su desencanto era producto de la falta de certeza que tenía con respecto a la obra dramática que había escrito y que no había sido respetada por el director. El experimento, en el caso de *Miscast*, quedó interrumpido y el responsable había sido Gurrola, según se lamentaba Elizondo:

³¹⁰ Rafael Solana, “Teatro. *Miscast* de Salvador Elizondo, dirige Juan José Gurrola”, *Siempre!*, 5 de mayo de 1982, consultado el 6 de marzo de 2017, disponible en <http://resenahistoricateatromexico2021.net/proyecto_default2.php?id=6558&op=1>.

³¹¹ Juan José Gurrola, “Salvador Elizondo y *Miscast*”, *La Jornada*, 27 de agosto de 2006, consultado el 3 de marzo de 2017, disponible en <<http://www.jornada.unam.mx/2006/08/27/sem-salvador.html>>.

Desgraciadamente [*Miscast*] no fue muy buena porque la obra la puso Gurrola y él no atiende a las indicaciones del libreto para nada, ni al diálogo, ni a lo que uno escribió sino que se vuelve otra cosa completamente diferente y entonces yo nunca pude darme cuenta si funcionaba en escena. Así que ese es uno de mis experimentos que todavía quedan sin conjunción.³¹²

Fuera de la escena, *Miscast* estaba muy lejos de la pretensión de llegar al habla “natural”, “corriente”, que Elizondo había ofrecido a la Academia. Juan José Gurrola hablaba de los diálogos como algo insuperable en el teatro mexicano, a cuyo nivel sólo alcanzarían Alfonso Reyes y Salvador Novo. El reseñista Marco Antonio Campos, por su parte, firmaba en las páginas de *Proceso* lo siguiente:

Quizá me equivoque, pero tal vez las dos principales intenciones que hay en *Miscast* [...] son, en un principio, el acto de la escritura en sí mismo y el problema de la identidad [...]

El argumento no existe, o si existe es baladí o de plano no importa; lo que importa son los medios para llegar o hacer el drama. *Miscast* es sobre todo, como *El hipogeo secreto*, un espejo donde el autor se mira escribir; un ejercicio verbal y de ideas. Los personajes son meros simulacros, vanas sombras, que sabemos que están (¿están?) por las palabras y las reflexiones.³¹³

¿Entonces, dónde había quedado ese propósito de cambiar el rumbo de la isla desierta de la escritura al verboso continente donde el habla natural cobra su máxima eficacia por medio

³¹² Miguel Ángel Quemain, “Salvador Elizondo, la historia pasado mañana”, disponible en <<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/entrevistas/1688-elizondo-salvador-entrevista>>.

³¹³ Marco Antonio Campos, “*Miscast*, de Salvador Elizondo”, *Proceso*, 22 de mayo de 1982, consultado el 6 de marzo de 2017, disponible en <<http://www.proceso.com.mx/133550/miscast-de-salvador-elizondo>>.

de los más complicados artificios de la literatura? Si hubo alguna intención, en eso se quedó, pues en el proyecto literario de Elizondo en definitiva no había manera de llenar el platillo vacío de la balanza correspondiente al “habla”, al menos no al nivel de sus modelos, Rulfo y Yáñez; acaso, sus aproximaciones estén más presentes en el tiempo en que su proyecto todavía no estaba decidido, como en algunos fragmentos de “Sila”, aquellos en que es notoria la influencia del autor de *Pedro Páramo*.³¹⁴

Salvador Elizondo, a pesar de lo dicho ante la Academia y de la sensación de que su escritura había llegado al límite en “El grafógrafo”, antes de publicar su novela breve *Elsinore*³¹⁵ todavía escribiría un volumen de ficciones donde continúa la experimentación con el lenguaje en su pretensión de llegar al arte absoluto, al arte imposible, mediante la transformación estética, la densidad de las ideas, el artificio: *Camera lucida*. Daniel Sada comenta que en este libro, publicado en 1983, “se impone, de nueva cuenta, el juego, ahora con las palabras, con las imágenes y las técnicas. Es un proceso de sutil destilación de las ideas y el lenguaje”.³¹⁶

La evolución de Salvador Elizondo como escritor apunta más a una madurez intelectual que a una conversión de “poeta maldito” a ente institucional, como lo querían ver algunos de sus detractores. Es poco verosímil que Elizondo haya buscado el capital simbólico de la Academia a cambio de desistir en su proyecto literario. Es más lógico pensar en que lo supo aprovechar, continuó experimentando con sus procedimientos de composición y discretamente despreciaba la vulgaridad de los otros participantes del campo

³¹⁴ Recuérdese lo que se dice al respecto en el apartado 2.5 de esta investigación.

³¹⁵ Al respecto, véase lo expuesto en la nota al pie 231 de esta investigación.

³¹⁶ Daniel Sada, *op. cit.*, p. (XV).

literario, incluida, tal vez, gente de la Academia; así se infiere de una nota de sus diarios, escrita el 31 de diciembre de 1980:

Último día de 1980, es decir, último día de la década de los 70. Hoy hace mucho frío [...] Este fue un año muy raro. Bueno pero muy difícil. Creo que hemos sobrevivido de milagro aunque en el orden artístico no nos ha ido mal. Para mí fue el año de la Academia y de El Colegio Nacional. No soporto el “arte de nuestros días”. Todo está en manos y depende del juicio de tipos tontos que escriben artículos tontos. En este momento siento que me arrastra una marejada de estupidez.³¹⁷

Es difícil saber hasta dónde las transformaciones generadas por las manifestaciones estudiantiles, las guerrillas, los golpes de estado, la revolución sexual, la marihuana sobre el LSD, las campañas recalcitrantes de grupos religiosos en contra del aborto, las victorias en la lucha histórica de las mujeres por sus derechos, la violencia creciente, los medios de comunicación presentes en cada hogar, en síntesis, todo aquello que indica el cambio de una generación a otra, de una época a otra, hayan generado (o degenerado) el tipo de arte al que tenía animadversión Elizondo; lo que es indudable es que el campo literario siguió en movimiento y los lectores también. Por ello, es de suponerse que estos últimos, ahora más acostumbrados a la violencia, física y verbal, y al sexo, físico y verbal, es decir, aquello que forma parte de la materia de *Farabeuf*, reciban de una manera distinta la obra de Elizondo. ¿Ocurrirá lo mismo con la crítica? ¿Se habrán encontrado otros puntos de intertextualidad en *Farabeuf* con obras que antes habían pasado desapercibidas? ¿Hacia dónde conduce la crítica al lector actual de *Farabeuf*?

³¹⁷ Salvador Elizondo, *Diarios*, p. 267.

3.2. *Farabeuf rechargé*

A cincuenta años de haberse publicado *Farabeuf*, los valores estéticos y éticos se han modificado. Los medios masivos de comunicación han intervenido en gran medida en la manera de percibir la realidad. Hoy por hoy, es frecuente que un lector de periódicos se encuentre con imágenes eróticas y violentas, lo que ha generado una especie de apertura de pensamiento por las primeras y de tolerancia por las segundas, es decir, erotismo y violencia se ha normalizado. A principios del siglo XXI, Alan José planteaba que “si hiciéramos una analogía con los periódicos, *Farabeuf* es una nota roja en la literatura”.³¹⁸ Habrá que preguntarse entonces qué tipo de lector es el que frecuenta las notas rojas de los diarios y con qué intención se acercan a ellas. Si en un ejercicio de imaginación eliminamos de los potenciales lectores de *Farabeuf* a aquellos que buscan en su lectura hacer análisis académico, sería fácil, aunque no del todo cierto, pensar que sólo quedarían quienes encuentran placer ante imágenes que son repulsivas de origen. Al buscar el morbo del lector como artificio —como ya mencioné en el capítulo anterior— Elizondo apela a la crueldad intrínseca de la especie humana con el objetivo, según el mismo autor, de “producir un efecto de náusea, de repugnancia”.³¹⁹

3.2.1. El *Farabeuf* del doctor Wong

Ahora bien, ¿en qué momento lo repugnante, lo violento, lo cruel se vuelve estético? Eugenio Trías, con base en la *Crítica del juicio* de Emmanuel Kant, propone que, cuando

³¹⁸ Alan José, *op. cit.*, p. 28.

³¹⁹ Silvia Lemus, “El más allá de la Escritura. Una entrevista con Salvador Elizondo”, *Nexos*, 1º de octubre de 1997. Consultado el 27 de junio de 2017. Disponible en <<http://www.nexos.com.mx/?p=8572>>.

lo bello no puede ser definido con las cualidades de espiritualidad, luz, limitación, forma, armonía y proporción, se trasciende:

La categoría de lo sublime, explorada a fondo por Kant en la *Crítica del juicio*, significa el definitivo paso del Rubicón: la extensión de la estética más allá de la categoría limitativa y formal de lo bello. En tanto el sentimiento de lo sublime puede ser despertado por objetos sensibles naturales que son conceptuados negativamente, faltos de forma, informes, desmesurados, desmadrados, caóticos, esta categoría, que un viaje por la cordillera alpina puede remover, lo mismo que la visión cegadora de una tempestad o la percepción de una extensión indefinida que sugiere desolación y muerte lenta, así un desierto árabe, rompe el yugo, el *non plus ultra* del pensamiento sensible heredado de los griegos, abriendo rutas hacia el *Mare Tenebrarum*.³²⁰

Salvo en aquellos casos en que el lector-espectador no trascienda la forma clásica de entender lo bello, si es que verdaderamente el efecto buscado por Salvador Elizondo era causar repugnancia, el objetivo no se logra porque la fotografía del suplicio llega a sublimarse, a ser artística. La imagen del suplicio de los cien cortes, capturada en el instante preciso, es además de una manifestación extrema de la crueldad, una obra de arte, y antes de que Elizondo la apropiara como el motivo central de *Farabeuf*, el chino Wong, personaje creado por Julio Cortázar en *Rayuela*, ya proponía observar el suplicio como arte. Las novelas más importantes de Cortázar y de Elizondo establecen un vínculo de intertextualidad de forma tangencial en el capítulo 14 de *Rayuela*, relación desapercibida, o tal vez encubierta, por la crítica en las primeras reseñas sobre *Farabeuf*, más aún si se recuerda las opiniones que tenía Elizondo del autor argentino y su obra. En 2012, Roberto

³²⁰ Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1992, pp. 20-21.

Bolaños Godoy, sin profundizar más en el hecho, apenas como un guiño, escribía desde las páginas de *La Jornada, Aguascalientes*:

[Elizondo] De manera magistral logró conjugar estas influencias [Joyce, Pound, Ciorán, Bataille, Mallarme y la cultura china] y vincularlas en un laberinto intrincado que le debe mucho a Rulfo, a Cortázar (*quien apenas un par de años antes había publicado Rayuela y cuyo capítulo 14 el lector curioso de Elizondo no debe dejar de revisar*) y a Borges (aunque muy pocas veces lo haya mencionado y menos aún, reconocido).³²¹

En el capítulo referido, Wong, a insistencia de Oliveira, le enseña a éste varias fotografías tomadas desde diferentes perspectivas y en diferentes momentos del mismo hecho histórico al que recurriría Georges Bataille en *Las lágrimas de Eros*. En el breve diálogo, es importante resaltar tres factores. El primero confirma el razonamiento que se ha hecho, siguiendo a Eugenio Trías, sobre la sublimación de objetos conceptualizados negativamente (lo informe, la muerte lenta...):

—¿Es cierto que usted prepara un libro sobre la tortura?

—Oh, no es exactamente eso —dijo Wong.

—¿Qué es entonces?

—En China se tenía *un concepto distinto del arte*.³²²

En el segundo factor se manifiesta el morbo, pero no en el lector como en el caso de *Farabeuf*, sino entre los personajes. Oliveira, emplea un ademán categórico (estira la mano)

³²¹ Roberto Bolaños Godoy, “Salvador Elizondo, la anomalía”, *La Jornada, Aguascalientes*, 9 de diciembre de 2012. Consultado el 27 de mayo de 2017. Disponible en <<http://www.lja.mx/2012/12/inclusiones-salvador-elizondo-la-anomalia/>>. Las cursivas son mías.

³²² Julio Cortázar, *Rayuela*, edición de Andrés Amorós, Cátedra, Madrid, 2000, p. 185. Las cursivas son mías.

para que Wong le entregue la fotografía. A su vez, el chino menciona cómo compartió la imagen con dos mujeres en una cafetería, porque “insistían tanto”.³²³

El tercer factor remite al instante previo a la muerte, que es precisamente unos de los motivos centrales en *Farabeuf*. Desde luego, el personaje de Cortázar no habla del “instante de la muerte”, al menos no con esas palabras, pero así se infiere: de las ocho exposiciones, “la séptima es la crítica [...] y si Wong desdeñaba la octava foto debía tener razón porque el condenado ya no podía estar vivo, nadie deja caer en esa forma la cabeza de costado.”³²⁴

La descripción de la séptima fotografía además cuenta con esa semilla de ambigüedad sexual del supliciado con la que juega Elizondo y que Cortázar tampoco menosprecia:

Pero se veía que en la séptima había salido un cuhillo decisivo porque la forma de los muslos ligeramente abiertos hacia afuera parecía cambiar, y acercándose bastante la foto a la cara se veía que el cambio no era en los muslos sino entre las ingles, en lugar de la mancha borrosa de la primera foto había como un agujero chorreado, una especie de sexo de niña violada de donde saltaba la sangre en hilos que resbalaban por los muslos.³²⁵

3.2.2. *Farabeuf* francés, chino... y mexicano.

En un discurso construido a base de anécdotas y reflexiones sobre Elizondo y su obra, Adolfo Castañón, escritor, crítico y miembro de la Academia Mexicana de la Lengua desde 2003, también recuerda leer *Farabeuf* “fascinado por supuesto, por la indescriptible imagen

³²³ Recuérdese la definición de *unheimlich* a la que llega Freud en la nota al pie 228.

³²⁴ *Ibid.*, p. 186.

³²⁵ *Idem.*

del suplicio chino que la acompaña”.³²⁶ Castañón confía en que Elizondo dice la verdad al “confesar” que la observación de la fotografía del suplicio de Leng T’che le sugirió un comentario novelesco (*Farabeuf*), lo que implicaría que el capítulo 14 de *Rayuela* nada tuvo que ver en la gestación del proyecto. En cambio, la influencia del Paul Valéry, como un Virgilio, es la encargada de guiar a Elizondo por los senderos del infierno. Salvador Elizondo, reflexiona Castañón, propone un arte del dolor,

pero si el arte en principio no conoce, no puede conocer el dolor, ¿cómo podrían enunciarse y formularse una gramática, un diccionario, un *arte del dolor*, como los que proponen Paul Valéry y su discípulo mexicano Salvador Elizondo? Digamos de paso que *arte* significa el oficio pero también su teoría, la práctica pero también su ideal, como quien dice el plato y su receta.³²⁷

El arte del dolor, la estética del mal, llega a la sublimación del instante previo a la muerte, y la tortura se convierte, recuerdo de nuevo al personaje Wong, en “un concepto distinto de arte”. Sin embargo, Castañón, como la generalidad de los críticos que han reseñado la obra de Elizondo, tampoco menciona algún tipo de influencia de Julio Cortázar sobre ésta; en donde sí observa una mayor relación, en comparación con la crítica temprana sobre *Farabeuf*, es con los otros dos pilares de la literatura argentina: Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, en cuya obra se encontraría el “verdadero origen literario de Salvador

³²⁶ En “Salvador Elizondo: idea del hombre que se hizo prosa: Salvador Elizondo o el sueño de las fronteras”, conferencia dictada en Monterrey, el 5 de octubre de 2006, y publicada en la página electrónica de la Academia Mexicana de la Lengua el 12 de diciembre de 2012, consultado el 12 de agosto de 2017, disponible en <<http://www.academia.org.mx/noticias/Ver?noticia=e8x%7C16>>.

³²⁷ *Ibid.*

Elizondo”.³²⁸ Del primero, Elizondo se habría apropiado del “soñador que es soñado por otro soñador —en Borges y Chuang Tze— se refleja en el escritor que escribe sobre un escritor que escribe y en los personajes que nacen en la superficie bruñida del espejo —en Elizondo y Paul Valéry, del mismo modo que el pintor que se pinta a sí mismo, en el acto de pintar se refleja en *Las Meninas*.”³²⁹

Adolfo Castañón sugiere que es en la obra de Juan José Arreola la que sirve de puente entre Borges y Elizondo. Asimismo, el autor de *La feria* le compartiría el gusto por las *máquinas*, como motivo literario al que habría recurrido Bioy Casares, “en cuya obra las máquinas deseantes giran sus aspas encantadas”.³³⁰

No obstante las influencias o semejanzas entre Elizondo y los escritores mencionados —casi todos, a excepción de Cortázar, bastante comentados por la crítica desde la publicación de la novela—, Castañón deja abierta una línea, apenas como un guiño, que en primera instancia parece rica en lecturas diferentes sobre la obra de un autor tan cosmopolita como quien es el motivo de este estudio: su mexicanidad. Castañón considera que

Estar al corriente de las ideas de la Escuela de Sociología de Georges Bataille y de Roger Caillois, saber leer al prosista Paul Valéry (quien había dicho que, a partir de 1914, las historias nacionales quedaban superadas por lo que hoy llamaríamos la historia global), aprenderse de memoria el monólogo de Molly Bloom en el *Ulises* de James Joyce, traducir al difícil —aun para un inglés— poeta católico Gerald Manley Hopkins (1925–1994), saber leer el *I Ching* o a Ezra Pound y Ernest Jünger (1895–1998), admirar a Lucino Visconti no le impedirán al escritor ser pronunciada y graciosamente mexicano. De hecho un ejercicio quizá

³²⁸ *Idem.*

³²⁹ *Idem.*

³³⁰ *Idem.*

no tan asombroso sería leer la generosa obra de Salvador Elizondo a través del cristal mexicana.³³¹

Margo Glantz refuerza la misma idea al recordar cómo Elizondo, en sus inicios, “escribía como Juan Rulfo”; Carlos Fuentes, por su parte, hace una singular relación al inferir que *Farabeuf* “tendría el vago antecedente en México de los dibujos de Julio Ruelas”;³³² sin embargo, más allá de considerar la influencia como un “mimetismo” de estilos o motivos literarios, habría que analizarla como la introyección de un modelo en donde confluyen lo clásico y la trasgresión.³³³

3.2.3. La tragedia detrás de la belleza.

Acaso uno de los rasgos que ha mantenido *Farabeuf* a los ojos de la crítica es, para eliminar de una vez la etiqueta de “inclasificable”, su carácter ambivalente: clásico y trasgresor,³³⁴ placentero y siniestro. Marcial Fernández acierta en decir de *La crónica de un instante* que “sus lecturas son infinitas y tal vez [el lector] encuentre lo bello en lo trágico y viceversa”.³³⁵ A propósito del 50 aniversario de la novela, Fernández recuerda a Federico García Lorca, en su definición de “duende”, como ese ser mágico que invade al artista en su expresión tan bella como desgarradora. Dice García Lorca:

³³¹ *Idem.*

³³² Carlos Fuentes, “Tributo a Salvador Elizondo”, *El País*, 29 de abril de 2006. Consultado el 8 de junio de 2017, disponible en <https://elpais.com/diario/2006/04/29/babelia/1146268217_850215.html>.

³³³ Vid. Margo Glantz, “Editoriales independientes: La caja de cerillos”, en *La Jornada*, 3 de octubre de 2013. Consultado el 19 de agosto de 2017, disponible en <<http://www.jornada.unam.mx/2013/10/03/opinion/a05a1cul>>. Recuérdese lo referido a “Sila” en el capítulo 2 de esta investigación.

³³⁴ Recuérdese lo afirmado por Anderson Imbert sobre el género en la nota al pie 180.

³³⁵ Marcial Fernández, “*Farabeuf* cumple 50 años de haber sido publicada”, *El Financiero*, 30 de agosto de 2015. Consultado 29 de agosto de 2017, disponible en <<http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2015/08/30/farabeuf-cumple-50-anos-haber-sido-publicada>>.

Sólo se sabe que quema la sangre como un trópico de vidrios, que agota, que reclaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo, que hace que Goya [...] pinte con las rodillas y los puños con horribles negros de betún; o que desnuda a Mosén Cinto Verdaguer en el frío de los Pirineos, o lleva a Jorge Manrique a esperar a la muerte en el páramo de Ocaña, o viste con un traje verde de saltimbanqui el cuerpo delicado de Rimbaud, o pone ojo de pez muerto al conde Lautréamont en la madrugada del boulevard.³³⁶

En este sentido, *Farabeuf* tiene duende. Mucho se ha comentado de la crueldad, del sadismo, de la perversión en *Farabeuf*, pero pocos lo han relacionado con una condición trágica. *Farabeuf* es una obra trágica porque en ella acudimos como testigos a la repetición oriental del sacrificio en la cruz; porque se plantea la búsqueda obsesiva de un recuerdo que al final no se sabe si llega a concretarse en la memoria; porque el tiempo presente se destruye acometido por un pasado que todo inunda; es trágica porque es nostálgica. Eduardo Becerra, en referencia al epígrafe del filósofo francés Emile Michel Cioran que acompaña a la novela, dice que “la memoria, o nostalgia, se erige en motor narrativo primordial y la escritura que pretende recuperarla, como el pensamiento según Cioran, también se mostrará aquí continuamente encerrada en sí misma”.³³⁷

Ahora bien, ¿cómo es que penetra en el lector esa nostalgia? ¿Nostalgia de qué? Adolfo Castañón hace un extenso recuento de sucesos violentos, trágicos, que ha sufrido México desde la Revolución hasta nuestros días para concluir que el sentido que tiene una obra como *Farabeuf* “se puede dar como una suerte de catarsis o de expiación crítica cuyo

³³⁶ Federico García Lorca, “Teoría del juego y duende”, conferencia pronunciada el 20 de octubre de 1933 en la Sociedad de Amigos del Arte de Buenos Aires, en *Arcadia*, consultado el 20 de agosto de 2018, disponible en < <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/poema-federico-garcia-lorca-teoria-del-juego-y-duende-espana-guerra-civil-poeta/51399>>.

³³⁷ Eduardo Becerra, *op. cit.*, p. 97.

sentido sólo cabría asumirse en términos de la construcción de una civilidad cosmopolítica, de una ciudadanía planetaria como había entrevisto el filósofo Emmanuel Kant”.³³⁸

Por otro lado, con base en el aforismo de Ciorán, “Devorado por la nostalgia del Paraíso sin haber conocido un solo acceso de fe verdadera”,³³⁹ la lectura de *Farabeuf* llevaría al recuerdo (sin lograr concretarlo) de la dicha perdida. Nuevamente se presenta la ambivalencia de la obra: asistir como testigos al suplicio de los cien cortes llenará de horror y repulsión al espectador, pero de igual manera lo puede llenar de añoranza por la humanidad, el amalgama producto de la fusión entre lo apolíneo y lo dionisiaco en donde Nietzsche descubre el origen de la tragedia:

Para poder vivir tuvieron los griegos que crear, por una necesidad hondísima, estos dioses: esto hemos de imaginarlo sin duda como un proceso en el que aquel insitinto apolíneo de belleza fue desarrollando en lentas transiciones, a partir de aquel originario orden divino titánico del horror, el orden divino de la alegría: a la manera como las rosas brotan de un arbusto espinoso.³⁴⁰

Este argumento se sostiene mejor aún en otra ejecución pública, ésta estrictamente literaria, que sucede en la Roma de *El conde de Montecristo*. La descripción del ambiente que se vive en la plaza ante el terrorífico evento es ejemplo de cómo el horror puede devenir en alegría:

³³⁸ Adolfo Castañón, “*Farabeuf* visto por Salvador Elizondo”, *El Universal*, 30 de mayo de 2015. Consultado el 3 de septiembre de 2017, disponible en <<http://confabulario.eluniversal.com.mx/providence-alan-moore-visit-a-lovecraft/>>. Kant proponía que además de disciplina, cultura y civilidad, la especie humana requería de moralización y prudencia para acceder a la felicidad. Vid. Immanuel Kant, *Pedagogía*, Akal, Madrid, 2003, p. 39.

³³⁹ E. M. Ciorán, *Ese maldito yo*, Tusquets, México, 2010, p.198.

³⁴⁰ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza editorial, México, 1989, p.53.

Y sin embargo, en lugar del silencio que parecía exigir la solemnidad del espectáculo, un enorme ruido reinaba en aquella turba; uniforme mezcolanza de risas, silbidos y gritos de gozo; era evidente, como había dicho el conde, que aquella ejecución no era otra cosa para todo el pueblo, que el principio del carnaval.³⁴¹

El caso de *Farabeuf* es similar cuando recordamos el siguiente diálogo:

- Dime, dímelo ahora: ¿sonríe cuando le aplican por primera vez la cuchilla en la carne?
- Sí, en cierto modo sonrío... sonrío de dolor.
- Cuéntame todo. ¿Cómo inicia el tratamiento?
- Con palabras.
- ¿Qué palabras?
- Palabras lentas, como las que profiere la ouija. Primero le hacen dos tajos horizontales sobre las tetillas...
- ¿Y luego?
- Y luego, jalando hacia abajo los bordes de esas incisiones, el verdugo le arranca la piel hasta dejar descubiertas las costillas.
- ¿Gritó entonces el supliciado?
- No; me miraba en silencio.
- ¿La visión de ese cuerpo desgarrado te conmovió?, ¿sentiste compasión?, ¿sobresalto?, ¿náusea?
- Fascinación. Fascinación y deseo.³⁴²

Así como el pintor descubre lo sublime detrás de la tempestad,³⁴³ el escritor descubre la alegría detrás del horror, o el placer detrás del sufrimiento. La lectura de una condición

³⁴¹ Alejandro Dumas, *El conde de Montecristo*, Editores Mexicanos Unidos, México, 2002, p. 317.

³⁴² Salvador Elizondo, *Farabeuf*, pp. 214-215.

³⁴³ Eugenio Trías relata una anécdota para explicar lo sublime: en medio de la tempestad, un pasajero de edad avanzada saca medio cuerpo del carruaje en el que viajaba durante una hora. Ante la extraña actitud, la mujer de enfrente le pregunta el motivo de su comportamiento. Él cotejó que lo había hecho para ver “cosas maravillosas y nunca vistas”. La dama, curiosa, repitió “la hazaña del viejo estafalario y a fe que fueron paisajes imposibles lo que se cruzaron por sus ojos bien abiertos”. El pasajero no era otro que el pintor William Turner. *Vid.* Eugenio Trías, *op. cit.*, pp. 21-22.

trágica en *Farabeuf* seguramente daría nuevas perspectivas de análisis sobre la obra, más allá de lo observado por la crítica inicial.

3.2.4. *Farabeuf*, Aquiles y la tortuga.

Después de cincuenta años, Carmen Galindo analiza *Farabeuf* ya sin las abstracciones empleadas en la reseña de 1966. La novela como *adivinanza* ha desaparecido de su discurso y deja de ser tan solo un ambiente; en cambio, ahora vislumbra como *tema* “la tortura, o la muerte, o el acto sexual, o el tiempo, o el arte y en particular la escritura”.³⁴⁴ El principio fundamental de la obra, entendido como la relación entre tema y estructura, es la fragmentación. En este sentido, Alejandro Toledo considera que *Farabeuf* es un libro que tiene esencia francesa (Robbe-Grillet, Georges Bataille) y argentina (Bioy Casares), pero que está escrito con la mejor prosa mexicana, prolongada desde Juan Rulfo en *Pedro Páramo*: “que es una novela estructurada fragmentariamente, en un juego de voces, y también una novela poética. Los fragmentos en Rulfo son como piedras que se enciman una sobre otra, para finalmente desparramarse; en Elizondo, es el cuerpo mutilado expuesto al respetable en la mesa de operaciones”.³⁴⁵

Más allá de la influencia de Rulfo en Elizondo, Galindo encuentra una razón para que *Farabeuf* se conforme, según sus palabras, como la Coyolxauqui:

El autor identificó forma con contenido, como se trata de una tortura china que consiste en un desollamiento, así nos presenta el relato, despedazado, hecho con fragmentos, tal como son

³⁴⁴ Carmen Galindo, “En los cincuenta años de *Farabeuf*”, *Siempre!*, 6 de octubre de 2015. Consultado el 16 de agosto de 2017. Disponible en ³⁴⁴ Carmen Galindo, “En los cincuenta años de *Farabeuf*”, *Siempre!*, 6 de octubre de 2015. Consultado el 16 de agosto de 2017. Disponible en <http://www.siempre.mx/2015/10/en-los-50-anos-de-farabeuf/>

³⁴⁵ Alejandro Toledo, “El instante de la muerte y el deseo. Medio siglo de *Farabeuf*”, *Nexos*, 1º de octubre de 2015. Consultado el 27 de septiembre de 2017, disponible en <<http://www.nexos.com.mx/?p=26443>>.

los cuadros fijos del celuloide que sólo por la velocidad con que se proyectan fingen el movimiento. Ese desmembramiento tiene su eco, su correspondencia dentro de la novela, en el signo chino que la mano de la mujer dibuja con el vaho sobre el vidrio de la ventana.³⁴⁶

En cuanto a la relación entre *Farabeuf* y la poesía, ya identificada en la crítica inicial, pierde importancia la musicalidad en beneficio de la plasticidad de la imagen. La obra recuerda a José Juan Tablada y a Ezra Pound, pero también, desde la filosofía, a José Gorostiza:

quiero proponer que la relación amor-muerte, tiene que ver con el tema del tiempo, vale decir con la destrucción que significa la muerte y la creación que se identifica, aunque no necesariamente, con el acto sexual. Como en el poema de Gorostiza “Muerte sin fin”, que al igual que la novela de Elizondo tiene relación con Oriente, el tema es el incesante movimiento de muerte y renacimiento.³⁴⁷

La lectura actualizada que hace Carmen Galindo de *Farabeuf* ya le otorga a la novela otras opciones de intertextualidad. La fragmentación del tiempo en instantes, como el cuerpo despedazado del supliciado, como el carácter liu, como la estructura de la novela, crea la ilusión de infinito a semejanza de la paradoja de Aquiles y la tortuga. El tiempo en *Farabeuf* así transcurre: es una posibilidad que nunca llega a concretarse, un pasado que está a punto de alcanzar al presente, pero, cuando llega, el presente ya transcurrió un instante más allá.

Pese el análisis hecho, Galindo prefiere mantener, tal vez por nostalgia, el efecto que le causó la primera lectura de la novela de Elizondo: la ambigüedad que le posibilita, en coincidencia con Mariana Elizondo, “todas las interpretaciones, y el efecto en el lector,

³⁴⁶ Carmen Galindo, “En los cincuenta años...”.

³⁴⁷ *Idem.*

en mí misma, que reitera el de entonces: lo inefable, vale decir el pasmo y el silencio, sólo para tomar aire y reiniciar su lectura”.³⁴⁸

3.2.5. Edición conmemorativa de *Farabeuf*. Olvido y memoria.

El Colegio Nacional publicó en 2015 la edición conmemorativa del 50 aniversario de *Farabeuf*. La novela se encuentra acompañada por “comentarios de escritores de varias generaciones, con ensayos ya publicados o inéditos, que ofrecieran un panorama general del impacto del libro desde su salida hasta hoy”.³⁴⁹ ¿En verdad, las reflexiones de todos los autores elegidos son los que representan el “impacto” que tuvo *Farabeuf* desde 1965? Considero indicado, para concluir esta investigación, analizar los discursos que el círculo más cercano de Salvador Elizondo, comenzando por su esposa Paulina Lavista, escogió para salvaguardar la más reciente y significativa edición.

Abren el epílogo, bajo el título “La escritura en el espejo”, los reconocidos ensayos “El signo y el garabato”, de Octavio Paz, y “Realismo de *Farabeuf*”, de Gabriel Zaid. Con estos importantes documentos, los implicados en el proyecto de la edición valoran tanto el capital simbólico de dos de los más destacados protagonistas de la literatura mexicana durante la segunda mitad del siglo XX, como la cercanía que ambos tenían con Elizondo. Sin embargo, también habría sido pertinente buscar generar interés en el lector a partir del valor histórico en las reseñas publicadas antes de esa fecha. El segundo texto seleccionado es también muy reeditado. Como se ha referido durante esta investigación, el análisis de Zaid fue publicado con el nombre “Sobre el realismo en *Farabeuf*”, dos años antes que el ensayo de Paz; sin embargo, los editores de El Colegio Nacional decidieron usar, para el

³⁴⁸ *Idem*.

³⁴⁹ Paulina Lavista, “La concreción de un proyecto”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, p. 18.

ensayo de Paz, el texto publicado en 1973, en el libro titulado con el mismo nombre, y para el texto de Zaid, el publicado en la *Revista de la Universidad de México* en diciembre de 2005.

El tercer documento se titula “Fabricante de espejos: Salvador Elizondo”, de Mauricio Montiel Figueiras, publicado por primera vez el 30 de abril de 2007, en *Letras libres*. Montiel destaca el espejo como tema literario en la narrativa de Elizondo, donde, asegura, “espejos y cristales, reflejos y refracciones, imágenes y contraimágenes, son moneda corriente en la obra elizondiana”.³⁵⁰ Ofrece como ejemplos la *Autobiografía*, algunos cuentos como “La puerta” y “El grafógrafo”, y, por su puesto, *Farabeuf*. Carmen Galindo, entre otros estudiosos que ya habían entrevistado el tema del espejo en *Farabeuf*, como María Luisa Mendoza, Huberto Batis y Adolfo Castañón, lo retoma en 2015 para explicar que

el espejo juega aquí el papel del solipsismo. A Elizondo, como a Borges, le inquieta que nosotros mismos, y así nos los hace saber en *Farabeuf*, seamos únicamente una imagen en un espejo o no tengamos más realidad que la que nos confiere que alguien nos sueñe o mejor todavía que seamos tan sólo, sin advertirlo, los personajes de una novela que alguien escribe.³⁵¹

El primer texto que está escrito *ex professo* para la edición conmemorativa de *Farabeuf* lo firma la hija del escritor, Mariana Elizondo. En su ensayo titulado “*Farabeuf* para principiantes”, la acriz y escritora recupera algunos de los elementos que la crítica ha estudiado reiteradamente, como el *I Ching*, que “de alguna manera lo que hace [...] es

³⁵⁰ Mauricio Montiel Figueiras, “Fabricante de espejos: Salvador Elizondo”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, p. 221.

³⁵¹ Carmen Galindo, “En los cincuenta años...”.

apresar e interpretar el instante, como lo intenta el autor de *Farabeuf*;³⁵² el carácter policiaco de la novela, idea tomada de Margo Glantz,³⁵³ o el tiempo, “una espiral ascendente cuya complejidad vertical, fragmentaria, desarmada o desmembrada, le da sentido al texto”,³⁵⁴ similar a lo que Galindo identifica como el tiempo en *Farabeuf*. Mención aparte merece la propuesta que Mariana Elizondo retoma de Glantz sobre la ausencia de mexicanidad en *Farabeuf*. En 1970, Glantz planteaba que *Farabeuf*

es una novela mexicana sin regiones transparentes, sin indios ensombreados, sin mujeres enlutadas de pueblos del Bajío, sin casiques rencorosos, sin esquemas sociológicos del México post-revolucionario, sin *dolces vitas* locales, sin *argots* de adolescentes, *Farabeuf* parecía ser mexicana sólo por el sello de su editorial, Joaquín Mortiz, o porque el autor había nacido en la ciudad de México, D. F., el año de 1932.³⁵⁵

Mariana Elizondo, 45 años después, considera lo mismo sobre la obra de su padre, la cual “fue arbitrariamente clasificada como novela mexicana. No podemos afirmar que este texto sea una novela, ni insertarlo en la categoría de literatura mexicana, ya que no toca los temas que conforman y dan sentido a la mexicanidad literaria explorada por otros autores de esa época”.³⁵⁶

Parte de la actualización de la lectura de *Farabeuf* es, o debería ser, trascender los prejuicios enlazados a la crítica inicial. El problema en la postura de Mariana Elizondo es que está convencida, a pie juntillas, de que las ideas son inamovibles y justifica la “no

³⁵² Mariana Elizondo, *op. cit.*, p. 228-229.

³⁵³ Ya referida en el capítulo 3, página ¿? de esta tesis.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 225.

³⁵⁵ Margo Glantz, “*Farabeuf*, escritura barroca...”, p. 17.

³⁵⁶ Mariana Elizondo, *op. cit.*, p. 223.

mexicanidad” en *Farabeuf* partiendo de un error de temporalidad.³⁵⁷ “la mexicanidad literaria explorada por otros autores de *esa época*”. En contraposición, es justificado recordar lo dicho por Adolfo Castañón en 2012: “De hecho un ejercicio quizá no tan asombroso sería leer la generosa obra de Salvador Elizondo a través del cristal mexicana”.³⁵⁸ O las referencias que se acumulan en torno a *Farabeuf*, como Juan Rulfo, Julio Ruelas, José Juan Tablada y José Gorostiza.

Afortunadamente, y no podría ser de otra manera, con el transcurso de los años se han escrito obras que encuentran el punto de intertextualidad con *Farabeuf*. Miguel Gallego Roca, quinto en orden de aparición en el epílogo, compara la novela de Elizondo con la del español Javier Cercas, titulada *Anatomía de un instante*, publicada apenas en 2009. La relación no sólo depende de la semejanza entre los títulos —aunque se elimine de las portadas de las nuevas ediciones, no imagino que algún día desaparezca *La crónica de un instante* de la memoria colectiva en los lectores de *Farabeuf*—, sino a la forma de narrar el instante. Dice Gallego:

Ambas parten también de una imagen, una foto fija. Tanto Elizondo como Cercas hablan del “instante” como algo hipnótico, luminoso, preñado de sentidos y matices. Para ambos, escritores bien distintos, el principio de esa concepción del instante está en Borges, en esos momentos culminantes de Borges que desembocan en una comprensión abismada.³⁵⁹

³⁵⁷ Entiendo por *temporalidad* la consciencia del presente que permite enlazar con el pasado y el futuro. Rafael Echeverría desarrolla ampliamente el término con el que advierte que “es valioso comprender cómo los juicios conectan el pasado, el presente y el futuro (lo que llamamos estructura de la temporalidad)”. En *Ontología del lenguaje*, Comunicaciones Noreste LTDA, Chile, p. 115.

³⁵⁸ Capítulo 3, página tal.

³⁵⁹ Miguel Gallego Roca, “El mundo en un instante”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, p. 241.

La participación de Gallego Roca sobresale en el epílogo porque no se queda anclado en la percepción de la crítica inicial, sino que actualiza la novela de Elizondo al llevarla a los territorios de la literatura comparada, más aún cuando la obra similar es de publicación reciente. Los otros escritores que contribuyeron con “La escritura en el espejo” no tuvieron esa visión. Margo Glantz, con toda la experiencia que posee, usa las páginas de la edición conmemorativa para narrar cómo conoció a Salvador Elizondo; luego, menciona las novelas que a su juicio fueron las más importantes de la época para, posteriormente, citarse en sus ensayos de 1970 (“*Farabeuf*, escritura barroca y novela mexicana”), 1971 (“Onda y escritura en México”) y 1968 (“Entrevista con Salvador Elizondo y Edgar Allan Poe). No deja escapar la oportunidad de reiterar la “sencillez” de la narrativa de José Agustín y Gustavo Sainz frente a la “magnífica construcción” de *Farabeuf*. A pesar de lo anterior, trece palabras de la doctora Glantz bastan para saber que, con el transcurso de los años, su lectura sobre *Farabeuf* se ha transformado: “Releo mi lectura de Elizondo en la década en la que se escribió el libro. Recupero algunos pasajes, eliminaría muy probablemente mis conclusiones con las que ya no estoy de acuerdo y, tal vez, unos cuantos ques”.³⁶⁰ Habría sido un aporte significativo si Margo Glantz hubiera esclarecido en qué ya no está de acuerdo con sus conclusiones de 45 años atrás; lamentablemente, no lo hizo.

Después de Margo Glantz, se abre un paréntesis en el epílogo para incorporar las expresiones de Michèle Alban, primera esposa de Salvador Elizondo. En un texto más emotivo que intelectual, Alban, además de hablar de su noviazgo con el joven Salvador, se adjudica que este último se haya decidido por la literatura: “Me cabe el orgullo de haber empujado a Salvador por el camino de la escritura. Cuando yo lo conocí, quería ser pintor

³⁶⁰ Margo Glantz, “Conocí a Salvador Elizondo”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, p. 248.

pero algo me incitó a disuadirlo, aunque también habría podido serlo”.³⁶¹ Sin duda, los lectores de *Farabeuf* habremos de agradeceréselo.

Los tres siguientes textos, además de placenteros, se ciñen al tema de investigación de esta tesis, pues en ellos se reflexiona sobre la primera experiencia en la lectura de *Farabeuf*: “*Far Farabeuf*”, de Guillermo Sheridan, publicado originalmente en 2005; “*Farabeuf*: las dos caras del tostón”, de Adolfo Castañón, y “Crónica de cuatro instantes”, de Emiliano Monge.

Sheridan narra cómo a los 15 años compra tres libros para entretenerse en una temporada de asueto. Cada uno de ellos los esoge por razones diferentes, en las que la morbosidad del adolescente influye:

La feria de Juan José Arreola porque, al hojearla, me deslumbraron unos versos: “Vamos comprando virutas /en casa del carpintero / las cambiamos por dinero / y nos vamos con las putas.” Luego *Las visitaciones del diablo* de Emilio Carballido porque al hojearla me encontré con la intrigante descripción de un sexo femenino, y, claro, *Farabeuf*, porque la fotografía del suplicio me produjo náusea instantánea.³⁶²

El orden en que Sheridan leyó estos libros es significativo, pues tanto el de Arreola como el de Carballido contaban con personajes con nombre, acciones congruentes, situaciones concretas, en resumen, aun con sus singulares propuestas narrativas mantenían una familiaridad con el horizonte del lector. El caso de *Farabeuf* es diferente. La descripción de la experiencia de lectura en Sheridan es ilustrativa y seguramente aplicable a un gran número de receptores que se enfrentan con *Farabeuf* por primera vez. De inicio, el

³⁶¹ Michèle Alban, “Evocación de Salvador”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, p. 248.

³⁶² Guillermo Sheridan, “*Far Farabeuf*”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, p. 254-255.

problema para traducir los fragmentos escritos en francés oscurecerá la comprensión del lector que carece del dominio de esa lengua. Ahora bien, casi la totalidad del texto está escrito en español, ¿qué sucede entonces? Sheridan responde: “había frases que yo presentía cargadas de promesa morbosa [...] o bien de honda importancia [...] *pero cuyo sentido final carecía de una experiencia en el lector contra la cual activarse*”.³⁶³ ¿Es posible comprender *Farabeuf* sin la experiencia suficiente? No, sin duda; pero es posible apreciar la belleza sin comprenderla.³⁶⁴ Ante lo sublime, el espectador entrará en un estado de fascinación.

Adolfo Castañón, desde su primera experiencia frente a *Farabeuf* a los 16 años, comenta al respecto: “Estoy convencido de que, a pesar de mi fascinación por cada uno de los elementos que componían aquella misteriosa arquitectura que a mí me parecía titánica, no entendí casi nada de aquel texto”.³⁶⁵ En respuesta a la pregunta planteada, no es sino hasta que Castañón se alimenta de otros saberes mediante su hábito lector que llega a obtener un significado más amplio de *Farabeuf*: “Pero esto se lo debo no sólo a Salvador Elizondo sino a otros tres salvadores o médicos de almas: Marcel Proust, Paul Vaèry, Paul Ricoeur. A contra luz de sus enseñanzas, *Farabeuf* se ilumina como una *Camera lucida*”.³⁶⁶ Y después de la comprensión llega el análisis, la facultad de relacionar las obras con los aspectos de la realidad, provengan de donde provengan. Ése es otro acierto de Castañón en su breve texto. Ahí donde algunos críticos excluyen cualquier atisbo de mexicanidad, Castañón (¿en serio?, ¿en broma?) descubre la otra cara del tostón de *Farabeuf*:

³⁶³ *Ibid.*, p. 255. Las cursivas son mías.

³⁶⁴ Recuérdese lo que dice Jauss sobre la experiencia estética, en la nota 106 de esta tesis.

³⁶⁵ Adolfo Castañón, “*Farabeuf*: las dos caras del tostón”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, p. 259.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 260.

Hace poco, tratando de huir de *Farabeuf*, me topé en la radio con un *Diagnóstico de amor*, cantado por el trío Los Panchos. Me divierto pensando qué habría dicho Elizondo [...] de esta letra de Hernando Avilés: Soy un paciente del dolor que espera / con tu diagnóstico, curar mi herida / y en la psicosis que mi mente altera / tu terapéutica será mi vida. // El analgésico de tu mirada / cure la fiebre que me está matando / terrible virus de epidemia ardiente / abrace el pecho que te sigue amando.³⁶⁷

El tercero que cuenta su experiencia con la lectura de *Farabeuf* es Emiliano Monge. En ese entonces contaba con 14 años y, de manera similar a Sheridan, antes que leer algún fragmento, llamó su atención no la imagen del supliciado, sino el subtítulo ideado por Díez-Canedo. Tampoco tuvo éxito en su primer acercamiento. No fue sino hasta tiempo después, se supone que además de años de vivencias son años de lecturas, que Monge se considera “estar listo” para leer *Farabeuf*. Posee una comprensión, si no total, al menos lo suficiente para entender que “la literatura también puede y debe ser una lucha y un juego entre el lector y el texto, la misma lucha y el mismo juego que se dan entre el escritor y el texto”.³⁶⁸ Más relevante que esta sentencia es lo que Monge manifiesta que sucede en la mente del lector en búsqueda de respuestas, en su anhelo de comprender, de llenar los huecos de indeterminación:

¿Qué está pasando? ¿Qué es esto? ¿Hay una enfermera o son varias? ¿Son enfermeras o monjas? ¿Monjas chinas? ¿Hay un pasillo? ¿Sucede todo en ese pasillo o hay también una escalera? ¿Y si hay una escalera, hay también después una puerta que alguien azota? ¿Hay un castigo o un acto sexual? ¿O es una mera tortura, la amputación violenta de un seno? ¿La tortura es el acto sexual? ¿La amputación es un juego sexual? ¿El placer y el dolor están conectados? ¿Como el *yin* y el *yang*?³⁶⁹

³⁶⁷ *Ibid.*, pp. 260-261.

³⁶⁸ Emiliano Monge, “Crónica de cuatro instantes”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, p. 265.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 266.

Anamari Gomís, quien además de referir las lecturas de Elizondo previas a la creación de *Farabeuf*, desde Husserl hasta Pound, confirma el mismo desconcierto, la misma angustia generada por la incompreensión al leer este “libro”:

¿Quiénes eran ese *tú*, ese *nosotros*, *ella* y todos esos personajes entremezclados y reflejados en el espejo? ¿Quién fungía como el doctor Farabeuf, hábil cirujano y aficionado a la fotografía? ¿Quiénes jugaban al clatro? ¿Quién arrojaba las monedas para consultar al *I Ching*? ¿Y los indagaban otras dimensiones con la *ouija*, con su principio de SÍ y NO, como el *yang* y el *yin*? ¿Con estos actos simultáneos, el libro *Farabeuf* conseguía capturar “el instante”?³⁷⁰

Como se observa, la confusión prima en la mente del lector de la insólita crónica. Un ejemplo más es el de Jorge F. Hernández, quien rememora: “Los placeres más íntimos se escondían en silencio, se murmuraban en la prepa y se leían en esa tinta china... y no entendía nada”.³⁷¹ No es gratuito que, hoy por hoy, *Farabeuf*, como el *Ulises* joyceano, sea considerado, por su hermetismo, un libro de culto. Javier García Galeano lo considera “una iniciación determinante como la iniciación al alcohol, al tabaco y al Brahms”,³⁷² lugares demasiado comunes para expresar ese carácter de misticismo siniestro, tal vez sectario. Acaso considerarlo un libro de secta sea más indicado. El “candidato” que se encuentra a las puertas de *Farabeuf*, además de tener cerebro (lecturas previas, preparatorias, referentes

³⁷⁰ Anamari Gomís, “Una obra de ruptura”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, p. 279.

³⁷¹ Jorge F. Hernández, “Un libro hipnótico”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, p. 269.

³⁷² Javier García Galeano, “Una lectura perpetua”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, p. 277.

para contraponer nuevas experiencias), debe tener estómago para “asomarse al abismo”.

Pablo Soler Frost reflexiona:

No puedo decir que me haya gustado, pero, como Elizondo mismo, no podía dejar de ver la imagen del infame suplicio chino. Porque creo que la inmensa dificultad de la imagen es que uno puede verla, y puede estáticamente recrearla, pero, en realidad, es imposible imaginarla. El horror no puede ser imaginado; puede ser pensado, escrito, descrito, juzgado, puede ser destruido, hasta transformado, transmutado. Pero no puede ser imaginado. De eso trata, a mi entender, el libro.³⁷³

Y por último, después de recordar esa imagen horrenda, cierra el epílogo el *collage* de Alejandro Toledo que lleva por título “¿Hay algo más tenaz que la memoria?”, conformado a partir de extractos de *Farabeuf*. La crónica desmembrada en versos; ante el lector en extasis, la belleza del lenguaje. El poema:

Esa cara... ese rostro es soñado... no existe...
Ese rostro... es el amor... la muerte...
Es el rostro de Cristo...³⁷⁴

De la edición conmemorativa, no toda la crítica que acompaña a *Farabeuf* logra reflejar el impacto que ha tenido la obra cumbre de Salvador Elizondo desde su publicación. No se explica cómo los editores, o quien encabezó el proyecto, pretenden mostrar el panorama general de recepción que generó el libro desde que fue publicado si, en concreto, sólo recuperaron tres publicaciones anteriores a 1970 (contando la de Margo Glantz que citó sus

³⁷³ Pablo Soler Frost, “*Farabeuf*, mi semejante, mi hermano”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, p. 274-275.

³⁷⁴ Alejandro Toledo, “¿Hay algo más tenaz que la memoria?”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, p. 286.

ensayos de esa época), y de ahí dan el salto temporal al siglo XXI. El epílogo carece de equilibrio entre el panorama histórico y el presente. Es valioso conocer la experiencia que tuvieron otros lectores, que hoy sobresalen en el campo literario, pero considero que faltó esa visión del lector actual de *La crónica del instante*, motivo por el que insisto en destacar el aporte de Adolfo Castañón y Miguel Gallego Roca. Por lo demás, habrá otras oportunidades para no permitir que el olvido sea más tenaz que la memoria.

CONCLUSIONES.

Con el análisis realizado sobre la recepción de *Farabeuf* en la crítica durante tres cortes temporales de su proceso histórico (1965-1975, los diez años transcurridos desde su primera edición; 1980-1982, la repercusión en la crítica por el ingreso de Salvador Elizondo a la Academia Mexicana de la Lengua, y 2012-2015, el periodo que abarca desde la publicación de la edición crítica de Cátedra hasta la edición conmemorativa de aniversario) es posible puntualizar las siguientes condiciones que determinaron la lectura de la novela:

La crítica entre 1966 y 1970 refería la influencia del *nouveau roman* en *Farabeuf*, como registran las entrevistas a Salvador Elizondo efectuadas, de manera separada, por José Agustín y Juan Carvajal en 1966; las reseñas de Ramón Xirau y Gabriel Zaid, también de 1966, y los ensayos de George R. McMurray, en 1968, y de Margo Glantz, en 1970, cuyos estudios enumeran algunas características de la nueva novela que se manifiestan en *La crónica de un instante*, entre ellas la fenomenología y la fragmentación de la realidad. Sin

embargo, es precisamente con el ensayo de Glantz, titulado “*Farabeuf*: escritura barroca y novela mexicana”, que comenzará a sobreponerse el término *escritura* al de *nouveau roman*. Esta transformación de conceptos es muy importante y favorable para Elizondo, ya que lo desmarca del prejuicio y, a la vez, con su proyecto literario individual, se bautiza una tendencia en las letras nacionales que concibe a “la novela como experimentación del lenguaje”.

Ahora bien, aunque Salvador Elizondo nunca aceptó una influencia consciente de la nueva novela, el vínculo valió para el posicionamiento de *Farabeuf* entre la élite intelectual y, en consecuencia, en la institución literaria. En este sentido, es sustancial recordar que en el campo literario existen luchas constantes entre grupos dominantes y otros que aspiran a alcanzar esa esfera, lo que incluye la imposición de su estética. En el año de la publicación de *Farabeuf*, quienes designaban lo que era legítimamente literario, entre ellos Octavio Paz, Juan Rulfo, Juan José Arreola y Carlos Fuentes, impulsaban una estética cosmopolita, más cercana al surrealismo, existencialismo y *nouveau roman*, que al realismo crítico de José Revueltas y a la literatura de postguerra estadounidense. En este contexto, el primer elemento determinante en la valoración de *Farabeuf* fue la institución literaria que otorga el Premio Xavier Villaurrutia 1965, cuyo jurado se conformó por Juan Rulfo, Juan José Arreola y Francisco Zendejas, creador del premio. Además de que el “experimento” *Farabeuf* contenía, según Zendejas, elementos de la más extraña literatura universal, un factor que también intervino fue el rechazo del jurado por la propuesta estética que representaba la otra gran novela de ese año, *Gazapo*, de Gustavo Sainz. De esta manera, aunque Rulfo no fuera partidario de la nueva novela, la prefería a la temática juvenil, citadina, que albergaba “vulgaridades, estridencia y estupidez”, y que Margo Glantz bautizaría en 1971 como literatura de la *Onda*. Expuesto de otro modo, sin demeritar el

valor intrínseco de *Farabeuf*, no sería inverosímil suponer que una institución literaria con un horizonte de expectativas más cercano a la novela de postguerra y generación *beat* estadounidenses que a la nueva novela francesa, hubiese otorgado el emblemático premio a un representante de la *Onda*, con todo lo que implicaría (o no) esta decisión en el desarrollo de la narrativa nacional.

El otro prejuicio que dirigió la interpretación de *Farabeuf* por parte de la crítica inicial se da en los dos paratextos introducidos por el editor Joaquín Díez-Canedo. El primero de ellos es *la crónica de un instante* como complemento del título; el segundo, la presentación redactada en la solapa del libro. Tanto repercute el subtítulo de Díez-Canedo que, así como en 1966 José Agustín lo identificara como procedimiento sustantivo del libro (el deseo de apresar el tiempo), en la actualidad, ya eliminado de las portadas, aún funciona y se actualiza como objeto de análisis, según refiere Miguel Gallego Roca al compararlo con la novela *Anatomía de un instante* (2009), del español Javier Cercas.

Por su parte, al paratexto de la solapa se debe que en las primeras reseñas, empezando por el dictamen del premio Villaurrutia redactado por Zendejas, Gabriel Careaga, Carmen Galindo, María Luisa Mendoza o Ramón Xirau hablan de que la novela tendría las cualidades de “enigma”, “adivinanza”, “fórmula mágica” y, la más definitoria de todas, la de “experimento”.

Un elemento de interés, no previsto, que surgió durante la investigación se localizó en las dos breves polémicas en torno a *Farabeuf* que se desarrollaron entre 1967 y 1968, cuyo desenlace podría haber aportado al esclarecimiento sobre la evolución de las letras mexicanas de la época; desafortunadamente, no llegaron a ser más que otro episodio en el anecdotario de la historia literaria mexicana. En el primero de ellos, que enfrenta a Gustavo Sainz y a Octavio Paz, el también autor de *Obsesivos días circulares* sugiere que a

Elizondo le entregaron el premio Villaurrutia porque su obra se acomodaba más a la estética de Juan Rulfo y Juan José Arreola, teniendo como base la estructura fragmentaria de *Pedro Páramo* y *La feria*. Octavio Paz, en vez de objetar la hipótesis, advierte la incorrección idiomática de José Revueltas, al que el movimiento contracultural había convertido en estandarte, y de casi todos los nuevos novelistas. En la segunda polémica intervienen los críticos Alfonso Noriega y Francisco Zendejas. Noriega, aparte de exponer las razones por las que siente animadversión por *Farabeuf* y *José Trigo*, ésta última de Fernando del Paso, plantea las preguntas necesarias para abrir un tema de discusión que enriquecería la reflexión sobre el quehacer literario mexicano del momento: “¿Existe una nueva escuela en la novelística? ¿Cuáles son sus tendencias y sus aspiraciones?” Por desgracia, el mismo Noriega demerita sus interrogantes y se limita a criticar negativamente todo estilo que provenga de la experimentación narrativa. Zendejas, quien era de los principales promotores de la obra de Elizondo, cierra el incipiente debate afirmando que la alta literatura se manifiesta, por supuesto, en la novela tradicional y que esta circunstancia no excluye que en ella se recurra a artificios propios de la novela experimental.

Años más tarde, la percepción en la crítica se transforma determinada por un factor externo. Al ingresar Salvador Elizondo a la Academia Mexicana de la Lengua, en 1980, el campo literario se reajusta. Escritores de la talla de Emmanuel Carballo y Juan García Ponce, y otros de menor calidad como Alberto Román, arremeten contra el nuevo integrante. El caso de Carballo es ejemplar pues con su declaración se evidencia cómo la crítica deja de ser objetiva cuando se encuentra en el marco de la lucha por el capital simbólico, o bien su objetividad se desprende de la simpatía o rechazo que el crítico tiene hacia la representación del símbolo (la Academia como establishment) que otorga el reconocimiento al escritor. Así, cuando en 1966, en el prólogo a la *Autobiografía* de

Elizondo, Carballo calificó *Farabeuf* como “extraña y de difícil clasificación en nuestra prosa”, catorce años después reducía a su autor a “escritor epigonal”; García Ponce, en el mismo año, habría dicho que “sus obras parecen malas traducciones”, y Alberto Román, en 1981, que “la obra de los autores estudiados por Elizondo supera con mucho cualquiera de sus epigonías”. Antes que ellos, y por otro motivo que no es más que la inconformidad de que Elizondo haya obtenido el Premio Villaurrutia, Gustavo Sainz hace el mismo señalamiento: “*Farabeuf*, como otras buenas novelas de la década, presenta demasiadas analogías con varias obras de la literatura universal”. El procedimiento de composición de *Farabeuf*, en cuanto a “experimento”, era su fortaleza, pero también su debilidad cuando sus pocos detractores le cuestionaban una originalidad artificiosa, que en realidad se trataría de la imitación de un modelo de escritura francesa con motivos franceses.

Después de cincuenta años de haberse publicado *Farabeuf o la crónica de un instante*, las condiciones arriba resumidas han cambiado. Al contrario de lo que el lector no informado podría suponer, *Farabeuf*, en realidad, nunca fue censurada, y el punto más álgido de crítica negativa que tuvo no lo motiva su violencia o su erotismo, sino la lucha por el capital simbólico en el campo literario, que se da en el marco del ingreso de Salvador Elizondo a la Academia Mexicana de la Lengua. El *nouveau roman* ha dejado de ser un modelo vigente para la creación literaria en México, lo que ha ocasionado que sus ecos resuenen cada vez menos en *Farabeuf*, en particular el guion de Robbe-Grillet escrito para *El año pasado en Marienbad* (1961). También la *escritura* como interpretación única de la forma y materia prevaleciente de la “novela” ha retrocedido en beneficio de otras posibilidades de exégesis, donde cabe, por ejemplo, la estructura paradójica de “Aquiles y la tortuga”, propuesta por Carmen Galindo. Sobre los paratextos, hoy por hoy, *la crónica de un instante* es un prejuicio que, pese a la supresión que solicitó Elizondo, se confirma; no

así sucede con la lectura conducida de *Farabeuf* desde la presentación de la editorial, pues afortunadamente para la consagración de la obra, estas propiedades de “enigma”, “adivinanza”, “experimento”, que amenazaban con transformarse en lugares comunes, poco a poco han dado paso al estudio de temas menos inasibles, como la tortura, el arte y la condición trágica, entre las que se sigan proponiendo a favor de la riqueza de su estudio.

Como se explica, los pre-juicios que influyeron en la crítica de su primera recepción, si bien no se han disipado del todo, ya no intervienen categóricamente en el significado de la obra en la actualidad; más aún, es revelador que críticos como Roberto Bolaños Godoy, Carmen Galindo, Adolfo Castañón, Miguel Gallego Roca y Marcial Fernández estén proponiendo novedosas relaciones intertextuales que vinculan la “novela” de Salvador Elizondo con obras, de ayer y hoy, tanto mexicanas como de otras latitudes.

Finalmente, quiero concluir compartiendo mi experiencia como lector de *Farabeuf*. He de confesar que mi primer acercamiento con la obra es muy tardío, cuando realizo mis estudios de maestría. En búsqueda de narrativa mexicana que se relacionara con el motivo de “el doble”, encontré un ensayo, no recuerdo cuál de todos, sobre *Farabeuf*. Me sorprendió y, más que interesarme, sería más apropiado decir que me sedujo. Supe, desde luego, que no entraba en el corpus que estaba conformando para desarrollar mi investigación de ese entonces; no obstante, solicité el libro en la biblioteca de mi facultad y me dediqué a leerlo. Mi primera lectura de *Farabeuf* coincidió —esas coincidencias que parecen destino o fatalidad, como le gusta decir a Cortázar— con el curso que recibía sobre Teoría de la recepción. La forma de evaluar la unidad temática era, obviamente, un ensayo sobre recepción de alguna obra. Yo, embelesado como estaba de *Farabeuf*, decidí hacerlo con ésta. Leía, leía, transcribía notas, y no entendía (ahora sé que ni Sheridan, ni Castañón lo hicieron a la primera, claro que ellos tenían menos de 18 años y yo acercándome a los

treinta). Así que recurrí a traductores. Conseguí dos excelentes investigaciones (quién diría que los citaré años después en otra tesis) y llegó la epifanía: los dos autores que me mostraban el mapa de *Farabeuf* no coincidían entre ellos. ¿Qué sucedió entonces? Decidí hacer mi ensayo sobre las distintas lecturas que realizaron mis dos guías de *Farabeuf*. Luego, comparaba mi lectura con la de los otros dos: seis personajes, cuatro, dos personajes que se repiten en diferentes planos; la tortura, la intervención quirúrgica, el coito, ¿un aborto?; el teatro instantáneo del doctor Farabeuf debería tener sus orígenes en el espectáculo no para cualquiera, sólo para locos, de Harry Haller, pero nadie me lo confirmó... y me retracté. Ahora que sé del interés de Salvador Elizondo por Hermann Hesse, pienso que no estaba tan equivocado. Concluí mi ensayo y lo titulé “El lector imposible”.

Tal vez fue que me sentí dolido en mi amor propio por no haber comprendido *Farabeuf* a la primera lectura lo que sembró en mí la idea de realizar una investigación formal sobre la recepción de *Farabeuf*. Ahora entiendo que esa angustia por la dificultad de su interpretación es parte del juego, del “enigma”, de la “adivinanza”, del “acertijo”, pero también ahora sé que más allá del “experimento” *Farabeuf*, existen otras opciones de interpretación, otras conjeturas (me quedaría, por ejemplo, con la condición dionisiaca de la tortura). La novela no-novela no es el laberinto cerrado de Creta, sino el laberinto sin paredes que Jorge Luis Borges imaginara como el más cruel de todos.

ANEXOS

201
12

inepto tratando torpemente de imponer nuestra presencia intangible, de
sugestionar con nuestra irrealidad a un grupo de dementes o de idiotas en
una función de festival de manicomio barato.

+++++

Se aquí relatada, de una manera fragmentaria y sumaria, la historia
de Pí Chu-í, estudiante de medicina de Pekín de 21 años de edad. Pí Chu-í,
~~Pí Chu-í~~ acudió el día 14 de enero de 190 . . . , al atardecer, a una casa a
orillas del Pei-ho a donde se le había convocado mediante las habituales
comunicaciones crípticas a una reunión de los miembros del círculo ~~XXXXXX~~
pekinés Ta-tao perteneciente a la sociedad secreta Ke-lao Hui. Al llegar al
lugar de la reunión Pí Chu-í se sorprendió de no reconocer entre los asis-
tentes a ninguno de los miembros de su propio círculo de la Pluma Blanca.
Al ver , sin embargo, que era admitido de inmediato a aquel palacio lujosísimo
recobró la confianza. Mayormente, cuando un anciano de porte venerable y distin-
guido, aparentemente el jefe de aquel grupo, se aproximó a él y después de
mirarlo fijamente durante algunos momentos como tratando de formarse una
opinión acerca de la persona de Pí, o bien para constatar la veracidad de lo
que ya sabía acerca del joven, se inclinó ante este tres veces dejando caer
de los vuelos de sus anchas mangas, como por accidente y de modo que Pí pudiera
verla claramente, una pequeña pluma blanca que cayó girando lentamente a sus
sus pies. El estudiante devolvió la reverencia inclinándose una sola vez ante
el anciano y permaneciendo en esta actitud algunos instantes. El anciano, sin
decir palabra, se retiró dejando a Pí en medio de aquel salón, inclinado, con
la vista fija en aquella pluma blanca que había caído a sus pies. Pí recogió
la pluma y al incorporarse se percató de que los demás asistentes habían salido
del salón sin que él se diera cuenta , siguiendo al anciano. Pí decidió entonces
esperar a que lo llamaran. Inmóvil, acariciando la suavidad de la pluma con
las puntas de sus dedos, el estudiante permaneció de pie en medio del salón
desierto hasta que se abrió una puerta y apareció un hombre que con un gesto
de la cabeza lo invitó a seguirlo. Pí lo siguió con paso decidido. Después de
cruzar un pequeño salón ambos llegaron frente a una pared, uno de cuyos pane-
les se abrió automáticamente descubriendo un aposento secreto de dimensiones
reducidas. En torno a una mesa rectangular se encontraban sentadas las perso-
nas que Pí había visto unos minutos antes en el gran salón, pero el anciano

³⁷⁵ Salvador Elizondo, "Quimera", 1963, documento mecanoscrito a resguardo de la Hemeroteca Nacional, Fondo Reservado, Colección Centro Mexicano de Escritores, Caja 4.

Ya no se hallaba allí. Un rostro, sin embargo, que Mí no había visto a su llegada, le llamó poderosamente la atención. Era el de una mujer rubia vestida a la europea con el rostro cubierto por un velo de encaje que le caía del sombrero y que lo miraba fijamente. Por un momento Mí pensó que había caído en una celada de los extranjeros. Trató de entenderlo. Hacia esfuerzos por no perder la calma. Se creyó perdido. No había escapatoria. Escrutaba los rostros de todos aquellos hombres sentados hieráticamente en torno a la mesa. El hombre que lo había conducido hasta esa aposento desde el salón había quedado a sus espaldas. Tal vez le apuntaba con un revolver. La puerta secreta se cerró a su espalda con un clic que se oyó claramente en medio de ese silencio tenso. Mí pensó que estaba atrapado y la europea le miraba en los ojos sin que él pudiera descubrir con exactitud el significado de aquella mirada persistente que se filtraba, inquietante, azul, difusa y precisa a la vez, a través de la malla de encaje negro que le cubría el rostro. Hizo algo que se movió en el fondo de la estancia. Mí desvió rápidamente la vista de los ojos impenetrables de la mujer y lanzó una mirada hacia el fondo del aposento. Pudo discernir una pequeña jaula de bambú en el interior de la cual aleteaba un gallo blanco. Mí volvió a clavar sus ojos en los de la extranjera. Algo había en esa mirada que lo turbaba, algo que lo reconfortaba y lo inquietaba a un mismo tiempo. Como si esos ojos supieran muchas cosas acerca de él, cosas acerca de sí mismo que él ignoraba o que hubiera olvidado. Un hombre gordo que se hallaba sentado a un lado de la mujer le tendió unos cartoncitos. Mí los tomó con manos temblorosas. Eran como tarjetas de visita y estaban cubiertos con caracteres chinos y con escrituras latinas, ambos trazados, no con un pincelillo de bambú y con tinta negra, sino con tinta violeta y en líneas uniformes como las que producen las plumillas de acero que emplean los europeos. Al ver aquellos cartoncillos el corazón de Mí dió un vuelco violento en su pecho sin que supiera exactamente por qué. Algo había en aquellos caracteres y en aquellas letras que le hacía temblar las manos con que sostenía los cartoncitos ante sus ojos tratando de descifrar su significado. Después de mirar detenidamente cada una de las tarjetas, Mí reconoció de pronto su propia escritura latina. Alzó los ojos angustiados hacia la mujer. Era ella, la Enfermera; París, el anfiteatro sembrado de cadáveres como un campo de batalla, las consignas de la Sociedad trazadas sobre esos pequeños cartones, el comité secreto chino de la Rue de Sommerard; todo pasó ante los ojos de Mí con la rapidez de un relámpago. Había sido delatado. Estaba perdido. La rubia levantó el velo descubriendo su rostro. Un rostro que dos años antes Mí hubiera querido conocer, unos ojos azules en los que hubiera amado descubrir el reflejo

producir un poema dramático. Creo que hasta ahora este tipo de trabajo no se ha intentado en nuestro país. La poesía de carácter lírico pretende a surgir caóticamente y no responde, por lo general a una disciplina fundamental. Ante este hecho he pensado que si pudiera encausarse el trabajo poético hacia un género extra-poético definido, los resultados estarían sujetos a una serie de reglas que harían más fructífero este tipo de experiencias. Debo aclarar, sin embargo, que tal y como he concebido esta obra, los valores propiamente escénicos estarían supeditados al valor lingüístico y poético. Es decir, que esta obra — pretendería tener un valor dramático más por el lenguaje que por la acción. Se trata pues, como lo he dicho mas arriba, de un poema dramático y no de un drama poético.

Como tema de este poema he tomado, a grosso modo, el mito de los Reyes Magos o Magos de Oriente que aparecen en los orígenes de la mitografía evangélica. Este motivo pienso conjugarlo con otros que he extraído de las observaciones sobre la mitología cristiana primitiva en los trabajos de Robert Graves sobre la vida de Cristo y la conjetura de Antonin Artaud sobre el origen atlántico de los Magos de la que me he valido para aunar al corpus de mitografía estrictamente mediterránea algunos conceptos mitológicos americanos. De esta manera me sería posible unificar, mediante los mitos, las diferentes concepciones del mundo que entran en crisis en ese momento y, por ende, en el momento presente.

Creo que este tipo de trabajo reúne una riqueza de motivos tal que permitiría conjugar en un solo poema aspectos tan diversos de la vida humana, como se reúnen en el drama filosófico, religioso e histórico de la cultura occidental, en un momento en que todos estos valores entran en crisis con la inyección del cristianismo y la descomposición de la República Romana.

Creo que este trabajo no deberá ser muy extenso. Dada la riqueza de los motivos que podrían concurrir en la elaboración de un poema de esta índole, al emplearlos todos sin discriminación alguna, no haría sino volverlo confuso y sobrecargado. Considero, en principio, — que este poema no excedería de 1200 versos.

He pensado, asimismo, que, de ser favorecido con la beca, podría realizar otro trabajo de tipo crítico cuyo plan ha estado formulando desde hace aproximadamente un año y medio y que limitaciones de tipo económico y bibliográfico no me han permitido llevar a cabo hasta ahora. Este plan consiste en hacer un estudio paralelo de la poesía inglesa y española y novo-hispana del período barroco. De ser acogida favorablemente mi solicitud creo que contaría con los medios y el tiempo necesarios para poder llevarlo a cabo.

En espera de los resultados finales de esta gestión, me suscribo su atento y seguro servidor.

Salvador Elizondo

SALVADOR ELIZONDO

Belisario 17

Coyoacán, Zona 21

México, D. F.

³⁷⁶ Salvador Elizondo, "Solicitud de beca al CME", 1961, documento mecanoscrito a resguardo de la Hemeroteca Nacional, Fondo Reservado, Colección Centro Mexicano de Escritores, Caja 4.

Anexo 3³⁷⁷

Salvador Elizondo,
Paseo Rodríguez 15,
México 10, D.F.

México, D.F., a 10 de julio de 1963

Sra. Margaret Shedd,
Comité de Becas del Centro Mexicano de Escritores,
PRESENTE.-

Estimada señora:

Por medio de la presente me es grato someter a mi consideración mi solicitud para la beca que anualmente otorga el Centro Mexicano de Escritores.

DATOS BIOGRAFICOS

Soy mexicano, de 30 años de edad, casado. He cursado estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, los dos primeros años de la carrera de Filosofía y el primer año de la carrera de Letras Inglesas. Tengo asimismo el certificado de estudios (Certificate of Proficiency) de la Universidad de Cambridge, Inglaterra y certificados de estudios de la Universidad de París (Curso de Civilización Francesa) y de la Universidad para Extranjeros de Perugia, Italia (Curso de Alta Cultura Italiana).

DATOS BIBLIOGRAFICOS

Ha publicado trabajos en diversas revistas literarias y revistas especializadas de México y del Extranjero desde 1953, principalmente de crítica literaria, de crítica cinematográfica y de estética en general así como poemas y traducciones. En 1960 publiqué un libro de poemas. No he incluido este libro entre los trabajos que estoy presentando porque ya no estoy de acuerdo con él. A partir de 1953 he colaborado principalmente en la revista Estaciones, en la Revista Universidad de México y recientemente en la revista Nivel además de haber publicado cierto número de artículos en los suplementos culturales de los diarios Novedades, El Día y de la revista Siempre. Entre las publicaciones extranjeras en las que he colaborado puedo citar Positif de Paris y Films and Filming de Londres. Los Anuarios de Poesía del Instituto Nacional de Bellas Artes correspondientes a los años de 1960 y 1961 incluyen poemas míos. He colaborado en la adaptación y elaboración de diversos guiones cinematográficos que no han sido realizados.

PLAN DE TRABAJO

De ser favorecido con la beca deseo dedicar mi tiempo a escribir un relato de aproximadamente 200 cuartillas de extensión en el que vengo trabajando hace más o menos seis meses. La índole de este trabajo podría definirse como un punto medio entre la prosa y la poesía sin ser lo que propiamente se llama una "narración poética" ya que el lenguaje que pretendo emplear no trasciende en ningún momento los límites de la prosa. Por otra parte, como se trata de una narración con un fuerte componente subjetivo, o subjetivista, y psicológico, la visión de la realidad muchas veces llega a comportar un contenido que justamente por ser de índole tan subjetiva, penetra en el plano poético. A la fecha tengo escritas aproximadamente unas 30 cuartillas. La referencia más cercana que puedo dar, dentro de mi propia obra, acerca de la naturaleza

³⁷⁷ Salvador Elizondo, "Proyecto para ingresar al Centro Mexicano de Escritores", 1963, documento mecanoscrito a resguardo de la Hemeroteca Nacional, Fondo Reservado, Colección Centro Mexicano de Escritores, caja 4.

20

MS

que tendría este trabajo es la narración intitulada "Sila" que estoy adjuntando a la presente solicitud. En dicha narración se pretende definir el carácter de la acción y de los personajes mediante parlamentos que van desde el monólogo interior hasta el diálogo sin hacer uso de la descripción objetiva que no se produce sino en los términos subjetivos de los personajes. Dicha narración, que fue escrita hace casi diez años, es aparta, como es natural, de la que pretendo realizar ahora, en muchos puntos, ya que en la presente deseo expresar la vivencia de un grupo de personajes en el plano del lo subjetivo interior y no en el plano de la acción externa como es el caso en "Sila". Creo que hasta donde he llegado en este momento he conseguido lo que pretendo. Desgraciadamente el trabajo tiene todavía un marcado carácter de borrador y es por esto por lo que no lo he incluido dentro de los demás trabajos que estoy presentando.

Los motivos que me han movido a solicitar la beca, en esta ocasión por segunda vez, son fáciles de enunciar. En realidad se reducen a una apremiante necesidad de poder trabajar con cierto desahogo económico. Hasta la fecha he tenido que realizar trabajos de diversa índole, tales como traducciones del inglés y francés de poco interés literario, trabajos en la redacción de revistas técnicas que, por una parte han requerido de mí un esfuerzo y un gasto de tiempo muy grandes y por la otra, en ningún momento me han permitido contar con la tranquilidad de una retribución fija que me permita escribir las cosas que me interesan. Dentro del campo de mis intereses, en el momento de hacer la presente solicitud por ejemplo, he tenido que realizar, en los últimos tres meses, dos conferencias, un artículo extenso para la Revista de la Universidad el guión de una película de corto metraje y un pequeño libro de 50 cuartillas sobre un tema de estética cinematográfica que deberé entregar a la Universidad para su publicación a fines de este mes. En total, todos estos trabajos no me habrán reportado, en el término de tres meses más de \$2000.00 lo que supone una entrada bastante pobre si se tiene en cuenta el tiempo y el esfuerzo que dedicado a ellos.

De ser favorecido con la beca, yo creo que en el término de su duración podré dedicarme a terminar el relato cuyos lineamientos generales he descrito más arriba. La cuota de trabajo que me fijaría yo para entregar semanalmente se más o menos de unas diez a quince cuartillas ya corregidas.

Sin más por el momento quedo en espera de los resultados finales de esta g y me suscribo su atento y seguro servidor.

Salvador Elizondo

Yana Rodríguez 10,
México 10, D.F.

Anexo 4³⁷⁸

Sra. Bertha D.B. de González Zubieta
Xola 1456
México 12, D. F.

Mayo 20, de 1966

CENTRO MEXICANO DE ESCRITORES, A.C.,
Valle Arispe 23,
México, D. F.

Estimados señores:

Fomo parte de un Club de lecturas, donde todos mostramos interés en los escritores mexicanos contemporáneos. Uno de los últimos libros que hemos leído fué -- "FARABEUF" de Salvador Elizondo y a quién ustedes le otorgan un premio.

La novela desde su principio hasta el final, me pa reció llena de sadismo y morbosidad, algo negativo que no reporta ningún beneficio al lector. Pero por algo ustedes le otorgaron un premio y es por eso que me dirijo a ustedes para que sean tan amables de darme su opinión.

Agradeciendo de antemano su atención a la presente quedo de ustedes

Atentamente,

Bertha D. B. de González Zubieta

³⁷⁸ Bertha B. D. de González Zubieta, "Carata dirigida al Centro Mexicano de Escritores", 20 de mayo de 1966, documento mecanoscrito a resguardo de la Hemeroteca Nacional, Fondo Reservado, Colección Centro Mexicano de Escritores, caja 4.

10 de junio de 1966

Sra. Bertha D.B. de González Zubieta
Xola 1456
México 12, D. F.

Estimable señora:

Doy respuesta a su atenta carta del 20 de mayo anterior para informarle que la novela "Farabeuf" de Salvador Elizondo obtuvo el premio Xavier Urrutia correspondiente al año próximo pasado.

Como este Centro Mexicano de Escritores no otorga dicho premio, no puedo decir a usted por cuales razones se le otorgó.

Atentamente

Felipe García Beraza
Secretario del Consejo

³⁷⁹ Felipe García Beraza, "Carta de respuesta a Bertha B. D.", 10 de junio de 1966, documento mecanuscrito a resguardo de la Hemeroteca Nacional, Fondo Reservado, Colección Centro Mexicano de Escritores, caja 4.

Bibliografía, hemerografía y fuentes electrónicas

I. Bibliografía directa

- Alban, Michèle, “Evocación de Salvador”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, pp. 251-252.
- Becerra, Eduardo, “Introducción”, en Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante*, Cátedra, Madrid, 2012, p. 9-82.
- Carballo, Emmanuel, “Prólogo”, Salvador Elizondo, *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos. Salvador Elizondo*, Empresas Editoriales, S. A., México, 1966.
- Castañón, Adolfo, “*Farabeuf*: las dos caras del tostón”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, pp. 259-261.
- Elizondo, Mariana, “*Farabeuf* para principiantes”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, pp. 223-235.
- Elizondo, Salvador, *Salvador Elizondo*, Col. Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos, Empresas Editoriales, S. A., México, 1966.
- Elizondo, Salvador, *Museo poético. Antología didáctica de la poesía mexicana moderna para uso de los estudiantes extranjeros de la Escuela de Cursos Temporales*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1974.
- Elizondo, Salvador, *Farabeuf o la crónica de un instante*, Edición de Eduardo Becerra, Cátedra, Madrid, 2012.
- Elizondo, Salvador, *Diarios: 1945-1985*, prólogo, selección y notas de Paulina Lavista, Fondo de Cultura Económica, México, 2015.

- Gallego Roca, Miguel, “El mundo en un instante”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, pp. 237-242.
- García Galeano, Javier, “una lectura perpetua”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, pp. 277-278.
- Glantz, Margo, “Conocí a Salvador Elizondo”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, pp. 243-250.
- Gomís, Anamari, “Una obra de ruptura”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, pp. 279-281
- Hernández, Jorge F., “Un libro hipnótico”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, pp. 269-271.
- Lavista, Paulina, “La concreción de un proyecto”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, pp.17-20.
- Monge, Emiliano, “Crónica de cuatro instantes”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, pp. 263-268.
- Montiel Figueiras, Mauricio, “Fabricante de espejos: Salvador Elizondo”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, pp. 219-222.
- Sada, Daniel, “Prólogo”, Salvador Elizondo, *La escritura obsesiva*, RM, México, 2008, p. XIII.
- Soler Frost, Pablo, “*Farabeuf*, mi semejante, mi hermano”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, pp. 273-275.
- Sheridan, Guillermo, “*Far Farabeuf*”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, pp. 253-258.
- Toledo, Alejandro, “¿Hay algo más tenaz que la memoria?”, Salvador Elizondo, *Farabeuf*, El Colegio Nacional, México, 2015, pp. 283-286.

II. Bibliografía indirecta.

- Castañón, Adolfo, *Viaje a México: ensayos, crónicas y relatos*, Iberoamericana, México, 2008.
- Durán, Manuel, *Tríptico mexicano. Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo*, Secretaría de Educación Pública, México, 1973.
- Glantz, Margo, “*Farabeuf*, escritura barroca y novela mexicana”, *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*, Universidad Veracruzana, 1979, p. 17-26.
- Jalife Jacobo, Anuar, “Salvador Elizondo, editor *snob*”, en Daniel Orizaga Doguim, *Cámara nocturna. Ensayos sobre Salvador Elizondo*, Conaculta-Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2011, pp. 74-112.

Larson, Ross, *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo*, El Colegio Nacional, México, 1998.
Teresa, Adriana de, *Farabeuf. Escritura e imagen*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.

III. Bibliografía general

Agustín, José, *La contracultura en México*, Grijalbo, México, 1996.
Agustín, José, “Los relatos de José Revueltas”, José Revueltas, *La palabra sagrada*, Era, México, 1999.
Agustín, José, *Vuelo sobre las profundidades*, Lumen, México, 2008.
Agustín, José, *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, Debolsillo, México, 2013, p. 239.
Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Ariel, Barcelona, 1999, pp. 13-14.
Arreola, Orso, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, Diana, México, 1998.
Barthes, Roland, *El placer del texto*, Siglo XXI, México, 1993.
Barthes, Roland, *The Rustle of Language*, traducción de Richard Howardh, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1989.
Bataille, Georges, *Las lágrimas de Eros*, Tusquets, Barcelona, 2007.
Beller, Manfred, “Tematología”, Manfred Shmeling (comp.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Laia, Barcelona, 1984.
Bloch-Michel, Jean, *La Nueva Novela*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1967.
Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1997.
Carballo, Emmanuel, *Bibliografía de la novela mexicana del siglo XX*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988.
Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Porrúa, México, 2003.
Ciorán, E. M., *Ese maldito yo*, Tusquets, México, 2010.
Conn, Peter, *Literatura norteamericana*, traducción de Carmen Franci, Cambridge University Press, 1998.
Cortázar, Julio, *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Debolsillo, México, 2016.
Cortázar, Julio, *Rayuela*, edición de Andrés Amorós, Cátedra, Madrid, 2000, p. 185
Domínguez, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
Dumas, Alejandro, *El conde de Montecristo*, Editores Mexicanos Unidos, México, 2002.

- Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, traducción de Ricardo Pochtar, Lumen, Barcelona, 1993.
- Echeverría, Rafael, *Ontología del lenguaje*, Comunicaciones Noreste LTDA, Chile, 2003.
- Escalante, Evodio, “Circunstancia y génesis de *Los días terrenales*”, *Los días terrenales*, edición crítica, Evodio Escalante (coord.), 2ª ed., ALLCA XX, Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima, 1996.
- Freud, Sigmund y E. T. Hoffmann, *Lo siniestro / El hombre de la arena*, Letracierta, México, 1978.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, Tomo I, Sígueme, Salamanca, 1977.
- Garrido, Felipe, “Prólogo”, en Juan José Arreola, *Narrativa completa*, Alfaguara, México, 1997, p. 13-24.
- Genette, Gérard, *Umbrales*, Siglo XXI, México, 2001.
- Glantz, Margo, *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*, Siglo XXI, México, 1971.
- Gurnia, Inke, ¿“Cuál es la onda”? *La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*, Iberoamericana, Madrid, 1994.
- Higashi, Alejandro, “Fiesta mexicana: primera recepción de *Aura*”, *Signos literarios y lingüísticos*, Vol. I, núm. 1, Universidad Autónoma Metropolitana-Plaza y Valdez, México, 1999, pp. 66-87.
- Iser, Wolfgang, “El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético”, Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 121-143.
- Iser, Wolfgang, “La estructura apelativa de los textos”, Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p. 99-119.
- Jauss, Hans Robert, “Experiencia estética y hermenéutica literaria”, Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 73-87.
- Jauss, Hans Robert, “Historia de la literatura como una provocación”, Dietrich Rall, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 55-58.
- Jauss, Hans Robert, “Para continuar el diálogo entre la estética de recepción ‘burguesa’ y la ‘materialista’”, Dietrich Rall, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 89-97.
- Jiménez, Víctor y Julio Moguel (Coord.), *Portal de letras. Ejercicios de crítica literaria*, Juan Pablos Editor-Universidad Autónoma de Guerrero, México, 2013.

- Kant, Immanuel, *Pedagogía*, Akal, Madrid, 2003.
- Madrugal Rodríguez, María Elena, “Espejismos y una sombra: ‘La cena’ de Alfonso Reyes”, *Literatura mexicana*, Vol. 18, Núm. 2, 2007, p. 179-193.
- Medina, Rubén, *Autor, autoridad y autorización. Escritura y poética de Octavio Paz*, El Colegio de México, México, 1999.
- Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza editorial, México, 1989.
- Paz, Octavio, *Generaciones y Semblanzas. Escritores y letras de México. 2. Modernistas y modernos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- Paz, Octavio, *Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México. 3. Literatura contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- Paz, Octavio, *Generaciones y semblanzas: Escritores y letras de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- Pereira, Armando, Claudia Albarrán, Juan Antonio Rosado, Angélica Tornero, *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, Universidad Nacional Autónoma de México / Ediciones Coyoacán, 2ª ed., México, 2004.
- Pereira, Armando y Claudia Albarrán, *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo 1947-1968*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.
- Poniatowska, Elena, *¡AY vida, no me mereces! Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Juan Rulfo, la literatura de la Onda*, Joaquín Mortiz, México, 1986.
- Revueltas, José, *Las evocaciones requeridas*, Vol. II, Era, México, 1987.
- Ascención Rivas Hernández, *De la poética a la teoría de la literatura (una introducción)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2005.
- Rosado, Juan Antonio, *Juego y Revolución. La literatura mexicana de los años sesenta*, Octavio Antonio Colmenares y Vargas, editor, 2ª edición, México, 2011.
- Rulfo, Juan, *Toda la obra*, edición crítica, Claude Fell (coord.), 2ª ed., ALLCA XX, Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima, 1996.
- Sefchovich, Sara, *México: País de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*, Grijalbo, México, 1987.
- Sheridan, Guillermo, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, Era, México, 2004.
- Stanton, Anthony, “Presentación”, *Correspondencia: Alfonso Reyes / Octavio Paz (1939-1959)*, Fundación Octavio Paz-Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1992.
- Vizcaíno, Fernando, *Biografía política de Octavio Paz o La razón ardiente*, Algazara, Málaga, 1993.

Vital, Alberto, *El arriero en el Danubio*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

Yáñez, Agustín, *Al filo del agua*, edición crítica, Arturo Azuela (coord.), 2ª ed., ALLCA XX, Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima, 1996.

Ziegler, Jorge von, “El cuento-límite de José Revueltas”, Edith Negrín, *Nocturno en que todo se oye*, Era-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999, pp. 223-238.

Hemerografía

I. Textos de Salvador Elizondo

- Elizondo, Salvador, "Sila", *Revista de la Universidad de México*, 2, octubre de 1962, pp. 14-16.
- Elizondo, Salvador, "Regreso a casa", "Letra e imagen", *El Universal*, 26 de octubre de 1980, p. 2-4.

II. Entrevistas a Salvador Elizondo

- Agustín, José, "Entrevista grabada con Salvador Elizondo", *Excélsior*, 6 de febrero de 1966, Diorama de la cultura, p. 3.
- Andrade, Carmen, "A Salvador Elizondo", *El Rehilete*, México, enero de 1968.
- Barrios Celdeño, Fernando, "Conversación con Salvador Elizondo. A 40 años de *Farabeuf*", *Lecturas del Fondo de Cultura Económica. Lecturas sin fronteras*, Fondo de Cultura Económica, México, septiembre-octubre de 2005, pp. 6-8.
- Bruce-Novoa, "Entrevista con Salvador Elizondo", *La palabra y el hombre*, 16, 1975, pp. 51-58.
- Carvajal, Juan, "Nada se puede instaurar en el mundo sin un rito", *Siempre!*, 23 de marzo de 1966, p. II-VIII.
- Díez de Urdanivia, Fernando, "Los caminos de Salvador Elizondo", *El libro y la vida*, 50, *El Día*, 6 de junio de 1971, pp. 8-9.
- García Flores, Margarita, "Elizondo: la novela del solipsismo", *Hojas de crítica* 8, *Revista de la Universidad de México*, abril de 1969, pp. 12-14.
- García Flores, Margarita, "No pienso volver a la novela", *La Onda, Novedades*, 6 de abril de 1975, p. 6-8.

- Glantz, Margo, "Entrevista con Salvador Elizondo y Edgar Allan Poe", *La Cultura en México*, 350, *Siempre!*, 30 de octubre de 1968, p. VII.
- Ponce de Hurtado, María Teresa, "Salvador Elizondo y el libro puro", *El Sol de México*, sección D, 15 de marzo de 1972, p. 1.
- Poniatowska, Elena, "Tienen hambre los escritores mexicanos", *Novedades*, 6 de mayo de 1971, p. 10.
- Poniatowska, Elena, "Entrevista a Salvador Elizondo", *Plural*, junio de 1975, p. 35.
- Quemain, Miguel Ángel, "La búsqueda de la escritura: entrevista con Salvador Elizondo", *La Jornada Semanal*, 90, *La Jornada*, 3 de marzo de 1991, p. 14-20.
- Reyes Razo, Miguel, "Salvador Elizondo: la novela me repugna; prefiero una pelea de box... Me gusta más ver a Isela Vega", *El Universal*, 9 de enero de 1977, Primera sección, p. 1, 5.
- Romero, Rolando J., "Salvador Elizondo: escritura y ausencia del lector", *La palabra y el hombre*, 71, julio-septiembre de 1989, p. 117-130.
- Toledo, Alejandro y Daniel González, "Un experimento en clave autobiográfica", *Revista de la Universidad de México*, 484, mayo de 1991, p. 37-41.
- Torres Fierro, Danubio, "Nuestros jóvenes novelistas carecen de imaginación; después de *Pedro Páramo* y *La región más transparente* ningún experimento ha trascendido", *Diorama de la Cultura*, *Excelsior*, 9 de junio de 1974, p. 9.

III. Entrevistas sobre Salvador Elizondo

- Ibarra, María Esther, "La controversia de su generación, marco del ingreso de Elizondo en la Academia", *Proceso*, 208, 27 de octubre de 1980, pp. 52-53.

IV. Reseñas y ensayos

- Batis, Huberto, "Libros", *El Heraldo de México*, *El Heraldo Cultural*, 20 de febrero de 1966, p. 14.
- Blanco, José Joaquín, "Aguafuertes de narrativa mexicana, 1950-1980", *Nexos*, agosto de 1982, p. 23-39.
- Careaga, Gabriel, "La novela", *Novedades*, 02 de enero de 1966, suplemento cultural, p. 3.
- Fuentes, Vilma, "Nuevas ediciones: *Farabeuf* y *El Llano en llamas*", *El gallo ilustrado*, 475, *El Día*, 1 de agosto de 1971, p.13.
- González Rodríguez, Sergio, "Faralbuff (espiclegio de ratitos)", "La Cultura en México, *Siempre!*, 17 de noviembre de 1982, p. VI-VII.

- Loya, Alfonso, “4 novelas, 4 novelistas. Ibarguengoitia, Leñero, Elizondo, Sainz”, *El Heraldo de México*, 21 de noviembre de 1965, El Heraldo Cultural de México, p. 6.
- Martínez, José Luis, “Bienvenida a Salvador Elizondo”, *Letra e imagen, El Universal*, 26 de octubre de 1980, pp. 4-5.
- McMurray, George R., “*Farabeuf*, novela fenomenológica”, *Revista de la Universidad de México*, agosto de 1968, p. 2-5.
- Noriega, Alfonso, “Capillas y elogios mutuos”, *Excélsior*, 21 de enero de 1967, p. 7-8A.
- Paz, Octavio, “El signo y el garabato”, *Biblioteca de México*, 75, mayo-junio de 2003.
- Reyes, Adolfo, “Auge de la novelística en México”, *México en la cultura*, 13 de junio de 1965, p. 3.
- Román, Alberto, “La tentación del signo”, *La cultura en México, Siempre!*, 1º de julio de 1981, p. II-V.
- Xirau, Ramón, “Novela y cuento”, *Diálogos*, mayo-junio de 1966, pp. 43-44.
- Zaid, Gabriel, “Sobre el realismo en *Farabeuf*”, *Revista de Bellas Artes*, enero-febrero, 1966, pp. 103-104.
- Zendejas, Francisco, “Multilibros”, *Excélsior*, 24 de febrero de 1966, sección “B”, p. 1.
- Zendejas, Francisco, “Yet”, *Excélsior*, 22 de enero de 1967, 1C, 4C.

V. Hemerografía en general

- Carballo, Emmanuel, “Veinte años después. *Muros de agua*. La primera novela de Revueltas sigue siendo válida”, *México en la cultura*, 21 de mayo de 1961, p. 2.
- Carballo, Emmanuel, “Erotismo y pornografía en la prosa mexicana”, *El Universal*, 22 de mayo de 2005.
- Diazlastra, Alberto, “*Los albañiles* de Vicente Quirarte, Premio Biblioteca Breve 1963”, *México en la cultura*, 7 de febrero de 1965.
- Frank, Joseph “La forma espacial de la literatura moderna”, *El libro y el pueblo. Revista mensual de bibliografía*, XVII, 19, septiembre-octubre de 1955, pp. 8-36.
- Martínez, José Luis, “Nuevas letras, nueva sensibilidad”, *Revista de la Universidad de México*, 8, abril de 1968, pp. 1-10.
- Miller, Henry, “La obscenidad y la ley de la reflexión”, *Revista Mexicana de Literatura*, 6, mayo-agosto de 1961, pp. 62-77.
- Pacheco, José Emilio, “Hacia piedra de sol”, *Proceso*, año 37, edición especial 44, abril de 2014.
- Rosado, Juan Antonio, “Edmundo Valadés y el cuento”, *La Cultura en México, Siempre!*, 12 de abril de 2015, pp. 78-79.

Sainz, Gustavo, “Diez años de literatura mexicana”, *Espejo: Letras, Artes e Ideas de México*, enero-marzo, 1967, pp. 163-173.

Santí, Enrico Mario, “Entrevista con Octavio Paz. El misterio de la vocación”, *Letras libres*, enero de 2005, pp. 8-20.

Zaid, Gabriel, “Claridad en los premios”, en *Letras libres*, núm. 160, abril de 2012, pp. 36-38.

VI. Archivos del Fondo Reservado

B. D., Bertha “Carata dirigida al Centro Mexicano de Escritores”, 20 de mayo de 1966, documento mecanuscrito a resguardo de la Hemeroteca Nacional, Fondo Reservado, Colección Centro Mexicano de Escritores, caja 4.

Elizondo, Salvador, “Quimera”, documento mecanuscrito a resguardo de la Hemeroteca Nacional, Fondo Reservado, Colección Centro Mexicano de Escritores, Caja 4.

Elizondo, Salvador, “Proyecto para ingresar al Centro Mexicano de Escritores”, 1963, documento mecanuscrito a resguardo de la Hemeroteca Nacional, Fondo Reservado, Colección Centro Mexicano de Escritores, caja 4

García Beraza, Felipe, “Carata de respuesta a Bertha B. D.”, 10 de junio de 1966, documento mecanuscrito a resguardo de documento a resguardo de la Hemeroteca Nacional, Fondo Reservado, Colección Centro Mexicano de Escritores, caja 4.

Fuentes electrónicas

- Aguilar, Gonzalo, “La carne de los signos”, en *Clarín*, 16 de septiembre de 2001. Consultado el 13 de febrero de 2013, disponible en <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2001/09/16/u-01001.htm>>.
- Bautista, Virginia, “Clásicos de medio siglo; cuatro novelas que cumplen 50 años de haber sido publicadas”, *Excélsior*, 30 de agosto de 2015. Consultado el 3 de agosto de 2017, <disponible en <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/08/30/1042929>>.
- Bolaños Godoy, Roberto, “Salvador Elizondo, la anomalía”, *La Jornada, Aguascalientes*, 9 de diciembre de 2012. Consultado el 27 de mayo de 2017, disponible en <<http://www.lja.mx/2012/12/inconclusiones-salvador-elizondo-la-anomalia/>>.
- Bourdieu, Pierre, “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, *Criterios*, 20-42, trad. Desiderio Navarro, 1989. Consultado el 23 de mayo de 2014, disponible en <<http://www.criterios.es/pdf/bourdieucampo.pdf>>.
- Campos, Marco Antonio, “*Miscast*, de Salvador Elizondo”, *Proceso*, 22 de mayo de 1982, consultado el 6 de marzo de 2017, disponible en <<http://www.proceso.com.mx/133550/miscast-de-salvador-elizondo>>.
- Cascante, Manuel M., “Muere Salvador Elizondo, cronista del instante”, *ABC*, 31 de marzo de 2006. Consultado el 14 de febrero de 2013, disponible en <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2006/03/31/062.html>>.
- Castañón, Adolfo, “*Farabeuf* visto por Salvador Elizondo”, *El Universal*, 30 de mayo de 2015. Consultado el 3 de septiembre de 2017, disponible en <<http://confabulario.eluniversal.com.mx/providence-alan-moore-visita-a-lovecraft/>>.

- Castañón, Adolfo, “Los secretos de la escritura”, *Revista de la universidad*, p. 61, consultado el 2 de marzo de 2017 disponible en <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/2606/pdfs/58-66.pdf>>.
- Castañón, Adolfo, “Salvador Elizondo: idea del hombre que se hizo prosa: Salvador Elizondo o el sueño de las fronteras”, conferencia dictada en Monterrey, el 5 de octubre de 2006, y publicada en la página electrónica de la Academia Mexicana de la Lengua el 12 de diciembre de 2012, consultado el 12 de agosto de 2017, disponible en <<http://www.academia.org.mx/noticias/Ver?noticia=e8x%7C16>>.
- Darío, Rubén, *Los raros*, Mundo Latino, Madrid, 1918, p. 7. Edición digitalizada, consultada el 28 de febrero de 2018, disponible en <<http://rubendariodigital.magazinmodernista.com/descargas/RubenDario06.pdf>>.
- Fernández de Gortari, Rodrigo, “Farabéufica en tres amputaciones”, *La jornada semanal*, 27 de agosto de 2006. Consultado el 22 de abril de 2015, disponible en <<http://www.jornada.unam.mx/2006/08/27/sem-rodrigo.html>>.
- Galindo, Carmen, “En los cincuenta años de *Farabeuf*”, *Siempre!*, 6 de octubre de 2015. Consultado el 16 de agosto de 2017. Disponible en ¹ Carmen Galindo, “En los cincuenta años de *Farabeuf*”, *Siempre!*, 6 de octubre de 2015. Consultado el 16 de agosto de 2017. Disponible en <http://www.siempre.mx/2015/10/en-los-50-anos-de-farabeuf/>
- García Lorca, Federico, “Teoría del juego y duende”, conferencia pronunciada el 20 de octubre de 1933 en la Sociedad de Amigos del Arte de Buenos Aires, en *Arcadia*, consultado el 20 de agosto de 2018, disponible en <<https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/poema-federico-garcia-lorca-teoria-del-juego-y-duende-espana-guerra-civil-poeta/51399>>.
- Glantz, Margo, “Editoriales independientes: La caja de cerillos”, en *La Jornada*, 3 de octubre de 2013. Consultado el 19 de agosto de 2017, disponible en <<http://www.jornada.unam.mx/2013/10/03/opinion/a05a1cul>>.
- Gurrola, Juan José, “Salvador Elizondo y *Miscast*”, *La Jornada*, 27 de agosto de 2006, consultado el 3 de marzo de 2017, disponible en <<http://www.jornada.unam.mx/2006/08/27/sem-salvador.html>>.
- Lara de Alengrin, Alba, “La narrativa de José Agustín o la tiranía de una etiqueta”, *La palabra y el hombre*, 111, julio-septiembre de 1999. Consultado el 29 de diciembre de 2013, disponible en <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/767>

- Lemus, Silvia, “El más allá de la Escritura. Una entrevista con Salvador Elizondo”, *Nexos*, 1º de octubre de 1997. Consultado el 27 de junio de 2017. Disponible en <<http://www.nexos.com.mx/?p=8572>>.
- Markiewicz, Henryk, “La recepción y el receptor en las investigaciones literarias. Perspectivas y dificultades”, trad. de Desiderio Navarro, en *Crítica*, La Habana, 2006, p. 11. Consultado el 15 de febrero de 2013, disponible en <http://www.criterios.es/pdf/markiewiczrecepcion.pdf>
- Montaño Garfías, Érika, “Me parecería fantástico ser ‘un escritor maldito’”, *La Jornada*, 10 de noviembre de 2005. Consultado el 13 de febrero de 2013, disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2005/11/10/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>
- Poniatowski, Elena, “Elena Poniatovska: “José Joaquín Blanco es el cronista del México Joven””, *El País*, 3 de noviembre de 2016, consultado el 28 de febrero de 2018, disponible en <https://elpais.com/cultura/2016/10/26/babelia/1477507355_340574.html>.
- Poniatowska, Elena, “Pita Amor”, *La Jornada*, 8 de julio de 2012, consultado el 1 de octubre de 2012, disponible en <<http://www.jornada.unam.mx/2012/07/08/opinion/a03a1cul>>.
- Quemain, Miguel Ángel, “Salvador Elizondo, la historia pasado mañana”, *Obras completas*, Vuelta, México, 1992, reproducido por la Coordinación Nacional de Literatura, consultado el 24 de enero de 2017, disponible en <<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/entrevistas/1688-elizondo-salvador-entrevista>>.
- Rabell, Malkah, “Se alza el telón. *Miscast*: espectáculo de la onda”, *El Día*, 2 de junio de 1982, consultado el 6 de marzo de 2017, disponible en <http://resenahistoricateatromexico2021.net/proyecto_default2.php?id=2336&op=1>.
- Rodríguez Hernández, Sixto, “*Gazapo* de Gustavo Sainz: diálogo y conflicto con la narrativa mexicana de los años 60”, *Texto crítico*, 5-6, enero-diciembre de 1997. Consultado el 29 de diciembre de 2013, disponible en <<http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7310>>.
- Sainz, Gustavo, *Gazapo por Gustavo Sainz*, video consultado el 13 de diciembre de 2013, disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=Y5oigT-TCww>>.
- Solana, Rafael, “Teatro. *Miscast* de Salvador Elizondo, dirige Juan José Gurrola”, *Siempre!*, 5 de mayo de 1982, consultado el 6 de marzo de 2017, disponible en <http://resenahistoricateatromexico2021.net/proyecto_default2.php?id=6558&op=1>.
- Toledo, Alejandro, “El instante de la muerte y el deseo. Medio siglo de *Farabeuf*”, *Nexos*, 1º de octubre de 2015. Consultado el 27 de septiembre de 2017, disponible en <<http://www.nexos.com.mx/?p=26443>>.

Villegas, Gerardo, "Gerardo Villegas y Daniel Sada charlan sobre Salvador Elizondo", Pleroma Ediciones, 2006, video. Consultado el 10 de febrero de 2013, disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=6RfHTt1jAs>>.