



Università
Ca' Foscari
Venezia

Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Laurea Magistrale in Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali
Tesi di laurea Double Degree/Doppio diploma

Universidad Nacional del Litoral
Facultad de Humanidades y Ciencias
Licenciatura en Letras
Tesina de Doble Titulación

**Entre deconstrucción y construcción:
la representación del cuerpo en *Farabeuf o
crónica de un instante* (1965) de Salvador
Elizondo**

Autora

Fogliani, Claudia

Mat. 854294

Directora

Prof.ra Cannavacciuolo, Margherita

Codirector

Prof. Canteros, Guillermo

Año Académico

2020-21

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO 1. UNA APROXIMACIÓN AL CUERPO EN OCCIDENTE	11
1.1. LA CULTURA DE LA DISECCIÓN: <i>NOSCE TE IPSUM</i>	12
1.1.1 <i>Las legitimación del discurso científico</i>	12
1.1.2 <i>La neutralización del cuerpo</i>	13
1.1.3 <i>El teatro anatómico: hacia el cuerpo descifrado</i>	15
1.1.4 <i>Los actores en el suplicio</i>	18
1.1.5 <i>La importancia del ojo: ver y leer el cuerpo</i>	20
1.2 LA MEDICALIZACIÓN DE LA ALTERIDAD.	22
1.2.1 <i>El ascenso de la psiquiatría, entre confesión y convulsión</i>	22
1.2.2 <i>La reconversión de la locura y del instinto sexual en peligro social</i>	25
1.2.3 <i>Disciplinar el cuerpo: el teatro de los nervios</i>	28
1.2.4 <i>De la psiquiatría al psicoanálisis: el (sado)masoquismo</i>	33
CAPÍTULO 2. EROTIZAR EL CUERPO SACÁNDOLE LOS ÓRGANOS	43
2.1 HACIA LA RUPTURA DEL LÍMITE: EL EROTISMO.	44
2.1.1 <i>Filosofía, manía erótica y sacrificio.</i>	44
2.1.2 <i>Transgresión y erotismo en Bataille.</i>	48
2.1.3 <i>La práctica S/M.</i>	52
2.2 CÓMO HACERSE UN CUERPO SIN ÓRGANOS	56
2.2.1 <i>Spinoza, Nietzsche y la potencia del cuerpo</i>	57
2.2.2 <i>Teatro de la Crueldad y Cuerpo sin Órganos: Artaud</i>	62
2.2.3 <i>Deseo, producción y Edipo: hacia la diferencia y el devenir.</i>	65
2.2.4 <i>Cuerpo sin Órganos y masoquismo</i>	69
CAPÍTULO 3. EL CUERPO SIN ÓRGANOS: LA ESCRITURA DEL DEVENIR	75
3.1 MONTAJE SENSACIONAL	76
3.1.1 <i>La sensación y subversión</i>	76
3.1.2 <i>Mesmerismo y fantasmagoría: el choque perceptivo</i>	78
3.1.3 <i>Tecnologías siniestras.</i>	81
3.1.4 <i>Ějzenštejn y el montaje: la vuelta al rito</i>	85
3.2 CUERPOS QUE ESTALLAN: SENSACIÓN Y EROTISMO	88
3.2.1 <i>Comprometer los indicios: lo deforme y lo informe</i>	88

3.2.2 <i>El masoquista y la hipersensación</i>	92
3.3 CUERPO SIN ÓRGANOS, PERSONAJE Y TEXTO.	96
3.3.1 <i>El siglo XX: la crisis de la narración</i>	96
3.3.2 <i>Subvertir la representación: Cuerpo sin Órganos y sensación</i>	99
3.3.3 <i>Desestabilizar la representación del personaje</i>	101
3.3.4 <i>El texto del cuerpo (sin Órganos)</i>	104
CAPÍTULO 4. LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO Y SALVADOR DEL CUERPO: LA ESCRITURA DEL CUERPO	108
4.1 LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO.	109
4.1.1 <i>Breve historia de una generación (1958-1968)</i>	109
4.1.2 <i>Entre América Latina y Europa: una generación crítica</i>	117
4.1.3 <i>Subjetividad, cuerpo y experimentación.</i>	122
4.2. SALVADOR ELIZONDO.	131
4.2.1 <i>Revistas y lecturas.</i>	132
4.2.2 <i>La representación visual, entre pintura, fotografía y cine.</i>	136
4.2.3 <i>La escritura china.</i>	142
4.2.4 <i>Indicios de la escritura: tematizaciones, obsesiones, (auto)reflexiones</i>	144
4.2.5 <i>«lo que contaba era el cuerpo».</i>	148
CAPÍTULO 5. PARA UNA LÓGICA DE LA SENSACIÓN: EL CUERPO SIN ÓRGANOS EN FARABEUF	154
5.1. CONSIDERACIONES PRELIMINARES.	155
5.2 LA DECONSTRUCCIÓN DEL CUERPO MEDICALIZADO	158
5.2.1 <i>Farabeuf y la práctica médica: ironía y parodia</i>	158
5.2.2 <i>Indicios desordenados, el cuerpo indescifrable</i>	161
5.2.3 <i>El quirófano de la crueldad</i>	164
5.3 ESCRIBIR LA SENSACIÓN: LA CONTRAPRODUCTIVIDAD MASOQUISTA	167
5.3.1 <i>Sade contra Masoch</i>	167
5.3.2 <i>Para una lógica de la sensación: el Cuerpo sin Órganos en Farabeuf</i>	169
CONCLUSIÓN	176
BIBLIOGRAFÍA	179

INTRODUCCIÓN

La presente tesis tiene como objetivo el estudio de la representación del cuerpo en la obra *Farabeuf* (1965)¹ de Salvador Elizondo (1932-2006). Esta operación perfila la posibilidad de una lectura inédita, enriquecida a la luz de algunas instancias presentes en el quehacer filosófico de Gilles Deleuze (1925-1995) y Félix Guattari (1930-1992): el devenir, el Cuerpo sin Órganos y la lógica de la sensación ofrecen una alternativa a la normativización y a la reglamentación que subyacen a la práctica médica.

En particular, se hará referencia a la escena teatral-fantasmagórica que se produce en correspondencia de y se entrelaza con un ritual-sacrificio-intervención, que ve como actores-participantes el doctor Farabeuf y una mujer. La escena teatral es extremadamente importante, no solamente en la economía de la novela, sino también ese proceso que termina forjando la construcción normativa del cuerpo que ve en el teatro anatómico su escenario.

Su análisis a la luz del Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud (1896-1948), lugar donde nace el Cuerpo sin Órganos, permite una nueva lectura de aquellos elementos cabales de la narración – el rito, la cirugía, la tortura y, también, la relación con el cine – que llevan a cabo el proceso deconstructivo y problematizante del paradigma medico-científico, productor de la representación única y hegemónica del cuerpo.

Ahora bien, los conspicuos estudios hechos acerca de *Farabeuf* se justifican por la ya citada complejidad estructural y temática que la define. A saber, desde su publicación la atención de la crítica se centró en desenredar la estructura misma de la narración, que resulta ser el primer obstáculo a una lectura lineal: se ha reflexionado sobre su naturaleza experimental (Madrid, 1987; Curley, 1989; Jara, 1982) e intertextual (Manzor-Coats, 1986), que incluye el manejo del tiempo y su relación con el montaje cinematográfico (De Teresa Ochoa, 1989); se ha destacado la dimensión intermedial del texto, la importancia de la imagen fotográfica y pictórica (Alberdi Soto, 2015) y, en paralelo, el reflejo de las imágenes a través del espejo (Sánchez Rolón, 2016; 2017).

¹ Publicado en 1965 con el título *Farabeuf o la crónica de un instante* por la editorial Joaquín Mortiz. En 1999, la Editorial Alfaguara publica la *Narrativa completa* del autor que expresa la voluntad de eliminar el subtítulo.

La tematización del erotismo es, tal vez, el aspecto más señalado acerca de la novela (Gutiérrez Piña, 2016; Becerra, 2016). Recientemente, Romero Reynoso (2018) subraya una vez más la marcada intertextualidad que existe con el pensamiento de Georges Bataille, poniendo el acento sobre aquellos elementos – la muerte, el sacrificio, el ritual – que conectan la narrativa elizondiana con el pensamiento del intelectual francés. Asimismo, se ha planteado el acercamiento entre Elizondo y el Marqués de Sade (Gutiérrez y Sánchez Rolón, 2016).

La vinculación del autor mexicano con una poética de la sensación es subrayada por Teresa de Ochoa (1989), que justamente la interseca en un estudio que visibiliza la estructuración de la novela con la teoría del montaje expresivo de Sergei Ėjzenštejn, en el que se toman en cuenta el rito dionisiaco, la novela policial y el *Ulises* de Joyce.

Dentro de este amplio abanico de estudios críticos, la representación del cuerpo ocupa justamente un lugar imprescindible, ya que está evidentemente en el centro del escenario de la obra. Se ha profundizado su relación con el sacrificio ritual, objeto del erotismo violento del médico francés (Carrillo-Arciniega, 2016); así como su conexión con la práctica de escritura tampoco ha pasado inobservada: de hecho, Barrón Rosa (2017) pone de relieve la relación entre el cuerpo y el lenguaje ya que, para materializar el primero, éste necesita convertirse en un lenguaje de transgresión; los estudios de Becerra (1996;1997;2016) consolidan aún más la textualización del cuerpo, que se retoma, desde una perspectiva barthesiana, en virtud de tejido.

Cerda Neira (2011) explora las posibilidades de la materialidad del cuerpo en el texto en términos semióticos, subrayando su eficacia en la subversión de las categorías formales del texto.

Estudios más recientes aportan consideraciones significativas sobre la relación entre cuerpo y texto en la novela: Báder (2017) profundiza la ficcionalización del cuerpo y Alcalá (2018) lo analiza a través de la perspectiva de cuerpo-texto proporcionada por Nancy (2000).

Una contribución fundamental a los estudios acerca de *Farabeuf* es la de Mier (1997) que traza unas consideraciones precisas sobre lo trágico de la novela, en las que es evidente una particular atención al cuerpo, que confirma la importancia que éste tiene en la narración.

Como se ha mencionado, existe un aspecto de la corporalidad en la narrativa elizondiana que no ha sido tomado en cuenta: su problematización del cuerpo medicalizado, tanto para un análisis puntualizado de la obra *Farabeuf*, como para él de su rol en la obra completa del autor.

Por ende, esta tesis tiene la intención de subrayar que efectiva centralidad del cuerpo en la narrativa elizondiana es indicativa no solamente de una valoración estética, sino y sobre todo de una fuerte postura crítica con respecto al quehacer médico, a la luz del profundo y atestiguado interés que liga el autor a la medicina del siglo XIX.

Se pretende analizar, pues, la representación del cuerpo de los “personajes” en *Farabeuf*, como complejo resultado de una escritura que se desvincula de una norma, para basarse en la lógica de la sensación (de Teresa Ochoa, 1989). Esta tarea se llevará a cabo a través de un marco teórico que se funda sobre la filosofía y la crítica deleuziana y guattariana, ya que comparten la misma instancia que apunta a la misma instancia de desarticulación del cuerpo normativo, resultado de la medicalización.

En particular, como se ha mencionado, se utilizará el concepto/práctica que toma el nombre de Cuerpo sin Órganos, que resulta un espacio donde desencadenar una contraproductividad vuelta a la disolución del organismo, en tanto base para la construcción material e identitaria del individuo.

La desestratificación del Cuerpo sin Órganos, planteada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* ([1972]1985) y en *Mil Mesetas* ([1980]1998), se vincula con una experimentación de las potencialidades cuerpo que se produce dentro de la sensación, donde deshacer el organismo anatómico se vincula a la experiencia de sensaciones fuertes y ajenas a lo que se define “normal”; en otras palabras, el Cuerpo sin Órganos se construye a través de una práctica que implica estados-otros que permiten la desautomatización de la percepción y la consiguiente problematización del proceso mismo que define lo que es “normal”.

Un aspecto interesante del posicionamiento filosófico de Deleuze y Guattari es la importancia que dedican al comentario literario, como atestiguan entre otros *Kafka. Por una literatura menor*, donde la obra del escritor bohemio es analizada a la luz de su pertenencia a una tipo de literatura que desautomatiza la percepción, que localiza el límite y lo supera.

Es en esta misma vertiente que Deleuze y Guattari reconocen el quehacer de otros autores, como Herman Melville, Leopold von Sacher Masoch y James Joyce.

En la misma vertiente se produce la búsqueda artística de Francis Bacon, cuyo proyecto antifigurativo es analizado en *Francis Bacon. Logica della sensazione*, un texto en el que Deleuze crea una conexión entre el Cuerpo sin Órganos y los cuerpos deformados y desorganizados de Bacon, para atestiguar una vertiente artística basada en la puesta en práctica de la desorganización anatómica.

Una relectura de *Farabeuf* en esta perspectiva pretende visibilizar conexiones literarias ya establecidas a las que se ha hecho referencia anteriormente en este apartado, como el erotismo que, sin embargo, será profundizado desde su potencialidad contraproduktiva, considerando como punto de arranque desde la perversión patologizada. Esta perspectiva se plantea a la luz de una tematización de la enfermedad y del erotismo presente no solamente en *Farabeuf*, sino también en otras obras del autor, que a menudo se vinculan con la institución médica, como el cuento «La puerta» (*Narda y el verano*).

La tesis se compone de cinco capítulos que desarrollan las instancias citadas anteriormente. El primer capítulo se ocupa, pues, de dar cuenta de la construcción del cuerpo desde la perspectiva médica. Se procederá al análisis de su representación desde los anatomistas renacentistas para llegar a la biopolítica del siglo XIX, siguiendo la línea de trabajo de David Le Breton (2002;2007) y Michel Foucault ([1963]1998; [1975] 2014; [1976] 2020) acerca del cuerpo y las políticas normativas que lo moldean. Se hará particular referencia a la dimensión teatral y espectacular, que constituye una constante en todos los espacios donde se produce la normativización, desde el teatro anatómico de Andrea Vesalio hasta los espectáculos hipnóticos de Jean-Martin Charcot.

Además, se trazará el recorrido que lleva a la figura del anormal, una categoría trabajada por Michel Foucault que se caracteriza por ser el punto de llegada de una serie de prácticas discursivas religiosas, médicas y jurídicas que tienen en común un objeto: la sexualidad. En particular, las disciplinas se centran en la definición de lo anormal y de lo perverso a raíz de comportamientos sexuales, que se formularán en términos de desviaciones, dentro de las que caben el sadismo y el masoquismo.

El segundo capítulo profundiza la filosofía deleuziana, una práctica que se interseca con el Teatro de la Crueldad artaudiano – el ámbito en que se gesta originariamente el

Cuerpo sin Órganos, parte de la censurada transmisión radiofónica *Pour en finir avec le jugement de Dieu* en 1948– que se organiza alrededor de un pensamiento ritual prelógico, donde no hay cabida para la racionalización occidental. La lógica de la sensación es, en este sentido, constitutiva del Cuerpo sin Órganos, que se hace a través del sentir, de la experiencia y de la acción, que tienen la potencialidad de desestructurar las capas que componen el organismo.

La filosofía deleuziana y guattariana se pondrá, asimismo, en perspectiva con una corriente filosófica – la de Friedrich Nietzsche y Baruch Spinoza – que se encarga de desquiciar el marco despreciativo que se ha creado alrededor de la corporalidad, para profundizar su potencia.

El legado de estos pensadores será incorporado en un quehacer filosófico, deleuziano y guattariano, que se define por su fuerte contraproductividad con respecto a lo definido, a lo normativo, a lo universal y a lo hegemónico, cuyo rechazo se expresa a través del Cuerpo sin Órganos y en su vínculo con la anormalidad.

En el tercer capítulo se incorporarán las aplicaciones de la lógica de la sensación problematizando la normativización biopolítica en acto en el siglo XIX que se da en el cuerpo a manera de principio de individuación e identificación. La lógica de la sensación se acompaña siempre de la violencia y el desgarramiento de lo que es normativo: tanto de la corporalidad identificada, como de la representación artística enjaulada en las reglas de la composición. El resultado es un acercamiento a una poética de lo deforme y de lo sensacional, desde la fantasmagoría al montaje de Sergei Éjzenštejn, para llegar al proyecto antifigurativo de Francis Bacon.

La lógica de la sensación une también los personajes y los textos de lo que Deleuze y Guattari definen en tanto «literatura menor», es decir, Herman Melville, Franz Kafka y Leopold von Sacher-Masoch, entre otros. Asimismo, se considerará la relación entre el cuerpo y el texto a raíz de este macroproceso de problematización de la representación que se produce en el *Ulises* de James Joyce.

El cuarto proporciona un acercamiento a la Generación de Medio Siglo mexicana y a algunos de sus autores – Inés Arredondo, Juan García Ponce y José de la Colina – que se comentarán a la luz de su relación con la representación del cuerpo, para cerrarse con un enfoque específico en la narrativa de Salvador Elizondo. Asimismo, se resaltarán la

importancia del tema corporal en su narrativa que, ya en un periodo anterior a la publicación de *Farabeuf*, se acerca a cuerpo fuera de la norma, tanto en términos estructurales como en términos eróticos.

El último capítulo se propone dar cuenta de la aplicación de los antecedentes estudiados al texto de *Farabeuf* según un análisis detallado de temas seleccionados; a saber, los procedimientos de deconstrucción a través de modalizaciones irónicas y paródicas del discurso médico se concentran en su presupuesta naturaleza omnicomprendiva – representada por el ojo –; de esta manera, la puesta en duda de las capacidades interpretativas del cuerpo por parte del doctor impugna su misma práctica.

Una profundización de esta deslegitimación se alcanza a través de las variaciones del personaje de Farabeuf: espía, fotógrafo, mago, pero, y sobre todo, torturador; una disposición analógica – fruto de la aplicación del principio del montaje de Ęjzenštejn – que produce un choque de tipo ético en el lector contemporáneo, que se derrama en una ulterior deslegitimación de la práctica médica, además de reavivar un ahora lejano, pero histórico acercamiento entre médico y verdugo que remite a una época en la que la economía del castigo se regía en el suplicio.

Una ulterior complicación de la práctica médica se produce en la superposición del motivo teatral que se gesta también detrás de una utilización histórica de la representación teatral por parte de la práctica psiquiátrica.

El momento en el que se superponen tortura-cirugía y ritual se analizará desde la perspectiva del teatro de la crueldad artaudiano, en la que el cuerpo anatomizado es fruto de una deconstrucción que termina en la producción del Cuerpo sin Órganos.

A raíz de la comprobada conexión del texto con la dinámica erótica masoquista, se procederá a un análisis que asocia la práctica contraproductiva del Cuerpo sin Órganos masoquista, tanto a la deconstrucción de la representación del cuerpo del personaje y a de la desorganización del texto.

El análisis tiene el objetivo de profundizar una problemática tanto en un nivel literario como político, posicionándose como una alternativa a la organización hegemónica y tradicional: la descomposición del cuerpo se asocia a su diseminación textual y cultural, donde su ambivalencia simbólica es recobrada, a través de estrategias que no permiten

descifrar y definir tanto de coordenadas textuales – como, por ejemplo, cronotopos estables, narración con focalización definida – como de coordenadas identitarias de los personajes.

CAPÍTULO 1. UNA APROXIMACIÓN AL CUERPO EN OCCIDENTE

El imaginario dieciochesco al que hace referencia Salvador Elizondo en su novela *Farabeuf* es el resultado de una compleja red de discursos científicos y jurídicos que enmarañan la construcción del cuerpo. Su desarrollo se gesta en un largo proceso que va de lo que comúnmente se nombra “Modernidad” y prosigue, más sutilmente, en la contemporaneidad.

Para hacer frente a los mecanismos que subyacen estos discursos resulta necesario profundizarlos desde sus comienzos; por lo tanto, este capítulo consta de dos partes que, respectivamente, analizarán los elementos básicos del paradigma científico, para luego sentar las bases para su sofisticación en términos de semiología clínica en el siglo XIX.

Por el tema tratado, es inevitable la referencia a la investigación de Michel Foucault: tanto su análisis de las estrategias del poder jurídico ([1975]2014), como su estudio acerca de la clínica ([1963]1998) convergen en los dispositivos que moldean el cuerpo hacia el ideal normativo. Un proceso que en el Renacimiento se gesta desde el patíbulo y el teatro anatómico – dos escenarios donde el cuerpo se expone, se abre y se juzga – hasta su traslado en las estructuras hospitalarias y en las cárceles.

En paralelo, se considerará la asociación entre las políticas de normativización corporal y mental, en la que se interseca también el discurso jurídico que, por su parte, se servirá de la interpretación de los signos del cuerpo.

El capítulo esbozará, sirviéndose nuevamente del análisis foucaultiano ([1999]2007), el recorrido que va desde la higiene mental, hasta la psiquiatría, para llegar al psicoanálisis: en sus prácticas se vuelve a presentar una dinámica que se vincula al espectáculo teatral como forma de reconversión de la enfermedad.

Un enfoque particular será reservado a la categoría «anormalidad», que será analizada en la perspectiva de su relación con el masoquismo; de hecho, en la figura del anormal convergen la inestabilidad corporal y sexual, dos características que serán fundamentales para proceder con el análisis de la representación del cuerpo en la narrativa elizondiana.

1.1. LA CULTURA DE LA DISECCIÓN: *NOSCE TE IPSUM*

1.1.1 LAS LEGITIMACIÓN DEL DISCURSO CIENTÍFICO

Alrededor de los siglos XIV y XV se gesta el cambio epistémico que da forma a lo que se define como “Modernidad”, dentro de la que el hombre occidental comienza a desarrollar otra manera de percibirse a sí mismo en relación con el mundo y los demás.

Se identifican, pues, tres instancias principales que concurren a la creación de la lógica de la modernidad: el paradigma científico que, además de legitimar el proyecto político y económico europeo, predispone un nuevo tipo de conocimiento del mundo; la invasión y la conquista de nuevos espacios geográficos y, por último, el asentamiento del capitalismo, que produce un nuevo sistema de valores: desarrollo, progreso, individualismo².

Todos estos factores han de interpretarse sostenidos a través de una red, cuya trama es la producción de un saber cuyos tres rasgos principales – verdad, unicidad y apriorismo –logran validarse entre sí (Quijano, 1992). Además, el proyecto moderno incluye dar cuenta de todo intersticio del conocimiento que se considera oscuro, inaprensible: es, en otras palabras, un propósito totalizante que pasa por la fragmentación y la recomposición.

El discurso médico-científico es emblemático de esta nueva perspectiva hacia la realidad por parte del hombre, ya que su esencia es la del desarrollo continuo, acompañado por una autolegitimación que deriva de sus características principales: racionalidad, neutralidad, mensurabilidad, que lo vuelven el único discurso capaz de codificar y divulgar el conocimiento sobre el mundo.

Ahora bien, para hacer frente a esta transición, el discurso científico y médico produce una narración mítica detrás de su difícil desarrollo en un mundo dominado por la superstición religiosa que, supuestamente, impedía el triunfo del verdadero saber, de base racional.

² El sistema económico capitalista sin duda tiene una importancia fundamental en el ascenso del individualismo occidental, al introducir nuevos valores que modifican la cultura del tiempo. De hecho, se toma conciencia del valor individual que implica la separación del vivir comunitario: la lógica del capitalismo primordial siembra la semilla de la acumulación y de la producción de riqueza como valor supremo. Lo que un cuerpo produce para sí sirve para generar una cantidad de riqueza acumulable que *define*, como comenta Marx: «[...] tanto più risparmi, tanti più grande diventa il tuo tesoro che né tarli né la polvere possono consumare, il tuo *capitale*. Quanto meno tu *sei*, quanto meno realizzi la tua vita, tanto più *hai*; quanto più grande è la tua vita alienata, tanto più accumuli del tuo essere estraniato» (1976: 336-337). En el individualismo se encuentra la actitud necesaria para la acumulación; en el caso en que la acumulación de valor define el lugar del individuo en la sociedad, entonces desligarse de la comunidad es la única manera para crear la acumulación personal, en términos económicos e identitarios.

Esto resulta evidente en la narración que se crea alrededor de la disección. Si bien es innegable que existiera cierto desprecio hacia la práctica, es necesario sopesar cuidadosamente una narración producida posteriormente por parte de un discurso hegemónico que, de esta manera, legitima su posición. Como justamente comenta Foucault: «Si è dunque immaginata di sana pianta una congiura nera della dissezione, una chiesa dell'anatomia militante e sofferente, il cui spirito nascosto avrebbe resa possibile la clinica prima di riemergere esso stesso nella pratica regolare, autorizzata e diurna dell'autopsia» ([1963]1998:137-138).

El aspecto quizás más importante de esta narración es la deslegitimación de un saber-otro, es decir, de todas las otras formas de conocimiento del mundo, inclusive el cuerpo humano, que en esa época de “descubrimientos” se vuelve un objeto privilegiado de la atención médica: «No limit was to be placed on the possibility of gaining understanding. The task of the scientist was to voyage within the body in order to force it to reveal its secrets. Once uncovered, the body-landscape could be harnessed to the service of its owner» (Sawday, 1995:25).

Abrir un cuerpo, ver en su interior, mapearlo, se alinea con toda una serie de prácticas que forman el *ethos* moderno: la retórica de lo nuevo y lo descubierto se empareja a la necesidad de procesos de racionalización y civilización, que se aplican no solamente con respecto al mundo, sino también con respecto al cuerpo del hombre. Los anatomistas se enfrentan a la materialidad del cadáver, que pertenece al dominio de la muerte, gracias al empuje del conocimiento: conocer el cuerpo significa dar un paso hacia la taxonomía de lo ignoto.

1.1.2 LA NEUTRALIZACIÓN DEL CUERPO

En 1543 se publica la obra de Nicolás Copérnico *De revolutionibus orbium coelestium*, que impulsa una nueva manera de percibir el cosmos; en el mismo año aparece el *De humani corporis fabrica* de Andrés Vesalio³, que revoluciona los estudios anatómicos, que hasta ese momento se basaban en las teorías de Galeno⁴: la nueva práctica

³ Es importante destacar que las ilustraciones del texto de Vesalio son obra de Jan van Calcar, alumno de Tiziano, y ejemplifican un conocimiento minucioso del cuerpo que no puede sino derivar de la disección de los cadáveres, una práctica declarada en el frontispicio de la obra de Vesalio en que se representa un teatro anatómico extremadamente abarrotado, cuyo punto de fuga es un cuerpo en fase de desmembración y de estudio por el mismo Vesalio, quien es el único que mira al lector.

⁴ Galeno fue un médico griego del siglo II d. C. Sus planteamientos acerca del cuerpo humano han sido utilizados por trece siglos: su concepción, centrada en la presencia de humores que regulaban la estabilidad del cuerpo, atestigua una visión de la corporalidad como un todo con el mundo. Para profundizar la historia

de disección permite abrir el cuerpo humano para conocerlo de una forma científicamente aprobada, es decir, a través de un proceso objetivizante que despoja el cuerpo de su simbolismo: «La antigua inserción del hombre como figura del universo sólo aparece negativamente en las figuras de Vesalio. Reducido a la condición del desollado o esqueleto, el hombre despide, simbólicamente, al cosmos. La significación del cuerpo no remite a ninguna otra cosa. El microcosmos se convirtió, para Vesalio en una hipótesis inútil: el cuerpo no es más que el cuerpo» (Le Breton, 2002:55).

La disección es un ejemplo de la aplicación del método científico, en términos de fragmentación clasificación y ordenamiento, etapas a través de las que se llegaría a un conocimiento verdadero del interior del hombre; el cuerpo es, a fin de cuentas, objeto de una verdadera inspección y evaluación de la que se encargará el ojo atento y minucioso del anatomista: «Planos, espacios, direcciones, secuencias, cosas que observar: la anatomía dibuja a su objeto, primero regulando su descripción bajo la trayectoria del escalpelo y después añadiendo el orden de composición, [...]» (Corbin et al, 2005a: 315).

A través de la disección, el hecho de mirar se vincula a la abertura, literal, del organismo sobre la mesa de disección: su interior es pues explorado, examinado, estructurado y, finalmente, enseñado según términos que definirían su verdadera organización.

Cabe destacar la importancia del rol de las ilustraciones y de los manuales anatómicos en la difusión de la perspectiva anatomista, como es evidente en el ya citado *De Humani Corporis Fabrica*, un texto que revoluciona la manera de ver el cuerpo.

La anatomía comienza a perfilarse como el único saber capaz y legitimado para dar con la cartografía del territorio corpóreo y localizar de las enfermedades que lo afectan⁵. Abrir unos cadáveres se percibe como la solución a los enigmas de su naturaleza: la vista

de la disección, véase Porter, Roy ([2004]2008). *Breve ma veridica storia della medicina occidentale*, Roma, Carocci; Grmek, Mirko D. (ed.) (1996). *Storia del pensiero medico occidentale. 2. Dal Rinascimento all'Ottocento*, Milano, Editori Laterza

⁵ El descubrimiento del cuerpo se asimila a el de un nuevo territorio, de un nuevo espacio; de la misma manera en la que los viajeros tienen el privilegio y el poder de nombrar y codificar nuevos espacios, de la misma manera los anatomistas nombran las partes del cuerpo que 'descubren'. De la misma manera en la que los viajeros parcelan el espacio 'vacío', los anatomistas fragmentan el cuerpo al fin de organizar y ordenar tanto sus rasgos exteriores (entre todos, el rostro) como interiores: «L'anatomista era dunque raffigurato come scopritore, geografo e cosmografo, un Cristoforo Colombo che esplorava la nuova America del corpo umano, o un Copernico che con la sua teoria eliocentrica [...] spalancava la prospettiva di un universo infinito: una mappa olandese di fine Seicento rappresenta la figura dell'esploratore come un Vesalio col bisturi in mano, mentre si accingeva a sollevare la palle di un gigantesco mappamondo per esibirne con orgoglio terre incognite, imitando dunque in tutto e per tutto l'iconografia delle immagini anatomiche che iniziavano, come s'è visto, a diffondersi negli atlanti di medicina, influenzando anche numerosi artisti come Rembrandt, che dipinse famose scene di dissezione» (Violi, 2013: 34).

es, como se profundizará sucesivamente, el sentido clave de la modernidad (Le Breton, 2002).

Al mismo tiempo, el aparato médico-científico produce su idea de la corporalidad. El hombre máquina se produce dentro de un conocimiento racional que se erige frente a la irracionalidad, en términos puramente mecánicos.

Suppongo che il corpo altro non sia se non una statua o una macchina di terra che Dio forma espressamente per renderla più che possibile a noi somigliante [...]. Vediamo orologi, fontane artificiali, mulini e altre macchine siffatte che, pur essendo opera di uomini, hanno tuttavia la forza di muoversi da sé in più modi; e in questa macchina, che suppongo fatta dalle mani di Dio, non potrei – mi pare – supporre tanta varietà di movimento e tanto artificio da impedirvi di pensare che possano essergliene attribuiti anche di più. (1986: 205)

La cita de Descartes es ejemplificativa de un *ethos* de la modernidad que se concretiza en la filosofía mecanicista, según la cual el mundo se considera un mecanismo inteligible y cognoscible a través de cálculos geométricos y fórmulas matemáticas. Lo que resulta importante es que en Descartes el hombre no se *compara* con, sino *es* una máquina: un cuerpo formado por una serie de engranajes que sirve como un aparato administrable. Esto se concretiza en la filosofía cartesianista con los conceptos de *res extensa* (cuerpo) dependiente de una *res cogitans* (alma).

En suma, la representación dominante en la época del triunfo de la ciencia y de la técnica produce una imagen del cuerpo que ve su idealización y concretización en una mecanización: privo de emocionalidad, pura racionalidad, el cuerpo se vuelve organismo descifrable que no deja espacio a la interpretación simbólica.

Paradójicamente, esta construcción del cuerpo se produce en un lugar estructuralmente pensado para la representación de tragedias, comedias y farsas: el teatro, que en su versión anatómica ve el descubrimiento y la producción del hombre anatomizado.

1.1.3 EL TEATRO ANATÓMICO: HACIA EL CUERPO DESCIFRADO

La importancia de lo que se denomina el ‘templo de la anatomía’ (Sawday, 1995) – una fórmula que subraya su trasfondo de ritual – se atestigua en el texto vesaliano, en cuyo frontispicio se cristaliza la escena de una disección: el anatomista abre el cuerpo humano al mundo occidental y anuncia esa ruptura epistemológica que resulta fundamental en su concepción en la modernidad: «Con los anatomistas, el cuerpo deja de agotarse por completo en la significación de la presencia humana. El cuerpo adquiere peso; dissociado del hombre, se convierte en un objeto de estudio como realidad autónoma. Deja de ser el signo irreductible de la inmanencia del hombre y de la ubicuidad del cosmos» (Le Breton, 2002: 47). A su alrededor, una multitud amontonada para vislumbrar el espectáculo de ese

cadáver abierto sobre la mesa de disección; a su lado, Vesalio roza con la mano una extremidad del vientre inciso, abierto, para enseñar al mundo el interior del cuerpo.

Precisamente a través de su imagen y del entorno es posible reconocer nuevas significaciones alrededor de su concepción: la confrontación entre la inmovilidad del cuerpo, un envoltorio de piel aflojada que contrasta con el movimiento frenético de su público, genera un alejamiento del texto del erudito del pasado y proclama la derrota de aquel conocimiento previo, el de Galeno, activando una práctica médica que opera directamente sobre el cuerpo; éste se vuelve el punto de fuga en el que se fija el ojo de quien mira la incisión, en el abdomen abierto de un cuerpo en fase de disección, la práctica que logra desvelar la interioridad y produce un cuerpo inteligible a través de la mirada.

El saber sobre el cuerpo se actualiza en el marco de esta producción del discurso científico, que se cristalizará en el siglo XVIII en el lema *sapere aude*, se comparte públicamente en los teatros anatómicos, cuya arquitectura permite la observación de las técnicas quirúrgicas que se aplican al cuerpo humano y que luego se describirán minuciosamente en los tratados anatómicos, donde el cuerpo se disecciona y se fragmenta: deja de ser el protagonista de la performatividad, para convertirse en un objeto en la escena.

Violi (1998) actualiza esta reflexión sobre la importancia del teatro anatómico, ya presente en Sawday (1995), y la reconduce al análisis de Nochlin (1994) quien plantea la lógica entre totalidad y fragmento como fundacional de la representación del cuerpo en la Modernidad; sin embargo, si bien su validez es innegable, la identificación del ápice de esta dialéctica en la Revolución francesa deja de lado su presencia en la episteme protocientífica, donde ya se utiliza esta mirada disruptiva en la que la comprensión de la totalidad pasa por su fragmentación.

Resulta clara la otra cara de este proceso aplicado al cuerpo: una aspiración hacia la totalidad que pasa por la neutralización simbólica de sus partes y la imposibilidad de reconocimiento en esos restos desmembrados, lo que produce un distanciamiento objetivo del cuerpo, que se reduce a un organismo: «La cultura della frammentazione [...] comporta tuttavia un processo di occultamento e di astrazione della carne, per cui il disagio prodotto da un effettivo smembramento dell'organico si trova ad essere neutralizzato da un metodo uguale e contrario, che anatomizza razionalmente il corpo del mondo per restituirlo a nuove forme di totalità» (Violi, 1998:19-20).

Ahora bien, la importancia del teatro anatómico se mide en relación con las prácticas que se desarrollan en su interior y, también, en relación con la estructura misma del edificio: el deseo de conocer el cuerpo y de verlo en primer plano se ejemplifica en una

construcción en la que resuena la forma del ojo⁶ y que reitera, una vez más, la inescindible conexión entre saber y ver.

Un saber que tiene que ser compartido e impartido a las generaciones sucesivas: en el teatro anatómico el trasfondo del ceremonial es la lectura de textos por parte del profesor; otro cirujano, el *demonstrator*, practicaba la disección del cadáver, acompañado por un *ostensor*, que tiene la tarea de indicar precisamente los órganos nombrados por el profesor. El texto tiene una importancia cabal, porque el objetivo del procedimiento es demostrar y verificar el conocimiento que se imprime sobre el cuerpo. La atención del cirujano se divide entre el texto, en cuyo interior se cela su versión ideal, y la materialidad del cadáver (Wilson, 1987:64).

La importancia del texto se disipa con Vesalio, quien revoluciona el ritual descrito anteriormente: el profesor y el *ostensor* se funden en una figura, la del anatomista, que parece cobrar aún más el rol de actor, además de director, en el espectáculo en acto en el teatro anatómico: el texto leído es dejado de lado, porque es el texto del cuerpo que será leído instantáneamente.

En otras palabras, el teatro anatómico es el escenario de producción de un saber sobre el cuerpo como espacio que, al percibirse un misterio ininteligible, es necesario desvelar y reconducir a una organización preexistente; sin embargo, dentro de ese intento naturalizante y neutralizante en el espectáculo anatómico se insinúa una cierta curiosidad mórbida hacia el cuerpo que no anula totalmente su enigma, sino más bien intensifica cierta atracción hacia lo ‘enfermo’ y su posicionamiento en los límites entre la muerte y la vida, la sexualidad y el dolor (Ariès, [1975] 2007).

En fin, cabe resaltar la importancia de la dimensión pública del teatro anatómico; de hecho, la ceremonia se cerraba con banquetes y representaciones teatrales públicas que sugieren que la disección se entendía como una forma de diversión o performance (Wilson, 1987: 69), insertada en una serie de representaciones simbólicas colectivas que ven el cuerpo inanimado en el centro de la escena, como el espectáculo del carnaval y el suplicio público:

We have to cross the boundary into an altogether more intangible world of imaginative and symbolic desire, where ritual, intellectual curiosity, and the sovereign rites of justice and punishment, merge into a fascination with the human interior which begins to appear to us as much darker, much more morbid even, that can be suggested by the clear lines of

⁶ La analogía entre el cuerpo humano y el edificio tiene una historia muy larga: desde Vitrubio, quien juzga la perfección de una obra arquitectónica en relación con su semejanza a la constitución del cuerpo humano, hasta su reinterpretación en el *Modulor* de Le Corbusier en 1948.

affiliation and descent of knowledge [...] mapped by the humanists themselves. (Sawday, 1995: 43)⁷

De hecho, la relación entre la anatomía y el suplicio es un punto cabal en la creación del paradigma racionalista, producido en una red de discursos que, en este caso, anticipan la futura alianza entre la disciplina médica y la jurídica.

1.1.4 LOS ACTORES EN EL SUPPLICIO

Dentro de las instancias que dan coherencia al trabajo de Foucault, se encuentra el reconocimiento de un estrecho vínculo entre las instituciones que modelan las relaciones de poder a través de su ejercicio complementario; a saber, la justicia y la medicina. En *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* ([1975]2014) se analizan dos aspectos que ponen en marcha la transformación de las economías del castigo en Europa entre los siglos XVII y XIX, además de reflexionar sobre el régimen de visibilización de los cuerpos.

A este propósito Foucault dedica la primera parte del análisis sociohistórico de la transición desde un sistema punitivo, cuyo centro es la visibilización del cuerpo supliciado, a la invisibilización que se prescribe en el sistema carcelario. En el tiempo del suplicio público, la condena se cumple a través de la tortura corporal, cuyas prácticas varían de acuerdo con el grado de crimen realizado; es una punición valorativa, programática y ritual. Sucesivamente, lo que se denomina ‘humanización’ de las penas se constituye, de hecho, a través de la invisibilización del cuerpo del condenado. Para este fin se crean las estructuras de encierro, las cárceles, que ponen las bases del sistema contemporáneo que se aleja de los suplicios públicos, tachados de inhumanidad (Foucault, [1975] 2014:19).

Resulta evidente la colocación del cuerpo en el centro de las tecnologías del poder, que en el tiempo modificarán las formas en las que se imponen sobre éste; el suplicio público hace referencia al marco de un gobierno monárquico, donde el cuerpo es el lugar en el que converge la punición del soberano, ya que la ley es directa emanación de su poder. El cuerpo del supliciado resultaba ser la superficie de inscripción de la justicia del rey, modificado de acuerdo con el crimen; esto presupone que la transgresión de la ley no se produce en contra de una institución, sino significa atentar directamente al poder, a la autoridad y al cuerpo político del rey, como comenta Violi: «Chi trasgrediva la legge colpiva il corpo divino del Re e quindi la totalità del corpo sociale, chiamato a raccolta

⁷ El comentario de Sawday resulta particularmente significativo para dar cuenta de las analogías que se producen alrededor de estas dos prácticas que en *Farabeuf...* resultan extremadamente importantes en la construcción y deconstrucción del cuerpo en la novela.

davanti allo spettacolo di quel criminale squartato per ricomporre simbolicamente le proprie membra. Il corpo del condannato rappresentava in quest'ottica la "figura simmetrica e inversa del Sovrano", la carne viva su cui il corpo del Re incideva a chiare lettere la sua legge, dando al pubblico supplizio la forma di un rito sacro di comunione [...]» (2013: 47).

El espectáculo de la punición pública se organiza en los mismos términos de cualquier ceremonia ritual, que tiene una evidente analogía con el procedimiento de la disección descrito anteriormente: ambos se llevan a cabo a través de una serie precisa de acciones, unos procedimientos que conllevan una cierta solemnidad. Si la plaza es el teatro donde el pueblo se reúne, el patíbulo es el escenario donde se da lugar a la «liturgia punitiva» (Foucault, [1975]2014:37), cuyo guión es extremadamente detallado: la confesión, que tiene función de verdad y sirve para la individualización de la culpabilidad; luego, el suplicio, una técnica que no es una explosión ni instintiva ni tampoco de saña hacia el cuerpo criminal, sino supone la indiferencia de una disciplina fundada sobre la aplicación de la justicia.

El castigo se asimila entonces a un arte escrupulosamente calibrado, una serie de intensidades calculadas al fin de extraer el mayor sufrimiento posible de la víctima para expiar la pena: sobre el cuerpo del condenado se ponen en contacto la vida y la muerte, la etapa final del suplicio. «Esiste un codice del dolore; la pena, quando è suppliziante, non si abbatte a caso o in blocco sul corpo; è calcolata secondo regole dettagliate: numero dei colpi di frusta, posto del ferro rovente, lunghezza dell'agonia sul rogo o sulla ruota [...]» (Foucault, [1975] 2014: 37).

Finalmente, el castigo cumple una función ejemplar: la espectacularidad, que funciona como una marca que es necesario imprimir de una vez por todas sobre el supliciado y, por ser un *monito*, en la memoria de los espectadores. «[...] il supplizio, anche se ha funzione di «purgare» il delitto, non riconcilia; traccia intorno, o, meglio, sul corpo stesso del condannato, dei segni che non devono cancellarsi; la memoria degli uomini, in ogni caso, serberà il ricordo dell'esposizione al palo, della gogna, della tortura, della sofferenza dovutamente constatate» (Foucault, [1975] 2014: 37-38). Una etiqueta irreversible gracias a la cual la ley ha expresado su posesión del súbdito a través de la imposición de un estigma, un carácter, un signo que vuelve el cuerpo una página en la que la ley ha dictado su sentencia.

De todas maneras, el supliciado no se encuentra como único actor que participa en el espectáculo del suplicio: además del verdugo, de los funcionarios y del cura, es necesario

agregar una nueva figura que acompañará el criminal hasta el final y, a menudo, más allá: el médico.

Si bien Foucault ([1975]2014) considera esta incorporación en los implicados que organizan la visibilización de la economía del poder punitivo; no se menciona que, ya desde el Renacimiento, el médico anatomista y el verdugo se encontraban en una relación colaborativa sobre y a través del cuerpo del criminal, como comenta Sawday: «In this earlier period, the felon, the executioner, the anatomist, and the various advisers and assistants – the technologists of medico-criminal jurisdiction over the body and their accomplices – each played a carefully orchestrated part in the complete spectacle which constituted the culture of dissection» (1995:63).

Se crea entonces una economía de los cuerpos, donde el cadáver es mercancía perecedera de inestimable valor, que se produce abundantemente en contextos de marginalidad.

Justamente es en los márgenes donde se encuentra todo tipo de sujetos que, si bien despreciables, despiertan la curiosidad de la ciencia: pobres, locos, prostitutas y huérfanos constituían, potencialmente, la materia prima para investigar el interior de cuerpos que paradójicamente no contaban con ningún valor dada su condición social, y al mismo tiempo, eran de gran interés para estudiar la materialización de ésta, en el organismo. Como se profundizará posteriormente, el interés médico hacia los cuerpos que no caben en los regímenes de la ‘normalidad’ serán objeto de una observación extremadamente precisa y meticulosa.

1.1.5 LA IMPORTANCIA DEL OJO: VER Y LEER EL CUERPO

En la práctica médica la observación tiene un papel fundamental. Para dar con una diagnosis, se analiza el enfermo para identificar los síntomas, que llevan en sí la clave para curar la enfermedad.

Foucault, en *Nascita della clinica. Un'archeologia dello sguardo medico* ([1963] 1998), analiza los métodos de la observación médica en relación con el sistema de la clínica. Sus presupuestos son los que se han forjado en el periodo racionalista; los criterios de verdad y objetividad, elementos constitutivos del paradigma científico, sostienen una mirada médica que puede abarcar la totalidad del mundo y del hombre: no existe ningún tipo de anomalía que no pueda ser reconocida por el ojo de la racionalidad médica.

Como se ha planteado precedentemente, la función del teatro anatómico es justamente la de penetrar, ver, observar el cuerpo desde todos los puntos de vista con el fin

de esclarecer su estructura hasta sus intersticios más recónditos; un proceso necesario para conocer el cuerpo, para producir la verdad, organizada y lógica, a través de la que se puede describir un conjunto predecible, un sistema llamado «organismo».

Paradójicamente, la precisión de la observación médica se funda en la distancia, sobre todo en términos emotivos, que tiene el efecto de realidad objetiva; de esta manera, la ciencia médica se autolegitima como práctica *super partes*, creando un espacio circular en el que la mirada médica se mueve autónomamente (Foucault, [1963]1998:43).

Sin duda, la descripción tiene un papel fundamental en el análisis clínico, porque logra dar cuenta de la transformación del síntoma en un signo que va más allá de lo individual, desplegándose hacia lo general, lo conceptual, para la formulación de un orden al que se transfieren los mismos patrones del saber que lo ha identificado: la verdad y la objetividad (Foucault, [1963]1998:127).

Se proporciona una identificación entre ver y saber, en cuanto describir un sistema organizado, ordenado, catalogado, significa seguir la secuencia de ese supuesto orden del discurso en el que se produce “naturalmente” el cuerpo; éste se expone a través de un vocabulario específico y objetivo, transparente, atributos fundamentales y naturalizados de la mirada médica: un ojo que habla y que, sobre todo, descifra el cuerpo.

Lo que subyace en esta semiología clínica es la *certeza* de poder leer el cuerpo, donde la superficie somática se identifica como el reflejo de lo que cela en el interior del organismo, una premisa que comparte con la fisiognómica: ambas intentan traducir e interpretar los signos del cuerpo a través de la observación, con el fin de desvelar, indagar, desenredar el misterio del individuo.

La fisiognómica se define como ‘la ciencia de las pasiones’; su objetivo es tejer una red entre lo oculto del hombre, es decir su interioridad, y la superficie de su cuerpo. El rostro, en particular, consiente el acceso y es espejo de las interioridades del individuo. En otras palabras, la piel lleva inscrita sobre su superficie el discurso del cuerpo que se manifiesta a través de las marcas, «[...] un indice superficiale, un dato a fior di pelle; è anche un tratto manifesto e strettamente localizzato: sembra essere il solo punto visibile di un corpo che lo sguardo cancella, di un viso che ha abolito i propri tratti. È come se il marchio prendesse il posto del soggetto stesso per indurlo ad un tracciato cifrato. Benché superficiale, il marchio sembra incastrato nella carne, al modo di una scrittura che solca profondamente la pergamena della pelle» (Courtine y Haroche, [1988] 1992:49).

Las marcas que brotan del cuerpo del hombre expresan sus secretos y su verdadero *carácter*– del griego *charàssein*, ‘incidir’ – que se imprime sobre su piel de manera

permanente e irreversible, es decir, acompañan al individuo desde el nacimiento hasta la muerte. De esta manera, el cuerpo se manifiesta no solamente como un objeto, sino como un conjunto de significaciones que forman un discurso que procede directamente de él.

A finales del siglo XVI se desarrolla la necesidad de representar el cuerpo en términos racionalistas, como ya se ha planteado. La fisiognómica se aleja de su base astrológica para insertarse en el discurso protocientífico: el ejemplo subrayado en Courtine y Haroche es el texto de Gian Battista dalla Porta, *Fisionomia dell'huomo* (1586). Porta da cuenta de los signos, organiza su clasificación hasta la creación de una 'semiología de la superficie corporal'; en estos términos, «Corpo e viso vengono ricoperti a poco a poco dalla rete di un discorso che stabilisce il legame tra l'apparenza e l'interiorità. [...] il discorso tende a ordinarle in una lista gerarchica di organi e di indici che traducono e comandano il percorso dello sguardo sul corpo visibile» (Courtine y Haroche, [1988] 1992:54). Al establecer una jerarquía dentro del organismo, el rostro recobra una importancia fundamental en la individuación de la persona (Le Breton, 2002; Courtine y Haroche, [1988] 1992), hasta modificar la axiología corporal. De hecho, el cuerpo se fragmenta para ser comprendido y el rostro de una persona se convierte en su marca privilegiada y, sobre todo, identificativa; su análisis decreta la verdad del hombre y el definitivo encierro de la persona en el cuerpo individual, separado de la colectividad.

En el siglo XIX se producen los primeros procedimientos de identificación, que ven nuevamente la colaboración de las disciplinas científicas y jurídicas: la fisiognómica se plantea en tanto antecedente a la antropometría de Betrillon y de la antropología criminal de Lombroso. Identidad y fisonomía se confunden, se intersecan y vienen fijadas a través de las tecnologías visuales: la fotografía captura la instantaneidad de la expresión y garantiza la reproducción técnica del individuo y de su rostro.

La representación estable es esencial para la definición del individuo y de su carácter; es la estructura a la que se pueden reconducir los signos de la anormalidad, que se diferencian por su inestabilidad.

1.2 LA MEDICALIZACIÓN DE LA ALTERIDAD.

1.2.1 EL ASCENSO DE LA PSIQUIATRÍA, ENTRE CONFESIÓN Y CONVULSIÓN

Se puede afirmar que la medicina occidental, desde sus albores hasta el siglo XVIII, se ha centrado en descubrir las causas de las enfermedades y las curas más eficaces que es necesario aplicar para conseguir la vuelta a un estado de salud; por otra parte, la medicina

del siglo XIX cambia esta postura hacia el cuerpo y se centra menos en la cura de las enfermedades y más en el análisis y catalogación de sus causas y resultados.

Se crea entonces un intersticio que tiene como eje la degeneración, la perversión y la anormalidad, cuya ontología es accesible solamente a través de la mirada del saber médico-psiquiátrico que, según el análisis foucaultiano, se legitima a través de un vacío de saber en la práctica jurídica (Foucault [1963]1998:48).

Es justamente la anormalidad el tema central del curso *Los anormales*, que Foucault dicta entre 1974 y 1975 en el Collège de France: su propósito es profundizar la relación entre poder y saber en ámbito médico-jurídico, a través del análisis de tres figuras – el monstruo humano, el individuo a corregir y el niño masturbador – cuyas particularidades, como se verá, se mezclan para constituir el individuo anormal del siglo XIX.

En la perspectiva de la presente investigación, este curso de Foucault resalta el papel del cuerpo y de la sexualidad dentro de la red de relaciones que se crean en los discursos médico-psiquiátricos y jurídicos; por lo tanto, es necesario dar cuenta de la inserción de la práctica psiquiátrica en la ciencia médica desde comienzos del siglo XIX, por ser la psiquiatría la disciplina que se ocupará del individuo anormal.

Ya en la Edad Media se crea una estrecha conexión entre la demonología y las enfermedades mentales, que se sienta en el reconocimiento del nexo entre patologías psíquicas y pecado, sobre todo de naturaleza sexual (Zilboorg y Henry, [1941] 2001:148). Una vez que la posesión se codificará en tanto ‘enfermedad de los nervios’, según la terminología psiquiátrica, el cuerpo se colocará en el centro de una indagación que formalmente retoma las técnicas eclesiásticas: al mismo síntoma, la convulsión, se propone el mismo procedimiento curativo, la confesión.

Una tecnología que tiene un papel fundamental en el análisis foucaultiano por ser decisiva, en ámbito jurídico, religioso y médico, para que los discursos proliferen. Es una práctica que se produce explícitamente en la religión cristiana, donde en el confesionario se crea un precedente que se vuelve a proponer, adecuadamente transformado, en la oficina del psicoanalista.

Sin profundizar la cuestión más de lo que es oportuno, cabe subrayar dos aspectos fundamentales dentro de la confesión cristiana: en primer lugar, la figura del sacerdote recobra una importancia mayor en la medida en que la confesión de los pecados se vuelve central en el proceso no solamente de penitencia, sino también de expiación. Al detener el poder de absolución de los pecados, el sacerdote postula al pecador la necesidad del conocimiento total y verdadero de sus inmoralidades. En segundo lugar, el acto mismo de

escuchar, ver y examinar tanta perversidad se tiene que balancear con unas cualidades que le impidan caer en las mismas trampas: la abundancia de celo, es decir una cierta frialdad, y el horror a los pecados, en particular los pecados veniales, son necesarias en el trabajo eclesiástico (Foucault, [1976] 2020).

Es justamente a través de estos dos ejes que se producen en la confesión, que las figuras del sacerdote, del médico psiquiatra y del juez se encuentran ligadas en términos de una misma práctica para la obtención de la verdad. Es más, las tres se ocupan, en términos diferentes, de punir y corregir lo que se aleja de los parámetros considerados adecuados, legítimos, justos. En particular, «*La scientia sexuales, sviluppata a partire dal XIX secolo, conserva paradossalmente come nucleo centrale il rito singolare della confessione obbligatoria ed esaustiva, che fu nell'Occidente cristiano la prima tecnica per produrre la verità sul sesso*» (Foucault, [1999] 2007).

La sexualidad se pone en un lugar privilegiado dentro de las técnicas de la confesión; en primer lugar, porque a partir del siglo XVI no solamente el aspecto relacional del pecado sexual del penitente es puesto bajo interrogatorio, sino «[...] el cuerpo mismo del penitente, sus gestos, sus sentidos, sus placeres, sus pensamientos, sus deseos, la intensidad y la naturaleza de lo que él mismo experimenta. [...] El nuevo examen va a ser un recorrido meticuloso del cuerpo, una especie de anatomía de la voluptuosidad» (Foucault, [1999] 2007: 179). Tocar, mirar y, sobre todo, hablar y escuchar los discursos indecentes son las prácticas de incitación a la sexualidad impropia que convergen en el cuerpo, el espacio de la lujuria.

Otro aspecto señalado por Foucault es la importancia del contacto entre las técnicas de dirección espiritual y las de corrección médica en el fenómeno de la posesión.

El síntoma de la posesión demoníaca se identifica con la convulsión, que Foucault define como una «noción/araña que tiende sus hilos tanto del lado de la religión y el misticismo como de lado de la medicina y la psiquiatría» ([1999] 2007:199) y que se presenta en el cuerpo poseído a través de movimientos involuntarios, agitaciones, pero también de enunciados obscenos; la técnica de la confesión se derriba sobre la carne perversa del cuerpo y se acompaña por toda una serie de ‘mecanismos anticonvulsivos’, con el fin de «penetrar la carne, hacerla pasar por el filtro del discurso exhaustivo y el examen permanente; someterla en detalle, por lo tanto, mantener siempre la exacta dirección de la carne, poseerla en el nivel de la dirección, [...]. Poseer la dirección de la carne, sin que el cuerpo la objete con el fenómeno de resistencia que constituye la posesión» (Foucault, [1999] 2007:202).

La recodificación de la convulsión en términos médicos alrededor de los siglos XVII y XVIII es una etapa fundamental en lo que sucesivamente constituirá el estudio de la histeria y de la sexualidad: inicialmente síntoma de las enfermedades nerviosas, a través de la convulsión se verifica una apropiación del telón de fondo sexual que supone todo movimiento involuntario o titilación. De esta manera, la psiquiatría se gana el acceso a una manifestación corporal que la práctica religiosa ha intentado contener y erradicar a través de la confesión, una técnica que, como ya se ha planteado, encontrará una continuidad en el quehacer psiquiátrico.

De hecho, la figura del sacerdote en tanto confesor no se elimina, sino modifica su apariencia, a pesar de que las técnicas sigan intactas: la confesión deja paso a la pericia psiquiátrica, a la evaluación del estado mental del individuo.

1.2.2 LA RECONVERSIÓN DE LA LOCURA Y DEL INSTINTO SEXUAL EN PELIGRO SOCIAL

La psiquiatría moderna no se origina dentro de la medicina general, sino que se configura como una rama especializada de la higiene pública, y verá su posterior integración durante la primera mitad del siglo XIX en la práctica médica, lo cual se debe esencialmente a la conversión, en primer lugar, de la locura en enfermedad, es decir, «[...] patologizar los desórdenes, los errores, las ilusiones de la locura; fue preciso llevar a cabo análisis (sintomatología, nosografía, pronósticos, observaciones, historiales clínicos, etcétera) que aproximarán lo más posible esa higiene pública, e incluso la precaución social que estaba encargada de asegurar, al saber médico y, en consecuencia, permitieran el funcionamiento de ese sistema de protección en nombre de este saber» (Foucault, [1999] 2007:116).

En segundo lugar, la locura se ve codificada no como una enfermedad cualquiera, sino como un peligro para la sociedad, por su carácter imprevisible para todos, menos que para los que directamente se encargan de analizar y decodificar los signos, las señales que deben servir de indicios para identificar precisamente la enfermedad que conduce al crimen sin razón, peligro absoluto para la sociedad: la medicina psiquiátrica se autolegitima por ser la única disciplina que tiene el método y el saber para solucionar los problemas internos del aparato jurídico. De esta manera se sientan las bases de la relación entre el aparato punitivo y el saber médico, a través de la creación de un discurso corroborado por ambos poderes: la teoría de la degeneración, donde los desórdenes mentales y nerviosos no son el resultado de un comportamiento fuera de la norma, de la desviación sexual.

La justicia se reforma: crimen y demencia ya no se consideran como excluyentes entre sí; en cambio, el aparato jurídico comienza a interesarse por los motivos que llevan a un sujeto a actuar de manera criminal. Por lo tanto, el aparato jurídico se encuentra en un *impasse*: el sistema se plantea inadecuado para responder a hechos que se identifican como vacíos dentro del dominio de la razón, ya que el cambio en la economía punitiva exige «[...] la racionalidad, el estado de razón del sujeto que ha cometido el crimen y la racionalidad intrínseca del crimen mismo» (Foucault, [1999] 2007:113); en otras palabras, para aplicar el derecho de castigo, es necesario poder aplicar los principios de razón y de la inteligibilidad. El aparato jurídico empieza entonces su necesario acercamiento hacia «[...] cierta forma de saber, cierta forma de análisis, que permitan definir, caracterizar la racionalidad de un acto y distinguir entre un acto razonable e inteligible y un acto irrazonable y no inteligible» (Foucault, [1999] 2007:113). Es decir, la mirada jurídica empieza a alinearse con una postura de indagación interior que, como se ha subrayado, es fundamental en la práctica médica.

Ya se ha mencionado cómo el saber psiquiátrico se inserta en el ámbito médico a través de la patologización de la locura. Con respecto a la higiene pública, conservará el fin de prevenir y preservar el funcionamiento de la sociedad que precisa de individuos sanos en términos de ‘normalidad’. Se procede entonces a la creación de una etiología de las enfermedades mentales, en la que se analizan, describen y catalogan sus causas y efectos; al mismo tiempo, se inserta en esta etiología un *a priori*: el enfermo se conecta indisolublemente con algún grado de peligro y criminalidad.

Ahora bien, la base de esta codificación se sienta en un proceso que ve la categoría del ‘instinto’ como elemento en grado de llenar ese vacío que se produce en el interior del poder jurídico, incapaz de juzgar lo que está afuera de la racionalidad: «[...] el instinto será, desde luego, el gran vector del problema de la anomalía, e incluso el operador por medio del cual la monstruosidad criminal y la simple locura patológica van a encontrar su principio de coordinación. [...] A partir de la noción de instinto, y en todo de lo que otrora era el problema de la locura, podrá organizarse toda la problemática de lo anormal, lo anormal en el nivel de las conductas más elementales y cotidianas» (Foucault, [1999] 2007:128).

El instinto no solamente se conecta a una cierta dosis de irracionalidad, sino también a esa peligrosidad que funciona como un eje alrededor del que se unen el poder jurídico y médico. El peligro que necesariamente comporta un individuo enfermo no es un peligro cualquiera, sino el más temido de todos: la muerte. La amenaza de muerte que se sienta en

la figura del criminal-enfermo mental, se postula más bien como una promesa futura de que algo inevitablemente pasará, exige por esto una doble intervención médica y jurídico-administrativa (Foucault, [1999] 2007:139).

De esta manera, en la psiquiatría se produce una práctica que intenta alcanzar la comprensión de todo tipo de desorden presente en la conducta cotidiana y que, inevitablemente, se conecta a toda una serie de comportamientos que hasta ese momento se consideraban parte de la esfera moral y judicial. Todo tipo de indisciplina, agitación, rareza se puede analizar en términos psiquiátricos y, sobre todo, es posible discernir entre lo que es conforme a la norma y lo que se aleja de ella: así se produce la categoría de lo 'normal' a la que se podrá oponer lo patológico, lo irregular, lo disfuncional, características resumibles en el término 'anormalidad', en el que cabe un matiz de peligro que el individuo anormal representa para sí mismo y los demás. En su interior se cela el instinto de muerte, «ese famoso deseo de matar y ser matado» que se origina en «una voluntad ambigua de muerte» (Foucault, [1999] 2007:131), que se convertirá en el centro privilegiado de la indagación psiquiátrica.

Es dentro de este intersticio que se forma el monstruo humano, el primer 'antepasado' del anormal que Foucault toma en consideración, quien aportará a su descendiente un tipo de transgresión que se desarrolla en la institución jurídica, pero no pertenece totalmente a ella; es necesario apelar a la categoría de lo 'no natural', es decir, un territorio por afuera de las leyes que regulan la naturaleza, por el cual se aplicaría un juicio de tipo "jurídico-biológico" (Foucault [1999]2007: 57). El monstruo combina lo que es por naturaleza imposible y aquello que no es juzgable.

El primer monstruo humano será de tipo político y moral: el rey de Francia Luis XVI, intocable por las leyes determinadas en un pacto social en el que no aparece, ya que el rey está arriba de la ley y el poder mismo de ley *deriva* de él. Sus crímenes no pertenecen entonces a un espacio legal y humanamente establecido. En otras palabras, se empieza a definir un vacío en términos de economía de juzgar y economía de punir que será sucesivamente colmado gracias a la intervención de la psiquiatría.

Cabe resaltar una convergencia enormemente interesante en el análisis de Foucault, quien encuentra ya en la figura del monstruo humano una constatación de que los crímenes más inhumanos se cometen en la esfera sexual. Los cuales se originan en su totalidad a partir de dos prácticas que constituyen los tabúes de Occidente: el incesto y la homosexualidad, que hacen de María Antonieta «la figura del desenfreno, de la licencia sexual y, en particular, del incesto [...]» (Foucault, [1999] 2007:100). Además, se agrega

un matiz de instinto que sirve para diferenciar los comportamientos animales de lo humano, en particular, el canibalismo. Son estas las características principales que redefinen los reyes de Francia en términos de monstruos humanos.

Existen otros tipos de monstruos, además del gran monstruo político, cuyo cuerpo es el centro de la profunda infracción de las leyes naturales y jurídicas; siguiendo el análisis foucaultiano, se reconocen: la mezcla de dos reinos, animal y humano; la mezcla de dos especies; de dos individuos (niños siameses); de dos sexos (el hermafrodita) y, por último, la mezcla entre vida y muerte (el feto malformado que fallece a pocos minutos del nacimiento).

El hermafrodita es una figura decididamente importante para Foucault, que en 1978 coordina la publicación de *Herculine Barbin dite Alexina B.*, las memorias de una persona intersexual asignada de sexo femenino al nacer, que será posteriormente modificado luego de un examen médico a los veinte años. El caso de Herculine Barbin ve la efectiva colaboración de la institución médica y jurídica justamente en el periodo que analiza Foucault, alrededor del siglo XVIII: el vacío que crea la duda sobre su sexualidad requiere la opinión médica que tiene la autoridad para descifrar la naturaleza femenina o masculina de Herculine; luego, la institución jurídica decreta su posición dentro de la sociedad.

En el niño masturbador, tercer antepasado del anormal, la presencia del elemento sexual es asimismo visible, sobre todo por aparecer en el ámbito de la casa y de la familia, el lugar donde se organiza el control biopolítico en relación con las medidas que precisan anticipar y evitar las prácticas sexuales consideradas anormales que, de una u otra manera, derivan de la masturbación, que Foucault define como una «[...] especie de causalidad polivalente a la que puede asociarse, cosa que todos los médicos del siglo XVIII van a hacer de inmediato, toda panoplia, todo el arsenal de enfermedades corporales, enfermedades nerviosas, enfermedades psíquicas. En definitiva, en la patología de fines del siglo XVIII no habrá prácticamente ninguna enfermedad que no pueda corresponder, de una u otra manera, a esta etiología, es decir, la etiología sexual» (Foucault [1999]2007:65).

La cita evidencia la ansiedad que procura el peligro de la enfermedad, que se expresa en una codificación excesiva de los cuerpos, en términos de definición, para su inclusión en las estructuras sociales.

1.2.3 DISCIPLINAR EL CUERPO: EL TEATRO DE LOS NERVIOS

En efecto, la producción de un saber sobre el cuerpo y sobre su sexualidad en el siglo XIX, se propone no solamente el objetivo de dar cuenta de la verdad del cuerpo (un

propósito que la anatomía se había prefijado desde Vesalio), sino también de corregirlo y disciplinarlo, particularmente en los casos de desviación de lo que se considera la normalidad clínica, el grado cero de monstruosidad, como diría Canguilhem.

El proceso que tiene como resultado la patologización del placer perverso, fuera de la norma, procede por una serie de etapas: aislar en instinto, analizarlo, patologizarlo y, finalmente, la búsqueda de una tecnología correctiva que pueda dar paso a la normalización. El régimen de la sexualidad se constituye entonces como un dispositivo cuya misma razón de ser se sienta en la mirada penetrante y minuciosa de la práctica médica en los cuerpos con el fin de conocer su interioridad: «La sessualità è legata a dispositivi recenti di potere [...] è stata legata fin dall'origine ad un'intensificazione del corpo – alla sua valorizzazione come oggetto di sapere e come elemento nei rapporti di potere» (Foucault, [1976] 2020: 95).

La herencia higienista de la psiquiatría implica la organización de un sistema de control apto a la normalización de las degeneraciones, un proceso que pasa por diferentes prácticas: a menudo, las patologías mentales se trataban mediante intervenciones quirúrgicas (Zilboorg y Henry, [1941] 2001:387) en el aparato reproductivo de los enfermos; en el caso en que sus órganos reproductivos se cualificaran como el espacio donde tiene lugar la degeneración, la castración cumple una doble función: la curación de la enfermedad en el individuo y el cuidado social que evita que la anomalía se propague a través de la reproducción.

Configurándose en tanto parte de la medicina, la psiquiatría tiene que cumplir con los términos que dicha disciplina presupone; al fin de mantener el precepto de la comprensión totalizante, dentro de la psiquiatría se desarrolla la propensión a «elaborar, esbozar el árbol genealógico de todos los trastornos sexuales» (Foucault, [1999] 2007:258). Es necesario, pues, producir un saber especializado que se difunde a través de los tratados de psicopatología moral y sexual.

El cuerpo está en el centro de la red de poderes que se desarrolla en el campo psiquiátrico: el análisis foucaultiano justamente subraya la importancia de la aplicación de un orden «en el sencillo sentido de una regulación perpetua y permanente de los tiempos, las actividades, los gestos; un orden que rodea los cuerpos, los penetra [...]» ([2003]2007:16).

El primer paso es alimentar una percepción del cuerpo individual que es específica del sistema disciplinario y que se diferencia de la relación de soberanía, la cual «[...] no se aplica a una singularidad somática sino a multiplicidades que, de alguna forma, están por

encima de la individualidad corporal [...]» (Foucault, [2003]2007: 64). El individuo no se concibe sino en ocasiones discontinuas, como en ceremonias donde el cuerpo se reconoce a través de una marca, un ademán que identifica un rol específico que es contingente a una situación determinada. Por lo tanto, el principio de individuación funciona solamente en la parte alta de la jerarquía de la relación de soberanía: el único caso en que se esboza la individualidad es, parcialmente, en el cuerpo del rey que es regido por reglamentaciones propias que lo identifican como unidad en vida y multiplicidad en la muerte, como se analiza en célebre estudio de Kantorowicz.

El poder disciplinario, en cambio, trabaja el cuerpo del individuo en su totalidad a través de «[...] una captura exhaustiva del cuerpo, los gestos, el tiempo, el comportamiento del individuo. Es una captura del cuerpo y no del producto; es una captura del tiempo en su totalidad y no del servicio» (Foucault, [2003]2007:66).

La escritura tiene un rol fundamental en el proceso disciplinante que se basa en procedimientos de control constantes; es, pues, un instrumento a través del cual es posible marcar, registrar, anotar todo lo que deriva de la observación directa: «[...] los cuerpos, los comportamientos y los discursos de la gente son rodeados poco a poco por un tejido de escritura, una suerte de plasma gráfico que los registra, los codifica, los transmite [...]» (Foucault, [2003]2007:67).

Es más, Foucault constata la existencia de una relación extremadamente estrecha entre escritura y cuerpo que se codifica en la visibilización de éste, por ejemplo, en el sistema escolar que se encarga de la transmisión de un saber verificado trámite pruebas escritas, a las que siguen notas, informes sobre la conducta del alumno que crean un perfil que corresponde a un individuo esquematizado y sistematizado.

La misma técnica de observación y redacción del individuo escrito sobre el papel se verifica, paralelamente, en la disciplina policial, donde se crean fichas con los datos de los reos; sus conductas se introducen en un sistema en continua actualización y centralizado que se sitúa, a menudo, en la capital del país.

El poder de disciplinar se formula entonces como una instancia normalizadora: el producto es un discurso que no solamente enuncia el cuerpo, sino que se escribe en su superficie, el lugar donde se ejecutan los tratamientos. En 1800, Philippe Pinel publica *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou La manie* donde la figura del enfermo mental sigue definiéndose «fougueuse» (VII) y necesaria de una corrección que se ocasiona a nivel corporal «lotions répétées de la bouche, odeurs fortes, variétés des positions du corps, frictions des extrémités» (VIII).

Pinel se considera el primer psiquiatra moderno, conocido sobre todo por haber desencadenado los enfermos en el manicomio de Bicêtre. Sin embargo, detrás de una escena que aparentemente confiere una recobrada humanidad a la figura del alienado, como en el caso de la creación de la cárcel con respecto al suplicio público, se produce una relación basada en una deuda que el enfermo tiene hacia el médico: en lugar de las cadenas, la sujeción atañe los enfermos de una manera invisible pero igualmente firme. Es más, la liberación pone al enfermo en condición de agradecer al médico, cuya recompensa será la curación de la enfermedad (Foucault, [2003]2007: 46-47).

El mismo Pinel es creador de un método que se sienta en la manipulación del entorno concreto del paciente para que coincida con la verdad de su delirio; es como si el médico abriera un paréntesis y creara un espacio en el que la locura se vuelve normalidad. Es fundamental que el médico-psiquiatra se ponga a cargo de este espectáculo, porque es su figura, depositaria de *la* verdad, que da validez a una representación donde se «irrealiza la realidad para actuar sobre el juicio erróneo emitido por el enfermo» (Foucault, [2003]2007:155).

El episodio referido por Foucault sobre la curación del paciente Dupré por parte de François Leuret, alumno de Esquirol, es emblemático de la actuación de una operación de verdad en la que el enfermo tiene que asumir su rol en primera persona, es decir, ser consciente y hacerse cargo de su identidad. Es significativo que el oficio que el psiquiatra encuentra para el enfermo es el de corrector de imprenta, donde es necesario conformarse a la disciplina de las reglas gramaticales.

El trabajo no sirve solamente como una aplicación exterior de una disciplina que tiene que ser interiorizada por el paciente, sino como un medio para permitir una reinserción en la sociedad que pasa por el deseo: el psiquiatra lleva a Dupré al teatro para fomentar la necesidad de concurrir a espectáculos; de ahí, la necesidad de mantener un trabajo para alimentar un nuevo deseo, que funcionaría como sustitución de la satisfacción que el enfermo supuestamente siente en la situación de la enfermedad y que Foucault subraya en la teoría del médico: «Cuando se retoma todo el desarrollo de la cura, se advierte que Leuret ha intentado, desde el inicio, atacar ese placer de la enfermedad, del síntoma, que había notado en su paciente» (Foucault, [2003]2007:192).

Es evidente que no se trata de un placer en términos sexuales, sino en sentido amplio, es decir en tanto satisfacción del hedonismo como uno de los rasgos principales de la locura. Sin embargo, cabe también subrayar que se relaciona con una redirección y

reglamentación en términos disciplinarios de los deseos y de las necesidades que sirven para alcanzarlo, donde el tratamiento será un nuevo deseo que se infunde en el paciente.

A menudo estas regulaciones pasan por el ataque hacia el cuerpo: duchas, privación alimentaria, chaleco de fuerza, estimulaciones eléctricas. Unas operaciones que se llevan a cabo no solamente en la privacidad del asilo, sino también se exhiben en el espacio público de las demostraciones en los teatros, dedicados a la formación de los psiquiatras.

De hecho, son célebres las lecciones del martes que Jean-Martin Charcot, padre de la neurología, imparte en el hospital de la Salpêtrière donde se forman médicos y psiquiatras; también Sigmund Freud participará por un breve periodo a sus clases, que luego traducirá al alemán en 1892 (Didi-Huberman, [1982]2008:115). El neurólogo francés se dedica en particular al estudio de la histeria, de la que produce una nueva taxonomía en tanto neurosis que la aleja de la posesión demoníaca, Charcot subraya el carácter performativo de la histeria en sus clases, donde se pone en escena un auténtico ‘teatro de la histeria’ en una sala que podía alojar hasta quinientas personas, compuesta de escenario, luces de escena; a la que se agregan obras de arte, fotografías y proyecciones, además de disfraces utilizados sea para la enseñanza, que para dramatizar la enfermedad (Stephenson, 2001:28).

En general, el cuerpo del paciente se somete a la experimentación del médico: como ya se planteó, los psiquiatras utilizaban todo tipo de dispositivo de coerción, como por ejemplo duchas, camisa de fuerza, electrochoque, pero también compresiones ováricas y, en los casos considerados más graves, la histerectomía. Como subraya Didi-Huberman: «Corpo d’automa, talvolta inerte, talvolta incontenibile, un corpo dunque modellabile, poiché convocato in appello, all’appello della *didascalìa!*» ([1982] 2008:233). La manipulación de la materialidad plástica del cuerpo incluye no solamente su carne, sino también sus proyecciones psíquicas, es decir, su mente. El cuerpo es el actor principal de los espectáculos – hipnóticos, fantasmagóricos, que serán profundizados en el tercer capítulo– que se producen para reconvertir la mente enferma.

A través de la hipnosis, largamente utilizada por Charcot, la corporalidad del paciente se somete a una transformación que se aproxima a una verdadera metamorfosis, que le permitía deconstruir y modificar su materialidad: insertar un síntoma que pudiera eclipsar otro, suprimirlo y luego hacerlo aflorar de nuevo. Es muy oportuna, en este caso, una analogía de Freud en el ensayo sobre la psicoterapia, citado por Didi-Huberman ([1982] 2008: 240): el pintor trabaja *per via di porre*, como afirmaba Leonardo da Vinci, es decir, a través de la aplicación de un material a otro: la suma del material produce una obra. De

la misma manera, la hipnosis trabaja la carne de la histérica, que es la tela donde el psiquiatra tiene la capacidad figurativa de redibujar, es decir, reconfigurar el espacio donde se produce la enfermedad.

El siglo XIX retoma la concepción de un cuerpo máquina donde los nervios son la sede de la sensación y de la sensibilidad, un reticulado nervioso en el que se sienta una matriz que es necesario para uniformar a las normativas sociales. Donde Charcot escribe «Alors c'est vraiment, dans toute sa simplicité, l'*homme machine* rêvé par de la Mettrie, que nous avons sous les yeux» (1890:337), Didi-Huberman hace hincapié en lo que queda entredicho: el médico es el Maestro, el dueño de la máquina corporal, el que la disciplina y la controla ([1982] 2008: 239).

Sin embargo, el cuerpo nervioso es un cuerpo que no deja de expresar una cierta ambigüedad, que se expresa a través de una lógica propia, como subraya Violi, «una *macchina* nervosa, certo regolata dall'anima ma idealmente provvista anche di una logica propria, che potremmo definire una logica della sensazione» (2002:19).

A continuación, se dará cuenta de una perversión que hace del dolor el fundamento de esa 'lógica de la sensación': el sadomasoquismo, en cuya violencia se explicita la invisibilización de la violencia que forma las estructuras sociales.

1.2.4 DE LA PSIQUIATRÍA AL PSICOANÁLISIS: EL (SADO)MASOQUISMO

En una entrevista publicada en el periódico estadounidense *The Advocate* un año antes de su muerte, Foucault afirma: «[S&M]'s the real creation of new possibilities of pleasure, which people had no idea about previously. The idea that S&M is related to a deep violence, that S&M practice is a way of liberating this violence [...] is stupid. [...] they are inventing new possibilities of pleasure with strange parts of their body – through the eroticization of the body» (Foucault; Rabinow, 1997:165).

Esta perspectiva sobre las nuevas posibilidades que las prácticas sádica y masoquista vehiculan es reciente: de hecho, la entrada en la escena médica de la que se denominan “desviaciones sexuales” no toma en consideración su potencial, sino su posicionamiento fuera del régimen de la normalidad heterosexual, cuya gestión está a cargo de la psiquiatría.

Como ya se ha planteado, la representación de la sexualidad pasa por el imaginario visual y a través de los tratados de psicopatología sexual, que abundan durante todo el siglo XIX. Según Foucault, el primer gran estudio que sistematiza las degeneraciones sexuales

es *Psychopatia sexuales* de Heinrich Kaan, publicado en Leipzig en 1844 ([1999] 2007:258), donde se identifican unas instancias fundamentales para los estudios sucesivos.

Según Kaan, la sexualidad humana se ‘naturaliza’, es decir, se inserta en el dominio del mundo natural, sede de los instintos, que se manifiestan a través de los órganos sexuales. El instinto sexual, en Kaan, no cobra la cualidad anormal y negativa que se le atribuirá sucesivamente; de hecho, «el instinto sexual desborda, lo hace naturalmente, su fin natural. En otras palabras, con respecto a la copulación, es normalmente excesivo y parcialmente marginal» (Foucault, [1999] 2007:259). Sin embargo, es justamente la cualidad intrínsecamente vivaz del instinto sexual que lo expone a toda una serie de anomalías, que potencialmente desbordan en el onanismo, la pederastia, la homosexualidad, la violación de cadáveres, el bestialismo y la atracción hacia las estatuas.

Ahora bien, si, como ya se ha planteado, el instinto sexual en Kaan se define como algo natural, ¿en qué manera se produce la anomalía?: «[...] lo dice en el texto, la *phantasia*, la imaginación, prepara el camino a todas las aberraciones sexuales» (Foucault, [1999] 2007:259).

La imaginación, según Kaan, crea un intersticio en el cual se actúa el desenganche entre naturaleza y normalidad; es una atribución fundamental, porque «ese trabajo recíproco del instinto sobre la imaginación y de la imaginación sobre el instinto, su acoplamiento y su sistema de interferencia van a permitir, a partir de ahí, establecer una continuidad que irá desde la mecánica del instinto hasta el despliegue significativo del delirio» (Foucault, [1999] 2007:261).

Sucesivamente, el instinto sexual se posicionará en la economía del deseo en el campo del puro goce, sin fecundación. Se descubre entonces el placer sin fines de reproducción que se convertirá en un objeto de estudio de la psiquiatría por quebrar el instinto sexual del campo de la normalidad, donde es necesario para la continuación de la especie. «Los mecanismos del placer aseguran la desconexión del instinto sexual con respecto a la reproducción, y esta desconexión va a permitir constituir el campo unitario de las aberraciones. El placer no ajustado a la sexualidad normal es el soporte de toda la serie de conductas instintivas anormales, aberrantes, susceptibles de psiquiatrización» (Foucault, [1999] 2007: 268).

La catalogación de las aberraciones sexuales de Kaan no tendrá el mismo éxito de la famosa obra *Psychopathia Sexualis: eine Klinisch-Forensische Studie* (1886)⁸ del sexólogo, psiquiatra y neurólogo alemán Richard Freiherr von Krafft-Ebing, quien define las ‘parafilias’, es decir, los comportamientos sexuales que se encuentran fuera del régimen de la heteronormatividad y que se alejan de una economía del placer solamente como un efecto colateral de la reproducción; lo que se anhela en las parafilias es el placer perverso que, como se ha planteado anteriormente, se define en el ámbito psiquiátrico como esa actitud que hace que el instinto sexual natural se desnaturalice.

Dentro de las parafilias, que se constituyen dentro de la anormalidad, se definen cuatro categorías: la inversión (que incluye la homosexualidad, el travestismo, la bisexualidad, la androginia); el fetichismo; el sadismo y, finalmente, el masoquismo. Como bien se sabe, sadismo y masoquismo son neologismos acuñados por el mismo sexólogo y llevan el nombre de dos autores cuyas narraciones encarnan esas perversiones: el Marqués de Sade y Leopold von Sacher-Masoch, que serán profundizados en el capítulo siguiente.

En Oosterhuis (2012) se plantean cinco importantes características del trabajo de von Krafft-Ebing, fundamentales para dar cuenta de su práctica psiquiátrica: la sexualidad como una fuerza inevitable ínsita en el hombre; una diferente clasificación del deseo sexual; definir la sexualidad en el ámbito de la libido y no de la procreación; la dimensión psicológica de la sexualidad; y por último, la estrecha conexión entre sexualidad e identidad. La sexualidad entra en la identidad como una de sus partes constitutivas; por lo tanto, su interpretación comienza por las narraciones que los mismos pacientes producen en diálogo con el psiquiatra: la relación confesor-penitente se transforma, pero su esencia permanece.

El diagnóstico psiquiátrico de Krafft-Ebing se basa en una reconstrucción a través de los recuerdos y de las sensaciones de los pacientes desde el presente de la narración. Las narraciones dan forma a sus (auto)biografías que se analizan en términos de causa y, al mismo tiempo, efecto de la sexualidad. Para mucho de los pacientes de Krafft-Ebing – afirma Oosterhuis (2012:152) – el mismo proceso de *narrar y escribir* sus historias les sirve para alcanzar la inteligibilidad completa de sus actos, que para ellos mismos resultaban incomprensibles.

⁸ La investigación de Krafft-Ebing se desarrolla a lo largo de las ediciones sucesivas. La primera traducción francesa, *Étude Médico-Legale. Psychopathia Sexualis, avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle*, fecha 1895. La primera traducción al italiano, *Trattato di psicopatologia forense in rapporto alle disposizioni legislative vigenti in Austria, in Germania ed in Francia* fecha 1897.

La publicación de los diagnósticos vehicula y crea un espacio para la expresión de estas degeneraciones, no solamente dentro del espacio médico, sino en la colectividad: de la misma manera en la que los tratados de los anatomistas producen en los imaginarios sociales un cuerpo anatomizado, los tratados de psiquiatría intervienen en el discurso social.

Desde el punto de vista de Krafft-Ebing, masoquismo y sadismo son complementarios: de un lado, el sádico recibe placer de la crueldad que inflige al otro, en una situación en la que la intensidad de este deseo determina el impulso del sujeto en traducir en realidad la representación de la crueldad. La desviación de la normalidad sexual ocurre en dos ámbitos: la necesidad del sujeto de llegar al placer a través del dolor del otro y la sustitución, a menudo, del coito por dicha necesidad sexual (Krafft-Ebing,[1924]1966:84-85). De Masi agrega la importancia de la relación de poder y de control que subyace en la práctica sádica: «Per il sadico è importante pensare che il dolore e la sottomissione producono piacere e che il partner gode di quanto gli viene inferto. «Il sadismo, infatti, è espressione dell'eccitamento sessuale prodotto dal trionfo e dal potere e non dalla sofferenza inflitta all'altro» (1999:41).

Del otro lado, pues, el masoquista goza de la sumisión y de la humillación llevadas a cabo por otra persona, quien detiene un poder absoluto sobre el sujeto. Por esto, se define como la obtención del placer a través de prácticas dolorosas, como la flagelación.

Es evidente, entonces, el *fil-rouge* que conecta las dos prácticas: la dualidad dolor-placer que es, a la vez, la fuente y el objetivo de la exaltación sexual del sujeto que lo coloca en un territorio fuera de la norma.

Una componente fundamental, que se ha subrayado en el análisis de Kaan y será presente en Freud, es la fantasía; *conditio sine qua non* para el sádico y el masoquista, la imaginación del acto y su construcción narrativa es la base sobre la que dichas prácticas perversas se desarrollan. Como comenta Oosterhuis: «As Krafft-Ebing explained, certain mental stimuli, such as fantasies, prevented the spontaneous physiological process that supposedly characterized normal sexuality from taking its course. Later, however, he also drew attention to the decisive role of the mind in the development of sexuality in general» (Oosterhuis, 2012:150-151).

Si bien la mente se encarga de dar cuenta de las imágenes sexuales, el cuerpo es efectivamente el teatro donde la obra se desarrolla; la sexualidad en Krafft-Ebing se expresa a través experiencias, sensaciones, pensamientos que ponen en conexión la mente y el cuerpo a través de un sistema de relaciones indisolubles.

El estudio del sadomasoquismo pasará directamente desde la psicopatología al método de investigación psicoanalítico; incluso Grossman (1986) menciona que la investigación sobre la perversión sería paralela y dependería de la creación del método psicoanalítico (397), definido en Foucault como «la otra gran tecnología de corrección y normalización de la economía de los instintos» ([1999] 2007:129).

Es cierto que Freud leía Krafft-Ebing y, de hecho, lo cita a lo largo de *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1904-1905) y otros estudios; existen muchas correspondencias entre el trabajo del psiquiatra y del psicoanalista por lo que concierne la etiología del sadismo y del masoquismo; así como en el intento de Freud para derrocar la analogía entre perversión y enfermedad, en su teoría las perversiones son el negativo de la neurosis, es decir, la perversión sería una manera de defenderse de la psicosis.

El masoquismo evidentemente recobra un mayor interés para el psicoanalista; sus escritos sobre el tema se derraman en toda su producción, que se puede dividir en tres fases: la primera, en la que el masoquismo es una transformación del sadismo (1905-1919); la segunda, como fenómeno ligado a la necesidad de ser punido, donde la perversión se entrelaza con el complejo de Edipo (1919-1924); y la tercera, en la que el masoquismo se relaciona con la pulsión de muerte (1924-1937).

El primer ensayo de la obra citada trata las aberraciones sexuales, divididas entre la desviación hacia el objeto sexual y hacia la meta sexual. En ésta última se encuentran el sadismo y el masoquismo que se definen como caras opuestas de la misma moneda por tener ambas prácticas como principio constitutivo el dolor: el masoquismo en tanto práctica pasiva, que «abbraccia tutti gli atteggiamenti passivi verso la vita sessuale e l'oggetto sessuale, e di questi l'estremo appare essere la congiunzione del soddisfacimento col patimento di dolore fisico o psichico cagionato dall'oggetto sessuale» (1982:471); el sadismo es en realidad la degeneración de un instinto violento que reside en la sexualidad de todos los hombres, y que resulta una perversión sexual debido a la utilización de prácticas extremadamente violentas (1982:470).

En *Pulsioni e i loro destini* (1915) define las pulsiones sexuales en tanto múltiples y originadas en diferentes órganos, ya que el estímulo pulsional se ocasiona en el interior del organismo; de hecho, el objetivo de la pulsión es conseguir el 'placer de órgano'. Freud define cuatro tipos de metas de las pulsiones: el trastorno hacia lo contrario; la vuelta hacia la propia persona; la remoción y la sublimación.

Las dos primeras se ejemplifican a través del comportamiento sadomasoquista, que Freud explica como una vuelta desde una pulsión activa (sadismo) hacia una pulsión pasiva

(masoquismo), es decir, se actúa un cambio en el objeto de la pulsión. Define la pareja antitética en tres puntos: el sadismo como acción violenta vuelta hacia otra persona, que se considera un objeto; sucesivamente, el objeto se abandona para sustituirlo con la persona propia; finalmente, se busca otra persona para que emprenda el rol de sujeto.

Además, se pone en relación la estructura de sadomasoquismo con el voyeurismo y el exhibicionismo, ya que ambas comparten el trastorno hacia lo contrario: «[...] al posto della meta attiva (martoriare, contemplare) viene instaurata quella passiva (essere martoriato essere contemplato)» ([1915] 1982: 22). El psicoanalista subraya también la diferencia entre los dos pares: la pulsión de ver y mirar se sienta desde el principio en el propio cuerpo, para terminar nuevamente en éste a raíz del impulso de ver con naturaleza autoerótica; en cambio, en el sadismo esta etapa previa apunta directamente a un objeto otro ([1915] 1982:28).

En 1919 se publica «*Un bambino viene picchiato*»: (*contributo alla conoscenza e all'origine delle perversioni sessuali*)» donde desarrolla aún más la reflexión sobre el masoquismo, partiendo de una fantasía que aparece con frecuencia en el curso de sesiones de terapia por histeria o neurosis obsesiva, sobre todo con pacientes de sexo femenino. Esta fantasía se refiere a un proceso construido a través de tres etapas: en la primera, un adulto le pega a un niño, en algunos casos hermano del niño fantaseador, con lo cual el rol del adulto sería el del padre. Esta fase se acercaría a una etapa que se definiría como proto-sádica, ya que la pulsión de placer no siempre es activa.

En la segunda fase, el niño fantaseador es azotado por el padre; cabe subrayar la insistencia de Freud en una concreción de esta imagen en la literatura, que en su perspectiva se volvería un catalizador para las fantasías masoquistas: «Facendo a gara con queste opere narrative l'attività fantastica personale del bambino cominciava a inventare un gran numero di situazioni e di istituzioni nelle quali più bambini venivano picchiati, o in altro modo puniti e castigati» ([1919]1982:42).

La tercera fase retoma la primera, pero produce unas variaciones: el padre se convierte en una figura adulta indeterminada, aunque siempre ligada a la autoridad, como por ejemplo el maestro, y en la escena aparece más de un niño. Lo que diferencia esta etapa de la primera es que la fantasía conlleva un sentimiento de excitación sexual intensa ([1919]1982:48).

Es evidente como en ésta, el ensayo Freud explora la relación entre la fantasía edípica y la sumisión al padre; de hecho, los masoquistas desarrollarían una susceptibilidad particular en relación con figuras paternas y, en general, autoritarias: «La fantasia di

percosse e altre analoghe fissazioni perverse non sarebbero dunque altro che le sedimentazioni di un complesso edipico, cicatrici, per così dire, del processo che si è concluso [...]» ([1919]1982:55).

En 1924 el psicoanalista austríaco escribe *Il problema economico del masochismo*, donde abre su reflexión a una serie de perspectivas nuevas: la perversión no sería solamente un epifenómeno de la sexualidad infantil, sino la fusión de la pulsión de vida y la pulsión de muerte, diferenciados por Freud en *Al di là del principio del piacere* en 1920. Esta nueva perspectiva permitiría superar la contradicción que se produce en la teoría de la libido: la búsqueda del dolor que subyace a estas perversiones demostraría la insuficiencia teórica del principio del placer.

Al aceptar la hipótesis de la pulsión de muerte – un concepto inicialmente propuesto por Sabina Spielrein en *La destrucción como causa del devenir* – Freud accede a la posibilidad de la existencia de un masoquismo primario e independiente de la primera fase sádica.

En 1941 Theodor Reik publica *Masochism in the Modern Man*, donde el autor destaca y profundiza tres características fundamentales para la comprensión del masoquismo sexual: la fantasía, el factor de suspensión y la actitud demostrativa.

La fantasía es una característica que ya se había subrayado en los trabajos de Kaan, Krafft-Ebing y Freud; Reik apuesta hacia una perspectiva más radical, donde para el masoquista: «Phantasy is its source, and at the beginning there is nothing but masochistic phantasy. The importance of this factor is proved by the fact that individuals with weakly developed imagination show no inclination to become masochists» (1941:44). La fantasía resulta entonces como una *conditio sine qua non* que no recobra la misma importancia en ninguna otra perversión.

Dentro de la realidad masoquista, la conversión de lo que se produce en la imaginación pasa entonces por la representación, «an acting out of preceding fantasies, daydreams that are transferred into reality» (Reik, 1941:49). La práctica masoquista *pone en escena* un drama previamente planificado; se resuelve entonces en un *acto performativo* donde, sin embargo, el masoquista se aferra a los detalles, los selecciona, los repite. La improvisación parece no tener cabida en el erotismo masoquista.

Se podría entonces hacer referencia a la ritualidad de un acto, necesaria y vinculada a un apego extremadamente rígido de los componentes imaginarios: el masoquista requiere una cierta disciplina en la representación de sus fantasías que, solamente en un largo plazo de tiempo, pueden ser objeto de modificaciones. De hecho, el material creativo del

masoquista se moldea y se elabora sobre todo gracias a sus lecturas, sus experiencias diarias, «or the distilled memories of films or plays or of some talk» (Reik, 1941:53).

En las escenas imaginadas no es imperativo que el masoquista se identifique con la víctima: a menudo la excitación pasa por la identificación con una figura activamente cruel. Además, remarca Reik, la identificación puede concretizarse en una perspectiva externa, un espectador que no participa efectivamente en la escena pero que demuestra un conocimiento extremadamente profundo de los pensamientos y las emociones de los participantes (55).

El segundo factor es de naturaleza temporal y es parte activa en las fantasías masoquistas: la suspensión se sienta en la prolongación de todo lo que anticipa el orgasmo. Se crea entonces un círculo en el que la tensión generada en la operación de suspensión se mezcla con la congoja: el masoquista evita el placer y lo busca incesantemente (Reik, 1941:60-61). En esta tensión es evidente una característica aparentemente contradictoria – codiciar el placer y atormentarse para evitarlo – en donde, sin embargo, reside la potencia de la práctica: donde ansiedad y placer se confunden, el masoquista pone en acto una reconversión de los dos términos en su cuerpo en espera del cierre. La punición es, paradójicamente, el máximo placer.

El cuerpo se coloca entonces en el centro de la actitud demostrativa, considerado el tercer factor en el análisis de Reik, ya tomado en cuenta por Freud en conexión con el exhibicionismo. Dar muestra del propio cuerpo alimenta la ansiedad y el placer que anticipan la punición, anhelada y sufrida, que requiere de un público para significarse.

La demostración pasa, nuevamente, por la institución de una representación donde el cuerpo es suspendido – a menudo literalmente – en el medio de un escenario donde el cuerpo se expone a la humillación y al sufrimiento.

A pesar de la aparente falta de control, donde el cuerpo parece a la merced del sufrimiento, para el masoquista es todo lo contrario: todo lo que se realiza en el escenario, tal vez parecido a un patíbulo, ha sido precedentemente ensayado una y otra vez en la imaginación.

Disciplina y control son palabras claves para dar cuenta de la sociedad. Lo que el masoquista actúa es una reconversión de todo el aparato disciplinario, al negar su misma identidad.

Masochism takes control of the technologies that produce subjectivity as cultural stereotypes. It develops elaborate strategies for framing the collapse of socially sanctioned identities, and it performs this collapse as a pleasurable abandonment of identity. These strategies aim specifically to pervert the disciplinary technologies our culture uses in its

everyday operation. Sadomasochism produces subjectivity through the performance of a sexual technology. It relies upon the pleasurable disappearance – and controlled reappearance – of the subject. (Noyes, 2018:4)

El cuerpo del masoquista se convierte entonces en la posibilidad del fracaso del proyecto disciplinante: como se profundizará en el capítulo siguiente, su misma performatividad se produce como una operación para dismantelar el sujeto.

Como se ha anticipado en la introducción, este primer capítulo tiene la función de esbozar la construcción del paradigma médico-científico a través de un proceso de autolegitimación en tanto pensamiento único, racional y verídico que, en general, se puede definir como la creación de un paradigma de verdad al que corresponde la creación de una normatividad que su directa emanación.

El impulso hacia el “descubrimiento” se derrama en todos los ámbitos de la cultura renacentistas, en los que cabe la corporalidad. El anatomista Vesalio revela al mundo un cuerpo privado de toda fuerza vital, moldeado por la mirada médica en el teatro anatómico.

Se ha resaltado también el comienzo de una relación colaborativa entre el poder judicial y médico, que cobra más espesor en el siglo XIX y que descansa detrás de una asociación en pos de la identificación de la enfermedad trámite la lectura de signos en el texto del cuerpo que se legitiman a través del discurso de verdad que ambos emanan.

Esta práctica subyace un cambio en la manera en la que se analiza la enfermedad, que va de la atención hacia la cura a la necesidad de detallar cada síntoma; a esto se suma un proceso de reconversión de la locura y del instinto sexual en tanto potenciales peligros para la sociedad.

De esta manera, la sexualidad se vuelve dispositivo, es decir, de una producción de discursividades vueltas a corregir, bloquear y orientar las estructuras sociales: todo lo que no entra en los parámetros se identifica como una amenaza.

Los signos de la enfermedad – cuya matriz es siempre sexual – se resignifican de acuerdo con instancias – la higiene social y, posteriormente, la psiquiatría y el psicoanálisis – que se encargan de la preservación de la sociedad y del individuo que la forma. El disciplinamiento del cuerpo – tanto social, como individual – se vuelve una prioridad, que se finaliza, nuevamente, en una espectacularización del enfermo y de la enfermedad.

En particular, la histeria se vuelve el centro de las ansiedades clínicas del tiempo, ya que sus manifestaciones no son pasibles de una sintomatología definible y estable.

La última parte del capítulo se focaliza particularmente en la perspectiva psicoanalítica del masoquismo; reconducida a un efecto de la síndrome edípica, la potencialidad inscrita

en la práctica será objeto de una reevaluación por parte del quehacer filosófico y de la esquizoanálisis de Deleuze y Guattari, que se profundizará en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 2. EROTIZAR EL CUERPO SACÁNDOLE LOS ÓRGANOS

En este capítulo se proporcionará un acercamiento a una línea filosófica que resalta una concepción de la corporalidad fuera del racionalismo y de la ciencia.

Un quehacer filosófico que ve su máxima expresión en las teorizaciones de Gilles Deleuze y Félix Guattari; en particular, se hará referencia a dos textos cabales para esta tarea: el *Anti Edipo* (1972) y *Mil mesetas* (1980), respectivamente la primera y la segunda parte del proyecto “Capitalismo y esquizofrenia”, en los que se expresa una detallada crítica a la estructura que funda los sistemas de representación; en particular, Deleuze y Guattari critican la concepción psicoanalítica del deseo, del inconsciente y como es evidente, de trauma edípico, cuya superación sería la etapa fundamental para la correcta formación de la sexualidad normal.

Para salir de esta estructuración es necesaria la violencia; una característica que, como se tratará en la primera parte del capítulo, es central al Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud, donde efectivamente nace el Cuerpo sin Órganos.

Su operación de vuelta a un se vuelve un lugar de impugnación de la estructuración: el organismo des-organizado, enfermo, proporciona un desorden que produce un cuerpo inestable, indefinible, vibrante y enfermo; en efecto similar a la desorganización que se produce tanto en la estructura como en la representación del personaje en *Farabeuf*.

Además, se dará cuenta de la relación entre violencia, sagrado y erotismo, al centro de las reflexiones de René Girard ([1972]1983) y Georges Bataille ([1957]1997). El ritual erótico, como se analizará en el cuarto y el quinto capítulo, será fundamental no solamente para un acercamiento a *Farabeuf*, sino también para dar cuenta de un generalizado interés que los narradores de la Generación de Medio siglo mexicana en el cuerpo, particularmente en esas prácticas que lo colocan fuera del límite normativo.

La centralidad de la corporalidad en el masoquismo retoma en sí muchos aspectos del ámbito ritual y teatral, en términos de performatividad.

Su práctica se vincula necesariamente a los roles – dominante y dominado – que retoman la relación que subyace al ejercicio del poder para dar cuenta de su violencia, a menudo neutralizada y naturalizada.

La segunda parte del capítulo se ocupa de esa línea de la filosofía que retoma el cuerpo como potencia y no como lugar de mortificación, en la filosofía de Nietzsche y Spinoza; una perspectiva que es actualizada y ampliada por Deleuze y Guattari. Al retomar la violencia y el dolor del Teatro de la Crueldad, profundizan los estados y las prácticas corporales fuera de la hegemonía – el esquizofrénico, el masoquista, el hipocondríaco, el drogadicto – al poner en práctica el devenir, el rizoma y el acontecimiento como maneras para romper los desencadenamientos del deseo positivo; unas nociones que serán debidamente profundizadas en la óptica de su disrupción del sujeto y de la identidad para entrar en el devenir y en la lógica de la sensación, como formas para encontrar nuevas modalidades del placer, alejadas de la positividad.

2.1 HACIA LA RUPTURA DEL LÍMITE: EL EROTISMO.

2.1.1 FILOSOFÍA, MANÍA ERÓTICA Y SACRIFICIO.

Como escribe Gasparotti en el incipit de *Filosofía del desiderio*, la filosofía ha individuado esencialmente dos tipos de hombre, el animal racional y el animal político. Sin embargo, es innegable la existencia de otra definición, la de animal erótico, que indicaría: «[...] l'originaria condizione della possibilità dell'incontro, ossia di ciò a partire da cui può aver luogo ogni pratica e ogni forma di relazione umana, compresa la filosofia stessa» (2007:17).

El erotismo es objeto de indagación filosófica ya desde el tiempo de Platón, que trata el mito de Eros en *El Simposio* y en *El Fedro*, pertenecientes al periodo de escritura del filósofo que se considera él de la madurez, indicativamente en la primera mitad del siglo IV a.C.

En *El Simposio*, es el médico Erixímaco quien propone el tema de la discusión durante el banquete, organizado por el poeta Agatón con el fin de celebrar su triunfo en las Leneas. Cada uno de sus participantes aporta algo sobre Eros⁹; sin embargo, es en la

⁹ Al retomar la Teogonía de Hesíodo, Fedro da cuenta de la importancia de Eros, el más antiguo de los dioses; Pausanias subraya la multiplicidad de Eros, donde su versión Pandemo «[...] el amor con el que aman los hombres ordinarios. [...] aman en ellos más sus cuerpos que sus almas [...]» (181b) se contrapone a la otra, Eros Uranio, que se define por ser «[...] más vieja y libre de violencia [...]» (181c), sublime y celeste, existe para llegar a la virtud. El mismo Erixímaco amplía la perspectiva de Pausanias y afirma la presencia de Eros en todas las cosas del mundo. Además, dibuja una conexión entre medicina y eros en la misma definición de la práctica médica como «el conocimiento de las operaciones amorosas que hay en el cuerpo en cuanto a repleción y vacuidad y el que distingue en ellas el amor bello y el vergonzoso será el medio más experto» (186c-d). Sucesivamente, Aristófanes cuenta el mito andrógino: en origen la humanidad estaba formada por individuos en los que convivían no solamente los dos sexos, sino dos cabezas, dos piernas. La potencia de los andróginos era tal que el mismo Zeus decidió placar cualquier pretensión de modificar la jerarquía entre dioses y humanos. Frente a la imposibilidad de simplemente destruir la humanidad, de la que los dioses

intervención del maestro de Platón donde se sientan unas cuestiones cabales para empezar la reflexión sobre el erotismo y el cuerpo.

Sócrates retoma lo que en su juventud le enseñó Diotima de Mantinea, una sacerdotisa que lo educó en la filosofía del Eros. Según esta versión no sería un dios, sino un demonio, nacido de Penia y Poros, respectivamente la pobreza y la abundancia. Es, pues, una figura liminar entre lo humano y lo sobrehumano – «[...] también todo lo demoníaco está entre la divinidad y lo mortal» afirma Diotima (202d-e) – recobra el cargo de mediador entre los humanos y los dioses: «A través de él funciona toda la adivinación y el arte de los sacerdotes relativa tanto a los sacrificios como a los ritos, ensalmos, toda clase de mántica y la magia» (202e).

Ahora bien, a pesar de cierta intención hacia la racionalización de Eros por parte de Platón, esta cita deja entrever una rendija que muestra otra concepción del dios-demonio, profundamente ligada al mundo de lo sagrado, del sacrificio y de lo ritual, como otra manera de llegar al conocimiento.

Colli argumenta una perspectiva diferente con respecto a la locura en la cultura griega antigua, es decir, como fuente de la sabiduría. Es en Delfos, donde reside el culto de Apolo, dios del conocimiento, donde se practica la adivinación para llegar al conocimiento: «Altri popoli, conobbero, esaltarono la divinazione, ma nessun popolo la innalzò a simbolo decisivo, per cui, nel grado più alto, la potenza si esprime in conoscenza, come ciò accadde presso i Greci» (1975:16).

Parece, pues, que éste no corresponda exactamente a la idea del dios que se crea en el imaginario occidental, fruto de la escuela filológica alemana del siglo XIX, que describe el dios del sol como el dios de la racionalidad, de todo lo que es arte, una perspectiva célebremente alimentada por Nietzsche. De hecho: «Gli studi più recenti sulla religione greca hanno messo in evidenza un'origine asiatica e nordica del culto di Apollo. [...] Di là sembra provenire il carattere mistico, estatico di Apollo, che si manifesta nell'invasamento della Pizia, nelle parole farneticanti dell'oracolo delfico» (Colli, 1975:19).

En el *Fedro*, la figura de Sócrates vehicula dos perspectivas sobre la *mania*, la locura: de un lado, se contrapone la locura a la moderación, a la capacidad de control de sí, que es, a grandes rasgos, la idea que se ha mantenido hasta hoy en el mundo occidental; del

dependen: «[Zeus] cortaba a cada individuo en dos mitades [...] como los que cortan los huevos con crines» (190d-e). Agatón ensalza las virtudes estéticas del dios - «el más hermoso y el mejor» (197b) - e introduce lo que sucesivamente será el objeto del discurso de Sócrates: emprender el camino de Eros significa emprender el camino hacia la belleza, la virtud y la verdad.

otro lado, a través de la mística se ha llegado a grandes conocimientos para el bienestar de los griegos.

Se identifican cuatro tipos de manía: la profética y la mística, que son las dos principales; la poética y la erótica, que según Colli son variaciones de las dos primeras. Presentándose, de nuevo, el erotismo en conexión con la manía y el conocimiento.

El primer capítulo de la obra de Colli es, básicamente, una crítica a la división apolíneo-dionisiaco que Nietzsche teoriza en *El nacimiento de la tragedia*, hasta afirmar que sería necesario no solamente ampliar la perspectiva del filósofo alemán, sino más bien modificarla. Apolo y Dionisio pueden divergir en muchos aspectos, pero la manía resulta ser una afinidad, un territorio en común, que se diversifica en el resultado: la manía poética derivada de Apolo, la manía erótica derivada de Dionisio (Colli, 1975: 21), donde ambas resultan iniciadoras y partícipes y de un saber.

La relación entre filosofía y *mania* erótica es, además, subrayada por el contexto en el que la narración del banquete se desarrolla: las leneas (Λήναια), fiestas religiosas celebradas en Atenas en honor de Dionisio Leneo, que deriva bien de *lenos*, «lagar, trapiche», bien de *lenai*, «ménades», dos elementos fundamentales del culto dionisiaco. La representación moderna del dios no deja espacio sino a una parte del culto, la que se describe en *Las Bacantes* de Eurípides; sin embargo, Dionisio es también una divinidad eleusina que se vincula a los misterios y al culto de Deméter y Perséfone. El rito fundamental de la iniciación es la *epopteia*, «[...] una visione mística di beatitudine e purificazione, che in qualche modo può venir chiamata conoscenza» (Colli, 1975:17).

Leneo reconduce también a un topónimo que hacía referencia a un área sagrada, donde se llevaban a cabo los ritos que acompañaban el culto que se celebraba alrededor del solsticio de invierno: el primer día consistía en una procesión y en un sacrificio; el resto de los días de las fiestas se organizaban representaciones teatrales trágicas y cómicas.

«Es imposible poner en duda que la fiesta constituye una conmemoración de la crisis sacrificial. [...]. La fiesta se basa en una interpretación del juego de la violencia que supone la continuidad entre la crisis sacrificial y su resolución» (Girard, [1972]1983: 127-9). En un estudio ya clásico, pero aún válido, René Girard da cuenta de las implicaciones que existen entre la violencia y lo sagrado, que desde su perspectiva son inseparables; el rol de la fiesta sería, como se subraya en la cita, una interpretación de la violencia originaria del sacrificio.

Este funciona como ritual de protección de los pertenecientes a la comunidad, donde en una víctima – el chivo expiatorio – se polariza una cantidad tal de violencia que excede

la de la sociedad. En este sentido, la violencia no tendría un carácter irracional, sino todo lo contrario: la víctima está al centro de esta operación de condensación violenta extremadamente regularizada que se basa en prácticas que, si no adecuadamente llevadas a cabo, pueden tener graves consecuencias; como en el caso de la tragedia *Follia di Eracle* di Euripide, emblema de lo que el estudioso francés define ‘crisis sacrificial’.

La evidente performatividad intrínseca al rito es subrayada en la obra *Dal rito al teatro* del sociólogo Víctor Turner: «[...] mi piace considerare il rituale soprattutto come *performance, rappresentazione*, e non come insieme di regole o rubriche. [...] Il termine ‘performance’ deriva ovviamente dall’antico francese *parfournir* che significa letteralmente ‘fornire completamente o esaurientemente’. *To perform* significa quindi produrre qualcosa, portare a compimento qualcosa, o *eseguire* un dramma, un ordine o un progetto. Ma secondo me nel corso della ‘esecuzione’ si può generare qualcosa di nuovo. *La performance* trasforma se stessa» (Turner, [1982]1986:145). Además de transformarse a sí misma, la *performance* no puede evitar modificar el cuerpo, que es su sujeto y objeto principal: un acto performativo no solamente produce valores, sino tiene la capacidad tanto de definir la norma, como de deconstruirla.

«I riti sono processi dell’incarnazione, – escribe Byung Chul-Han en *La scomparsa dei riti* – allestimenti corporei. Gli ordini e i valori in vigore in una comunità vengono fisicamente esperiti e consolidati. Vengono iscritti nel corpo, incorporati, cioè interiorizzati mediante il corpo. Così i riti creano una conoscenza e una memoria incarnate, un’identità incarnata, un legame incarnato. La comunità rituale è una *corporazione* (*Körperschaft*); nella comunità in quanto tale è insita una dimensione corporea» (2021:22-3).

Como ya se ha remarcado, la tesis de Girard gira alrededor del sacrificio como violencia que es funcional la purificación de la sociedad de la violencia; y que dispone de una función social, por lo que concierne a la venganza. El sacrificio se utilizaría, pues, sobre todo en sociedades en las que el sistema judicial está ausente (Girard, [1972]1980: 41).

Se trataría, en ambos casos, de restablecer un orden a través de una operación de purificación en la que la violencia es cabal. En los sacrificios humanos y animales es extremadamente evidente: derramar la sangre de la víctima tiene una consecuencia purificadora para los miembros de la sociedad, al derramarse en un espacio sagrado; el sistema judicial de la modernidad, en cambio, se sienta en la invisibilización de la violencia. De hecho, se rehúsa

Al salir de esa superficie, la sangre es solamente vector de impureza. Esta dualidad de la sangre se expresa muy claramente en esta cita de *Il sugo della vita* del antropólogo Piero Camporesi: «Carnalità e religiosità trovano nel sangue un elemento coagulante che rende possibile uno scambio continuo di pertinenze simboliche. Vettore di purezza e d'impurità, di *spucitia* come di *sanctitas*, principio di putredine e al contempo rigenerazione, di sacrificio come rigenerazione, di sacrificio come di marciume e di viltà, il sangue entra inesorabilmente nell'immaginario sacro e profano portatovi dall'idea del sacrificio divino, della rigenerazione attraverso le ferite, le sevizie, lo svenamento» (Camporesi, 1988: 84).

El órgano en el que este dualismo con respecto a la sangre convive es sin duda el útero que, como ya se ha mencionado en el capítulo anterior, es la fuente de profunda curiosidad en la ciencia médica. En resumidas cuentas, si de un lado el útero se considera fuente de vida, del otro lado la sangre producida en lugar de la fecundación se considera impura.

Según el esquema de Girard, a una violencia pura le corresponde una sangre pura; a la violencia impura, corresponde una sangre impura, donde el contexto sagrado es la discriminación entre puro e impuro. En algunos puntos de *La violencia y lo sagrado*, Girard menciona el rol de la sexualidad en conexión con la violencia impura: «La estrecha relación que existe entre sexualidad y violencia, herencia común de todas las religiones, se apoya en un conjunto de convergencias bastante impresionante. Con mucha frecuencia la sexualidad tiene que ver con la violencia, tanto en sus manifestaciones inmediatas – raptos, violación, desfloración, sadismo, etc. – como en sus consecuencias más lejanas. Ocasiona diferentes enfermedades, reales o imaginarias [...]» ([1972]1980: 42).

Ahora bien, la relación entre la práctica sexual, lo sagrado y la muerte ha de ser explorada en el autor que es una voz de referencia para el tema: Georges Bataille.

2.1.2 TRANSGRESIÓN Y EROTISMO EN BATAILLE.

Una figura cabal para la cultura europea del siglo XX: se le debe la recuperación de la filosofía nietzscheana de la interpretación nazi; en ámbito artístico, Bataille se vincula brevemente a la vanguardia surrealista, junto con Antonin Artaud, André Masson y Pierre Drieu de la Rochelle, que abandonará por divergencias políticas con André Breton, agriadas en el panfleto *Un cadavre* (1930): en el frontispicio, una fotografía del artista, con los ojos cerrados y una corona de espinas en su cabeza, decreta el fin de su experiencia surrealista.

Un intelectual que no se limita a la filosofía o al arte, sino que se derrama hacia el ámbito antropológico. Su reflexión se sienta en los estudios de Boas (1897) y Mauss (1925) como base para la noción de *dépense*, donde conceptualiza el exceso de lo sagrado, que en algunas culturas es necesario destruir o redistribuir para que no ocurra la acumulación; la forma más conocida de esta práctica se denomina *potlatch*, una ceremonia costumbre de algunas poblaciones de la costa norte-occidental de Norteamérica, un ejemplo de lo que se denomina “economía del don”.

En 1957 escribe *El erotismo*, seguido en 1961 por *Las lágrimas de Eros*, dos textos bisagras para el estudio del erotismo, un concepto más complejo de lo que aparece. Para acceder a sus matices, resulta necesario dar cuenta de los dos términos que para Bataille organizan la vida del hombre: prohibición y transgresión. El trabajo¹⁰ deriva de la prohibición y tiene una finalidad de organizar la vida del hombre para dar con su alejamiento de los impulsos y de la violencia del deseo. De hecho, «lo que el mundo del trabajo excluye por medio de las prohibiciones es la violencia; y ésta [...] es a la vez la violencia de la reproducción sexual y la de la muerte» ([1957]1997:46).

La violencia, pues, se coloca en el mundo de la transgresión; Bataille identifica dos “áreas” que dependen del principio de la violencia y se intentan excluir a través del trabajo: la muerte y el impulso sexual, que se reúnen en el erotismo. Diferentemente del mundo del trabajo – lineal, ordenado – el mundo de la transgresión mantiene una temporalidad circular, en la que vida y muerte se alternan sin discontinuidades: «La muerte de uno es correlativa al nacimiento de otro; la muerte anuncia el nacimiento y es su condición, La vida es siempre un producto de la descomposición de la vida. Antes que nada es tributaria de la muerte, que le hace lugar [...]» ([1957]1997:59). Sin embargo, la autopercepción del hombre lo vincula a una dimensión lineal, discontinua, en la que la temporalidad se diferencia en el pasado, el presente y el futuro; en cambio, la circularidad descrita en la cita, donde la vida prosigue la muerte y viceversa, se define justamente en términos de continuidad.

¹⁰ La organización del trabajo se sienta entonces en la razón ya que se sienta en procesos lógicos: «Il lavoro esige una condotta il cui calcolo dello sforzo, rapportato all'efficacia produttiva, risulti costante. Il lavoro richiedere una condotta della vita ragionevole, da cui siano esclusi i tumultuosi moti che si scatenano nel corso della festa e, in genere, del gioco (Bataille, [1957] 2017:40). El trabajo, pues, no consiste solamente en un mecanismo para contrastar con los impulsos, sino en tanto mecanismo productivo, de objetos y beneficios, que sirven al mismo objetivo de la prohibición, es decir, refrenar y contener la violencia de los impulsos. Ahora bien, la razón no rige solamente el trabajo, sino también la ciencia. El rol de la ciencia es entonces fundamental en la prescripción de lo interdicto: rehusar el origen del turbamiento y del siniestro es una condición imperativa del pensamiento científico que anhela la claridad y la objetividad.

La cercanía con la muerte provoca en el hombre un vacío que, según Bataille se balancea entre los límites del horror y del placer, donde los contornos entre repugnancia y deseo resultan poco definidos: «Puedo decirme que la repugnancia, que el horror, es el principio de mi deseo; puedo decirme que si perturba mi deseo es en la medida en que su objeto no abre en mi un vacío menos profundo que la muerte. Sin olvidar que, de entrada, ese deseo está hecho con su contrario, que es el horror» ([1957] 1997:63).

Una lógica de la sensación que encuentra en lo líquido y lo viscoso un eje que pone en el mismo plano el asco asociado a la putrefacción y al acto sexual. Como anticipado en el apartado anterior, la sangre ocupa una posición particular en cuanto su derrame en el sacrificio purifica la sociedad; fuera de ese espacio, es objeto de la prohibición: se puede considerar «un levantamiento de la prohibición de dar la muerte» y «el acto religioso por excelencia» ([1957] 1997:86).

Pues, es a través del sacrificio que Bataille conecta el mundo de lo sagrado y el erotismo de los cuerpos. Lo sagrado es, para el filósofo, un lugar de comunicación entre dos dimensiones, la de la prohibición y la de la transgresión. Para recapitular, el hombre, al instalarse dentro la primera dimensión, se vuelve discontinuo con respecto al mundo; la organización de los ritos, en particular de los ritos sacrificiales, lo hace reconectar con la continuidad. Al focalizarse en la etimología de sacrificio, es posible dar cuenta de su acción transformativa: derivado de *sacer*, ‘sagrado’, y *facio*, ‘hacer’, el verbo sacrificar significa literalmente convertir algo – un hombre, un animal – en algo sagrado y, por ende, desplazarlo hacia un lugar de continuidad. Ésta es «revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo» ([1957]1997:27) a través de una violencia, la de la muerte y de la disolución, que restituye el ser a la totalidad.

La eficacia de la revelación del sacrificio pasa por la espectacularidad del acto. Afirma Bataille: «Sólo una muerte espectacular [...] es susceptible de *revelar* lo que habitualmente se escaba a nuestra atención» ([1957] 1997:80)¹¹. La observación de un ser que se reincorpora a la totalidad se vincula al mismo miedo y a la misma atracción que provoca el cadáver, la evidencia de la ruptura y de la discontinuidad del ser humano.

Este enfoque hacia lo continuo y lo discontinuo del filósofo francés retoma esa mencionada tensión entre fragmento y totalidad, que se ha previamente evidenciado con respecto al cuerpo.

¹¹ Cursiva mía

Su importancia en la reflexión batailleana es indiscutible: es el lugar del sacrificio, de la muerte y del erotismo, tres elementos íntimamente ligados. El erotismo del cuerpo es, de hecho, una manera para hacer frente a la necesidad de reunirse con la totalidad, un movimiento que puntualmente se vincula con la violencia, «el terreno del erotismo» ([1957]1997:21), ya que presupone la revelación de la discontinuidad del ser: entrar en la continuidad significa la disolución de las formas constituidas. «Sin una violación del ser constituido – constituido como tal en la discontinuidad – no podemos representarnos el pasaje desde un estado hasta otro que es esencialmente distinto» ([1957] 1997:21)

La situación erótica, para Bataille, se puede poner en el mismo plano de un sacrificio: en ambos, es necesario aplicar la violencia para entrar en contacto con la continuidad, lo que Paz definirá «el salto». Así, pues, «El amante no disgrega menos a la mujer amada que el sacrificador que agarrota al hombre o al animal inmolado. La mujer, en manos de quien la acomete, está desposeída de su ser [...] *bruscamente se abre a la violencia del juego sexual desencadenando en los órganos de la reproducción, se abre a la violencia impersonal que la desborda desde afuera*» ([1957] 1997:95)¹².

El cuerpo tiene que pasar por la ruptura, literal y metafórica, para conectarse con el vacío, el desfallecimiento y, tal vez, con la muerte. Sin embargo, la disolución de la abertura del cuerpo en la vida discontinua no siempre significa su aniquilación, sino «sólo es cuestionada. Debe ser perturbada, alterada al máximo» ([1957] 1997:23).

A fin de cuentas, no resulta fuera de lugar volver al texto de Girard, donde se critica la innecesaria patologización de comportamientos eróticos considerados violentos, tachados de anormales o innaturales, donde no se reconoce la función de la violencia en las prácticas.

«Nada más banal, en cierto modo, que esta primacía de la violencia en el deseo. Cuando nos he dado observarla, la denominamos sadismo, masoquismo, etc. Vemos en ella un fenómeno patológico, una desviación en relación a una norma extraña a la violencia, creemos que existe un deseo normal y natural, un deseo no violento del que la mayoría de los hombres no se alejan mucho» (Girard, [1972]1983: 151).

Como se verá sucesivamente, la impostación de esas experiencias se vincula abiertamente a la demostración de que la violencia permea el mundo, a pesar de su continuo ocultamiento.

¹² Cursiva mía

2.1.3 LA PRÁCTICA S/M.

En el primer capítulo se ha explorado la atmósfera de positivismo científico que permea el siglo XIX, donde se da forma a lo que posteriormente se define como «biopolítica». Esta se organiza alrededor de un sistema de corrección de las anomalías en pos de reconducirse a los parámetros de “normalidad” donde es posible la creación del «sujeto normal», de acuerdo con la norma establecida por la sexología, la psiquiatría y el psicoanálisis.

La creación del sujeto se basa, pues, en estructuras fijas, moldeadas a través de operaciones políticas legitimadoras y excluyentes «[...] únicamente en términos negativos, es decir, mediante la limitación, la prohibición, la reglamentación, el control [...]» (Butler, [1990]2019:47). Estos procedimientos estabilizadores constituyen la identidad, una característica fundamental del individuo y de la persona: de hecho, a la hora de salir de ellos, «[...] la noción misma de «la persona» se pone en duda por la aparición cultural de esos seres con género «incoherente» o «discontinuo» que aparentemente son personas pero que no se corresponden con las normas de género culturalmente inteligibles mediante las cuales se definen las personas» (Butler, [1990]2019:72).

La subversión de las prácticas sexuales produce entonces el desborde de los marcos identitarios: una gestión contraproduktiva puede resultar en algo que «trastoca las hegemonías heterosexual, reproductiva y médico-jurídica» (Butler, [1990]2019:75). Es este el caso del sadismo y del masoquismo, ya que, es donde el aparato discursivo médico-jurídico produce tecnologías de control corporal, «[...] masochistic fantasies and their performances are caught up in a complex process of de-objectification and destabilization of cultural identities» (Noyes, 2008: 206).

Sin duda, un aspecto fundamental de sadismo y masoquismo consiste en la visibilización de la violencia sobre el cuerpo y su explícita conexión con el erotismo, en términos batailleanos. Esto es evidente en la relación de dominación y sumisión que es característica de la práctica, lo cual comporta, generalmente, la creación de un contexto donde su violencia se vuelve extremadamente explícita.

Son entonces comunes escenarios donde se pone en acto la tortura, como por ejemplo la cárcel, o donde la persona puede ser esclavizada. La violencia se desencadena sobre el cuerpo, al centro de la performance, donde el masoquista llega al goce a través de ataduras, latigazos, cortes, pellizcos, bofetadas, descargas eléctricas y, también, en el ejercicio de la asfixia.

Esta visibilización de la violencia no resulta casual, sino es subyacente a las tecnologías que moldean el sujeto. Como se ha planteado en el capítulo anterior, la atención hacia las ‘perversiones’ ocurre en un periodo – finales del siglo XVIII y siglo XIX – en el que el rol de la sexualidad en la cuestión identitaria se vuelve clave. El proyecto liberal se funda en la creación de un sujeto sexualmente normalizado, para que su normalidad se expanda a todos los ámbitos de su vida. El cuerpo del masoquista es uno de los territorios donde este proyecto estalla, como comenta Noyes: «The modernist imagination produced the masochistic subject as one of the places where representation failed to come to terms with subjectivity. Consequently, the body of the masochist became marked with the return of all those historical aspects that had been banished when the liberal subject was imagined as self-determining and free, aggressive and self-controlled» (2008:6).

Al exacerbar y exagerar la disciplina y el control que se arroja sobre el cuerpo, el sadismo y sobre todo el masoquismo ponen en tela de juicio una sociedad que utiliza las mismas tecnologías a través de la microviolencia. De hecho, la performance se desencadena en la práctica que evidencia lo pasa desapercibido por ser objeto de un procedimiento de invisibilización: la violencia que permea la sociedad que abiertamente rechaza cualquier presentación de esta. En otras palabras, demuestra como la tecnología disciplinante actúa a través de prácticas cuya violencia es naturalizada y, por lo tanto, desapercibida o, como escribe sintéticamente Bersani: «Politically, the S/M’er says to society: this is the way you really are» ([1995] 1996: 84).

La visibilización de la violencia pasa principalmente por operaciones de apropiación de prácticas que tienen una conexión evidente con la tortura, a través de la perversión y de la erotización de las mismas tecnologías, así como de su parodización. Resulta necesario aclarar que al mencionar operaciones de perversión y erotización no se hace referencia a una mera aplicación que convierte las estructuras de poder en mecanismos perversos, sino a la *explicitación* de un sentido erótico que subyace las mismas. El masoquista y el sádico confirman la existencia de relaciones jerárquicas de poder y las aceptan; de hecho, obtienen placer de estas (Bersani, [1995] 1996: 89).

Justamente, Bersani observa la peligrosidad de, finalmente, fortalecer lo que aparentemente se intenta derrumbar ([1995] 1996: 89). Si bien la erotización del poder se basa en la existencia misma de lo que quisiera subvertir, la completa reversibilidad de las relaciones de poder – al oponer la fluidez de los intercambios de rol a la rigidez de las estructuras – hace que, no su existencia, sino su esencia violenta y rígida se ponga en cuestión.

En resumidas cuentas, lo que resulta fundamental reside en que las dos prácticas – sobre todo la masoquista – no se basan solamente en la transgresión de un orden que se crea a través de la norma, sino en la producción de una contraproductividad, «[...] of consciously, deliberately playing on the surfaces of our bodies with forms or intensities of pleasure not covered, so to speak, by the disciplinary classifications that have until now taught us what sex is» (Bersani, [1995] 1996: 81).

Son acciones que no se plantean, pues, como una *reproducción*, sino una *representación* que se caracteriza por la performatividad en la que el cuerpo es agente y objeto principal. El mismo Foucault comenta la movilidad de los roles sádicos y masoquistas definiéndolos un juego estratégico que es más bien un recital de las estructuras de poder de las que se extrae placer (Foucault; Rabinow, 1997:169).

En definitiva, se puede afirmar que la práctica S/M produce interrogantes fundamentales sobre el poder que atraviesa cualquier tipo de relación y sobre todo poniendo en evidencia el placer que se puede extraer del mismo. Así como, impugna el poder a través de la parodia de la autoridad al reconocer el erotismo intrínseco a los roles de poder que, en el S/M, son reversibles: «Since S/M shares the dominant culture's obsession with power, it simply asks that culture to consider exercising power in contexts where roles are not fixed and no one is really or permanently harmed. It proposes, that is, playing with power» (Bersani, [1995] 1996: 91).

Jugar con el poder significa también resignificar dispositivos que le permiten reproducirse. En el capítulo anterior se ha mencionado cómo la máquina resulta ser más que una metáfora, también un objetivo que el cuerpo tiene que alcanzar, en términos de perfección; como lo resume Foucault, el libro del Hombre-máquina se compone a dos manos: la anatomo-metafísica vuelve el cuerpo inteligible, mientras que la técnico-política lo regula (Foucault, [1975] 2014: 148).

La tecnología punitiva es efectivamente llevada a cabo a través de máquinas, de un lado, símbolo del progreso y del orden, del otro lado, símbolo de la coerción. Las mismas tecnologías disciplinarias que Foucault evidencia ser el objeto privilegiado de la práctica masoquista, un *films-rouge* retomado por Noyes que justamente evidencia la reconversión erótica de las técnicas disciplinarias:

where instruments of punishment are applied to the deviant body, the masochist eroticizes these same instruments. What was intended as a controlling mechanism becomes appropriated as an erotic technique. In all cases, the masochistic move is to seize upon the machinery of domination and pervert its usage, attempting to derive nothing but sexual pleasure from machines that were designed to affect the smooth running of social structures. (Noyes, 2008:12)

Lo mismo se puede afirmar en relación con la muerte, donde la erótica del S/M vuelve a evidenciar el aspecto mortífero de la sexualidad; como se ha profundizado en el aparato dedicado a Bataille, sus observaciones insisten en hacer coexistir la muerte, el erotismo y la violencia en el mismo territorio.

En efecto, parece que dicha atracción mortífera sea parte integrante de la sexualidad masoquista; esto no implica necesariamente la intención o el deseo de morir en la práctica, sino más bien la posibilidad de crear esa convergencia donde el dolor se suma al placer hasta llegar al “grado cero” donde se asimila a la muerte; no sería equivocado decir que se trata de poner en práctica la *petite morte*.

Quizás es por esto por lo que, efectivamente, el masoquista busca el placer a través del dolor, una violencia que abre la entrada a otros estados de conciencia, lo mismo que ocurre en el éxtasis que, a pesar de su nombre, se vincula a la corporeidad, por un efecto sobre la misma.

Sin duda, el dolor tiene un rol esencial en muchas sociedades, donde a menudo su superación se considera un rito de pasaje. Esto parece no acaecer en la cultura occidental, que hace de todo para alejar el dolor, tachado de negatividad; en una sociedad positiva, anhelar el dolor es una transgresión y puede funcionar como base del acto de creación. De hecho, el dolor se rehúye o, como diría Byung Chul-Han, vivimos en una sociedad algofóbica, donde éste se identifica únicamente con la negatividad (2021).

En realidad, el suplicio al que se someten los S/Ms es solamente en apariencia la búsqueda del dolor de por sí; más bien, se puede decir que lo que se indaga es cómo alcanzar el placer a través del dolor. «The pain so-called masochists enjoy is actually pleasure. They have simply found ways to transform stimuli generally associated with the production of pain into stimuli that set off intense processes identified as pleasurable» (Bersani, [1995] 1996: 93)

En una lectura ya clásica, Elaine Scarry (1990) escribe alrededor de la destrucción y la construcción del cuerpo a través del dolor: resulta pues claro cómo al centro de la teatralidad, del suplicio y de los latigazos del masoquismo, está el cuerpo y una producción diferente del mismo. Quizás el aporte más importante de las prácticas es su capacidad de reconvertir el cuerpo en un territorio de placer no normativo, que no se inserta en las políticas heterosexuales.

Como ya se ha remarcado, dichas políticas ven el cuerpo máquina como el ideal corpóreo en términos funcionales. El masoquismo justamente pelea en contra de las máquinas que lo rodean y, en su práctica, no funciona como “debería”: su relación con el

placer se basa en su espera, dolorosa y angustiosa. Sin la estructura de la sexualidad “normal”, el S/M experimenta nuevas posibilidades del placer en el mismo cuerpo. «The [...] use of the masochist's body subverts this project, initiating an unsettling process whereby cultural identity is parodied, masqueraded, and appropriated in the name of pleasure» (Noyes, 2008:9-10).

La rigidez del proyecto normalizante se erosiona a través de la búsqueda de la multiplicidad de los placeres y de los lugares donde estos se desarrollan, como plantea Foucault: «[S&M] it's the real creation of new possibilities of pleasure, which people had no idea about previously. [...] they are inventing new possibilities of pleasure with strange parts of their body – through the eroticization of the body» (Foucault, [1994] 1997:165).

Se trata de imaginar, inventar, producir discursos que desenmascaren lo que pasa por naturalizado; en este caso particular, dismantelar la concepción del cuerpo normal, que lo vincula únicamente a algunos tipos de placer.

2.2 CÓMO HACERSE UN CUERPO SIN ÓRGANOS

Esta segunda parte del capítulo se propone ahondar en la filosofía de Deleuze y Guattari, en pos del análisis de *Farabeuf* de Salvador Elizondo, objeto del quinto y último capítulo. Se precisa dar cuenta de algunos conceptos fundamentales del pensamiento del filósofo y del antipsiquiatra.

Los primeros dos apartados se concentran en otras perspectivas acerca de la instancia que es el cuerpo, sus posibilidades y potencias, en las filosofías de Baruch Spinoza y Friedrich Nietzsche, hasta llegar a la extraordinaria propuesta de Artaud: el Cuerpo sin Órganos. Como se aclarará sucesivamente, esta práctica no se puede esclarecer sin tomar en cuenta otros conceptos cabales en la filosofía deleuziana y guattariana; pues, se tratará, brevemente, su concepción del deseo, de las máquinas deseantes, del devenir, del rizoma.

Es posible distinguir entre dos periodos dentro de la filosofía deleuziana. El primer periodo se puede considerar estructuralista y coincide con *Differenza e ripetizione* (1968) y *Logica del senso* (1969) son obras que manifiestan abiertamente la posición estructuralista del filósofo que merecería un espacio que esta tesis no contempla. Se considerará sobre todo la segunda fase, a partir del *Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, donde se concreta la ruptura, hasta definirla anti-estructuralista¹³.

¹³ (Fontana, [1972]2002).

Sin duda, el encuentro con Félix Guattari contribuye enormemente a la radicalización de la reflexión filosófica deleuziana, que en ese periodo de referencia estructuralista escribirá textos, como *Presentación de Sacher-Masoch* y *Lo frío y lo cruel*, en los que manifiesta ya una cierta crítica hacia Freud, como se verá sucesivamente.

A través de su colaboración perfilan el esquizoanálisis que no solamente se encuentra en contraposición con respecto al psicoanálisis, sino contempla su destrucción: «Destruir, destruir: la tarea del esquizoanálisis pasa por la destrucción, toda una limpieza, todo un raspado del inconsciente. Destruir Edipo, la ilusión del yo, el fantoche del súper-yo, la culpabilidad, la ley, la castración...» ([1972] 1985:321).

2.2.1 SPINOZA, NIETZSCHE Y LA POTENCIA DEL CUERPO

Desde los comienzos de su quehacer filosófico, el posicionamiento de Deleuze ha sido el de la superación del aparato filosófico platónico, cuyo asentamiento en estructuras que proceden de una común metafísica, epistemología, lógica y moral ha moldeado el pensamiento y de la representación en Occidente. Un proyecto que se sienta en la división y en su fuerza dialéctica, como justamente subraya Deleuze: «En términos muy generales, el motivo de la teoría de las Ideas debe ser buscado por el lado de una voluntad de seleccionar, de escoger. Se trata de producir la diferencia. Distinguir la «cosa» misma y sus imágenes, el original y la copia, el modelo y el simulacro» ([1969]1994:255).

Esta filosofía de la división incluye el cuerpo como otredad con respecto al alma, en tanto principio directivo y racional: es resabida su concepción como «tumba del alma», que Platón expresa en el *Crátilo* ([1983]1987:400 b-c). La separación entre cuerpo y alma entra en esa lógica disyuntiva que extrae del cuerpo el alma; sin profundizar más de lo necesario la filosofía platónica, es suficiente afirmar que coloca el alma en el marco de las Ideas, de los valores trascendentes, dejando en el cuerpo en la caducidad inmanente.

Una postura diferente se produce en Spinoza y sobre todo en Nietzsche, cuyo proyecto de transvalorización se distancia largamente de la lógica binaria y jerárquica del platonismo, con el fin de crear un espacio desde donde es posible pensar desde una perspectiva no hegemónica: ambos ven en el cuerpo una instancia que es necesario rescatar y reescribir.

Por su parte, Spinoza retoma el racionalismo, de ascendencia platónica, en Descartes para dar con la superación de ese dualismo ontológico que distinguía entre dos tipos de sustancias diferentes: *res cogitans*, sustancia pensante cuyo ser se agota en su *ser*

pensamiento – *cogito ergo sum* – en contraposición a la *res extensa* que es cualidad de todo lo material, inclusive el cuerpo humano. Entre las dos sustancias se produce entonces una relación jerárquica y una marcada diferencia axiológica, donde la *res extensa* depende de la *cogitans* sin que se le reconozca una autonomía; se vuelve a instaurar una división entre cuerpo y alma que desciende del platonismo, una fractura que Descartes no logra sobrepasar.

Con el propósito de sanar esta ruptura, Spinoza introduce el concepto de sustancia: principio originario de lo real y *causa sui*, es decir, causa de sí mismo, es la esencia necesaria de la realidad; en otras palabras, la sustancia es lo que hace posible la existencia misma del ser. No puede entonces constituirse como la derivación *de* algo, sino existe *en y por sí misma*¹⁴.

La sustancia se diferencia a través de los atributos, que son infinitos por número y esencia. El hombre tiene la capacidad de conocer solamente dos de estos atributos: pensamiento y extensión. Además, los atributos difieren entre sí a través de los modos: la mente es el modo del pensamiento; el cuerpo es modo de la extensión.

Si bien son atributos distintos, esto no significa que mente y cuerpo estén ontológicamente separados, ya sea por estar basados en la misma sustancia; es más, de acuerdo con Spinoza existe una correspondencia entre lo que se verifica en el pensamiento y en las cosas del mundo. En otras palabras, se conceptualiza un paralelismo entre el orden del pensamiento y de la extensión: todas las manifestaciones de lo real, si bien poseen formas heterogéneas, no son nada más que modos de los atributos de la sustancia.

Gracias al paralelismo sustancial entre los atributos, el filósofo resuelve esa relación entre mente y cuerpo que había sido truncada por el dualismo ontológico y jerárquico cartesiano, que Descartes intenta resolver en la glándula pineal, ese punto en el cerebro donde alma y cuerpo se encontrarían.

A pesar de que mente y cuerpo nunca entran en contacto directo en Spinoza, el hecho de ser dos modos de la sustancia, es decir, dos perspectivas de esta, no establece una relación jerárquica de causa-efecto entre los dos. En cambio, la relación de paralelismo existente entre los dos atributos los mantiene en el mismo plano: una relación de concordancia, sin causalidad, entre los modos hace que un cambio en uno signifique un cambio paralelo en el otro.

¹⁴ Spinoza llega a radicalizar el concepto de sustancia hasta identificarlo con dios, que no coincide con él del Antiguo o del Nuevo testamento, sino que se concretiza en un dios panteísta. Sus concepciones del mundo serán la causa de su expulsión (*cherem*) de la comunidad judía sefardita de Ámsterdam en 1656.

Este paralelismo implica una evidente rehabilitación de la dimensión corpórea, ya que implica que cuerpo y alma no son dos cosas distintas, sino una única sustancia que se considera desde diferentes ángulos. De esta manera, la relación entre cuerpo y mente se puede definir unitaria: al ser derivados de la misma sustancia, la mente no puede ejercer un control sobre el cuerpo y viceversa; una ejemplificación muy interesante de la perspectiva espinosista la produce Steven Smith, quien en *Spinoza's Book of Life: Freedom and Redemption in the "Ethics"* (2003) utiliza la práctica musical como una suerte de evidencia en la que mente y cuerpo son inescindibles: «It is the unity of physical and emotional maturity that constitutes the performer's art. The musician's craft is neither simply a mental activity nor a physical one, but one that expresses body and mind together in a single performance. Perhaps the best way of putting it is that the mind-body relation does not work in sequence but in tandem. The relation between them is one of identity» (2003:72).

En la tercera parte de la *Ética*, Spinoza ahonda en la indagación del origen y de la naturaleza de los afectos, «las afecciones del cuerpo», que actúan sobre su potencia en términos de su aumento, disminución, deterioro o favorecimiento ([1959]2006: 97). Se produce una concepción del cuerpo en continua conversación con el mundo y otros cuerpos: algunos encuentros lo afectarán negativamente, deteriorando su potencia; estas pasiones tristes, se definen también inadecuadas: no por ser negativas en sí, sino por no combinarse adecuadamente con ese cuerpo. En cambio, otros encuentros afectan positivamente al cuerpo – las pasiones alegres, o adecuadas – ya que se embonan con su naturaleza y aumentan la potencia del cuerpo. «Che succede quando incontro un corpo con un rapporto caratteristico tale che, agendo su di me e modificandomi, si combina con il mio? La mia potenza di agire aumenta in relazione alla specifica composizione che si ottiene. Al contrario, quando incontro un corpo che mi danneggia o mi disgrega, la mia potenza di agire diminuisce al punto da poter anche svanire completamente» (Deleuze, 2013:54).

No por nada Deleuze define la filosofía de Spinoza como «práctica»; efectivamente, la experimentación es clave para definir lo que combina o no con el cuerpo, para filtrar lo que disminuye la potencia del cuerpo o, en cambio, seguir lo que la acrece. En esta perspectiva se puede tener una mejor comprensión de esa afirmación espinociana que subraya la imposibilidad de saber con certeza todo lo que puede un cuerpo: «In verità, che cosa possa il corpo, nessuno fin qui l'ha determinato, vale a dire a nessuno finora l'esperienza ha insegnato che cosa il corpo possa fare in forza delle sole leggi della natura» ([1959]2006:99).

De hecho, lo que un cuerpo puede depende de su experimentación como singularidad en el mundo: si bien una afección puede, en su origen, ser la misma para varios cuerpos, es cierto que afectará a cada uno de manera diferente, según el *conatus*, la tendencia a perseverar en el ser, que implica la guardar lo que afecta positivamente nuestra sustancia.

En este sentido, el *conatus* se vincula a la afección que Spinoza considera la principal, el deseo, ya que, de él, dependen la tristeza, la alegría ([1959]2006:139) y el mismo *conatus*. Si no existen hechos negativos en sí, su estatus para nosotros depende de si lo deseamos o no: «[...] noi non tendiamo a una cosa, vogliamo, appetiamo, desideriamo una cosa per il fatto che la riteniamo buona, ma che, al contrario, giudichiamo che una cosa sia buona, perché tendiamo ad essa, la vogliamo, l'appetiamo e la desideriamo» ([1959]2006:104-105).

Ya se ha anticipado en la introducción la figura de Nietzsche como otro fundamento de la ontología deleuziana. Tanto como Spinoza, el autor de *Más allá del bien y del mal* figura entre esos filósofos que auspician – y practican – la ruptura con la filosofía tradicional en términos antidialécticos: en particular, se arroja en contra el concepto de verdad, la lógica de la moral, planteando más bien la voluntad de potencia.

¿Qué es un cuerpo? Solemos definirlo diciendo que es un campo de fuerzas, un medio nutritivo disputado por una pluralidad de fuerzas. Porque, de hecho, no hay «medio» [...]. [Hay] únicamente cantidades de fuerza, «en relación de tensión» unas con otras. Cualquier fuerza se halla en relación con otras, para obedecer o para mandar. Lo que define a un cuerpo es esta relación entre fuerzas dominantes y fuerzas dominadas. Cualquier relación de fuerzas constituye un cuerpo: químico, biológico, social, político. Dos fuerzas cualesquiera, desiguales, constituyen un cuerpo a partir del momento en que entran en relación: por eso el cuerpo es siempre fruto el azar, en el sentido nietzscheano, y aparece siempre como la cosa más sorprendente, mucho más [...] que la ciencia y el espíritu. (Deleuze, [1967] 1998:60)

En este extracto de la monografía *Nietzsche y la filosofía*, Deleuze evidencia el papel del cuerpo en relación con un juego de fuerzas, activas y reactivas; éstas últimas coinciden, según Deleuze, con la dialéctica, que intenta resolver y cancelar la diferencia.

Las fuerzas activas, en cambio, expresarían la afirmación de la diferencia, de lo múltiple, del devenir. Si para Nietzsche lo activo es la tensión hacia al poder, Deleuze agrega: «Apropiarse, apoderarse, subyugar, dominar, son los rasgos de la fuerza activa. Apropiarse quiere decir imponer formas, crear formas explotando las circunstancias» ([1967] 1998: 63).

La constitución del cuerpo se insertaría entonces en una red de fuerzas activas con las que se conecta: es el resultado de relaciones productivas, encuentros y conexiones, en el que no se presupone una estructuración vinculante: «Un cuerpo es un proceso abierto y

en formación continua, oscilante, que des-estructura toda forma a priori de fundamentación» (Esperón, 2014:42). De ahí que no existe la posibilidad de definir un cuerpo *ideal*; es más, éste se sustrae a los límites impuestos por la representación: al ser producto de un conjunto de fuerzas, se puede componer y descomponer, realizando nuevas diferencias.

La corporalidad se expresa entonces en la dimensión de la pluralidad de las fuerzas que lo componen: es la exigencia de pensar y de vivir no solamente como sujetos, sino como entidades múltiples que se modifican continuamente. Lucha, experimentación, destrucción.

La enseñanza más significativa de la filosofía nietzscheana no es la búsqueda de un *por qué*, sino la del sentido mismo de los valores con el fin de dar cuenta de las maneras en que se pueden modificar. Es claro entonces que a esta práctica disgregante corresponde un hombre igualmente desarticulado, un no-sujeto que se produce en contraposición al sujeto estable: «[...] Deleuze sospetta che l'esistenza di una più *grande salute* [...], la conquista di un modo d'esistenza che, ad esempio, non sia più schiavo del risentimento, possa passare solo attraverso un'incrinatura, una fenditura, un buco scavato nel bel mezzo di noi stessi» (Godani, 2009:19).

Ahora bien, el erotismo del *ars erotica* se produce dentro de una ruptura que es causada por la moral, el gran tema nietzscheano: «Il cristianesimo dette da bere il veleno a Eros. Questi non ne morì, ma ben degenerò, in vizio» escribe Nietzsche en *Al di là del bene e del male* ([1968]1999:81), donde se evidencia la conversión que el cristianismo actúa en relación con Eros, reduciéndolo a un demonio – en términos judeocristianos – que induce al pecado.

Se produce un discurso donde el erotismo pasa de ser relegado a la transgresión de la religión, a la patologización de prácticas no conformes al régimen heteronormativo donde, como se planteó anteriormente, lo que no se mantiene dentro de los parámetros desemboca en el territorio de la perversión y de la enfermedad.

Sin embargo, resulta importante subrayar que la perspectiva nietzscheana retoma la enfermedad, inevitablemente ligada al cuerpo, para reconvertirla en el comienzo de la nueva salud; «Solo la *malattia* mi ha condotto alla ragione» escribe Nietzsche en la primera parte de *Ecce Homo* intitulada «Por qué soy yo tan sabio» (2010:39): de acuerdo con una perspectiva que se puede rastrear en los comienzos de la filosofía, como ilustrado en Colli, la sabiduría se sienta en la manía.

De la misma manera, la salud deleuziana pasa por la enfermedad, como atestiguan sus referencias, autores y pensadores marginalizados: expulsados de su comunidad, como Spinoza; transgresores, como Bataille; considerados locos, como Nietzsche y Artaud.

2.2.2 TEATRO DE LA CRUELDAD Y CUERPO SIN ÓRGANOS: ARTAUD

No es posible adentrarse en la experiencia de la crueldad, sin dar cuenta del aporte de Antonin Artaud, que en su escritura ha sondeado hasta sus límites las posibilidades de la violencia, sobre todo en relación con el cuerpo y el teatro, mucho antes de la performance de los años Cuarenta.

Asimismo, la importancia del dramaturgo francés en la reflexión deleuziana es decisiva, ya que será él quien nombrará por primera vez el Cuerpo sin Órganos. Si bien es cierto que opera principalmente en un ámbito artístico y teatral, el eco de sus ideas se expande hasta la filosofía: en 1965, Jacques Derrida publica en la revista *Tel Quel* un ensayo, «La parole soufflée», sucesivamente incluida en la obra *L'écriture et la différence* (1967), donde subraya la importancia del cuerpo en Artaud: «En poursuivant une manifestation qui ne fût pas une expression mais une création pure de la vie, qui ne tombât jamais loin du corps [...] Artaud a voulu détruire une histoire, celle de la métaphysique dualiste qui inspirait plus ou moins souterrainement les essais évoqués plus haut : dualité de l'âme et du corps soutenant, en secret, bien sûr, celle de la parole et de l'existence, du texte et du corps, etc.» (1967:261). Esta cita de Derrida evidencia la afinidad que existe entre Artaud y los pensadores que han sido tomados en consideración anteriormente: cada uno de ellos enriquece – y radicaliza – el proyecto antidialéctico deleuziano, sobre todo en relación con el cuerpo.

Como ya se ha subrayado en el capítulo anterior, el teatro, en su declinación anatómica, no es un espacio neutro, sino es el lugar que vio la creación del cuerpo occidental. La representación del cuerpo que Artaud, Baudelaire, Joyce y otros ponen en escena no es la misma que se pretende llevar a cabo en el teatro anatómico, donde seccionar significa catalogar, ordenar, explicar (Violi, 2013: 31). Todo lo contrario: Artaud impugna la imagen del quirófano-escenario en el Teatro de la Crueldad como si fuera una ceremonia donde la enfermedad que atañe Occidente se pueda curar en el mismo lugar donde nació. «Lo spettatore che viene da noi saprà di venire a sottoporsi ad una vera e propria

operazione, dove non solo è in gioco il suo spirito, ma i suoi sensi e la sua carne. [...] Egli dev'essere ben convinto che siamo capaci di farlo gridare» ([1964] 2000:9)¹⁵.

La analogía entre el teatro y la cirugía alimenta el imaginario del teatro-laboratorio en el que el anatomista-actor modifica el cuerpo de otro actor-espectador-paciente. Es, pues, una escena que se centra en la modificación de los cuerpos y de las identidades, donde la crueldad y la violencia se vuelven necesarias para esa desautomatización de la percepción implícita en el arte.

La importancia del cuerpo en Artaud es evidente sobre todo con respecto a la enfermedad: el teatro tiene que *enfermar* el cuerpo, como lo ha hecho la peste, uno de los dobles del teatro. La peste, escribe Artaud¹⁶, ataca el cuerpo en los órganos que se ocupan de organizar y manifestar la voluntad humana, el pensamiento y la conciencia (Artaud, [1964] 2000: 140), a saber, la razón misma.

La peste es *el* evento del cuerpo, lo desgarrá, lo abre, lo lacera. «[...] il corpo si copre di macchie rosse [...]. Il suo stomaco si solleva, l'interno del suo ventre voler schizzare fuori attraverso l'orifizio della bocca» (Artaud, [1964] 2000:138). La enfermedad siempre es una ruptura sensible sobre el cuerpo y sobre la sociedad, como comenta Vacca: «La descrizione del corpo coperto di macchie, pustole e bubboni [...] disegna il corpo infetto come scissione e conflitto, lacerazione di organi e sconvolgimento dell'ordine sociale» (en Amendola, 2018:50). En estos términos, la enfermedad es *revelación* del control de las instituciones burguesas; es más, la enfermedad está deliberadamente en contra del orden del organismo.

Artaud, pues, pone en tela de juicio el orden y la composición del cuerpo mismo. Un cuerpo que siempre ha sido conectado con el escenario¹⁷, sea en el teatro anatómico, sea en el Teatro de la crueldad: lo que diferencia los dos contextos es una intención de creación, por un lado, y por el otro una explícita insurrección del cuerpo.

En una carta a Jean Paulhan, fechada 1932, el artista intenta aclarar lo que entiende por crueldad: la sangre y el martirio son aspectos secundarios, ya que la crueldad es

¹⁵ Cursiva mía.

¹⁶ La enfermedad es un elemento evidente también en la vida de Artaud: durante un viaje de vuelta desde Irlanda en 1937 es implicado en episodio de violencia cuya naturaleza sigue dudosa – un altercado con uno de los tripulantes de cabina, una tentativa de tirarse al mar - que termina con su reclusión en un asilo cerca de Le Havre. Artaud quedará internado en diferentes manicomios, hasta 1947 circa, donde será objeto de tratamiento de terapia electroconvulsiva.

¹⁷ Como recuerda Galimberti: «[...] *skéné*, la scena greca su cui apparivano gli attori [...] è affine a *skênos*, il corpo, come “corpo” è l'antico dorico *skâná*, da cui deriva la “scena”, il teatro» (Galimberti, [1983]2018:42).

primeramente lucidez y control (Artaud, [1964] 2000:217), cualidades que comparte con la práctica médica. En otras palabras, el teatro artaudiano impugna lo que disminuye la potencia del cuerpo: la lucidez es necesaria para la reconversión del cuerpo neutro, orgánico, fruto de la razón anatómica y de todos los valores que conlleva en su práctica.

«[...] on m'a pressé /jusqu'à la suffocation/ en moi/ de l'idée de corps/ et d'être un corps, / et c'est alors que j'ai senti l'obscène [...]» grita Artaud en *Pour en finir avec le jugement de Dieu*¹⁸ (2019:60), su último trabajo, el intento de concretar el Teatro de la crueldad.

Si bien la sangre, el sadismo y el horror no son la manifestación primera del Teatro de la Crueldad, no significa que el dolor en tanto práctica de reivindicación del cuerpo esté ausente: «Io non sono nato che dal mio dolore» afirma Artaud (en De Marinis, 1999:21). En particular, sería a través del dolor que el cuerpo despierta en la sala de operaciones, esta vez no para ser analizado, escindido y, finalmente, desechado, sino para que éste se exalte, se reactive. La presión, el estímulo de dolor que se ejerce sobre el cuerpo lo hace estallar, *éclater*, en palabras Artaud, verbo del que deriva el sustantivo *éclat*: un brillo, un esplendor, una intensidad.

Es evidente la radicalidad del proyecto de la crueldad donde, comenta De Marinis, «Artaud concepisce il Teatro della crudeltà come un grandioso progetto etico-politico di *insurrezione fisica*: si tratta di trasformare (nuovamente) la scena in un “crogiolo” nel quale l'uomo (non più soltanto l'attore) possa rifare la propria anatomia, possa ricostruirsi un corpo [...]: un *corpo senza organi*» (1999:19). Se ha llegado, pues, a la cuestión fundamental que liga el dramaturgo francés y Deleuze: el Cuerpo sin Órganos¹⁹, una práctica que, en la segunda parte del capítulo, se profundizará en la filosofía deleuziana. Escribe Artaud:

¹⁸ En 1947, Fernand Pouey, que en ese tiempo era director de las transmisiones literarias en la *Radiodiffusion française*, propone a Artaud de grabar una transmisión radiofónica dentro de un ciclo llamado *La Voix des poètes*.

La transmisión fue efectivamente grabada entre el 22 y el 29 de noviembre del mismo año: se planificó la lectura de unos textos inéditos, interpretados María Casarès, Roger Blin y Paule Thévenin por el mismo Artaud, quien además de utilizar instrumentos musicales como gong, xilófonos, hace una performance rítmica y de glosolalia. El título elegido será *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. La grabación no será retransmitida, censurada por el director de la *Radiodiffusion*, Wladimir Porché, quien la tacha de amoral. Las palabras de Artaud serán publicadas solamente un año después de su muerte. Los textos que componen la transmisión se reparten entre cinco partes, en las que Artaud mezcla su experiencia en México, donde participa en un ritual del peyote entre los Tarahumaras, y consideraciones sobre Dios, el mundo y la crueldad; de hecho, el plan era hacer de esta transmisión la primera performance de un teatro de la crueldad (Dotti en Artaud, 2019:14).

¹⁹ A menudo en el texto abreviado en CsÓ.

En le faisant passer une fois de plus mais la dernière sur la table d'autopsie pour lui refaire son anatomie. Je dis, pour lui refaire son anatomie. L'homme est malade parce qu'il est mal construit. Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement, / dieu, /et avec dieu / ses organes. Car liez-moi si vous le voulez / mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. Alors vous lui réapprenez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette, et cet envers sera son véritable endroit. (2019 : 71-72)

Es este el pasaje fundamental donde todo el trabajo de Artaud sobre el cuerpo se condensa: un cuerpo sin órganos para terminar con el juicio de Dios, para terminar con los valores, el dualismo y con la organización anatómica del cuerpo. En fin, para terminar con todo lo que define y enjaula el sujeto fruto de la cultura racionalista occidental.

2.2.3 DESEO, PRODUCCIÓN Y EDIPO: HACIA LA DIFERENCIA Y EL DEVENIR.

Ahora bien, resulta necesario adentrarse de manera más específica en la filosofía deleuziana y guattariana, partiendo de algunos puntos cabales de la misma.

El *Anti-Edipo*, pues, manifiesta ya en su título una evidente crítica hacia el psicoanálisis freudiano y sus derivaciones, lacanianas y kleinianas. La puesta en tela de juicio de la teoría psicoanalítica tiene como objetivo la producción de una reflexión que se acerque diversamente a la comprensión del deseo y del inconsciente; al mismo tiempo, se intenta crear alternativas – líneas de fuga, como las llaman Deleuze y Guattari – para huir de la sumisión de la sociedad capitalista, cuya gestión del deseo produciría la disolución del deseo de revuelta colectiva (Godani, 2009:154).

El psicoanálisis sería pues cómplice del aparato estatal en este movimiento de desensibilización, que «[...] regula, es decir, axiomatiza los flujos de las máquinas sociales y económicas» (Prósperi, 2012, 371); el psicoanálisis, por su parte, regula los flujos de las máquinas deseantes gracias a la represión edípica, que se teoriza como un momento funcional para la formación identitaria del niño y que se aplica a través de la prohibición, de la que deriva la regulación del deseo: desde el límite se produce la necesidad de superarlo.

De un lado, si Deleuze y Guattari reconocen la intuición freudiana de la esencia productiva de la libido, remarcan el mantenimiento de la supremacía edípica. Escriben: «El gran descubrimiento del psicoanálisis fue el de la producción deseante, de las producciones del inconsciente. Sin embargo, con Edipo, este descubrimiento fue encubierto rápidamente [...]» ([1972] 1985:31).

No sería pues incorrecto afirmar que Deleuze y Guattari persiguen esa posibilidad fallada por el psicoanálisis al afirmar la productividad del deseo: «[...] cuando reducimos

la producción deseante a un problema de fantasma, nos contentamos con sacar todas las consecuencias del principio idealista que define el deseo como una carencia, y no como producción [...]. Si el deseo produce, produce lo real. Si el deseo es productor, sólo puede serlo en realidad, y de realidad» ([1972] 1985:33).

Concebir el deseo alejándose de su concepción en tanto falta o ausencia, significa descartar una esencia inmaterial y fantasmática, trascendental, para emprender el camino de la inmanencia, de la coincidencia con la realidad. Sobre todo, se intenta la fuga de la moralización de los deseos y, por lo tanto, del juicio y de los valores en sí. En cambio, los valores *dependen* del deseo, como escribe Spinoza en la *Ética*: «[...] noi non tendiamo a una cosa, vogliamo, appetiamo, desideriamo una cosa per il fatto che la riteniamo buona, ma che, al contrario, giudichiamo che una cosa sia buona, perché tendiamo ad essa, la vogliamo, l'appetiamo e la desideriamo» (III, IX). De ahí que no existen deseos buenos ni malos en sí, sino existe la posibilidad de gestionar lo que se considera positivo o negativo; no existiría entonces el deseo *de* algo, concebido como una forma de activación del individuo hacia un objeto o una sensación, sino más bien el hombre mismo es el objeto de los flujos que regulan los deseos, que al ser un producto se manejan y gestionan²⁰.

Ahora bien, para Deleuze y Guattari los deseos no son propios, sino colectivos, formados a nivel industrial. A través de las máquinas deseantes se gestiona el deseo que, bajo la forma de un flujo, se inscribe sobre la superficie de los cuerpos.

En el primer capítulo de *Anti-Edipo* se introducen las máquinas deseantes: se definen como un sistema de cortes que operan en el flujo asociativo, sustancia del deseo, que atraviesa todas las máquinas ([1972] 1985:42); su objetivo es el de imponer las relaciones deseantes entre los cuerpos. Los cortes operados no han de interpretarse solamente en sentido de una interrupción, sino de una continua ramificación de conexiones, embragues y desembragues, que crean una red infinita. El término «máquina» en Deleuze y Guattari, no indica solamente algo que tiene que ver, efectivamente, con la producción técnica y la economía, sino más bien algo que se vincula a una concatenación, una conexión

²⁰ El uso de términos ligados a la economía no es casual: la estructura de la producción deseante edípica se alinea con la estructura capitalista. De la misma manera en que el sistema económico capitalista deriva, esencialmente, de la privatización de la producción, que produce el aislamiento y la alienación de todos los que están excluidos de ella, la libido regulada de la familia nuclear produce el alejamiento de los objetos de deseo más cercanos a los niños, otros miembros familiares. Las relaciones reproductivas familiares están imbricadas con y son el sustento de un sistema económico capitalista que aparta la posibilidad, para los que producen, de ser dueños de los medios de producción. La familia nuclear analizada por Deleuze y Guattari retoma la investigación foucaultiana sobre la familia como soporte y lugar de formación de subjetividades votadas a la producción capitalista: subjetividades ascéticas, votadas a la prohibición y que desean la represión, la familia del niño masturbador que se ha citado en el capítulo anterior.

que muta y se transforma. La máquina se opone a la estructura: la máquina corta una estructura y la recodifica. Los cortes de deseos son rupturas maquínicas, es decir, rupturas significantes.

El producto y el proceso de producción son fundamentales para las máquinas deseantes: un producto que nace de un corte, un proceso de producción embragado en el mismo corte que instaura un proceso de territorialización y reterritorialización continuo. «El corte no se opone a la continuidad, la condiciona, implica o define lo que corta como continuidad ideal. Pues, como hemos visto, toda máquina es máquina de máquina» ([1972] 1985:42). El producto de la máquina es, pues, otra máquina: una continuidad de cortes produce un flujo que dibuja la superficie del cuerpo; las máquinas deseantes, afirman Deleuze y Guattari, nos proporcionan un organismo, producto de producción. «En todas partes máquinas, y no metafóricamente: máquinas de máquinas, con sus acoplamientos, sus conexiones. Una máquina-órgano empalma con una máquina-fuente: una de ellas emite un flujo que la otra corta. [...] Una máquina-órgano para una máquina energía, siempre flujos y cortes» ([1972] 1985:11).

Si el deseo es entonces un flujo cuya gestión es colectiva, será necesario pensar en agenciamientos singulares y de ruptura para modificar esa gestión o, como lo dirían Deleuze y Guattari, para precipitar devenires y crear líneas de fuga; es, pues, necesario desterritorializar esos cortes y flujos operados por las máquinas deseantes para que el deseo no se pueda reproducir de la misma manera.

En resumidas cuentas, el deseo deleuziano y guattariano es productor, afirmativo, constructivo y se relaciona con un concepto fundamental, el de agenciamiento, que se menciona por primera vez en *Mil Mesetas*²¹; del francés *agencement*, implica la práctica de poner en conexión cosas heterogéneas, un bricolaje cuyo resultado no siempre es empoderante. Un ejemplo para dar cuenta de una deriva represiva del agenciamiento es el fascismo: Deleuze y Guattari retoman la tesis de un fascismo *deseado* por las masas, no impuesto por agentes externos. Desear la propia represión y organización sería pues uno de los resultados del modelo familiar edípico, que produce subjetividades reprimidas²².

²¹ Las instancias que se encuentran en *Mil Mesetas* – el plano de consistencia, el rizoma, el CsÓ– actúan directamente en la misma escritura que Deleuze y Guattari: en lugar de esquematizar a través el capítulo, Deleuze y Guattari utilizan el plano como tentativa de multiplicidad antijerárquica y rizomática.

²² Michel Foucault escribe el prólogo de la primera edición francesa del *Anti Edipo*. Según el filósofo habría que abordar el texto no como un libro de filosofía o como un manual práctico, sino como un ‘arte erótico’. El adversario más grande sería el fascismo, «[...] non seulement le fascisme historique de Hitler et Mussolini – qui a su si bien mobiliser et utiliser le désir des masses –, mais aussi le fascisme qui est en nous tous, qui

Existen también agenciamientos productivamente positivos, donde la ruptura que presupone dicho proceso – el agenciamiento siempre es *proceso*, nunca empieza y nunca termina – pasa por una línea de fuga, operación de desterritorialización, que pueden oponerse a la estratificación. De hecho, no son necesariamente índices de un cambio positivo: pueden ser amarradas, obturadas.

Si las líneas de fuga realizan la desterritorialización, si *precipitan*, existe la posibilidad de formar un rizoma, un tallo subterráneo que se diferencia del árbol, el cual que crece desde las raíces hacia las copas, es decir, un sistema fijo y anclado que se sostiene a través de una estructura jerárquica. En cambio, el rizoma se presenta como un conjunto de arbustos que comparten sus raíces entre sí; multiplicidades que se encuentran en conexión, «En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma solo hay posiciones» ([1980]2002:14)²³. El tallo permite trazar líneas de fuga que luego precipitan continuamente en combinaciones inesperadas, que forman devenires.

Dentro del proyecto deleuziano de superación del platonismo, el devenir es un punto fundamental ya que apela directamente al origen y a la formación del sujeto. Esto no significa proponer una definición alternativa al concepto de ser, sino deshacerse de la necesidad de definir y estabilizar, dos procedimientos heredados del humanismo renacentista y del subjetivismo.

El devenir se considera, pues, como un proceso a partir de un pensamiento de la diferencia, que se aleja de los modelos y los axiomas: la filosofía y la literatura producen devenires ya que tienen la capacidad de revelar las posibilidades que se gestan más allá del ser.

Un proceso, un flujo, un plano de intensidades: el devenir es un proceso que no tiene fin, a que hace referencia a una percepción que, por ejemplo, se puede proporcionar a través de la obra de arte, cuyos lazos con el pensamiento deleuziano y guattariano serán profundizado en el capítulo siguiente.

Se vuelve entonces necesario experimentar con el cuerpo, que sufre la organización, para poder precipitar los devenires: animal, mujer y, finalmente, imperceptible, que no

hante nos esprits et nous conduites quotidiennes, le fascisme qui nous fait aimer le pouvoir, désirer cette chose même qui nous domine et nous exploite» (Foucault, 2001:134)

²³ Hasta se podría afirmar que el estilo de escritura de Deleuze y Guattari pone en práctica el rizoma: no existen un orden de lectura de los planos. No obstante, los autores han sugerido dejar por último el decimoquinto, «Conclusión: reglas concretas y máquinas abstractas», donde se dan unas definiciones de los conceptos más importantes del volumen.

resulta en algo que se puede alcanzar – es decir, la llegada a una meta, que comparte la misma finitud del sujeto – sino en un estado fluido y continuo: «It is the challenge of freedom and perception: of opening ourselves to the life that passes through us, rather than objectifying that life in advance through system of good and evil» (Colebrook, [2001] 2002: 132).

La cita evidencia un aspecto cabal del devenir: la posibilidad de ir más allá no solamente del ser como resultado, sino más bien de operar en los procesos mismos que producen la subjetividad.

En este sentido, la experimentación asume el rasgo de poder jugar con los límites de lo definido; en Deleuze y Guattari, funciona como la práctica para entrar en contacto con los planos de consistencia. Como en el teatro de la crueldad artaudiano y, como se profundizará, en la narrativa elizondiana, la apuesta hacia el devenir implica la práctica experimental como manera para llegar al acontecimiento: «aparece una hendidura, una fisura, un desfondamiento o, mejor aún, un abismo, una falla o inflexión en el ser que expresa algo horroroso, espantoso y que es constitutivo del acontecimiento» (Esperón, 2017: 46).

El devenir se puede producir, como se ha remarcado, en la literatura. El masoquismo, patologización de una narrativa, produce en sí los presupuestos del devenir; Deleuze y Guattari exploran no solamente las posibilidades literarias expresadas en Sacher-Masoch, sino también su posibilidad en términos de Cuerpo sin Órganos, el agenciamiento a través del que los flujos de deseo se cortan para impedir su reproducción y surcodificación en la superficie del cuerpo.

2.2.4 CUERPO SIN ÓRGANOS Y MASOQUISMO

Como se ha sugerido precedentemente, el cuerpo es una de las instancias que se inserta en una operación anti-dialéctica que constituye la filosofía deleuziana y guattariana, que se centra en la construcción de un plano ontológico despojado de todas las trascendencias que individualizan y esencializan al ser.

Esta parte del capítulo tratará la práctica del Cuerpo sin Órganos en el *Anti-Edipo* y en *Mil mesetas* – se tendrá mayormente en consideración el aporte del segundo texto, donde el CsÓ es mayormente desarrollado – con el fin dar cuenta de sus características y sus potencialidades desde la perspectiva filosófica, que es la base para su aplicación en el análisis literario del personaje, objeto del próximo capítulo.

Ahora bien, el hombre está enfermo porque está mal construido. Este es el grito de Artaud en esa transmisión radiofónica que nunca se estrenó; Deleuze y Guattari tejerán la reflexión sobre el Cuerpo sin Órganos de esta experiencia.

Resulta intrincado dar una definición de algo que se opone a todo tipo de definición unívoca. En el *Anti-Edipo* el CsÓ se vincula a lo improductivo, a una superficie donde los códigos de las máquinas deseantes se implantan para producir el deseo ([1972] 2002:13) y que lo definirían como un organismo:

Cada conexión de máquinas, cada producción de máquina, cada ruido de máquina se vuelve insoportable para el cuerpo sin órganos. Bajo los órganos siente larvas y gusanos repugnantes, y la acción de un Dios que lo chapucea o lo ahoga al organizarlo. «El cuerpo es el cuerpo/está solo/y no necesita órganos/el cuerpo nunca es un organismo/ los organismos son los enemigos del cuerpo». Tantos clavos en su carne, tantos suplicios. A las máquinas-órganos, el cuerpo sin órganos opone su superficie resbaladiza, opaca y blanda. A los flujos ligados, conectados y recortados, opone su fluido amorfo indiferenciado. A las palabras fonéticas, opone soplos y gritos que son como bloques inarticulados. (Deleuze y Guattari, [1972] 1985:17-18)

Como se evidencia en la cita, en el CsÓ reside la potencialidad de crear agenciamientos, es decir, de hacer caer las categorías que lo quieren organizar. Si Artaud declara la guerra del cuerpo a los órganos – en tanto funciones que derivan de una organización naturalizada como un *a-priori*, cuya estructura final sería el organismo – Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas* refutan la oposición entre el CsÓ y los órganos, para catalizar la atención no sobre el resultado del proceso – los órganos – sino sobre el proceso organizador: «Sus enemigos no son los órganos. El enemigo es el organismo. El CsÓ no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos que llamamos organismo. Es cierto que Artaud libra una batalla contra los órganos, pero al mismo tiempo está contra el organismo, su enemigo es el organismo: El cuerpo es el cuerpo. Está solo. Y no tiene necesidad de órganos. El cuerpo nunca es un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo» ([1980]2002:163).

Se denuncian los dos polos que han ‘creado’ el cuerpo o, por lo menos, su percepción. De un lado, la fijación del cuerpo como el origen de todo tipo de amoralidad, sobre todo desde la perspectiva sexual; del otro lado, el cuerpo objetivado por parte de la ciencia médica, que no espera más de él sino una función mecánica. Es esta la mala construcción del cuerpo a la que se refería Artaud: la actuación de un proceso que convierte el cuerpo en un punto de individuación y subyugación, lugar de prácticas que construyen un organismo, resultado de un proceso «[...] de acumulación, de coagulación, de sedimentación que le impone formas, funciones, uniones, organizaciones dominantes y

jerarquizadas, transcendencias organizadas para extraer de él un trabajo útil» (Deleuze y Guattari, [1980]2002:163).

Estos procedimientos configuran estratos, que cubren el Cuerpo sin Órganos: el organismo, la significancia y la subjetivación. El estallido de los estratos tiene como consecuencia la desarticulación que desvía el organismo, lo corrompe y lo pervierte: «Serás organizado, serás un organismo, articularás tu cuerpo —de lo contrario, serás un depravado—. Serás significativo y significado, intérprete e interpretado —de lo contrario, serás un desviado—. Serás sujeto, y fijado como tal, sujeto de enunciación aplicado sobre un sujeto de enunciado —de lo contrario, sólo serás un vagabundo—» ([1980]2002:164).

De esta manera, estar en contra de la estratificación del cuerpo significa oponerse a su sujeción: si los órganos cumplen funciones establecidas que no pueden salir de los marcos, es necesario que la decadencia de los órganos ocurra, es decir, que su función no se lleve a cabo de acuerdo con su rol. En otras palabras, las conductas que no se alinean con la función normativa de los órganos se diagnostican como patológicas, ya sea médicas o psiquiátricas.

La práctica del CsÓ tiene como objetivo la puesta en crisis de la catalogación de los órganos, altera sus funciones hasta que la pérdida del principio diferenciador y organizador que se ejerce de acuerdo con las biopolíticas en relación con un régimen capacitista, en términos de salud normal, y heterosexual, en términos de heteronorma.

Se rehúsa a considerarse a sí mismo como una estructura normativizante: el Cuerpo sin órganos es pues un cuerpo abierto a la desorganización, y huye de esa forma preconstituida que es el organismo, con el fin de oponerse a él: «en su experimentación – fundamental para hacerse un CsÓ – descubre sus movimientos de potencia, que vierten hacia concatenaciones, circuitos, umbrales, disposiciones de intensidades ([1980]2002:164).

La práctica de su construcción es difícil y peligrosa – «Y el sujeto, ¿cómo liberarnos de los puntos de subjetivación que nos fijan, que nos clavan a la realidad dominante? Arrancar la conciencia del sujeto para convertirla en un medio de exploración, arrancar el inconsciente de la significancia y la interpretación para convertirlo en una verdadera producción, no es seguramente ni más ni menos difícil que arrancar el cuerpo del organismo. ([1980]2002:165) – ya que la probabilidad de que el devenir del CsÓ precipite hacia el grado cero es alta, si la violencia que caracteriza la desestratificación no se matiza por una cierta dosis de prudencia.

Pues, ¿qué es lo que quedaría una vez desestratificado el CsÓ? Un plano de inmanencia, que se opone al plano de organización del organismo; que ignora la substancia y la forma como los modos de individuación de los sujetos, es decir, donde se inscriben los devenires.

En *Deseo y placer*, Deleuze retoma el trabajo de Foucault para dar cuenta de las direcciones en las que se puede resistir al poder; entre otras, la dirección de los placeres coincide para Deleuze con el deseo: «Para mí, deseo no implica ninguna falta; tampoco es un dato natural; está vinculado a una disposición de heterogéneos que funciona; es proceso, en oposición a una estructura o génesis; [...]. Y sobre todo implica la constitución de un campo de inmanencia o de un «cuerpo sin órganos», que se define sólo por zonas de intensidad, de umbrales, de gradientes, de flujos» (1995:19).

En esta cita se explicita claramente la conexión entre deseo y CsÓ, donde ambos son fundamentales para la constitución de un plano de consistencia; en oposición a este proceso, Deleuze pone el placer que «está del lado de los estratos y de la organización» (1995:19). Lo que para él es un cuerpo sin órganos, para Foucault es el cuerpo que inventa nuevas posibilidades de placer; lo que para Foucault es la carne, para Deleuze es el organismo.

En el mismo texto, el autor subraya cómo no sería entonces una casualidad el interés que Foucault tiene en relación con el Marqués de Sade y que él tiene en relación con Masoch. «Lo que me interesa en Masoch no son los dolores, sino la idea de que el placer viene a interrumpir la positividad del deseo y la constitución de su campo de inmanencia» (1995:19).

De hecho, el interés de Deleuze en Sacher-Masoch remonta a 1967, año de publicación de *Lo frío y lo cruel*, un análisis conjunto de la literatura de Sade y Sacher-Masoch; un asunto que se despliega en obras sucesivas, como por ejemplo *Crítica e clínica* (1993), donde Masoch se analiza, una vez más, en términos literarios. Sin embargo, el cuerpo masoquista se menciona también en *Mil Mesetas* donde cierra la ‘procesión’ de Cuerpos sin Órganos, formada por el hipocondríaco, el paranoico, el esquizofrénico, el drogadicto.

El dolor es la práctica a través la cual se puede experimentar, crear líneas de fuga para la creación de un CsÓ, es decir, de una superficie inmanente en la que inscribir un devenir. Se encuentra entonces permeado por intensidades doloríficas: «Lo cierto es que el masoquista se ha hecho un CsÓ en tales condiciones que, como consecuencia, éste ya sólo puede estar poblado por intensidades de dolor, ondas doloríficas. Tan falso es decir que el

masoquista busca el dolor como decir que busca el placer de una manera especialmente diferida o desviada. El masoquista busca un CsÓ, pero de tal tipo que sólo podrá ser llenado, recorrido por el dolor, en virtud de las propias condiciones en las que, ha sido constituido» (Deleuze y Guattari, [1980]2017: 158).

En su modo masoquista el CsÓ utiliza el dolor para llegar al placer. Es evidente que esta práctica presupone un riesgo: la peligrosidad del grado cero, de intensidad cero, donde cero no implica intensidad, sino energía pura y, al mismo tiempo, muerte.

Si bien, de un lado, la operación freudiana de someter el masoquismo al puro instinto de muerte es criticada por Deleuze, el CsÓ masoquista, como los demás, está imbricado en una práctica peligrosa, como la del Teatro de la Crueldad artaudiano. La muerte no es deseada, sino se contempla en el masoquismo por ser una práctica erótica que entra en una economía del deseo como la plantea Bataille: cercana a la violencia, al ritual, a lo sagrado.

Sin duda, el CsÓ masoquista se sirve de la violencia para responder al control que se ejerce sobre su cuerpo y lo confina a ser un organismo. El sufrimiento, consecuencia de esta, es un medio para constituirse, pero no su fin, que es el placer retrasado hasta su máximo nivel como interrupción del proceso del deseo positivo. Sería «[...] un gozo inmanente al deseo, como si se llenase de sí mismo y de sus contemplaciones, y que no implica ninguna carencia, ninguna imposibilidad, pero que tampoco se mide con el placer, puesto que es ese gozo el que distribuirá las intensidades de placer e impedirá que se carguen de angustia, de vergüenza, de culpabilidad. En resumen, el masoquista utiliza el sufrimiento como un medio para constituir un cuerpo sin órganos y aislar un plan de consistencia del deseo» (Deleuze y Guattari, [1980]2017:160).

En su práctica reside el agenciamiento, el proceso de desterritorialización: el masoquista resignifica las herramientas de tortura, que se utilizan para procurar placer; pone en tela de juicio las relaciones de poder; cuestiona las identidades que resultan de estas. Lo hace a través de una experimentación dolorosa, «[...] se hace coser por su sádico o su puta, coser los ojos, el ano, el uréter, los pechos, la nariz; se hace inmovilizar para detener el ejercicio de los órganos, despellejar como si los órganos dependieran de la piel, sodomizar, asfixiar [...]» (Deleuze y Guattari, [1980]2002:156).

La estructura organizada de los órganos se derriba a través de una nueva economía del deseo: ya no son solamente los órganos genitales la sede del placer correcto, que se alinea con la reproductividad, más bien todos tienen esta potencialidad, a pesar de sus posibilidades de procreación. El masoquista se construye un Cuerpo sin Órganos a través

de un nuevo estado de conciencia, que se procura a través de la misma práctica. Es necesario construirlo haciendo cosas, experimentando nuevos devenires.

El capítulo explora las posibilidades performativas de prácticas que conciben y articulan la violencia en términos de purificación; si en las sociedades rituales se ligaban a una relación con una dimensión superior – «la continuidad del ser» en términos batailleanos – el cambio epistémico que se ha anticipado en el capítulo anterior y su consecuente producción del sujeto normativizado, produce una ruptura que puede ser curada solamente a través de una fuerte violencia hacia el cuerpo y la subjetividad.

La práctica masoquista común se basa en una visibilización de estructuras – identitarias, relacionales – cuya violencia ha sido objeto de un proceso de invisibilización, a través de su procedencia desde un ámbito que se constituye desde un lugar de enunciación privilegiado, como se ha profundizado en el capítulo anterior.

Se han explorado las formas en las que es posible hacerse un Cuerpo sin Órganos en términos artaudianos, es decir, ligados a una práctica performativa de un teatro que concibe su quehacer como una purificación de la construcción del cuerpo anatomizado.

Esta sugestión es retenida y amplificadora por Deleuze y Guattari en una filosofía que ha de entenderse como una práctica de puesta en tela de juicio de lo que resuena como más familiar; cabe destacar su concepción del deseo como productividad – una derivación de Spinoza –, que vinculan al capitalismo como proceso de continuas territorializaciones y reterritorializaciones de la hegemonía; existen, sin embargo, prácticas que logran cortar el flujo del deseo positivo.

Se ha tomado en cuenta el masoquismo por su fuerte condición ritual que ha sido objeto de una rotunda patologización, como se ha remarcado en el capítulo anterior; sin embargo, por las mismas condiciones que la componen – en particular, el dolor como condición para llegar al placer – se vuelve una contraproductividad de difícil asimilación que cuestiona continuamente la naturalidad de las relaciones de poder que tejen la sociedad.

CAPÍTULO 3. EL CUERPO SIN ÓRGANOS: LA ESCRITURA DEL DEVENIR

En pos de la operativización del concepto/práctica del Cuerpo sin Órganos en el análisis de *Farabeuf* de Salvador Elizondo, es necesario ponerlo en diálogo con algunas instancias acerca de la corporalidad – su tematización y su relación con la escritura – cuya problematización se concretiza en el siglo XIX, donde la materialidad– informe, heterológa – de la lógica de la sensación ofrece una primera oposición a la estabilidad y definición que caracteriza el pensamiento racional.

Un posicionamiento que se verifica en el cuerpo histérico, cuya porosidad contagia las mismas tecnologías supuestamente encargadas de equilibrar su delirio, como la fotografía, el mesmerismo y el espectáculo fantasmagórico, los cuales, en *Farabeuf*, serán operaciones que se vuelven cómplices del mismo efecto disruptivo.

La tecnología de la imagen es, como se profundizará en el capítulo siguiente, un interés cabal para Salvador Elizondo, que se expresa no solamente en su cinefilia y por reiterada obsesión por la fotografía, sino también en su mismo quehacer artístico.

Por lo tanto, en este capítulo profundizará el espectáculo fantasmagórico a raíz de su rol en la novela *Farabeuf* que responde a una intervención terapéutica que, sin embargo, resulta formar un intersticio que produce una línea de fuga para la construcción de un cuerpo que pone en tela de juicio la organización médica a través de un profundo estremecimiento.

La misma línea de choque perceptivo se encuentra en el resultado de esas tecnologías, el cine; la teoría del montaje del director ruso Sergei Ėjzenštejn, fundamental para la construcción de *Farabeuf*, basado en la combinación de dos imágenes que tematizan y realizan el choque perceptivo, que se puede considerar una operación traducción del *pathos* teatral, al que Ėjzenštejn hace referencia para su teorización, definiendo el proceso un rito dionisiaco de montaje y desmontaje, al que acercará el *Ulises* de James Joyce y el género policial.

La segunda parte del capítulo se centra en el hipersensacionalismo masoquista, analizado por Deleuze en el ensayo *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, como práctica ritual de una nueva clínica, basada en la salud de la enfermedad.

Por lo tanto, en este capítulo se profundizará su correspondencia antitética lo que, en términos deleuzianos y guattarianos, se puede considerar una línea de fuga: la lógica de

la sensación, asociada a la inestabilidad de las figuras del pintor Francis Bacon, cuyo proyecto será intersecado con una salida de los límites tanto identitarios como artísticos.

Asimismo, se considerará el hipersensacionalismo masoquista, analizado por Deleuze en el ensayo *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, como práctica ritual de una nueva clínica, basada en la salud de la enfermedad.

Finalmente, el capítulo concluye con consideraciones sobre la salida de los marcos de representación de las instancias antinovelescas del *nouveau roman* francés, caracterizada por el cuestionamiento de todos los eslabones de la novela tradicional, en particular, el personaje y la forma del relato. La sensación resulta ser nuevamente una clave interpretativa eficaz para conformarse con un ideal desfigurativo de la representación: el de los cuerpos del pintor Francis Bacon y de los personajes de los autores “menores”, analizados por Deleuze y Guattari.

3.1 MONTAJE SENSACIONAL

3.1.1 LA SENSACIÓN Y SUBVERSIÓN

Una de las imágenes que más delinea la cultura dieciochesca es sin duda la del ataque histérico: corporalidades que se desmayan, se curvan, se estiran, hasta bloquearse en una pose contrita. Su producción responde a la culminación de toda una serie de estímulos e inquietudes culturales hacia el cuerpo que se pueden rastrear, en general, desde el Renacimiento; más concretamente, el interés hacia su materialidad nerviosa comienza en el siglo XVII con la cartografía del sistema nervioso operada por el médico Thomas Willis que, como Vesalio, invalida el conocimiento galénico. En éste, los nervios que eran símbolo de fuerza y estabilidad, de *nerbo*, se ven resignificados en *nervous*, un término en que subyace la idea de algo vacilante y débil, al que se agregará un matiz de enfermedad (sexualmente connotada) y de peligrosidad.

A esta transición es necesario agregar una cualidad intrínseca del cuerpo, efecto de una creencia desarrollada a lo largo del siglo sucesivo: la existencia de un fluido que atraviesa toda la materia sensible de la realidad y que tiene, en particular, un efecto en los nervios; una idea que se propagará en el siglo XIX sobre todo gracias al desarrollo tecnológico.

Ahora bien, este fluido que toca los nervios evidencia un cambio perceptivo con respecto a la materialidad corporal que se descubre porosa, penetrable, pero, sobre todo,

poseedora de una excepcional capacidad mimética, que le permite modelarse (Violi, 2002:11).

Frente a la creación de una suerte de paradigma de la permeabilidad y de la imitación, se produce también la idea de poder plasmar el cuerpo en línea con un ideal de uniformidad; esta posibilidad responde a una exigencia de la clase burguesa dieciochesca que se relaciona con una más amplia necesidad de “salud” de la sociedad, como se ha resaltado en los capítulos anteriores.

Los mecanismos que se aplican para la defensa de la salud social se focalizan, en particular, en la observación y el control del individuo que, para constituirse en tanto miembro de la sociedad, tiene que cumplir con unos requisitos psicofísicos, morales y económicos. La salida de estos criterios de aceptabilidad, que se pueden resumir en el término «normalidad», significa inevitablemente encontrarse del otro lado de una lógica de lo racional, un posicionamiento que, como se ha remarcado en el primer capítulo, inevitablemente se matiza de peligroso.

Si, en principio, las potencialidades del sensacionalismo nervioso del cuerpo se insertan en el marco de lo plasmable en términos normativos, de pronto la ambigüedad de la sensación revela su carácter subversivo, el cual se ve imbricado con prácticas sexuales que se colocan fuera de los límites por no respetar las pautas de la heteronormatividad.

Es dentro de estas facetas extranormativas donde se gesta el cuerpo en su estatuto material. de un lado la ciencia quiere neutralizarlo y convertirlo en organismo, este impone su presencia nerviosa, que oscila entre lo material y lo inmaterial, donde este intersticio se vuelve un umbral para una creación inestable e inidentificable; en efecto, como se profundizará, son estas las cualidades que serán tematizadas en la escritura de Salvador Elizondo con respecto a la corporalidad.

Este imaginario de lo híbrido y de lo monstruoso se interpretará en términos de amenaza a la vida misma en el siglo XIX, donde la tentativa de estabilizar la identidad normal – la de un sujeto producto de biopolíticas – se ve contrastada por toda una serie de imágenes de explícita desintegración que contribuyen a la retórica del fragmento, «[...] una perdita di coerenza che investe tutte le valenze metaforiche del corpo, problematizzando soprattutto il sistema della relazioni, delle connessioni» (Violi, 2013:92).

Como se profundizará más adelante, la literatura se vincula estrechamente con las representaciones que, como la histérica y la masoquista, problematizan la coherencia del cuerpo-organismo, que en general se definirán como «sensacionales».

3.1.2 MESMERISMO Y FANTASMAGORÍA: EL CHOQUE PERCEPTIVO

Ya se ha remarcado cómo la escena teatral se puede considerar un común denominador a las prácticas médicas desde el Renacimiento hasta el siglo XIX. El eje que liga el escenario renacentista al victoriano pasa por la espectacularidad, un rasgo en común con los suplicios públicos. Si la retórica de la Ilustración logra limpiar este rasgo grotesco de la escena médica renacentista, reconocer el aspecto experimental y espectacular resulta más fácil, paradójicamente, en el siglo XIX.

De hecho, será el laboratorio, original teatro de los nervios, el lugar privilegiado para producir una clínica de la patología nerviosa, histérica, a menudo comparada con una descarga en el interior del cuerpo. Una retórica, la de lo eléctrico, que se desarrolla ya desde finales del siglo XVIII con las teorías del médico Anton Mesmer.

El mesmerismo plantea, entre otras teorías (Violi, 2002:40), una continuidad entre los fluidos invisibles que regulan las actividades sensoriales y el cuerpo, en el que los nervios funcionan similarmente a los hilos de la corriente eléctrica. Para hacer frente al desequilibrio en estas potencias, Mesmer elabora una terapia que coincide efectivamente con la organización de un espectáculo teatral, muy cercano a un ritual, en el que el cuerpo nervioso se encuentra al centro de una escena ampliada por espejos, música y fórmulas recitadas por los participantes: «Delicate perfumes floated in the air to mingle with the magnetic fluid pulsing through the atmosphere. Thick carpets, heavy curtains, and ornate furnishings graced the dimly lit chamber in which the patients gripped the iron rods extending from the *banquet* and awaited the onset of the pivotal magnetic “crisis”. On the walls of the room hung large gleaming mirrors which, according to Mesmer’s precepts, reflected the fluid and intensified its strength» (Tatar, 1978: 14).

La evidente decadencia del ambiente descrito, conocido también como *enfer des convulsions* (Tatar, 1978: 15), concuerda con los ‘tratamientos’ – que a menudo se acercan a la tortura – a las que los pacientes son sometidos: electroshocks, aplicaciones de imanes, forzadas aberturas oculares; todo el procedimiento vierte hacia la solicitud de la crisis, el choque que mucho tiene en común con lo que supuestamente debería curar.

La etapa sucesiva a la crisis es un plácido y curativo estado de trance, una inmersión en el inconsciente corpóreo. En este intersticio, el cuerpo se abre totalmente al externo, revelando su porosidad: sus confines epidérmicos se vuelven permeables, lo cual genera la idea de una existencia informe, una identidad indefinible, suspendida en el tiempo y en el espacio.

El sonambulismo al que aparentemente son inducido profundiza el efecto teatral, tanto en la sesión mesmerica como en la novela: el paciente-personaje-marioneta es supuestamente manejado por los hilos invisibles del doctor-mago, que a su vez cobra el papel de director y de personaje de esta farsa sensacional.

Como se ha mencionado, las sesiones mesméricas retoman una vez más la dimensión del espectáculo público, ya subrayado como una constante en el suplicio público y en el teatro anatómico. Sin embargo, si éstas mantienen inalterado el rol del espectador, el mesmerismo lo vuelve un participante activo en un rito donde todo parecía organizado para proporcionar un aura de misterio y magia.

«L'Attore è, in un certo senso, nello stato di un sonnambulo, e vedo tra loro una sorprendente analogia. [...] Se sono davvero toccato [da una rappresentazione teatrale], non mi ci vuole molto per adeguare il mio corpo al tono della passione, anzi sarebbe difficile – quasi impossibile – reprimere il movimento spontaneo delle mie membra» (Schiller, 1874, citado en Violi, 2002:42). La cita de Schiller evidencia, en efecto, una ramificación del imaginario del sonámbulo en las artes; no sucede lo mismo con el mesmerismo, que sufrirá una definitiva deslegitimación por parte de la academia médica.

Sin embargo, la red del contagio histérico se derrama en otro ámbito, que mantendrá la dimensión ritual y colectiva: el teatro fantasmagórico.

La historia de este mecanismo de reproducción de imágenes en movimiento se remonta al siglo XVII: su principio constitutivo consiste en un aparato óptico – la linterna mágica – que proyecta sombras en movimiento, una cualidad que lo convierte, junto con la cronofotografía, en un antepasado del cine. Será Étienne Gaspard Robertson quien difundirá en toda Europa esta técnica de representación que retoma la idea mesmerica del fluido que corre entre los cuerpos: «experimentos sobre el nuevo fluido conocido con el nombre de Galvanismo, cuya aplicación devuelve temporáneamente el movimiento a los cuerpos que han perdido la vida»²⁴ (Violi, 2002:69-70) así dice la cartelera del programa fantasmagórico, donde los simulacros corpóreos, a mitad entre figuras sonámbulas y espectrales, contribuyen al acrecimiento de un imaginario de lo sobrenatural.

²⁴ Traducción mía.

Cierto es que, a pesar del resultado, la intención de Robertson se alineaba con los preceptos pedagógicos del tiempo²⁵, en los que se está desarrollando un sistemático alejamiento de la superstición en pos del enraizamiento de la lógica científica.

Sin embargo, a menudo la sugestión producida en los espectáculos mesméricos y fantasmagóricos no logra borrar la sensación de lo sobrenatural, sino lo alimentan; en otras palabras, desde el fracaso de la iniciativa científica y pedagógica surge en la misma escena fantasmagórica una contraproductividad que mantiene un resquicio de fascinación que se gesta entre escepticismo y creencia; una perspectiva que es necesario considerar a la hora de tomar en cuenta la representación de los cuerpos de los personajes en *Farabeuf*: el teatro fantasmagórico manejado por el doctor se vuelve una experiencia alejada del pensamiento racional, del que su figura sería el emblema, en tanto doctor y profesor.

Como se profundizará, tanto en la novela como en su aplicación, la experiencia fantasmagórica busca el choque perceptivo. De la misma manera en la que el mesmerismo producía convulsiones y trances en sus pacientes-espectadores, los que asisten al teatro de Robertson no recibirán una menor sugestión: al entrar en un espacio oscuro – preferiblemente una cripta o un convento abandonado (Violi, 2002:70) – las proyecciones de simulacros y el escenario producen su completa entrada en un mundo que se gesta, aparentemente, en un umbral entre la vida y la muerte, el sueño y la vigilia, la alucinación y la realidad.

La corporalidad queda entretejida en esta red de representaciones ya que, después de todo, es en ella que se produce la crisis nerviosa; es más, es la misma performatividad nerviosa del cuerpo que es explotada para levantar los límites entre lo real y una dimensión otra.

Una percepción que es profundizada por la constelación de máquinas y aparatos que se especializarán más y más a lo largo del siglo; la electricidad que corre a través de los circuitos amplifica esa creencia acerca de fluidos, ondas y vibraciones invisibles que fluyen en el aire. Como se ha argumentado, esta percepción atraviesa el cuerpo mismo: un ejemplo es la telepatía, donde la materia corporal tiene la capacidad de conectarse, trámite sus hilos nerviosos e invisibles, con otra procedente de un mismo mundo o de otro, un más allá sobrenatural y vinculado especialmente con la muerte; un imaginario explorado en la escritura elizondiana, en la que se instaura una red de percepciones que atraviesan el tiempo

²⁵ «Robertson [...] repeatedly stressed that his phantoms were merely applications of the laws of optics and perspective. He portrayed himself as one of the “physicien-philosophes” of the Enlightenment, dedicated to destroying the old enchanted world of superstition» (Gunning, 1995:471).

y el espacio: en *Farabeuf* la narración colisiona en una búsqueda de la simultaneidad que rompe tanto las barreras espaciotemporales, como las de la corporeidad, en virtud de ese cuerpo poroso, mencionado anteriormente, fruto de una terapia ultrasensibilizante.

La adivinación, tematizada en la novela por el *I-Ching* y por la *ouija*, retoma una figura cabal de la época: el medium encarna justamente las características de un cuerpo-umbral y, a la vez, articula en sí las recientes tecnologías. Sin embargo, es dentro de esta convergencia donde la potencialidad siniestra surtirá su mayor efecto.

3.1.3 TECNOLOGÍAS SINIESTRAS.

Basados en la captura y reproducción de ondas y vibraciones invisibles, tecnologías como el telégrafo o el teléfono, permiten acceder a latitudes remotas, consideradas inalcanzables: los aparatos se consideran en conexión con y a través de un fluido invisible que atraviesa la realidad.

Esta cualidad transmisora alcanza también al cuerpo, donde su prodigiosidad se transfigura y desemboca en lo fantasmático y lo siniestro: un ejemplo paralelo a las tecnologías citadas es la telepatía, basada en una comunicación no física, sino trámite sino transmisión de ondas producidas por el cuerpo que lo ponen en conexión, potencialmente, con otros (Violi, 2002:192-193). Esto acentúa la idea de la existencia de un código transmitido por y a través el cuerpo, que se derrama en ámbitos paranormales, como las sesiones espiritistas, donde la *ouija* se configura como un instrumento de transcripción de un código fantasmal a través de números y letras.

Al mismo tiempo, como si el contenido contagiara la forma, la corporalidad comienza a desasociarse de la fórmula “en carne y hueso” para vincularse con lo impalpable y lo inmaterial – preanunciado por esa porosidad del cuerpo mesmérico – que se manifiesta y se reproduce en los mismos mecanismos de reproducción.

Como en el caso de la fotografía: percibida como el resultado de un intercambio mágico entre vibraciones nerviosas, las de la máquina y del cuerpo, hasta se supone su facultad de transmisora de pensamientos, como en una «radiografía histérica del cerebro» (Violi, 2002:136). Esta percepción de la fotografía como reveladora del síntoma se encuentra en el quehacer médico del tiempo: en particular, la psiquiatría la utiliza como instrumento de fijación del instante del ataque histérico, por su facultad de atravesar el organismo y no solamente reproducirlo, sino de descodificar sus operaciones, una ayuda consistente en la identificación y descodificación de sus representaciones. Sin embargo, la perspectiva de vehículo de un “intercambio mágico”, a menudo sobrepasa cualquier

intención de utilizar la fotografía como un instrumento neutro, como se analizará en *Farabeuf*, donde el resultado de la toma será la obsesión de los personajes, por y a pesar de su imposible decodificación.

Otro tema que conlleva la fotografía en la novela es la muerte; una conexión subrayada por la crítica – Benjamin, Barthes y Sontag – por su posicionamiento dentro del umbral entre la vida y la muerte, un territorio resbaladizo. No sorprende entonces que a menudo el cuerpo fotografiado se acerque al cadáver; de acuerdo con esta perspectiva, la imagen sería algo muy cercano al resto, una huella que mantiene el recuerdo de lo que ya no es.

Sin embargo, si para el cadáver el tiempo pasa y significa su lenta desaparición, la fotografía captura el *hic et nunc* de la corporalidad y lo fija, lo vuelve eterno. Esta cristalización es comparada por Dubois con un tajo, una fractura temporal y espacial que produce una herida: «L'atto fotografico effettua il taglio, fa passare dall'altra parte: da un tempo evolutivo ad un tempo fisso, dall'istante alla perpetuazione, dal movimento all'immobilità, dal regno dei vivi al regno dei morti, dalla luce alle tenebre, dalla carne alla pietra» (en Ceserani, 2011:47).

La fotografía es, pues, un arte de la suspensión que, como afirma Barthes, manifiesta el tiempo de una manera excesiva, monstruosa ([1980]2003:92); en el mismo ensayo, da cuenta de la cercanía entre fotografía y teatro, lo cual permite identificar otra perspectiva, al considerar la fotografía un «[...] un teatro primitivo, come un Quadro Vivente: la raffigurazione della faccia immobile e truccata sotto la quale noi vediamo i morti» ([1980]2003:33).

No sorprende entonces el apelativo «omicidio sublimato» ([1973]2004:14) con que Sontag denomina la toma fotográfica en pos de evidenciar la violencia operada en el cuerpo, que se cela detrás del clic de la cámara; de la misma manera, en Barthes esta se relaciona nuevamente con la corporalidad, al vincularse con el sufrimiento derivado de una operación cirujana (Barthes, [1980]2003:15) y con la herida ([1980]2003:23).

Es evidente, pues, como se enlaza constantemente a la sensación explícitamente dolorosa, que Barthes conceptualiza en el término *punctum* que, como una flecha, se clava en el espectador, remarcando una dimensión extremadamente corporal. Además, identifica tres roles que actúan en el teatro fotográfico: el *Operator*, el *Spectator* y el *Spectrum*. Este último remite evidentemente al espectáculo, ya que deriva del latín *specere*, pero también a una dimensión mortífera, espectral, que caracteriza la fotografía, el mesmerismo y el teatro fantasmagórico: lugares de experimentación, de reproducción e imitación, que

producen una circulación de simulacros espectrales, a la vez impalpables y concretos (Violi, 2002:137).

Una vez más, es imposible ignorar la centralidad de los cuerpos que deambulan en estos *passages* con los que comparten su cualidad sensorial, en términos de materialidad nerviosa y de sus efectos; en otras palabras, las corporalidades son el origen o el efecto de una alteración, sino *son* la alteración, la ruptura, «[...] un luogo di altissima intensità e condensazione, abitato da *qualcosa di indefinibile*» (Byung-Chul Han [2012]2014:47).

Estos espectros de luz no se limitan a habitar las fotografías, sino retoman vida en los espectáculos fantasmagóricos que, *a posteriori*, se reconocerán como el punto de partida para la forma de reproducción técnica más avanzada: el cine.

Es suficiente tomar en cuenta las películas de Georges Méliès para notar las inquietudes acerca de la representación corporal; considerado uno de los padres fundadores del cine, sus películas se caracterizan por las primeras experimentaciones en términos de técnicas de montaje, como en *Illusions fantasmagoriques* (1898) y *La lanterne magique* (1903); ésta última, en particular, ve la creación de ese aparato, la linterna mágica, dentro de la película: los mismos clowns que operan la linterna se ven proyectados, en una suerte de mise en abyme de la proyección.

A menudo el cuerpo es protagonista de las producciones del director francés: su manipulación permite experimentar con los pioneros efectos especiales. Es este el caso de *Dislocation mystérieuse* (1901), donde un clown presencia a la desunión de sus brazos y sus piernas que, alejados de su tronco, parecen colgados y manejados por hilos invisible, dando vida a una escena que recuerda un teatro de marionetas de movimientos histéricos y convulsos.

La escena donde se desarrolla *L'homme à la tête en caoutchouc* (1902) confirma la idea de una superposición entre el laboratorio médico-psiquiátrico y el escenario. El mismo Méliès, en versión de médico-mago, organiza en el lugar un experimento-ilusión sobre un simulacro de su cabeza, cuya materialidad, el caucho, revela la idea de plasticidad corporal histérica que permite su manipulación. Conectada a un tubo, la cabeza se hincha hasta desproporcionarse; el rostro se desfigura en expresiones estupefactas, adoloridas, que se manifiestan desmesuradamente.

La lectura del texto corporal se puede actuar hacia las cabezas de *Un homme de têtes* (1898), donde el mismo Méliès multiplica sus cabezas que posiciona sobre dos mesas, en el marco de un escenario. Los rostros a su vez dan lugar a expresiones convulsas y paroxismales que comunican el evidente estupor frente a su separación de la totalidad del

cuerpo, a través de una mímica facial exagerada, retomando la dialéctica entre unidad y fragmento que caracteriza la modernidad. Al haber llenado las mesas de sus cabezas, Méliès comienza a tocar un instrumento con el que luego aplastará todos los simulacros, en lo que parece un ataque de ira, que pone fin al espectáculo.

Lo que se puede extrapolar de estas representaciones es un vivo interés por una corporalidad manipulable que no deja de provocar inquietud. De hecho, el medio cinematográfico se considera, al igual que la fotografía, vehículo de esas vibraciones nerviosas; es dentro de su representación que éstas contagian el público, un aspecto subrayado por Jean Epstein en su artículo «Grossissement» (1921): «Le metteur en scène suggère, puis persuade, puis hypnotise. La pellicule n'est qu'un relai entre cette source d'énergie nerveuse et la salle qui respire son rayonnement» (101). La cita confirma la idea del cine en tanto tecnología hipnótico-telepática que no funciona como una terapia para la neurosis, sino más bien se percibe como un desborde en el territorio de lo patológico. Productoras de imágenes convulsas, nerviosas, que interrumpen los normales procesos de percepción, memoria y deseo, las imágenes en movimiento se perciben como la materialización misma de lo fantasmal (Violi, 2002:245-246).

En otras palabras, el cine parece ser la mejor manera de representar, particular la disruptiva sensación histérica, cuya potencialidad enfermiza y violenta reivindica las mismas vibraciones que surcan y dan forma al celuloide.

Si, como afirma Artaud en el ensayo «Cinema e realtà», el cine juega con la piel humana de las cosas, «il derma della realtà» ([1978]2001:24), entonces su superficie resulta extremadamente problemática, lejos de subyugar el cuerpo dentro del régimen de la organización, del orden y de la estabilidad, para acercarse al choque perceptivo, «una iniezione sottocutanea di morfina» (Artaud, [1978]2001:27).

Esta referencia a la manipulación corporal con respecto al cine permite una conexión con el teatro de la crueldad, un experimento de rehabilitación del cuerpo en términos des-organizados, donde pasar por el quirófano permite deshacer la construcción médica del cuerpo.

La fabricación de nuevas identidades subversivas e inestables se sustenta en las mismas tecnologías – visuales y literarias – que logran impugnar el imaginario clínico de la patología nerviosa, una reconversión estética y política que se afirma en contraproductividad de la sensación (Violi, 2013: 171). Se trata entonces de penetrar en el cuerpo a través de la sensación, del shock, del escalofrío y, tal vez, a través de la violencia para dar con su estallido.

3.1.4 ÈJZENŠTEJN Y EL MONTAJE: LA VUELTA AL RITO

Choque y sensación son palabras claves para adentrarse en el quehacer cinematográfico del director ruso Sergej Èjzenštejn, una figura fundamental para Salvador Elizondo, como se profundizará en el próximo capítulo.

A diferencia de la escuela estadounidense, en la que las escenas se superponen según una lógica de continuidad, propone la incorporación de dos imágenes que, al encontrarse, *chocan*: literalmente, por estar relacionadas a través de una lógica de causa-efecto; emotivamente, por el efecto que su combinación produce en el espectador. En este sentido, su búsqueda se funda en la superación de la representación que se detiene en el resultado, para oponer la reflexión sobre el *devenir de la imagen* ([1985] 2004:213), obtenido a través de la propagación de estímulos visivos que provocan asociaciones ([1985] 2004:164).

Un ejemplo de lo apenas descrito se encuentra en *La huelga* (*Стачка*, *Stachka*), rodada en 1924, cuya trama retoma una huelga en una fábrica en 1903, brutalmente ahogada por el ejército zarista. El sanguinario epílogo es representado en las últimas escenas de la película, «Exterminio»: el fusilamiento de los obreros por parte de los militares es intercalado por el degollamiento de unas reses en un matadero.

Es evidente la búsqueda del choque perceptivo a través de escenas cuya intensidad se potencian entre sí y producen la asociación entre los obreros y los animales masacrados.

Para dar cuenta de un pasaje fundamental en la teorización del director ruso es necesario hacer un paso atrás: en 1923, un año antes de *La huelga*, Èjzenštejn publica en la revista «Lef» un ensayo, «Montaje de atracciones». Sin duda, no es el primer cineasta soviético en producir una teoría del montaje: ya en dos ensayos del 1918, Lev Kulešov había subrayado la importancia de la disposición de los fotogramas; este procedimiento es, según el director ruso, una especificidad del cine (Somaini, 2011:19); lo que resulta interesante es que Èjzenštejn se distancia de Kulešov al enfatizar la dimensión teatral del montaje.

Ahora bien, la experiencia teatral de Ėjzenštejn comienza en los años Veinte en los trenes del *Agitprop*²⁶ y se profundiza en la sección teatral del Proletkul't²⁷; un recorrido que termina en 1922, con un activo de algunas obras puesta en escenas, entre las que se destacan *El mexicano*²⁸ (1921) y *Suficiente estupidez en cada sabio*²⁹ (1923).

En esta última representación no solamente se inserta un cortometraje, sino que también se aplica la teoría del montaje en la misma escena. Un encuentro de boxeo, inicialmente incluido en la proyección, es objeto de un proceso de superposición en el que la escena proyectada se amplifica en la escena real: «[...] alla scenografia immaginaria, si sostitui un 'quadrato realistico' [...] con le comparse ammassate tutt'attorno; in questo quadrato avveniva la vera lotta, corpi che crollavano sul pavimento, respiro affannoso, luccicar di sudore sui dorsi nudi e infine il suono indimenticabile dei guantoni sulla pelle tirata e i muscoli tesi» (Ėjzenštejn citado en Sacco, 2013:138). La escena responde exactamente a sus teorizaciones sobre el montaje de las atracciones; es más, se puede considerar su primera aplicación por parte de Ėjzenštejn.

Desde esta experiencia inicial en el teatro hasta la madurez en el cine, su preocupación fundamental es animar y desautomatizar la percepción del espectador, que se debe involucrar en la representación en un sentido *sensible*: la reflexión del director ruso se inscribe dentro de lo que se puede llamar una lógica del *pathos* que tiene que centrarse en el montaje.

En este sentido, sus fragmentos – los fotogramas – han de componerse como una reacción a cadena que se imprime en el espectador, que claramente no tiene un papel pasivo. «Il morto piano generale si è smembrato in pezzi di montaggio che poi si riordinano in una nuova unità che consente di «rivivere» nei sentimenti e nelle emozioni il processo dell'avvenimento. [...] È un principio che abbraccia tutta l'arte, oltre i confini del cinema. Un principio che spinge la sua portata anche oltre i confini dell'arte» ([1985] 2004:178).

Esta concepción, en la que subyace la idea del choque, de la violencia, se puede utilizar como una transversalidad hacia otras formas de arte; de hecho, las páginas sobre el

²⁶ Resultado de la unión entre agitación y propaganda, el *agitprop* es una estrategia de propaganda utilizada por los bolcheviques para derramar la revolución en todo la naciente URSS.

²⁷ Fundando en 1917, el Proletkul't ha sido organizado según las formulaciones teóricas de Aleksandr Bogdanov, es decir, en pos de la creación de un intercambio de conocimientos entre artistas, intelectuales y obreros. Se instituyeron, pues, seminarios, lecturas, convenios por parte de los primeros, pero también se incentivaban los trabajadores en producir obras teatrales, escritos literarios, composiciones musicales.

²⁸ La obra se basa en el cuento homónimo de Jack London, publicado en 1911 en el periódico «Saturday Evening Post». En 1913 se publica en la colección *The Night Born*.

²⁹ Adaptación de la homónima comedia de Aleksandr Ostrovski, estrenada en 1868 en San Petersburgo. En 1910 es puesta en escena en el Teatro de Arte de Moscú por Konstantin Stanislavsky.

montaje son abundantemente salpicadas de referencias literarias: Shakespeare, Mallarmé, Joyce, el género policial, se pueden reconducir a la relación entre montaje y cuerpo, cuyo trasfondo es siempre una perspectiva prelógica, sensacional.

Como, de hecho, se reconoce en las imágenes poéticas de Mallarmé, que a través del juego de composición y descomposición sugiere la *sensación* de este. Esto no ha de interpretarse como una falta de conflicto, sino todo lo contrario: alcanzar la sugestión no pasa por su comprensión razonada, sino a través de una dimensión prelógica, basada en asociaciones incómoda.

Es en el *Ulises* de Joyce que Ęjzenštejn encuentra en esa concreción del principio de Dionisio, es decir, del montaje, que solo es posible descubrir en los mitos arcaicos³⁰. Si bien la novela del autor irlandés se profundizará al final del capítulo, cabe destacar su estructura estrechamente ligada a la fragmentación y recomposición del cuerpo, en abierta intertextualidad con un poema alegórico del siglo XVII. Sin embargo, lejos de asociarse a una lógica de la composición racionalizada, la novela se estructura famosamente bajo el signo de la ruptura con el realismo.

A esto se le agrega una escritura sintáctica que no sigue la linealidad de la frase, sino que se abre a todo tipo de contaminación: citas de otros textos, lenguajes heterogéneos, la utilización del monólogo interior que Ęjzenštejn lee como la efectiva aplicación de un pensamiento prelógico.

La última, y tal vez la más inesperada, conexión en este retículo del razonamiento del director ruso es la literatura policial. En su perspectiva, en ella se gesta la ruptura del cuerpo en fragmentos que se vuelven a componer al final. «Nella narrativa poliziesca, in effetti, il quadro del delitto prende forma da un accostamento di elementi, e l'immagine del colpevole dall'accumularsi di tratti e indizi. Un «rito dionisiaco puro»» ([1985] 2004:241).

En efecto, la idea de ruptura y descomposición de la historia es una parte fundamental del género; composición y descomposición son palabras claves para la asociación con lo dionisiaco, en el que la corporalidad del dios es destrozada, para ser objeto de una recomposición; su cuerpo es, para Ęjzenštejn, una metáfora para el montaje. Además, subyace la asociación entre la materialidad corporal asimilable a la película, caracterizada por la sensibilidad. Como afirma Violi, el autor ruso «[sposta] la domanda sul corpo cinematografico – la pelle-pellicola metafora del film-corpo – e sulla relazione che lega i suoi frammenti dispersi nel montaggio, l'operazione di taglia e incolla in cui il

³⁰ Los dos se conocen en París en 1930, una ocasión en la que Ęjzenštejn conoce también Bataille.

teorico del cinema ritrova non a caso il mito arcaico del corpo a pezzi di Dioniso» (2013:93).

A través de la descomposición del plano general, es posible reorganizar los fragmentos de manera que reconduzcan a una sensación de conflicto y de ruptura. En este sentido, retrocediendo del cine a la fantasmagoría, pasando por el teatro, el origen es indiscutiblemente la forma del ritual, al que Ęjzenštejn se acerca a través de Dionisio y, en particular, a través del concepto de éxtasi, en tanto regresión hacia formas de pensamiento que anteceden el estadio lógico y racional, en donde «la struttura dialettica della realtà non viene *compresa* intellettualmente, bensì *esperita, sentita*» (Somaini, 2011:155). La cita subraya el carácter prelógico del éxtasis, un estado donde no se ejerce la comprensión racional, sino *experimenta* en el cuerpo.

El teatro es, una vez más, un contexto fundamental para dar cuenta de la dimensión performativa que tiene el cuerpo en su reflexión. En un texto de 1922, dedicado a la creación de un programa de enseñanza en los laboratorios del Proletkul't, Ęjzenštejn hace referencia a la voluntad de reformar el espectáculo teatral como un nuevo modelo de fantasmagoría (1998:229) y subraya la importancia de sentimientos, instintos, perversiones (1998:231).

Unas instancias que, como ya se ha remarcado, han sido objeto de la teorización de Artaud y de su teatro de la Crueldad: en esta perspectiva, ambos apuntan a un cambio dentro del régimen del cuerpo, a través de la ruptura, del choque y de la sensación, directamente en conexión con el imaginario mítico y ritual; una operación que se reproduce, de la misma manera, en *Farabeuf*, donde las identidades estallan a través del sometimiento al continuo montaje y desmontaje de sus corporalidades.

3.2 CUERPOS QUE ESTALLAN: SENSACIÓN Y EROTISMO

3.2.1 COMPROMETER LOS INDICIOS: LO DEFORME Y LO INFORME

La literatura del siglo XIX se compone de toda una serie de corporalidades que desafían la legibilidad científica: cuerpos monstruosos, híbridos, grotescos, a los que se opone una figura que intenta mantener el orden social.

Su característica principal es la eficacia interpretativa, un rasgo común al médico y al investigador, cuyas prácticas componen el «paradigma indiciario» teorizado por Carlo Ginzburg en su ensayo «Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales» ([1986]1999). Su objeto es una más amplia conexión entre el psicoanálisis, la novela

policial y la historia del arte. En efecto, las tres disciplinas se interesan por los signos – síntomas, indicios, marcas de estilo – que pueden identificar una enfermedad desconocida, el culpable de un crimen, un cuadro original de una copia.

Se evidencia, pues, esa relación entre aparato médico y jurídico, ya objeto del primer capítulo, en el que se ha profundizado los estrechos lazos que conectan las dos prácticas, cuyo objetivo es la salud de la sociedad, donde el reconocimiento y la exclusión de la alteridad se vuelve, pues, un proceso inevitable. La fisiognómica es un ejemplo emblemático de este procedimiento: la superficie corporal exhibe y denuncia lo que pasa al interior del cuerpo; sus rasgos externos – en particular, la piel y el rostro – se vuelven un texto que es posible leer. Sin embargo, dicho conocimiento se inserta en un saber circunscrito a figuras especializadas, poseedoras de ese infalible ojo clínico, que no solamente pueden analizar los caracteres del cuerpo, sino necesitan identificarlos.

La eficacia interpretativa del ojo del detective es, pues, el aspecto más visible de esa mirada medico-jurídica que se ha desarrollado y formado finalmente en el siglo XIX. Es justamente lo que se produce en las investigaciones del detective Sherlock Holmes, aparecido por primera vez en *A Study in Scarlet* (1887) de Arthur Conan Doyle, que mucho le debe Auguste Dupin, el detective de «The Murders in the Rue Morgue» (1841) de Edgar Allan Poe.

Los dos tienen capacidades analítico-deductivas fuera del común, gracias a las que logran reconocer en un detalle mínimo, aparentemente insignificante, un indicio fundamental para resolver el enigma de un cuerpo social que es necesario tratar como un cuerpo físico, corrompido por la enfermedad del crimen.

Como se ha mencionado, de la misma manera en la que los aparatos médico y jurídico colaboran, sus objetivos se superponen en una fórmula en la que enfermedad y criminalidad van de la mano. Si la sociedad está enferma, pues el detective será su médico, cuya terapia para resanar el tejido social es la eliminación de todo lo identificado como externo: todo lo que se considera criminal se liga estrechamente con la enfermedad y, viceversa, detrás de la enfermedad, sobre todo mental, se puede esconder el peligro de un acto criminal.

Esta idea de enfrentamiento con lo ajeno se encuentra en muchos textos del siglo XIX: en particular, la novela gótica y la policial basan sus mecanismos constructivos en este choque con todo tipo de otredad que se define, al fin y al cabo, por su amenaza y peligrosidad.

Desde el cuerpo del vampiro de *Dracula* (1897) de Bram Stoker, pasando por el cuerpo doble y metamórfico de, *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde* (1886) de Robert L. Stevenson, para terminar con Helen Vaughan, la mujer que en la novela *The Great God Pan* (1894) de Arthur Machen encarnará el dios (1894), todas estas corporalidades comparten la inestabilidad representacional, es decir, se desligan de la normatividad en términos de forma, materia y conductas corporales, sobre todo en su matiz sexual.

Las tres novelas se caracterizan por el enfrentamiento con una otredad que amenaza a la sociedad. En el caso de Drácula, el vampiro resulta la condensación de toda una serie de inquietudes dieciochescas: el rechazo del extranjero, que llega de un país ajeno y misterioso, y el miedo al contagio que éste puede proporcionar. Una contaminación que revela una cuestión cabal para el periodo: la pureza de la sangre, que el vampiro afectaría no solamente por su procedencia efectiva, un país lejano, sino por su condición liminal entre la vida y la muerte.

No resulta extraño, la luz de la concepción del erotismo de Bataille, el matiz erótico que ronda alrededor de su figura, asimilable a la de un mortífero seductor indiferente al sexo de sus víctimas, encarnando una sexualidad polimorfa y, sobre todo, perversa (Violi, 2013:199).

Por lo que concierne las novelas de Stevenson y de Machen, se tematiza el resultado de un experimento fracasado: por su parte, el primero actualiza el tema del doble, asociándolo a una disociación identitaria. En efecto, el doctor Jekyll, médico responsable de una experimentación científica al límite con la magia, se ve transfigurado desde un punto de vista interno y externo en un monstruo hecho de maldad pura, cuya única aspiración es el mal. La transformación provoca en él un amplio espectro de percepciones que producen una red entre el mal, la enfermedad, la muerte y, sobre todo, la sensualidad:

The most racking pangs succeeded: a grinding in the bones, deadly nausea, and a horror of the spirit that cannot be exceeded at the hour of birth or death. Then these agonies began swiftly to subside, and I came to myself as if out of a great sickness. There was something strange in my sensations, something indescribably new and, from its very novelty, incredibly sweet. I felt younger, lighter, happier in body; within I was conscious of a heady recklessness, a *current of disordered sensual images running like a mill race in my fancy*, a solution of the bonds of obligation, an unknown but not an innocent freedom of the soul. I knew myself, at the first breath of this new life, to be more wicked, tenfold more wicked, sold a slave to my original evil; and the thought, in that moment, braced and delighted me like wine. I stretched out my hands, exulting in the freshness of these sensations; and in the act, I was suddenly aware that I had lost in stature. (Stevenson, [1886] 2002:57)³¹

³¹ Cursiva mía.

La idea de un cuerpo como materialidad plasmable y sexualmente enferma al cabo de un experimento se encuentra, de manera más evidente, en *The Great God Pan* (1894) de Arthur Machen. En el clásico gótico el escenario del encuentro con el dios Pan es el laboratorio, donde un cirujano intentaría la extracción del dios del cuerpo de una virgen, cuyo nombre es Mary. La operación, que consiste en una inyección y una incisión en el cráneo, lleva la joven mujer a un estado de convulsión y trance que se vincula al imaginario de la posesión o, al tratarse de un dios, del ritual sagrado:

Suddenly, as they watched, they heard a long-drawn sigh [...] and suddenly her eyes opened. [...] They shone with an awful light, looking far away, and a great wonder fell upon her face, and her hand stretched out as if to touch what was invisible; but in an instant the wonder faded, and gave place to the most awful terror. The muscles of her face were hideously convulsed, she shook from head to foot; the soul seemed struggling and shuddering within the house of flesh. It was a horrible sight, and Clarke rushed forward, as she fell shrieking to the floor. (Machen, 1894: 26-27)

Al dejar a Mary en un estado vegetativo, el experimento es (aparentemente) un fracaso. Sin embargo, al cabo de unos años comienzan a suceder una serie de acontecimientos alrededor de los personajes – histerismos, suicidios inexplicables, niños que deliran luego de atestiguar extraños encuentros sexuales en un bosque – que tienen como referencia un único personaje, Helen Vaughan, quien se revelará ser el fruto de la unión entre el dios Pan y Mary.

El personaje de Helen condensa, como el vampiro, el miedo del contagio y una sexualidad perversa, a la que se agrega una evidente hibridez corporal, cercana a lo informe. Una condición que se revela en ocasión de su muerte. El último capítulo, titulado “Fragments”, provee dos perspectivas sobre el suceso, uno del doctor Robert Matheson, la otra del doctor Raymond. Ambas se focalizan en las transformaciones que se ocasionan en su cuerpo, es como si la muerte causara en él un efecto metamórfico instantáneo: de la forma humana al animal y viceversa –«[...]from man to beast, and from beast to worse than beast» (Machen, 1894:155) –; de ser mujer a ser hombre: «I saw the form waver from sex to sex, dividing itself from itself, and then again reunited» (Machen, 1894:143).

En el cuerpo de la mujer se tematiza lo informe – «[...] the form of all things and devoid of all form [...]» (Machen, 1894: 23) – que se arrima a una sexualidad perversa y anormal vehiculada por actos sexuales desenfrenados y fuera de la norma que llevan las personas a estados histéricos³². Después de una vida pasada corrompiendo las sexualidades ajenas, en particular las de los niños, y llevando hombres a la locura y al suicidio, Helen

³² Las corporalidades producidas en estos dos textos son monstruosas y se fabrican dentro del laboratorio. Ambas producciones presentan un científico loco.

cobra su forma informe y deformada en el instante mismo de su muerte; su cadáver es la máxima abyección, «[...] what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite» (Kristeva, [1980] 1982:4).

Todas estas corporalidades – la del vampiro, del doble, de la mujer-Pan – se vinculan doblemente a una forma-otra y a una sexualidad perversa; las tres se posicionan fuera de lo establecido, lo definido, lo normal y, sobre todo, lo amenazan.

Para enfrentar el vampiro, el psiquiatra Seward contacta su viejo profesor, Van Helsing, a su vez alumno del famoso Charcot. Doctor, mesmerista, psiquiatra, filósofo metafísico, experto de lo oculto: a estos títulos Van Helsing agrega conocimientos de la antropología criminal, a través de los que identifica al vampiro en términos lombrosianos, es decir, criminales.

Por su parte, Stevenson manifiesta la misma actitud acerca de Hyde: símbolo monstruoso, hecho de maldad pura, su corporalidad lo acerca a lo animal; a él y Helen, encarnación del dios Pan, se enfrentan médicos y abogados, que intentan reestablecer el orden. En otras palabras, en las tres novelas, la otredad se enfrenta a una figura que condensa las cualidades de un detective-médico, empeñado en descubrir los indicios-síntomas que permitan identificarla y eliminarla.

Sin embargo, resulta evidente la contraproductividad que se gesta en los cuerpos que pervierten y desordenan la representación, deformándose, eligiendo un devenir-abyección.

Un concepto de Kristeva se entrelaza no solamente con el erotismo batailleano, sino también con otro concepto del autor francés, la heterología, la ciencia de la ambigüedad. Su objetivo es la subversión, donde la heterogeneidad fractura lo homogéneo y se deshace de su lenguaje, él de la ciencia, para propagarse en la parte maldita, en lo improductivo, en el erotismo y en la perversión.

3.2.2 EL MASOQUISTA Y LA HIPERSENSACIÓN

La ruptura con la sexualidad normativa constituye sin duda uno de los elementos principales de la narrativa dieciochesca, en la que el cuerpo y sus sensaciones se disponen en el centro del texto, hasta poder definirlo como: «[...] site of signification – the place for the inscription of stories – and itself a signifier, a prime agent in narrative plot and meaning» (Brooks, 1993:6).

Considerando su potencial cualidad de punto de fuga de la significación, el cuerpo posee ciertas posibilidades, como dirían Deleuze y Guattari, de precipitar devenires a través de la experimentación. El erotismo entraría en ese horizonte de posibilidades: partiendo de una perspectiva batailleana – que se tematiza y se reproduce en la escritura elizondiana – el acto sexual se sofisticaba en pos de generar una verdadera contraproductividad en el cuerpo mismo.

El erotismo, eso es, entendido como un *ars erotica* en efectiva contraproducción con respecto a la *scientia sexualis*, el aparato productor de discursos sobre la verdad del sexo, que las categoriza bajo el nombre de perversiones, como en el caso del sadismo y del masoquismo.

Un caso específico que se funda directamente en la literatura: las dos perversiones no toman el nombre del sexólogo Krafft-Ebing, quien las define en términos clínicos, sino que se reconocen a través de los nombres de dos autores: el marqués de Sade y von Sacher-Masoch, «grandes artistas, al estilo de aquellos que saben *extraer nuevas formas y crear nuevas maneras de sentir y pensar, todo un nuevo lenguaje*» ([1997] 2001: 21)³³, como subraya Deleuze en *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel* ([1997] 2001).

Este ensayo de Deleuze constituye una de sus primeras críticas al psicoanálisis y a la clínica³⁴, que lleva a cabo refutando rotundamente la complementariedad entre sadismo y masoquismo.³⁵ Hacia este último, Deleuze dedica una atención particular, como en los extensos e interesantes pasajes del texto; un interés que llega, como ya se ha anticipado, a su quehacer filosófico en la práctica del Cuerpo sin Órganos.

De acuerdo con el pensador francés, el primer trato novelesco en Masoch es de naturaleza estética y plástica. Esta perspectiva se concretiza en los elementos visuales

³³ Cursiva mía

³⁴ «Puesto que el juicio clínico está repleto de prejuicios, hay que volver a empezar todo por un punto situado fuera de la clínica, el punto literario, desde donde fueron nombradas las perversiones» escribe en el prólogo ([1997] 2001: 16).

³⁵ Si bien, en efecto, se reconocen ciertos puntos de comunicación antitética entre las dos literaturas – a saber, el ser instituidor del sádico, contra el pedagogo masoquista; cierta necesidad del sádico de probar dolor, y la respectiva la voluntad de hacer sufrir que se presenta en el masoquista –, ésta resulta tan escasa y liminal que revela poca posibilidad de identificación. Es más, resulta ser una unificación forzada que aplastaría cualquier especificidad en nombre de una sintomatología que acomoda sadismo y masoquismo en los dos lados de una misma moneda. En cambio, «[...] es sumamente dudoso que el sadismo del masoquista sea el de Sade, y que el masoquismo del sádico sea el de Masoch. El sadismo del masoquismo surge a fuerza de expiar; el masoquismo del sadismo, a condición de no expiar. Afirmada con excesiva rapidez, la unidad sadomasoquista amenaza ser un síndrome grosero incompatible con las exigencias de una verdadera sintomatología» (Deleuze, [1997] 2001:43).

recurrentes: estatuas y cuadros que dan forma a las mujeres, efectiva transmutación de esa sensación «hipersensitiva»³⁶ con la que Masoch denota su doctrina:

Confundidas con frías estatuas bajo la claridad de la luna o con cuadros en la sombra, las mujeres son perturbadoras. Toda La *Venus* se encuentra bajo el signo del Tiziano, en la relación mística de la carne, las pieles y el espejo. Aquí se anuda el lazo entre lo helado, lo cruel y lo sentimental. Las escenas masoquistas necesitan petrificarse como esculturas o cuadros, duplicar ellas mismas las esculturas y los cuadros, desdoblarse en un espejo o en un reflejo (Severino sorprendiendo su imagen...). (Deleuze, [1997] 2001:73)

Masoch revela una atención particular hacia la estética y el arte. De hecho, su narrativa está poblada de copias y simulacros de la mujer, todos referidos a una materialidad diferente: estatuas, pinturas, sueños, espejos, que multiplican los cuerpos de los que participan al ritual masoquista.

Su tiempo es el de la espera del placer, que pasa inevitablemente por el dolor; de ahí que los mecanismos visuales que la vehiculan estén materialmente hechos de instantaneidad – la espera – y de acumulación de intensidad dolorosa. «La afición a las escenas coaguladas, como fotografiadas, estereotipadas o pintadas, se manifiesta en las novelas de Masoch con el más alto grado de intensidad» ([1997]2001:74) que se interseca con la suspensión dolorosa que se representa a través de ataduras, enganches y crucifixiones: imágenes que se reproducen reiteradamente en la novela elizondiana, donde el sufrimiento del cuerpo se conecta indisolublemente a las imágenes del suplicio que los personajes quieren representar nuevamente.

La propensión visual y plástica de la literatura masoquista evidencia una relación con el cuerpo donde esta se mezcla con la «mística de la carne», donde éste se vuelve a realizar una y otra vez en los cuadros, en los espejos, los cuerpos se desdoblan voluntariamente; una manipulación que genera la ilusión de control, ya que se desarrolla en la misma temporalidad de las figuras que obsesionan al masoquista, un tiempo sin tiempo que genera la angustia de lo inalcanzable: el preciso instante del goce.

Las representaciones suspendidas resultan ser, para el masoquista, un fetiche, «[...] una suerte de plano fijo y coagulado, una imagen congelada, una fotografía a la que volveríamos una y otra vez [...]» ([1997]2001:35) que necesita no solamente, imitar, sino encarnar.

La dimensión fantasmática que se entrelaza en la temporalidad del sueño y del rito. De acuerdo con Deleuze, la dimensión onírica es una condición infaltable para el masoquista, que «necesita creer que sueña, incluso cuando no sueña» ([1997]2001:76); los sueños permiten el acceso a una realidad ideal, un lugar atemporal en la que es posible

³⁶ Se ha optado por la traducción del término de José Amícola del alemán “Übersinnlich”.

hasta encontrarse con la misma Venus en pieles, como le sucede al narrador del libro de Masoch.

Hasta la característica que parece anclar al masoquista al mundo de lo real – el contrato – es funcional a la entrada en el rito. «El masoquista está obsesionado, el rito es incluso su actividad por cuanto representa el elemento en el cual la realidad se fantasmaliza» ([1997]2001:97).

Es necesario, pues, retomar la performatividad como punto de conexión entre ritual y teatro (Turner, [1982]1986), en la que el cuerpo juega un rol fundamental en tanto materialidad en una escena en que se orquesta su contraproductividad.

De hecho, el masoquista, firmante aparente pasivo, no huye del castigo, usualmente efecto inevitable e indeseado de la inobediencia a la ley, sino más bien se encarga de su organización. En esta orquestación, Deleuze lee una modalización humorística de fondo al masoquismo que contribuya a esa impugnación del pacto jurídico a través de la reconversión de las técnicas de castigo y corrección – como la tortura y la confesión – en prácticas funcionales a la suspensión del placer, amplificado por el dolor y la espera.

Todo, al fin y al cabo, el masoquista pone su cuerpo en la organización de su misma inmolación que es motivo de su regeneración, un tipo de rito que es evidenciado por Deleuze, que implica necesariamente el contacto con la muerte. Ésta tiene, para el practicante, una fascinación que se entrelaza con el éxtasis místico, donde el dolor es una condición exaltante de su misma corporalidad:

«Nada tiene de extraño que el masoquismo busque sus garantes históricos y culturales en las pruebas de iniciación místico–idealistas. Sólo en condiciones místicas es posible contemplar el cuerpo [...]» (Deleuze, ([1997]2001:26).

Para enlazarse con el capítulo anterior, el masoquista es capaz de hacerse un Cuerpo sin Órganos justamente por su capacidad de experimentar en el límite de su propia corporalidad. Esta búsqueda hace que pueda romper el flujo de la productividad del deseo positivo: al romperlo, evita la acumulación de la producción deseante positiva. Esto significa necesariamente entrar en un territorio – un plano de consistencia – donde el erotismo se interseca con el rito, lo sagrado y la muerte.

De hecho, contrariamente a lo que afirma Freud, el masoquista no busca terminar la vida, sino la repetición infinita de instante del placer. De ahí las escenas congeladas, arquitecturas escénicas planificadas por y para el mismo actor con el fin de poner en escena su mismo deseo: «[...] los *tableaux vivants* que se construyen en el ideario masoquista para la escenificación del deseo sexual reproducen un deseo de representación y teatralidad que

serán la esencia de la postura de los protagonistas de Sacher-Masoch [...] gracias a lo cual lo femenino aparecerá congelado en un hieratismo de lo fijo» (Amícola, 2013: 40).

La performatividad de su cuerpo se evidencia en la puesta en escena ritual, donde se organiza su desorganización a través una lógica de la *hipersensación*: toda su corporalidad se dispone en un plano, hasta convertirse en una página donde escribir su placer. Escribe Deleuze: «El masoquista, es verdad, se sirve de su cuerpo y de su alma para escribir esa historia. [...]De ahí la impresión de un teatro en el momento mismo en que los sentimientos son vividos más profundamente, en que las sensaciones y los dolores son sentidos con más intensidad» ([1997]2001: 105).

En formas diferentes – plásticas, visuales y escritas – el masoquista emprende un devenir que se gesta en una atmósfera de teatralidad, de decadencia (similar a la descripción de los ambientes mesméricos) donde su experimentación puede comenzar. Es un proceso doloroso, un teatro del devenir, donde la crueldad es exigida y controlada; el masoquista se somete voluntariamente al espectáculo donde es protagonista de su propia agonía. Un suplicado estático, listo para confesar sus pecados y ansioso de recibir el castigo; al mismo tiempo, una entidad fantasmática, que se produce en la alucinación y en el sueño.

El cuerpo masoquista se hace contaminar por otras materialidades, porque es ahí donde reside su experimentación, su apuesta hacia la destrucción de la misma identidad a través del devenir (siempre performativo) del cuerpo: el devenir-mujer del travestismo, el devenir-animal, hasta el devenir un signo en la página, donde ya no es posible reconocer sus órganos.

3.3 CUERPO SIN ÓRGANOS, PERSONAJE Y TEXTO.

3.3.1 EL SIGLO XX: LA CRISIS DE LA NARRACIÓN

La crisis de las formas narrativas que tiene lugar en el siglo XX ha sido objeto de incontables estudios. Si existe un rasgo en común que caracteriza la época, sin duda es la idea del *giro*: en el nivel de la historia y del relato, en las técnicas narrativas, que se ven completamente transfiguradas con respecto al siglo anterior³⁷.

Desde el modernismo, pasando por las vanguardias hasta el *nouveau roman* francés y la nueva novela hispanoamericana, se expresa la crisis de la representación: la búsqueda

³⁷ Esto no significa que en el siglo XIX no se produzca ningún tipo de experimentación con respecto a las formas novelescas. Sin embargo, éstas no se producen dentro de un movimiento generalizado y transversal en todas las artes.

de lo ‘nuevo’ se concretiza, a menudo, en la deconstrucción y en el estallido de lo antiguo, sin necesariamente una re-construcción estable.

Si de un lado la poesía y las artes figurativas aprovecharán la posibilidad de renovación de la tecnología – el futurismo es el ejemplo tal vez más adecuado – la novela aparece fosilizada, inmóvil, alrededor de un mundo siempre más rápido.

La influencia de los trabajos de Henri Bergson hace que una instancia particularmente problematizada sea el tiempo. Los progresos en el campo tecnológico parecen vincularse a esta nueva percepción del tiempo: la creación de medios de transportes como el tranvía permite viajar más rápidamente; el montaje cinematográfico dará la misma velocidad a la imagen.

En 1913 Jacques Rivière resume estas instancias en un artículo publicado en la «Nouvelle Revue Française», titulado «Le Roman d’aventure», donde se arroja en contra de las instancias de la novela naturalista y declara el agotamiento de las atmósferas abstractas del simbolismo, para empujar el nacimiento de una nueva novela. Rivière logra dar forma a una necesidad que, a pesar de declinarse en cada autor de acuerdo con su especificidad escritural, se puede concretizar en la manipulación de los rasgos principales de la novela tradicional – el personaje, la trama y el tiempo – y en el abandono de las emociones decadentes del simbolismo³⁸.

Dicho de otra manera, la literatura francesa de comienzos de siglo se obliga a confrontarse con los que en ese momento se consideran límites de la representación, que se vuelven muy apretados: la ruptura antinovelesca apunta a convertir la novela en un territorio de contestación de las instancias que apuntalaban su misma estructura. Con respecto a la trama, se comienzan a resaltar las técnicas que permiten modificar la forma; el contenido se construye a través de una suerte de escritura automática, sin que haya una trama planeada, ésta se produce como una coagulación de eventos, de ideas que pueden hasta contradecirse entre sí «in un’atmosfera di moltiplicazione, di esagerazione e di straripamento» (Rivière, 2013: 93).

En esta perspectiva, las instancias de Rivière serán retomadas entre 1950 y 1960 por los escritores del *nouveau roman*, Michel Butor, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute y Alain Robbe-Grillet; un grupo de autores heterogéneos, los del *nouveau roman*, que se alinean en la contestación de «l’importanza della trama, la psicologia dei personaggi e

³⁸ Un aspecto del simbolismo que, en cambio, Salvador Elizondo mantiene en su escritura, como se analizará en los capítulos sucesivos.

l'onniscienza del narratore; dichiara superata l'illusione realista e il patto autore-lettore» (Teroni, 2019:90).

Sin duda, Sarraute se considera la pionera de esta narrativa. En 1939 se publica *Tropismes*, un término que indica una reacción a un estímulo que se verifica a través de un cambio de orientación: su implementación en la literatura revela la tendencia hacia un desarrollo narrativo que golpea lo preestablecido. La obra se compone, de hecho, por textos breves, resultados de una hibridación genérica a la que se agrega el vaciamiento de la historia, logrado a través de el mismo proceso en los personajes, que no se llevan nombres y no pueden ser identificados por descripciones precisas.

Desorganización, pérdida de identidad, denuncia de la ficción se vuelven palabras fundamentales para una tarea complicada como la de definir una escritura que escapa a toda definición. En 1961, Robbe-Grillet publica *Pour un nouveau roman*, un texto que recoge unos ensayos sobre su quehacer literario, útil para intentar desenredar una narrativa que hace de lo indefinible su rasgo fundamental.

Como se ha adelantado, el autor rechaza rotundamente todas las instancias reconducibles a la novela tradicional, la de Balzac y de Flaubert, que define “vencidas”: los personajes, la historia, los mecanismos narrativos, la atención hacia el contenido tienen que ser sustituidos por textos marcados por la discontinuidad, por la desintegración de la historia y por la falta de identidad de los personajes: «Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marque l'apogée de l'individu» (Robbe-Grillet, 1961:26).

Los novelistas del *nouveau roman* trabajan particularmente el género policial: su estructura narrativa es, en particular, objeto de una desestructuración. Usualmente, los indicios que se encuentran en la narración sirven de signos interpretativos para resolver el enigma. Sin embargo, como afirma el autor, los objetos en la escena del crimen, las fotografías que pueden dar cuenta de detalles significativos, los testimonios, dejan la ilusión de que su presencia será determinante para desenredar un enigma. Sin embargo, su potencialidad es justamente ilusoria: los indicios no podrán dar con una lógica compositiva, ya que todos los elementos se contradicen (Robbe-Grillet, 1961 :21).

La narrativa de Robbe-Grillet, además, se liga estrechamente a la fotografía y al cine; en 1961 escribe el guión de la película de Alain Resnais *L'Année dernière à Marienbad* – a su vez trae inspiración de la novela *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares – una película a menudo citada por sus semejanza, formal y temática, con la narración de Elizondo.

De hecho, los personajes y el mismo relato de la película corresponden a los mismos principios del *nouveau roman*: suspendidos en una dimensión sin tiempo, una arquitectura imposible entre el sueño y la alucinación, los personajes sin nombre intentan reconstruir un enigmático encuentro en su pasado, cuya naturaleza es incierta.

3.3.2 SUBVERTIR LA REPRESENTACIÓN: CUERPO SIN ÓRGANOS Y SENSACIÓN

La reflexión del autor francés es parte de una más amplia especulación acerca de la representación: la creación de personajes inestables, en conflicto con la rigidez de la novela tradicional, engendra, asimismo, una contraproductividad.

En el arte, por ejemplo, esto se gesta en la pintura antifigurativa de Bacon, un ejemplo de la deconstrucción de lo figurativo que lleva a la creación de un Cuerpo sin Órganos, como se discute en el texto deleuziano *Francis Bacon. La logica della sensazione* ([1981]2002).

La superación de lo figurativo – en términos de representación, ya sea por mimesis, ya sea a partir del sujeto como creación expresiva – sería pues el objetivo primario del pintor irlandés: a la violencia de la representación figurativa se responde con la violencia de la sensación, tan intensiva como para volver las formas indiscernibles, ya que la sensación es agente de la deformación del cuerpo; éste se vuelve carne descuartizada, que ha perdido su función, y puro sistema nervioso, que produce risas histéricas (Deleuze, [1981]2002:86).

Para ahondar en el significado del término, inicialmente Deleuze remite al vocabulario de la fenomenología: la sensación se vincularía al ser-en-el-mundo, donde sujeto y objeto se unen en el mismo cuerpo, que la da y la recibe. Eso significa alejarse de la idea que el cuerpo es una posesión, para acercarse a la de *ser* cuerpo. La sensación se vincula al cuerpo ya que su devenir no puede prescindir de desarrollarse *en y por* la sensación ([1981]2002:85), que ha de entenderse como un proceso de subjetivación y objetivación, es decir, de producción de sujetos y objetos.

No es casual, pues, que Deleuze atribuya a Bacon no los sentimientos – definiciones que enmarcan la sensación – sino los *afectos*; una evidente derivación espinoziana, que el filósofo francés “traduce” acompañándola del término ‘instinto’, que define como la pesquisa de la sensación que más favorece el cuerpo. Esta no es necesariamente la que más agrada, sino la que produce deformaciones, dilataciones y contracciones que implican la salida de los marcos figurativos (Deleuze, [1981]2002:89); en otras palabras, la sensación se vincula con una intensidad que produce cambios evidentes y significantes en la carne y

en el sistema nervioso; hace vibrar el cuerpo para que llegue más allá de sus límites figurativos, líneas impuestas³⁹.

Es en este punto que la terminología fenomenológica se agota para la perspectiva deleuziana, ya que se mantiene anclada a una concepción del cuerpo *vivido*. Esto es un límite que no cuestiona su formación, es decir, su fundación dentro de una taxonomía de lo orgánico. Los cuerpos de Bacon, atravesados por y hechos en la sensación, dejan de ser orgánicos, ya que el ritmo de esa vibración sensacional – excesivo, errático, imprevisible – se produce y se propaga en los nervios y en la carne ([1981]2002:104).

Deleuze traza una conexión entre Artaud y Bacon que se produce en la deconstrucción del organismo: para el primero, es la práctica del cuerpo sin Órganos; para el segundo, la Figura ([1981]2002:104). Ambos se manifiestan al salir de la estructuración de la representación y del organismo; de la misma manera, sus contornos delimitados y definidos se esfuman a través de esas operaciones de desenfoque de los límites: el Cuerpo sin Órganos-Figura se produce volviendo los mismos órganos umbrales, niveles.

El marco dentro del que se produce esta conexión es el séptimo capítulo, «La histeria», que se identifica como uno de los modos – la práctica sadomasoquista, la drogadicción – para llegar al CsÓ. Deleuze retoma el cuadro clínico de la histeria del siglo XIX, analizado en el primer capítulo: las contracturas, las parálisis, las convulsiones actúan directamente para la desorganización del cuerpo. De la misma manera en la que la carne descuartizada se reconduce a una pérdida de forma y de función ([1981]1995:56), las vibraciones moldean el cuerpo histérico hasta su caída en el trance. De este estado se produce lo que Deleuze llama el «vigilámbulo», que experimenta sonambulismo y vigilia a la vez ([1981]2002:109).

La histeria es, al fin y al cabo, la enfermedad de la sensación; sus convulsiones crean un ritmo sin armonía, una desorganización en la que el cuerpo deviene sensación. Esto implica necesariamente la violencia, desautomatizante, que descuartiza la carne y electrifica los nervios; sobre todo, logra reconvertir el estatuto de la enfermedad desde un lugar de debilitamiento a un lugar de fortalecimiento del cuerpo, de creación en potencia.

Una potencia que se deshace de lo intermediario, para imprimirse directamente. La sensación se expresa sin filtros, en palabras de Valéry, «[...] la sensazione è ciò che si

³⁹ De la misma manera, abandona los huesos; de hecho, el cuerpo encuentra su manifestación antifigurativa en la falta de huesos. Su separación de la carne, hace que esta se demuestre como material corporal de la Figura, mientras que los huesos producen la estructura material del cuerpo (Deleuze, [1981]1995:52).

trasmette direttamente, evitando l'espedito o il tedio di una storia da narrare» (Deleuze, [1981]2002:86). La lógica de sensación se traslada pues desde lo antfigurativo pictórico a lo literario a través de una comparación entre Kafka y Bacon, donde en ambos «[...] la colonna vertebrale non è altro che la spada che un carnefice ha fatto scivolare sotto la pelle del corpo di un innocente che dorme» (1981]2002:57). La cita evidencia la columna vertebral, órgano portante del edificio del cuerpo, como una violencia que lo agarrota y lo define, como una espada que traspasa su cuerpo.

Se renueva una lógica de la sensación que ya se había producido en las contraproductividades corporales del siglo XIX: las deformidades de los monstruos humanos, su materialidad informe se traslada al siglo XIX en el Cuerpo sin Órganos.

3.3.3 DESESTABILIZAR LA REPRESENTACIÓN DEL PERSONAJE

Deleuze, a menudo en conjunto con Guattari, interseca su reflexión filosófica con la literatura. Por un lado, esto se nota por la abundancia de referencias literarias en *El Anti Edipo* y en *Mil Mesetas*, dos textos diseminados de citas de Melville, Miller, Joyce, Woolf, Lewis Carroll, entre otros; por otro, el interés literario de los filósofos se atestigua por los textos dedicados a esos autores que se definen “menores”⁴⁰: el ya citado Sacher-Masoch, Proust, Kafka, cuyos quehaceres literarios ejercen un cambio que se vinculan estrechamente una ruptura: sus escrituras se producen como las líneas góticas, que no marcan formas y no dejan de trazar direcciones posibles, sino que se rompen continuamente, desvían, tal vez vuelven sobre sí mismas ([1981]2002:105).

Significativamente, la última obra de Deleuze antes de su muerte, *Crítica y clínica* se centra en la literatura. La combinación de los términos «crítica» y «clínica» en el título sugiere, en efecto, un rasgo que sostiene la estructura del ensayo: el vínculo entre la resistencia y la enfermedad.

De hecho, las narraciones tomadas en cuenta se vinculan al acto de creación como acto de resistencia; la literatura puede crear un espacio de desterritorialización, es decir, puede formar un lugar donde el proceso del deseo se interrumpe. La enfermedad es una manera de detenerlo, lo que para Nietzsche es «la gran salud».

Deleuze define al escritor como «médico de sí mismo y del mundo» ([1993]1996:9) y retoma un análisis ya sugerido en *Lo frío y lo cruel*. La característica principal de este

⁴⁰El concepto de literatura menor en Deleuze y Guattari combina tres principios: «la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato-político, el dispositivo colectivo de enunciación» ([1975] 1978:31).

tipo de médico es que no posee una salud en línea con lo que comúnmente se define desde el punto de vista de la clínica, sino que «goza de una irresistible salud pequeñita producto de lo que ha visto y oído de las cosas demasiado grandes para él, demasiado fuertes para él, irrespirables, cuya sucesión le agota, y que le otorgan no obstante unos devenires que una salud de hierro dominante haría imposibles» ([1993]1996:9).

Desde esta perspectiva, la combinación del concepto de clínica y de crítica define la operación literaria como una diagnosis que no se basa sobre la norma, sino sobre la posibilidad de la diferencia: una escritura de la anomalía, término que ha de entenderse según la teorización de Canguilhem, es decir, como una oposición a lo igual, a lo liso, donde se produce la ruptura, lo arrugado. En términos clínicos, sin embargo, esta lógica es objeto de la patologización:

la anomalía es sentida como teniendo valor vital negativo y se traduce exteriormente como tal. Porque hay anomalías vividas o manifestadas como un mal orgánico, existe un interés afectivo en primer término y teórico luego por las anomalías. Porque la anomalía ha llegado a ser patológica, suscita el estudio científico de las anomalías. Desde su punto de vista objetivo, el científico sólo quiere ver a la anomalía como una desviación estadística, desconociendo el hecho de que el interés científico del biólogo fue suscitado por la desviación normativa. En pocas palabras: toda anomalía no es patológica, pero únicamente la existencia de anomalías patológicas ha suscitado una ciencia especial de las anomalías que tiende normalmente, por el hecho de que es ciencia, a expulsar de la definición de la anomalía toda huella de noción normativa. (101)

Al vincularse con la anomalía, definible como un funcionamiento normalmente irregular (Tosel, 2016:198), se puede evitar la caída en la transgresión, que según la explicación batailleana, confirma la regla; en cambio, la anomalía permite la producción de la diferencia.

Escribir se entiende entonces como un asunto ligado a un devenir menor: en el caso de *Bartleby*, como de Sacher-Masoch, un devenir en y por la enfermedad, que como se ha mencionado tiene la perspectiva de detener el proceso de la normalidad, de resistirle. Por esto, proporciona como «siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. [...] La escritura es inseparable del devenir; escribiendo, se deviene–mujer, se deviene–animal o vegetal, se deviene–molécula hasta devenir–imperceptible» ([1993]1996:5).

Pues, el masoquista y su cuerpo resultan ser una interesante convergencia entre el quehacer filosófico y de comentario literario de Deleuze: su hipersensación, la de un *Cuerpo sin Órganos*, se vuelve un mecanismo contraproducente que opera la descomposición representativa; un objetivo que, con sus respectivos matices, comparten Bacon, los novelistas del *nouveau roman* y Salvador Elizondo, cuyo quehacer literario será objeto del próximo capítulo.

El masoquista es, al fin y al cabo, un clínico del ejercicio del poder: su mirada ha logrado dar con las concatenaciones que subyacen a la formación de su cuerpo, el territorio en el que tiene lugar la reapropiación de la dominación.

Gracias a su performatividad, marcadamente teatral, se vincula al Cuerpo sin Órganos en el teatro de la Crueldad y la de un personaje de la literatura menor: a la vez antifigurativo en la sociedad y en la representación, una contraproductividad que rehúsa todo tipo de representación vinculada a la norma y que no busca una real identificación.

En ámbito literario, los escritores que Deleuze considera para el análisis se gestan dentro de la diferencia y de la anomalía: es suficiente pensar en el escritor esquizofrénico Louis Wolfson, por el que «la psicosis resulta inseparable de un procedimiento lingüístico» ([1993]1996:34); el neurótico Bartleby, cuyo “I would prefer not to” se produce como una deformación de la lengua estándar.

La escritura del Cuerpo sin Órganos se gesta en este aspecto de extrañamiento sintáctico que se traduce en una performatividad de un cuerpo desorganizado en continuo devenir, lejos de la estabilidad. La relación que se entreteje entre lenguaje y cuerpo no se sostiene solamente en la descripción, sino que es necesario además alterar el lenguaje en su función referencial para performar el cuerpo perverso. De la misma manera, escribir la sensación pasa inevitablemente por la disrupción sintáctica, ya que «El material particular de los escritores son palabras, y las sintaxis, la sintaxis creada que sube irresistiblemente en su obra y pasa a la sensación» (Deleuze y Guattari, [1991] 1998:168-169).

Como ya se ha mencionado, pintar la sensación para Bacon significa salir de lo representativo, es decir, crear una línea de fuga y esto se vincula a la enfermedad; de la misma manera, escribir la sensación – violenta, dolorosa, convulsiva – lleva en sí una potencial componente destructiva de los parámetros de escritura.

En esta perspectiva, el Cuerpo sin Órganos se entrelaza con la literatura menor, ya que en ambos la ruptura y el devenir resultan esenciales para la producción de una línea de fuga en la representación, como en la pintura de Bacon; en el ámbito literario, se puede considerar para dar cuenta de un quehacer narrativo en el que la representación del cuerpo del “personaje” es vaciado de su organización formal, como un experimento contraproductivo dentro de la representación, en pos de salir de la misma; de acuerdo con una concepción del arte que «consiste en arrancar el percepto de las percepciones del objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación» (Deleuze y Guattari, [1991] 1998:168).

En este sentido, el Cuerpo sin Órganos – esquizofrénico, histérico, masoquista – entra en sintonía con ese vaciamiento de las formas fijas de la narración que, como se ha sugerido al comienzo del apartado, problematizan la literatura del siglo XX.

3.3.4 EL TEXTO DEL CUERPO (SIN ÓRGANOS)

Entre escritura y cuerpo parece haber una historia muy larga. Primeramente, porque sobre el cuerpo se escribe; es, probablemente, la primera página blanca de la humanidad (Violi, 2013:101), cuya escritura determina su significación dentro de un sistema.

En el caso del cuerpo occidental, su escritura y su interpretación ha sido determinada por el paradigma médico-científico. Su lectura, se ha remarcado, es llevada cabo por el aparato médico, en el que se elabora la fisiognómica: aislando algunos rasgos del cuerpo – en particular, los del rostro – es posible interpretar y determinar el carácter del individuo.

El cuerpo derivado de discurso positivista dieciochesco es fruto de un detallado análisis que se amplifica a través del realismo, como comenta Violi: «Il realismo letterario vorrebbe insomma una decalcomania fisiognomica dell'intero corpo sociale, i suoi 'caratteri' trasposti nei caratteri della scrittura romanzesca» (2013:111).

De acuerdo con Brooks, las narraciones modernas producen una semiotización del cuerpo, que se combina con una somatización de la historia, resulta evidente que el cuerpo es «a source and a locus of meanings, and that stories cannot be told without making the body a prime vehicle of narrative significations» (1993: xii). Un ejemplo de esta semiotización del cuerpo es la narrativa de Balzac en la que la legibilidad del cuerpo se vuelve central, de acuerdo con ese paradigma indiciario que define la época (1993:83).

Sin embargo, ya se ha remarcado, es también el periodo en el que los cuerpos intentan desorientar las coordenadas de este paradigma. Si esto es evidente ya desde el nivel del personaje – los cuerpos informes y monstruosos que aparecen en las narraciones policiales – será el siglo XX el que proporciona la inteligibilidad del cuerpo y del texto. El *Ulises* de Joyce es, en este sentido, un ejemplo perfecto para explayar el paradigma de lo indescifrable.

En primer lugar, por su misma estructura: Joyce retoma el poema alegórico *The Purple Island, or The Isle of Man* (1633) de Phineas Fletcher, donde un cuerpo-isla, marcado por ríos de sangre –venas y capilares– que alimentan en las tres ciudades principales: el hígado, el corazón y el cerebro.

Si el intento de Fletcher fue el de producir un mapa antropomorfo que respetara los parámetros anatómicos en detalle (Sawday, 1995:171), lo mismo no se puede afirmar con referencia al texto de Joyce: el *Ulises* es no solamente una rotunda crítica al realismo, sino una reapropiación del cuerpo como un texto que, volviendo a la perspectiva de Èjzenštejn, tiene una conexión directa, por su construcción a través del montaje, con lo dionisiaco.

La totalidad del organismo es desmembrada por una prosa no homogénea: diferentes estilos – prosa, diálogo, soliloquio – combinan con diferentes órganos, dentro de un relato que de por sí «frantuma la linearità della frase e della sintassi, inglobando una miriade di citazioni, brandelli di codice, frammenti di linguaggi eterogenei, in un processo che è stato paragonato al ciclo di morte e rinascita del rituale grottesco» (Violi, 2013: 128). Un texto que se vuelve asimismo grotesco, que se alimenta de la parodia y de la hibridación de géneros para resaltar el cuerpo material de la escritura, donde se pone el acento en el relato más que en su historia (Violi, 2013: 127).

La fracturación del cuerpo y del texto se arriman: su principio constitutivo ya no puede fijarse en la estabilidad de lo real, sino ha de ser buscado dentro de una perspectiva otra: lo ritual, lo erótico, lo sensacional.

De hecho, como resaltan Becerra (1996) y Brooks (1993), el erotismo funciona como un modo de subversión de las prácticas que rigen el orden del cuerpo y, como consecuencia, del orden del discurso: «El cuerpo textual de la escritura se constituye no en el cuerpo quieto y ordenado de la fisiología sino en el cuerpo inquieto del erotismo: convulso, indetenible, en perpetuo desorden, emisor, en definitiva, de los signos ininteligibles de un deseo y su imposible satisfacción. La escritura es la formación incesante del cuerpo del texto novelesco desde tales premisas» (Becerra, 1996:186).

Ruptura, convulsión, ininteligibilidad: el texto del cuerpo hace referencia a una lógica fuera de lo racional, una lógica de la sensación. No es un caso que, como ya se ha remarcado, Èjzenštejn encuentra en el texto de Joyce el principio del montaje, constituido por asociaciones prelógicas: el cuerpo semiotizado en la literatura de la sensación se vuelve de difícil interpretación dentro de un paradigma indiciario-realista. Como para el personaje, el texto se puede vincular a un Cuerpo sin Órganos, en tanto contraproductividad literaria que se afilia directamente resulta filiable directamente con el pensamiento artaudiano y, por ende, deleuziano y guattariano.

En *Mil mesetas*, los filósofos se acercan al planteamiento del Cuerpo sin Órganos en tanto objeto libro y en tanto discursividad narrativa. En esta vertiente, una narración como un Cuerpo sin Órganos no se vincularía contenidos y formas tradicionales, sino

estaría ligado a una ausencia de contenido y una fuerte atención a la desestabilización forma, donde «aquello de lo que un libro habla y cómo está hecho» ([1980] 1998:10) se vuelven una unidad. En este sentido, se relacionan con una escritura que no se identifica con un objeto, sino con su productividad: «[...] en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo» ([1980] 1998:10).

En esta perspectiva, se puede precipitar, según el vocabulario Deleuze y Guattari, un agenciamiento, un devenir-menor; un texto-cuerpo desmembrado y rearmado según una lógica de la sensación.

El capítulo proporciona una conceptualización hacia una corporalidad que se basa en la cualidad porosa e inestable de su materialidad; esta se vuelve un punto en el que convergen tanto prácticas normativas, como la fantasmagoría y del mesmerismo. En cambio, el proceso vuelto a equilibrar las intensidades nerviosas se vuelve un umbral para la producción de un estado disruptivo e histérico que toma el control de la misma representación. Un motivo que se analizará en *Farabeuf*, objeto del último capítulo, donde se tematiza la impugnación de una cirugía a través del un teatro de la crueldad y de su exacerbación experimental; un procedimiento que es complementario al del hipersensacionalismo masoquista, que se gesta dentro de la misma base ritual y alucinatoria tanto del mesmerismo como de la propuesta artaudiana.

Los rastros de la práctica masoquista, su fijación con la imagen y la teatralidad ritual, son visible asimismo en la novela de Elizondo, donde la fotografía del supliciado es la obsesión y el motivo que desencadena una narración teatralizada que demuestra y tematiza su propio montaje y desmontaje, en línea con la teorización de del director ruso Èjzenštejn que, como es resabido, están a la base de la estructura de *Farabeuf*.

Como en el caso del Teatro de la Crueldad artaudiano, la escena se vuelve un punto fundamental en el que coincide una retórica ritual que puede desarticular la normativización y producir la experimentación, un escenario que se verifica tanto a nivel temático como a nivel formal.

Una línea común une Èjzenštejn, Bacon y Elizondo: este desafío a la norma, cada uno en su quehacer artístico proporciona contaminaciones y problematizaciones que siempre incluyen una problematización de la representación y del cuerpo, en tanto producto

continuo y lugar de un devenir atravesado por una lógica de la sensación que hace estallar todos los indicios que podrían estructurarlo y enmarcarlo.

CAPÍTULO 4. LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO Y SALVADOR DEL CUERPO: LA ESCRITURA DEL CUERPO

De la misma manera en la que las generaciones anteriores se agrupan alrededor de experiencias y vocaciones comunes, los miembros de la Generación de Medio Siglo parecen demostrar una cierta homogeneidad hacia una específica dirección que tiene como objetivo la reflexión sobre las potencialidades del arte y la defensa de la actividad literaria como expresión artística alejada de principios ideológicos y propagandas políticas. El compromiso político se vuelve legible en la tematización de problemáticas existenciales – identidad, tiempo – que se expresan a través de técnicas narrativas experimentales, como se argumentará en el apartado correspondiente.

A la hora de analizar la trayectoria literaria de un grupo, se corre el riesgo de forzar algunos rasgos para que encajen en los parámetros producidos *a posteriori* y que, posiblemente, deberían aclarar una figura bien delineada en lo que es un mosaico teórico; este apartado intentará dar cuenta, de manera declaradamente aproximativa, de las tendencias estéticas y narrativas de algunos integrantes de la Generación de Medio Siglo (a saber, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, José de la Colina, Inés Arredondo y Amparo Dávila). En particular, el análisis se divide entre una atención hacia las experimentaciones formales y las tematizaciones que se focalizan hacia la corporalidad y el erotismo.

La delineación del panorama cultural en el que se forman estos intelectuales ha sido puntualmente descrita en Pereira (1995) y Mancera Rodríguez (2016), además de dar cuenta de unos rasgos comunes en sus narrativas; un labor profundizando en Pereira y Albarrán (2006), a través de una serie de ensayos que se concentran en un aspecto fundamental de la narrativa de Elizondo, García Ponce y más.

Los estudios sobre la creación de la *Revista Mexicana de Literatura*, una etapa fundamental para muchos de estos intelectuales, resultan conspicuos, como Pozas Horcasitas (2008), Martínez Carrizales (2005;2008;2016), Pérez Daniel (2005, 2006); por lo tanto, se precisa utilizarlos como base para intentar una cartografía de las similitudes estéticas, sin dejar de lado las diferencias que identifican la especificidad de cada autor.

A este propósito, la investigación de Margarita Varga (1985) merece una mención aparte, al ser un intento de análisis no solamente de los temas, sino también de las técnicas narrativas que caracterizan a los autores, tomando en cuenta directamente los textos para respaldar sus observaciones.

4.1 LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO.

4.1.1 BREVE HISTORIA DE UNA GENERACIÓN (1958-1968)

1950 es un año decisivo para la sociedad mexicana, tanto en el ámbito económico – desarrollo, industrialización y progreso son los términos clave de la época –, como en el ámbito artístico. De hecho, las problemáticas estéticas enfrentadas por los intelectuales mexicanos del tiempo hasta ese momento – particularmente focalizadas en la tematización de la Revolución Mexicana – cambian y se pone en marcha el alejamiento declarado de la dimensión rural y de los tonos nacionalistas que habían caracterizado la novela de la Revolución.

Este cambio de rumbo, reconocible tempranamente en el programa vanguardista de los años Veinte, se explicita y desarrolla aún más en los años Cincuenta, cuya apertura al mundo, desde el punto de vista económico y cultural, agudiza el cosmopolitismo literario y la predilección por la tematización urbana que se había anticipado en el quehacer literario de Contemporáneos y Estridentistas.

El grupo de intelectuales que se forma alrededor de estos cambios socioeconómicos, políticos y artísticos, toma el nombre de Generación de Medio Siglo, en referencia no solamente a la mitad del siglo, sino también a la revista *Medio Siglo*, uno de los factores aglutinantes de un grupo que, en sí, resulta extremadamente heterogéneo, como bien subraya Pereira:

Sus integrantes – la mayoría nacidos en México entre 1921 y 1935 – comienzan a participar activamente en la cultura nacional durante la década de los cincuenta y porque en esa misma época da inicio la publicación de la revista *Medio Siglo* [...] incluye entre sus filas a historiadores, politólogos, abogados, economistas, demógrafos, sociólogos, filósofos, antropólogos, pintores, arquitectos, lingüistas, autores teatrales, novelistas, ensayistas y poetas, lo cual le da – a diferencia de otros grupos – un carácter heterogéneo e interdisciplinario. (2004a: 207)

La denominación y el reconocimiento de estos intelectuales en una generación es una reconstrucción sucesiva y no expresa la intención declarada de surgir como un grupo, con un programa definido o a través de la redacción de un manifiesto. Compartir los mismos sucesos históricos, las mismas preocupaciones sociales y literarias, tomar parte en la fundación de revistas, son justamente factores que dejan el espacio a una teorización generacional sobre la que, sin embargo, se debería tener cierta cautela, como aclara Mancera Rodríguez:

La llamada Generación de Medio Siglo resulta del trabajo intelectual, amplio y diverso, de los propios autores que acabaron siendo considerados por la crítica como miembros del grupo. Otras denominaciones generacionales han sido resultado del mismo proceso. Los autores se reúnen, por sus afinidades e intereses, en ámbitos académicos o en centros culturales, comparten espacios en revistas y periódicos, son editados por las mismas

editoriales, ofrecen conferencias sobre temas parecidos y participan en los mismos actos sociales. (2016: 23)

En el artículo «Cuatro estaciones de la cultura mexicana» (1981) Enrique Krauze reconstruye la perspectiva histórica aplicada por Jiménez Moreno, historiador al que se reconoce la paternidad de la definición, cuya base es la sensibilidad vital de las generaciones de Ortega y Gasset sobre la sensibilidad vital de las generaciones⁴¹. En su análisis, el historiador mexicano subraya la importancia socio-histórica y hermenéutica del modelo generacional y hace hincapié en considerar de manera flexible las fechas que delimitan las generaciones. El mérito del trabajo de Krauze es seguramente definir el *ethos* de las generaciones que toma en consideración: el subtítulo de la Generación de Medio Siglo es, para él, «Crítica y cosmopolitismo» (1981:35).

De hecho, la Generación de Medio Siglo se caracteriza por la actitud crítica, donde el ensayo es naturalmente un género privilegiado en un grupo de intelectuales extremadamente prolíficos en revistas del país; Krauze señala además el cosmopolitismo, en tanto alejamiento de la narrativa rural – ya sea en términos estilísticos, ya sea en la tematización del campo – que se confirma en apertura a la influencia de autores extranjeros, como por ejemplo William Faulkner, James Joyce, Antonin Artaud, Georges Bataille y más.

Las fechas que delimitarían la generación se sientan en las de nacimientos de sus miembros y en sus publicaciones. En líneas generales, sus intelectuales nacen entre 1921 y 1935 y todos publican y participan en el escenario de la cultura mexicana en un periodo comprendido entre 1950 y 1968.

Se reconocen, pues, las figuras de Inés Arredondo, Huberto Batis, Julieta Campos, Josefina Vicens, Emmanuel Carballo, Jorge Iburguengoitia, Jorge López Páez, Sergio Magaña, Amparo Dávila, José De la Colina, Salvador Elizondo, Sergio Fernández, Carlos Fuentes, Sergio Galindo, Juan García Ponce, Guadalupe Dueñas, Juan Vicente Melo, Ernesto Mejía Sánchez, María Luisa Mendoza, Luis Guillermo Piazza, Sergio Pitol, Alejandro Rossi, Edmundo Valadés (Pereira, 1994 y 2006; Martínez Carrizales, 2016).

Como se ha argumentado anteriormente, los estudios sobre las generaciones literarias afirman la necesidad de experiencias comunes que forjen el *ethos* de sus participantes, a pesar de la falta de un proyecto común. Los integrantes de la Generación

⁴¹ «Una generación [...] es como un nuevo cuerpo social íntegro, con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada. La generación, compromiso dinámico entre masa e individuo, es el concepto más importante de la historia, y, por decirlo así, el gozne sobre que ésta ejecuta sus movimientos» (Ortega y Gasset, 1966:147).

de Medio Siglo entrelazaron entre sí profundas relaciones de amistad, además de trabajar juntos en revistas literarias; participaban en las lecturas en público de la Casa de Lago.

El quehacer literario de la Generación se puede analizar, en particular, a través su participación en la gran cantidad de revistas que se organizan en esos años – *Medio Siglo*, *Revista Mexicana de Literatura*, *Vuelta*, *Siempre*, entre otras – que se acompañan con el florecer de las actividades culturales, como la Casa del Lago y el proyecto “Poesía en Voz Alta”, a las que se puede sumar el Centro Mexicano de Escritores. De una manera particular, el trabajo personal de cada autor resulta evidente en su especificidad estilística, a pesar de ser inevitablemente influenciado por el mismo entorno de los demás.

Siguiendo el mismo camino de las generaciones precedentes⁴², pues, los intelectuales de la Generación de Medio Siglo empiezan su trayectoria literaria a través de la publicación de sus trabajos en diferentes revistas, dentro de las que se destacan en particular la revista *Medio Siglo. Expresión de los Estudiantes de la Facultad de Derecho* (1953-1957) y la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965).

Si bien, como atestigua su nombre completo, la primera nace en seno a la Facultad de Derecho de la UNAM, no limita sus temas a la materia jurídica y política, sino dedica una sección a la cultura en general, dividida en apartados que contemplan manifestaciones artísticas particulares, entre otras, la literatura, que ocupa el apartado número III. En el comité directivo de la revista se encuentra Carlos Fuentes, en ese tiempo estudiante de Derecho, junto con Sergio Pitol y Víctor Flores Olea, ambos estudiantes en la misma facultad.

La publicación se puede considerar un primer núcleo que luego dará forma a la que se conoce como Generación de Medio Siglo. Un mayor número de estudiantes e intelectuales se agrupará alrededor de la revista, en la que ya es posible reconocer una de las primeras características del grupo: la variedad de intereses y vocaciones, que se extienden desde la vida pública del país hasta la literatura y al arte, como comenta Martínez Carrizales:

Los responsables y colaboradores de *Medio Siglo* arrojan una nómina que nos ofrece una idea suficientemente clara del talento de aquel grupo, la variedad de sus intereses y la influencia que estaban llamados a tener en todos los rubros de la vida pública del país: Víctor Flores Olea, Genaro Vázquez Colmenares, Porfirio Muñoz Ledo, Arturo González

⁴² En los años Veinte los grupos vanguardistas procuran crear un ambiente fecundo para la creación de revistas, como el *Ulises* de los Contemporáneos y la revista estridentista *Actual*. Sobre el tema de las revistas en los años Veinte, véase: CORRAL, Rose (ed.), STANTON, Anthony (ed.), VALENDER, James (ed.) (2018). *Laboratorios de lo nuevo: revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*, Ciudad de México, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Cátedra Jaime Torres Bodet.

Cosío y Javier Weimer. A estos personajes se unirían, a poco de avanzado el breve trayecto de la revista, jóvenes con una vocación literaria mucho más acusada. Me refiero a Marco Antonio Montes de Oca, Sergio Pitol, Salvador Elizondo, Rafael Ruiz Harrel, Luis Prieto Reyes y los casi adolescentes Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco. (2005:125)

A pesar de no pertenecer al grupo de los estudiantes de derecho, Salvador Elizondo se recorta un espacio en la revista *Medio Siglo*, donde en 1953 publicará su ensayo «Ideas sobre la pintura» que se tomará en cuenta en el apartado dedicado a su relación con las artes visuales; en el mismo año escribe «La idea del hombre en la novela contemporánea», en colaboración con Víctor Flores Olea, un ensayo que se comenta la obra de William Faulkner, Marcel Proust, Louis-Ferdinand Céline y otros autores europeos que servirán como referencia para los autores que forman esta generación.

La *Revista Mexicana de Literatura* juega un papel fundamental en la formación de una red de amistades y colaboraciones entre los intelectuales del tiempo, además de atestiguar en su mismo un cambio de dirección desde el nacionalismo al cosmopolitismo: si la nacionalidad de la revista es mexicana, sus contenidos se abren a la literatura del mundo entero. Fundada por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo en 1955, se propone como un nuevo espacio de difusión cultural. La promoción de autores jóvenes y desconocidos, a menudo fautores de experimentaciones formales que se alejan del limitante realismo de la novela de la Revolución, se mezcla a la exigencia de una abertura hacia el exterior, un estímulo al cosmopolitismo en reacción al nacionalismo duro que impregna la tradición literaria y la sociedad mexicana del tiempo: «Esta revista es la expresión de un proceso de cambio en la organización y estructura social que transformó de manera radical las identidades colectivas, los valores y las representaciones sobre la política, los derechos colectivos e individuales y la moral pública» (Martínez Carrizales, 2008:54).

Evidentemente, los intelectuales del tiempo logran escuchar, comprender y dar cuenta de la fragmentación del discurso social, portador de conflictos y debates que en el caso mexicano tienen como eje esa modificación del tejido social y, por ende, cultural en acto, como se ha comentado al comienzo del capítulo. En efecto, la industrialización de los años Cincuenta es el punto culminante de un proceso de modernización que empieza en los años Cuarenta: durante los gobiernos de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y de Miguel Alemán Valdés (1946-1952) se implementan nuevas medidas estatales para el desarrollo del sector industrial en lugar del fortalecimiento del sector agrícola: «El desarrollo de las fuerzas productivas a partir de 1940 transformó a México de un país predominantemente agrícola en otro, centrado en la actividad industrial producto de la sustitución de importaciones» (Meyer, 2000: 884). Además, en la década del cuarenta se asegura la

estabilidad de la política mexicana a través de consolidación del proceso de institucionalización del Partido Revolucionario (PRI).

La industrialización tiene como consecuencia directa la creación de posibilidades laborales en la ciudad, en particular en la Ciudad de México, que será el destino de una fuerte oleada migratoria desde las zonas rurales del campo. La capital se convierte en el escenario de la creación de una sociedad de tipo urbano que se aleja de los valores del campo, identificados con el nacionalismo y el conservadurismo.

La sociedad de masas necesita no solamente que las instancias del cambio social se *reflejan* en la producción literaria, sino que precisa la producción de una literatura que demuestre y denuncie las contradicciones que este mismo cambio conlleva en la nueva realidad urbana; un proceso que se ejemplifica en *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes, quien estrena algunos fragmentos de su obra en los números 2 y 6 de la *Revista Mexicana de Literatura* (Pérez Daniel, 2007:2538-2539). En otras palabras, «La *Revista Mexicana de Literatura* no sólo es un testimonio de la espectacular expansión de horizontes culturales ocurrida en México en los años cincuenta, sino un activo protagonista de ese proceso» (Martínez Carrizales, 2005:127).

El grupo de intelectuales que participan en la creación de la *Revista* se destaca por romper con la idea, impulsada por los sectores más nacionalistas del gobierno, de mantener la Revolución como el referente simbólico y cultural del país. Es decir, la Revolución mexicana se cristaliza en el Partido Revolucionario Institucional y se considera como el apogeo político, cultural y social mexicano, la experiencia generadora de la identidad mexicana; una concepción que los intelectuales de la década del Cincuenta intentan disipar, hasta percatarse de la muerte ideológica de la Revolución y su agotamiento desde el punto de vista simbólico, literario e histórico.

La emergencia de una nueva sociedad literaria representada en la *Revista Mexicana de Literatura* implicaba que ésta centrara su acción política en la crítica del orden cultural dominado por el Estado revolucionario, particularmente en su eje discursivo: el nacionalismo mexicano de carácter estatal y corporativo. Esta crítica terminaría por caracterizar la identidad de la *Revista Mexicana de Literatura* en el espacio público y en el relato historiográfico de las letras mexicanas. [...] La crítica de este orden cultural no sólo supone la revisión del discurso nacionalista, sino el advenimiento de un nuevo estatuto social para el escritor, la obra literaria y la noción de literatura (Martínez Carrizales, 2016: 57)

Entre los intelectuales a la dirección de la *Revista*, se destaca la figura de Juan García Ponce. Luego de compartir su dirección con Tomás Segovia desde 1960 hasta 1963, se hizo totalmente cargo de ella hasta 1965; la personalidad de García Ponce moldea la *Revista* y la guía hacia la transición desde la crítica de los valores nacionalistas hacia el compromiso del intelectual. La reflexión sobre el individuo y su formación en medio del desarrollo de la sociedad de masas ocupa un espacio importante, sobre todo en una dinámica progresista que ya no puede sufrir la coerción del nacionalismo estatal y el peso de la moral pública (Pozas Horcasitas, 2008:65).

Al nacionalismo imperante, la *Revista* opone la apertura al cosmopolitismo cultural: son muchas las colaboraciones con poetas e intelectuales extranjeros, a los que se dedicarán números monográficos, las traducciones de autores extranjeros – James Joyce, Cesare Pavese, Thomas Mann, Robert Musil, entre otros – sin dejar de lado la discusión sobre la situación estética y literaria mexicana y, en general, latinoamericana. De ésta se ocupa la sección *Talón de Aquiles*, activa durante el primer año de la *Revista*, en la que «[...] se fija la posición acerca del sentido de la creación literaria, se dan noticias de otras revistas en América Latina y el mundo, fijando una posición política frente a los grupos literarios, corrientes ideológicas y acciones de los gobiernos extranjeros [...]» (2008:67).

Otra evidencia del compromiso político y de la apertura cosmopolita de la *Revista* es su reflexión sobre la función misma del intelectual no sólo en México, sino en el mundo: el escritor tiene una responsabilidad social porque tiene la responsabilidad de la creación y de la producción de sentidos que pueden reforzar la ideología dominante o problematizarla. En efecto, una parte sustantiva de las primeras publicaciones de la *Revista* gira alrededor de preocupaciones ideológicas y causas políticas (Martínez Carrizales, 2005:144).

La constante labor de estos intelectuales se expresa también en revistas externas, como el suplemento «México en la cultura» del periódico *Novedades* y el de la revista *Siempre*, «La cultura en México»; después de dejar la gestión de la *Revista Mexicana de Literatura* a Juan García Ponce, Carlos Fuentes funda en 1959 *El Espectador*, donde sigue la labor de reflexión sobre la política y la cultura mexicana empezada anteriormente en *Medio Siglo*.

El Centro Mexicano de Escritores merece una mención particular como experiencia de confrontación y práctica escritural para muchos de estos autores; es más, la beca otorgada por el Centro beneficiará Salvador Elizondo durante la escritura de *Farabeuf*.

Fundado por la escritora estadounidense Margaret Shedd⁴³ en 1951, su objetivo se centraba en impulsar la creación literaria de los escritores a través de reuniones semanales en las cuales discutir sus trabajos y estimular los debates literarios y críticos; la misma Shedd recuerda esos primeros años en el Centro como un momento de gran florecimiento cultural:

At the beginning we had sessions once a week, on Wednesdays. They were wonderful sessions! We used to meet at two o'clock and would go on for hours and hours. I remember Rulfo. This was about 1954 when he was writing his first book *Pedro Paramo*, which came two years after the publication of his collection of short stories, *The Burning Plain*. [...] Arreola was there too reading probably from *Confabulario* or one of his poems or a short story – he wrote so many. He was always prancing around. And those *wild* arguments we had! It is much more orderly now. Anyway, we had lots of things going on. Lots of things. We sometimes went visiting. Once we went over to Guanajuato and had a great time having round-tables. We used to have a lot of round-tables on contentious subjects. Oh, it was a lovely life. And I feel the Center has contributed a great deal. (Simmen, 1988: xlviiii-xlix)

Sucesivamente, el Centro, gracias a las ayudas económicas de la Fundación Rockefeller y de su director de Humanidades, Charles Fahrs, puede ampliar sus talleres y otorgar incentivos económicos para los jóvenes escritores del Centro (Pereira, 2004a: 80). Shedd decidió contratar a Felipe García Beraza como responsable para la promoción de las becas: a él se debe la creación del consejo Literario del Centro, que se ocupará de seleccionar los proyectos que se presentan para las becas; inicialmente formado por Alfonso Reyes, Julio Torri y Agustín Yáñez, el Consejo Literario integrará varios escritores mexicanos, como Juan Rulfo, Octavio Paz, Juan José Arreola y Salvador Elizondo, entre otros.

Una característica inicial del Centro fue la promoción del diálogo entre los escritores estadounidenses y mexicanos a la luz del patrocinio de la Fundación Rockefeller. Sucesivamente, el Centro encontrará nuevos fondos otorgados por instituciones mexicanas – entre otras, la UNAM – que disuelve la relación filantrópica con la familia estadounidense. Asimismo, las confrontaciones con los escritores estadounidenses se acaban: a pesar de la inicial idea de intercambio entre escritores pertenecientes a polos culturales diferentes, hasta el punto de poderlos considerar opuestos. Bajo la asesoría intelectual de Juan José Arreola y Juan Rulfo se toma la decisión de incluir exclusivamente a jóvenes escritores mexicanos a causa de las dificultades de comunicación entre intelectuales (Pereira, 1995: 203).

⁴³ Margaret Shedd (1900-1986) nació en Persia de padres estadounidenses. Fundó el Centro Mexicano de Escritores y se encargó de su dirección por dieciocho años. Dejó México en 1968, luego de la masacre de Tlatelolco.

Elizondo no fue el único de su grupo en beneficiarse de la beca: también lo hicieron Jorge Ibargüengoitia, Tomás Segovia, José Emilio Pacheco, Juan García Ponce, Inés Arredondo, Vicente Leñero, Carlos Monsiváis y Fernando del Paso⁴⁴.

En 1947 la UNAM funda la Dirección General de Difusión Cultural, cuyo director general fue el poeta Jaime García Terrés desde 1953 hasta 1955. La gestión de la Dirección General por su parte fue un momento de creciente fervor cultural: el Movimiento de Poesía en Voz Alta nace en 1956, auspiciado por la Dirección, y empieza con una labor de difusión poética centrada en lecturas públicas de poesías, una idea impulsada por Jaime García Terrés y Juan José Arreola, director literario del proyecto al lado de Octavio Paz. Este último refuta la idea de sus colaboradores, sugiriendo un compromiso que resulta en la escenificación de la poesía, un híbrido entre lectura poética y teatro, casi una *performance*. Así, el interés de Poesía en Voz Alta lentamente corre hacia la renovación del teatro mexicano que es más que nada una vuelta a un teatro despojado de garabatos innecesarios, sobre todo en la puesta en escena, lo cual «[...] sacudió los cimientos del teatro y desquició su lógica obtusa. Al parecer se trataba de algo inédito, insólito, nunca visto en México. Según dicen los críticos, se trataba de un espectáculo para los sentidos» (Cruz, 1990:12). Muchos intelectuales que se insertan en la Generación de Medio Siglo se integran en este movimiento de renovación poética y teatral, como Carlos Fuentes, Juan García Ponce, José de la Colina, Elena Garro, entre otros.

Físicamente alejada de las instituciones universitarias, pero extremadamente gravitante en sus órbitas, la Casa del Lago es un centro cultural dependiente de la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Inicialmente, la dirección y organización del proyecto se entrega a Juan José Arreola: en la Casa del Lago se organizan exposiciones de arte, seminarios, talleres, lecturas públicas: «El primer domingo que la Casa del Lago abrió sus puertas como centro cultural, el programa contenía un recital de poesía española, una lectura de textos de Juan Ramón Jiménez presentados por Tomás Segovia, otra lectura a cargo de Pilar Pellicer, una exposición llamada “La arquitectura en México” y la presentación de fotomurales de Dalí» (Pereira, 2004a:69). Participan a los talleres y a las conferencias José de la Colina, Rosario Castellanos, Salvador Elizondo, Carlos Fuentes, Juan García Ponce.

Es evidente que el peso que recobran las instituciones académicas influye largamente sobre la producción cultural del país, cuya preocupación se dirige hacia la

⁴⁴ Para una referencia completa a los respectivos años de beca, véase: Pereira (1995).

sociedad mexicana contemporánea: el periodo de transición que coincide con la mitad del siglo XX se expresa en la voz de sus intelectuales que inician sus recorridos artísticos a través de la publicación en revistas patrocinadas por la academia, lo cual atestigua su fuerte compromiso en la creación de la nueva élite cultural mexicana.

4.1.2 ENTRE AMÉRICA LATINA Y EUROPA: UNA GENERACIÓN CRÍTICA

Como se ha anticipado, el proyecto de la *Revista Mexicana de Literatura* demuestra la voluntad de abrirse hacia el exterior y de salir de las fronteras mexicanas. En otras palabras, se propone ser un medio de difusión nacional de contenidos internacionales que se despliegan, de un lado, tensión hacia Europa y, del otro, hacia el resto del continente americano.

México es un destino privilegiado, particularmente por su apertura a recibir intelectuales europeos, ya sea por motivos políticos, como en el caso de la Guerra Civil española⁴⁵, ya sea por motivos intelectuales y políticos. Es muy conocido el contacto entre México y el surrealismo: Antonin Artaud, luego de su viaje en 1936 escribirá *Les Tarahumaras*; dos años después, André Breton viaja a México, donde conoce a Frida Kahlo, Diego Rivera y León Trotsky, con quien redactará el manifiesto *Pour un art révolutionnaire indépendant* (1938).

Un intercambio que sucesivamente se ve favorecido por la figura de Octavio Paz, cuyo rol es fundamental y no se limita a ser el de mediador entre dos culturas literarias, más bien su reelaboración de algunas instancias surrealistas – la revelación y el erotismo en particular – serán un capítulo decisivo para la producción narrativa de los autores de la Generación, como se comentará al final del capítulo.

El cosmopolitismo de estos intelectuales ha sido subrayado anteriormente en ese proyecto común que ha sido la *Revista Mexicana de Literatura* que no es el único que incluye autores extranjeros, ampliamente reseñados y comentados en sus páginas. Las numerosas traducciones –entre otros, Salvador Elizondo se ocupa de la traducción de Paul Valéry, Georges Bataille, Stéphane Mallarmé, nombres fundamentales en su poética; Juan García Ponce traduce Herbert Marcuse y Pierre Klossowski – juegan un papel fundamental en la acogida de las instancias filosóficas y culturales procedentes de Europa.

⁴⁵ Un ejemplo de la conexión entre México y el gobierno de la República es la fundación de «La Casa de España», que en 1940 tomará el nombre de «Colegio de México», una institución activa hasta la fecha. Para más detalles, ensayo de Clara E. Lida, «La fundación de la casa de España en México. Un eslabón entre México y la Segunda República española: 1931-1940» en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, n. 91-92, año 2013, págs. 9-18.

Sin embargo, los autores mexicanos no son simplemente transmisores, sino sus activos reformuladores. Es posible rastrear en sus escritos las influencias del existencialismo de Jean-Paul Sartre y de la fenomenología de Edmund Husserl y Merleau-Ponty; el encuentro con el cine de la *Nouvelle Vague*, de Alain Resnais, François Truffaut, Jean-Luc Godard. Sobre todo, los narradores del *Nouveau Roman*, encabezado por Nathalie Serrault y Alain Robbe-Grillet, influyeron grandemente en la Generación, particularmente en la narrativa elizondiana.

Desorganización, pérdida de identidad, denuncia de la ficción se vuelven palabras fundamentales para una tarea complicada como la de definir una escritura que escapa a toda definición. El mismo Robbe-Grillet publica en 1961 *Pour un nouveau roman*, un texto que recoge unos ensayos del autor sobre el quehacer literario que se inserta en esta estética, útil para intentar desenredar una narrativa que hace de lo indefinible su rasgo fundamental.

La teoría de la nueva novela francesa se constituye alrededor de la idea de la contraproducción. Todo procedimiento de la novela tradicional se subvierte para que surja lo nuevo, la *antinovela*: se rechaza el verosímil genérico; se rompe con el orden cronológico del relato; los personajes pierden su caracterización; como escribe Robbe-Grillet: «Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque: celle qui marque l'apogée de l'individu. [...] Notre monde, aujourd'hui, est moins sûr de lui-même, plus modeste peut-être puisqu'il a renoncé à la toute-puissance de la personne, mais plus ambitieux aussi puisqu'il regarde au-delà» (1961:28).

Otra tendencia se desarrolla, pues, en estas producciones: la voluntad de la búsqueda de un lenguaje puro, en términos mallarmeanos; de hecho, en su estudio preliminar del texto *Onda y escritura en México. Jóvenes de 20 a 33* (1971) Glantz traza un hilo de reflexión sobre la escritura – entendida en términos autorreflexivos, como materia misma de la narración – que va desde las operaciones poéticas de Mallarmé, Baudelaire y Valéry para contactarse experimentación realizada en el campo de la novela en el siglo XIX.

A pesar de constituirse en dos géneros diferentes, las inquietudes hacia el lenguaje se revelan asimilables: en particular, la búsqueda de un lenguaje puro se convierte en la narrativa del *nouveau roman* francés una tarea alcanzable a través del uso de técnicas procedentes de otros ámbitos, uno entre todos el visual, que no necesita de un intermediario para su expresión.

La ruptura se ocasiona, por lo tanto, en un nivel formal; esto no exime de un proceso equivalente en el nivel del contenido, cuando no se pliega en la autorreflexión: de hecho, las narraciones, tanto de los autores franceses como de los autores mexicanos, se pueblan

de individuos que revelan sexualidades complejas, antinormativas, a menudo patologizadas (como el voyerismo, el sadismo y el masoquismo).

Una influencia cabal en este discurso contracultural es sin duda el ya citado Bataille. Su influencia se derrama en toda Latinoamérica, en autores como Julio Cortázar⁴⁶ y Mario Vargas Llosa, pero también en García Ponce y Elizondo, cuyos lazos con el intelectual francés se argumentarán en la segunda parte del capítulo. Ubilluz (2006) reúne las narrativas de estos escritores alrededor de dos ejes principales, erotismo y misticismo. El rito, de hecho, se acompaña inevitablemente con el tema erótico, como se ha ampliamente discutido en el segundo capítulo de esta tesis.

Por lo que concierne el entorno cultural mexicano del tiempo, el ya citado Octavio Paz tiene una importancia fundamental para los escritores de la Generación, como destacan Pérez Daniel (2006) y Pozas Horcasitas (2008). Además de participar como mentor en muchas de las experiencias que forman la Generación – la dirección del Centro Mexicano de Escritores y la de Difusión Cultural de la UNAM; entre otras – el autor de *El laberinto de la soledad* se puede considerar como una figura de enlace entre los Contemporáneos, el grupo de vanguardia que mucho influye en la poética y en la estética de la Generación (Pozas Horcasitas, 2008:63), y también, como una guía en la planeación de la *Revista Mexicana de Literatura* donde, además, escribe varios ensayos que promueven el prestigio cultural del proyecto⁴⁷, al ser ya una figura prominente del panorama literario internacional.

Es necesario considerar también su influencia estética en los intelectuales del tiempo. De hecho, sus estadías en París – en ocasión un viaje luego de la participación en el Congreso de Escritores Antifascistas en España en 1937; en 1945 por un cargo diplomático conseguido gracias a José Gorostiza; luego, entre 1953 y 1959– lo ponen en contacto con el surrealismo, que el autor abrazará en su idea, «[...] especialmente en las nociones de transgresión y rebelión que la configuran [...]» (Oviedo, 2001b:178). Unas ideas que los jóvenes intelectuales encuentran en un libro de ensayos del autor, *El arco y la lira* (1956), una fuente de inspiración esencial, como comenta Pereira: «En ese libro hay un capítulo en particular – “La revelación poética” – en el que Paz analiza una serie de conceptos ligados a la poesía – lo sagrado, la otra orilla, la parte nocturna del ser, la noción del cambio o metamorfosis, la otredad, la extrañeza, el vértigo, la revelación, el rito, la

⁴⁶ En el capítulo 14 de *Rayuela*, Wong muestra a Oliveira la fotografía de un suplicio en China, descrito minuciosamente, que se refiere a la misma foto contenida en *Le lacrime di Eros* de Bataille.

⁴⁷ Para profundizar el rol de Octavio Paz en la *Revista Mexicana de Literatura*, véase: Pérez Daniel, Iván (2006) «Notas sobre los orígenes de la *Revista Mexicana de Literatura*».

reconciliación – que ellos inmediatamente hicieron suyos extendiéndolos al cuento y a la novela, al grado de convertirlos en una especie de poética inicial del grupo» (1995:201).

Un libro estratificado que entrelaza múltiples dimensiones: filosóficas, estéticas, religiosas, lingüísticas, enmarañado a través de una prosa más cercana a la novela surrealista que al ensayo tradicional; consta de tres partes, respectivamente «El poema», «La revelación poética» y «Poesía e historia»: en la primera se distingue entre los conceptos de lo poético, la poesía y el poema; prontamente Paz se deshace del primer término, que considera «poesía en estado amorfo» (1956:14), para dar con el significado de la poesía – «Experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no-dirigido [...] Locura, éxtasis, logos» (1956:13) – y del poema, resultado verbal de la experiencia poética.

«En *El arco y la lira* hay una reflexión más profunda sobre las relaciones entre poesía, erotismo y experiencia místico-religiosa» afirma justamente Stanton (1992:312), que en su lectura de la obra desenreda esos discursos que Paz entreteje con el fin de crear un sistema de relaciones entre estos tres ámbitos: la ontología de Heidegger, de los estudios sobre lo sagrado de Otto y del erotismo en Machado (Stanton, 1992).

Sin adentrarse más de lo necesario en este asunto⁴⁸, es suficiente afirmar que la ontología de Heidegger es fundamental para la identificación de la poesía en tanto «revelación del Ser» y funciona como un método para «restablecer la antigua unidad de poesía, filosofía y religión» (Stanton, 1992:312),

En lo que concierne a lo sagrado, Paz remite al concepto de lo «numinoso», neologismo presente en *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de dios* ([1917]1980), en el que Otto utiliza ese neologismo para dar con una categoría de referencia que describa esas sensaciones ambivalentes que se producen en el hombre al relacionarse con la presencia de lo sagrado. Alcanzar la dimensión de lo numinoso significa dar con un «salto» hacia la «otra orilla que está en nosotros mismos» (Paz, 1956:122-123).

Un precipitar que se vincula a una experiencia sensible, caracterizada por la ambigüedad de sentir, al mismo tiempo, «asco y apetito, terror y amor, repulsión y fascinación» (1956:125). En estas palabras del poeta mexicano se pueden reconocer los conceptos de *mysterium tremendum* y *mysterium fascinans* teorizados por Otto. Pues, lo sagrado se vincula a la experiencia de «lo absolutamente heterogéneo» ([1917]1980:39)

⁴⁸ Para una exposición más detallada de la relación entre la postura poética Octavio Paz y la perspectiva de Martin Heidegger sobre poesía y arte, véase: Heidegger, Martin (1958). *Arte y poesía*, México, FCE; Huárag Álvarez, Eduardo, «Octavio Paz y Martin Heidegger: acerca de la naturaleza del arte y la poesía» en *Mnemosine*, Vol.13, no2, p. 3-19 (2017).

que no se entiende racionalmente, sino se *experimenta* en la sensación de «un misterio que hace temblar», «el sentimiento de lo siniestro o inquietante» ([1917]1980:24).

La renovada atención de la antropología en culturas que no comparten el pensamiento lógico-racionalista de Occidente es para Paz la evidencia de la búsqueda de ese sentimiento de lo Otro, que se encuentra «un mundo regido por los sueños y la imaginación, sin que esto signifique anormalidad y neurosis» (Paz, 1956:11).

En este sentido, la reflexión de Paz se acerca a la de Girard, donde ambos reconocen en esos comportamientos que, hasta en la contemporaneidad, se consideran patológicos – delirios, neurosis – como un acercamiento a la sensación de lo sagrado, un intersticio en el que se forma una cierta resistencia a las explicaciones racionalistas de la ciencia moderna (1956:165).

A lo largo del capítulo, las referencias hacia estos estados mentales – a menudo acercados a la «mentalidad primitiva», es decir, supuestamente vinculados a una “regresión” con respecto a la “evolución normal” del pensamiento: «Los psiquiatras han encontrado ciertas analogías entre la génesis de la neurosis y la de los mitos; la esquizofrenia muestra semejanza con el pensamiento mágico» (1956:120) – demuestran una perspectiva del poeta hacia la enfermedad que se aleja diametralmente de una acepción negativa, sino todo lo contrario: para Paz el camino hacia la revelación poética pasa por la imaginación y los estados de alteración de la conciencia, como la hipnosis y el trance, que favorecen una inspiración que se vincula al mismo plano de la locura y del delirio (1956:162).

Las mismas potencias que corren y se liberan por los nervios del neurótico o en el estado extático han de producirse en el cuerpo del poeta, que de esta manera se convierte en «un cable de alta tensión que permita la descarga de imágenes» (1956:171).

Ahora bien, el salto, la revelación, la inspiración se producen en la sensación de lo sagrado, entre lo sublime y lo abyecto, que se unen en «una experiencia repulsiva. O más exactamente: revulsiva. Es echar afuera lo interior y secreto, un mostrar las entrañas» (Paz, 1956:139) que evidentemente se gesta en el cuerpo, el punto de convergencia de todos los estados de revelación.

Además, es necesario agregar un término fundamental: el erotismo, que convoca inevitablemente la reflexión de Bataille, que se publica un año después con respecto a la de Paz.

Sus concepciones sobre el erotismo son extremadamente cercanas, desde su vinculación a lo sagrado, a la sensación de lo abyecto y de lo sublime; sobre todo, ambos

vinculan el erotismo con el éxtasis, la poesía, la locura y con una revelación del ser extremadamente corporal. «Ser es erotismo. La inspiración es esa voz extraña que saca al hombre de sí mismo para ser todo lo que es, todo lo que desea: otro cuerpo, otro ser. La voz del deseo es la voz misma del ser, porque el ser no es sino deseo de ser. [...] La inspiración es lanzarse a ser, sí, pero también y sobre todo es recordar y volver a ser. *Volver a ser*» (Paz, 1956: 181).

Una vuelta al ser que se produce en esos intelectuales de la década del Cincuenta, «una generación mexicana de narradores eminentemente atenta al trabajo de la vida interior para la cual el realismo y el naturalismo son objeto de una espontánea sospecha» (Castañón, 1991:51), lo cual se traduce en la búsqueda de esos intersticios donde acaece la revelación de algo que va más allá de realismo, acompañada por la experimentación de las técnicas narrativas.

4.1.3 SUBJETIVIDAD, CUERPO Y EXPERIMENTACIÓN.

Este apartado se dedica a una reflexión puntual sobre dos características fundamentales de los autores de la Generación: la escritura del yo y la construcción de la corporalidad, junto con la experimentación de técnicas narrativas fuertemente conexas con las artes visuales, en particular el cine.

La escisión con la estética realista, como ha sido sugerido por Castañón, se produce, por un lado, como reacción a la novela de la Revolución; por el otro, responde a una necesidad de ahondar en la subjetividad del individuo, lo cual inevitablemente involucra toda una serie de problemáticas existenciales que alejan de la certeza con la que se podía definir el “sujeto”. Pues bien, la palabra «ruptura» se vuelve clave: romper con el conservadurismo y con sus tabúes vehiculados por la literatura del realismo tradicional, se vuelve una tarea que se lleva a cabo desde el punto de vista temático y formal.

Los autores se distinguen por una amplia e incansable búsqueda de nuevas formas de narrar, una característica transversal de la literatura mundial de la época. Se percibe un renovado interés hacia la escritura, atestiguado por la puesta en entredicho de las estrategias narrativas tradicionales: las fronteras entre los géneros se vuelven territorios de contornos difuminados; se supera el esquema tradicional de la historia para ahondar en narraciones paralelas según la estrategia de las cajas chinas.

Asimismo, se asiste a la desarticulación del tiempo narrativo, que se derrama en diferentes líneas temporales y anacronías, junto con el alejamiento de la modalidad del narrador omnisciente, para adentrarse en la focalización interna variable. Además, la

reflexión sobre los procedimientos escriturales se expone a través de procedimientos intertextuales y metaficcionales.

Como ya se ha sugerido, muchas de estas técnicas derivan de una predisposición a la apertura hacia otros sistemas semióticos, como el cine y la pintura. José de la Colina, Salvador Elizondo y Juan García Ponce, entre otros, no solamente tematizan las artes figurativas en sus obras, sino que intentan superar la escritura tradicional a través de sus características más sobresalientes: el impacto de la pintura, que permite la percepción de una imagen, superada por la fotografía; el cine, con la manipulación del montaje.

En lo que respecta al cuerpo, no es pues una sorpresa que se produzca como un punto de convergencia en esta red de tematizaciones; de hecho, un renovado interés en la representación de la corporalidad se asoma en la literatura mexicana a través de estos autores, críticos con los valores sociales y literarios de su época, ya que es el lugar donde los resultados de las políticas identitarias normativas son más sobresalientes. En particular, se puede notar la atención hacia la sexualidad y el erotismo, sobre todo en esas prácticas que ponen en cuestión y desafían los límites de la heteronormatividad: «Las relaciones lésbicas, la pasión incestuosa, la homosexualidad, el cuestionamiento de la institución matrimonial, los secretos rituales de la sensualidad, el sadomasoquismo, la inestabilidad de la pareja, el desdoblamiento de la personalidad, los viajes iniciáticos, la soledad, la locura y las metamorfosis del Mal son, en síntesis, los contenidos de páginas notables e intensas [...]» (Muñoz, 2011: 8).

Cabe destacar que cada autor es dueño de una visión propia y única con respecto a la escritura de la subjetividad y a las experimentaciones narrativas; pocas excepciones, como Rosario Castellano y Sergio Galindo, se mantienen en líneas con las reglas del relato en su forma tradicional.

Sin duda, un rasgo temático transversal es la atención hacia el individuo y la subjetividad: Inés Arredondo se focaliza en identidades producto de los márgenes, como niños, mujeres, discapacitados; Juan García Ponce desarrolla un erotismo extremo, influenciado por la lectura de Sade; del lado de la experimentación, se profundizará la narrativa de José de la Colina, «un caso excepcional debido a que en su obra las técnicas narrativas predominan sobre los temas» (Vargas, 1985: v).

Un ejemplo de esto es el cuento «La tumba india», parte de la colección *La lucha con la pantera* ([1962] 2009), en el que se puede destacar una interesante utilización de la focalización variable.

El cuento comienza con un diálogo entre dos personas, donde los guiones largos marcan la alternancia en la narración. Se trata de un hombre y una mujer que terminan su relación a causa del matrimonio de ella con otro. El hombre está evidentemente furioso: le contesta de manera cínica, tratando de herirla constantemente. La conversación se cierra con un violento «Y vete mucho al demonio, puta» (de la Colina, 2009:9).

En este cierre se incorpora un narrador extradiegético que da cuenta de la salida de la mujer del café, donde el hombre se queda escuchando el jazz de fondo, repitiendo la palabra “puta” hasta su pérdida de sentido.

Sucesivamente se agrega otra narración en tercera persona, sin que se pueda pensar en un cambio de narrador, de un cuento intercalado. Su objeto es la construcción de una tumba en honor de una bailarina sumamente amada por el maharajá de Eschnapur, que sin embargo termina traicionándolo con un amigo.

La narración del cuento se interrumpe para volver al diálogo de la pareja del que se proporciona una versión enriquecida por los pensamientos del hombre, intercalados a su discurso directo; la diferenciación entre estos dos yos – que corresponden al mismo personaje – se revela gráficamente a través de dos estilos tipográficos diferentes.

Voy a darle una bofetada, pensó.

—De modo que para eso acudiste a la cita, *como venías antes, como viniste la segunda vez que nos vimos: traías el traje sastre y el cabello rociado de pequeñas gotas titilantes, y frías las manos, y tomaste un minyulep que yo te sugerí, y hablamos de tonterías hasta que de pronto me dijiste que querías conocer mi departamento y que así añorarías tus días de estudiante*, para decirme que por fin te casas con él, *con el idiota ese que no tardará en ser el mejor médico de la ciudad, porque, como él nos decía, “el consultorio hace al médico”, y su papi va a ponerle el mejor consultorio de la ciudad.*

—Sí —dijo ella—. Lo siento.

—*Lo siente, la maldita puta. No lo sientas. En realidad, ¿en cuál realidad, en la de esos rostros fantasmales y borrosos que gesticulan en esas losetas oscuras, recordando que fueron nosotros?*, no hay nada que sentir, nada que lamentar, *salvo lo ya perdido: las tardes caminadas por el Paseo de la Reforma, el ocaso desde el alto edificio de la Latinoamericana y la ciudad vasta y minúscula a nuestros pies, y los juegos en el lecho, y el sabor de tu vientre en mi lengua, y las citas en el pequeño café estilo suizo donde comías aquellos pasteles cuyo hojaldre deliciosamente crujía en tus dientes, y la insistencia del piano y el contrabajo y los tambores en los discos de Brubeck, y tu manera de acariciarme la espalda casi rasguñándomela cuando llegabas al placer. Todo está bien. ¿Y cuándo te casas? ¿Cuándo te tiendes bocarriba y le abres los muslos, puta?* ([1962] 2009:10).

Esta extensa cita es necesaria para atestiguar la inserción de los pensamientos del hombre, evidenciados en cursiva, que se superponen al discurso directo que se está desarrollando con su alocutario, una mujer con la que ha tenido una relación.

La intertextualidad con la película *La tumba india* de Fritz Lang (1958) se atestigua en el epígrafe: «Al margen de Fritz Lang». La lectura del cuento según el marco cinematográfico resulta esclarecedora con respecto a su composición: la repetición de la escena hace referencia al empleo del reflejo en Lang; conocido también como efecto

Schüfftan, ideado por homónimo director de la fotografía durante el rodaje de *Metrópolis* (1927), consiste en la utilización de un espejo posicionado frente a la cámara con un ángulo de 45°, de manera que pueda ampliar la perspectiva hasta incluir objetos y figuras fuera del campo visual.

La repetición del diálogo, interpretada a través de esta técnica, se puede concretar en la posibilidad de insertar algo que queda fuera del campo visual por celarse en la interioridad del personaje. Sus pensamientos, amplificadas, revelan una dinámica erótica que se aleja del ideal romántico: la violencia se expone en la “otra versión” del cuento, un flujo de conciencia al que se interpone el diálogo anterior.

La violencia erótica evidente en el cuento de la Colina se vuelve un tema también en la narrativa de Inés Arredondo, autora de las colecciones de cuentos *La señal* (1965) y *Río subterráneo* (1979). La obra de Arredondo es muy amplia y abarca la mayoría de esos rasgos que ya se han mencionado con respecto a la escritura de los otros integrantes de la Generación: el acercamiento a lo sagrado, particularmente a su *mysterium tremendum*, es una de las características más sobresaliente de los cuentos arredondianos. Los matices de lo sagrado lo convierten en un punto de irradiación de otras tematizaciones: la locura, lo siniestro, la muerte, la dialéctica de lo puro y de lo impuro, el ritual y el erotismo.

Vargas subraya algunos aspectos que merece la pena mencionar: la vuelta al pasado para fijar un instante clave en la vida del personaje, como en el cuento «La sunamita»; la focalización en primera persona permite vehicular la perspectiva de figuras marginales (1985:11), una condición social que la narradora sinaloense abarca a través de diferentes matices. Sus personajes son mujeres, locos, enfermos, extranjeros.

Como se profundizará también en la narrativa de Juan García Ponce, la autora se fija en los límites sociales y morales que moldean la vida de sus personajes. En los tres cuentos que se tomarán en análisis, «La sunamita» y «Mariana» (*La señal*) y «Mariposas nocturnas» (*Río subterráneo*), se reconocen tres parejas que salen de los marcos preestablecidos; es más, se acercan, de una manera o de otra, a una dimensión otra.

«La sunamita» es, como a menudo en las narraciones de Arredondo, el relato de una violencia: Luisa es obligada a través del engaño a casarse con su tío político, Apolonio, *in articulo mortis*. La que parece una situación conveniente para la joven, es en realidad un parteaguas en su vida: el tío milagrosamente se recupera, hasta pedirle que cumpla con sus deberes conyugales.

Al concentrarse en el episodio cardinal de la historia, es decir el matrimonio, el cuerpo de Luisa comunica todo lo que ella racionalmente no quiere entender. Al escuchar

la propuesta del tío, vehiculada por el sacerdote, la reacción de Luisa es de horror: Ahogué un grito de terror. Abrí los ojos como para abarcar todo el espanto que aquel cuarto encerraba. “¿Por qué me quiere arrastrar a la tumba? ...”. Sentí que la muerte rozaba mi propia carne (Arredondo, [2011] 2014:134). Luisa *siente* en su cuerpo que algo no funciona; a pesar de su sensación, acepta el matrimonio, convencida por la familia a través de fórmulas moralizantes – «– Pensándolo bien, el no aceptar es una falta de caridad y de humildad» ([2011] 2014:135) – que no responden a una enunciación por un personaje o por un narrador heterodiegético, sino parecen ser fruto de una enunciación suspendida, que atraviesa todo el ambiente. Bajo esta presión, Luisa cede mientras su cuerpo demuestra su rechazo a través del vómito.

De acuerdo con el título de la colección en la que el cuento se encuentra, Luisa no logra interpretar lógicamente las señales a su alrededor, cuya comprensión se gesta efectivamente en su cuerpo. La mañana siguiente se acompaña de un recuerdo preciso – «Desperté como de un sopor hipnótico [...]» – que forja en su cuerpo la sensación de haber sido manipulada, llevada en «una maléfica ronda que giraba vertiginosamente en torno mío y reía, grotesca, cantando» ([2011] 2014:135). El ritual del matrimonio es impugnado en esta narración de Arredondo y remitido a otro, vinculado a lo sagrado, al límite con lo demoniaco. Luego del matrimonio, los parientes se van: su rol – de apoyo al hombre viudo o al cumplimiento del rito – ha terminado.

También en el cuento «Mariana», presente en la misma colección, se tematiza el matrimonio a través de una situación opuesta: la pareja formada por Mariana y Fernando es consensual; es más, viven una relación que es hostigada, primeramente, por el padre de la joven y, luego, por la sociedad.

Una voz en primera persona, anónima, se encarga de poner en claro la historia de la mujer, surcada por una violencia que la joven enfrenta con una mirada vacía, calma, que recorre transversalmente los episodios que culminan en su muerte. Ya desde la infancia, la voz en primera persona es la receptora de los cuentos de una compañera, Concha Zazueta, que acompaña Fernando y Mariana en sus salidas en auto. «Yo nunca la acompañé; era Concha Zazueta quien me lo contaba todo» ([2011] 2014: 142); luego de la muerte de Mariana, será la voz anónima que husmea, investiga, una actitud de «encarnizamiento impúdico» ([2011] 2014: 146) que reconoce en la historia de la joven una suerte de universalidad: «También ha sucedido por ti y por mí...» ([2011] 2014: 146).

Será el relato de Fernando que proveerá de una lógica «a los datos inconexos y desquiciados que suponemos constituyen la verdad de una historia. En su confesión

encontré lo que he venido retratando: el secreto que hace absoluta la historia de Mariana» ([2011] 2014: 146).

Internado en un hospital psiquiátrico luego del intento de asesinato de su mujer, Fernando relata un momento cabal, ese momento de revelación que se ha mencionado en Paz, en el que los ojos de Mariana se concretan en un «mirada fija» que «absorbe un misterio que nadie podría poner en palabras» ([2011] 2014: 147). En el momento mismo de la bendición, el cuerpo de la esposa es «recorrido por un escalofrío de gozo», que Fernando interpreta como un «contacto con ‘algo’ más allá de los sentidos» ([2011] 2014: 147). Ese ‘algo’ se inserta en el mismo cuerpo de Mariana, una vibración «en los nerviecillos que rematan su recorrido en la piel» ([2011] 2014: 147), que parece imponerse entre los jóvenes: desde ese momento, «un extraño furor, una necesidad inacabable de posesión me enceguecieron» ([2011] 2014: 147). La ceguera de Fernando se opone a los ojos «sin mirada, sin fondo, incapaces de ser espejos, totalmente vacíos de mí. Luego los volvió hacia los médanos y se quedó inmóvil» ([2011] 2014: 148).

Volver a percibir esa distancia de Mariana, es para Fernando motivo de celos que se convierten en una violencia para «producir esa mirada insondable» y «tocarla en el último momento, cuando ella no pudiera ya más mirarme a mí y no tuviera otro remedio que mirarme como a su muerte. Quería ser su muerte» ([2011] 2014: 148). Como en el ensayo de Bataille, el erotismo se gesta en lo sagrado, un más allá que se comparte con el tiempo de la muerte, suspendido, como la mirada de la mujer. Los comportamientos que buscan esa dimensión – «la pasión destructiva» ([2011] 2014: 148) – se consideran fuera de la norma, clínica y moral: luego de la internación, Fernando es tratado con pastillas, hasta que deciden castrarlo, por dar una explicación al comportamiento de Mariana, que comienza a tener relaciones casuales «por fidelidad a nosotros [...] que no le habían dejado otra manera de buscarme» ([2011] 2014: 149).

Los dos cuentos, ambos incluidos en la colección *La señal*, exploran «tensiones fundamentales entre el bien y el mal, la culpa y el pecado, lo correcto y lo incorrecto» que, sin embargo, se ven «revertidas o silenciadas» (Torneró, 2007:92). Los cuentos de *Río subterráneo* manifiestan con más potencia el sondeo del abismo en la poética de Arredondo, ya que muchos de sus personajes se colocan voluntariamente en esa dimensión, como afirma Albarrán:

Para algunos protagonistas de Río subterráneo el mal no sólo se ha vuelto necesario para sobrevivir, sino que incluso resulta placentero en la medida en que, al habitarlo y procurarlo, se está definitivamente fuera de peligro, inmune, por fin, a las amenazas y a las tentaciones

que la maldad producía en quienes – como la Sunamita – permanecían temerosos, vigilantes para que no llegara a contaminarlos. (2000:201)

De hecho, la protagonista de «Las mariposas nocturnas» juega con ese pacto que aparentemente la somete a un amo, Hernán, que la bautiza con un nombre bíblico, Lía. Como en los otros cuentos mencionados, lo sagrado y el ritual se presentan también en esta narración: Lótar, sirviente y amante del amo, se extraña al verla elegida por esa ceremonia, un «capricho esporádico» que Hernán llama «“el holocausto de las vírgenes”, pero tomando en cuenta solamente su naturaleza de coleccionista» (202). El dueño de la hacienda colecciona mujeres adolescentes, hasta el encuentro con Lía que desde ese momento se convierte en la amante del hombre.

En la narración se describen dos de estas ceremonias: en ambas, Lía se posiciona desnuda en el centro de la habitación, «perfecta y misteriosa», inmóvil «como una estatua» ([2011] 2014: 206). Hernán la viste de gargantillas, collares «hasta cubrirle el pecho, y luego la cintura, hasta el sexo» ([2011] 2014: 206); terminada la decoración de la corporalidad de Lía, el hombre se conforma con la contemplación de su creación.

Lía se somete voluntariamente a la transformación que la lleva desde una condición de maestra del pueblo a ser “algo más”. Una identidad que demuestra su performatividad durante todo el cuento, pero que alcanza su cénit en la última ceremonia, donde se destapa su naturaleza de sujeto no subyugable.

Pero una noche don Hernán me pidió que le llevara a Lía con todos los requisitos del ceremonial del Minotauro. [...] Era muy extraño, porque Lía era ya una mujer hecha y derecha. Era sumamente peligrosa. Solamente faltaba un paso, el que podría darse esa noche, para que ella fuera soberana absoluta. Cuando se lo dije, contestó: —Muy bien —y sonrió con una sonrisa triunfal.

Esta vez, como las otras, Lía, desnuda, parecía una estatua. Él le abrochó al cuello un collar de esmeraldas de las compradas en el viaje. Comenzaba el rito acostumbrado. Pero cuando, con otro collar en las manos, se acercó a ella de frente, para colocárselo, la estatua se movió intempestivamente y sus brazos rodearon a don Hernán atrayéndolo hacia sí. Hubo un momento infinito en el que no se movieron, luego él la rechazó con violencia haciéndola caer hacia atrás. Ya firme sobre sus pies, ella lo miró con una mirada seca, despreciativa, se arrancó el collar y se lo arrojó a la cara. El golpe lo encegueció y se tapó los ojos con las manos. Se repuso casi de inmediato y rápidamente fue al lugar donde dejaba el fuste al acostarse, y corriendo con él en alto atravesó la habitación lleno de ira. Ella seguía ahí, como una estatua resplandeciente. El fuste en alto estaba a la altura de su cara. Luego, el brazo que lo empuñaba cayó desgoznado. Se quedaron otra vez inmóviles, petrificados. Mucho tiempo después él dijo, con la voz autoritaria de siempre: —Vete a dormir. Debo reconocer que Lía me devolvió mi lugar en aquella casa. Sólo yo la vi salir aquella noche, erguida, sin nada en las manos, por la puerta principal. (Arredondo, 2014: 216-217)

Los temas del rito, del erotismo y de la desestructuración de la moral y de la identidad se encuentran, asimismo, en la obra de Juan García Ponce, cuya mayor preocupación es romper con el orden social constituido. Lector y traductor de Marcuse y Bataille, el autor crea una serie de intertextualidades con sus obras que se pueden resumir en el concepto de «ruptura erótica».

Los personajes de sus novelas y cuentos se pueden dividir en dos macrogrupos: los que se asoman a la ruptura, la rechazan y vuelven al orden, como las dos parejas del cuento «Tajimara»; los que hacen de la ruptura su manera de vida, como la pareja de los cuentos «El rito» y «El gato».

Todas tienen en común experiencias eróticas fundadas en la dinámica del voyeurismo, indicada por Freud dentro de las perversiones, junto con sadismo y masoquismo. La deliberada utilización de las perversiones resulta funcional para García Ponce en su intento de desestabilizar las normas de la sociedad burguesa; sin embargo, su deconstrucción no propone la creación de otras líneas para la creación de una sociedad otra: donde existe un quehacer preestablecido, el autor propone una ruptura constante.

Ahora bien, como ya se ha mencionado, no todos sus personajes logran aceptar las reglas de un juego que tiene como condición su distanciamiento de la sociedad para que su voluntaria ruptura de un pacto social se pueda poner en marcha. Al confrontar dos cuentos del autor, «Tajimara» y «El gato», es evidente cómo la aceptación de una condición extraña a la norma – el incesto entre los hermanos, la relación al límite de la zoofilia – significa transferirse a otra ciudad o vivir en un cuarto; la separación de las miradas juzgantes logra fomentar la creación de un vivir “otro”, alejado del familiarismo.

Como ya se ha anticipado, algunos personajes vuelven a la dimensión normal: la pareja formada por Cecilia y el narrador homodiegético se infringe por la vuelta de la mujer con su esposo; la pareja de hermanos incestuosos igualmente se quebranta a causa del matrimonio de Julia. La única forma en la que ambas podían existir era en un lugar aislado de la mirada social.

Es evidente el rol fundamental que detiene la mirada en García Ponce, que se divide entre la contemplación por parte de la colectividad, un voyeurismo moralizante que restablece el orden; en cambio, la mirada del hombre en el ritual, como en «Rito», o en la relación perversa, como en «El gato», significa la ruptura con la norma: es la aceptación deliberada del estado de perversión y de la destrucción del sujeto y de todos los contextos que se alimentan a través de la identidad, como la familia y el matrimonio.

Esta parece ser, de un lado, un refugio para los que no quieren asumir el riesgo de la ruptura, como Cecilia y Julia: la primera vuelve a su relación matrimonial, la segunda la empieza para salir del incesto. Un caso interesante es proporcionado por los personajes de «Rito»: las reglas de su casamiento son totalmente contaminadas por la celebración de un ritual en el que Liliana se entrega a las “Leyes de la Hospitalidad” que figuran en la novela *La revocación de edicto de Nantes* de Klossowski, una intertextualidad declarada en uno

de los epígrafes del cuento. Como las protagonistas de los cuentos de Arredondo, la mujer se encuentra en una posición de contacto con una entidad “otra”, que en García Ponce se constituye en el arte: «Arturo la contempla desde su sillón, inmediata y al mismo tiempo intocable, como lo es todo cuadro, admirado por lo que el cuadro muestra en esta ocasión y a la expectativa» (online). La relación entre Liliana y Arturo es extremadamente más estratificada que la de un simple casamiento: en ella se yuxtaponen, respectivamente, las figuras de la obra de arte y del crítico, de la víctima y del sacerdote. Todas se condensan en el vínculo que se establece entre el objeto y el voyeur, como mencionado anteriormente, un punto cabal de la obra del autor. Como la obra de arte se deja a la mirada al público, como la víctima se entrega al espacio de lo sagrado, Liliana se somete a la ceremonia en la que Arturo la mira concederse a otro y, de esta manera, la posee.

Lo mismo se produce en la atención con la que D. ahonda en el cuerpo de su anónima amiga en el cuento «El gato»:

A veces la cara de ella permanecía oculta en la almohada y su pelo, castaño oscuro, ni largo ni corto, casi impersonal en su ausencia de relación con las facciones del rostro, remataba el prolongado trazo de la espalda que se iba estrechando hacia abajo hasta perderse en la amplia curva de las caderas y el firme dibujo de las nalgas. Más allá estaban sus largas piernas, separadas una de la otra en un ángulo arbitrario, pero estrechamente relacionadas. Entonces para D el cuerpo de ella tenía casi un carácter de objeto (2008:25-26).

Velasco Silva (2008) argumenta esta dimensión objetual del cuerpo femenino no en términos de debilidad y sumisión, sino en una óptica cercana a la del masoquismo: la mujer caracterizada por el autor es «aquella que, consciente de su cuerpo, lo usa y lo entrega como forma de autoconocimiento; la que no tiene molestia alguna en ser considerada objeto»; que exhibe su cuerpo desnudo a la libre contemplación del amante, de otros hombres o [...] de un animal» (2008:115).

A pesar de que no exista entre ellos un pacto formal y socialmente reconocido como el matrimonio, la inserción de un tercer componente en la pareja logra romper, como en el caso de Liliana-Arturo, la misma idea de la pareja. El agravante resulta ser su condición animal que sale del rol de compañía para adentrarse en la esfera erótica: «[...] dejó con mucho cuidado al gato sobre su cuerpo, muy cerca de los pechos [...]. Al sentir el peso del animal, su amiga [...] abrió los ojos con un gesto de reconocimiento, como si se imaginara que la que había tocado era la mano de D» (García Ponce, 2008:30). La superposición en un momento de duermevela desencadena unas sensaciones eróticas ambiguas: «Sus patas traseras empezaron a estirarse [...] ella dejó de moverlo y lo bajó lentamente, dejándolo con cuidado sobre sus pechos, donde una de las patas estiradas tocaba directamente el

pezón. A su lado, D vio como el pezón se ponía duro y saliente, como cuando él la tocaba al hacer el amor» (García Ponce, 2008:31).

La entrada del componente felino tiene como consecuencia la generación de una red de miradas que incrementa la dinámica del voyeurismo y, de pronto, la complica, ya que «la presencia del gato [...] llenaba ese vacío que parecía abrirse inevitablemente entre los dos. De algún modo, él los unía definitivamente» (2008: 34).

Como en el caso de Arredondo, la corporalidad se vuelve la condición central de una situación erótica que subvierte y pervierte el orden de las relaciones que se definen como normales.

A través de tematizaciones y de técnicas narrativas, esta generación intenta transgredir los límites del cuerpo en esos territorios en que la fuerza del orden del discurso vacila, sobre todo en la esfera de la sexualidad, que muchos autores de la Generación exploran. Según Mancera Rodríguez: «La sexualidad, el erotismo, la violencia extrema, el bestialismo, la depravación, la soledad, la crisis del hombre en su historia, la crisis de las ideologías, la relación del hombre y la estética, son los temas singulares de la novelística de la Generación de Medio Siglo» (2016:27).

4.2. SALVADOR ELIZONDO.

En esta segunda parte del capítulo se analizará la vocación literaria del Salvador Elizondo, utilizando como punto de partida su biografía. En particular, se subrayan esas experiencias cabales, como por ejemplo la afición por las artes audiovisuales, que tienen una gran importancia en su obra literaria. Esto es motivado por una cualidad de transparencia autocrítica que el autor demuestra en sus artículos, ensayos y entradas de diario – una empresa llevada a cabo desde 1945 hasta el 26 de marzo de 2006, solamente tres días antes de su muerte – en los que residen a menudo las claves para poder interpretar su compleja prosa.

29-VIII-56

Nota autobiográfica

Elizondo, Salvador Francisco – Pintor, poeta, crítico, director cinematográfico mexicano. Nació en Ciudad de México el 19 de diciembre de 1932. Desde que tenía 15 años manifestó una decidida vocación artística. Completó el bachillerato de letras inglesas en la Universidad de Ottawa (Canadá). Estudió pintura en México en la escuela “La Esmeralda” y en la Academia de San Carlos y luego en el taller del pintor Guerrero Galván. En 1952 realizó un viaje a Europa donde visitó Francia, España, Italia e Inglaterra. En 1953 realizó su primera exposición personal de pintura en la ciudad de México. Estudiando contemporáneamente en la Facultad de Filosofía y Letras. En 1955 conoció a Pilar Pellicer, acontecimiento determinante e su vida. En 1956 pasó nuevamente en Europa donde residió primeramente en Roma durante un corto periodo y luego en París donde obtuvo un gran éxito. Ha publicado libros de poemas, tratados y crítica de estética. Se suicidó en París en 1969. (Elizondo, 2015: 59).

Así se presenta el futuro autor a los 24 años: una lucidez impactante que demuestra su marcada afición por las artes visuales; primeramente, pintor, se considera secundariamente un poeta, pero no un escritor. La vocación pictórica – a pesar de la decepción de reconocer no ser un gran pintor – se evidencia por la cantidad de dibujos y comentarios presentes en su diario. Asimismo, la entrada proporciona su cualidad de cinéfilo, una pasión que se gesta en un contexto familiar: el padre, Salvador Elizondo Pani, fue un importante productor cinematográfico en la Época de Oro del cine mexicano. En una de sus primeras entradas de diario, a los doce años, Elizondo manifiesta este influjo poniendo en papel un texto en puntos, parecido a un *storyboard*.

La carrera cinematográfica del padre permite al escritor vivir en un contexto privilegiado: ya desde la infancia su contexto cultural se ve enriquecido por el contacto con el alemán⁴⁹, el inglés, el francés, el italiano y, sobre todo, el chino. La posibilidad de leer en el idioma original influirá muchísimo en el quehacer literario de Elizondo, además de proporcionarle la posibilidad de traducir en un estado de bilingüismo.

Su vocación por la autobiografía, un rasgo en común con otros escritores de la Generación de Medio Siglo, le hará escribir, nueve años después, una *Autobiografía precoz* (2000).

4.2.1 REVISTAS Y LECTURAS.

De vuelta a México, después de un largo viaje a Europa, los esfuerzos literarios de Elizondo se intensifican para entrar en el panorama cultural y literario de su país. Comienzan las publicaciones en varias revistas, como la ya citada *Medio siglo*, en la que publica “Ideas sobre la pintura”, una crítica al sistema de representación realista, encarnado por el muralismo mexicano, cuyo compromiso político revolucionario se conecta directamente con esa desilusión ideológica compartida también por los otros integrantes de la Generación. Se vislumbra un proyecto estético que no se produce en la aprehensión de lo real, que considera un punto final inalcanzable, sino más bien hacia una continua búsqueda que se gesta en la introspección, que es ella misma el proyecto infinito:

Búsqueda, método, estética, símbolos filológicos. Realidad. Intuición. Sentimiento. Arte que es producto de la realidad, método, intuición, sentimiento. Habrá pintores que digan pinto como siento; pinto como pienso; pinto las cosas como las veo; pinto las cosas como las cosas son (Picasso) —nosotros habremos de decir: Pintamos las cosas como somos! Yo digo: Pinto como soy (Elizondo, [1952] 2015:40).

⁴⁹ En *Autobiografía precoz*, describe unos años de su vida en la Alemania nazi (2000:22-24).

Elizondo dejará la pintura que, se vuelve a remarcar, mantendrá un espacio fundamental en su construcción como artista. En 1959 se hace patente la elección de la escritura: «En torno al *Ulysses* de Joyce» se puede interpretar *a posteriori* como la declaración de un proyecto fuertemente deudor de la creación narrativa del escritor irlandés que, en palabras de Elizondo, trata de «recrear una percepción artificial, de sondear en los intersticios de la mecánica del sentir para concretarlos por medio [del] lenguaje» (1959:99). El lenguaje es una preocupación primaria que, según el autor mexicano, ambos programas literarios comparten: dar cuenta del devenir del ser en tanto cuerpo-en-el-mundo.

El cine, diferentemente de la pintura, seguirá siendo una pasión importantísima para el autor, sobre todo en referencia al método de composición de *Farabeuf*, una novela pensada a través del principio de montaje.

En 1961 funda la revista *Nuevo Cine*, directa descendiente del grupo homónimo creado el año anterior. A pesar de la corta vida de la publicación, que consta un total de seis números, sus contenidos resultan determinantes para dar cuenta de la evolución del cine mexicano de la época (Aranzubia, 2011:101): inspirados por los *Cahiers du Cinéma*, la revista de André Bazin, se proponen superar el «deprimente estado del cine mexicano» (*Nuevo Cine*, 1961, citado en Orduña Fernández, 2020:449). Elizondo contribuye largamente a la revista, abarcando el cine experimental, la moral sexual de cine mexicano de la época, hasta encabeza la redacción de “Análisis cinematográfico” en 1964 (Aranzubia, 2011).

Otra parte muy importante del proyecto literario de Elizondo, la de la experimentación formal, se ejemplifica en la revista *S.Nob*, fundada en 1962 en colaboración con Juan García Ponce y Emilio García Riera, por un total de siete números publicados en el mismo año. El proyecto de la revista abarca no solamente el quehacer literario, sino que encara una perspectiva «intermedial» (Alberdi Soto, 2018:22), es decir, una encrucijada entre medios procedentes de diferentes ámbitos artísticos – literatura, cinema, fotografía, artes plásticas – siguiendo el camino emprendido por las vanguardias de comienzos del siglo, con el fin de actualizar y explorar los límites de la escritura. La experimentación se produce en la organización formal de la revista que no sigue las convenciones tradicionales, sino se vuelve un lugar perfecto para hacer converger las dos pasiones de Elizondo: imagen y escritura.

No todos los textos se leen de izquierda a derecha y los títulos cambian constantemente de lugar y tamaño; algunas veces aparecen horizontales, en negro, y con una tipografía neutra, y otras veces son manuscritos en rojo, situados en vertical o diagonal,

que irrumpen en medio de una imagen o se esconden al costado de ella. A eso se suma la letra de los cuerpos, excesivamente grande o pequeña, y un juego constante de superposición de imágenes y textos, que impide el ejercicio mismo de la lectura. Así, gracias a las nuevas tecnologías de imprenta de la época que posibilitan juegos de colores y de diagramación, *S.Nob* incorpora medios como los fotogramas de cine y fotos entre sus páginas, que modifican las capas técnicas, visuales y editoriales de la revista, específicamente a través del montaje, que conjuga tanto distintas imágenes en un mismo espacio como relaciones inconexas entre textos e imágenes (Alberdi Soto, 2018: 22-23)

Además, *S.Nob* no se ocupa estrictamente de literatura, sino que se encarga de tratar otros temas, que estarán presentes en la escritura de Elizondo: sexualidad, medicina, imagen, como la tematización de la sexualidad y la medicalización, a través de ensayos que mezclan temas como artes visuales, escritura, enfermedades venéreas, criminología, coprofagia: «[...] nuestra revista, aunque era una revista literaria, tenía sección de crónica social, sección de modas, anécdotas de cine antiguo y fetiches sexuales [...]» (Castañón, 2003:15).

Muchos de los artículos que Elizondo escribe son comentarios y análisis de sus lecturas, que serán objeto de unas observaciones formadas a través de estas producciones y de su diario. De una ojeada general, se puede dividir sus aficiones literarias entre la literatura inglesa – Joyce, Machen, Lawrence, Pound, Poe– y la francesa – Mallarmé, Proust, Baudelaire⁵⁰, de Sade, Klossowski, Bataille, Malraux, entre otros –.

Sin duda, Joyce es un autor fundamental para Elizondo: las continuas relecturas en su diario, la tematización en los artículos en las revistas, son solamente una parte de la pasión que el autor mexicano sentía por el irlandés. Como comenta Hiroko Sugiyama (2011), los dos comparten una estética innovadora que se basa en la obsesión por el lenguaje, que en sus narraciones se concretiza materialmente y con el que se puede experimentar nuevas *formas*.

El galés Arthur Machen es un autor que no muchos citan entre las lecturas de Elizondo, a pesar de tener un peso significativo en la obra del autor mexicano, que de él escribe: «[...] fue quien por primera vez me reveló la noción inquietante del paralelismo de mundos contiguos y simultáneos. [...] presiento que estoy vitalmente vinculado a sus

⁵⁰ «Creo que una de las cosas que mejor he hecho en la vida [...] fue mi reiterada lectura de Baudelaire, porque [...] en la adolescencia me reveló la emoción bella y banal de su decadentismo y me estremecían sus imágenes de cabelleras negras, de madonas apuñaleadas y cadáveres semidevorados por perros hambrientos» (Elizondo, 2000:50).

intuiciones» (Elizondo, 2000: 52); Machen, previamente analizado, se concentra sobre el erotismo, el cuerpo, el experimento y la deformidad, todos temas que comparte con el autor mexicano.

La poesía de Pound propicia a Elizondo los conocimientos para la escritura china. En *Cantos*, una de las lecturas obsesivas del autor mexicano, Pound hace de la incorporación en el texto de ideogramas chino un recurso poético, «convocando la fuerza representativa de una escritura distinta que guarda aspectos sensoriales, los cuales, en contraposición, no alberga el alfabeto occidental» (Gutiérrez Piña, 2016:59), cuyos efectos se comentarán sucesivamente.

Manteniéndose en tema poético, pero moviéndose al lado francés de sus lecturas, los nombres de Mallarmé, Baudelaire y Valéry son cabales. La literatura francesa es pasión declarada por el mismo autor, que escribe en su diario: «[...] quiero estudiar la literatura moderna especialmente la francesa y la mexicana, Valéry, Malraux, Gide [...]» (Elizondo, 2015:30). Un estudio que dejará una huella importante en su obra, puesto que la crítica reconoce sus influencias francesas (Malpartida, 1999; Serratos, 2010; Becerra, 2016); además de los autores presentes en la cita del diario, es necesario agregar Mallarmé, del que heredaría «[...] la actitud de desplazar, en la materia literaria, el interés hacia las palabras, en el sentido complejo de someterlas a un examen que va desde los procedimientos literarios a lo ontológico» (Malpartida, 1999:12).

El simbolista francés se encuentra citado también en «Los signos en rotación» de Octavio Paz, amigo y mentor de Elizondo que, al leer *El arco y la lira*, anota en su diario: «[...] Es un libro muy inteligente. [...] es el libro más importante que se ha producido en México» (Elizondo, 2015: 73). En las obras de Paz y Elizondo el poeta francés y la tradición poética que este inaugura es fundamental, comenta Gutiérrez Piña: «[...] una tensión en el lenguaje que exige del “nuevo poeta” desplazar el centro de la creación hacia el lenguaje mismo y hacia sus silencios, hacia la manifestación de éstos como el “encaje oscuro” de la escritura que se posa entre los blancos de la página» (2016: 145). La manifestación de un lenguaje que roza con la expresión visual, donde la poesía se concentra en «darle un contenido menos legible y más visible al poema o al texto», una escritura que se produzca como «una operación estrictamente óptica», una tensión del poema a lo visual (Elizondo, 1975: 11) que converge, como se profundizará sucesivamente, en la escritura china.

Sin embargo, antes de entrar en lo que se caracteriza como una situación intermedial entre escritura e imagen, es necesario dar cuenta la relación de Elizondo con la representación visual.

4.2.2 LA REPRESENTACIÓN VISUAL, ENTRE PINTURA, FOTOGRAFÍA Y CINE.

Las primeras formas de arte con la que se relaciona Elizondo son de tipo visual: pintura, fotografía y cine; de hecho, nunca dejarán de ser importantes, ni en su obra literaria en la que resuenan los ecos de sus primeros intereses. Analizar las obras literarias y visuales de Elizondo significa entonces adoptar una perspectiva intermedial que, en efecto, da más espacio a una perspectiva que englobe en una red de relaciones las artes visuales, la literatura y el cuerpo.

Si bien no es la primera disciplina artística con la que entra en contacto, sin duda es la pintura la que despierta inicialmente el interés de Elizondo. En 1952, con sólo diecinueve años, viaja a París – como muchos intelectuales latinoamericanos antes y después que él – tenazmente decidido a ser pintor, como escribe en la entrada de su diario, el 5 de julio de 1954: «Yo no soy un pintor nato. Esto por una parte es afortunado porque querrá decir que todo lo que yo pinté tendrá implícito un momento o un siglo de combate y todo lo que yo pinte representará una victoria de la voluntad pero también es una limitación que impide penetrar en lo que es el encanto de un momento. Pero todo se salva si se puede decir *pinto porque quiero* y no pinto porque no puedo hacer otra cosa» (Elizondo, 2015:49).

La cita evidencia sin duda la visión realista del autor hacia sus propias capacidades pictóricas: a pesar de no sentirse un gran pintor, la afición por el diseño lo acompaña hasta la que es efectivamente su última publicación, la revisión de su *Autobiografía precoz*, donde el texto y dibujos en acuarela de cuerpos abstractos, casi signos, se alternan.

[...] cometí el error de aspirar a ser pintor. Este error duró varios años, y mi carencia absoluta de talento me demostró, a la larga, que había yo estado perdiendo mi tiempo. La lucha o el diálogo que el pintor que el pintor entabla con las formas visuales era una empresa demasiado larga para mí en la que al cabo de esos años solamente había yo conseguido realizaciones mínimas en el orden del dibujo sin haber comprendido jamás el significado cabal, en el orden técnico de los demás factores que contribuyen a la consumación del acto pictórico pleno. (2000: 35-36)

Ahora bien, a pesar de no seguir adelante con su vocación pictórica, esta será a la vez una tematización y una técnica que se encuentran muchas de las producciones literarias del autor. Más allá de *Farabeuf*, donde la presencia de un cuadro de Tiziano es extremadamente importante, la pintura se vuelve uno de los *leitmotiv* visuales que se estratifican en la escritura elizondiana en pos de una representación experimental.

Dejando de lado la vertiente crítica producida por el autor⁵¹, resulta interesante detenerse en algunos cuentos, a saber, «El retrato de Zoe», publicado en la colección *El retrato de Zoe y otras mentiras* ([1969] 1999). El título denuncia el carácter ficticio de la ficción, un rasgo que lo conecta con *Farabeuf*, además de proporcionar una écfrasis que corresponde al mismo cuento en todo su cuerpo.

En el cuento la memoria de Zoe se clava literalmente en el cuerpo del narrador: «Su recuerdo se avivaba como la pulsátil hemorragia de las heridas, que siempre parecen estar a punto de cicatrizar coma, pero que siempre coma también coma por aquel entonces todavía el procedimiento de su nombre equívoco, una alusión remota su forma de ser a su recuerdo que me hacen sangrar nuevamente, como si todas las palabras de las que. En mí estaba hecho su recuerdo fueran puñales» (1999:323). Se denota ya la violencia intrínseca del recuerdo, como si su evocación en términos sensoriales pudiera herir nuevamente, al volverse presente en el cuerpo.

La identidad de Zoe resulta ser un enigma: todo lo que el narrador sabe lo ha escuchado en conversaciones o es el resultado de una pregunta. Sin embargo, se acompañan por contactos físicos con la mujer, bien fugaces, involuntarios, como el «El contacto involuntario de nuestras manos» (1999:323), que sin embargo dejan una marca profunda en el narrador. De esta manera, la memoria vuelve un motivo de creación y se compara al proceso de tallar la forma de una estatua, posiblemente la de esta mujer de identidad nebulosa.

Sin ahondar ulteriormente en estas tematizaciones, que el autor lleva al límite en *Farabeuf*, «El retrato de Zoe» se propone como un dibujo vacío de un cuerpo ausente, que toma consistencia a través del recuerdo que lo devuelve pasando por diferentes materialidades; la piedra de la estatua y las pinceladas que dibujan palabras forman una écfrasis formada en especie de hibridación heterológica, en la que la invitación a la disolución de Zoe y su evocación se enfrentan y se equivalen.

En «*Tractatus rhetorico-pictoricus*», texto parte de la obra *El grafógrafo* (1999), la intertextualidad a menudo irónica con la obra de Wittgenstein no impide detenerse sobre la teorización de sobreponer el pintor al escritor, como se declara en la primera asección – «El *tractatus* es el libro que el pintor escribe mientras pinta» (465) – que deja explícitamente entredicha la analogía entre texto y pintura.

⁵¹ Como el ya citado «Ideas sobre la pintura», publicado en la *Revista de Medio Siglo*

De la misma manera, la insistencia irónica hacia la operación pictórica, que parece producirse solo a través de la técnica, a la que se debe, según indicaciones del texto, acompañar la emoción, la sensibilidad y adecuada utilización de esa «substancia mágica» (466), la pintura que es uno de los elementos visuales que forman la red representativa que da forma a la economía discursiva elizondiana, junto con la fotografía, el cine y la escritura.

La relación de Elizondo con la fotografía – además de ser abiertamente descrita por el mismo «[...] toda mi obra (casi) es la obsesión de conseguir apresar algún momento invisible mediante la fotografía» (Elizondo, 2000:39) – ha sido objeto de numerosos estudios⁵².

En su etimología reside una clave de lectura para poder descifrar su rol en la narrativa elizondiana: φῶς, φωτός, “luz” y γραφία, “grafía”; literalmente, escribir con la luz. Además, agrega el rasgo de instantaneidad que el autor precisa buscar sobre todo en *Farabeuf*, como se analizará luego. Ciertamente es que toda la obra de Elizondo contiene fotografías y procedimientos que se relacionan con la revelación de y la capacidad de contener el instante en su máxima experiencia.

En otras palabras, la inserción de fotografías como manera de desviar una tradición (Alberdi Soto, 2018): no solamente las narraciones de Elizondo describen fotografías, sino se intenta aplicar el mismo procedimiento que da forma a una materialidad instantánea, sin mediaciones.

La experiencia de la fotografía, para el autor, se relaciona con el contacto con la muerte, una característica común con los ensayos de Barthes ([1980]2003) y Sontag ([1973]2004), donde en ambos se subraya la violencia que la cámara opera en el cuerpo: el primero, en particular, la relaciona con el sufrimiento derivado de una intervención quirúrgica (Barthes [1980]2003:15) y con la herida (23).

Es evidente, pues, cómo se vincula constantemente a la sensación explícitamente dolorosa, que Barthes conceptualiza en el término *punctum* que, como una flecha, se clava en el espectador, remarcando una dimensión extremadamente corporal y sensorial que se propaga desde la fotografía hacia quien la mira. Un aspecto que, según Alberdi Soto, comparte con el escritor mexicano que «plantea un nuevo modo de narrar vinculado al impacto emocional que trae consigo una imagen determinada: en otras palabras, una narración que es también obtusa, sensible e individual» (2017:4).

⁵² Véase: Serratos (2011), Alberdi Soto (2014;2017).

Barthes, en su reflexión sobre la fotografía, identifica tres roles que actúan en el teatro fotográfico: el *Operator*, el *Spectator* y el *Spectrum*. Este último remite evidentemente al espectáculo, ya que deriva del latín *specere*, pero también a una dimensión mortífera, espectral, que caracteriza la fotografía, el mesmerismo y el teatro fantasmagórico; lugares de experimentación, de reproducción e imitación, que dan lugar a la una circulación espectral de simulacros, a la vez impalpables y concretos (Violi, 2002:137) que producen una experiencia ajena.

Una fotografía en particular se consolida un punto de encuentro con la teorización de Bataille: la de Fu Chu-Li, publicada en *Le lacryme d'Eros* (1995); con respecto a la fotografía, escribe Elizondo: «Esta imagen se fijó en mi mente a partir del primer momento en que la vi, con tanta fuerza y con tanta angustia, que [...] el solo mirarla me iba dando la pauta casi automática para tramar en torno a su representación una historia, turbiamente concebida, sobre las relaciones amorosas de un hombre y una mujer [...]» (2000:56-58). La inmovilidad de la fotografía produce en el autor el entramado de una narración que evolucionará desde un cuento hasta ser el motivo fundante de *Farabeuf*.

La fotografía del supliciado, además, lleva en sí la semilla de lo ominoso que se conecta al inconsciente, a la alucinación, al deseo erótico y, sobre todo, a la muerte: el instante fotográfico cristaliza el cuerpo, que se convierte en el «cadáver de la experiencia» (Cadava, 1997), que es el resultado de una historia “turbiamente concebida”.

El empleo de la fotografía permite al autor la impugnación de lo verosímil genérico. La imagen debería, de hecho, proporcionar una evidencia, una certeza; en cambio, todos los signos del cuerpo fotografiado se someten a un procedimiento de ambigüación: su rostro surcado por el dolor se reconfigura como extático y/o orgásmico; la falta de una visión clara de los órganos sexuales permite la duda sobre su género. En otras palabras, Elizondo logra deformar todo lo que se podría definir como una representación cierta de un sujeto, ya sea un cuerpo o un instante.

Ya se ha sugerido cómo la pasión por el cine llega a Elizondo a través de la profesión del padre. A esta exposición desde temprana edad se agregan los estudios autónomos en Francia, como escribe en su diario durante la estadía en el país: «Hoy empecé a ir a unas conferencias del Instituto de Filmología. Ahora están estudiando una serie de electroencefalogramas de estímulos cinematográficos que es una cosa fantásticamente interesante» (Elizondo, [1956] 2015:61).

La vuelta a México en 1960 se acompaña por la creación del grupo Nuevo Cine, que se constituye formalmente en 1961 con la publicación de la revista homónima, cuya

trayectoria ha sido mencionada anteriormente. Resulta interesante profundizar el lado cinéfilo del autor: en sus diarios no se mencionan solamente sus lecturas acerca del cine, sino las películas que ve y los directores que influyen en su obra, dentro de los cuales se resalta Luchino Visconti, cuya cinematografía será objeto de análisis por parte Elizondo en una monografía publicada en 1963.

En las notas de su diario fechada 7 octubre de 1954 escribe: «La semana pasada vi *Potemkin* dos veces. ¡Qué maravillosa obra de arte! Yo creo que con *Guernica* y *La condición humana* son las más grandes obras del siglo XX» (Elizondo, 2015:50). Este encuentro con el cine de Ęjzenštejn produce en el autor «un *shock* estético fabuloso» (Elizondo, 2015:50) que lo llevará no solamente a dar conferencias y escribir artículos sobre el tema⁵³, sino también al intento de realizar su técnica del montaje a través de su escritura, para dar con el mismo choque perceptivo y buscar nuevas vías de compenetración entre las artes, una de las preocupaciones del autor: «Estoy haciendo un libro de notas referente a las posibilidades de utilizar el principio del montaje en todas las artes. Creo que puede resultar algo interesante» (Elizondo, 2015:49).

El principio del montaje de Ęjzenštejn, como se profundizará más adelante, resulta un punto de encuentro entre la teatralidad, que retoma un espacio sagrado dentro el que la corporalidad es investida por una materialidad performativa que modifica la manera de escribir del autor. Otro ejemplo de la tensión del autor hacia el tema es la participación en la escritura del guión de *San Felipe de Jesús*, una película estrenada en 1949, que relata el martirio en Japón del primer santo mexicano.

El verdadero contacto práctico del autor en cualidad de director se produce en 1963, cuando comienza el rodaje del cortometraje, *Apocalypse 1900*, estrenado en 1965, el mismo año de la publicación de *Farabeuf*. Compuesto por una serie de imágenes, tomadas de la revista científica *La Nature* y del *Précis de Manuel Opératoire* del doctor Louis Hubert Farabeuf, el corto es enriquecido por una parte acústica en forma de música instrumental, escritos de autores como Jean Cocteau, Georges Bataille, Charles Baudelaire, André Breton y Marcel Proust, que ya han sido mencionados por figurar entre las lecturas de Elizondo.

⁵³ «Ya estoy haciendo todas mis notas para el artículo sobre Eisenstein. Se va a llamar “Realismo Crítico y Realismo Dialéctico”. Creo que podré formular algunas nociones significativas por lo que respecta al arte contemporáneo. El artículo que escribí para Selecciones Cinematográficas Eisenstein en México aparece el 26. Ahí también hablo del Departamento de Estado. Yo creo que me puede servir de guía para el ensayo grande. Quiero hacer dos partes. 1ª La Estética de Eisenstein, 2ª Eisenstein y México. En fin, tendré que trabajar bastante» (Elizondo, 2015:52).

Como justamente observa de los Ríos, es este espacio de experimentación en el que Elizondo funde literatura, imagen, medicina y tecnología: «La consecuencia más radical de la apropiación del cuerpo por la tecnología médica es una transformación de la experiencia y la subjetividad. [...] Con la incisión de la técnica el cuerpo pierde su aura misteriosa y se transforma en carne, grasa y huesos» (2012:30). No es, en efecto, la primera vez que Elizondo trata la relación entre cuerpo y medicina, una tematización que se encuentra en «La puerta», de la colección *Narda o el verano*, que recoge los cuentos escritos entre 1960 y 1965, que se profundizará más adelante.

La colección se puede insertar dentro de una ‘fase cinematográfica’ del autor, donde se intenta esa fusión entre el principio del montaje y la escritura anteriormente mencionada. En particular «En la playa» se caracteriza justamente por esta experimentación. Por lo que concierne el primero, en una entrevista con Jorge Ruffinelli, Elizondo abiertamente afirma: «está escrito mediante la utilización del procedimiento de campo y contracampo en el cine: no hay más que dos puntos de vista enfocados el uno hacia el otro, y entonces se van alternando para producir la narración» (Ruffinelli, 1977:38). Estos procedimientos de campo y de contracampo, como justamente apunta Gutiérrez Piña (2016:51), son típicos del *thriller*, donde la focalización múltiple permite vehicular la perspectiva de la víctima y de su agresor, como de los testigos.

De hecho, «En la playa» se construye alrededor de la persecución entre “el gordo” y Van Guld, respectivamente perseguido y perseguidor, en la que se alternan las perspectivas de los personajes: «La lancha de su perseguidor seguía creciendo ante su mirada llena de angustia. Cerró los ojos y dio de puñetazos sobre el asiento [...]» (1999:38). Esta escena se repite focalizándose en Van Guld que «había podido ver todas las peripecias del gordo a través de la mira telescópica del Purdey. Cuando el gordo dio los puñetazos de desesperación sobre el asiento, Van Guld sonrió [...]» (1999:38); la repetición de estos detalles, proporcionados según el *close up*, produce el efecto de campo de visión preciso, pero estratificado por diferentes perspectivas; al mismo tiempo, el desplazamiento que inevitablemente comporta la focalización múltiple contribuye a la idea de movimiento.

En la misma época en la que roda *Apocalypse 1900*, Elizondo escribe en su diario: «[...] estoy madurando mi relato sobre el supliciado de Pekín que ya había empezado pero que destruí» (2015:80). El «supliciado de Pekín» al que hace referencia es el hombre víctima de una tortura, el *leng t’che*, encontrada por el autor mexicano en *Les larmes d’Éros* de Georges Bataille. Más allá de este encuentro fulgurante – al que ya se ha hecho

referencia y del que se volverá a escribir – es necesario reflexionar sobre el rol de la escritura china en el universo literario elizondiano.

4.2.3 LA ESCRITURA CHINA.

La conexión entre Salvador Elizondo y la cultura china resulta evidente en muchos aspectos, subrayados diligentemente por la crítica; de hecho, se puede afirmar sin hesitación que juega un papel central en su trabajo literario: de un lado, como tematización, del otro, como un empuje para la búsqueda escritural.

Partiendo de las tematizaciones, en «La mariposa (Composición escolar)» (*El retrato de Zoe y otras mentiras*) describir la «agonía de una vieja falena destruida por el mediodía clarísimo» (1999:321) se vuelve un pretexto para fabular sobre la invención de la escritura china.

La mariposa es, en el breve cuento, un «animal instantáneo», fabricado de bambú y papel de arroz; en su interior se inserta un papel que lleva «el ideograma *mariposa* que tiene poderes mágicos» (1999:321). Al parecer, es la escritura misma que le permite volar: casi a través de un procedimiento tautológico, la mariposa necesita de su carácter para poder volverse lo que es. Existencia y escritura se ponen en el mismo nivel, creando una circularidad que produce una paradoja. Con mucha probabilidad, ésta tiene un origen intertextual, procedente del cuento «Sueño de una mariposa de Zhuangzi»: el protagonista sueña con ser una mariposa, sin tener conciencia de ser Zhuang Zhou. Al despertar ha perdido su identidad: no sabe si es Zhuang Zhou o una mariposa soñando ser Zhuang Zhou.

La estructura paradójica de esta narración china vuelve continuamente en la obra de Elizondo, como en el cuento «La historia según Pao Cheng» (*Narda y el verano*) y, obviamente, en *Farabeuf*, donde la fotografía del supliciado Fu Chu Li se vuelve parte integrante de los mecanismos a través del que el texto avanza; además, en la atmósfera divinadora y mística de la novela, la *Ouija*, un método de adivinación de matriz occidental, se acompaña a la práctica del *I Ching*, el libro de las mutaciones, que permite dar cuenta de los esquemas que se modifican perpetuamente en la vida de quien lo consulta: las combinaciones de yin e yang que resulta de la tirada simultánea de tres monedas son interpretables a través de los sesenta y cuatro hexagramas contenidos en el libro.

Es cierto que el tema que interseca cualquier tematización de la cultura china se acompaña por una reflexión sobre su escritura, que es regida por un principio muy cercano al del montaje de Èjzenštejn: gracias a los ideogramas, el autor puede experimentar una práctica «mágica», como en el cuento de la mariposa, capaz de sugestionar el lector, de

acuerdo con el principio del montaje expresivo del ya citado director ruso, que se comentará más adelante.

Este último factor sugestivo se produce inevitablemente gracias a la influencia de Pound y Mallarmé; ambos autores desarrollan el encuentro entre imagen y poesía, cabal para el autor mexicano, que ve en lo visual una manera para salir de los marcos representativos de la escritura.

Pound edita en 1919 un texto de Ernst Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, que el mismo Elizondo traduce⁵⁴, acompañándolo por un ensayo introductorio en el que dibuja conexiones con otros intelectuales que han utilizado la escritura china, como por ejemplo Ęjzenštejn, que mucho ha reflexionado sobre el tema de acuerdo con su teorización del montaje: de la misma manera, el acoplamiento de dos fotogramas-ideogramas produce una tercera imagen que resulta ser una amplificación significativa de las dos que trazan su origen.

La lectura de Fenollosa resulta en la creación por parte del poeta estadounidense en un método ideográfico que expone en *ABC of Reading* ([1934]1991). En primer lugar, Pound subraya la esencia misma del carácter chino, es decir, «[...] the Chinese ideogram does not try to be the picture of a sound, or the be a written sign recalling a sound, but it is still the picture of a thing [...]» ([1934]1991:21). En otras palabras, como en el caso de la mariposa del cuento de Elizondo, la distancia entre el signo lingüístico y su referente se reduce inequívocamente en un sistema logográfico con respecto a un sistema alfabético.

La naturaleza misma del ideograma, pues, permite una mayor sugestión en un menor grado de tiempo, además de abrir posibilidades a una concretización de una metáfora como un proceso en el que imágenes materiales sugieren relaciones inmateriales. El ejemplo utilizado por Pound es el del color rojo, un concepto abstracto, que resulta del conjunto de ideogramas abreviados que corresponden a las palabras: rosa, cereza, hierro oxidado, flamenco.

En cuanto a Elizondo, los ideogramas le resultan de interés por el procedimiento del que surgen y a través del que operan: un choque entre imágenes que se vehicula instantáneamente – una temporalidad que comparte con la fotografía – y que se desvincula del discurso descriptivo para sentarse en una «representación visual fulgurante» (Alberdi Soto, 2014:63).

⁵⁴ La traducción del ensayo aparece por primera vez en *Plural*, 1974, núm. 32, pp. 47-56.

La reflexión sobre el sistema escritural chino se inserta en un más amplio discurso que el autor emprende alrededor de la representación, del lenguaje y de sus límites, que a menudo son deformados por experimentaciones literarias que incorporan los elementos visuales que se han tomado en consideración anteriormente, el montaje-ideograma, pero que también se gestan en sobrepasar la hibridación entre los géneros y en la reflexión metaliteraria.

4.2.4 INDICIOS DE LA ESCRITURA: TEMATIZACIONES, OBSESIONES, (AUTO)REFLEXIONES

Definir la escritura de Salvador Elizondo es un objetivo cuya complejidad va más allá de esta tesis. En un brillante estudio sobre la obra completa del autor, con particular focalización en *El grafógrafo* (1972), Gutiérrez Piña comenta su universo literario colocándolo en los «líndes de la posibilidad-imposibilidad [de un] movimiento que media entre el origen de una realidad mental y su concreción y objetivación en el papel» (2016:9).

De hecho, Elizondo concibe la escritura como un oficio, hecho de técnicas y de recursos de composición meticulosos, fruto de una composición deliberada y consciente; una postura evidente justamente en *El grafógrafo*, en la que estas estrategias de escritura toman contornos más evidentes y evidencian el núcleo y el objetivo de su quehacer literario, «el deseo de objetivar el ser de la escritura» (Gutiérrez Piña, 2016:9). Antes de ahondar en la escritura introspectiva del autor, se procederá a un recorrido de su obra en orden cronológico; de hecho, ya desde sus primeras publicaciones se pueden identificar los rasgos principales que acompañarán su escritura en toda su evolución.

La primera (y única) colección de escritos poéticos se publica en Ciudad de México en 1960, con el título *Poemas*⁵⁵. Estas composiciones ejemplifican un tema fundamental en la narrativa de Elizondo: el tiempo, que «se vive en la conciencia del tiempo y en su abolición, vía el instante y la eternidad, siempre en un estado de umbral: vigilia-sueño; noche, día-; recuerdo-olvido, y, finalmente, mirada-espejo» (Gutiérrez Piña, 2016:29).

En efecto, el tema del umbral es recurrente en los textos elizondianos: como congestión de un límite superable e insuperable a la vez, donde el instante puede hasta eternizarse; el límite, ampliamente trabajado por su escritura, entre la realidad y el sueño,

⁵⁵ Lamentablemente no ha sido posible consultar una copia de la edición, de tirada muy baja en el momento de su publicación. Parte de los poemas de colección original se encuentran en *Contubernio de espejos. Poemas 1960-1964* publicados por el Fondo de Cultura Económica en 2012 que se cita en el presente texto.

un espacio alucinatorio e hipnótico. El espejo, umbral multiplicador, contribuye a esta función de irrealidad; en una perspectiva lejana a la del reconocimiento, el reflejo hace dudar de la propia existencia y proporciona la tematización del original, de la copia y del simulacro⁵⁶.

La *Revista de la Universidad de México* publica en 1962 el primer cuento del autor, «Sila». Entre homenaje e imitación, el cuento demuestra una fuerte intertextualidad con los temas – la ciudad abandonada, habitada por muertos, en una atmosfera polvorienta que remite inevitablemente a Comala – y las estrategias narrativas que se vinculan a *Pedro Páramo* y a los cuentos de *El llano en llamas*: la estructura superpuesta y fragmentada, los desplazamientos en el espacio y en el tiempo, el monólogo interno, la falta casi completa de un narrador externo, entre otros; todas instancias que cobrarán una forma personal en la obra elizondiana. Cabe resaltar también que el cuento presenta también un acercamiento al estilo cinematográfico, un *collage* de escenas formadas por voces fragmentadas, divididas entre el interior y el exterior a la conciencia del personaje: el espacio interior vinculado con el recuerdo del pasado, la experiencia del tiempo presente vivida desde un punto de vista externo. Según comenta Gutiérrez Piña, la relación que Elizondo instaura con Rulfo se basa en el trabajo de éste con la materialidad del lenguaje (2016:43), cuya construcción es «un enigma literario apasionante» (Elizondo, 1993:8).

Sin duda, *Farabeuf* se puede considerar un parteaguas en la escritura de Elizondo: de un lado, es el punto más alto de su experimentación con el principio del montaje; del otro lado, deja entrever las primeras inquietudes sobre la escritura y su quehacer que acompañan el autor en el resto de su producción, que se profundizarán en el apartado destinado al análisis de la obra.

La reflexión metaficcional, es decir, donde el objeto de la novela es la escritura misma de la novela, es quizás el rasgo más subrayado por los comentarios críticos⁵⁷. Los ejemplos más evidentes son *El Hipogeo secreto* (1968) y *El grafógrafo*, ya citado anteriormente.

Elizondo se inscribe dentro una línea de narradores que tematizan la ficción, en la que caben Mallarmé, Gide, Unamuno, Borges, Sarduy y otros (Sotomayor, 1980:499), con el fin de poder largar un golpe a la novela realista y a todo lo que implica. La ruptura abre el horizonte narrativo a nuevos desafíos que Elizondo trasmuta en umbrales: se perfila una

⁵⁶ El espejo tendrá una función fundamental en *Farabeuf*, pero su uso se atestigua en toda la obra del autor, como profundiza el estudio de Sánchez Rolón (2019).

⁵⁷ Sotomayor (1980), Becerra (1996), Gutiérrez Piña (2016).

escritura en la que las posibilidades «avanzan, avanzan incontenibles, forman cúmulos de conjeturas, de nuevas novelas constantemente novedosas [...]» (Elizondo, 1999: 513).

El autor se puede con derecho filiar en lo que Barrenechea define como la «crisis del contrato mimético» (en Goič, 1988:63) que afecta los elementos tradicionales de la novela, particularmente con respecto a los personajes, al manejo del tiempo y a la denuncia de la ficción. *El Hipogeo secreto*, comentado por Barrenechea, se revela «como una máquina productora que funciona en el vacío, como una agresiva destrucción de la referencialidad por el choque de sus contradicciones» (en Goič, 1988:66), que se expresan a través de conjeturas proferidas por los mismos personajes, que se demuestran conscientes de su condición ficticia, lo que Gutiérrez Piña define un «efecto de abismamiento», al que se suma el texto en tanto proceso de escritura (2016:102) o, como lo define Elizondo, «una novela que se está haciendo» (Elizondo, 2015:152).

Dentro de los efectos de la autorreflexión cabe el desarrollo de un juego de espejos en el que el autor queda imbricado, inevitablemente, ya que es quien se encarga de la escritura.

estoy escribiendo una novela de la que ignoro todo. Sólo supongo el esquema general de la trama. Se trata de un escritor que escribe un libro. Ahora bien, lo importante es de qué trata ese libro que el escritor está escribiendo, allí, cerca de donde una mujer está leyendo un libro de pastas rojas en el que ese escritor está descrito en el acto de escribir este libro. [...] Si fuera una historia fantástica como las que inventaban los filósofos chinos para ilustrar sus aporías y sus paradojas, podría decir, por ejemplo, que la novela trata de un escritor que crea a otro escritor, pero que un día se percata de que él es un sueño de su propio personaje que lo ha soñado creándolo. Sólo podría librarse de ese sueño soñándose a mí; a mí: Salvador Elizondo, que lo he inventado como personaje de un libro improbable que se llama *El Hipogeo Secreto*, que trata, para ser un poco más imprecisos, de un hombre y una ciudad que nunca han existido. (Elizondo, 1999:234-235)

Resulta clara la voluntad de crear un nuevo tipo de espacio, en el que la escritura es su misma ocurrencia, un continuo devenir, una conversación infinita, como diría Blanchot⁵⁸, en la que la construcción narrativa que se despliega en el texto produce un discurso que es, a la vez, creativo y teórico; en otras palabras, «La novela se va escribiendo al mismo tiempo que fundamenta y confirma su poética» (Gutiérrez Piña, 2016:106).

Esta conexión con lo teórico abre el camino hacia la hibridez genérica que, en efecto, es una estrategia narrativa que acompaña la escritura del autor mexicano ya desde *Farabeuf* en que, como se profundizará más adelante, se funden modelos desde otros registros, en particular, del científico.

⁵⁸ Cuevas Velasco (2004) en su tesis doctoral propone una interesante interpretación de la obra de Elizondo a la luz del concepto de “espacio poético” en la teorización de Blanchot.

Para recapitular, se descarta la anécdota para concentrarse en la ponderación sobre los mecanismos del texto; esta autorreflexividad se produce, por un lado, e dentro de un intento de superar la novela tradicional, por el otro, su misma reflexión se encarga no solamente de esto, sino también de crear un nuevo tipo de texto que se caracteriza por la hibridez genérica.

Una apuesta aún más radical se produce en *El grafógrafo*, donde las estrategias que se han tomado en cuenta son llevadas al límite⁵⁹ hasta desembocar en la escritura autorreflexiva como principio constitutivo y dominante. En la perspectiva de Victorio G. Agüera, este posicionamiento revela una más amplia oposición al logocentrismo y a su focalización «en el significado que goza del privilegio de estar próximo al logos, a la determinación metafísica de la verdad, y al ser como presencia en sí» (1981:15). Se abre, pues, una crítica hacia el centro pulsante del *ethos* occidental, la metafísica, en la que Agüera acerca la escritura elizondiana de *El grafógrafo* a la de la *différance* de Derrida (1981:16).

El texto más representativo de este emprendimiento, “El grafógrafo”, se encuentra en posición de apertura del libro y le da nombre. La lectura que Gutiérrez Piña hace del texto revela su productividad más allá de la circularidad que se le otorgaba; reconoce tres procedimientos – percepción, memoria e imaginación – que son todo menos que cerrados en la circularidad, sino se gestan en la proyección de imágenes que se reproducen a través de un juego de espejos.

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo. (Elizondo, 1999:429)

El efecto perceptivo que se lee detrás del ejercicio elizondiano se siente en un juego de ilusiones y en la paradoja, como la figura del “cubo imposible”⁶⁰ que se elige para la portada de la primera edición del libro.

⁵⁹ Hasta describirse como la «autodestrucción o suicidio de la escritura» (Sánchez Rolón, 2008:30);

⁶⁰ Para profundizar la relación con otras arquitecturas imposibles, véase una entrevista de Elizondo con Emiliano Gonzáles: «Salvador Elizondo: mi finalidad es realizar una escritura pura», *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 499, 1 de septiembre de 1971, pp. ii-iv.

En conclusión, se precisa subrayar otra cualidad transversal y constante en el quehacer literario elizondiano: el choque perceptivo. La idea de ruptura y subversión se derrama en cada ámbito de su producción: desde la tematización – violencia, antinormatividad – hasta el aspecto formal de su escritura – la autorreflexión desestructurante –; de esta manera, se puede afirmar que el intento antifigurativo y antirepresentativo del autor se asienta, inevitablemente, en levantar y plantear los límites, en primera instancia, a través del choque perceptivo que conlleva su desautomatización.

De acuerdo con esta lectura, no resulta extraña su referencia, a menudo, con percepciones que no entran en los criterios de la aceptabilidad normativa y que espacian dentro de lo otro y lo ajeno: la locura, la magia, el dolor, el alcance de estados extáticos son ejes que acompañan al autor desde sus inicios: «La obra del artista nace del dolor y de la locura. [...] El arte es arte y creación porque nace del dolor» (Elizondo, 2015:39).

En el apartado siguiente se entrará en un intersticio de la producción elizondiana que abarca todas las características citadas: el cuerpo.

4.2.5 «LO QUE CONTABA ERA EL CUERPO».

Este apartado se plantea la tarea de comenzar una reflexión sobre la problematización del cuerpo en la obra de Elizondo, antes de ahondar en el texto más representativo de esta instancia, *Farabeuf*, que será objeto de un análisis de acuerdo con el marco teórico de la teoría deleuziana en el capítulo siguiente.

Sin embargo, resulta significativo aproximarse a lo(s) cuerpo(s) que pueblan la obra del autor, ya que presentan muchas de las facetas de la que el mismo se compone: «[...] cuerpos en movimiento, estáticos, torturados, transgredidos, profanados, desmembrados, contemplados, amados... (Alcalá, 2018: 12).

A pesar de que el comentario crítico acerca del tema abunda⁶¹, éste se limita a destacar la importancia del cuerpo sin su profundización dentro de una problematización más amplia: su medicalización que, como se ha destacado en los capítulos precedentes, se produce alrededor de un discurso normalizante. Sin embargo, como se demostrará en las páginas siguientes, los cuerpos que se encuentran en la narrativa elizondiana se alejan drásticamente del ideal corporal médico-normativo, acerca del que se ha producido un vacío crítico.

⁶¹ Becerra (2016); Barrón Rosa (2017); Báder (2017); Alcalá (2018).

La centralidad del cuerpo en el quehacer literario del autor se puede rastrear ya desde sus primeros poemas. En 2012 se publica la obra póstuma *Contubernio de espejos. Poemas 1960-1964*: es indicativo que de las seis partes que la componen una, titulada ‘Cuerpo secreto’, se dedica enteramente al tema.

En ella se encuentran, por cierto, otras tematizaciones que se han subrayado anteriormente, como el tiempo, el olvido, a los que es necesario sumar otros, indisolublemente ligados al cuerpo: el erotismo en su componente sexual y violenta, que reconfigura el cuerpo como un espacio destrozado: «Amor en que el espanto de tu grito // a mi placer y a mi ansiedad se enfrenta // para saciar tu horror y mi apetito» (Elizondo, 2012:23).

La ya citada intertextualidad entre Bataille y Elizondo se vuelve evidente ya desde estos poemas. La corporalidad se puede pensar como una instancia fundamental para alcanzar lo sagrado, ya que todas sus experiencias se fundan en ella: el erotismo, el sacrificio, la muerte.

Esto significa, además, que el cuerpo batailleano no puede sustraerse a la transformación, porque la entrada en el mundo de lo sagrado la requiere. Entra, pues, en un espacio de lo informe y de lo heterológico, donde su devenir-otro implica la subversión a cualquier tipo de definición.

La base de este proceso es, inevitablemente, una sensación de choque transformador y desautomatizante, un eje a través del que se pueden analizar algunos cuerpos elizondianos.

Lejos de afán experimental de las producciones sucesivas, el cuento «Puente de piedra» (*Narda o el verano*) presenta, sin embargo, una perspectiva interesante sobre la deformidad del cuerpo. La narración omnisciente se centra en una excursión de una pareja al campo, organizada después de un largo tiempo sin verse; la inestabilidad del presente de la relación resignifica el futuro encuentro según unas condiciones de expectativas acerca del destino de esta. En otras palabras, de la cita depende la misma naturaleza de una relación que hasta ese momento parece fundarse sobre «sentimientos desvaídos e informes» (1999:31).

De hecho, entre los anónimos protagonistas parece profundizarse una brecha de incomunicabilidad que se extiende a medida que el viaje desliza hacia su meta: el lugar donde esa conversación reveladora tendrá lugar. Los continuos desvíos – metafóricas, como las conversaciones inútiles; físicas, como la incertidumbre acerca de la ruta –

producen un clímax hasta el momento del picnic, donde presuntamente se desvelaría esa «verdad presentida» (1999:31).

Sin embargo, el momento de la revelación es también el del choque. En la escena de acercamiento físico entre los dos, «un grito, como un borbotón de sangre, como una carcajada en una pesadilla, los separó» (1999:35). En la escena irrumpe un niño «un albino deforme, demente»:

su mirada escueta, tenaz, de albino, surgía de los párpados enrojecidos como sale el pus de una llaga y su cráneo diminuto, cubierto de lana gris, se alzaba lentamente para caer, como de plomo, sobre el pecho cubierto de harapos, con un ritmo precario e informe que le hacía salir la lengua fuera de la boca desdentada, entreabierta. Su sonrisa era como una mueca obscena. Las manos sonrosadas del idiota dibujaban un gesto incomprensible y sucio apuntando los dedos escaldados hacia ellos. (Elizondo, 1999:36)

El encuentro imprevisto es subrayado no solamente por la reacción de horror de los personajes – la de la mujer, en particular, se produce a través de una serie de *close ups* que subrayan la deformación de su boca y de sus manos – sino también por presentar recursos narrativos específicos: como la acumulación de símiles y la intensificación de la fragmentación sintáctica que se producen en la descripción de la corporalidad del niño.

Su aparición transmite una evidente inquietud en los personajes, que probablemente no se verán nunca más, sin haber podido aclarar la naturaleza de una relación que compartía muchos rasgos formales, la incomprensibilidad y la deformación, con ese niño anómalo.

De la misma manera, la tematización de lo deforme se encuentra en «La forma de la mano» (*El retrato de Zoe y otras mentiras*), donde un «espectáculo ambulante de monstruos» compuesto por «viciosos e informes» individuos (Elizondo, 1999:343) llega a una ciudad desconocida. El narrador homodiegético decide alejarse de su grupo: su paseo se adentra por las calles de una ciudad anodina en la que la luz produce «sombras monstruosas» y el sonido del viento es un aullido, «como la exhalación de un tísico» (1999:343). La arquitectura de la ciudad concurre al extrañamiento que el texto produce: siluetas rugosas, líneas tortuosas, plazas que se caracterizan por su «continuidad aterradora» (1999:345); hasta la realización de haber «traspuesto un umbral definitivo [...] del cual era imposible escapar sin la marca de la carroña, sin la conciencia de haber estado muerto o de haber cohabitado con cuerpos putrefactos» (345).

Pues, el narrador prosigue en este clima siniestro y claustrofóbico hasta encontrar un hombre que, luego de proferir unas frases incomprensibles para el narrador, improvisamente desfallece en medio de las convulsiones, hasta morir. La atención del narrador se focaliza en la mano del hombre: «Hubo algo en medio de esa violencia que me hizo detenerme a contemplarlo. Fascinado, me acerqué a él [...]: a su mano derecha le

faltaban los tres dedos de en medio y una rugosa cicatriz enrojecida, violácea casi, corría como un riachuelo de púrpura entre el nacimiento del pulgar y el del meñique» (1999:349).

El olvido del cuerpo deformado del hombre se evoca trámite el encuentro con una prostituta; sin embargo, éste no hace sino acentuar el pasaje a una dimensión otra, deformante, en la que el cuerpo de la mujer se asimila a «un panorama inquietante y macabro» (1999:349), como la misma ciudad.

La revelación final – «noté que le faltaban tres dedos de la mano derecha» (1999:349) – parece sugerir su entrada total en ese mundo aparentemente concretizado a través de «pensamientos informes» (1999:343) que acompañan el narrador desde su llegada.

En los dos cuentos, la deformidad corporal tiene un efecto devastador, que se puede asimilar al traspasar un umbral del que no hay vuelta atrás; como la pareja de «Puente de piedra», que se derrumba luego del encuentro con el niño, que con su apariencia y su gesto incomprensible revela la naturaleza misma de la relación de la pareja; en «La forma de la mano», el umbral no solo es representado por corporalidades deformes, sino se produce a través de una mentalidad deformante: en ambos casos, la frontera entre normalidad y anormalidad ha sido cruzada.

Como se ha mencionado al comienzo del capítulo, la relación con la medicina y la ciencia es una perspectiva poco explorada por el discurso crítico. Sin embargo, no solamente *Farabeuf*, como se discutirá en el siguiente capítulo, presenta una acentuada tematización y problematización del aparato médico.

El cuento «La puerta» (*Narda o el verano*) se desarrolla en un manicomio⁶² donde, a través de una narración omnisciente, profundiza la experiencia de una mujer.

La extensa descripción de los ambientes se focaliza sobre la puerta, cuya transposición significa la entrada en «ese mundo aparentemente apacible, silencioso de la locura» (1999:73), en el que las puertas abundan y revelan «imprecaciones apenas balbucidas, conversaciones informes plegadas de palabras obscenas, gemidos producidos por las convulsiones» (1999:75). La concatenación de umbrales lleva hasta la última puerta, aparentemente un misterio, «como si detrás de aquellas relucientes y pesadas hojas de cedro [...] estuviera oculto un cadáver; *su* cadáver tal vez» (1999:76).

⁶² La experiencia del manicomio es presente en Elizondo también en un nivel biográfico: su hospitalización se organiza luego de intentar incendiar su casa.

Además de estos umbrales físicos, la mujer se encuentra dividida entre dos fronteras temporales: un antes, constituido de recuerdos fragmentados e informes, y el ahora, que se produce particularmente en su cuerpo, «lo único que aún le pertenecía» (1999:77). De hecho, es a través de su cuerpo que se lleva a cabo el desdoblamiento con una dimensión ajena, en la que se puede percibir dentro de un espacio mortífero.

Se percató al cabo de un rato de que yacía sobre esa cama un cuerpo quieto, inanimado, que era el cuerpo de ella, su cadáver. Un escalofrío de terror le cruzó la espina y en un instante su frente se cubrió de sudor con el bochorno opresivo que le produjo la revelación súbita del rompimiento de todas las cosas de su vida. Todo en ese momento le fue ajeno, menos ese cuerpo blanco, suave, doliente que yacía sobre la cama sucia como un objeto deteriorado y sin sentido. (Elizondo, 1999:76)

Como se puede leer en la cita, el choque entre un antes y un después se produce en el cuerpo, en la sensación de poder percibir la muerte dentro de sí misma. Es solamente en el marco de este contacto que la mujer podrá imaginarse cruzando esa puerta: detrás de ella, un espejo, donde la mujer finalmente se reconoce.

El cuento, evidentemente, mantiene una estrecha relación con *Farabeuf*: la posibilidad de acceder a un estado ajeno a través del cuerpo, acrecida por la simbología de la puerta; la sensualidad que se mezcla con la enfermedad; la violencia sufrida por los tratamientos y por el personal del manicomio.

A estos elementos, se puede sumar una dimensión ritual que, si en el cuento es sugerida – «[...] ese llamado que era como una convocación secreta hacia una cámara de tortura en la que se cumplía un rito propiciatorio para iniciar el día» (1999:74) – en *Farabeuf* se vuelve fundamental.

Antes de concluir esta reflexión sobre una tematización cabal en el autor, aún poco explorada en su totalidad, se precisa argumentar su efectiva declaración en un texto «Aparato» (*Camera lucida*):

En mi caso lo que contaba era el cuerpo. Su escritura había ido cifrando a lo largo de más de treinta años la misteriosa continuidad de lo que parecía un mal incurable. [...] Lo que me asombra es *el escaso interés que la literatura ha mostrado por concretar las sensaciones dolorosas*, tarea que no ha convocado la atención más que de los clínicos y de los patólogos ajenos por entero a cualquier intención literaria. La de los escritores parece concentrarse en particular, aunque no con frecuencia, en los aspectos y afectos psicológicos o morales de la enfermedad física, pero se desentiende de los caracteres sensibles del dolor. (1999: 558)⁶³

La cita proporciona un declarado interés del autor que se distingue claramente en los textos previamente analizados desde una perspectiva que ve en la corporalidad un punto de convergencia, de amplificación y de reconversión de las significaciones.

⁶³ Cursiva mía.

La primera parte de este capítulo se ha planteado el encuadramiento histórico-cultural del grupo de intelectuales llamado «Generación de Medio Siglo», caracterizada generalmente con el término ruptura, por su alejamiento de la estética realista de la novela de la Revolución, además que por los contenidos de sus narraciones: de un lado, la focalización en la escritura permite insertarlos en una línea de producciones poéticas y novelescas que hacen de la escritura el tema mismo de la narración, un punto fundamental del *nouveau roman* francés. Del otro, la ruptura que evidencia la crisis de las certezas morales que caracteriza buena parte del siglo XIX, que se produce sobre todo en el ámbito del cuerpo y de las experimentaciones en términos sexuales que se llevan a cabo en él.

Ahora bien, la Generación de Medio Siglo se caracteriza por ubicar en la instancia corporal, cuya naturaleza liminal y porosa se presta a la manipulación, la posibilidad de alejarse del realismo para establecer nuevas pautas de escritura que dependen indisolublemente del cuerpo.

Las tematizaciones que se han resaltado – la locura, la muerte, el erotismo y más – históricamente desestabilizan la corporalidad; en la Generación de Medio Siglo se vinculan a una operativización desde el texto en el que esta se amplifica y no se utiliza como un medio para vehicular la narración, sino más bien se vuelve el punto privilegiado desde el cual analizarla.

En el caso específico de la narrativa de Salvador Elizondo, cuyos otros rasgos principales – la metaficción y las artes visuales – convergen en el cuerpo anómalo, problematizando su medicalización a través de operaciones que serán profundizadas en el capítulo siguiente.

La narrativa Salvador Elizondo condensa mucho de estos aspectos que, como se profundizará en la segunda parte del capítulo, se encuentran en toda su obra, donde en cada texto se manejan de manera diferente.

CAPÍTULO 5. PARA UNA LÓGICA DE LA SENSACIÓN: EL CUERPO SIN ÓRGANOS EN *FARABEUF*

En la última parte del capítulo anterior se ha esbozado un acercamiento a la representación del cuerpo en algunas narraciones de Elizondo, en una perspectiva que subraya su componente anormal y enfermo, fruto de la medicalización, como un rasgo fundamental para desencadenar una reflexión que interseca tanto los límites impuestos en un nivel narrativo, como los que identifican la subjetividad del individuo.

Se ha subrayado en la introducción el vacío crítico alrededor de este planteamiento acerca de la corporalidad en la novela, a pesar de la reciente ampliación de una ya nutrida bibliografía; en efecto, Báder (2017) y Alcalá (2018) se centran en la ficcionalización del cuerpo y en su relación con el texto en la perspectiva del texto-cuerpo (Nancy, 2000), sin tomar en cuenta el rol de la medicina y de la norma – genérica, narrativa – que regulan respectivamente el cuerpo y el texto.

El presente capítulo plantea un acercamiento a la novela *Farabeuf* desde una óptica que reúne las instancias de problematización de la identidad, del ser y del cuerpo en la filosofía de la diferencia de Deleuze y Guattari, ya que ambos se fundan en la anomalía, producida por la patologización, como un devenir. Se hará, por lo tanto, hincapié en la representación del cuerpo del personaje en tanto centro de la desestabilización textual. Esto, sin embargo, no plantea una relación de causa-efecto, sino la proposición de una clave de lectura que se aplica tanto al cuerpo, como al texto, en pos de resaltar su pertenencia a un mismo proyecto: la ruptura de la lógica racional para el planteamiento de una lógica de la sensación, conexas inextricablemente al devenir y al Cuerpo sin Órganos.

El capítulo consta de tres partes. La primera proveerá algunas consideraciones preliminares sobre un texto cuya densidad y complejidad formal requiere un acercamiento a su estructura y sus tematizaciones que son resultado de un proyecto de alejamiento de las limitaciones de la novela tradicional.

En la segunda parte se analizarán los procesos de impugnación y deconstrucción del discurso médico, en tanto emblema de la racionalidad, a través de los procedimientos de la ironía y de la parodia que problematizan la figura del doctor y el tipo de saber que representa. Además, se hará referencia a la acumulación de detalles – una perspectiva que comparten las disciplinas médicas y jurídicas – que no delimitan ni resuelven los acontecimientos.

Asimismo, se analizará la problematización del teatro anatómico, símbolo del conocimiento médico, a través de la cirugía del teatro de la crueldad artaudiano que, como la fantasmagoría, impugna y reconvierte un proceso estabilizante en su contrario.

La tercera y última parte se centra en un análisis de los personajes y del mismo texto a la luz de una perspectiva deleuziana. Se hará hincapié en lo que se considera un proyecto común a los dos procedimientos: forzar los límites para convertirlos no solamente en umbrales, sino en devenires que exceden lo racional para formularse dentro de una lógica de la sensación, que denuncia la ficción de todo tipo de representación: tanto la del cuerpo del texto y de sus partes – la trama, los personajes, que son “vacíos” –, como la del estatuto del cuerpo dentro de una representación medicalizada, a la que se opone la visibilización y la espectacularización de la enfermedad, del rito y de la práctica masoquista.

5.1. CONSIDERACIONES PRELIMINARES.

Intentar estructurar una escritura que se propone huir de toda estructuración se vuelve una tarea paradójica; sin embargo, como de hecho ha demostrado Teresa Ochoa (1989), es posible afirmar que la escritura de *Farabeuf* se forma a través de un proceso de aplicación literaria del principio del montaje de Éjzenštejn, esto es, que plantea la construcción de un texto que se constituye, como el montaje, de fragmentos y rupturas que visibilizan su procedimiento compositivo.

Farabeuf se compone de una estratificación de analogías y contraposiciones; el texto presenta parejas de contrarios abstractos – lo sagrado y lo profano; la memoria y el olvido; el pasado y el presente; el dolor y el placer – cuyos límites se declaran porosos en la misma narración: «Al trasponer aquel umbral [...] se confundía el recuerdo con la experiencia (esto quizá debido a la tenacidad de esa lluvia menuda que no cesaba de caer desde hacía muchos días). La vida quedaba sujeta a una confusión en medio de la que era imposible discernir cuál hubiera sido el presente, cuál el pasado» (Elizondo, 1999:89-90).

Ahora bien, este procedimiento analógico se vuelve problemático al superponer dos elementos que, en el imaginario cultural, no figuran como contrarios: tortura y cirugía. Como consecuencia, la asociación produce un choque en un nivel ético, donde la cirugía, en tanto insertada en el paradigma médico que se propone preservar la vida, no sería superponible a su contrario, es decir, un procedimiento que se considera inhumano, cruel.

Además, tanto el montaje como la escritura elizondiana plantean el efecto desautomatizante con respecto a la percepción, favorecido por un choque construido en la narración a través de la continua contraposición entre esos elementos que forman la «dualidad antagónica del mundo» (Elizondo, 1999: 87).

Este proceso resalta constantemente el conflicto dentro de una red de oposiciones que no responden a una «síntesis armónica» (Becerra, 2016:41), sino más bien, como se discutirá más adelante, problematizan constantemente sus términos.

En pos de un eficiente acercamiento a la novela, se establecen tres planos narrativos, que a continuación se resumen brevemente, ordenando los acontecimientos cronológicamente.

El primer plano se desarrolla en China. El cirujano Louis Farabeuf, profesor de anatomía en la Facultad de Medicina de París desde 1897 y autor de *Manual de técnica quirúrgica* (1898), actúa como espía en el marco de una misión, mencionada en una carta supuestamente escrita por el doctor, que tiene como objetivo la canonización de un supliciado, condenado a muerte por el magnicidio de un príncipe mongol. El doctor-espía, travestido de cura, se encuentra en la plaza donde se cumple el suplicio público: el instante de la muerte de Fu Chu Li es fotografiado por Farabeuf, acompañado en su misión por su enfermera, travestida de monja.

Esta fotografía tiene un papel fundamental en la economía de la novela, ya que su procedimiento instantáneo constituye, a la vez, el límite y el objetivo que se encuentra detrás de la escritura: la necesidad y la reconocida imposibilidad de fijar el instante a través de la escritura.

La toma de la fotografía se vuelve el motivo de conjunción entre los otros planos narrativos; a saber, el primero ve dos personajes anónimos que caminan por una playa: la mujer corre hasta detenerse para recoger una estrella de mar entre las piedras: la sensación de tener la estrella entre las manos le provoca una mezcla de ansiedad y disgusto. De vuelta a una casa, la mujer encuentra en un sobre la fotografía de un suplicio *leng-tch'é*, tomada por el doctor Farabeuf años atrás. La expresión estática de la víctima provoca la excitación sexual que la lleva a tener una relación sexual con el hombre.

El último plano toma concreción en una casa en el número 3 de la rue de l'Odéon, en París. El doctor Louis Farabeuf está subiendo las escaleras del edificio, donde lo esperan, posiblemente, la mujer, la Enfermera y la pareja de la escena en la playa, para poder cumplir una ceremonia en la que se intenta repetir el suplicio de Fu Chu Li en el cuerpo de la mujer o, más bien, el intento es *encarnar* ese cuerpo, destrozado por tortura.

En el momento mismo de la llegada del doctor Farabeuf, suena un tintineo que proviene del lanzamiento de tres monedas del *I Ching* o del rozar de la tablilla indicadora de la *ouija*, sin que se aclare totalmente la naturaleza del acto: se solapan las posibilidades de que los dos métodos de adivinación sean utilizados simultáneamente por dos mujeres diferentes o, tal vez, por la misma mujer en dos situaciones distintas.

El coexistir de una multiplicidad de cronotopos, como hace notar Garrido Jiménez, contribuye a la complejidad de la estructura textual: «Las uniones espacio-temporal se interrelacionan veladamente; los espacios cambian en modo abrupto sin que se pueda percibir en cuál espacio está sucediendo la acción narrativa» (2017:41).

La fragmentación textual no produce una unidad textual cerrada, donde cada fragmento representa una escena, sino se produce en él la superposición de dos o más espacios, situaciones o personajes. Dicho procedimiento permite plantear conexiones analógicas sugeridas – el cuerpo del supliciado, la estrella marina, el cuerpo de la mujer – que producen una significación ulterior, basada en el choque perceptivo, que no es posible interpretar, sino solamente *sentir, experimentar*.

Con respecto a la estructura, pues, esta interrelación de los planos produce una “estructura” que es posible analizar con el concepto de rizoma, según la concepción deleuziana y guattariana, ya que en su interior se alimenta una retórica de lo múltiple y de lo posible, profundizada por la red de asociaciones que se han citado previamente.

Se sugiere un interesante paralelismo en el marco de la estructura de *Farabeuf* y el clatro, donde éste se entiende como «una esfera formada, a su vez, por tres esferas que poseen seis orificios cada una» (Reveles, 2007, online); sin embargo, considerar otra perspectiva acerca de su naturaleza produce una interesante sugestión que resulta en línea con la postura elizondiana.

En efecto, el clatro es un hongo (*Clathrus Rubens*) que se desarrolla de un grueso rizoide en forma de huevo: sus características principales son la forma oval compuesta por pequeños hexágonos y la emanación de un olor fétido, que se relaciona con la carne en descomposición.

Ahora bien, en el marco de esta tesis es el último plano mencionado, la casa de París en rue de l’Odéon, al que se dedicará un mayor enfoque por ser el punto en el que las demás líneas espaciotemporales convergen y se superponen. La creación de un intersticio en el que fantasmagoría, suplicio, cirugía y erotismo se confunden que se ocasiona en ella a través de una operación de ambigüación que crea un intersticio en el que la fantasmagoría, el suplicio, la cirugía y del erotismo de Bataille se enmarañan hasta crear un espacio de

posibilidad: el cuerpo se convierte en una potencialidad, cuya “definición” se produce dentro de un paradigma de lo indescifrable y de lo inaprensible.

5.2 LA DECONSTRUCCIÓN DEL CUERPO MEDICALIZADO

5.2.1 FARABEUF Y LA PRÁCTICA MÉDICA: IRONÍA Y PARODIA

Como se ha discutido en el capítulo anterior, la obra de Elizondo presenta muchas referencias al imaginario médico que son problematizadas en la narrativa. Es durante el rodaje de la película *Apocalypse 1900* que el autor se encuentra con el texto del doctor Louis Hubert Farabeuf, *Précis de Manuel Operatoire*. Publicado por primera vez en 1872, es esencialmente un manual de amputaciones cuya relación intertextual con la obra es muy evidente: se insertan imágenes de amputaciones y recortes del manuscrito original, enmarcados en el texto elizondiano:

AVISO

Cuando se lea en este libro: Incídase de izquierda a derecha...; atáquese el borde izquierdo del pie...; prosígase hasta la cara derecha del miembro...; adviértase que los términos izquierda y derecha se refieren al operador y no al operado. Por consiguiente, incídase de izquierda a derecha, quiere decir: de la izquierda del operador a su derecha; —atáquese el borde izquierdo del pie, significa: atáquese, sobre cualquiera de los pies, el borde situado a la izquierda del operador; —prosígase hasta la cara derecha del miembro, quiere decir: prosígase hasta la cara del miembro que queda ante la mano derecha del operador. (Elizondo, 1999:175)

Sin embargo, el *Précis...* no es el único texto del doctor: al principio de la novela, se menciona *Aspects Médicaux de la Torture Chinoise*, un texto que a diferencia del citado arriba, no existe: «Aspects Médicaux de la Torture Chinoise... Précis sur la Psychologie... no, Physiologie... y luego decía algo así como: renseignements pris sur place à Pekin pendant la revolte des Chinois en 1900... el autor era H. L. Farabeuf... avec planches et photographies hors texte... Esto es lo que yo recuerdo...» (1999:95). Un detalle aparentemente insignificante, que produce una superposición fundamental, entre psicología y fisiología: el estudio de la mente se confunde, por un momento, con el estudio del funcionamiento de los seres vivos, que se lleva a cabo a través de la disección y de la vivisección.

Según Garrido Jiménez (2017) el nexo entre la composición del discurso en *Farabeuf* y del texto médico se produce a través del pastiche satírico, es decir, en pos de una imitación descalificadora del texto de partida. Esto resulta cierto al vincular la cirugía a la tortura *Leng T'che*, practicada en China supuestamente hasta comienzos del siglo XX, que es juzgada por el doctor como una «exhibición tediosa de una inhabilidad manual

extrema», cuyas falacias son corregidas por él gracias a indicaciones parecidas a las que se encuentran en su *Précis*:

cualquier cirujano de provincia de aquí no tendría más que apoyar el filo de la cuchilla — una cuchilla alargada, ligeramente curva y aguda, como la clásica de Larrey para la amputación de la mano, o la mía para la resección de la rótula en un tiempo que fabrica Collin—; decía yo que no es necesario sino aplicar el filo de la cuchilla justo en la articulación para que a la más leve presión ¡paf!... de un lado salte el miembro amputado y del otro quede un muñón de bordes limpios y perfectos. (Elizondo, 1999:133)

Ahora bien, el discurso citado del doctor no solamente proporciona una parodia de su figura, sino que produce una analogía entre la tortura y la cirugía. En Romero se agrega otro término: la escritura, donde «la pluma-cuchillo-bisturi (o escalpelo) va haciendo incisiones o tajos que a su paso dejan sangre- tinta (escritura)» (1990:408), una sugestión que se retomará a lo largo de este análisis.

No solamente los textos del cirujano son objeto de una deconstrucción paródica, sino también el mismo personaje: un anciano, que llega a una casa parisina en un auto deportivo, que tiene dificultad para subir las escaleras.

Es un hombre – el hombre – que desciende apresuradamente de un pequeño automóvil deportivo de color rojo, con las manos enguantadas y los ojos ocultos detrás de unas gafas ahumadas [...]. Es un anciano – el hombre – que llega a pie bajo la lluvia [...] enfundado en un grueso abrigo de paño negro, en la solapa del que están cosidos [...] los listoncillos de tres condecoraciones. Sostiene en una mano un maletín de cuero negro [...]. (Elizondo, 1999:90)

Al mismo tiempo, el personaje es fruto de una estratificación muy densa de identidades: doctor, torturador, fotógrafo, correspondiente ficticio de la revista científica *La Nature* de París, presentador en su mismo teatro instantáneo, sacerdote cristiano, pero también oficiante ritual, espía y, como se ha mencionado, autor dos obras reales y ficticias: mencionar todas estas identidades ya da una idea de la tendencia al ridículo que tiene Farabeuf.

Más allá de estas superposiciones que, en efecto, acumulan estratos que producen una pérdida de identidad real – «No importa ya para nada tu identidad real: tal vez eres el viejo Farabeuf [...] o tal vez eres un hombre sin significado, un hombre inventado» (1999:91) – cabe analizar los discursos que convergen en él, a saber, los que se generan dentro de instancias que producen normatividad, como el médico, el jurídico y el religioso, que fundan la corporalidad.

De hecho, la figura del doctor y sus muchas identidades pertenecen a una época, el siglo XIX, en la que se intersecan discursos médicos y jurídicos que dan forma a la regulación e identificación del cuerpo, como se ha ampliamente argumentado en el primer capítulo. La necesidad de saber la verdad del cuerpo conlleva su constante interrogación,

que debería proporcionar la respuesta y, con ella, la posibilidad de descifrar el cuerpo – en particular, en su faceta anormal – que se asimila en un texto visible, un libro abierto.

Muchas partes de la novela están construidas a través del mecanismo de la confesión que, como se ha mencionado en el primer capítulo, forma una base y un vínculo entre el interrogatorio policial y la terapia psiquiátrica:

Doctor Farabeuf, tenemos entendido que el 29 de enero de 1901 se encontraba usted en Pekín. ¿Podría hacernos algunas precisiones acerca de este hecho?... (1999:141)

Es preciso que yo lo reviva todo en tu memoria renuente; cada uno de los detalles que componen esa escena inexplicable. No debes olvidarlo porque sólo así será posible llegar a tocar el misterio de aquellos acontecimientos singulares de algo o de alguien (1999:91)

Las citas evidencian una continuidad discursiva que se gesta dentro del paradigma del conocimiento detallado que pueda dar cuenta o eliminar lo misterioso, lo oscuro. El doctor Farabeuf, en tanto autoridad médica, es un experto del cuerpo humano: sus conocimientos deberían proveer una respuesta a ese interrogante fundamental, cuya naturaleza se intenta revelar a lo largo de la novela.

Sin embargo, tanto el prestigio de la figura histórica como su eficacia interpretativa resulta un rotundo fracaso: su nombre es descompuesto desde L. H. Farabeuf a H.L. Farabeuf, resulta ser una equivocación que se puede resolver como un intento de alejamiento de una referencialidad histórica y realista, pero también como un ulterior posicionamiento irónico vuelto a la deslegitimación de su rol.

En efecto, resulta claro que el intento de debilitar la legitimidad del doctor: por un lado, sus orígenes y sus conductas pasadas son ridiculizadas: «Olvida usted sus orígenes, maestro. Hubo un tiempo en que usted y sus compañeros compusieron una canción obscena. Era usted un estudiante de medicina pobre, venido de la provincia» (Elizondo, 1999:126). Por otro, su interés hacia la tortura resulta en una ruptura ética que desencadena una profunda deslegitimación de su autoridad.

Por lo que concierne a su misión, la que requiere su meticulosidad y sus conocimientos totales sobre el cuerpo, parece efectivamente no llevar a ningún lado. De hecho, los indicios diseminados alrededor del texto, analizados continuamente por las voces que deambulan por él, no logran dar cuenta de nada:

—¡Qué pálida estás! —dijo cuando la vio, inmóvil en aquella actitud indescifrable.

— Es preciso, maestro, que obtenga usted la cifra original o que reconstruya de memoria la clave *Gratias agamus Domino Deo nostro*. Ello puede permitirnos descifrar ese documento... (Elizondo, 1999:105).

Hubieras deseado descifrarlo, lo sé. Pero el significado de esa palabra es una emoción incomprensible e indescifrable (Elizondo, 1999:174).

El enigma conduce aparentemente a un vacío, a un texto indescifrable, que pone en duda cualquier certeza. Un discurso que se distancia de lo cierto, de lo verdadero y de cualquier condición de aceptabilidad. En otras palabras, la novela se expresa dentro del paradigma de lo incierto, de la conjetura, que hace frente a aquella certeza empírica de la medicina y, más en general, de la ciencia. Como afirma el mismo Elizondo, la intertextualidad con los manuales de medicina se produce en clave irónica: «Un pastiche una imitación de la prosa de los médicos franceses de finales del siglo pasado, del estilo académico de exposición en los anfiteatros de anatomía. Traté de trasladar eso al español y no podría haberlo hecho en serio, sólo con humor se hacen esas cosas» (Magali Tercero en Hiroko Sugiyama, 2011:153).

El ordenamiento del mundo que subyace a los discursos del doctor no funciona en ningún nivel de la interpretación: los personajes no logran dar cuenta del enigma, como tampoco el lector lograría la comprensión a través de un orden cronológico. Es más, su reconstrucción de los hechos es, junto con su identidad, totalmente deconstruida por la duda de no ser más que una figuración o, tal vez, un solipsismo.

—No se puede negar que tiene usted el don de la recapitulación de los hechos. La claridad de su pensamiento es asombrosa. Los hechos, según la relación que de ellos ha hecho usted, encajan perfectamente unos dentro de otros, como las partes de una máquina, como el puñal en la herida digamos o como las esferas que componen el clatro, ¿no es así? Su pensamiento es lúcido [...] Sin embargo, ha hecho usted abstracción de un dato que no carece por entero de cierta importancia [...]; me refiero al hecho posible, aunque desgraciadamente improbable, de que nosotros no seamos propiamente nosotros o que seamos cualquier otro género de figuración o solipsismo —¿es así como hay que llamar a estas conjeturas acerca de la propiedad de nuestro ser?— como que, por ejemplo, seamos la imagen en un espejo, o que seamos los personajes de una novela o de un relato, o, ¿por qué no?, que estemos muertos. Usted ha hecho abstracción de esta posibilidad, ¿no es cierto? (Elizondo, 1999:124)

La cita proporciona, de un lado, la ironía con la que se pone en duda todo el discurso del doctor, a través de preguntas que se vuelven retóricas y alabanzas que se leen como detracciones a la luz de su reconversión irónica.

De hecho, el médico, como los demás personajes, se ven des-personalizados, des-identificados: «No importa ya para nada tu identidad real: tal vez eres el viejo Farabeuf [...] o tal vez eres un hombre sin significado, un hombre inventado» (1999:91). En otras palabras, des-compuestos: es esta la función más importante de la superposición entre el lápiz, el cuchillo y el bisturí, dar cuenta de la escritura de la desarticulación.

5.2.2 INDICIOS DESORDENADOS, EL CUERPO INDESCIFRABLE

El aspecto policial de *Farabeuf* no ha sido objeto, como se ha remarcado, de un análisis profundo, ni en relación con la teoría del montaje, ni en relación con el *nouveau roman* y tampoco con la escritura de Edgar Allan Poe.

Ahora bien, los novelistas del *nouveau roman* francés a menudo utilizan el género policial, sobre todo en pos de su deconstrucción: nuevamente se utilizan la parodia y el pastiche para esta tarea.

En términos generales, la novela policial se puede considerar un paréntesis de incertidumbre entre dos momentos de estabilidad narrativa, el comienzo y el final. El detective utiliza sus capacidades para reconstruir, a través de la rememoración precisa y detallada, esos puntos que le servirán para llegar a la solución del enigma. De alguna manera, su ojo es capaz de hacer una fotografía de la realidad: un ojo-visor que fija un instante que se puede invocar en la memoria fotográfica.

Ahora bien, *Farabeuf* no presenta un enigma, sino una superposición de enigmas que, a pesar de su naturaleza diferente, tienen en común la imposibilidad de resolverlos.

De hecho, se produce una retórica de la interpretación que fracasa continuamente. Se intentan todas las estrategias resolutorias de las novelas del género policial, como «ordenar los hechos cronológicamente» luego de haber hecho «un inventario pormenorizado de ellos, independientemente del orden en el que tuvieron lugar en el tiempo» (Elizondo, 1999:121).

Asimismo, a pesar de la reiterada necesidad de precisión y detalle – un rasgo en común entre la práctica médica, policial y del crítico de arte, como ha justamente subrayado Ginzburg –que sin embargo es «incomprensible e irritante» (Elizondo, 1999:96) como ese «detalle mínimo dentro de la espléndida composición» (Elizondo, 1999:96), un cuadro de Tiziano en que se representa una escena erótica, en la que un sátiro flagela una figura desnuda.

Lo mismo se produce en la percepción de una tecnología de representación nacida para solucionar el problema de la mimesis, es decir, capaz de reproducir exactamente lo real. Sin embargo, el funcionamiento de la imagen fotográfica en la novela no responde a este orden interpretativo:

Hay en todo esto una circunstancia curiosa; un efecto que no puede ser explicado ni por la más extravagante teoría acerca de la técnica fotográfica. Cuando escalamos aquel farallón y nos sentamos sobre las rocas a contemplar el vuelo de las gaviotas y de los pelícanos, yo te tomé una fotografía. Estabas reclinada contra las rocas desgastadas por la furia de las olas. Se trataba, simplemente, de un paisaje marino, banal por cierto, en cuyo primer término tu rostro tenía la expresión de estar haciendo una pregunta sin importancia. ¿Por qué entonces, cuando la película fue impresa, aparecías de pie frente a la ventana de este salón?. (1999:100)

La cita evidencia una suerte de malfuncionamiento, explicable solamente a través de un pensamiento extravagante, literalmente fruto de un vagar fuera de un espacio establecido.

La fotografía más importante en la novela, la de Fu-Chu Li, presenta las mismas coordenadas de lo incierto; de hecho, las dudas acerca del cuerpo del supliciado dejan espacio a una interpretación diferente con respecto a la que debería demostrar: el cuerpo torturado no parece adolorido, sino en éxtasis; lo que se da por sentado ser un hombre, podría ser una mujer.

En otras palabras, los intentos reconstructivos basados en una lógica médica y policial tradicional fracasan tanto en el terreno visual como en el verbal: el principio constructivo de Farabeuf es lo incierto y lo impreciso.

Ahora bien, la solución a esa red de enigmas parece encontrarse en el cuerpo (o, tal vez, ser el mismo cuerpo); lejos de poder aplicar la razón de la ciencia, se precisa dar cuenta de ellos a través de la lógica de la sensación. Como en la teoría del montaje de Ęjzenštejn y en las novelas del *nouveau roman*, el objetivo no tiene que ver con la racionalización, sino con el ejercicio de una violencia sobre lo establecido, ya sea en términos perceptivos, que en términos escriturales.

De hecho, la escritura elizondiana se produce dentro de la búsqueda de un efecto sensacional: de disgusto, de incredulidad, de interrogación y también de frustración, ya que se desvincula de todo lo que lleva a una explicación lógica causal: no es el significado, sino más bien el procedimiento de rememoración.

En «Evocación e invocación de la infancia» (1969) Elizondo reflexiona sobre dos métodos de reconstrucción de la memoria: la evocación y la invocación. La primera es típica de la narrativa proustiana y se define como el intento de concretar un recuerdo a través de las sensaciones que han sido previamente experimentadas. En otras palabras, se trata de un proceso de re-experiencia de las sensaciones que se han producido en un preciso momento; el mismo Elizondo destaca la conexión entre la evocación de la infancia y la corporalidad que «se convierte así, para los efectos de la evocación, en la referencia fundamental de la que se deriva nuestro recuerdo de la experiencia infantil. Fuera del cuerpo no podemos referir nuestras sensaciones a nada [...]» (Elizondo, 1969:19-20).

Como también observa Becerra, la rememoración se plantea como un experimento en el que el cuerpo del supliciado es traído nuevamente al presente a través de otro cuerpo, el de la mujer (Becerra, 2016: 172).

Es evidente como la recomposición de la memoria, en este sentido corporal, no puede precisar la sensación para poder volver a hacer presente el recuerdo. Ahora bien, si el objeto de la búsqueda es un cuerpo, el del supliciado-extático, revivir la memoria de aquel cuerpo, significa experimentar el dolor y el placer a la vez para lograr una manera de «desentrañar este misterio» (1999:96)⁶⁴.

La reescritura de los mismos cortes en el cuerpo de la mujer resulta ser, nuevamente, un intento de entender algo; sin embargo, la escritura de la sensación elizondiana – que condensa la composición teorizada por Poe, la sugestión en Joyce y la poética de lo impreciso de Mallarmé – nunca dará cuenta de su naturaleza, sino más bien la plantea fuera de la estética de lo cierto y de lo identificable y de las políticas de la identidad, para afluir en las líneas de la perversión.

5.2.3 EL QUIRÓFANO DE LA CRUELDAD

Ahora bien, si la evocación se basa en la experiencia de la sensación, la invocación plantea la reproducción de sensaciones

dentro de un rito mágico [...] una búsqueda voluntaria en la que el proferimiento de fórmulas y combinaciones verbales se identifica con la función del sacerdote que invoca a los espíritus. Así pues, implica la reconstrucción del pasado a partir de una palabra o combinación de palabras en las que se encierra la clave del misterio, como sucede, por ejemplo, con el padrenuestro o el abracadabra. (de Teresa Ochoa, 1996:35)

Como se ha profundizado en el primer capítulo, la forma teatral es común a muchas manifestaciones en las que están involucrados los discursos médicos y jurídicos. La espectacularización del cuerpo en el escenario del suplicio y, tal vez en relación de continuidad, en el teatro anatómico tiene una función normativizante.

Por su parte, las representaciones organizadas en los laboratorios psiquiátricos – las de Charcot, se ha remarcado, son las más célebres – sirven al objetivo de turbar al paciente. Como justamente plantea Foucault, los discursos religiosos, jurídicos y, sobre todo, terapéuticos son indisociables de un esquema ritual ([1971] 2004:20) que está en la base de la dinámica teatral.

Ahora bien, tanto la invocación como la evocación de la memoria se desarrollan dentro de una dimensión violenta, que se vuelve necesario ejercer en el cuerpo para poder acceder al enigmático recuerdo.

⁶⁴ Cursiva mía.

De hecho, ambos procedimientos de la memoria están presentes en la novela (de Teresa Ochoa, 1989) y colaboran para la materialización del recuerdo en las sensaciones del cuerpo.

En pos de alcanzar esa mirada extática que aparece en los recuerdos de los personajes se organiza una ceremonia, un ritual secreto a través del que se puede reconstruir un preciso instante, posiblemente, el momento mismo de la muerte.

Al trasladar esta dimensión al pensamiento batailleano, la práctica no puede ser llevada a cabo en el mundo del trabajo, el de la prohibición, que se produce con el objetivo de alejar la violencia. Es necesaria la organización de un ritual que es curativo solamente en apariencia: el contacto con el mundo profano convierte al doctor Farabeuf en un oficiante ritual.

En esta perspectiva, el acercamiento a lo sagrado se *siente* a través del asco, del horror, del éxtasis. El choque que produce la entrada en una dimensión «otra» logra reconvertir las intenciones que subyacen a la práctica médica – en tanto curativa y normalizante – para producir una operación disruptiva en un quirófano de la crueldad.

La concepción artística de Artaud, como ya se ha mencionado, se basa en una disección de la dermis de la realidad para remodelar drásticamente sus formas definidas y volverlas imprecisas, inmateriales. Una lectura del rito-operación en términos artaudianos plantea una reconstitución del cuerpo que se gesta en la sensación de violencia, de salida de la representación unívoca y médica.

La puesta en escena del teatro artaudiano se planteaba alejarse de la lógica burguesa, es decir, de sus valores; en términos nietzscheanos, para asistir a una transvalorización dentro una dinámica teatral-ritual y así reconvertir el cuerpo desde un estado individual a una desorganización, en línea con la enfermedad.

En esta perspectiva de transvalorización, lo que se plantearía como una sesión de amputaciones, es más que nada una representación de una dimensión en la que el cuerpo enfermo⁶⁵ entra para alinearse con un cuerpo castigado por haber roto el contrato social.

«– Sí, recuerdo tu cuerpo surcado de reflejos crepusculares que parecían escurrimientos o manchas de sangre. Tus palabras entrecortadas eran como gritos

⁶⁵ «Usted está gravemente enferma como consecuencia de los excesos cometidos durante su viaje al Oriente. Sométase al tratamiento. He aquí el último cuestionario. Los grandes clínicos han contribuido a confeccionarlo. Procure contestarlo con franqueza. No tema revelar sus secretos más íntimos. La palpación, los tactos digitales, las biopsias cruentas, no serán necesarios si a todas las preguntas responde usted con la verdad que le dicta su cuerpo» (Elizondo, 1999:194)

arrancados en un suplicio milenario y ritual, y tu mirada, entonces, era igual a la de aquel hombre de la fotografía» (Elizondo, 1999:111).

Una ritualidad, la de Artaud y de Elizondo, de tipo mágico que se aleja de la racionalización médica justamente por fundarse en la sensación, en la búsqueda del dolor como desautomatización. La apertura del cuerpo trámite este ritual funciona en pos de la pérdida de la identidad que se rompe en pedazos.

Ruptura y choque perceptivo: palabras fundamentales para el principio constructivo de la novela, el montaje, que Ějzenštejn remonta a Dionisio. De hecho, en la versión del mito que lo ve nacido de la unión entre Zeus y Perséfone, el niño será descuartizado por los titanes, quienes lo distraen con un espejo.

El dios niño lo rompe: en la fragmentación del espejo se gesta su mismo desmembramiento y es ahí donde éste será amplificado. Entre los ritos dionisiacos, el *sparagmos* – el descuartizamiento de un animal del que, posteriormente, se comerá la carne cruda– retoma este episodio de fragmentación y disseminación como preludeo a la regeneración.

En este sentido, Dionisio es «la frammentazione di un ordine, la rottura dei nessi che legano tra loro le parti e che prelude un nuova composizione delle parti» (Sacco, 2013:59).

El espejo es, en *Farabeuf*, un motivo recurrente, analizado en cada aspecto por Sánchez Rolón (2019): el espejo no tiene la función identitaria que le atribuye Lacan, sino que es productor de desdoblamientos y deformaciones que escapan a la definición unívoca; los cuerpos se encuentran en el centro de un espectáculo fantasmagórico (Sánchez Rolón, 2019:22).

De la misma manera en la que el teatro fantasmagórico se revela como un procedimiento catalizador de esa energía histórica que se intentaba curar y de esa mentalidad supersticiosa que se intentaba racionalizar, la ceremonia organizada por el doctor en el teatro instantáneo se desvela como una reproducción infinita de sombras sin identidad, personajes sonámbulos reconvertidos por el choque perceptivo.

Para recapitular, la puesta en escena del espectáculo de Farabeuf se propone como una hibridación entre una clase en el anfiteatro de la Escuela de Medicina y una representación del Teatro Instantáneo del doctor en rue de l'Odéon⁶⁶; el componente violento, mencionado anteriormente en la analogía entre cirugía y tortura, funciona en

⁶⁶ Teatro parisino.

términos transvalorizantes: el intento de replicar el cuerpo del supliciado significa aceptar la ruptura con la institución jurídica y un mal uso de la corrección médica para «perpetrar esa imagen única en la historia de la iconografía erótico-terrorística» (Elizondo,1999:128)

Como sugiere Sánchez Rolón, el suplicio del condenado «funciona a la vez como técnica y ritual para la obtención de un conocimiento de sí que escapa a las palabras y la razón» (en Gutiérrez Piña y Sánchez Rolón, 2016:51).

La ceremonia ritual no es una cura, sino la profundización de la enfermedad por parte de «un mago 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 [...]» (Elizondo, 1999:101-102).

Como sugiere Girard ([1972]1983), lo que se producía en el ámbito sacrificial como un acercamiento a lo sagrado – al erotismo – se interpreta dentro del paradigma científico y racionalista de la medicina como un síntoma de la perversión.

El ritual, aún en su forma más dramática, se vuelve, pues, una manera de llegar al conocimiento del cuerpo – fracasado por la práctica médica y la investigación – que pasa por un saber erótico, extático e histórico: el de la lógica de la sensación.

5.3 ESCRIBIR LA SENSACIÓN: LA CONTRAPRODUCTIVIDAD MASOQUISTA

5.3.1 SADE CONTRA MASOCH

Sin negar rotundamente los lazos que existen, en efecto, entre la narrativa del Marqués y la de Elizondo, su vinculación con una «lógica de la sensación», – como reconoce él mismo: «[...] me parece que es una escritura muy contaminada de sensacionalismo, dicha esta palabra no en el sentido de la publicidad sino en el de la sobrecarga de orden sensual, que atiende demasiado a las sensaciones físicas, al mundo de los sentidos [...]» (Ruffinelli, 1977:33-34) – logra poner en perspectiva la posibilidad de producir conexiones con la subversión que comporta el masoquismo, en tanto no solamente transgresión de la heteronorma, sino activa contraproducción.

En esta perspectiva, se vuelve necesario hacer nuevamente referencia a Deleuze, quien reconoce en la apatía uno de los rasgos principales del sádico: «Sade, no mostró el vicio agradable o risueño: lo mostró apático. Indudablemente, de esta apatía emana un placer intenso, [...] el placer de negar la naturaleza en mí y fuera de mí, y de negar el Yo mismo. En una palabra, un placer de demostración» ([1967] 2001:32).

La racionalidad del verdugo es, sin duda, una característica que se presenta en el doctor Farabeuf, cuya técnica cirujana resulta. analogizable con la tortura. Antes de Deleuze, Bataille se centra en el análisis del sadismo – al que se suman Barthes, Klossowski, De Beauvoir, Blanchot – para dar cuenta de un rasgo paradójico de su escritura: «[...] el lenguaje de Sade es el de la víctima; lo inventó en la Bastilla, al escribir *Las 120 jornadas de Sodoma*» ([1957]1997: 196).

Una continua justificación y demostración de su razón a la que subyace la necesidad de persuadir. Ahora bien, resulta entonces que el sádico no apunta a la destrucción, sino a la imposición de una ley de la naturaleza. Como resume Deleuze, «[...] esta función demostrativa descansa sobre el conjunto de lo negativo como proceso activo y de la negación como Idea de la razón pura; esta opera conservando la descripción y acelerándola, cargándola de obscenidad» ([1967] 2001:39).

Ahora bien, volviendo a la novela de Elizondo, es innegable la presencia de algunas instancias sádicas; sin embargo, éstas no excluyen la posibilidad de la construcción masoquista.

De hecho, el estrecho vínculo que se produce entre la narración y el estado semiconsciente se puede aproximar al sueño y a la imaginación ritual masoquista. El masoquismo, como se ha planteado, juega en una dimensión fantasmática, deformante, como los cuadros de Bacon.

La hipersensación del masoquista, la impugnación de la ley y del contrato terminan siendo motivos que su descomposición de la identidad: todas estas instancias rompen con los presupuestos de una corporalidad orgánica y con su representación, que serán objeto de un procedimiento de diseminación en todo el texto.

Esto es lo que sucede con el cuerpo de la mujer, quien comienza el ritual: «Has venido porque ella —la mujer— te ha llamado hace apenas media hora. Descolgaste el auricular del teléfono y sin darte tiempo de decir una sola palabra escuchaste su voz lejana que te imploraba venir en su ayuda, que te pedía vinieras a su lado mediante el proferimiento de una fórmula convenida» (Elizondo, 1999:91).

La base de la acción es un reiterado deseo insatisfecho. El deseo es solo aparentemente la falta de algo; y en la novela, se vuelve un motivo productivo, que mueve las instancias narrativas en una búsqueda que es ficticia, que en realidad no existe. Nadie sabe lo que buscan, pero son urgidos por experimentar maneras para producir lo que desean, algo que ya se ha presentado ante ellos.

Como se ha remarcado en el segundo capítulo, la visibilización de la violencia que subyace a estas dos prácticas eróticas fuera de la heteronormatividad se vuelve una manera para visibilizar una producción del sujeto y del cuerpo en tanto factor de individuación, más que su existencia a priori.

Al mismo tiempo, «El erotismo cumple en *Farabeuf* la función de hacer visible esa plenitud productiva del cuerpo, puesto que todos los flujos posibles de poder y deseo confluyen hacia él por sus prácticas. Sólo al erotismo le es dado condensar en los gestos concretos que circundan el acto sexual, las experiencias disímiles a las que puede entregarse toda carne, manifestándola así en su verdad más íntima» (Cerdeira Neira, 2011:94).

En este sentido, la erotización de la cirugía viene insertada dentro de un ámbito más amplio, el de la disciplina. El ritual masoquista, donde ésta se evidencia, es una forma de teatro de la crueldad en la que se demuestra la violencia que produce el sujeto y su cuerpo. La relación de poder es reconvertida en términos de goce por la misma sumisión: como en el teatro de la crueldad, el dolor, la sensación, es una manera para disolver las condiciones que moldean al sujeto y, como consecuencia, a él mismo.

La mujer decide entregarse al doctor, «urgida por la excitación que le había provocado la contemplación de una imagen que había tenido ante los ojos durante un largo rato [...]» (1999:91).

En el séptimo capítulo, un diálogo que no se reconduce a un locutor y a un alocutario se describe la ceremonia en la que el paciente-supliciado no se opone, sino más bien se ofrece para la operación-tortura:

- Cuéntamelo pues; ¿cómo empieza la ceremonia? ¿El paciente ofrece resistencia a sus médicos?
- No; el paciente se abandona al suplicio. Él sabe cuál es su destino. En su entrega está su significado.
- [...]
- ¿Opone resistencia?
- No; no opone ninguna resistencia... (Elizondo, 1999:176-177)

Es esta la base para la misma desestratificación del CsÓ: el reconocimiento de las estructuras de sujeción, su parodia en un ritual de punición deseada se vuelven operaciones en donde la experimentación con el cuerpo resulte en la producción de una cartografía borrosa del sujeto.

5.3.2 PARA UNA LÓGICA DE LA SENSACIÓN: EL CUERPO SIN ÓRGANOS EN *FARABEUF*

Como se ha anticipado en los capítulos anteriores, Elizondo comparte algunas instancias narrativas reconducibles a la literatura experimental francesa de los años Sesenta,

en la que se radicalizan las instancias que cuestionan la representación realista, en particular en términos de vaciamiento de la historia y de problematización de la categoría “personaje”, desde la que se puede generalizar una más amplia puesta en cuestión de la noción del sujeto.

En el caso de los personajes de *Farabeuf*, su ambigüedad reside en no corresponder a las pautas que se inscriben tradicionalmente en su categoría literaria: con la excepción del doctor, su caracterización resulta compleja e incompleta, ya que no corresponden a individuos ciertos – recordando las palabras de Robbe-Grillet, la categoría del personaje corresponde al apogeo del individuo –; es más, ellos mismos dudan de su misma existencia: «¿Somos el recuerdo de alguien que nos está olvidando? ¿O somos tal vez una mentira?» (Elizondo, 1999:139)

La novela se considera la más ejemplar de Elizondo justamente por ser la cumbre de dos instancias fundamentales en su narrativa: el cuerpo, «instrumento esencial de la escritura» (1977:36) y la escritura autorreflexiva, un rasgo que será explorado más en profundidad en las narraciones sucesivas del autor. «Porque sí hay un rechazo definitivo [de la cotidianidad y de la realidad], aunque no de la experiencia sensible, en *Farabeuf*. Después de *Farabeuf* ya ni siquiera la experiencia sensible tiene ningún lugar en mi obra. Casi todo se vuelve mental» (1977: 35), afirma el mismo Elizondo en una entrevista.

De acuerdo con la cita, se puede afirmar que esa solución al enigma que, potencialmente, se debería encontrar en ese cuerpo se gesta dentro de una lógica de la sensación: «Hubieras deseado descifrarlo, lo sé. Pero el significado de esa palabra es una emoción incomprensible e indescifrable. Nada más que una sensación a la que las palabras le son insuficientes» (Elizondo, 1999:173). Una perspectiva, de hecho, que no se conforma con lo cierto y lo calculable, lo normativo de la representación, sino logra visibilizar la «violencia del desciframiento» (Cerdeira Neira, 2011:99) que le subyace.

Las voces – y, como se comentará, el relato – se ven afectados por esta transición que ocurre en la escritura: su materialidad de individuos “en carne y hueso”, según la tradicional idea mimética del personaje, comienza a derrumbarse, de acuerdo con la forma de una escritura que se plantea como inestable, conjetural, pero asimismo ligada a la sensación y a la experimentación.

En particular, la movilidad del centro de la enunciación apunta a la deconstrucción del personaje. Provocada por la ausencia de un narrador básico, esta produce un “vaciamiento” que se traduce en el borramiento de una instancia que rige la enunciación: «“Vaciar” la enunciación (“narración sin narrador”) significa borrar esa fuerza directiva

multiplicando y desplazando los *orígenes* de la enunciación en lo enunciado» (Mignolo, 1981:99-100).

Asimismo, María Isabel Filinich nota cómo la configuración de la novela en tanto «fragmentos de diversas situaciones comunicativas» produce una inestabilidad en la enunciación, de modo que «al cambiar el sujeto de la enunciación la historia se altera, surgen nuevas conjeturas» ([1997]1999:57). El efecto que se produce en este continuo desplazamiento de la voz encargada de la enunciación es la supresión de los rasgos que identifican al sujeto (2017:37).

Imágenes de una película o de una fotografía, reflejos borrosos de vidrio o de un espejo, pensamientos de un demente o de un condenado a muerte: la autorreflexión llega a contaminar la identidad misma de los personajes, que conjeturan sobre las posibilidades de su existencia (1999:124), que no se vinculan solamente a una duda, sino también a su afirmación ligada estrechamente a la sensación:

Es preciso desechar la presunción de que somos, tú y yo, una mentira [...] al pasar junto a mí al atravesar aquel salón enorme para dirigirte hacia la ventana ante la cual te has detenido, tu mano, pequeña y torpe [...] “una mano que sólo serviría para hacer heridas diminutas, vampíricas, me ha tocado, ha rozado mi mano y, sin querer, como quien apresa una mariposa nocturna inadvertidamente, la retuve en mi mano durante un segundo y la sensación que me produjo era tan real como ese suplicio que todos esperamos contemplar. (Elizondo, 1999:140)

El sentir se relaciona con un acto extremo, violento, que modifica cabalmente la representación del cuerpo del supliciado, que se vuelve andrógino; de la misma manera, la identidad de la mujer se disipa – «Usted está gravemente enferma como consecuencia de los excesos cometidos durante su viaje al Oriente. Sométase al tratamiento» (1999:194)– frente a la sumisión a ese «sacrificio inconfesable» (1999:136) que será perpetrado en el espectáculo de la crueldad de Farabeuf.

Ya se ha aludido a la importancia de la ceremonia teatral en la deconstrucción del teatro cirujano a través de la crueldad artaudiana. Asimismo, su contraproductividad se desencadena en esa representación donde el cuerpo anatómico «desaparece en la turbulencia de intensidades súbitas [...]; sólo queda un cuerpo vaciado de otro sentido que el de su propia intensidad» (Mier, 1997:382).

Los términos utilizados en la cita proporcionan un curioso enlace con las intensidades y el vaciamiento del Cuerpo sin Órganos, desterritorialización de ese teatro de la crueldad que es la trágica narración elizondiana, que «quebranta radicalmente la identidad del cuerpo» (Mier, 1997:383).

A través de una práctica fundada en el dolor⁶⁷ y en el experimento, esa entrega a una ceremonia cruel se configura como la posibilidad de un devenir otro, fuera de lo definible y de lo identificable, como «[...] ese cuerpo inquietante, esa carne abierta hacia la vida como un fruto inmenso y misterioso que parecía haber traspuesto todos los umbrales del dolor» (Elizondo, 1999:149).

A través de esa desestratificación operada por las sensaciones dolorosas del ritual masoquista, el personaje tradicional y el cuerpo-organismo se destroza: como el cuerpo de Fu-Chu Li, que en el medio del suplicio «se debatía sonriente en medio de su propio aniquilamiento como en un océano de goce, como en un orgasmo interminable» (Elizondo, 1999:163).

El proceso de desterritorialización del Cuerpo sin Órganos – actuado a través de la superposición entre el teatro espectacular-fantasmagórico y la operación – pone a la luz esa representación performativa que es la identidad en su condición definitiva, restrictiva y, sobre todo, como el resultado de una operación – cirujana, de montaje – en contraste con su supuesta naturaleza *a priori*.

El CsÓ masoquista desorganiza su cuerpo en una representación teatral que dura un instante, «un teatro en el momento mismo en que los sentimientos son vividos más profundamente, en que las sensaciones y los dolores son sentidos con más intensidad» (Deleuze, [1967] 2001: 105).

Es lo que en términos deleuzianos, se define como “acontecimiento”: una fisura, «el instante milagroso y misterioso en el que ocurre el estallido y despliegue de la diferencia» (Esperón, 2017:35) que no ocurre en un plano cronológico, sino ontológico.

El corte, el pliegue que los personajes buscan para dar un sentido a su existencia se encuentra en el acontecimiento del cuerpo mismo: una vuelta a su experiencia como un devenir que se afirma en y por la continua representación de la diferencia – de ahí las líneas de posibilidad de la narración, que reproducen los mismos acontecimientos en formas diferentes –; en otras palabras, la confrontación con «la radical y desmesurada potencia de la afirmación de la vitalidad que [...] implica y contiene también el abismo, el horror y el espanto de su eliminación» (Esperón, 2017:48).

⁶⁷ Al aceptar el dolor y, paradójicamente, necesitarlo como clave para el placer, el cuerpo sale del paradigma médico normativo, que no reconoce sino el irónicamente mesurable y cuantificable acto de la duración de «canónicamente un minuto nueve segundos de acuerdo con el precepto *ab intromissio membri viri ad emissio seminis inter vaginam*, un minuto ocho segundos para los movimientos propiciatorios y preparatorios; un segundo para la *emissio* propiamente dicha» (1999:).

El horror que se proporciona en la historia o se vincula a la visión de «ese cuerpo» por ser una traza visible y terrible del acontecimiento, congelado en un instante perpetuo.

Para alcanzar el acontecimiento es necesario construirse un cuerpo sin órganos, producir líneas de fuga – las conjeturas – que, en vez de «desentrañar» el misterio, lo adensan: la clave del cuerpo es una búsqueda inalcanzable por ser la búsqueda de un devenir-indefinido, de la desestratificación.

El planteamiento de una identificación entre cuerpo y texto en *Farabeuf* no es un tema nuevo a la crítica; sin embargo, es claro que la problematización, en términos de representación, del cuerpo de los personajes se inserta en una más amplia puesta en tela de juicio de los límites de la escritura.

En este apartado se considerará la asociación entre la construcción narrativa del cuerpo del personaje y la experimentación antinovelesca del texto, donde ambas funcionan según los principios deconstructivos y desujetivantes del Cuerpo sin Órganos, una manera para forzar esos límites – nuevamente, sin caer en la mera transgresión – se encuentra, una vez más, en un proyecto contraproducente.

Como justamente plantea Alacá, el texto como cuerpo revela esta condición dentro de su estatuto de umbral, es decir, un espacio que resulta cargado de posibilidades (2018:14). En efecto, *Farabeuf* es la escritura de la posibilidad y de la conjetura, pero también de la incerteza:

¿Recuerdas...? *Es un hecho indudable* que precisamente en el momento en que Farabeuf cruzó el umbral de la puerta, ella, sentada al fondo del pasillo, agitó las tres monedas en el hueco de sus manos entrelazadas y luego las dejó caer sobre la mesa. Las monedas no tocaron la superficie de la mesa en el mismo momento y produjeron un leve tintineo, un pequeño ruido metálico, apenas perceptible, que pudo haberse prestado a muchas confusiones. De hecho, *ni siquiera es posible precisar la naturaleza concreta de ese acto* (Elizondo, 1999: 87)

El incipit de la novela es emblemático del efecto de ambigüedad que su escritura propone: en el nivel de la enunciación, como se ha planteado anteriormente, se produce por la movilidad de la instancia regente; en el nivel de la historia, ya que la naturaleza de cada acto es siempre puesta en discusión, a través de hipótesis y suposiciones, como en el caso de la identidad y de la existencia de sus personajes. En otras palabras, se opera una deslegitimación de la estructura de la novela tradicional en diferentes niveles: en el vaciamiento de la historia, que pierde esquema canónico de causalidad y produce una pérdida de cohesión que es solamente aparente. Como de hecho sostiene Jara, *Farabeuf* no sostiene «la postulación de un caos relacional, sino todo lo contrario, la presencia de una norma que organiza esas relaciones de manera siempre diferente [...]» (1982:12), lo cual

permite, en efecto, impugnar el concepto mismo de “norma” a través de una construcción que privilegia el cambio constante y la pérdida continua de las coordenadas.

Además, el efecto de ambigüedad se acompaña por una ulterior problematización, la del erotismo que, como plantea Becerra, vuelve el texto del cuerpo «convulso, indetenible, en perpetuo desorden, emisor, en definitiva, de los signos ininteligibles de un deseo y su imposible satisfacción» (1996:186).

De la misma manera, el acto de escritura se vuelve, pues, un acto de desmembramiento y descomposición que no solamente se aplica la representación del cuerpo del personaje, sino también del texto mismo: ambos explicitan la necesidad de superación del límite al que, nuevamente, se contrapone el umbral.

Una «escritura de múltiples combinaciones» (de Teresa Ochoa, 1989: 64) que se configura como una experimentación asimilable a la del *Cuerpo sin Órganos*, a través de la que éste «descubre sus movimientos de potencia, que vierten hacia concatenaciones, circuitos, umbrales, disposiciones de intensidades (Deleuze y Guattari, [1980]2002:164).

Como se ha planteado en el primer apartado de este capítulo, la estructura de *Farabeuf* se impone a una lectura que imposibilita la afirmación cierta; el texto, no obstante una división en capítulos, no se produce un desencadenamiento de eventos en forma causal, tal como en una trama tradicional, sino formulan y reformulan las mismas escenas desde diferentes puntos de vista. Lo que, teóricamente, debería proveer de una perspectiva totalizante – una crónica, en asonancia con el ojo médico – se configura a través de una escritura basada en una lógica alejada de lo racional para perderse en las posibilidades de lo sensacional.

Como resultado, el texto se vuelve en si mismo impreciso, borroso e incomprensible, tal como la figura del supliciado chino; tanto su corporalidad como el texto del cuerpo se producen como el efecto de una violencia, la de un castigo de múltiples cortes y la de una escritura que, al exacerbar tanto el proyecto imposible de la aplicación del método cirujano, demuestra su intrínseca conexión con la tortura.

Sin embargo, las mutilaciones y los cortes del texto son una derrota sólo si se interpretan en el marco de la productividad textual normativa; dentro de una escritura que busca construirse un cuerpo hecho de una intensidad instantánea, fruto de una lógica violenta y sensacional, *Farabeuf* resulta una experimentación exitosa y en continuo devenir hasta la completa disolución.

Un texto cuya desestratificación – en términos interpretativos – no deja nada más que Cuerpo sin Órganos: un fluir de imágenes y sensaciones que producen continuamente líneas de fuga y horizontes de posibilidades.

CONCLUSIÓN

Esta tesis se centra en el análisis de la representación del cuerpo en la novela *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo, en la que se operativiza su deconstrucción y construcción.

Se propone la lectura de este proceso disyuntivo en seno a la corporalidad a la luz de la práctica del Cuerpo sin Órganos planteada, en un nivel práctico, por el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud (1964) y, en un nivel abstracto, por la filosofía de la diferencia de Gilles Deleuze y de Félix Guattari (1972;1980), quienes lo relacionan con un devenir continuo que desemboca en la imperceptibilidad.

Tanto la reflexión artaudiana, como la de los dos pensadores franceses converge en una reevaluación del ideal normativo del cuerpo que se desliga de esta regulación a través de la experimentación y la performatividad, que hacen de la instancia corporal un umbral de potencialidades; una condición más probable si se verifica dentro de lo que se define en términos patologizantes, reevaluada en tanto punto de partida para una nueva forma, tanto del cuerpo como del texto.

Este acercamiento se ha considerado a la luz de las mismas instancias deconstructivas y reconstructivas en la narrativa elizondiana. Tanto en *Farabeuf* como en otros textos analizados, ésta ve en la representación del cuerpo un lugar desde el que organizar nuevos modos de la narración y, contemporáneamente, desestabilizar el pensamiento racional, a través de la ruptura de la misma representación que lo enmarca.

Asimismo, el planteamiento del mismo proceso, que en términos de Deleuze y Guattari se puede definir «devenir», se produce dentro de la práctica teatral artaudiana, que deconstruye un lugar cargado de significaciones por lo que concierne la construcción normativizada del cuerpo: el teatro en su utilizzo médico. La impugnación de la anatomía por parte del Teatro de la Crueldad artaudiano se verifica en la visibilización de su cualidad de violencia organizada, es decir, en tanto tortura.

La experimentación del dolor se vuelve una práctica ritual que se precisa encarar para liberarse de la organización; esto se produce en *Farabeuf* en el sometimiento de una instancia femenina que se somete a una intervención que, supuestamente, debería devolver una identidad fija y estable a través de una práctica que oscila entre la tortura y la cirugía.

La impugnación del contexto aparentemente normativizante se origina en la sumisión: como el sacrificado que, en las teorizaciones batailleanas, quiere reincorporarse con la continuidad, la mujer acepta la cirugía-suplicio que será reconvertida en un teatro

fantasmagórico e hipersensacional en el que su identidad se confunde y se abre, de la misma manera en la que su cuerpo se vuelve un umbral poroso, abierto a recuerdos y sensaciones que no ha vivido nunca.

Su existencia misma se cuestiona dentro de un sistema de normativización textual; en los “personajes” de *Farabeuf* no se encuentran, de hecho, las condiciones de aceptabilidad que son requeridas para concretarse a la luz del concepto mismo de personaje: su estructura escapa la definición en términos genéricos, es decir, carece de verosimilitud, de una focalización omnisciente y de la caracterización del personaje.

En estos términos, la narrativa de Salvador Elizondo se puede insertar dentro de una propuesta experimental que apela a un desafío que busca dar cuenta de las posibilidades que los límites vehiculan cuando se derrumban y se vuelven umbrales. Es la apuesta tanto de la lógica de la sensación de Bacon, del teatro de Artaud, como del Cuerpo sin Órganos, que se proponen desorganizar lo organizado y lo jerarquizado, que se percibe como una limitación.

En todas las perspectivas analizadas, el cuerpo es el lugar de su misma subversión. Esto es evidente en la práctica masoquista, donde la ritualidad, la hipersensación, pero también la visibilización de las relaciones de poder, se vuelven puntos – o como dirían Deleuze y Guattari, líneas – de fuga que impugnan la norma a través del desmembramiento y a la disolución del sujeto.

De la misma manera, la deconstrucción de la norma anatómica en *Farabeuf* se constituye a raíz de procedimientos irónicos y paródicos que, junto con la conexión de la práctica con la tortura, deslegitiman los principios mismos del discurso médico, que se basa en la objetividad y en la neutralidad; el planteamiento de una violencia visible y destructiva, sin bien aterroriza las voces del texto, se vuelve un recurso para abandonar la definición, tanto de su rol de personaje, como de una práctica escritural convencional. Sin embargo, como se presume del título, la deconstrucción del ideal normativo de la representación se alternará a una nueva construcción.

Ahora bien, para dar cuenta de una aproximación a lo que es un punto de llegada conceptual para definir lo que se entiende por reconstrucción, es necesario, una vez más, remitirse al pensamiento deleuziano y guattariano: para que se puedan precipitar los devenires, es decir, para poder salir de la condición de sujeto, es necesaria la experimentación y la performatividad; pero no es suficiente.

La condición final del vaciamiento del sujeto es su devenir-imperceptible, es decir, su definitivo abandono de una materialidad que pueda alinearse con una identidad definida

y abrirse a las diferencias y a las intensidades que, como en un rizoma, se derraman sin una cartografía organizada y previsible. La reconstrucción de una corporalidad que impida una reterritorialización (es decir, que nuevamente se produzca el deseo normativo y, entonces, un sujeto) se gesta en su continua imperceptibilidad.

Farabeuf operativiza el devenir-imperceptible a través de superficies sensibles, pero siempre ininteligibles: espejos borrosos que reflejan figuras al infinito que desplazan y fragmentan la identidad; fotografías que retratan una imagen «imprecisa en la que se representaba, borrosamente, un hecho incomprensible, o tal vez terriblemente claro» (1999:91). Hasta llegar a reproducirse, efímeramente, en un carácter indescifrable que se traza en un vidrio empañado que alguien intenta borrar; como el rostro de un suplicado cuyo nombre e identidad se buscan, pero no se encontrarán nunca. Como se evidencia en un vano tentativo de identificación de la voz de la mujer: «Soy capaz de imaginarme a mí misma convertida en algo que no soy, pero no en algo que he sido; soy, tal vez, el recuerdo remotísimo de mí misma en la memoria de otra que yo he imaginado ser. [...] Soy la materialización de algo que está a punto de desvanecerse, un recuerdo a punto de ser olvidado...» (1999:96).

Corporalidades que se constituyen por una lógica de intensidades que no son aprehensible a través de la racionalidad, ya que esto significaría una nueva reterritorialización; más bien, es necesario apelarse a una lógica de la sensación que se gesta en la ruptura infinita a partir de una condición minoritaria: la de la histérica, del esquizofrénico, del masoquista, del loco en el teatro-quirófano de la crueldad, de un personaje en una novela tan abierta como su cuerpo.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DEL AUTOR

ELIZONDO, Salvador (1959). «En torno al Ulysses de Joyce» en *Estaciones*, XIII, verano, págs. 98-111.

– (1969). *Cuaderno de escritura*, México, Universidad de Guanajuato.

– (1975). «Texto legible y texto visible» en *Artes visuales*, núm. 6, págs. 3-25.

– ([1992]2015). «Génesis de *Farabeuf*. Fragmentos de una conferencia», en *Farabeuf, o crónica de un instante*, México, Colegio Nacional.

– (1993). «Juan Rulfo» en *Vuelta*, núm. 203, págs. 8-9.

– (1999). *Narrativa completa*, prólogo de Juan Malpartida, México, Alfaguara.

– (2000). *Autobiografía precoz*, México, Aldus.

– (2012). *Contubernio de espejos*, México, Fondo de Cultura Económica.

– (2015). *Diarios: 1945-1985*, prólogo, selección y notas de Paulina Lavista, México, Fondo de Cultura Económica.

ENTREVISTAS

CASTAÑÓN, Adolfo (2003). «La escritura como experiencia interior: entrevista a Salvador Elizondo» en *La Palabra y el Hombre*, abril-junio, no. 126, p. 7-19.

– «Farabeuf visto por Salvador Elizondo en Confabulario». Segunda época Sitio web: <https://confabulario.eluniversal.com.mx/providence-alan-moore-visita-a-lovecraft/> [consultado el 09 de septiembre de 2020]

GONZÁLEZ, Emiliano (1971). «Salvador Elizondo: mi finalidad es realizar una escritura pura» en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 499, septiembre, pp. ii-iv.

RUFFINELLI, Jorge (1977). «Entrevista. Salvador Elizondo», en *Hispanamérica. Revista de Literatura*, 1977, núm. 16, págs. 33-47.

TEORÍA Y CRÍTICA

AGÜERA, Victorio (1981). «El discurso grafocéntrico en "El grafógrafo" de Salvador Elizondo», en *Hispanamérica*, Año 10, No. 29 (Aug., 1981), pp. 15-27.

ALBERDI SOTO, Begonia (2014). *Salvador Elizondo: el relato de las imágenes*, Tesis de Magíster en Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile.

– (2016). «Escribir la imagen: la literatura a través del éfrasis», en *Literatura y Lingüística*, n°33, pp.17-38.

– (2017). «La cámara lúcida: diálogos entre Salvador Elizondo y Roland Barthes», en *Revista Confluencia*, Vol. 32, n°2, pp.2-14.

– (2018). «Desviar la tradición: el arte de la apropiación de la revista mexicana *S.NOB*» en *Revista de Humanidades*, Universidad Andrés Bello, n°37 (enero-junio 2018), págs.15-17.

AMENDOLA, Alfonso; DEMITRY, Francesco; VACCA, Viviana (coords.) (2018). *L'insorto del corpo. Il tono, l'azione, la poesia. Saggi su Antonin Artaud*, Verona, ombre corte.

AMÍCOLA, José (comp.) (2015). *Una erótica sangrienta. Literatura y sadomasoquismo*, La Plata, EDULP.

ALBARRÁN, Claudia (2000). *Luna meguante*, México, Juan Pablos.

ALCALÁ, Dulce (2018). «*Farabeuf* o el cuerpo que se *excribe*», en *Tramas. Subjetividad y procesos sociales*, núm. 49, junio, año 29, págs. 11-37.

ARANZUBIA, Asier (2011), «*Nuevo Cine (1961-1962)* y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna», en *Dimensión Antropológica*, año 18, vol. 52, mayo/agosto, págs. 101-121. Disponible en: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=6893>

ARTAUD, Antonin ([1964] 2000). *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Giulio Einaudi editore.

– (2019). *Per farla finita con il giudizio di dio*, a cura di Marco Dotti, Postfazione di Antonio Carona, Milano-Udine, Mimesis Edizioni.

ARREDONDO, Inés ([2011]2014). *Cuentos completos*, México, FCE.

BÁDER, Petra (2017). *La presencia de lo feo en la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX. La estética de Salvador Elizondo y Mario Bellatin*, Tesis de Doctorado, Universidad Eötvös Loránd, Budapest.

BARRÓN ROSA, León Felipe (2017). *Silencio y escritura en Salvador Elizondo*, México, Fondo Editorial, Universidad Autónoma de Querétaro.

BATAILLE, Georges ([1957]1997). *El erotismo*, Barcelona, Tusquets Editores.

BARTHES, Roland ([1980]2003). *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Giulio Einaudi Editore.

BECERRA, Eduardo (1996). *Pensar el lenguaje; escribir la escritura. Experiencias de la narrativa hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

– (1997). «Escribir (con) el cuerpo: entorno a Elizondo, Paz y Sarduy», en *Guaragua*, núm.4, págs. 30-48.

– (2016). «Prólogo» en *Farabeuf, o crónica de un instante*, Madrid, Cátedra Ediciones.

BERSANI, Leo ([1995]1996). *Homos*, Cambridge, Harvard University Press.

– ([1986] 2011). *El cuerpo freudiano: Psicoanálisis y arte*, Buenos Aires, Ediciones Literales.

BROOKS, Peter (1993). *Body Work. Object of Desire in Modern Narrative*. London, Harvard UP.

BYUNG-CHUL HAN ([2012]2014). *La società della trasparenza*, Milano, Edizioni nottetempo.

– (2021). *La scomparsa dei riti*, Milano, Edizioni nottetempo.

BUTLER, Judith ([1999] 2019). *El género en disputa*, Buenos Aires, Paidós.

CADAVA, Eduardo (1997). *Words of light. Theses on Photography of History*, Princeton, Princeton University Press.

CAMPORESI, Piero (1988). *Il sugo della vita*, Milano, Edizioni Mondadori.

CARRILLO-ARCINIEGA, Raúl (2006). «La violencia erótica del cuerpo femenino en *Farabeuf o crónica de un instante* de Salvador Elizondo» en *Literatura mexicana*, vol.17, núm 2, págs. 73-83.

CASTAÑÓN, Adolfo (1991). «Las ficciones de Salvador Elizondo» en *Vuelta*, núm. 176, julio de 1991, págs. 51-54.

CERDA NEIRA, Kristov (2011). «Farabeuf: escribir el cuerpo» en *Alpha*, diciembre, págs. 85-104.

CESERANI, Remo (2011). *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri.

CHARCOT, Jean-Martin (1890). *Oeuvres complètes, Leçons sur les maladies du système nerveux*, Paris, Ed. Progrès Médical.

COLLI, Giorgio (1975). *La nascita della filosofia*, Milano, Adelphi Edizioni.

COLEBROOK, Claire ([2001]2002). *Gilles Deleuze*, London and New York, Routledge.

CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges (eds.) (2005a). *Historia del cuerpo 1. Del Renacimiento al Siglo de las Luces*, Madrid, Torrelaguna.

– (2005b). *Historia del cuerpo 2. De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*, Madrid, Torrelaguna.

– (2005c). *Historia del cuerpo 3*. Madrid, Torrelaguna.

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine ([1988] 1992). *Storia del viso*, Palermo, Sellerio Editore.

CUEVAS VELASCO, Angélica Norma (2004). *El espacio poético en la narrativa. De los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo*, tesis doctoral, México, Universidad Autónoma Metropolitana.

CURLEY, Dermot F. (1989). *En la isla desierta: una lectura de la obra de Salvador Elizondo*, México, Fondo de Cultura Económica.

DAVIES, James (2006). «Beyond Masochistic Ritual in Joyce and Deleuze: Reading Molly as Non-Corporeal Body», en *European Joyce Studies*, vol.17, JOYCE, “PENELOPE” AND THE BODY, págs. 171-188.

DE LA COLINA, José (2009). *José de la Colina*, nota introductoria de Juan José Reyes, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura.

DE LOS RÍOS, Valeria (2012). «Imaginario apocalíptico, cuerpo y tecnología en *Apocalypse 1900* y *Farabeuf o la crónica de un instante* de Salvador Elizondo» en *Estudios 20:39* (enero-julio), págs. 19-37.

DE MASI, Franco (1999). *La perversione sadomasochista*, Torino, Bollati Boringhieri.

DE MARINIS, Marco (1999). *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*, Bologna, Bulzoni Editore.

DE TERESA OCHOA, Adriana María (1989). «*Farabeuf*» de Elizondo, Tesis de licenciatura, México D.F., Universidad Autónoma de México.

DELEUZE, Gilles, ([1967] 2001). *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Amorrortu, Buenos Aires.

– ([1967]1998). *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Editorial Anagrama.

– ([1969]1994). *La lógica del sentido*, Barcelona, Editorial Paidós.

– ([1981]2002). *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet.

– ([1993]1996). *Crítica y clínica*, Barcelona, Editorial Anagrama.

– (1995). *Deseo y placer*, Barcelona, Archipelago. Cuadernos de crítica de la cultura.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, ([1972]1985). *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

- ([1975] 1978). *Kafka. Por una literatura menor*, México, Ediciones Era.
 - ([1980] 1998). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
 - ([1991] 1997). *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- DERRIDA, Jacques (1967). *L'écriture et la difference*, Paris, Éditions du Seuil.
- DESCARTES, René (1991). *Opere filosofiche, volume I*. Roma-Bari, Editori Laterza.
- DIDI-HUBERMAN, Georges ([1982]2008). *L'invenzione dell'isteria: Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, a cura di Riccardo Panattoni e Gianluca Solla, traduzione di Enrica Manfredotti, Genova, Marietti.
- ÉJZENŠTEJN, Sergej M. ([1985] 2004). *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio.
- (1998). *Il movimento espressivo. Scritti sul teatro*, a cura di Pietro Montani, Venezia, Marsilio.
- ESPERÓN, Juan Pablo (2014). «Sorprendente es el poder del cuerpo. Deleuze y su interpretación de Nietzsche y Spinoza» en *Philosophia*, 74/1, 2014, págs. 39-54.
- (2017). «Pensar el acontecimiento a partir de la filosofía de Deleuze» en *Devenires*, XVIII, núm. 36, págs. 33-53.
- FENOLLOSA, Ernest; POUND, Ezra (1977). *El carácter de la escritura como medio poético*, Madrid, Visor.
- FONTANA, Alessandro ([1972]2002). «Introduzione» en Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- FREUD, Sigmund (1978). *Introduzione alla psicanalisi ed altri scritti. Opere 1915-1917. Vol. 8.*, Torino, Editore Boringhieri.
- (1979). *L'io e l'es e altri scritti. Opere 1917-1923. Vol. 9.*, Torino, Editore Boringhieri.
- FOUCAULT, Michel ([1963]1998). *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*, introduzione e traduzione di Alessandro Fontana; postfazione di Mauro Bertani, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- ([1971] 2004). *L'ordine del discorso e altri interventi*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
 - ([1975] 2014). *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
 - ([1976] 2020). *Storia della sessualità. La volontà di sapere*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore.
 - ([1994] 2001). *Dits et écrits. Tome II, 1976-1988*, Paris, Éditions Gallimard.

– ([1999]2007). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

– ([2003]2007). *El poder psiquiátrico*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

FOUCAULT, Michel; RABINOW, Paul (1997). *Essential Works: 1954-1984. 1. Ethics: subjectivity and truth*, New York, New Press.

GALIMBERTI, Umberto ([1983]2017]. *Il corpo*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore.

GARCÍA PONCE, Juan (2008). *Juan García Ponce*. Selección y nota de Eduardo Vázquez Martín, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura.

– (1982). *Figuraciones*, ebook online.

GARRIDO JIMÉNEZ, Enrique Ricardo (2017). *El proceso de transgresión en Farabeuf de Salvador Elizondo*, tesis de grado, Universidad Autónoma del Estado de México, Estado de México.

GASPAROTTI, Romano (2007). *Filosofía dell'Eros. L'uomo, l'animale erotico*, Torino, Bollati Boringhieri.

GINZBURG, Carlo ([1986]1999). *Mitos, Emblemas, Indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Editorial Gedisa.

GIRARD, René ([1972]1983). *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama Editor.

GLANTZ, Margo (1971). *Onda y escritura en México. Jóvenes de 20 a 33*, México, Siglo XXI Editores.

GOIĆ, Čedomil (1988). *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana 3. Época contemporánea*, Barcelona, Editorial Crítica.

GODANI, Paolo (2009). *Deleuze*, Roma, Carocci Editore.

GROSSMANN, William I. (1986). «Notes on Masochism: A Discussion of the History and Development of a Psychoanalytic Concept» en *The Psychoanalytic Quarterly*, Volume 55, Issue 3, págs. 379-413.

GUNNING, Tom (1995). «“Animated Pictures”, Tales of Cinema's Forgotten Future» en *Michigan Quarterly Review*, vol.34, n.4, págs. 465-485.

GUTIÉRREZ PIÑA, Claudia (2016). *Las variaciones de la escritura. Una lectura crítica de «El Grafógrafo» y la obra de Salvador Elizondo*, México, D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.

GUTIÉRREZ PIÑA, Claudia; SÁNCHEZ ROLÓN, Elba (2016). *Salvador Elizondo: ida y vuelta. Estudios críticos*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato.

HIROKO SUGIYAMA, Gloria Josephine (2011). «Elizondo, Joyce y la nueva estética. Más allá de una ambigüedad aliterada» en *Revista Fuentes Humanísticas*, 23(42), 149-167.

JARA, René (1982). *Farabeuf. Estrategias de la inscripción narrativa*, México, Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Humanísticas.

KRAFFT-EBING, Richard ([1924]1966). *Psychopathia Sexualis*, traducción italiana dalle 16° e 17° edizione tedesca completamente rielaborata dal Dott. Albert Moll con note di adeguamento al Diritto italiano a cura del prof. Piero Giolla, Milano, Carlo Manfredi Editore.

KRAUZE, Enrique (1981). «Cuatro estaciones de la cultura mexicana» en *Vuelta*, núm. 60, noviembre de 1981, págs.27-42.

KRISTEVA, Julia ([1980] 1982). *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press.

LE BRETON, David ([1990]2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión.

– (2007). *Adiós al cuerpo*, México, La Cifra Editorial.

LIDA, Clara (2013). «La fundación de la Casa de España en México. Un eslabón entre México y la Segunda República española: 1931-1940», en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, n.91-92, págs. 9-18.

MACHEN, Arthur (1894). *The Great God Pan and the Inmost Light*, Boston, Roberts Bros.

MADRID, L., ROSAS, P. (1987). «*Farabeuf o la crónica de un instante: antinovela y novela de búsqueda existencial*», en *Tierra Adentro*, octubre-noviembre, número 12, págs. 8-11. <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/revista/farabeuf-o-la-cronica-de-un-instante-antinovela-y-novela-de-busqueda-existencial/> [consultado el 30/11/2020]

MALPARTIDA, Juan (1999), «Prólogo» en *Narrativa completa*, México, Alfaguara.

MARX, Karl (1976). *Marx-Engels. Opere Complete*, Roma, Editori Riuniti.

MANCERA RODRÍGUEZ, Eugenio (2016). *Generación del Medio Siglo y poética del erotismo en Juan García Ponce*, México, Universidad de Guanajuato.

MANZOR-COATS, Lillian (1986). «Problemas en *Farabeuf* mayormente intertextuales», en *Bulletin Hispanique*, tome 88, n°3-4, págs. 465-476.

MARTÍNEZ CARRIZALES, Leonardo (2005). «Las pautas intelectuales de la *Revista Mexicana de Literatura* (primera época, 1955-1957)» en *Tema y variaciones de literatura*, Universidad Autónoma Metropolitana, n°25, 2005, págs. 121-148.

– (2008). «La generación del medio siglo. Tesis historiográfica sobre una categoría del discurso» en *Tema y variaciones de literatura*, Universidad Autónoma Metropolitana, n°30, 2008, págs. 19-38.

– (2016). «*Revista Mexicana de Literatura. Autonomía literaria y crítica de la sociedad*». En *Tempo Social, revista de sociología da USP*, v.28, n.3, diciembre, págs. 51-76.

MEYER, Lorenzo (2000). «La institucionalización del nuevo régimen», en Centro de Estudios Históricos, *Historia general de México*, México, D.F., El Colegio de México.

MIER, Raymundo (1997). «*Farabeuf, o la narración contemporánea como tragedia*» en *Medio siglo de literatura latinoamericana 1945-1995*, Universidad Autónoma Metropolitana, México.

MONSIVÁIS, Carlos (2000). «Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX», en Centro de Estudios Históricos, *Historia general de México*, México, D.F., El Colegio de México.

MELO, Juan Vicente (2009). *Juan Vicente Melo*, selección y nota de Christopher Domínguez Michael, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura.

MUÑOZ, Mario, (2011). «La literatura mexicana de transgresión sexual», *Amerika* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 21 juin 2011, consulté le 16 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/amerika/1921> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/amerika.1921>

NANCY, Jean-Luc (2000). *Corpus*, Paris, Éditions Métailié.

NIETZSCHE, Friedrich ([1968]1999). *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi Edizioni.

– (2010). *Io sono dinamite*, Prato, Piano B edizioni.

NOCHLIN, Linda ([1994]2001). *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London, Thames and Hudson.

NOYES, John K. (2008). *The Mastery of Submission. Inventions of Masochism*, Ithaca, New York, Cornell University Press.

OOSTERHUIS, Harry (2012). «Sexual Modernity in the Work of Richard Von Krafft-Ebing and Albert Moll» en *Medical History*, 56 (02), abril, págs. 133-155.

ORTEGA Y GASSET, José (1966). *Obras completas. Tomo III*, Revista de Occidente.

ORDUÑA FERNÁNDEZ, Nuria de (2020): «Cine y compromiso crítico en la segunda generación del exilio en México», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico 4: 446-465.

OVIEDO, José Miguel (2001a). *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, Madrid, Alianza Editorial.

– (2001b). *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial.

PAZ, Octavio (1956). *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica.

PEREIRA, Armando (1995). «La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana», en *Literatura Mexicana*, vol.6, n.1, págs. 187-212.

– (coord.) (2004a). *Diccionario de la literatura mexicana: Siglo XX*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.

– (2004b). «La escritura de *Farabeuf* de Salvador Elizondo», en *Actas XV Congreso AIH (Vol. IV)*, págs. 539-543.

PEREIRA, Armando, ALBARRÁN, Claudia (2006). *Narradores mexicanos en la transición de medios siglo. 1947-1968*, México, UNAM.

PÉREZ DANIEL, Iván. «Notas sobre los orígenes de la *Revista Mexicana de Literatura*» en *Tema y variaciones de literatura*, Universidad Autónoma Metropolitana, n°25, 2005, págs. 149-176.

– «Nuevas voces: la narrativa mexicana en la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1957)» en Civil, Pierre (coord.); Crémous, Françoise (coord.) (2010). *Nuevos caminos del hispanismo...*, *Actas del XVI Congreso AIH*, España, Iberoamericana, págs. 2535-2542.

PLATÓN ([1983]1987). *Diálogos II. Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*. Traducciones, introducciones y notas por J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F. J. Olivieri, J. L. Calvo, Barcelona, Editorial Gredos.

– ([1986]1988). *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Traducciones, introducciones y notas por C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Íñigo, Barcelona, Editorial Gredos.

PINEL, Philippe (1801). *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou La manie*, París, Richard, Caille et Ravier.

POZAS HORCASITAS, Ricardo (2008). «La Revista Mexicana de Literatura: territorio de la nueva elite intelectual (1955-1965)» en *Estudios Mexicanos*, vol.24, n1, págs. 53-78.

PRÓSPERI, Germán (2012). *El cuerpo en la posthistoria. La cuestión del cuerpo en las filosofías de A. Kojève, G. Bataille, G. Deleuze y G. Agamben*, tesis doctoral, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de filosofía.

REIK, Theodor (1941). *Masochism in Modern Man*, New York, Grove Press.

- REVELES, Patricia (2007). «Para una lectura iconotextual de Farabeuf de Salvador Elizondo» en *TRANS- Revue de littérature générale et comparée*, núm, 4, publicado el 18 julio 2007 [consultado el nueve de noviembre de 2021].
- RIVIÈRE, Jacques (2013). *Il romanzo d'avventura*, introduzione, traduzione e cura di Flavia Mariotti, Pisa, Pacini.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1961). *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- ROMERO, Rolando J. (1989). «Salvador Elizondo: escritura y ausencia del lector», en *La Palabra y el Hombre*, julio-septiembre, n.71, págs. 117-130.
- (1990). «Ficción e historia en *Farabeuf*», en *Revista Iberoamericana*, n.151, 190, págs. 403-418.
- (1998). «Violencia, cuerpo y estética: el orientalismo y *Farabeuf* de Salvador Elizondo», en *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, México: Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, págs. 431-39.
- SÁNCHEZ ROLÓN, Elba (2019). *La escritura en el espejo. Farabeuf de Salvador Elizondo*, Universidad de Guanajuato, Silao.
- SARDUY, Severo (1969). *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- SAWDAY, Jonathan (1995). *The Body Emblazoned. Dissection and the human body in Renaissance culture*, London, Routledge.
- SCARRY, Elaine (1990). *La sofferenza del corpo: la distruzione e la costruzione del mondo*, Bologna, Il Mulino.
- SERRATOS, Francisco (2010). *La memoria del cuerpo: Salvador Elizondo y su escritura*, México, D.F., Editorial Ficticia.
- SIMMEN, Edward (1988). *Gringos in Mexico: An Anthology*, Fort Worth, Texas Christian University Press.
- SMITH, Steven B. (2003). *Spinoza's Book of Life: Freedom and Redemption in the "Ethics"*, New Heaven and London, Yale University Press.
- SOMAINI, Antonio (2011). *Ėjzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- SONTAG, Susan ([1977]2004). *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi Editore.
- SOTOMAYOR, Aurea M. (1980). «El hipogeo secreto: la escritura como palíndromo y cópula» en *Revista Iberoamericana*, núms. 112-113, págs. 499-513.

SPINOZA, Baruch ([1959]2006). *Etica dimostrata secondo l'ordine geometrico*, Torino, Bollati Boringhieri Editore.

STEVENSON, Robert Louis ([1886] 2002). *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde and Other Tales of Terror*, London, Penguin Classics.

STEPHENSON, Berry (2001). «Charcot's Theatre of Hysteria» en *Journal of Ritual Studies* , 2001, Vol. 15, No. 1 (2001), págs. 27-37.

TATAR, María (1978). *Spellbound: Studies on Mesmerism and Literature*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

TERONI, Sandra (a cura di) (2019). *Il romanzo francese del Novecento*, Roma, Editori Laterza.

TORNERO, Angélica (2007). «Expresiones de domino en “Las mariposas nocturnas” de Inés Arredondo» en *Hispanic Journal*, Vol. 28, No. 1 (Spring 2007), págs. 91-103.

TURNER, Victor ([1982]1986). *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino.

UBILLUZ, Juan Carlos (2006). *Sacred Eroticism: Georges Bataille y Pierre Klossowski in the Latin American Erotic Novel*, Lewisburg, Bucknell University Press.

VIOLI, Alessandra (1998). *Le cicatrici del testo: l'immaginario anatomico nelle rappresentazioni della modernità*, Bergamo, Bergamo University Press, Edizioni Sestante

– (2002). *Il teatro dei nervi. L'immaginario nevrotico nella cultura dell'Ottocento*, Bergamo, Bergamo University Press, Edizioni Sestante.

– (2013). *Il corpo nell'immaginario letterario*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni.

WILSON, Luke (1987). «William Harvey's Prelectiones: The Performance of the Body in the Renaissance Theater of Anatomy» en *Representations*, Winter, 1987, No. 17, Special Issue: The Cultural Display of the Body (Winter, 1987), págs. 62-95.

ZILBOORG, Gregory; HENRY, George ([1941] 2001). *Storia della psichiatria*, Roma, Nuove Edizioni Romane.