



**Universidad
de Guanajuato**

CAMPUS GUANAJUATO

DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO

DOCTORADO EN ARTES

“Farabeuf y las figuras paraestáticas”

Trabajo de titulación en la modalidad de tesis individual que para obtener el grado de Doctora en Artes presenta:

Lourdes Yunuen Martínez Puente



Guanajuato, Gto; noviembre 2016.

Farabeuf y las figuras paraestáticas

Lourdes Yunuen Martínez Puente

Guanajuato. Gto; noviembre 2016.



Universidad
de Guanajuato

CAMPUS GUANAJUATO

DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO

DOCTORADO EN ARTES

“Farabeuf y las figuras paraestáticas”

Trabajo de titulación en la modalidad de tesis individual que para obtener el grado de Doctora en Artes presenta:

Lourdes Yunuen Martínez Puente

Dirigido por:

Dra. María Esther Castillo García

Miembros del jurado:

Dr. Benjamín Valdivia Gómez

Dr. Pedro del Villar Quiñones

Dra. Sara Julsrud López

Dr. Pablo Pérez Castillo

Guanajuato. Gto; noviembre 2016.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo I. De la literalidad sádica y el neobarroco en <i>Farabeuf</i>	7
1.1 Arte y continuidad.....	7
1.2 Ecos del modernismo neobarroco latinoamericano.....	10
1.3 De la literalidad sádica o erotismos espectrales: Sade, Bataille y Elizondo.....	16
1.4 Del neobarroco como <i>retombée</i> del exceso y la inestabilidad.....	36
Capítulo II. <i>Farabeuf</i> y los mecanismos de representación.....	55
2.1 Mecanismos de artificialización.....	55
2.2 Neobarroco: El <i>Eros</i> del ser en la escritura.....	63
2.3 Neobarroco: El espejo de la seducción.....	67
Capítulo III. <i>Figuras paraestáticas</i>.....	73
Conclusiones. De la elusividad del arte neobarroco.....	95
Bibliografía.....	98
Notas.....	104

Introducción

o se regresa de uno mismo a uno
mismo,
y entre espejos impávidos un
rostro
me repite a mi rostro, un rostro
que enmascara a mi rostro.

(Octavio Paz)

A semejanza del mío, del nuestro, el rostro del arte es el rostro que juega en lo imposible. Figura abierta a su propio abismo aparentemente indescifrable. Imagen de un pintor retratándose ante el espejo, que en el deseo de capturar su rostro, sólo se transporta de una ilusión a otra. Cuando el autorretrato retrata el interior de la máscara y nos devuelve lo que de otra manera sería incognoscible.

El presente trabajo consta de una investigación paralela entre un texto escrito y una expresión plástica. Como artista plástica y como estudiosa de la literatura, me interno en la poética del escritor mexicano Salvador Elizondo, en específico la de su texto *Farabeuf* (1965), para identificar y subrayar ciertos aspectos de ella ligados al erotismo, al espejo (ilusión/seducción) y a la subversión, y después verterlos al lenguaje del dibujo, del grabado calcográfico y de la escultura. Su desciframiento no obstante, no remite al calco en tanto ilustración de la novela, sino a la conformación de un planteamiento estético, que aborde desde la teoría y desde el hacer, una pregunta acerca de los rasgos seductores y eróticos en el arte que plantea un acto subversivo, revolucionario, en el acto de pensarse a sí mismo. El vínculo teórico propone una estética que aprehenda ambos (el texto, la plástica) y se construye desde la propuesta teórico-ensayística de Severo Sarduyⁱ, la concepción de erotismo de Georges Batailleⁱⁱ, y la glosa a la seducción propuesta por Jean Baudrillardⁱⁱⁱ. Me remito también al concepto de figura^{iv} de Raúl Dorra, a la teoría de la sensación de Gilles Deleuze^v, y al trabajo crítico-teórico del propio Elizondo.^{vi}

Esta búsqueda estética surge en tanto las figuras que aparecen en obras de arte como el *Farabeuf* de Elizondo, acaban por ausentarse, por negar una identidad. Es un cuerpo que posee máscaras infinitas que lo transforman, lo metamorfosean y lo ocultan, y le conceden con ello, la posibilidad de devenir otredad. Estética como umbral a un mundo de posibilidades, de máscaras e ilusiones, que al negar niega el sentido que implicaría el rostro, juega con la identidad de la figura.

Las obras de Salvador Elizondo me han permitido pensar el arte como un artificio lúdico que contiene, en su multiplicidad de figuras, la ambigüedad del sentir humano; lo incierto de las sensaciones. Ya el escritor mexicano veía en el arte una puerta o un umbral que nos entrega posibilidades de mundo. Un mundo cuyo gesto, deseo o capricho revela la fealdad y la belleza de la humanidad. Toda analogía entre discurso y cuerpo forjada de tesitura y textura, y que en palabras de Dorra sale a escena y se ofrece como espectáculo para la mirada, puede leerse desde múltiples categorías estéticas en donde lo ominoso, lo grotesco, lo abyecto tienen cabida. El cuerpo erótico, sublimado e ilusorio, es de gran importancia en la presente disertación sobre dos escenarios de expresión plástica.

¿El arte ha de revelarse, de revelar algo?, ¿o es del silencio que guarda y del secreto que esconde de donde toma sus fuerzas? Se podría decir que a la figura le pertenece un silencio tan importante como su danza, como la conformación a su espectáculo, pues la figura es más que el espectáculo en la apreciación estética. Más allá del cuerpo que sale a escena y se posa frente a la mirada, emerge también el silencio. La mirada es partícipe de la presencia de la figura, pero la sabe inaprensible.

La humanidad anhela vivir un instante de contacto con la continuidad. El ser discontinuo se desgarrar ante la aparición de lo sagrado como objeto de prohibición y por ende, objeto de transgresión. Sin embargo lo sagrado no puede estar presente pues es la ausencia misma en tanto revelación de muerte, de continuidad. En este sentido, todo intento es fallido, toda desaparición aparente es un engaño.

Cuando una obra nos absorbe, cuando la tensión de la figura nos desgarrar como una vivencia, nos enfrentamos con la aparición de una ausencia enmascarada de presencia y vida. La figura implica una búsqueda de continuidad, y al cuerpo no le es dado acceder a lo continuo más que fuera de sí. Es por ello que el arte implica una salud, pues genera esa ilusión, esa posibilidad de continuidad sin necesidad de la muerte inmediata, y paralelamente, nos hace conscientes del erotismo, de lo sagrado y de la violencia.

Así como al ser humano le es imposible comprenderse a sí mismo (y quizás incluso contenerse); así como el ser humano participa de varios mundos ilusorios, así el arte –la figura que la humanidad crea– participa también del carácter ambiguo e incierto del ser, e incluso lo intensifica, pues goza del sacrificio de lo humano para la construcción de la obra. Es decir, los sujetos que se internan en los juegos creativos del arte, son sólo el medio para la creación de la figura, que una vez elaborada, vive independientemente del sujeto creador. El arte necesita ser otredad para existir en sí mismo. Similar al gesto humano, el arte expresa –en la materialidad de los diversos soportes (palabra, papel o lienzo)–, seduce y reta. Esa presencia ausente del gesto humano y de su sensibilidad que las obras inscriben o graban en el imaginario socio-cultural es, paradójicamente, lo que permite encontrar en ellas una aparente imagen de continuidad de la sensación humana. En tanto figura –que para entrar en ese terreno de la identidad de los opuestos tan caro a las propuestas de corte erótico que aquí estudio– vive de su cesación porque al expresarse revela una ausencia, su acabamiento, su incertidumbre. La figura es un elemento que en su imperfección es, existe. El ser humano conoce su finitud, su discontinuidad, y por ello crea un terreno sagrado que le permita crearse la ilusión de lo continuo, de la aparente vida infinita que ocurre siempre fuera del cuerpo (que marca o establece la discontinuidad). El arte no es ajeno a la idea de muerte y al juego de las apariencias, por tanto no puede desligarse del encanto de la seducción y del erotismo, aguarda para revelarse.

Si el quehacer artístico como juego de seducción, a semejanza de la muerte, desnuda el cuerpo, es una desnudez distinta a la de la carne, es la desnudez en la ausencia del cuerpo, sin la condición del organismo. Me encuentro entonces ante una paradoja sólo aparente, pues al negar lo físico me refiero a nuevas presencias^{vii} que implican ausencias. El arte es quizás un continente de vida, pero en un plano en que la vida como la conozco desaparece o acaso, como Lacan lo sugiriese al referirse a lo Real irrepresentable para el sujeto.

La figura no nos regresa lo humano, sino la eterna imposibilidad de lo sagrado. Es continuidad de sensaciones, sí, pero que vive en una realidad ajena a lo humano (ajena a su discontinuidad) y que paradójicamente expresa y contiene sensaciones humanas. Lo anterior surge de la idea de la ausencia de lo humano que Gilles Deleuze y Félix Guattari exponen en su libro *¿Qué es la filosofía?*:

Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es *un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos*.^{viii}

Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son *seres* que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí.^{ix} (Deleuze, 2009. Pp. 164 y 165).

La búsqueda del arte desde esta perspectiva, es una suerte de revelación de lo sagrado y desde la apariencia escritural o plástica, que atañe a obras como *Farabeuf*, la ilusión de lo sagrado se construye como estructura, forma y fondo del texto. En donde la continuidad que es la escritura deviene en la búsqueda de la continuidad humana. Como veremos, sus palabras son en sí mismas la expresión de un suplicio que niega rostro, nombre y sentido. Lo humano se niega y se contiene en la escritura que accede al mundo del arte que en ella habita; en las figuras que surgen de sus palabras y su discurso: más allá de la humanidad, más allá de su mundo, pero en un diálogo constante.

En coincidencia con las ideas de los teóricos citados, de la misma expresión textual de Elizondo, y del ejercicio creativo propio, pienso que la literatura y la plástica se interceptan al alcanzar el color de una carne rota y descubierta, de un trazo abismado e incierto. De la pérdida de lo humano, –en tanto la obra se trata de algo dado por el autor/creador y que se sostiene en la ausencia de lo humano–, surge la posibilidad de la figura. La transgresión comienza en esa pérdida, cuando las sensaciones eróticas que conforman la figura artística logran fugarse del entendimiento esquematizado en la razón.

Me aproximo a la estética de *Farabeuf* con el deseo de sustentar (e incluso sesgar) el hallazgo de sensaciones análogas en la plástica. El deseo de encontrar en el grabado y en la escultura una presencia gráfica desnuda y sensible que aliente un proceder estético que regrese al cuerpo, a la consciencia (o al *despertar* en un sentido batailliano) de la estampa: la figura. Se trata, en ambas expresiones, del trazo de una

mano que se traza a sí misma en el deseo de un cuerpo abierto. El trazo extasiado que configura el espejo con que miro el cuerpo, y que es el mismo espejo en que la palabra se mira y se encuentra como ilusión.

¿Cuál es el deseo y cuáles son las sensaciones que conjugan una estética? El deseo escriturario, entendido como multiplicidad de búsquedas ante un hacer poético en obras complejas como *Farabeuf* signa el umbral que invita al cruce de límites, a la transgresión, al exceso. Las sensaciones son las que implican una construcción textual ansiosa y obsesiva. En la repetición, en la diferencia de la repetición, el escritor mexicano subraya la imposibilidad de lo sagrado como la imposibilidad paradójica de la escritura. Elizondo la suspende en los dominios del texto como un signo incierto, pero prisionero del deseo de autorrevelarse. En *Farabeuf*, Elizondo abre la puerta que nos interna en un mundo de palabras aparentemente conscientes del juego de la escritura. Su artificio es situarse ante el espejo, tomar consciencia de sí, y como el niño en el “estadio del espejo” –como propusiera Lacan–, jugar con esa imagen al tiempo de revelarse a sí mismo como ilusión. Encuentro en esta específica novela, la continuación de ciertas obras creativas que al hurgar en su condición artística buscan revelar un rostro de antemano inalcanzable, que nos ofrecen la imposibilidad de lo sagrado. Obra cuya epifanía es la negación de una identidad incommovible en la revelación de su naturaleza intercambiable; su rostro puede vestir, si así lo desea, una máscara distinta a cada instante. La epifanía de la figura se encuentra en el regreso a un cuerpo (al cuerpo fotografiado, escrito o plástico). Elizondo trata más bien de obviar y erotizar esa naturaleza ilusoria del cuerpo, que de revelar algo más o algo ajeno. Entiendo la epifanía como la revelación de este aparato literario/plástico que forja un escondite indescifrable en su capacidad de trazar lo posible *ad infinitum*. Quizá lo imposible se origine en esas múltiples apariencias de su aparecer.

De ahí la fuerza seductora de la novela de Elizondo y de obras similares^x: en la búsqueda consciente de representar un imposible, en donde la manifestación es forzosamente especular, transgresiva o perversa, en tanto expresión de un instante que viste la máscara de lo sagrado, y que en consecuencia eso sagrado ha sido desgarrado; se ha convertido en una ausencia. Es así que en el juego de ilusiones se revela para subrayar que todo es ilusión, y por su parte, lo sagrado se revela como juego de seducción. La fábula de *Farabeuf* concentra el juego de la seducción en figuras, en un “él” y una “ella”, que se separan y se confunden en un ello extasiado ante su propia mirada confusa, transgresora y deleitable. Elizondo propone esa figura de un ‘él’ y una

‘ella’ que se perpetúan en la figura del ello traducido en la imagen del supliciado, esa figura hermafrodita que emerge de la fotografía del *Leng-Tché* inserta en el texto, y que aquí incluyo (México, FCE, 2005):



Capítulo I. De la literalidad sádica y el neobarroco en *Farabeuf*

1.1 Arte y continuidad

Tal vez sea esto lo propio del arte, pasar por lo finito, para volver a encontrar, volver a dar lo infinito.

(Gilles Deleuze)

En el texto *Contra la interpretación* Susan Sontag advierte que haría falta realizar, en vez de una hermenéutica, una erótica del arte. Creo que su sugerencia es un aporte importante cuando realizamos un acto de lectura. Creo que podemos entender al arte como una erótica. ¿Qué es el arte sino la expresión de esa realidad oculta, de ese secreto que somos para nosotros mismos o que es la figura en sí misma, en la capacidad perceptiva dada como imagen, como ilusión? El quehacer artístico es el juego, la intensificación de una vida acosada por la consciencia de la muerte y por la ley del mundo de la productividad laboral. El ser humano soporta su finitud en tanto rompe las leyes de una razón desesperada e implanta las reglas de un juego que materialice sus abismos. Aquello que se escapa (como la muerte se escapa) en las obras de arte es parte importante de ellas, cuando en ellas buscamos un eco de humanismo.

El arte, a través de la figura y el silencio que también genera y le acompaña en escena, ofrece posibilidades de mundo, posibilidades sensibles de lo humano. Precioso y terrible engaño de lo posible. Veamos, por ejemplo, que el trazo de la sonrisa ambigua de Gioconda es muestra de arte y ciencia de manera semejante a las impresiones de Escher, Dalí, Archimboldo o Marcel Duchamp, quienes han aprovechado las ilusiones ópticas, aplicando la perspectiva en sus obras plásticamente en el lienzo; pues bien, creo que de manera semejante, Elizondo plasma ese “engaño” en el discurso. Esta forma de arte crea el espectáculo de una expresión del cuerpo que sale a escena para montar el teatro del mundo que también exhibe el espectáculo del silencio y por ende, de la ocultación aparente de la figura.

La seducción del arte, en el pensamiento de la modernidad, se constituye como la salud antes mencionada frente a esta existencia real o consciente que nos sobrepasa y se traduce en incertidumbre, que nos lleva a necesitar un mundo de ficción, de apariencias variables que, paradójicamente y como ilusión, forman uno de los pocos resquicios habitables.

“Podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte”. Apunta Georges Bataille en su libro *El erotismo* (2008, p.15). Para el filósofo francés la muerte es continuidad de la vida. La muerte es condición de la vida en su generalidad y entendida fuera del plano individual, finito y discontinuo que es cada ser humano. Inclusive, dicha cuestión está latente en la reproducción, en donde el nacimiento de un nuevo ser anuncia la muerte de los padres, tal vez no inmediata, pero sí ineludible.

Pienso que la seducción surge cuando vida y muerte son indiscernibles de la obra. La materia en que se sostiene el arte no puede ofrecer más que la intermitencia de un aparecer-desaparecer. Las obras nos seducen mediante un gesto furtivo que nos pone en contacto con el lugar de lo posible, (¿o el no-lugar de lo posible?). Si la figura genera una nueva presencia, también expresa una desaparición. En este sentido el arte es posibilidad de continuación de la vida en las sensaciones humanas.

El mismo Bataille recuerda los versos de Arthur Rimbaud para afirmar que la poesía es también continuidad:

La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la

continuidad: la poesía es *la eternidad. Es la mar, que se fue con el sol.*^{xi}
(Bataille, 2008. P. 30).

La vida, cuyo último acto es la desaparición, encuentra un consuelo incierto en el eco de una voz que perdura en la creación artística. Una voz que es otra voz. La voz entonada contiene un acto de afirmación discursiva para expresar que las imágenes y los cuerpos se revelan en distintas tonalidades. La historia del arte las expresa a través de designaciones estilísticas. Me referiré más adelante al tono impertérrito del barroco, un estilo que ha permeado hasta nuestros días, también en las letras latinoamericanas, quizá también a consecuencia de sus transformaciones y controversias. En la Modernidad muchas voces (pensamiento crítico y creación artística) han recurrido a la necesidad del barroco en tanto concepto para ratificar la idea del final, de una decadencia con la que se cierra la (a)ventura imaginada por la época ilustrada. La historia “barroca” de la humanidad es siempre la de un final reformulado con el que se trata de cerrar una época, no obstante, siempre la idea resurge, pero actualmente para pensarse a sí misma. Ya Horkheimer y Adorno habían advertido la mistificación de la Ilustración, cuando más tarde que temprano las contingencias de la historia darían cuenta de que lo inhumano siempre reaparece, lo indeseable siempre regresa. El pretexto del ser humano es serlo en demasía; las emociones, las pasiones lidian con eso ominoso, terrible o monstruoso que al unísono se repele y se atrae.

La Modernidad origina también su propio mito, igual que el barroco. La Modernidad se repite, se busca en otros escenarios y siempre partimos de ella para volver a pensarla, y verla de pronto, representarse o expresarse a sí misma. Al unir ambas tonalidades (Modernidad y Barroco) se revela la mascarada de lo excesivo y de lo espiritual, del juego y del gozo. Nuestros escenarios contemporáneos, y sucintamente latinoamericanos expresan su neo-barroco a través de historias tejidas de ocultaciones y de lances fingidos. Interpolamos textos para disimular y como tal disimulo se presenta el arte: por eso hablo de revelar, de presenciar la ausencia hasta llegar a la pura expresión de los objetos, en donde el significado se diluye en el significante.

En esta línea, el significante en la obra de Elizondo es ostentoso, a un tiempo refleja y vincula escenas de placer, de dolor, de piedad y de poder. No es exagerado pensar en la semejanza de pensamientos y de escenarios estudiada por Roland Barthes cuando reunió en un ensayo a estos tres representantes del exceso: Sade, Fourier y Loyola (libro homónimo). También Elizondo, al igual que Barthes, subraya las

representaciones y/o expresiones de transgresión en el cuerpo, en la organización social y en la comunicación espiritual. Al considerar dicho estudio comprendo esa modernidad barroca de acabamiento y exceso que requiere del escenario para seducir. Nadie como Elizondo para refrendar el espacio escritural como espacio concreto y plástico: cualidad física o material: escenario al fin. De aquí el sumo interés que guarda con la materialidad de lo plástico cuando quiero enlazar grabado y literatura.

1.2 Ecos del modernismo neobarroco latinoamericano

El poema nos hace recordar lo que hemos olvidado:
lo que somos realmente.

(Octavio Paz)

La poética inscrita en *Farabeuf* surge en la etapa artística del “modernismo”. Marshall Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (1982), propone la existencia de un proceso dialéctico entre la modernización y el modernismo como dos elementos de la modernidad: política y social la primera, cultural y artístico el segundo. La rica historia del modernismo hispanoamericano repercute en el neobarroco latinoamericano y alcanza la segunda mitad del siglo XX. En México, como en otros países, un grupo de escritores decide inscribir su propuesta estética en lo universal, enfrentando la nostalgia nacionalista que rondaba el terreno artístico de la época. La llamada generación de la Casa del Lago, si abandonó o utilizó la relación de la literatura y la plástica con la realidad política y social inmediata, fue debido a la búsqueda del estado mismo del proceso creativo.

Octavio Paz, en *El signo y el garabato* se preguntaba y se respondía acerca de los hitos que marcaban esa modernidad que había alcanzado a varios de los intelectuales en América Latina, en donde se marca el pensamiento en la línea de lo incierto, de la incertidumbre que revela la condición fracturada del ser humano:

No es exagerado decir que uno de los rasgos de la modernidad es la pregunta sobre la escritura (...) la intrusión sobre la mirada reflexiva, la

interrupción del acto por la doble acción del espejo y de la conciencia crítica, es una de las notas constitutivas de la modernidad. (Paz, 1986. P. 212).

Y más adelante: “La pregunta que se hace el escritor no tiene respuesta O la respuesta es una tautología.” (Paz, 1986. P. 212). Esta aseveración evidentemente está ligada al *Grafógrafo* de Elizondo, el texto dedicado a Paz no por casualidad. La unión entre ambas inquietudes se inserta en el pensamiento aquel que fluye en la modernidad artística.

El modernismo y la “modernidad neo-barroca” que surgen en el quehacer literario de La generación de Medio Siglo son herederos del frenesí creativo de principios de siglo. Por un lado, tenemos la influencia del pensamiento europeo y por otro el americano. Sobre esto nos habla Esther Castillo en “El infierno, un espacio conjetural en la mirada de Salvador Elizondo”:

...nos place pensar aquel espacio como una firma de tramas y de empresas estéticas que lucían ostentosas (en el sentido que Barthes ofrece al adjetivo) el lenguaje de los enigmas o de las paradojas que el arte contemporáneo confrontaba entre los movimientos culturales; la ideología titubeante entre la izquierda y la derecha, la ansiada liberación de las costumbres, de las instituciones y del cuerpo. No por casualidad, pensamos, la ascendencia literaria y teórica del grupo generacional se fija extramuros, precisamente en un grupo de autores que inspiran otras tendencias y manifestaciones gráficas como se constata en publicaciones específicas, una de ellas, allende la mar, la encontramos en la excepcional revista francesa: *Tel Quel*, ésta muestra más de un eslabón entre los hallazgos narrativos y los gustos literarios generados en los años sesenta, las primeras propuestas de Roland Barthes, de Julia Kristeva, de Philippe Sollers, de Lacan, de Foucault, entre otros, esgrimen los esbozos de un pensamiento crítico de influencia no sólo europea sino americana. (Castillo, 2010. P. 74).

Las propuestas de los autores incluidos en la revista *Tel Quel* y la de otros autores europeos son importantes para entender la propuesta de escritores mexicanos de tal generación; las obras y las propuestas de Juan Vicente Melo, Julieta Campos

(escritora cubano-mexicana), Elizondo y Juan García Ponce, se inscriben en el marco de una sociedad que busca sus restos en un mundo herido tras las dos guerras mundiales, y por la implantación, unas décadas antes, del neoliberalismo. Se trata asimismo de una revolución intelectual, o académica y colegiada, que logró tener un eco internacional en el trágico México de los sesentas, como en tantos otros países latinoamericanos y europeos.

Debido a la marcada influencia europea en nuestros artistas es importante destacar su inmersión en el vaivén epocal cuando se generaban sus propuestas. Aquí me interesa, en específico, la relación entre la propuesta estética de Elizondo y la filosofía de Georges Bataille, este último, relacionado con el movimiento vanguardista del Surrealismo, que a su vez tiene nexos con la propuesta Dadaísta. Como otras expresiones del arte de las primeras décadas del siglo XX, el movimiento Dadaísta respondía a la violencia con el sinsentido y la nada; con la negación de la estructura y el significado. Hecho curioso: este movimiento vanguardista que aparentemente negaba el arte y su sentido, acabó por ampliar los dominios de la plástica y la literatura. Del arte Dada emergieron nuevas propuestas como el *collage*, el *performance*, y una forma de escritura azarosa que marcó las bases del discurrir surrealista como automatización de la psique, respuesta del inconsciente, con un filtro pretendidamente sorteado. Más adelante, y tras la segunda guerra mundial, los sujetos y sus obras se replegaron sobre sí mismos en una implosión narcisista que rechazaba ante todo su relación con la realidad histórica, por el saber de su evanescencia y su capacidad destructiva. El arte Pop y el arte Conceptual subieron a escena para anunciar un síntoma estético lleno de ambigüedad y cinismo, y que representaba la entrada de una posmodernidad escéptica, heredera de límites rotos; de territorios desterritorializados. Lo conceptual exigió una transformación en la manera en que se contempla el arte. La sensación no era ya inmanente a la mirada, se volvía necesaria la reflexión sobre lo que cierta imagen o ausencia de imagen pudiera sugerir. No se trataba ya sólo de sentir la obra, sino también de entenderla.

En este tenor vanguardista, la propuesta de la generación de la Casa del Lago se explica como una ruptura con el arte nacionalista que acompañaba, desde principios de siglo, la otra voz de una Revolución Mexicana. Lo interesante en todo caso es que esta ruptura no quiere decir que la propuesta escrituraria y plástica de los artistas del grupo no se posicionara como expresión revolucionaria, mas es otro su talante.

Se diría que la mirada del grupo se propone como una búsqueda poética del horizonte revolucionario internacional y no local o nacional; que la postura revolucionaria de este grupo se enfoca en el quehacer artístico, desde la propuesta creativa y especular (también espectacular) del autor que se mira escribir y que se escribe en la mirada de la escritura.

No se trata de una escritura divina, ni de la escritura como transcripción del mundo, sino de la escritura como una parte de ese mundo que se desgarrar. La escritura que leo en Elizondo, y que se abre al infinito como toda figura, es la de un erotismo transgresor, por ende revolucionario, que acontece en un contexto creativo que se repliega sobre sí mismo, como se repliegan los estudiantes tras el movimiento del 68. Merodeo en este tenor para extender el comentario: no se replegaron para callar o para rendirse. Es triste y difícil entender que muchas veces la fuerza del poder que se quiere derrocar es un monstruo, y nosotros como estudiantes o académicos, nos miramos como un sector susceptible e indefenso. Pero la revolución no sólo se da en la calle y en la lucha armada, sino en el pensamiento, en los procesos críticos y creativos de cada sociedad. Y pienso en el film *Los soñadores* de Bernardo Bertolucci: esa pérdida de objeto (dentro de lo real) de los tres jóvenes (los gemelos Isabelle y Theo, y el norteamericano Matthew) que optan por la expresión perversa de su vida en términos de un teatro fílmico-erótico, como respuesta al hecho de estar inmersos en un París políticamente revuelto y en el que, paralelamente, aflora un movimiento cultural (intelectual, artístico) de suma importancia.

La afirmación en términos de un carácter revolucionario en el neobarroco por parte de Sarduy es imprescindible para entender esto que afirmo. El pensamiento, la escritura y el arte, cuando han sido y son resultado de un ambiente represivo, se internan en sí mismos. El arte por el arte surge no sólo como una evasión de la realidad, sino como una respuesta a esa realidad, como la imposición de una salud subversiva que la pone “entre paréntesis”^{xiii}. Cuando el proceso creativo de la humanidad se analiza a sí mismo y busca el planteamiento de una realidad desapegada de lo real (y aún así jugando con ello como referente estético), está también derrocando a quienes anhelan el control de toda realidad.

En el caso de *Farabeuf* y de mi proyecto plástico, me traslado en la búsqueda poética que se adentra en sí misma, escritura que se escribe en la escritura; grabado que forja en su devenir matriz, estampa y repetición, la imagen en un regreso constante que habita la diferencia. La vuelta obsesiva (que es parte del proceso) a la matriz que habrá

de repetirse metódicamente en las estampas a manera de espejo, como reversión de sí misma, será después volcada a la escultura para ser una vez más, imagen especular – pero volumétrica– de las figuras. Busco exponer en esa repetición la exteriorización de la matriz y su producto espectral como sustento estructural de la búsqueda gráfica y escultórica de la serie que enuncio: *Figuras paraestáticas*^{xiii}.

En la manifestación de esas “vueltas obsesivas” propuestas como la de Elizondo son posturas revolucionarias cuyos artefactos e ingenios son la palabra y la escritura. Del proceder escriturario arranca el hallazgo y la revelación de su propia naturaleza. La escritura, según entiendo, se confronta con su propio cuerpo. Es el trazo análogo al instante de un cuerpo que se violenta en su fragmentación. Es la imposibilidad de contener el instante (del rostro, del signo): la imposibilidad misma del ser de la escritura.

Al interior de esta índole de propuestas creativas, y en aras de la consciencia y la consistencia de la figura, el cuerpo escriturario y el cuerpo plástico se vuelcan sobre sí mismos para dar con ese rostro confuso y angustiante. La figura regresa a su cuerpo, se reconoce como ilusión, y se ofrece como objeto perdido. La búsqueda y lucha que representa el trabajo de estos escritores tiene una naturaleza revolucionaria distinta a aquella del muralismo o la literatura de la revolución, pero no por ello implica una búsqueda menos rebelde o menos humana.

Al referirme a Sarduy, otro moderno/barroco latinoamericano, me intereso en la escritura de Elizondo, destacando el erotismo y la atención recíproca que guardaban ambos. Los textos de Sarduy reunidos en *Ensayos generales sobre el barroco* comienzan con el título “Nueva inestabilidad”, dedicado a Octavio Paz. Tenemos a tres grandes escritores para sólo ejemplificar la contundencia de una formulación artística que revela similitudes heredadas de las propuestas europeas, fundamentalmente francesas. En *Escrito sobre un cuerpo*, Sarduy incluye un par de textos dedicados a la escritura de Elizondo: “Yin/Yang” y “Ciertos ruidos”. El primero nos acerca a *Farabeuf* en donde recapitula acerca del doble fundamento “teórico” que refiere la experiencia al ‘método chino de adivinación mediante hexagramas simbólicos’, fundamento práctico – afirma Sarduy– puesto que el suplicio congelado de la foto se reactiva en pleno París, en la geografía diaria del Quarter Latin. “La teoría de Farabeuf parte de una premisa analógica”, esto indica, siguiendo a Sarduy, que entonces Elizondo basa su texto en una experiencia y que ésta no sería más que la dramatización de un ideograma. Las analogías son: la disposición de los verdugos en un hexágono y la inclusión descriptiva

de la ouija. “La *ouija* en su deslizamiento va de un extremo de la tabla marcado con un SÍ hasta el otro extremo marcado con un NO; los hexagramas están constituidos por líneas continuas y líneas rotas, YANG y YING.”^{xiv} (Sarduy, 1969. P. 28). El manual de adivinación al que se refiere *Farabeuf* parece ser “El libro de las mutaciones” como corrobora el relato en apoyo o concesión al lector, si tal es posible: o para comprender el qué de la “crónica de un instante”: pues al superponer de dos en dos los trigramas, se obtienen los hexagramas. Si éstos se disponen en círculo (el espacio-tiempo) y se da a cada elemento la representación de una realidad, ser o instante, entre el K’ien (tres elementos Yang, el Cielo) y el K’ouen (tres elementos Yin, la Tierra), tirando al azar dos hexagramas, se comparan e interpretan con la ayuda de un texto.

Consideremos que el agregado a *Farabeuf* “Crónica de un instante”, que ciertamente ya no aparece como tal en ediciones posteriores, es ya una interpretación de los primeros editores. El otro texto de Sarduy “Ciertos ruidos” nos habla de esas famosas monedas cayendo sobre una mesa (Yin/Yang), pasos del doctor Farabeuf que se arrastran y espantan cuya metáfora es el *liú* o la excéntrica descripción del autor acerca de la meticulosidad del dicho doctor para marcar la literalidad de la teoría elizondiana. Esa literalidad sádica que argumenta el texto y que Sarduy y Paz advierten en la obra es extremadamente importante. Sarduy sugiere la figura de la mujer en la plancha de mármol como una figura que remite a la figura dispuesta por un Cristo, básicamente como un Cristo-Hembra que también nos regresa a la figura del supliciado en su indefinición genérica. Sarduy reúne en su comentario a escritores insignes: Sade, Bataille y Cortázar. Todos, en su mirada, formulan esa pregunta sobre el propio ser: “sobre su humanidad que es ante todo la del ser de su escritura” (Sarduy, 1987. P. 247).

El asunto acerca del neobarroco elizondiano tiene evidentes relaciones quizás no como el código o estilo por sí mismo, sino en la influencia del pensamiento de Paz y de Sarduy cuya idea de neobarroco se asocia a la subversión galileana acerca de una nueva figura del universo (un nuevo orden del cosmos – de cómo entenderlo), una figura como tal metafórica y semiótica, que Sarduy definía en el tiempo de esa su escritura como “la nueva ley [cosmogónica] como teatralidad”, o nuevas alegorías, quizás expresables literariamente. Como afirmara Adolfo Castañón, en las páginas de Sarduy también esa teatralidad se repite: “...las ideas se dramatizan, los conceptos cobran un espesor plástico, la teoría se mira en el espejo de la ficción y surge la interpretación como peripecia.” (Castañón, 2009. P. 252).

Ya en sus diarios, a partir de 1963, Elizondo se remitía a ese nuevo orden del universo poetizado en lo neo-barroco:

Todos los elementos del universo contribuyen a la nostalgia de nuestra disolución, porque esa mirada de verdugo, sólo a través de la cual el caos nos es comprensible como un elemento del orden ficticio que nos permite entendernos de cierta manera con la realidad, sabe mirar más hondo que nuestros ojos y sabe descubrir en nuestra posibilidad de aniquilación la trampa de la realidad, la certeza de la nada. (Elizondo, 2015. P. 148).

La teatralidad es un remanente cierto y evidente en la obra de Elizondo. Ésta irradia a través de una “visible” gestualidad, en la inclusión de la heráldica de los objetos en vez o en repetición de los actos, en la repetición de las figuras de la pasión/lo sagrado/lo perverso, que a su vez repican en “La pequeña muerte” de Georges Bataille.

Es en *Escrito sobre un cuerpo*, y después de analizar ciertas características de la obra de Sade, Bataille y Elizondo, que Sarduy refiere a *Farabeuf* como el libro de la “literalidad sádica”. Noción que en seguida referiré.

1.3 De la literalidad sádica o erotismos espectrales: Sade, Bataille y Elizondo

¿A dónde ha ido este primer canto de Maldoror desde el momento en que su boca, llena de hojas de belladona, lo dejó escapar a través de los reinos de la cólera, en un momento de reflexión? Dónde ha ido ese canto... No se sabe con exactitud. Ni los árboles ni el viento lo retuvieron. Y la moral que pasaba por ese sitio, sin presentir que ella tenía en esas páginas incandescentes un enérgico defensor, lo vio dirigirse, con paso firme y recto, hacia los recovecos oscuros y las fibras secretas de las conciencias.

(Lautréamont)

El espectáculo textual de *Farabeuf* expone diversas similitudes con las obras del marqués de Sade y de Georges Bataille. En este apartado realizo, con base en la teoría de Sarduy, un análisis de dichas similitudes (primero entre la obra de Sade y *Farabeuf*, y después entre la obra de Bataille y el texto elizondiano) para profundizar en la concepción de la “literalidad sádica”.

Si la obra de Donatien Alphonse François, marqués de Sade sirve de fundamento e inspiración a Sarduy para comenzar el fragmento intitulado “Fijeza”, y con éste, su ensayo *Escrito sobre un cuerpo*^{xv}, es quizás porque dicha obra es vista como ciclo infranqueable (en tanto no queda nada que franquear). En ella no queda límite que transgredir porque no hay un límite discernible.

Como indica Bataille en *Las lágrimas de Eros*, la modernidad que se expresa en las novelas del marqués de Sade o en las pinturas y grabados de Francisco de Goya implica un despertar erótico –en términos del ser consciente de la humanidad–, que surge de la voluptuosidad, el dolor y la violencia (Sade), o del dolor apartado de la voluptuosidad (Goya):

Sólo queda una posibilidad: oponer al ejemplo del furor el ejemplo de un horror deprimido. Sade y Goya vivieron más o menos en la misma época. Sade, encerrado en distintas prisiones, rozando a veces el límite de la rabia; Goya, sordo durante treinta y seis años, encerrado en la prisión de su absoluta sordera. Ambos tuvieron esperanza en la Revolución francesa, pues tanto uno como otro sintieron una enfermiza aversión por los regímenes que se basaban en la religión. Pero lo que más les unió fue la obsesión por los sufrimientos excesivos. Goya, a diferencia de Sade, no asoció el dolor a la voluptuosidad. No obstante, su obsesión por la muerte y el sufrimiento se manifiesta mediante una violencia convulsiva semejante al erotismo. Pero, en cierto modo, el erotismo es la salida, la infame escapatoria del horror. Goya vivió aislado por su sordera y por la angustia, siendo humanamente imposible decir, tanto de Goya como de Sade, a quién aprisionó más cruelmente el destino. Es indudable que Sade, en su aberración, preservó sentimientos humanitarios. Por su parte, en sus grabados, dibujos y pinturas, Goya llegó (aunque sin infringir las leyes) a la aberración más absoluta (es

posible que Sade, en términos generales, se mantuviese dentro de los límites de la ley). (Bataille, 2002. P.p. 171-181).

Este despertar erótico es, en gran medida, la imagen de la oscuridad que también caracteriza al llamado siglo de las luces. Y para expresar un sentimiento ilustrado convertido en la sangre de un pueblo, Sade y Goya remarcen el mundo de las sombras, esta vez, sustentado en el fervor de un erotismo que le otorga la apariencia de lo sagrado. Así, las sensaciones de sus obras y figuras, irrumpen en el pensamiento de Occidente (se inscriben en su ámbito cultural) para quedarse como una huella, sádica o siniestra, en el entendimiento de nuestro propio ser; en la búsqueda consciente de lo que somos:

...la conciencia humana –con orgullo y humildad, con pasión pero con estremecimiento– debe tener conocimiento del horror en su máxima expresión. Hoy en día, la fácil lectura de las obras de Sade no ha variado el número de crímenes –incluso de crímenes sádicos–, ¡pero induce por entero a la naturaleza humana a la conciencia de sí misma! (Bataille, 2002. P. 184).

En este poner ante los ojos de la humanidad el problema de la violencia y el erotismo que radica en su propio ser, se encuentra la enorme diferencia que remarca Sarduy entre la experiencia de Sade y aquellas de Gilles de Rais y Erzsébet Báthory:

...esa fascinación del movimiento que la ideología de un noble provenzal del siglo XVIII convirtió en un hecho cultural e inscribió en el espacio de lo imaginario –lo cual no sólo diferencia sino opone su experiencia a las de Gilles de Rais y Erzsébet Báthory... (Sarduy, 1969. P.p. 10 y 11).

Al remarcar esto, Sarduy nos invita a establecer un distanciamiento artístico que nos permita distinguir el hecho sádico u ominoso en términos creativos, del hecho criminal sádico o de la experiencia siniestra en el plano de “lo real”. Las expresiones artísticas, críticas o creativas que surgen en torno a las diversas realidades sádicas o siniestras, son de gran importancia al atender a esa pregunta por el “ser de la humanidad” a la que refiere Sarduy.

En el marco de esta pregunta por la humanidad, la obra de Sade implica también un acto subversivo y crítico en torno a las esferas del poder (divinas y terrenales), como podemos ver en la novela *Los 120 días de Sodoma*. Cuestión latente en la descripción de los cuatro sodomitas (en especial en sus roles sociales: el duque de Blangis, el obispo de X, el juez Curval y el banquero Durcet) y en el discurso de apertura a los cuatro meses de sodomía que habrán de llevarse a cabo en el castillo de Silling:

“Por último, permitan que les diga que la única insolencia que no habremos de tolerar jamás es que nos pidan clemencia en el nombre de ese a quien llaman Dios. A los que todavía creen en él, les señalaré que si bien pueden quedarse con sus almas, son sus señores –mis tres amigos libertinos y yo– quienes tenemos sus cuerpos. Y si, a medida que progresan las actividades de los cuatro meses venideros, sienten la tentación de pensar en ese Dios suyo, habrán de hacerse estas preguntas: De haber un Dios, y si dispusiera de poder, ¿permitiría que la virtud que lo honra y que ustedes profesan se sacrificara en el altar del libertinaje?, ¿permitiría que cuatro bribones como nosotros los tomaran prisioneros y los sometieran a los caprichos más monstruosos, con una impunidad total?, ¿permitiría que una criatura débil como yo que, frente a él, no sería más que una cagada de mosca frente a una montaña, lo despreciara y se burlara de él como lo hago a cada momento del día? –No, amigos míos, no existe dios alguno en el castillo de Silling, ningún otro dios más que sus cuatro señores. Recuérdenlo y, aún cuando tal vez las cosas no anden muy bien para ustedes, por lo menos tendrán la satisfacción de saber que llegarán a la tumba desengañados–.

Cuando terminó de pronunciar este sermón, el duque bajó del lugar en que se había situado, y todos los presentes, menos las cuatro busconas y los ocho jodedores, que bien se percataban que habían llegado allí como ayudantes y no como víctimas, comenzaron a llorar. Nuestros cuatro campeones, inmovibles ante el espectáculo, se retiraron a sus aposentos y se quedaron dormidos, a sabiendas de que por la mañana, a las diez, se levantaría el telón sobre un drama de libertinaje que habría de continuar sin interrupción durante cuatro meses seguidos–.

Y ahora, estimado lector, prepárate a leer la narración más impura que se haya narrado jamás, un libro cuyo igual no encontrarás sin duda ni entre los

antiguos ni entre los modernos. Todos los placeres aceptados por la usanza o por ese tonto dios tuyo estarán excluidos; lo restante sólo será perversidad e infamia”. (Sade, 2005. P.p. 43 y 44).

El sadismo, como se hace ostensible en la cita anterior, implica la búsqueda del objeto en su expresión más prístina. En este mundo de objetos/figuras, ¿o plenamente de cosificación para el espectáculo?, el cuerpo ajeno y el cuerpo propio son vías para alcanzar ese instante imposible (por fugaz, por alejarse cada vez más...) de la realización del deseo. Se trata de un juego casi matemático de combinatorias en actos que conducen a ese objeto. Es la experimentación con las posturas y los actos obscenos (el acto de la escritura en primer lugar) en una especie de axiomática de los cuerpos, en donde la identidad personal no importa. Importa el cuerpo-objeto como posibilitador y receptor de goce, como máquina productora de placer y obscenidad; de pequeñas muertes que de ser necesario o simplemente, de suceder: concluirán en muertes definitivas.

La rivalidad de los opuestos que opera en el entorno cultural de la escritura del marqués (y que continúa hasta estos días), no tiene sentido cuando el bien y el mal son indiferenciables. Sin embargo dichos opuestos, de existir realmente, son siempre un “actor secundario” con respecto a ese algo más, a ese ciclo, esa continuidad o ese movimiento que sucede entre la vida y la muerte (más allá del bien y del mal) y que prescinde de cualquier explicación, de cualquier acto o concepto para existir. Cito a Sarduy:

El pensamiento de Sade se alimenta de ese devenir, de esa reconversión que no cesa, de ese ciclo en que florecimiento y disolución son como facetas de una franja torcida sobre sí misma: se seducen sin discontinuidad, sin que el recorrido que las sigue tenga que pasar *del otro lado*, franquear una faceta, conocer el borde. (Sarduy, 1969. P. 10).^{xvi}

Es una poética, la de Sade, que no necesita del borde, del límite. Incluso, y sigo con Sarduy, el movimiento como única realidad se encuentra, paradójicamente, “lacerado por la fijeza”:

Fijar, impedir el movimiento. De allí su retórica de la atadura, del nudo, de lo que priva al Otro y así, por ley de contraste, restituye al sádico su total arbitrio, lo devuelve al estado inicial de posible absoluto, lo libera, lo “desata”. (Sarduy, 1969. P. 11).

La vida y la muerte, la fijeza y el movimiento, no se contraponen sino que se lanzan al juego de su paradójica identidad. En un ciclo que no es contraposición, sino cambio de forma, movimiento. El concebir este ciclo, este movimiento suspendido en medio de la fijeza o “lacerado por la fijeza”, implica la concepción de un mundo donde no sólo estos opuestos, sino muchos otros, habrán de disolverse en la sensación que emana del cuerpo de la escritura.

La identidad de opuestos que Sarduy encuentra en la obra de Sade, es también un elemento que aparece continuamente en *Farabeuf*:

En la contemplación de ese éxtasis estaba figurado mi propio destino. Era preciso entonces saber quién era él, ese ser prodigioso que se debatía sonriente en medio de su propio aniquilamiento como en un océano de goce, como en un orgasmo interminable. Era preciso saber quién era yo misma. Era preciso inquirir. Era preciso seguir con todo detenimiento los movimientos, torpes a veces, quizá violentos, de aquel indicador que se deslizaba sobre la tabla cubierta de letras y de números. ¿Quién hubiera respondido a aquella pregunta si no yo misma, desde un pasado remoto en el que mi vida, mi entrega estaba figurada en un cuadro, en una fotografía, en el recuerdo de alguien que me hubiera olvidado, alguien que tal vez eres tú, tú o Farabeuf, esperándome como el tigre, en un quicio que, traspuesto, es la frontera entre la vida y la muerte, entre el goce y el suplicio, entre el día y la noche...? (Elizondo, 2005. P. 85).

El encuentro de antípodas que emerge en *Farabeuf* como la figura del recuerdo/olvido, vida/muerte, día/noche, goce/suplicio (y aquí resalto la indistinción o confusión existente entre el suplicio y/o el coito), es tan sólo un ejemplo de las similitudes de que se vale Sarduy para describir a la novela desglosando la imagen escritural del sadismo.

Otro aspecto importante de la literalidad sádica es el “teatro” (abertura escénica) que, en la obra de Sade, surge en medio del encierro:

La panoplia del objeto introduce en la agresión sádica un *código del acto* (también en el sentido teatral de la palabra). El teatro como espacio de representación, como exigencia de abertura escénica y mirada del exterior, como espectáculo, está presente en cada obra de Sade. Así la escritura cumplía en él su misión fundamental de *des-alie-nación*, puesto que esa especie de teatro, abertura y espectáculo, fue creado en treinta años de prisión, es decir, de soledad y encierro. La prisión exigió su antípoda: el teatro: la célula, la escena.^{xvii} (Sarduy, 1969. P. 11).

Después de referir a esta necesidad escénica en Sade, que surge del encierro y la soledad como experiencia del mundo, Sarduy explica que es en la pintura de Fra Angelico, el *Cristo de los Ultrajes*, en el convento San Marco de Florencia: “...donde el objeto como significante del *acto* sádico...” encuentra su definición mejor al dar como un modelo icónico de los objetos: “...(y las manos que se sirven de ellos) centrando, impotentes fetiches, esa trilogía cuyos términos serían encierro, teatro y sadismo.”, y más adelante: “Así, de lo oscuro del panel emergen las cifras del suplicio: gestos de una oscura mímica, heráldica de objetos-actos.” (Sarduy, 1960. P. 12).

El encierro en *Farabeuf* es, como consecuencia de una escritura que se piensa y escribe a sí misma, una situación de la cual la escritura (en este caso los personajes) es consciente:

...yo te contemplaba como se contempla un suplicio, convertida en otra, en alguien a quien yo no conocía pero a quien hubiera amado infinitamente. Tú te reíste entonces y echaste a correr mientras las olas te tocaban los pies. ¿Cómo era posible todo esto si nunca habíamos salido de aquel cuarto y aquel cuarto pertenecía a una casa y esa casa estaba situada en una calle, conocida y precisable, de una ciudad de tierra adentro? ¿Quién eres, pues, que así te presentas hecha toda de sombras a pesar de tu traje blanco de enfermera? (Elizondo, 2005. P. 86).

Por su parte, el espectáculo teatral estructura el texto de Elizondo. O mejor aún, la novela es también una obra de teatro:

Pues bien, al fondo se había improvisado un pequeño escenario. El estrado, que se elevaba apenas unos cuantos centímetros del nivel del piso del salón, estaba colocado frente a un enorme espejo que pendía en el muro del fondo y el decorado estaba también constituido por otro espejo que reflejaba al infinito su propia imagen reflejada en el espejo del fondo del salón. Nosotros estábamos, entonces, colocados entre las superficies de los dos espejos. Estoy seguro de que esto no se te ha olvidado, pues la extraña sensación que tal espectáculo interminable producía en los espectadores era, sin duda, algo memorable. De pronto se extinguieron las luces, pero no totalmente, como sucede en el teatro minutos antes de que dé comienzo la función. Una que otra lucecilla, apenas perceptible, pero reproducida al infinito por las dos superficies de los espejos que constituían, uno el forillo de aquel escenario y el otro el fondo del salón, creaba una penumbra chispeante dentro de la que era posible discernir las siluetas de todos los objetos aunque no hubiera sido posible precisar la identidad de los espectadores. ¿Quién eras tú aquella noche? Un hombre grueso, de edad, que iba ataviado con una bata china negra, raída, subió al escenario y después de dirigirnos una mirada procedió a dar comienzo al espectáculo. Antes que nada hizo sonar un gong. (Elizondo, 2005. P. 89).

La escritura construye su propio escenario y se presenta cual función teatral en la mascarada de aproximaciones artísticas que logra Elizondo, en donde sus letras son también fotografía u obra pictórica.

Pero regreso al matiz de lo sagrado en donde la blasfemia es otro elemento señalado por Sarduy en su análisis de Sade, y el cual describe como “acto erótico” en tanto burla del poder invisible (Dios) que permite derrocar al poder visible (el Rey). La blasfemia, apunta el cubano: “...reivindica cada acto en nombre del ateísmo y la revolución.” Me interesa hablar de la blasfemia, ya que Sarduy hace referencia a ella subrayando la repetición. Y la repetición que surge en la obra de Sade, es definida por él como base o fundamento de lo perverso y lo sádico:

La repetición (también en el sentido que en francés tiene esta palabra: ensayo de una obra) es el soporte último de la imaginación sádica y, sin duda, el de toda perversión.

Pervertirse no es sólo ampliar los gestos de la sexualidad, sino también reducirlos. Si es cierto que todas las posibilidades se explotan en Sade, es únicamente, como el propio Sade explica, para que cada lector encuentre su placer. El perverso explora un instante; en la vasta combinatoria sexual sólo un *juego* lo seduce y justifica. Pero ese instante, fugaz entre todos, en que la configuración de su deseo se realiza, se retira cada vez más, es cada vez más inalcanzable, como si algo que cae, que se pierde, viniera a romper, a crear un hiato, una falla entre la realidad y el deseo. Vértigo de ese inalcanzable, la perversión es la repetición del gesto que cree alcanzarlo. Y es por llegar a lo inasible, por unir realidad y deseo, por coincidir con su propio fantasma que el perverso transgrede toda ley. En “Kant avec Sade”, Jacques Lacan ha señalado cómo el héroe sádico, por alcanzar su finalidad, renuncia a ser sujeto. En el fondo, el sadismo carece de sujeto, es pura búsqueda del objeto. (Sarduy, 1969. P.p. 13 y 14).

La repetición que plantea Sarduy es aquella que encontramos en la novela de Salvador Elizondo. *Farabeuf* es perversión en tanto exploración de un instante inalcanzable, de un instante que se pierde. En ese sentido que Sarduy otorga a lo perverso: “Vértigo de ese inalcanzable, la perversión es la repetición del gesto que cree alcanzarlo”.

Si bien no se trata de revelar la obra de Sade en la de Elizondo, sí se evidencian relaciones tales que el propio Sarduy considera. Uno y otro escritor difieren en muchos aspectos, por ejemplo en la explicitud sexual obsesiva que es marca indiscutible de Sade y que aparece casi siempre desviada, metaforizada y en este sentido distanciada en Elizondo. Sin embargo también hay varias similitudes interesantes entre ambas propuestas creativas.

Como explicaré más a fondo en los siguientes apartados, la repetición es la marca retórica indeleble que aparece en *Farabeuf*: al interior del texto (la novela es en sí la repetición de un instante), y al exterior del texto (en la forma de “ensayo” o de repetición que se da en términos intertextuales).

La repetición, tan importante en ese juego de seducción del texto elizondiano, además de referir a lo perverso y a lo sádico, también es sustento de lo ritual como indica Sarduy: “Pero si la repetición es el soporte de todo lo perverso, también lo es de todo lo ritual.” (Sarduy, 1969. P. 14). Inclusive, la blasfemia en Sade es repetición que deviene ritual; repetición como marca perversa. En *Farabeuf*, la repetición aflora para marcar los ritmos en que el supliciado (que puede ser un personaje o inclusive el lector mismo) habrá de sumergirse o entregarse a su fragmentación en la fragmentación del otro. Contar y repetir los instrumentos de tortura, repetir y contar una historia, repetir el instante para alcanzar el olvido de un recuerdo siempre anhelado. Contar y repetir pues, para expresar con la memoria negada las palabras que más significan:

... y yo había escrito un nombre que ya no recuerdo, con la punta del dedo sobre el vidrio empañado. Era un nombre o una palabra incomprendible – terrible tal vez por carecer de significado– un nombre o una palabra que nadie hubiera comprendido, un nombre que era un signo, un signo para ser olvidado.

...noventa y dos... noventa y uno... noventa...

¿Y aquel espejo enorme? Hubo un momento en que reflejó su imagen. Se tomaron de la mano y durante una fracción de segundo pareció como si estuvieran paseando a la orilla del mar, sin mirarse para no encontrar sus rostros, para no verse reflejados en esa misma superficie manchada y turbia que reflejaba también, imprecisa, mi silueta como un borrón blanquecino, inmóvil en el fondo de ese pasillo oscuro por el que Farabeuf habría de pasar apenas unos instantes después, con las manos en alto, enfundadas en unos guantes de hule, oloroso a un desinfectante impreciso que infundía una sensación inquietante y que pronto lo impregnaba todo en aquel ambiente de luz mortecina.

Tienes que concentrarte. Ésa es la regla de este juego. *Fije usted en su mente las preguntas que desea hacer; apoye suavemente las yemas de los dedos sobre el indicador; repítase a sí mismo la pregunta mentalmente varias veces hasta que note usted que el indicador se mueve lentamente*

sobre la superficie de la tabla indicando con el extremo afilado la respuesta que usted desea obtener. Si la primera vez no obtiene resultados satisfactorios, vuelva a iniciar la operación colocando el indicador en el centro de la tabla mágica. Ya lo ves, tienes que concentrarte.

- Habías hecho una pregunta, ¿recuerdas?
 - Sí, recuerdo que había hecho una pregunta. Eso es todo. Una pregunta que he olvidado... (Elizondo, 2000. P.p. 139 y 140).

El ritual en la novela se construye asimismo como búsqueda de lo sagrado: de la recreación del instante en que el supliciado muere o del instante en que alguien muere en el orgasmo (de la similitud entre ambas muertes). Cirugía representada literalmente como sacrificio/acto erótico:

Entonces recordé también la sensación del metal que me hubiera ceñido en tu abrazo y las caricias olorosas a formol que a todo lo largo de mi cuerpo tus manos quirúrgicas, de tocólogo, me hubieran prodigado en aquella casa llena del sonido del tumbo de las olas, llena del espanto y de la delicia del cuerpo humano abierto de par en par a la mirada como la puerta de una casa magnífica y sin dueño que para siempre hubiera esperado tu caricia, como una puerta entreabierta... un cuerpo que te esperaba con toda su sangre, con todas su vísceras dispuestas al sacrificio último. (Elizondo, 2005. P. 78).

Estas palabras, que viven en la búsqueda de la entrega del cuerpo, del cuerpo abierto al sacrificio o a la cirugía, se estructuran de manera paralela al funcionamiento de la ouija o del método chino de adivinación. Son siempre una pregunta/respuesta, un sí/no, el yin/yang, una muerte o un orgasmo, un recuerdo negado o un olvido que remarca lo imposible: eso que se pierde en la búsqueda sádica. El cuerpo es en todo momento receptor de las fuerzas paradójicas e inciertas, más bien azarosas de esta especie de comparación y construcción en espejo, o construcción escrituraria entre espejos.

El sacrificio en el texto elizondiano implica la concepción de lo amatorio desde la exposición del propio cuerpo (exposición como espectáculo de muerte). El amor en *Farabeuf* es también esa entrega de la materialidad plástica de la palabra al sacrificio o

a la cirugía, a esa intervención quirúrgico-escritural que habrá de fragmentar los cuerpos y así llevarlos a su exceso, a una pérdida tal (necesaria para conseguir dicho exceso: pérdida de sentido y forma, pero sobre todo, pérdida del signo y del significado; del rostro y del nombre) que les permita fundirse con lo sagrado del juego y del erotismo. Literalidad sádica de las letras elizondianas: intervención del cuerpo plástico literario que se expone como acto o demostración escénica de lo amatorio en la literatura neobarroca latinoamericana. Palabras en su propio exceso o en el exceso de su repetición, que escuchan y miran el eco de aquello que ellas mismas se dicen y nos dicen. El último capítulo comienza con la alusión al espectáculo como acto amatorio:

Como una prueba de amor he decidido regalarte hoy un rato de esparcimiento. Celebramos, tú y yo, un aniversario secreto. No lo habrás olvidado, ¿verdad? He cambiado la disposición de los muebles. He colocado un pequeño estrado en el fondo del salón. No es muy alto pero sirve para el fin al que está destinado. Al fondo de ese pequeño escenario improvisado he colocado el espejo... (Elizondo, 2005. P. 119).

Letras y palabras susurran en ese “ambiente mortecino”, de principio a fin invitan a la entrega y participan de ella, se sumergen y sumergen al lector en un ritual plástico, en el ensayo de una composición fragmentada y excesiva en su repetición:

Escucha. No digas nada. Sus pasos en la escalera habrán de confundirse con los latidos de tu corazón aterrado. Ahora tiéndete aquí. Contempla unos instantes esta fotografía borrosa. Mírala bien. No desfallezcas. Te tomaré en mis brazos. Así. Él llegará dentro de algunos instantes. Hará girar la perilla de bronce de la puerta produciendo un rechinado característico. Me perteneces ahora como la muerte pertenece a la vida ¿no? Afuera no cesa la lluvia. Déjame descubrir la blancura de tu cuerpo. Déjame adivinar la sangre bajo la piel. Entrégame esa carne cuyo único destino es la mutilación. Cierra los ojos. Ha llegado. Está aquí. Ahora, empieza a contar. Yo me quedaré viendo cómo la lluvia golpea contra ese ventanal bordeado de un desvaído cortinaje de terciopelo. Sigue contando. No te detengas. En tu mente van surgiendo poco a poco las imágenes ansiadas. Un paseo a la orilla del mar. El rostro de un hombre que mira hacia la altura. Un niño que construye un

castillo de arena. Tres monedas que caen. El roce de otra mano. Una estrella de mar... una estrella de mar... una estrella de mar... ¿recuerdas?... (Elizondo, 2005. P. 126).

La escritura misma (se) invita a contar y repetir; a fragmentar el discurso que le forma.

Y regresando a la escritura del marqués de Sade, Sarduy nos recuerda que todo aquel ritual orgiástico que se practica en sus textos, en gran medida mediante la repetición, surge en aras de lo sagrado, como también sucede con *Farabeuf*. El código de la invocación que el escritor cubano encuentra en la escritura sádica:

...no es más que la prescripción de las condiciones óptimas para que una presencia, la divina, venga a autenticar la intervención de los objetos, venga a encarnarse, a dar categoría de *ser* a lo que antes era sólo *cosa*. El código de la orgía, con sus acotaciones rigurosas, es la prescripción de las condiciones óptimas para que lo inalcanzable por definición, el fantasma erótico, venga a coincidir con la verdad física de los cuerpos y justificar con su presencia el despliegue de fuerzas y blasfemias.

Misa y orgía: ritos de iguales ambiciones, de iguales imposibles. (Sarduy, 1969. P.p. 14 y 15).

Farabeuf marca una especie de perífrasis continua, no se narran explícitamente las acciones sádicas, sino que más bien, se desvían; se marca indudablemente la evocación permanente al mundo que refiere la novela (el juego con la recreación plástico-escénica del suplicio: la cirugía-muerte/coito-orgasmo), que no es otro que aquel del erotismo sádico en una expresión quizás más angustiante por el *suspense* que posee la espera continua, como una enfermedad sin cura aparente en la continua repetición de los actos. Las escenas que el texto entrega: la llegada de Farabeuf (sus pasos) y las tres monedas que caen, el paseo a la orilla del mar, el inicio de un espectáculo, etc., sugieren la posibilidad de que han ocurrido y quizás no han dejado de ocurrir, igual esa muerte (cirugía) y ese orgasmo (coito), y que inclusive, todas las escenas sean una misma, o bien, correspondan al mismo instante. Por su parte, el desvío funciona como una tautología, en tanto repetición del instante de un pensamiento que al repetirse se niega en el recuerdo. El acontecimiento no llega pero llega la mascarada que

revela su agonía ante la imposibilidad de su ser. El olvido de la identidad –del nombre y del rostro–, marca el vacío entre la realidad y el deseo. El erotismo en Elizondo se da, en gran medida, en la ruptura con el nivel denotativo de las palabras. ¿Qué tanto pueden denotar las palabras cuando no existen ni el rostro ni el nombre? De ahí la aporía: el sentido que se desploma.

Si los ensayos crítico-teóricos del autor cubano me son tan importantes es porque entiendo su aproximación a la obra de Sade como esa orientación precisa en el territorio erótico del modernismo que surge en las letras ante una realidad adversa, y que me permite apreciar la figura de la identidad de los opuestos y de la repetición como un fundamento erótico, ritual y perverso, tan expresable en las letras latinoamericanas.

En *Escrito sobre un cuerpo*, Sarduy sugiere la línea de pensamiento de Sade a Bataille. El cubano plantea la identidad de los opuestos en el erotismo escritural de Georges Bataille a través de esa “pequeña muerte”: “... esa metáfora con que la lengua popular francesa sugiere el acto de la eyaculación...” (Sarduy, 1969. P. 15), y que el francés identifica con la muerte definitiva.

La fotografía del *Leng-Tché* (metáfora conductora de *Farabeuf*) forma también parte de *Las lágrimas de Eros*, en donde toma gran importancia al aparentar en el gesto del suplicado el instante de una muerte orgásmica. Bataille retoma la imagen del suplicio chino para conjugar una suerte de conclusión sobre “una historia del erotismo”, desplegada también por Elizondo y que refiere justamente a la identidad de los opuestos de que habla Sarduy. Cito a Bataille:

Bastante más tarde, en 1938, un amigo me inició en la práctica del yoga. Fue en esta ocasión cuando discerní, en la violencia de esa imagen, una infinita capacidad de trastorno. A partir de esta violencia –aún hoy en día no soy capaz de imaginarme otra más alocada y horrible– me sentí tan trastornado que accedí al éxtasis. Mi propósito aquí es ilustrar un vínculo fundamental: el existente entre el éxtasis religioso y el erotismo –y en particular el sadismo–. De lo más inconfesable a lo más elevado, este libro no surge de la experiencia limitada de la mayoría de los hombres.

No podría ponerlo en duda...

Lo que súbitamente veía y me angustiaba –pero que al mismo tiempo me liberaba– era la identidad de estos perfectos contrarios, oponiendo al éxtasis divino un horror extremo.

Tal es, en mi opinión, la inevitable conclusión de una historia del erotismo. (Bataille, 2002. Pp. 247-249).

Sensación que también dejaría plasmada en *Mi madre* (novela a la que Sarduy refiere en *Escrito sobre un cuerpo* y que, como *Las Lágrimas de Eros*, fue escrita en los últimos años de vida del autor): “DIOS EN MI ES EL HORROR DE LO QUE FUE, ES Y SERA TAN HORRIBLE QUE A CUALQUIER PRECIO DEBERIA NEGAR Y GRITAR CON TODAS MIS FUERZAS QUE YO NIEGO QUE ESO FUE, ES O SERA. PERO YO MENTIRIA”.^{xviii} (Bataille, 2007. P. 27).

La fotografía entonces constituye una imagen que para Bataille revela la conclusión de una búsqueda erótica al expresar la sensación en que el horror extremo se identifica con el éxtasis divino, o que deviene en la figura de ese Cristo-Hembra en la novela de Elizondo:

Se trata de un hombre que ha sido emasculado previamente.

Es una mujer. Eres tú. Tú. Ese rostro contiene todos los rostros. Ese rostro es el mío. Nos hemos equivocado radicalmente, maestro. Nos engañan las sensaciones. Somos víctimas de un malentendido que rebasa los límites de nuestro conocimiento. Hemos confundido una tarjeta postal con un espejo. Es preciso saber quién tomó esa fotografía.

La fotografía no representa sino una parte mínima del horror.

Esa cara... ese rostro es soñado... no existe... ese rostro... es el amor... la muerte... es el rostro del Cristo... el Cristo chino... ¡Señor Abate!... ¡Su Santidad!... ¡Monseñor!... ¡Monseñor!... ¡Eminencia!... ¡Su Santidad!... ¡Su Santidad!... ¡es el Cristo!... ¡es el Cristo, maestro!... ¡es el Cristo!... olvidado entre las páginas de un libro.

Comienzo a creer esta historia... y la Enfermera, ¿qué hacía mientras tanto?

–Dejaba caer las monedas... dos *yang* y un *yin*... dos *yang* y un *yin*... dos *yin* y un *yang*...

–No podrás recordarlo...

–Sí; sí lo recuerdo... tres *yang*... un *yang* y un *yin*... tres *yin*...

–¿Podrás recordarlo? Es importante. Han salido dos líneas mutantes en esa disposición... Es preciso estudiar la configuración de los verdugos... es importantísimo... forman un dodecaedro con seis cúspides visibles... son seis los verdugos que actúan sobre el cuerpo del suplicado, seis... como las líneas del hexagrama... *yin-yang*... como el *t'ai ki* también: la conjunción de dos seises... Ese hombre está drogado, pero entonces ¿por qué irradia tanta luz de su rostro?... Eres tú... fuiste tú... la simetría perfecta de la disposición de los verdugos... Ese hombre de la derecha, el Dignatario... ese hombre no es un verdugo, es un testigo, es evidente. Maestro, es preciso que nos conteste usted una pregunta: ¿retocó usted la fotografía?

–Un buen fotógrafo nunca retoca.

–¿Cómo puede alguien atreverse a contemplar tal escena!

Por primera vez... por primera vez... es posible sentir toda la belleza que encierra un rostro... sí, por supuesto... es una mujer... una mujer bellísima... la mujer-cristo...

¡Pasen, señores, pasen! ¡Vean las maravillas del mundo! ¡Los monstruos que asombran! ¡La beldad que enloquece! ¡El Mal que hiela! ¡Pasen, señores, pasen! ¡Pasen a ver a la mujer-cristo!”

Mira ese rostro. En ese rostro está escrita tu verdad. Es el rostro de una mujer porque sólo las mujeres resisten el dolor a tal extremo.^{xix} (Elizondo, 2005. P.p. 103 y 104).

Imagen que también se asocia con el travesti de Baudrillard^{xx}, y que revierte la sexualidad al anular los sexos (pues no se trata ni de un hombre, ni de una mujer):

El <<travestismo>>. Ni homosexuales ni transexuales, lo que les gusta a los travestis es el juego de indistinción del sexo. El encanto que ejercen,

también sobre sí mismos, proviene de la vacilación sexual y no, como es costumbre, de la atracción de un sexo hacia otro. No aman verdaderamente ni a los hombres/hombres ni a las mujeres/mujeres, ni a aquellos que se definen, por redundancia, como seres sexuados distintos. Para que haya sexo hace falta que los signos repitan al ser biológico. Aquí, los signos se separan, mejor dicho, ya no hay sexo, y de lo que los travestis están enamorados es de este juego de signos, lo que les apasiona es *seducir a los mismos signos*. En ellos todo es maquillaje, teatro, seducción. Parecen obsesionados por los juegos del sexo, pero sobre todo lo están por el juego, y si su vida parece más imbuida en el sexo que la nuestra, es porque hacen del sexo un juego total, gestual, sensual, ritual, una invocación exaltada, pero irónica.^{xxi} (Baudrillard, 2008. P.p. 19 y 20).

Al revertir los signos de la sexualidad y devenir ilusión pura, el travesti (como el espejo o en el caso de *Farabeuf* el suplicado) entra al juego de la seducción. Más adelante en su libro el filósofo francés escribe:

<<I'll be your Mirror.>> <<Yo seré tu espejo>> no significa <<Yo seré tu reflejo>> sino <<Yo seré tu ilusión>>.

Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión.^{xxii}
(Baudrillard, 2008. P. 69).

También la fotografía es ilusión en un sentido amplio: en tanto anhelo, marca y apariencia de lo sagrado en el arte. En *Farabeuf*: anhelo del recuerdo de ese instante, el instante marcado en la fotografía que nos entrega aparentemente el momento de transición entre vida y muerte. Fotografía que en la novela yace en el suelo como parte de una nota periodística (periódico/receptáculo de las excrecencias mortuorias/fluidos sexuales a derramarse) y que también funciona como imagen afrodisiaca que emplea el hombre en la mujer:

Este hecho, entre todos los que pueden haber ocurrido, nos sigue pareciendo inexplicable, si bien no debemos dudar de que haya ocurrido. Como quiera que sea, en nuestro afán por elucidar este misterio sólo hay un indicio que nos puede ayudar: la fotografía hecha por el hombre en la cima del farallón,

ya que ella permitiría saber quién era la mujer del trayecto de ida, aunque no nos permitiría saber quién era la mujer del trayecto de regreso que sería, qué duda cabe, la mujer que excitada sexualmente por la fotografía del *Leng Tch'é* se entregó al hombre mediante el acto llamado carnal o *coito*, inducido, como es de suponerse, por la insistente presentación a la mirada de ella de una copia fotográfica que reproducía, a mayor tamaño del de la placa de nitrato de plata original, y con gran precisión de detalle, un antiguo *cliché* sobre vidrio, impresionado en una fecha que conocemos con toda exactitud ya que sabemos, por una circunstancia fortuita –pero no; debida tal vez a esa lluvia insistente que ha estado cayendo– que el suplicio llamado *Leng Tch'é* figurado en esa fotografía, empleada como imagen afrodisiaca por el hombre en la mujer, fue realizado, según un viejo ejemplar del *North China Daily News*, encontrado en un desván de la casa y empleado para proteger el *parquet* en esta tarde lluviosa, el 29 de enero de 1901... (Elizondo, 2005. P. 45).

El clisé fotográfico, ese instante de luz que trae consigo un rostro que ahora, tras la escritura y lectura de las obras de Elizondo y de Bataille (y de otros artistas o escritores que han encontrado en dicha imagen un pretexto creativo), se convierte en testigo de un pensamiento obsesivo que intenta mirarle de manera profunda. Figura perdida en tanto imagen fotográfica perteneciente a otra realidad ilusoria y también perdida en el sentido que Sarduy otorga al objeto perdido del sadismo: figura inaccesible al entendimiento que mediante la repetición, intenta alcanzar ese objeto “siempre presente en su engaño”, es decir, siempre seductor e imposible.

Al retomar o ensayar obsesivamente el gesto de esa imagen, el escritor, el filósofo o el artista plástico (pienso, por ejemplo, en la obra *Suplicio chino* del pintor José Gutiérrez Solana, o en *Leng Tch'e* de Alberto Gironella) deviene en espectáculo para la fotografía. Aquel que la mira y la repite se vuelve esclavo del misterio erótico que encarna. Y es esa mirada perdida (la del supliciado) la única capaz de observar tranquilamente el nuevo desconcierto que ella misma crea.

En *Farabeuf* la fotografía deviene en testigo del espectáculo. La obsesión que surge de la mirada del supliciado y en particular de la oposición, pero también de la unión indisoluble de los opuestos que expresa, se grafica en terror ante un instante innegable al pertenecer al mundo de lo fotográfico como algo que “ha acontecido” y

que nos mira desde su propia negación. De ahí el alto interés que esa fotografía, gráfica al fin, que habita tanto en la novela elizondiana como en la obra de Bataille, desata en mi búsqueda erótico-estética. La identidad de opuestos (¿será que esa identidad de opuestos no puede desvincularse porque precisamente la vincula el cuerpo?) que Sarduy ve en la escritura de Sade y de Bataille es también para mí, y en este estudio de la poética elizondiana a través de *Farabeuf*, un factor imprescindible para poder otorgar a la violencia (suplicio) y al acto sexual (coito) un vínculo desde su carácter sagrado, religioso.

Al no poder acceder al rostro o al nombre, a la identidad del supliciado en la imagen fotográfica, la figuración del quehacer novelístico de Elizondo busca devenir el supliciado. Si no es posible acceder a esa realidad, si no es posible sentirla como algo propio, entonces el texto aparenta o simula ser esa realidad perdida en el propio ser de la escritura y del arte. El texto funciona como mascarada y simulacro de aquello que sabe imposible. La escritura repite la fotografía, pero en un ámbito distinto que asoma su mirada desde la materialidad de las palabras para construir una literalidad plástica y cruenta de lo fragmentario.

Sobre la identidad de opuestos que constituye la conclusión batailliana antes referida, y citando por su parte al escritor francés, Sarduy escribe:

Pero si el erotismo hace de los antípodas idénticos, es que su verdadero sentido escapa a la razón, a esa razón “que no ha sabido jamás medir sus límites”: “el sentido del erotismo escapa a quien no vea en él un sentido *religioso*”. (Sarduy, 1969. P. 15).

No por casualidad, quizás sí como una especie de *retombée*^{xxiii}, el espectáculo de *Farabeuf* pudiera ser entendido como iniciación religiosa:

Debo explicarte, antes de que empiece el espectáculo, cuáles son las etapas fundamentales de su desarrollo. Te parecerá, cuando lo haga, que se trata de algo así como una ceremonia secreta, un acto equívoco o delictuoso, pero no es tal. Es simplemente un espectáculo cuya contemplación tiene ciertas virtudes que, si bien se pueden explicar en términos de una iniciación religiosa, es mejor considerar como un tratamiento terapéutico. (Elizondo, 2005. P. 122).

Más adelante en su ensayo, Sarduy explica que la introducción de la conciencia del mal en el pensamiento de Bataille provoca un corte que: “...devuelve el pensamiento a sí mismo, como duplicado por un espejo, y lo reduce a esa interrogación sobre su ser que es, para Bataille, el sentido mismo de la filosofía.” (Sarduy, 1969. Pp. 17 y 18). Y en ese pensamiento que se piensa ubica una de las transgresiones más insoportables. Ahí se encuentra el trabajo subversivo de la escritura y del pensamiento plasmado en estas literaturas modernas y eróticas:

Lo único que la burguesía no soporta, lo que la “saca de quicio”, es la idea de que *el pensamiento pueda pensar sobre el pensamiento, de que el lenguaje pueda hablar del lenguaje, de que un autor no escriba sobre algo, sino escriba algo* (como proponía Joyce). (Sarduy, 1969. Pp. 19 y 20).

La transgresión ejercida en obras como *Farabeuf* está precisamente dada en el momento en que la escritura se vuelve consciente del acto y juego de la escritura misma. Así como el pensamiento de que habla Sarduy se piensa a sí mismo, en el quehacer literario de Elizondo, la escritura se escribe y se piensa a sí misma.

Y en esa transgresión, la novela nos interna –mediante el engaño– en el hallazgo de la literalidad sádica. Cito a Sarduy:

Son los pasos del maestro Farabeuf, portador del instrumental de la tortura, los que van trazando los signos; son unas monedas que caen las que los subrayan. Así se va describiendo el rito, repitiendo la fórmula, escribiendo la crónica de ese instante cuyo significado último es la muerte y cuya metáfora es el *liú*. Metáfora que la praxis “meticulosa” de Farabeuf va a invertir, va a devolver a su literalidad inicial.

Sustentado en los antípodas y haciendo de la lectura una imagen de la sucesión de éstos, *Farabeuf* es el libro de la literalidad sádica.

Haciendo *vivir* a su amante la muerte, sometiéndola a la minuciosa técnica quirúrgica de Farabeuf, situándola en un decorado teatral que ha estudiado de antemano (uno de cuyos elementos es un espejo) y comparándola a un Cristo cada vez que el contexto teórico, oriental, parece alejarnos, parece introducir la imagen en el espacio de la lejanía, de la

irrealidad (el supliciado de la foto, para Elizondo, es una mujer: de allí la imagen de un Cristo-hembra) el narrador de *Farabeuf* restituye en el plano del relato, en el interior de un instante, esa estructura cuyos términos, de alguna manera, hemos creído encontrar anteriormente en los textos de Sade, Bataille, Marmori y Cortázar: erotismo, teatro, religión y muerte. (Sarduy, 1969. P.p. 29 y 30).

Escrito sobre un cuerpo es huella que marca una superficie, su materialidad, o texto que refiere al cuerpo, o quizás, cuerpo que expresa en la escritura para crearse la ilusión de su propia ausencia latente. El erotismo en los textos de Sade, Bataille y Elizondo está literalmente “escrito sobre un cuerpo” si se entiende a la escritura como un acto quirúrgico y sacrificial. Se trata de la unión ineludible de los contrarios, del amor que es también horror en tanto el acto amoroso surge como entrega y exposición del cuerpo propio.

Farabeuf: instante de éxtasis, olvido de un suplicio que daría la muerte y que exige la fuga continua. Éxtasis como necesidad del límite del horror, de la repugnancia; de algo que nos supere y nos ayude a no ser, o ser en la continuidad. *Farabeuf* es la búsqueda del éxtasis en este sentido, aquel en que según Bataille el ser nos es dado en una superación intolerable del ser. Ser como exceso y arte como exceso implican un gesto barroco. Allí donde la violencia de aquello que irrumpe supera a la razón.

El erotismo, la muerte, el teatro y la religión son elementos que hacen surgir en el texto elizondiano un mundo sádico en donde la escritura que se escribe buscándose abre, para la humanidad, el umbral de su literalidad.

1.4 Del neobarroco como *retombée* del exceso y la inestabilidad

...la única respuesta a la nada, se encuentra en la ilusión.

(E. M. Cioran)

El quehacer escriturario entendido en *Farabeuf* como neobarroco se estructura en el movimiento espectral de la variedad de figuras –y su mostración plástico-teatral– que son una misma figura en su devenir, en un devenir fusionado de instantes: presente, pasado y futuro. La imagen de la novela se construye como recreación metafórica del instante en la figura del supliciado y su lenta muerte o del instante en que alguien muere en el momento de orgasmo para recrear el erotismo del *clisé* fotográfico (el montaje de ambas muertes). ¿O son todas las muertes a la vez, todas sus figuras: representadas como un recuerdo errado en un presente incierto?

En la recreación discursiva de una imagen plástica (ecfrasis) se involucra intertextualmente la mención de obras pictóricas y fotográficas para engendrar, tras la “cirugía de la palabra” la “cirugía del cuerpo”. El desplazamiento de imágenes consigue representar literalmente (objetivamente) el sacrificio/acto erótico. El recurso de una imagen especular, al repetirse y fragmentarse, construye la escenificación de una obra plástica, como si el ensayo teatral del gesto de los personajes que posan y modelan diesen vida a la pintura.^{xxiv}

En esa mano que escribe, y en esa imagen del autor-personaje que se mira escribir y que entrega su ser a la fragmentación que implica el espejo de la escritura, se descubren o revelan/rebelan los trazos de un ejercicio pictórico, de una escenificación plástica. Ocurre que el deseo de la exposición plástica de la palabra, a partir de la escenificación del instante escriturario, se otorga asimismo como una figura aprehensible. A través del reconocimiento de esa mirada escrituraria, se amplifica la imagen virtual que el escrito coloca frente a la mirada expectante del lector. El instante que conjuga todos los tiempos en uno, cambia e interviene los cuerpos. El instante del trazo que incide en la construcción del cuerpo y lo fragmenta, literalmente tacha o borra su rostro al tiempo en que paradójicamente y al unísono, lo hace aparecer.

Sigamos el gesto barroco en los ensayos posteriores a la publicación de *Escrito sobre un cuerpo* donde Sarduy plantea el exceso del adorno ante lo indeterminado e inestable como neobarroco, y en la “literatura palabrera” de Cuba, que alude y glosa esa concepción de metáfora que se “espesa” también en la escritura de Lezama Lima: un discurso que nunca es directo, que gusta del retruécano y muestra su gozo al límite de la comparación y del juego con el lenguaje.

Si bien la intención principal es enfocarme en la teoría neobarroca propuesta por Sarduy, en tanto es una influencia importante en las letras mexicanas, me parece importante considerar, entre otros, los planteamientos que sobre el estilo barroco

proponen Bolívar Echeverría y Omar Calabrese.^{xxv} El primero retoma el concepto en su libro *La modernidad de lo barroco*, para remarcar la presencia de ese *ethos* barroco que como bien dice, es un signo cultural que acompaña a la humanidad desde el comienzo de la modernidad, y que según el autor ecuatoriano, tiene un impacto y una forma dignas de enmarcar el entorno artístico latinoamericano. Me parece importante puntualizar que si bien la mirada de Echeverría está tejida de una perspectiva de tipo marxista, no es mi intención retomar el sesgo revolucionario que lo motiva para interpretar el arte de Elizondo, tan reacio a las normas políticas del momento, pero sí algunas nociones de ese *ethos* barroco que el filósofo piensa. Por principio considero que su enfoque es una alternativa de mirar la modernidad latinoamericana distinta a la europea, basada sobre todo en los procesos de mestizaje que se ubican desde los tiempos históricos de la colonia. Esta perspectiva tiene diversas implicaciones, para él la creación de un *ethos* barroco se basa en las crisis postcoloniales que dejan su secuela en aquellas sociedades que tras la devastación de sus culturas, fueron suplantadas por los poderes europeos (la corona española en el caso de México). Calabrese, muy al contrario, concibe su visión del neobarroco desde los ámbitos europeos: en el libro *La era neobarroca* (1987), provee un análisis del gusto contemporáneo en la cultura globalizada, señalando al neobarroco como un lugar común de nuestra posmodernidad, que habita no sólo el terreno del arte culto, sino el de la industria cultural, el de las comunicaciones de masa, y el de la cotidianidad de los sujetos.

Comienzo con el citado *ethos* de Echeverría que en la opinión de Carlos Espinoza, es una postura problemática al enlazarla con el postcapitalismo, pues se presta a contradicciones al enlazar el término con la querrela entre hispanistas e indigenistas de los años treinta del pasado siglo; el *ethos* barroco ha sido un término generalmente asociado a la cultura hispánica o europea:

Así, Bolívar Echeverría, al optar por legitimar el barroco como una modernidad alternativa que altera la lógica capitalista y brinda pistas sobre la posibilidad de una modernidad poscapitalista, se estaba yendo en contra de toda una tradición izquierdista y liberal absolutamente hostil al barroco. (Espinoza, 2012. P. 69).

No obstante, creo que la deconstrucción y apropiación de términos es totalmente válida en la actualidad. Incluso, el mismo Espinosa refiere al manejo transgresivo y mestizo del término barroco que se desarrolló en el Caribe a mediados del siglo XX:

Desde Alejo Carpentier a Severo Sarduy, pasando por José Lezama Lima, el barroco fue visto en el Caribe hispanoparlante como producto de la transculturización y como estilo transgresivo no sólo de la colonialidad sino de la modernidad. Lezama Lima lo definió como “un arte de la contra-conquista” al tiempo que Alejo Carpentier lo veía como divergente frente al “cartesianismo”. (Espinosa, 2012. P. 69).

Lo que une a Sarduy y a Echeverría, y por ello me interesa, es que al tener también un origen latinoamericano, puede dialogar con la traza cultural que evidentemente no es idéntica a la europea, no se puede obviar que la emergencia de los debates artísticos y políticos es en donde la idea postcapitalista latinoamericana revela los cambios culturales y económicos. Echeverría señala al neobarroco como un elemento revolucionario (en potencia), ya que posee la capacidad de obviar la teatralidad que implica el mundo real contemporáneo y su imperante sistema capitalista. En este sentido el escritor ecuatoriano refiere a un *ethos* barroco como una de las tendencias del ser humano pensado como una alternativa de modernidad. La humanidad que participa de esta condición barroca conforma una “existencia en ruptura” que no niega la realidad y contundencia del mundo que vive, a sabiendas (y más en nuestros días que ofrecen el cinismo del simulacro industrializado) de que se trata de una puesta en escena. El *ethos* barroco es una estrategia para “soportar” la existencia que implica la concepción del mundo como un teatro. De ahí el sesgo del “como si” en el entorno de lo barroco. O como afirma Echeverría:

Estrategia de resistencia radical, el *ethos* barroco no es sin embargo, por sí mismo, un *ethos* revolucionario: su utopía no está en el “más allá” de una transformación económica y social, en un futuro posible, sino en el “más allá” imaginario de un *hic et nunc* insoportable transfigurado por su teatralización.^{xxvi} (Echeverría, 2013. P. 16).

Estrategia transgresora si como tal busca su ¿ser? en el mundo o logra estar en él, al señalar y obviar su teatralidad, y sobre todo, la contradicción que se percibe en su base. Ese más allá imaginario, roto e inarmónico, es un mundo de cuerpos fragmentados que juegan en el límite (extravagancia) y después del límite (exceso); que juegan con el límite de lo real y lo ficcional, con la indiferenciación e indiscernibilidad entre las palabras y las cosas, entre el mundo y el lenguaje. Repetición del juego de apariencias que es el mundo globalizado y mediatizado en el derroche de la capacidad metafórica de las palabras, de la capacidad alusiva de las imágenes. El arte barroco, que como bien explica el autor, no caracteriza sólo a una época específica, pero sí suele tener un mayor impacto en determinados momentos históricos, sirve para revelar la teatralidad del mundo de lo real en tanto producto de la actividad humana; en tanto producto del lenguaje que también permite la existencia del sujeto. A través de la noción del *ethos* barroco expuesta por Echeverría, según entiendo, se busca develar la condición irreal de la realidad mediante la alusión a su teatralidad, se busca hablar del mundo como una puesta en escena. Y si bien toma diversas formas a lo largo de la historia, es a través de todas ellas que se puede remarcar su artificialidad, llevar su potencialidad creadora de mundos y voces al corazón mismo del mundo de lo real. De este modo “ser barroco” en nuestros días implica una lucha por demostrar eso que afirma Echeverría: “...vivir *en* y *con* el capitalismo puede ser algo más que vivir *por* y *para* él.”^{xxvii} (Echeverría, 2013. P. 36). Y más adelante sugiere:

La idea que Bataille tenía del erotismo, cuando decía que es la “aprobación de la vida (el caos) aun dentro de la muerte (el cosmos)”, puede ser trasladada, sin exceso de violencia (o tal vez, incluso, con toda propiedad), a la definición del *ethos* barroco. Es barroca la manera de ser moderno que permite vivir la destrucción de lo cualitativo, producida por el productivismo capitalista, al convertirla en el acceso a la creación de otra dimensión, retadoramente imaginaria, de lo cualitativo. El *ethos* barroco no borra, como lo hace el realista, la contradicción propia del mundo de la vida en la modernidad capitalista, y tampoco la niega, como lo hace el romántico; la reconoce como inevitable, a la manera del clásico, pero, a diferencia de éste, se resiste a aceptarla...^{xxviii} (Echeverría, 2013. P.p. 39 y 40).

El ser barroco, desde este lindero, pregona que el capitalismo es la realidad de hecho, pero busca la creación de otras realidades que lo suspendan o lo pongan entre paréntesis, aquí la supuesta alternativa de una otra modernidad. Echeverría subraya la creación barroca como un manifiesto, un acto subversivo en tanto vive en y con el mundo de lo real, se interna en sus estructuras y en su cotidianidad, pero sólo para revelar su teatralidad y formar con esto, un cuerpo de resistencia dentro del sistema capitalista del mundo de lo real.

La singularidad del *ethos* barroco en la sociedad latinoamericana, según el filósofo, radica en la necesidad que la formación de ese mundo tuvo de aceptar e incluir lo ajeno:

El siglo XVII en América no puede hacer otra cosa, en su crisis de sobrevivencia civilizatoria, que re-inventarse a Europa y reinventarse también, dentro de esa primera reinvención, lo prehispánico. No pueden hacer otra cosa que poner en práctica el programa barroco. (Echeverría, 2013. P. 96).

Y para poder llevar a cabo ambas reinvenciones en el seno de una misma cultura, el pueblo de América debió actuar de manera paradójica o contradictoria al construir un modo de comportamiento que no se sometía ni se rebelaba, o bien, que se sometía y se rebelaba en un solo acto. El siglo XVII se caracteriza por este conflicto existencial en donde el sujeto debe formarse desde las ruinas de la cultura europea y de la cultura prehispánica, para también formar y reinventar su idea de mundo. Pero debe hacerlo en un contexto que le plantea una suerte de teatro de los opuestos:

El aspecto peculiar de la conflictividad que caracteriza el acontecer de esta época tiende a verse cada vez más como el resultado de “la presencia de actitudes aparentemente incompatibles o evidentemente contradictorias en el seno de un mismo sujeto”, que deben ser reconocidas e interpretadas. La convivencia esquizoide de tradicionalismo y búsqueda de novedades, de conservadurismo y rebelión, de amor a la verdad y culto al disimulo, de cordura y locura, de sensualidad y misticismo, de superstición y racionalidad, de austeridad y ostentación, de consolidación del derecho natural y exaltación del poder absoluto, “es un fenómeno del cual cabe

hallar innumerables ejemplos en la cultura y en la realidad del mundo barroco”. (Echeverría, 2013. P. 123).

Aún inmerso en un mar de contradicciones, este complejo proceso de reinención de un mundo socio-cultural que permita seguir adelante a la América del siglo XVII, es imprescindible en el contexto de la modernidad que implica una reducción nacionalista de lo humano. En el ámbito capitalista, según Echeverría, el estado nacional es “la entidad monopolizadora de la re-socialización de los individuos”.

La situación de vida en donde las sociedades y sus culturas parten de una perspectiva de mundo que se basa y estructura en la ilusión como disimulo del engaño, y sobre todo, en la exposición de los contrarios (en una suerte de espectáculo de las contradicciones de la normatividad del ser moderno), es un síntoma que anuncia y es anunciado mediante el barroco. En este contexto Echeverría señala al desarraigo como un rasgo latente en el ser humano de la modernidad. Ante la ambigüedad ideológica, el ser expresa la imposibilidad de llegar al núcleo de la utilidad de los objetos; o bien, la ausencia de sentido de las significaciones que se le presentan.

La re-fundación de la identidad social que trae consigo la modernidad, se sustenta en una individualización que busca su singularidad (la construcción de una personalidad única y auténtica) en medio de la interacción desatada con la otredad que implican los procesos de mestizaje de un mercado mundial. En el ser humano que habita una situación tal, la construcción de un *ethos* barroco –en el doble sentido del término: morada o abrigo en tanto refugio o arma– vuelve a tener un alto impacto. De este modo, la estética barroca que Echeverría presenta, se expresa en múltiples formas y lugares a lo largo de la historia, se vale de diversos medios para jugar en y con el límite. Sus obras no buscan representar una forma (mimesis), sino tomar figuras del teatro que es el mundo, para generar otras en el teatro que es el arte.

El *ethos* barroco implica una elección imposible en tanto no se afirma en la modernidad capitalista, no la asume ni la acepta, pero tampoco se rebela en su contra. Según Echeverría, lo que hace es elegir ambos contrarios (algo impensable en el ser de la modernidad) o el “tercer excluido”. Con ello se construye y vive otro mundo. Pone al mundo de lo real entre paréntesis, al abordar ese sentido que para ciertos críticos tiene la metáfora barroca en tanto “supresión” o “represión” (el arte barroco, al abordar al mundo como un teatro, también suprime la imagen del mundo en términos realistas):

...no es la abstención o la irresolución, como podría parecer a primera vista, lo que caracteriza centralmente el comportamiento barroco. Es más bien el decidir o tomar partido –de una manera que se antoja absurda, paradójica– por los dos contrarios a la vez; es decir, en realidad, el resolverse por una traslación del conflicto entre ellos a un plano diferente, en el que el mismo –sin ser eliminado– quede trascendido. Inherente al *ethos* barroco es así una toma de decisión por el tercer excluido, por un salto capaz de rebasar el empate de la contradicción así como la ambivalencia que resulta de él; una elección que implica sin duda, juzgada desde la actitud “realista”, un “escapismo”, una “huida fuera de la realidad”. Elegir la “tercera posibilidad”, la que no tiene cabida en el mundo establecido, trae consigo un “vivir otro mundo dentro de ese mundo”, es decir, visto a la inversa, un “poner el mundo, tal como existe de hecho, entre paréntesis”. Se trata, sin embargo, de un “paréntesis” que es toda una puesta en escena; de una “desrealización” de la contradicción y la ambivalencia que, sin pretender resolverlas, intenta de todas maneras neutralizarlas, adjudicándoles para ello el status de lo alegórico. El ser humano barroco pretende vivir su vida en una realidad de segundo nivel, que tendría a la realidad primaria –la contradictoria y ambivalente– en calidad de sustrato reelaborado por ella; se inventa una “necesidad contingente en medio de la contingencia de ambas necesidades contrapuestas”, “un sentido dentro de la ambivalencia o en medio del vacío de sentido”.^{xxix} (Echeverría, 2013. P.p. 176 y 177).

La desrealización del mundo no es exclusiva del barroco, está presente también en otros momentos históricos y en diversas formas del ser de la humanidad. Echeverría señala su existencia durante el Medioevo, sólo que en este caso se trata de una desrealización de corte místico y ceremonial. En cambio, la desrealización barroca es de carácter estético, y se expresa en una estetización obsesiva y excesiva de la cotidianidad.

En el apartado “1.1 Arte y continuidad” menciono cómo el arte puede otorgarnos la ilusión de lo sagrado, al aparentar el contacto con la continuidad. En este sentido, Echeverría, al referir a la existencia en ruptura que habita los mundos de la fiesta, del juego y del arte, afirma que la festividad humana, como abandono o suspenso de lo rutinario, nos entrega esa “experiencia sagrada” que también nos entrega el arte,

sólo que este último lo hace en un momento ordinario, en cualquier momento, y sin la necesidad de rituales, sustancias u otros elementos de los que sí se vale la fiesta. Además, la experiencia festiva se da en el marco de un tiempo, que quienes se congregan en ella, saben de antemano extraordinario. En cambio, en la experiencia estética, se trata de una actualización de lo extraordinario, de traer la vida plena a la cotidianidad de la existencia:

Tal vez lo más decisivo de la experiencia festiva que tiene lugar en la ceremonia ritual reside en que sólo en ella el ser humano alcanza “realmente” la percepción de la objetividad del objeto y de la subjetividad del sujeto. Curiosamente, la experiencia de lo perfecto, de lo pleno, acabado y rotundo –del platónico “mundo de las ideas” –, sería una experiencia que el ser humano no alcanza en el terreno de la rutina, de la vida práctica, productiva/ consuntiva y procreadora, en el momento de la mera efectuación de lo estipulado por el código. Para tener la vivencia de esa plenitud de la vida y del mundo de la vida –para perderse a sí mismo como sujeto en el uso del objeto y para ganarse a sí mismo como tal al ser puesto por el otro como objeto– parecería necesitar la experiencia de “lo sagrado” o, dicho en otros términos, el traslado a la dimensión de lo imaginario, el paso “al otro lado de las cosas”. Instalado hasta físicamente en este otro escenario, el ser humano de la experiencia festiva y ceremonial alcanza el objeto en la pureza de su objetividad y se deja ser también en la pureza de su subjetividad.

Conectada con la experiencia festiva de la ceremonia ritual de una manera muy especial –y también, por supuesto, a través de ésta, con la experiencia lúdica–, la experiencia estética es sin embargo completamente diferente de ella. Con la experiencia estética, el ser humano intenta traer al escenario de la conciencia objetiva, normal, rutinaria, aquella experiencia que tuvo, mediante el trance, en su visita a la materialización de la dimensión imaginaria. (Echeverría, 2013. P.p. 191 y 192).

La experiencia estética como materialización de mundos imaginarios permite al ser barroco vivir la melancolía (que es el estado anímico propio del barroco) de un mundo roto e inestable. El *ethos* barroco, en resumidas cuentas, concibe al mundo como un teatro, ¿como un recuerdo?, o con Echeverría:

“*Theatrum mundi*”, el mundo como teatro, el lugar en donde toda acción, para ser efectivamente tal, tiene que ser una escenificación, es decir, ponerse a sí misma como simulacro –¿recuerdo?, ¿prefiguración?– de lo que podría ser.^{xxx} (Echeverría, 2013. P. 195).

Si bien Echeverría tiene distintas bases en la propuesta del neobarroco, creo que las fórmulas sustanciales del primer barroco vuelve a considerarlas al igual que todos sus teorizadores. En tal sentido, al ser una influencia fundamentada en la Generación de Salvador Elizondo, su narrativa no está lejana del *ethos* barroco si como tal se expresa en ese “*Theatrum mundi*”: simula ser una fotografía, simula ser (o es también) una obra de teatro, o su estrategia es obviar la “función” (en el sentido teatral del término) propia del arte barroco: “...al hacer arte, el arte barroco en verdad finge, ‘hace teatro’.” (Echeverría, 2013. P. 208). *Farabeuf* es un texto que se pone a sí mismo como escenificación inalcanzable, ya que su figura emerge de un recuerdo olvidado que expone su imposibilidad.

Cito ahora algunas consideraciones de Omar Calabrese, quien también señala al barroco como la forma interna de ciertos fenómenos culturales y lo contrasta en su texto con lo clásico (no sin mencionar que desde su perspectiva dichos fenómenos no se manifiestan siguiendo la historia, sino que conviven a lo largo de ella):

Por <<clásico>> entenderemos sustancialmente las <<categorizaciones>> de los juicios fuertemente orientadas a las homologaciones establemente ordenadas. Por <<barroco>> entenderemos, en cambio, las <<categorizaciones>> que <<excitan>> fuertemente el orden del sistema y lo desestabilizan por alguna parte, lo someten a turbulencia y fluctuación y lo suspenden en cuanto a la capacidad de decisión de los valores. (Calabrese, 1999. P. 43).

Esta visión del barroco, también como una desestabilización del sistema, es similar a la propuesta de la inestabilidad en la teoría neobarroca de Sarduy. Sin embargo, Calabrese ubica otra noción de modernidad al exponer la presencia de ese gusto neobarroco en las comunicaciones de masa; desde la semiótica, él analiza las formas discursivas y narrativas de diversos films de serie, telefilms, *remakes*, novelas,

etc., el comportamiento repetitivo y rutinario del consumo, y el llamado *zapping* o “síndrome de pulsador”. Sobre este último Calabrese escribe:

...el comportamiento repetitivo se adecua a las condiciones de percepción ambiental, se hace fragmentado, rápido y recompuesto sólo al final, como es fragmentado, rápido y recompuesto sólo al final el panorama de la visión que el beneficiario ha aprendido a seguir (no sin motivo el comportamiento <<obsesivo>> es típico de los muchachos, que se <<educan>> con la televisión vespertina). (Calabrese, 1999. P. 51).

Para el autor el gusto neobarroco que surge de la inestabilidad contemporánea se traduce en una “estética de la repetición”^{xxx1} apreciable en los productos que consume la sociedad.

Me parece importante subrayar la visión diversa que propone Calabrese sobre el recurso de la repetición en el ámbito de la cultura contemporánea. En este contexto Calabrese (al igual que Sarduy y Echeverría) reconoce la condición fragmentada de la humanidad neobarroca. Sobre esto, el crítico de arte explica que el concepto de fragmento remite a una ruptura (en tanto su etimología deriva del latín *frangere*, en español: romper) en donde “el entero” está ausente:

El fragmento presupone, más que el sujeto del romperse, su objeto. Sea prueba de ello el que el verbo <<romper>> posee un reflexivo intransitivo, <<romperse>>, pero no un reflexivo pasivo. A diferencia del detalle, el fragmento, aun perteneciendo a un entero precedente, no contempla su presencia para ser definido; más bien: el entero está *in absentia*.^{xxxii} (Calabrese, 1999. P.p. 88 y 89).

El rompimiento que Calabrese advierte en su entendimiento y abordaje del neobarroco, nos habla de lo confuso y de lo difuso como elementos que surgen en gran medida, de las comunicaciones de masa y de las rupturas que ellas generan en el comportamiento del ser contemporáneo. Pero sobre todo este fenómeno me invita a pensar en las rupturas que el mundo actual genera en el ser del artista contemporáneo.

El vértigo y la fragmentación como síntomas del neobarroco pueden ser expresados en la enfermedad obsesiva y repetitiva del consumo de la industria cultural,

o también en la salud de los procesos de desrealización del mundo que nos ofrece la estética de la repetición en las creaciones artísticas del neobarroco. Ante los productos de consumo que nos ofrece el capitalismo, el arte neobarroco trabaja con imágenes revestidas de significado: nómadas (que hacen visible el engaño y la ilusión del mundo de lo real mediante el juego con los signos y su designificación).

Enlazo estas ideas a la teoría de Severo Sarduy que, como he dicho, es la base principal de este estudio, ya que la considero más afín en tanto ofrece varios análisis del neobarroco enfocados a la literatura. Por otro lado, he mencionado ya la similitud del pensamiento de la modernidad esbozado por otros autores como Octavio Paz.

El escritor cubano comienza a trabajar su idea del neobarroco en *Nueva inestabilidad*, en donde refiere a los descubrimientos cosmológicos que han hecho vacilar el pensamiento occidental y que, a manera de *retombée* se han expresado en movimientos estéticos como el barroco y el neobarroco. Y de manera similar a lo que sucede en la genealogía del canon de esta expresión artística, ante acontecimientos que literalmente “desorbitaran el mundo que nos estructura”, surge la necesidad de disfrazar el lenguaje (y por ende la necesidad que habrá de surgir en el sujeto, de disfrazarse^{xxxiii}):

...esos dos registros –discurso científico y producción simbólica del arte contemporáneo– aparentemente antípodas, o al menos incomunicados y halógenos, intercambian, en realidad, sus mecanismos de exposición, la utilería de sus representaciones, hasta sus seducciones y truculencias.

La ciencia –me limito a la astronomía, que ha totalizado con frecuencia el saber de una época o ha sido su síntoma cabal– practica ya, sobre todo cuando se trata de la exposición de sus teorías, el *arte del arreglo*, la elegancia beneficiosa a la presentación, la iluminación parcial, cuando no la astucia, la simulación y el truco, como si hubiera, inherente a todo saber y necesaria para lograr su eficacia, una *argucia* idéntica a la que sirve de soporte al arte barroco. (Sarduy, 1987. P. 11).^{xxxiv}

El exceso del juego con palabras y figuras, el fasto que acontece en la superficie deslumbrante del barroco y el neobarroco, está ligado (aunque el fenómeno no sea lineal) a las reformulaciones epistemológicas que han sido necesarias para acceder a las nuevas propuestas del mundo que continuamente brinda la cosmología (y en general el mundo del conocimiento). Cuando los descubrimientos científicos del cosmos irrumpen

en nuestro imaginario para destituir la noción de realidad que anteriormente estructuraba nuestra idea de mundo, surge la necesidad de expresarlo mediante el vértigo y la incertidumbre en el quehacer artístico. Cito a Sarduy:

El hombre del primer barroco, aún si sus conocimientos científicos explícitos eran discretos, o nulos, y si de los modelos astronómicos no recibía en su cotidianidad más que simulacros muy mediatizados, deformados por los grimorios astrológicos, era un hombre que se sentía deslizar: el mundo de certezas que le había garantizado la imagen de un universo centrado en la Tierra, o aun –Copérnico– ordenado alrededor del Sol, de pronto basculaba. Terminaban las órbitas platónicas perfectas alrededor del Sol, se deshacían los círculos: todo se alargaba, se deformaba como siguiendo la elasticidad de una anamorfosis, para conformarse con el trazado monstruoso de la elipse –o con el de su doble retórico, la elipsis, que engendraba poemas ilegibles, alambicados, como esos encabalgamientos de líneas en que las figuras no aparecían más que de lado, vistas desde el margen, casi al revés.

El hombre del primer barroco es el testigo de un mundo que vacila: el modelo kepleriano del universo le parece dibujar una escena aberrante, inestable, inútilmente descentrada.

Lo mismo ocurre con el hombre de hoy. A la creencia newtoniana y kantiana en un universo estable, sostenido por fuerzas equilibradas cuyas leyes no son más que el reflejo de una racionalidad por definición inalterable, creencia provisionalmente reforzada por la teoría del *steady state*, que no disfrutó más que de algunos años de verosimilitud, sucede hoy la imagen de un universo en expansión violenta, “creado” a partir de una explosión y sin límites ni forma posible: una fuga de galaxias hacia ninguna parte, a menos que no sea hacia su propia extinción “fuera” del tiempo y del espacio.

Si la idea, tranquilizadora por sus resonancias bíblicas, de una explosión inicial, metáfora brutal del génesis, pudo durante algunos años mitigar el sentimiento de inestabilidad a que conducía la cosmología del siglo XX, las últimas hipótesis, o constataciones de su discurso, no logran

sino agravar el vértigo; el universo que nos propone es “un verdadero *patchwork* en que las galaxias tejen un maravilloso tapiz de motivos complejos en medio de gigantescos espacios vacíos”.^{xxxv} (Sarduy, 1987. P.p. 36 y 37).

El escritor cubano sitúa entonces la noción de barroco y neobarroco como el “final de una seguridad”, y se refiere a la *retombée* del neobarroco como: “...materia fonética y gráfica en expansión accidentada...”, un estallido de signos que giran y se escapan hacia los límites del soporte y del pensamiento:

Así como la elipse –en sus dos versiones, geométrica y retórica, la elipsis– constituye la *retombée* y la marca maestra del primer barroco –Bernini, Borromini y Góngora bastarían para ilustrar esta aseveración–, asimismo la materia fonética y gráfica en expansión accidentada constituiría la firma del segundo. Una expansión irregular cuyo principio se ha perdido y cuya ley es infornulable. No sólo una representación de la expansión, tal y como puede situarse en la obra de Pollock, en ciertos caligramas, o hasta en la poesía concreta del grupo brasileño Noigandres en sus primeras manifestaciones. Sino un neobarroco en estallido en el que los signos giran y se escapan hacia los límites del soporte sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de su producción. Hacia los límites del pensamiento, imagen de un universo que estalla hasta quedar extenuado, hasta las cenizas. Y que, quizás, vuelve a cerrarse sobre sí mismo.^{xxxvi} (Sarduy, 1987. P. 41).

El neobarroco surge como expresión de la necesidad de incurrir nuevamente en la sensación de lo sublime. En la evidencia del error, en la duda que surge con el transcurrir de la historia del conocimiento, aparece el ser derrochador. Lúdico y trágico, el ser posmoderno o tardomoderno busca en el neobarroco una figura espesa para hacer cara a la evanescencia de sus realidades.

La inestabilidad del mundo moderno otorga a la simulación un nuevo rol en el juego (en el arte o en otros ámbitos): encuentra en ella el sentido y fin mismo de la búsqueda humana en cuanto a la expresión de lo imposible. La simulación en el arte, la invisibilidad del engaño que implican ciertas formas de simulacro en la modernidad de finales del siglo XX y de principios del XXI, son aproximaciones que permiten

encontrar en la mostración y construcción de la figura, en la simulación y la seducción del arte, una manera de entender la imposibilidad del ser. Sarduy habla de esto en su tercer libro teórico *La simulación*. Cito el comentario de Valentín Díaz en sus apostillas al libro *El barroco y el neobarroco*:

Se trata del libro más decididamente nietzscheano de Sarduy (destino al que llega por la vía de Gilles Deleuze y de Roger Caillois), en el que la inversión del platonismo (y la consecuente reivindicación del simulacro como ruina de la distinción entre Idea e Imagen) es utilizada para pensar no sólo al arte más contemporáneo, sino incluso los confines del mundo natural. (Sarduy, 2011. P. 63).

El tejido, la composición de un cuadro o de un texto literario deja de ser el medio para expresar la realidad y deviene en portadora de su propia realidad, la cual expresa literalmente, con o sin nexos explícitos el mundo real. En pocas palabras la simulación del modernismo no siempre entrega un diálogo con el mundo, sino también con ella misma:

¿Simulo? ¿Qué? ¿Quién? ¿Mi madre, una mujer, la mujer de mi padre, la mujer? O bien: la mujer ideal, la esencia, es decir, el modelo y la copia han entablado una relación de correspondencia imposible y nada es pensable mientras se pretenda que uno de los términos sea una imagen del otro: que lo mismo sea lo que no es. Para que todo signifique hay que aceptar que me habita no la dualidad, sino una intensidad de simulación que constituye su propio fin, fuera de lo que imita: ¿qué simula? La simulación. (Sarduy, 1987. P.p. 54 y 55).

En este fragmento Sarduy introduce su idea del *travesti* como imitador de la mujer, que constituiría en sí otro juego de apariencias.^{xxxvii} Algo así sucede en *Farabeuf* en tanto el mundo literario imita el juego de apariencias de la plástica, y más aún, ambos mundos provocan la desrealización neobarroca del mundo de lo real que implica el esto “ha sucedido” de la imagen fotográfica. Se trata de exponer ese juego, simular los objetos que simulan. O podría también hablar del personaje de la Enfermera, que simula ser ‘ella’, y simula también ser el supliciado o un Cristo-Hembra. Entonces,

¿quién simula a quién? (¿o acaso lo que importa es la reivindicación del simulacro como herramienta de lucha y transgresión ante un mundo que no es más que esa misma simulación?, ¿se podría hablar de un arte que simula para seducir, ante un mundo que simula para fascinar?). Lo importante es que todas esas figuras se condensan en la concepción teatral de Elizondo, que (como explico en el apartado anterior de esta tesis) expresa la literalidad sádica al interponer el juego de indistinción e indiscernibilidad de los opuestos.

En “Barroco”, el escritor cubano advierte cómo el movimiento homónimo, a diferencia de la figuración clásica, desvía el sentido del discurso y de la frase (similar a lo que señalo antes sobre el desvío que Elizondo inserta en *Farabeuf*, aquel que arrebató una muerte siempre anunciada, siempre latente):

La figuración, o la frase clásica, conducen una información utilizando el medio más simple: sintaxis recta, disposición jerárquica de los personajes y escenografía de sus gestos destinada a destacar sin “perturbaciones” lo esencial de la *istoria*, el *sentido* de la parábola; el espectáculo del barroco, al contrario, pospone, difiere al máximo la comunicación del *sentido* gracias a un dispositivo contradictorio de la *mise-en-scène*, a una multiplicidad de lecturas que revela finalmente, más que un contenido fijo y unívoco, el espejo de una ambigüedad.^{xxxviii} (Sarduy, 1987. P. 101).

En *Barroco* Sarduy analiza el término que sirve de título al libro y refiere a la antítesis como la figura central del movimiento estético (de esta manera previene la síntesis de la tesis, y por ende la inestabilidad deviene norma). Retomando la línea de *Nueva inestabilidad*, el cubano refiere a las implicaciones que el cambio cosmológico de la figura del círculo a la elipse en la trayectoria de los planetas tuvo, sobre todo en relación a la praxis barroca y al cuestionamiento de la edad clásica (de las ideas platónicas: esa geometría perfecta que estructuraba la realidad). Sarduy extiende esta idea no sólo al cuestionamiento estético, sino también a los regímenes aledaños a lo social, cultural y económico. En “Suplemento”, y desde una mirada económica del término escribe:

¿Qué significa hoy en día una práctica del barroco? ¿Cuál es su sentido profundo? ¿Se trata de un deseo de oscuridad, de una exquisitez? Me

arriesgo a sostener lo contrario: ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función del placer –y no, como en el uso doméstico, en función de información es un atentado al buen sentido, moralista y “natural” –como el círculo de Galileo– en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación. El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse –ese suplemento de valor– subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, del círculo. (Sarduy, 1987. P. 209).

Y a esa economía con visos de perfección idealista en la figura circular, la complejiza en la figura elíptica del barroco, para anteponer la fragmentación como “malformación del cuerpo o del texto” en el neobarroco. Los cuerpos que físicamente han sido intervenidos exponen dicha intervención de distintas maneras: mediante el travestismo, el maquillaje y/o el tatuaje.

La noción de pérdida o de gasto, económicamente hablando, que Sarduy traduce en el exceso neobarroco, se puede entender en términos del campo laboral y productivo de lo humano; la ganancia surge en torno al juego y a la sensibilidad que humanizan. Se trata de llegar al límite de esa sensibilidad a través del exceso del juego con el arte y sus posibilidades de resignificación (designificación/desrealización) del mundo.

En *El barroco y el neobarroco* Sarduy explica cómo ambos movimientos remarcan e intensifican la artificialización. En palabras del cubano, el festín barroco: “...es señalar la artificialización, y este proceso de enmascaramiento, de involucramiento progresivo, de irrisión, es tan radical, que ha sido necesaria para <<desmontarlo>> una operación análoga a la que Chomsky denomina de metametalenguaje.” (Sarduy, 2011. P. 8).

El escritor cubano plantea la consciencia que la expresión modernista del neobarroco tiene de la representación (¿o desrealización?), y en especial de tres mecanismos que según él, conforman la artificialización: la sustitución, la proliferación y la condensación. Artificios que (como explico en el siguiente capítulo en relación con *Farabeuf*) permiten manipular el significante para que ya no esté completamente ligado

a un significado. Artificios que abren posibilidades para extrapolarlo, adornarlo y hasta enmascararlo, dejando absolutamente expuesto el descubrimiento de que la relación con el mundo es representacional. El neobarroco radicaliza esa consciencia de la representación de lo “real”, en este sentido, señala Sarduy, se reedita la primera inestabilidad.

Capítulo II. *Farabeuf* y los mecanismos de representación

2.1 Mecanismos de artificialización

Máscara que sonrío bajo un antifaz rosa,
hecho de párpados de ajusticiado,
verdad partida en mil pedazos de fuego,
¿qué quieren decir todos esos fragmentos
gigantescos,
esa manada de icebergs que zarpan de tu pluma y en
alta mar enfilan hacia costas sin nombre,
esos delicados instrumentos de cirugía para extirpar
el chancro de Dios,
esos aullidos que interrumpen tus majestuosos
razonamientos de elefante,
esas repeticiones atroces de relojería descompuesta,
toda esa oxidada herramienta de tortura?

(Octavio Paz)

Siguiendo a Severo Sarduy, él ubica en su aproximación teórica y en su creación narrativa, tres mecanismos de artificialización (sustitución, proliferación, condensación) que se relacionan con la retórica neobarroca de *Farabeuf*. En la narrativa de ambos escritores se puede conjeturar el desplazamiento y la relación en imágenes alusivas al erotismo y al espejo (refracción, especularidad), para sugerir, en la propuesta estética del movimiento, la expresión de un modernismo revolucionario.

Es preciso ubicar en el texto *Farabeuf* la fábula de su escritura. El escenario: ha caído la noche, y en esta casa parisina –3 rue de l’Odéon–, los últimos rayos del sol que logran trasponer el cortinaje raído, habrán de caer y destellar sobre los instrumentos de tortura. En este ámbito turbio y mortecino, las sensaciones se mantienen en lo incierto del espacio y de su propia figura. Todas las figuras son sustituibles en este mundo hipotético, marcado por el azar y la concreción de una cita ineludible; “cita concertada a través de las edades”.

Las figuras que aparecen al comenzar la lectura de la novela implican ya una condensación (<<puesta en escena>> de la unificación de dos significantes^{xxxix}): Farabeuf, la Enfermera, ‘él’, ‘ella’, la fotografía del *Leng-Tché*, la casa parisina, la plazuela china, los instrumentos de tortura, el tiempo en que sucede esta historia, son también el gesto paradójico e imposible del supliciado. Esto se logra mediante la proliferación de figuras que se sustituyen. Es decir, el proceso de proliferación se conforma de figuras que sustituyen a esa figura ausente (en la novela: ese rostro, signo, nombre o recuerdo imposible) y que también se sustituyen entre sí.

El instante que sucede una y otra vez, que se superpone y aparece en escenas variables (o se pudiera decir: en los “cuadros de la novela”), remite siempre a ese momento que se recrea en la novela: el instante de la transición entre la vida y la muerte que expresa el gesto orgásmico del supliciado (como encuentro de antípodas en la fragmentación del cuerpo). *Farabeuf* es la condensación (metáfora) plástico-teatral de ese gesto contradictorio e imposible que resulta de la permutación, espejeo, fusión e intercambio no de términos fonéticos sino semánticos y plásticos de un signo representado en la palabra que todo lo contiene. El nombre de la novela es una metáfora que se espesa, es una condensación que surge de la dramatización instantánea y múltiple de la muerte en el suplicio o en el orgasmo como entrega del cuerpo: expresión de amor.

La imagen del supliciado alimenta la metáfora de “Farabeuf”. La condensación elizondiana consiste en un juego de metonimias metaforizadas sobre otras metáforas (la del supliciado fundamentalmente), que permiten la alegoría en el nombre de “Farabeuf”.

La condensación al incluir de antemano la sustitución y la proliferación, requiere desplazarse.^{xli} En este juego de condensación^{xlii}, que mucho tiene de fundamento psicológico, la proliferación de figuras sustituibles entre sí –y que dependen del desplazamiento^{xliii} para poder sustituir(se)–, enmarca la apariencia de un instante negado (instante sagrado, de contacto con la continuidad). Se trata de la imposibilidad que el arte vuelve posible, y que en Elizondo radica en su deseo de concretar la experiencia de la muerte a través de un nombre. La experiencia de la muerte, la muerte en sí misma que debe estar siempre presente, por eso la necesidad de recordarla, de presentificarla.

Sobre la sustitución, el primer mecanismo de artificialización al que refiere en *El barroco y el neobarroco*, Sarduy advierte:

Cuando en *Paradiso* José Lezama Lima llama a un miembro viril <<el aguijón del leptosomático macrogenitoma>>, el artificio barroco se manifiesta por medio de una sustitución que podríamos describir al nivel del signo: el significante que corresponde al significado <<virilidad>> ha sido escamoteado y sustituido por otro, totalmente alejado semánticamente de él y que sólo en el contexto erótico del relato funciona, es decir, *corresponde* al primero en el proceso de significación.^{xliiii} (Sarduy, 2011. P. 9).

La sustitución, al reemplazar un nombrante por otro nombrante (aquí sí fonético, morfológico, sintáctico y semántico), escamotea y reemplaza al significante anterior. No existe como en la condensación la inclusión de dos significantes, sino que uno es sustituido por otro.

En el caso de *Farabeuf* la sustitución se da en términos de proliferación, la sustitución prolifera y/o se repite en torno a ese signo o figura imposible que se constituye no sólo a nivel de una palabra sino del todo por el todo: escenario, escena, personajes, ingresan en una sintaxis de acontecimientos que se repiten y posibilitan equivalencias semánticas.

En la novela, los personajes ‘él’ y ‘ella’ pudieran también ser otros o pudieran ser sustituidos por otros: Farabeuf y La Enfermera. El espacio es también sustituible: una casa parisina, una playa, una plazuela en China, un foro listo para presentar un espectáculo teatral. Las acciones son más bien gestos de un ritual, de aquí la necesidad de repetirse: los personajes se miran en el espejo, ‘él’ la guía a ‘ella’ para conformar con su cuerpo y su entrega una suerte de composición plástica; sus manos se rozan o no se

rozan, sus identidades se sustituyen por otras. Una escena sustituye a la otra, toma su lugar como olvido y recuerdo a la vez. El olvido del suplicio o del orgasmo, de la muerte que aparente y paradójicamente acontece en ambos casos. El recuerdo de un paseo a la orilla del mar, del instante presente e incierto, pero, ante todo, el recuerdo imposible que posibilita el lance erótico y seductor del texto y su literalidad.

La sustitución está en el montaje del texto, en cómo los personajes semejan lo que no son (o se van desplazando para formar nuevas figuras) y se sustituyen para seducir con su carácter inaprensible. Gesto que queda grabado en la memoria, como el recuerdo olvidado en un instante profundo y duradero, como el deseo de tener las cosas desde lo que no son. De aquí la necesidad de incluir el modo imperativo: “¿Recuerdas?”.

El tiempo del texto ocurre (¿o se congela?) en la indiscernibilidad del presente y del pasado que debe ser recordado o recordable. El tiempo al congelarse en un instante es también sustituible, se suspende y se repite en otros instantes que desencadenan la violencia misma de las imágenes (el supliciado, lo sagrado, etc.). Es ilusión de un pasado ajeno que debe invocarse. Incluso los personajes son y devienen ese recuerdo ajeno, son tanto la ilusión del otro como la ilusión de sí mismos. Es también ilusión cuando las letras devienen recuerdo, o cuando las sensaciones escapan más allá del texto mismo; escapan al mundo de otro u otros textos insertos en su cuerpo fragmentado. Sensaciones de un diálogo seductor, de un contacto siempre incierto que enreda el signo del amor y de la violencia. Al final, el tiempo cósmico busca anularse, para sustituirse con un tiempo fenoménico que se construye para ser instante. Ocurre para detenerse. La “historia” que debería acontecer horizontalmente en el texto se encuentra rota, convertida en simultaneidad, en instantes que son fragmentos de su cuerpo, mismos que se repiten y se alternan para expresar la ruptura que obliga a la lectura vertical, a leer la novela como si se tratara de una imagen plástica.

La proliferación de instantes repetidos afecta la sustitución de todos los mecanismos narrativos: espacios, tiempos, personajes y figuras; e implica el cambio, el movimiento en aquello que incesantemente se repite para fijarse. Pero para poder sustituir una figura, hace falta que algo se desplace, hace falta que la figura aparente ser al menos “en parte” (metonímicamente) lo que era aquella figura que ahora reemplaza. Y para apropiarse de esa(s) parte(s) de la figura escamoteada, la sustitución implica una deriva de la figura, un desplazamiento, pues para ser sustituible, la figura debe ceder o pasar alguna(s) característica(s). En el juego de repetición o estética de la repetición que

acontece en el texto de Elizondo, lo que se desplaza es la identidad de los opuestos. El encuentro de antípodas se va trasladando de una figura a otra: ya sea en el Sí/No de la ouija, en el Cielo (K'ien, Yang)/Tierra (K'ouen, Yin) del *I Ching*, en los personajes 'él'/'ella', en la relación e interacción de la mirada literaria (horizontal)/plástica (vertical), etc.

Salvador Elizondo se vale de la sustitución (que implica el desplazamiento) para dibujar alrededor del nombre Farabeuf el signo del rostro ausente, una especie de mascarada lo suple y lo calca. Se trata de una mascarada múltiple, que prolifera y se repite en torno a lo imposible, es una agrupación heterogénea en donde todas las figuras son sustituibles entre sí, en donde lo uno es lo otro, en donde lo ajeno y lo extraño son también lo propio y lo familiar. De este modo, la estructura revoluciona la novela tradicional, con el objetivo de subrayar la unión entre el fondo y la forma, entre la enunciación y el enunciado, así debe fragmentarse de la misma forma que se fragmenta el cuerpo del sujeto histórico y el personaje fictivo en el cuerpo de la novela y de su espectáculo. La ruptura que posibilita el fragmento se comprende en gran medida gracias a la proliferación, el segundo mecanismo que señala Sarduy:

Otro mecanismo de artificialización del barroco es el que consiste en obliterar el significante de un significado dado pero no remplazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significado ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura –que llamaríamos lectura radial– podemos inferirlo.

(...) Hay finalmente en la proliferación, operación metonímica por excelencia, la definición mejor de lo que es toda metáfora, la realización en el nivel de la praxis –del desciframiento que es toda lectura– del proyecto y la vocación que nos revela la etimología de esa palabra: desplazamiento, traslado, tropo. La proliferación, recorrido previsto, órbita de similitudes abreviadas, exige, para hacer adivinable lo que oblitera, para rozar con su perífrasis el significante excluido, expulsado, y dibujar la ausencia que señala, esa traslación, ese recorrido alrededor de lo que falta y cuya falta lo constituye: lectura radial que connota, como ninguna otra, una presencia, la que en su elipsis señala la marca del significante ausente, ese a que la

lectura, sin nombrarlo, en cada uno de sus virajes hace referencia, el expulsado, el que ostenta las huellas del exilio. (Sarduy, 2011. P.p. 11-15).

Esta cadena de significantes en progreso que Sarduy aprehende en la narrativa de Lezama (*Paradiso*), podemos observarla en *Farabeuf*, se obtiene con la enumeración de los instrumentos quirúrgicos y/o la alusión a diversos escenarios, y sobre todo, gracias al hecho de que todas las figuras de la novela –por ilegibles que sean– se convierten en esa “enumeración disparatada” de que habla Sarduy, y al menos, permiten inferir y así acceder a la seducción de aquel signo expulsado, siempre incierto.

El ritual que habita en la repetición obsesiva del texto implica la proliferación que participa, paralelamente, de la sustitución. Y la proliferación nos indica que todas estas figuras y su sustitución continua, surgen para expresar el gesto imposible de la fotografía del suplicio chino. De ahí lo sagrado, lo erótico y lo seductor del texto: en la relación e identidad de las figuras del escrito y la fotografía.

En la proliferación de las figuras del texto se lleva a cabo una estética de la repetición y con ella: la fragmentación del cuerpo de la escritura. Pero en esa repetición siempre hay diferencias. El asunto es qué es lo que se repite. Para Sarduy, es la sucesión y repetición de los antípodas lo que otorga al texto su literalidad sádica. Incluso dentro de la repetición está el relato completo. Sin embargo, aunque palabras como “fotografía” y/o “espejo” se repitan varias veces en el texto, se trata de una fotografía que sustituye a otra, o de un espejo que sustituye a otro.

Por ejemplo, la palabra fotografía se repite aproximadamente treinta y ocho veces en la novela. Sin embargo, como advierto en el apartado “1.3 De la literalidad sádica o erotismos espectrales: Sade, Bataille y Elizondo”, en esta repetición la fotografía aparece de maneras diversas: “...aquella fotografía borrosa que alguien, tal vez un antiguo inquilino, había olvidado en algún resquicio mohoso de aquella casa, entre las páginas amarillentas de un libro...” (Elizondo, 2005. P 16), o: “...te abandonas a la muerte que reflejan los ojos de este hombre desnudo cuya fotografía amas contemplar todas las tardes en un empeño desesperado por descubrir lo que tú misma significas.” (Elizondo, 2005. P 36), o:

...muy probablemente el hombre, había dejado olvidada, cuando menos por lo que se refiere a su propia memoria y durante el tiempo que pudo haber durado el acto anteriormente nombrado –canónicamente un minuto nueve

segundos de acuerdo con el precepto *ad 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—, pero no por la mujer durante esa misma duración, canónicamente casi instantánea de un segundo según el precepto “...*quo ad feminam, emissio seminis inter vaginam coitum est*”, una fotografía que representa la ejecución capital de un magnicida mediante el suplicio llamado *Leng Tch’e* o de los Cien Pedazos.”^{xliv} (Elizondo, 2005. P. 43).

También comparece como imagen afrodisiaca: “...la mujer que excitada sexualmente por la fotografía del *Leng Tch’e* se entregó al hombre mediante el acto llamado carnal o *coito*...” (Elizondo, 2005. P. 45), o en el “Capítulo VII” en donde se describe el suplicio que aparece en ella:

Es un hecho curioso que en toda esta escena sólo el supliciado mira hacia arriba; todos los demás, los verdugos y los curiosos miran hacia abajo. Hay un hombre, el penúltimo hacia el extremo derecho de la fotografía, que mira al frente. Su mirada está llena de terror.” (Elizondo, 2005. P. 101).

O en los casos en donde se dice que la fotografía fue tomada por el personaje Farabeuf (de esta manera el texto establece una relación metonímica —un desplazamiento— entre el Dr. Farabeuf y la fotografía, en tanto la imagen es de su autoría): “Conocemos su hipótesis, doctor Farabeuf; una hipótesis que podríamos llamar, *stricto sensu*, escatológica. Afirma usted, maestro, que el rostro, que ese rostro que usted fotografió, es el rostro de un hombre en el instante mismo de su muerte.” (Elizondo, 2005. P. 102).

Lo importante es que todas las figuras que participan de la sustitución fotográfica se convierten en esa “cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente”: el nombre y el rostro deseados, la identidad imposible del ser genéricamente ambiguo que aparece en la fotografía. Inclusive el nombre del suplicio se repite de manera diferente: aparece como “Lengn-tch’é”, “Leng Tch’e” o “Leng Tché”.

Todas las figuras son la figura del supliciado, por ello son también expresión de la identidad de los opuestos. *Farabeuf* es la escritura de una historia como máscara de

muerte. Es el instante fugaz y perpetuo en que aquel gesto desorbitante del supliciado se encarna en el texto. Su desafío es el reconocimiento, el recuerdo o la imagen de un nombre o de un rostro.

Al final el texto se desenmascara como obra de teatro –puesta en escena– para revelar la consciencia que tiene de su propia artificialidad. Y para ser literatura, plástica y teatro a la vez, la novela exhibe el último mecanismo de representación: la condensación. Sobre este tercer mecanismo, Sarduy escribe:

Análoga al proceso onírico de condensación es una de las prácticas del barroco: permutación, espejeo, fusión, intercambio entre los elementos – fonéticos, plásticos, etc. – de dos de los términos de una cadena significativa, choque y condensación de los que surge un tercer término que resume semánticamente los dos primeros.

(...) Si en la sustitución el significante es escamoteado y remplazado por otro y en la proliferación una cadena de significantes circunscribe al significante primero, ausente, en la condensación asistimos a la <<puesta en escena>> y a la unificación de dos significantes que vienen a reunirse en el espacio exterior de la pantalla, del cuadro, o en el interior de la memoria. (Sarduy, 2011. P.p. 15-18).

De manera similar, en aquel signo expulsado u olvidado que plantea *Farabeuf*, y que se vale de la sustitución y de la proliferación; del espejeo y del intercambio entre los elementos –fonéticos, plásticos, etc., el lector es partícipe, al interior de su memoria, de una puesta en escena en donde el significante plástico (el gesto de la fotografía) y el literario (el gesto de la novela) se funden y se unifican.

Tal vez lo que sucede en los sueños, en el arte y en el erotismo en cuanto a la condensación y al desplazamiento, es que en ellos el signo aparece en estado prístino, como significante desligado de las demarcaciones de la consciencia (el significado).

Si como plantea Sarduy en *Escrito sobre un cuerpo* la novela de Elizondo es la “dramatización de un ideograma”, entonces el ideograma tiene que poseer cualidades ajenas a su naturaleza para acceder a la dramatización. Las letras y figuras elizondianas tienen que poseer la habilidad de aparecer cual imagen fotográfica, fija, instantánea, para condensar en sí mismas una característica que pertenece a la otredad plástica, pues como advertí antes, la mirada vertical que provoca el texto de Elizondo contrasta con la

horizontalidad que implica la lectura de una novela. Mediante los mecanismos de representación o artificialización retórica, se obliga al ojo a esa mirada que suspende. Elizondo crea una figura instantánea que detiene la mirada (en la diferencia de una repetición) en un contexto literario que debería implicar *per se*, y en tanto discurso: la horizontalidad.

Y para que en el ejercicio literario de *Farabeuf* una imagen pueda fijarse, hace falta la repetición, la sustitución, la proliferación de las figuras, de las escenas o cuadros instantáneos que conforman el tejido textual. Hace falta el regreso constante y consciente del propio cuerpo fragmentado y escritural, para poder devenir ese otro cuerpo fragmentado y plástico. El texto obliga al lector a adscribir esa simulación como realidad perdida. La figuración en todo caso participa de la evanescencia del mundo y de la humanidad. La obra se erige en figura para ser lo que no es.

El signo imposible de la novela (imposible también para la humanidad en tanto expresión de lo sagrado), mediante este proceso de designificación, se plantea como una trama, o un tejido de significantes posibles, de simulaciones: creación de *figuras paraestéticas* o cuerpos aparentes como marca de la literalidad neobarroca y sádica de las letras elizondianas.

2.2 Neobarroco: El *Eros* del ser en la escritura

El deseo, la imaginación erótica, la videncia erótica, atraviesa los cuerpos, los vuelve transparentes. O los aniquila. Más allá de ti, más allá de mí, por el cuerpo, en el cuerpo, más allá del cuerpo, queremos ver *algo*. Ese algo es la fascinación erótica, lo que me saca de mí y me lleva a ti: lo que me hace ir más allá de ti. No sabemos a ciencia cierta lo que es, excepto que es algo *más*. Más que la historia, más que el sexo, más que la vida, más que la muerte.

(Octavio Paz)

Comienzo con una cita extensa de Sarduy en torno al erotismo en el neobarroco:

El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad –servir de vehículo a una información–, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto. O mejor: en la búsqueda, por definición frustrada, del *objeto parcial*. El <<objeto>> del barroco puede precisarse: es ése que Freud, pero sobre todo Abraham, llaman el *objeto parcial*: seno materno, excremento –y su equivalencia metafórica: *oro*, materia constituyente y soporte simbólico de todo barroco–, mirada, voz, *cosa* para siempre extranjera a todo lo que el hombre puede comprender, asimilar(se) del otro y de sí mismo, residuo que podríamos describir como la (a)lteridad, para marcar en el concepto el aporte de Lacan, que llama a ese objeto precisamente (a).

El objeto (a) en tanto que cantidad residual, pero también en tanto que caída, pérdida o desajuste entre la realidad (la obra barroca visible) y su imagen fantasmática (la saturación sin límites, la proliferación ahogante, el *horror vacui*) preside el espacio barroco. El suplemento –otra voluta, ese <<¡otro ángel más!>> de que habla Lezama– interviene como constatación de un fracaso: el que significa la presencia de un objeto no representable, que resiste a franquear la línea de la Alteridad (A: correlación biunívoca de (a)), (*a*)licia que irrita a *Alicia* porque esta última no logra hacerla pasar del otro lado del espejo.

La constatación del fracaso no implica la modificación del proyecto, sino al contrario, la repetición del suplemento; esta repetición obsesiva de una cosa inútil (puesto que no tiene acceso a la entidad ideal de la obra) es lo que determina al barroco en tanto que *juego*, en oposición a la determinación de la obra clásica en tanto que trabajo. La exclamación infalible que suscita toda capilla de Churriguera o del Aleijadinho, toda estrofa de Góngora o Lezama, todo acto barroco, ya pertenezca a la pintura o la repostería: <<¡Cuánto trabajo!>>, implica un apenas disimulado adjetivo: <<¡Cuánto trabajo *perdido*!>>, ¡cuánto juego y desperdicio, cuánto esfuerzo sin funcionalidad! Es el superyó del *homo faber*, el ser-para-el-trabajo el que aquí se enuncia impugnando el regodeo, la

voluptuosidad del oro, el fasto, la desmesura, el placer. Juego, pérdida, desperdicio y placer, es decir, erotismo en tanto que actividad que es siempre puramente lúdica, que no es más que una parodia de la función de reproducción, una transgresión de lo útil, del diálogo <<natural>> de los cuerpos.

En el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiesta en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje –el de los elementos reproductores en este caso– sino su desperdicio en función del placer. Como la retórica barroca, el erotismo se presenta como la ruptura total del nivel denotativo, directo y natural del lenguaje –somático–, como la perversión que implica toda metáfora, toda figura. No es un azar histórico si Santo Tomás, en nombre de la *moral*, abogaba por la exclusión de las figuras en el discurso literario.^{xlv} (Sarduy, 2011. P.p. 32-34).

Lo sagrado se mantiene, se metamorfosea. El devenir humano, su erótica y su estética continúan. Continúa la escritura de nuestro ser repetido, ensayado y construido en el arte, en el trazo de la mano de un ser que palpita y se quebranta al expresarse. El ser de la humanidad resulta ser demasiado grande, excesivo tal vez. El erotismo, la literalidad sádica, el sentir religioso, encuentran un cuerpo (otro cuerpo, otra voz) en la expresión artística del neobarroco.

La artificialización presente en *Farabeuf* implica la ruptura con el nivel denotativo del lenguaje. Como expliqué antes, la novela se construye mediante la proliferación de figuras sustituibles entre sí, y que hacen referencia a aquella figura que falta; aquella que “ostenta las huellas del exilio”. Asimismo, el texto implica una condensación plástico/literaria. Pero sobre todo, la escritura es consciente de estos mecanismos de artificialización; de los juegos de sustitución, teatro, encierro, espejeos, etc.^{xlvi} El instante de consciencia de la escritura en obras como *Farabeuf* logra posicionar dentro del quehacer literario latinoamericano, el gesto de una escritura que se piensa a sí misma, que se ensaya al subrayar el tiempo de la acción escritural, entre el pensamiento de la imagen y el trazo de la grafía o viceversa, que la escritura establece en un pensamiento postrer. La escritura se escribe y subraya su carácter vertiginoso y subversivo, y por ende exige un desplazamiento de las sensaciones.

El desperdicio ocurre en el juego metafórico-metonímico que Elizondo plasma en el texto, en donde el cuerpo de la palabra es también el cuerpo amado que se entrega a su fragmentación en la búsqueda de lo imposible. La repetición de la palabra y su posicionamiento ante el espejo configuran un texto cuyo carácter erótico y seductor aparece precisamente en ese cuerpo-palabra que se entrega conscientemente al deseo de un ensayo (como repetición de una obra) en donde el instante que se intenta recordar es negado. La cualidad erótica del texto aflora, en gran medida, gracias a la indistinción entre el coito y el sacrificio que buscan reactivar el carácter sagrado del *cliché* fotográfico, de la identidad de los opuestos que aparentemente habita ese instante.

El autor mismo declararía respecto al personaje: “lo que allí ocurre es totalmente artificial, su horror es un efecto dramático” (el suplicio chino al que el doctor somete a su amante y víctima) es la escritura de la idea, “es imposible representar el drama mental de Farabeuf” (Elizondo, 1977. P. 40). Lo que Elizondo realiza es precisamente expresar esa imposibilidad.

Si la escritura de Elizondo expresa el ser de su humanidad, lo hace en tanto figura erótica, en tanto juego y seducción. Deseo como ensayo metafórico. Rostro negado en la negación de la escritura.

Entonces a partir del percepto lo que se privilegia es la selección del tema sobre la trama, sobre el relato, sobre los personajes. Lo prístino del tema de la escritura basada en sí misma, y que es capaz de mantener la seducción y el erotismo de la imagen del suplicio mediante un juego de repetición y diferencia. Las historias o relatos que aparecen en el texto paradójicamente se escriben y auto cancelan porque contradicen el sentido clásico de una acción (antes-después } consecuencia) para subrayar la reducción a un solo instante habitado. Instante plástico/literario cuyas sensaciones se multiplican al infinito, al exterior (mundo) y al interior (conciencia de sí) del cuerpo de la palabra.

Así como la muerte implica la continuidad de la vida, la muerte de la significación o la ruptura entre el significante y el significado, en aras de una deconstrucción o designificación implica la continuidad del lenguaje, de la comunicación, del contacto.

Considero asimismo que la influencia postestructuralista en esta generación en particular, ya había ahondado en la duda acerca de la significación, hablo de la inversión, incluso, entre el significado y el significante, en donde la misma arbitrariedad del signo marcaba la sospecha, la vacilación y en donde, pensadores como Lyotard instaba, el simulacro.

La puesta en escena del neobarroco elizondiano expresa el *eros* del ser de la humanidad. Expresa, en palabras del escritor mexicano, su imposibilidad: “Todos los grandes intentos literarios son intentos de concretar la experiencia de la muerte. Ello demuestra el carácter *imposible* de la literatura.” (Elizondo, 2000-A. Pág. 133).

2.3 Neobarroco: El espejo de la seducción

Sin el “otro” no hay erotismo porque no hay espejo.
(Octavio Paz)

Como puesta en escena, el neobarroco elizondiano configura una estética de la seducción o de las apariencias al crear figuras paraestáticas o ilusorias que se renuevan y sustituyen mediante los diversos mecanismos de representación. En *Farabeuf* dichas figuras están inmersas en un ambiente de seducción al aparecer frente al espejo, o en ciertas ocasiones, entre dos espejos. El engaño del cristal y del mercurio habita la novela. Figuras que se reflejan y aparecen en la reversión de su propia imagen, y que inclusive, al ofrecer su imagen revertida, niegan el sentido de su identidad. Ocurre entonces aquella pregunta que lleva al delirio: ¿quién es quién en el espejo?, y en dado caso ¿quién tendría que cruzar cuál umbral?

Sobre el espejo como conclusión de *El barroco y el neobarroco* Sarduy escribe lo siguiente:

Si en cuanto a su utilidad el juego barroco es nulo, no sucede así en cuanto a su estructura. Ésta no es un simple aparecer arbitrario y gratuito, un sin razón que no se expresa más que a sí mismo, sino al contrario, un reflejo reductor de lo que la envuelve y trasciende; reflejo que repite su intento –ser a la vez totalizante y minucioso–, pero que no logra, como el espejo que centra y resume el retrato de los esposos Arnolfini, de Van Eyck, o como el espejo gongorino <<aunque cóncavo fiel>>, captar la vastedad del lenguaje que lo circunscribe, la organización del universo: algo en ella le resiste, le opone su opacidad, le niega su imagen.

Pero este ser incompleto de todo barroco a nivel de la sincronía no impide (sino al contrario, por el hecho de sus constantes reajustes, facilita) a la diversidad de lo barroco funcionar como reflejo significativo de cierta diacronía: así el barroco europeo y el primer barroco colonial latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado –como hemos visto– pero aún armónico; se constituyen como portadores de una consonancia: la que tienen con la homogeneidad y el ritmo del logos exterior que los organiza y precede, aun si ese logos se caracteriza por su infinitud, por lo inagotable de su despliegue. La *ratio* de la ciudad leibniziana está en la infinitud de puntos a partir de los cuales se la puede mirar; ninguna imagen puede agotar esa infinitud, pero una estructura puede contenerla en potencia, *indicarla* como potencia –lo cual no quiere decir aun soportarla en tanto que residuo. Ese logos marca con su autoridad y equilibrio los dos ejes epistémicos del siglo barroco: el dios –el verbo de potencia infinita– jesuita, y su metáfora terrestre, el rey.

Al contrario, el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. La mirada ya no es solamente infinito: como hemos visto, en tanto que objeto parcial se ha convertido en objeto perdido. El trayecto –real o verbal– no salta ya solamente sobre divisiones innumerables, sabemos que pretende un fin que constantemente se le escapa, o mejor, que este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza. Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está <<apaciblemente>> cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión. (Sarduy, 2011. P.p. 34 y 35).^{xlvi}

En *Farabeuf* un espejo refleja la escena de la casa parisina y dos espejos enormes encierran y multiplican el espectáculo del “teatro del Dr. Farabeuf”. Efecto de reversión tridimensional o figura al vacío, abismada. Sólo hace falta concentrarse y

recitar: repetir y ensayar el gesto de una tragedia quirúrgico-escritural que revela la otredad de su existencia en el espejo.

El espejo que habita y refleja el espacio de *Farabeuf* es máscara con que el cuerpo se mira a sí mismo, es máscara en donde las figuras se encuentran con su propia imagen como algo ajeno, ciertamente abyecto y desconcertante; como ilusión que desploma el sentido de su realidad.

Los personajes “cobran tanta realidad” que logran reflejarse en el espejo y juegan a encontrarse en él, juegan con sus cuerpos en esa superficie fría, se besan en esa imagen reflejada sin que sus labios se toquen jamás. En el “Capítulo I”, ‘él’ no ve el rostro de ‘ella’ (que se encuentra de espaldas al espejo) en el espejo situado frente a ‘él’ en el salón, y en el cual sí encuentra su propio rostro. Apoyado sobre la mesilla se ve en el espejo y teme ser tan sólo esa imagen, así que baja la vista para olvidarlo todo. ‘Ella’ no muestra su rostro, pues de haberlo hecho, hubiera sido otra. De espaldas, desnuda, si ella se hubiera vuelto hacia ‘él’, entonces hubiera sido la Enfermera manchada con la sangre de aquél que hubiera amado en la memoria. ‘Él’ le dice a ‘ella’ que su rostro en el espejo sangraba cuando ‘él’ la veía desde el ángulo opuesto del salón, apoyado, inerte, sobre la cubierta de mármol de aquella mesa de hierro en donde ‘él’, Farabeuf, había depositado los instrumentos quirúrgicos. Tal vez ‘ella’ sangra porque en este juego ‘ella’ es también quien está sobre la plancha de mármol, es ‘ella’ quien está sintiendo esa náusea por la estrella de mar que siente entre sus dedos. ‘Ella’ es la Enfermera, Melanie Dessaignes, la mujer que trazó el signo, la mujer que intenta recordar un nombre, esa a la que se le incita al recuerdo, a regresar al recuerdo, a la nostalgia, a ese instante como imposibilidad... ¿al recuerdo de su cuerpo?

‘Ella’ sangra ante el espejo sin la necesidad de ser el supliciado, sin la necesidad de estar sobre la plancha de mármol en donde tal vez ‘él’ hace el amor con ella, o la destaja. El espejo le entrega al personaje de ‘ella’ la posibilidad de ser y no ser cada una de esas imágenes, al ser la ilusión mediante la cual todo permanece en latencia estética.

Más adelante en el texto, y cuando ya se ha iniciado el conteo sedante y ritual de los instrumentos, ‘él’ recuerda aquel espejo enorme y habla de cómo el rostro de ‘ella’ hubiera querido reflejarse a pesar de la muerte que ya estaba con ‘ella’ entonces.

Ahora bien, ante el espejo, en la reversibilidad de los signos como reversibilidad de las figuras, es que encuentro una concepción estética. Ante el espejo como se encuentran los personajes de la novela. Las figuras del texto combinan su presencia con

la reversibilidad ineludible de su propia imagen en el espejo, como ilusión e inversión de su presencia.

En la apoteosis del texto, redescubrimos que las palabras son la imagen de un espectáculo, y que toda esa incertidumbre y angustia que nos habita es un juego de apariencias, un teatro, una puesta en escena que se sitúa en el abismo espectral del tejido poético de la novela.

El espejo refuerza la seducción y es uno de los elementos que Baudrillard plantea en su libro *De la seducción* al referir al engaño que vive Narciso:

La estrategia de la seducción es la de la ilusión. Acecha a todo lo que tiende a confundirse con su propia realidad. Ahí hay un recurso de una fabulosa potencia. Pues si la producción sólo sabe producir objetos, signos reales, y obtiene de ello algún poder, la seducción no produce más que ilusión y obtiene de ella todos los poderes, entre los que se encuentra el de remitir la producción y la realidad a su ilusión fundamental. (Baudrillard, 2008. P. 69).

Del *seducere* como ese “llevar aparte”, transportar o desplazar a otra realidad, pero sobre todo abrir la posibilidad de esa otra realidad que se construye de apariencias y de juego. Ilusión que seduce y engaña porque se presenta como tal, como pura imagen, como pura figura. El término seducción nos conduce, como apunta Esther Castillo en *La seducción originaria*, a pensar una estética cuyas figuras marquen su propia ausencia. Una especie de ritual en donde las figuras tracen el ritmo y la tensión de lo que está y paralelamente se escapa y se esfuma como el instante:

Es así que el sentido de *seducere*, asociado al término latino *seduco*, *dux*, *ductum* o el “llevar aparte” de origen etimológico, indica una línea cultural/ideológica de largo alcance: desde el llevar aparte, el llamar confidencial, el arrastrar, el atraerse, llevarse, llevar consigo o con uno; el separar, y, finalmente, a distancia del latín clásico, la voz eclesiástica traducida en corromper, pervertir. Del llevar aparte a la sustracción de la visión del público, de la oscuridad del secreto a la seducción de los actos, la seducción se asocia estéticamente a una tensión entre lo visible y lo invisible, y el “hacer aparecer.” (Castillo, 2009. P. 43).

En la seducción espectral del texto elizondiano las figuras se apartan de una realidad estable, mueren y se transforman en una superposición de cuadros e instantes porque la realidad estable y tangible se ha olvidado o porque nunca lo fue, y era entonces pura ilusión. Ya sea en la obscuridad, bajo la bruma o bajo la luz mortecina, o al presentar –literalmente– la cualidad de lo ininteligible e indescifrable, las figuras se pierden antes de formarse, al mantenerse presentes pero ilegibles. Al mantenerse siendo unas y también otras. Pues se trata de figuras fragmentadas y desplazadas (sustituidas/sustituibles y en proliferación constante); de palabras y forzosamente de “personajes” en donde lo uno y lo otro no deben ser discernibles pues hacen una misma figura, la figura de una seducción perversa que vive en el espejo. Por eso es *Farabeuf* un texto frío, un texto donde la mirada del lector deviene semiosis: la de un cirujano que mecánicamente manipula al cuerpo abierto, interpretando y refigurando el sentido, pues al no ver más allá que el final de un plan, no ve en el victimado texto abierto más que una vía para alcanzar un otro objetivo.

El misterio toma la palabra, expresa su condición sin poder revelarse más que en el cuerpo mismo como ilusión, en las diversas apariencias de una figura incierta y especular. El juego de la novela es revelar la seducción de las palabras, la figura (la retórica) se ha entregado a la apariencia de sí misma, a ser la ilusión de lo otro, a desplazarse en la ilusión del otro en el devenir sensible de la escritura cuya sintaxis se formula en la coherencia de los tropos: el cuerpo-palabra (metáfora, metonimia, sinécdoque) se entrega como ilusión de mundo representado que no sale de sí mismo. Elizondo despeja las dudas sobre la ficción y nos la entrega en la pureza de su legible virtualidad.

El cuerpo desea entregarse cuando ha sido seducido, cuando el mundo de ilusiones y recuerdos en el cual se abisma le invita a perderse, a expulsarse y revelar la expulsión de su sentido, o de alguna manera, el sentido de su expulsión (si se puede decir que la reversión de sentido constituye el sentido mismo del texto).

La seducción como elemento primordial del arte, es aquello por lo cual y en primer término, hacemos contacto él. El arte seduce a quien posa su mirada sobre él, pero también aquel tuvo que seducir al arte, mirarle de cierta manera, para que el juego comenzara.

La figura que es ya perversión, se encuentra nuevamente invertida (o pervertida) en este juego del neobarroco que marca la estructura de sus obras a partir del espejo. La mirada no es como en el barroco una mirada infinita, sino elusiva (neobarroca).

La estética neobarroca es el juego de signos, es el artificio, es la seducción. Toda figura inmersa en un tratamiento estético de esta índole representa un reto para la mirada, en tanto sugiere también una muerte o desaparición de la figura corpórea. Muerte por exceso. Exceso por reflejo y repetición. Figura espesa, quizás hipertélica. Figura en la reversión de todo signo y en su propia reversión. Figura que es desde ya revolucionaria en el decir de Severo Sarduy cuando concluye su texto *El barroco y el neobarroco* refiriendo a un barroco revolucionario:

Sintácticamente incorrecta a fuerza de recibir incompatibles elementos alógenos, a fuerza de multiplicar hasta <<la pérdida del hilo>> el artificio sin límites de la subordinación, la frase neobarroca –la frase de Lezama– muestra en su incorrección (falsas citas, malogrados <<injertos>> de otros idiomas, etc.), en su no <<caer sobre sus pies>> y su pérdida de la concordancia, nuestra pérdida del *aileurs* único, armónico, concordante con nuestra imagen, teológico en suma.

Barroco que en su acción de bascular, en su caída, en su lenguaje *pinturero*, a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo y nos estructuraba desde su lejanía y su autoridad; el barroco que recusa toda instauración, que metaforiza el orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución. (Sarduy, 2011. P. 36).

Como anoté antes, el carácter revolucionario que reconozco en el trabajo elizondiano lo entiendo en términos meramente culturales y artísticos, en el carácter subversivo de su concepción literaria del mundo. Y es justamente de esto de lo que habla el autor: “...lo que interesa es construir la realidad –o reconstruirla– de acuerdo con una nueva lógica. Hay visiones –¿por qué no llamarlas así?– capaces de subvertir y trastocar cualquier concepción del mundo.” (Elizondo, 2000-A. Pág. 71). Es esta nueva lógica lo que interesa, y de lo que escribe justamente mientras se refiere a imágenes o visiones como la del suplicio chino.

Capítulo III. Figuras paraestáticas^{xlvi}

Eros, en definitiva, no habla, gesticula. Y si habla alguna vez, lo hace por sugerencias enigmáticas y en imágenes musicales. Por eso las situaciones eróticas son siempre plásticas o pictóricas.

(Sören Kierkegaard)

Mediante el quehacer artístico busco figurar una de las posibilidades infinitas de la gestualidad del ser neobarroco, busco darle vida en la escultura y en la gráfica: ser un eco de esa voz excesiva y fragmentada de la humanidad. Mi concepción teórica y creativa busca generar una idea crítica de una humanidad, de su violencia y de sus contradicciones. Expresar la incertidumbre, la repetición y el exceso que habitan nuestros días, implica la comunicación y la creación de nuevos caminos en nuevas realidades. Creo que lo importante es crear y remarcar esos mundos ilusorios, esas realidades que inciden en el entorno socio-cultural para dar forma al mundo. Lo importante es presentar voces y silencios que acompañen a la humanidad en su complejidad, ilusiones que hablen del erotismo del ser, de un *ethos* que viva de cara a lo imposible.

El eco de la gestualidad humana se expresa en la figura (en términos de afectos y perceptos según la teoría deleuziana de la sensación) y aparece de diversas formas, en

diversos colores y tonalidades, en diversos cuerpos que buscan dejar una huella: ser marca (o más bien, una especie de marca-*retombée*) del porvenir del mundo y de su pasado. Importa la figura que surge de las posibilidades gestuales del mundo (¿o el mundo que surge de las posibilidades gestuales de la figura?) como pretexto para el juego artístico.

El proyecto plástico que enuncio con el título de *Figuras paraestáticas* busca una relación estrecha entre el erotismo y la seducción en tanto su estética aborda los temas del presente trabajo de tesis. El trabajo creativo de las dichas figuras, grabados y esculturas se ha construido en paralelo al proceso de investigación. La idea es provocar la coincidencia entre partes o fragmentos de un mismo cuerpo/*corpus*. El uno es el pretexto del otro y viceversa.

Por su parte, *Farabeuf* es el pretexto para la creación de este proyecto en términos generales (tanto para la creación de la parte teórico-escrituraria, como de la parte creativa), –a la manera en que la fotografía del suplicio lo es para el propio texto literario.

Los grabados, los dibujos y las esculturas traen a cuento aquel mundo incierto de *Farabeuf*, de los personajes o figuras que mantienen la intensidad de su presencia en su propia naturaleza intercambiable. La fotografía del suplicio chino como *leit motiv* de *Farabeuf* busca su latencia abstracta en la obra gráfica y escultórica en tanto delega una búsqueda y el camino de una identidad negada en la ilusión (aparentemente ausente) del nombre y del rostro (en alusión al rostro imposible de la fotografía). Mediante el juego de trazos, sombras y espacios clarososcuros de las composiciones, establezco las reglas de un juego que pretende seducir a quien le mire, seducirle desde un cuerpo abierto que se entrega como otredad fragmentada. La figura paraestática es el como si de una latencia estética que expresa el *eros* del ser de la humanidad. Propuesta plástica que, como la escritura del *Farabeuf* de Elizondo, busca expresar la consciencia del arte sobre su propia imposibilidad. Pero que sabe, que si bien la figura es imposible, no concierne a la teoría de la nada sino que representa una lucha por el mundo, por las posibilidades humanas; el cuerpo figurado es un medio idóneo para reconstruir la realidad, reinventarla, o trastocar su lógica como propone Elizondo.

Las piezas de la serie intentan remarcar las similitudes de la figuración que aparece en la plástica y en la escritura, ambas son expresión de la gestualidad y de las pasiones humanas. Se trata, como apunta Begoña Alberdi en “Salvador Elizondo: iconología del cuerpo y el dolor”, de estudiar la relación entre la visualidad y la

escritura pensando en la “figuración” como un espacio común. La figuración que generalmente pertenece al instante en la visualidad, es la que transcurre o discurre en la literatura. De manera contraria, en las obras de mi propuesta plástica, se busca acceder a una suerte de negación de la naturaleza figural antes mencionada. En mi caso, expongo una plástica que discurre en su repetición y en su diálogo interno (entre las piezas que conforman la serie); en el caso de Elizondo, una escritura fotográfica o del instante.

En todo caso, se intenta una desterritorialización del campo de acción de estas representaciones plásticas o verbales, pues se desterritorializa también la relación entre lo visible y lo leíble. Alberdi cita a Mitchel para referir a una “interarticulación de contradicciones” que sucede en las representaciones verbales y que puede suceder también en las representaciones plásticas:

...la écfrasis deja de ser un género o figura menor, para convertirse en un principio literario que tematiza lo visual como lo otro del lenguaje, poniendo en escena la relación de un sujeto que ve y que habla con un “otro” que es el objeto visto, es decir, una interarticulación de contradicciones perceptivas, semióticas y sociales al interior de las representaciones verbales. (Alberdi, 2015. S/n).

En este sentido, las representaciones plásticas que se basan intencionalmente en una obra literaria, o que juegan intertextualmente con ella, tematizan, por su parte, lo verbal como otredad del lenguaje.

Mis piezas retoman, en el juego con la imagen del cuerpo femenino, el carácter erótico y seductor de las figuras elizondianas, al tiempo de inaugurar un nexo (en términos de fragmentación) con la fotografía del suplicio. El cuerpo femenino que se repite en la serie plástica es siempre el mismo cuerpo fragmentado. La figura que se repite y se niega en la negación del rostro, es la que se repite y prolifera en figuras que son su reflejo o su copia (pero en un juego tal en que la copia y el modelo son indiferenciables): la figura es expresión de las posibilidades gestuales de un instante entendido como una latencia estética cuyo pretexto es el cuerpo representado. Corresponde al juego de apariencias que se rija por la intermitencia continua de un aparecer, desaparecer, y reaparecer como expresión de imposibilidad de la que surgen al unísono todas las posibilidades. La figura seductora y entonces paraestática en el neobarroco, al devenir latencia estética le otorga a la idea de seducción una fuerza

exponencial al fugarse de su propia realidad y reinventar la realidad del mundo desde esa fuga.

El juego de figuras implica la fragmentación del cuerpo en tanto todas las figuras son una misma imagen del ser erótico y seductor que vive en la ruptura de la inestabilidad contemporánea.

Las *figuras paraestáticas*, buscan subrayar y ciertamente revelar ese juego de la seducción y del erotismo en la figura; en este caso, mediante los diversos recursos y técnicas que ofrecen el grabado calcográfico, el dibujo y la escultura. Se trata de la búsqueda plástica de aquel trazo que describe Jean Baudrillard:

La seducción es un trazo, cortocircuita las dos figuras destinatarias mediante una especie de sobreimpresión imaginaria, donde quizás el deseo las confunde, en todo caso ese trazo provoca la confusión del deseo, lo remite a una indistinción y a un ligero vértigo, hecho de la emanación sutil de una indiferencia superior, de una risa que elimina su implicación todavía demasiado seria.

De este modo, seducir es hacer jugar las figuras unas con otras, hacer jugar entre sí signos que caen en su propia trampa. La seducción nunca resulta de una fuerza de atracción de los cuerpos, de una conjunción de afectos, de una economía de deseo, es necesario que intervenga una falsa ilusión y mezcle las imágenes, es necesario que un *trazo* reúna repentinamente, como en sueños, cosas desunidas, o desuna repentinamente cosas indivisas...^{xlix} (Baudrillard, 2008. P. 99).

Trazos como gestos que poseen posibilidades infinitas con tan sólo posarse frente al ojo humano que en ellos busca y se busca a sí mismo. El arte, al autorrevelarse y revelar la consciencia de sí, revela también su naturaleza ilusoria. Y aquella danza de máscaras intercambiables en que deviene el cuerpo se exhibe como espectáculo ante el ojo atento del espectador. Ésta es la sensación que es posible vislumbrar en el trazo escriturario o dibujístico, y que pretende instaurar como el instante extático que media entre las fuerzas del cuerpo y la palabra o imagen.

Este trazo que desea otorgar vida a la serie *Figuras paraestáticas* encuentra su origen en el vértigo de una escritura volcada a la plástica, y que, asumo, se condensa en el gesto seductor del cuerpo femenino. Se trata, una vez más, de la imposibilidad del

instante, del rostro, del signo, como la imposibilidad de la escritura (signo plástico en mi proyecto, signo gráfico en *Farabeuf*).

Hay que considerar que la suma de metáforas que Elizondo expone en *Farabeuf*, se armonizan en mi proyecto creativo a partir de una otra multiplicación de metáforas entre las figuras de la serie, como también entre las piezas gráficas y escultóricas como expresión de ese cuerpo fragmentado que se repite, prolifera, y que se condensa de manera análoga a una escritura literaria sobre el cuerpo y en el cuerpo. La serie *Figuras paraestáticas* se comprende como otro “escrito sobre un cuerpo”, en el sentido en que Sarduy refiere los elementos de la “literalidad sádica” elizondiana. Vivir el instante escriturario es vivir el instante del trazo como acto sacrificial, e implica aceptar el desequilibrio estimulante que supone la idea de figura neobarroca como otra forma de ser (u otra realidad como pura latencia estética).

Es cierto que *Farabeuf* y *Figuras paraestáticas* implican distintas maquinarias, mas también es cierto que ambas operan un texto plástico/literario que atiende al juego del arte como acto sacrificial o como acto quirúrgico-escriturario. Todas las “figuras” de mi serie exponen también el personaje de ‘Ella’ en la plancha de mármol de *Farabeuf*: ‘Ella’ como cuerpo-máquina del que surge todo. Ese cuerpo es a un tiempo seductor de lo maldito, lo bello, lo sagrado. Las palabras son reflejos de imágenes, la imagen de ese cuerpo celebratorio en una suerte de espejo que le regresa la abyección de su ser como ilusión del mundo. Una escritura sin rostro para una plástica sin rostro: un cuerpo fragmentado que habita ambos mundos como si fueran uno mismo (de ahí su exceso de realidad).

El cuerpo femenino prolifera, se sustituye y condensa la escritura elizondiana. El *leit motiv* de las obras de la serie plástica es el personaje elizondiano de ‘Ella’ cuando aparece sobre la plancha de mármol: ese gesto terrible, erótico y seductor. Tanto el cuerpo femenino de la serie plástica como el personaje elizondiano de Ella, son figuras paraestáticas en tanto cuerpos sólo aparentes que contienen la gestualidad a manera de latencia estética. Cuerpos como pretextos para la creación de esa composición plástica que antes calificué de obsesiva, y que repetidamente anuncia su condición erótica y seductora.

El exceso impuesto en *Figuras paraestáticas* surge nuevamente de la repetición de un cuerpo y de su fragmentación en la idéntica obsesión de presentar un instante habitado y ausente, porque es el cuerpo ilusorio el que aparece en el espejo. El

espectáculo demanda una lógica de los reversos, reclama la suplantación de una cosa por otra.

Así veremos que en la serie ‘Ella’, el cuerpo femenino se pierde en diversos mundos plásticos, como si fueran ilusiones que le permitieran salir de sí misma por instantes. En la retórica repetitiva del salir y encontrarse nuevamente en el espejo, las imágenes superponen su propia figura, pero ‘Ella’ siempre es vértigo en el instante en que intenta presentar o aparentar un nombre o un rostro, y es que el punto en que el deseo se escapa regresa un cuerpo momentáneo. La figura se muestra aletargada u olvidada para ser conducida a la materialidad imprecisa del trazo gráfico o escultórico. El trazo imita el instante en que ‘Ella’ está a punto de ser intervenida quirúrgicamente, es aquel cuerpo presentado en *Farabeuf* como una suerte de modelo para suspenderse en mi serie plástica.

La materialidad de las obras torna evidente el engaño de ese cuerpo que habita diferentes mundos para expresar lo imposible de su búsqueda y lo importante de su apariencia. Busca la figuración del cuerpo pero también su abstracción, su confusión con un fondo incierto, generalmente liso o atmosférico, porque no se trata de la búsqueda de una expresión realista o figurativa, sino de una especie de neofiguratismo cuyo pretexto es el cuerpo seductor.

La seducción pretende repetirse también en las obras escultóricas, ellas juegan especularmente con las obras gráficas, las unas son reflejo e ilusión de las otras, y viceversa.

Los elementos de alto contraste y fragmentación inciden en ese mismo cuerpo femenino que se repite y se refleja en las figuras de la serie. El juego con las sombras que forman parte de los cuerpos femeninos de mi serie, desarticula y fragmenta el cuerpo representado para indicar que más allá de la fragmentación implícita de la figura, existe una otra fragmentación en ese cuerpo fragmentado. Fenómeno que expresa una fragmentación que se multiplica y se abisma en la figura, como se abisman todas las figuras en tanto partícipes de un juego especular.

La fragmentación del cuerpo que surge del juego metafórico-metonímico que une a las “figuras” de mi serie plástica, exige su reintegración mediante la construcción de figuras que otorguen una nueva consistencia (aunque sea en plena inestabilidad, y aunque sea para su futura fragmentación).

Se trata nuevamente de la escritura sobre un cuerpo, de la fragmentación de ese cuerpo a través del trazo. Creación de una figura que se entrega, figura femenina,

personaje sin rostro, que puede vivir en diversas piezas para sostener la seducción de una apariencia ante el desplome del sentido. Cuerpo femenino o figura que, como apunta Baudrillard, aparece en su propia feminidad como seducción y “principio de incertidumbre”. Como la incertidumbre que marca el texto elizondiano. Se trata de repetir esa incertidumbre, llevarla al exceso de su propia seducción en el juego con sus posibilidades expresivas. Los múltiples gestos de la figura implican la reflexión sobre una humanidad excesiva y sobrecogedora.

Los dibujos, grabados y esculturas son figuras espectrales, son repeticiones de un mismo instante del cuerpo que se entrega, se enumeran éstos y funcionan como objetos tangibles: son las herramientas para marcar el ritual, son las reglas de un juego. La serie plástica es un montaje, una nueva composición siempre para el mismo motivo.

Todas las obras remiten a la misma figura, pero se trata de una figura sustituible e invertida. Una figura que se concibe en el espejo y así, se va desplazando metonímicamente en el juego con el trazo y la fragmentación. Las obras bidimensionales (los dibujos y los grabados) y las tridimensionales (las esculturas) implican un juego de espejeo y repetición. La idea es aparentar la seducción de un juego que invita a la multiplicación de un deseo. Deseo de un objeto que se escapa en la repetición, en el exceso y en la fragmentación de la figura, pero que persiste en cada obra.

‘Ella’, la figura femenina que habita el instante de la serie *Figuras paraestáticas* es el rostro enmascarado de una realidad neobarroca inestable pero fuertemente seductora.

Pero sobre todo, cada figura implica la construcción de un *ethos*, la configuración de un refugio que expresa el mundo actual. Un refugio que es casa y arma a la vez. Un *ethos* neobarroco que expresa su artificialidad para remarcar una lucha por las posibilidades humanas en el juego y en el arte.

Percibo *Figuras paraestáticas* como un umbral que se abre a una fuente de relaciones alternas, de sensaciones en donde lo sagrado se asemeja al vacío que arroja la soledad que habita los espejos. Es el trazo y el instante que se perpetúan como imposibilidad, es la mirada que no distingue entre arte y realidad (¿copia y modelo?). El amor que mata por amor y que por amor se entrega en *Farabeuf*. Una caricia maldita (en tanto perversión y muerte) que nos recuerda, como los textos de Bataille, que lo sagrado es multiforme, y que se interna en la figura y en la poesía en tanto búsquedas de continuidad. La presencia intertextual de Bataille (incluida tanto en mi obra creativa

como en *Farabeuf*) importa en tanto hay transgresión erótica, plástica y escrituraria, la violencia es diseccionar la realidad verbal que le sirve de soporte escriturariamente a la trasgresión operada sobre un cuerpo.

Figuras paraestáticas es la expresión plástico-teatral de un gesto imposible expresado en los mundos posibles que otorga el arte. Es poesía matérico-gráfica que busca expresar la posibilidad de lo imposible en el deseo latente de la continuidad humana. Poesía que no busca copiar el mundo, sino incidir en su formación como un fragmento, como una nueva realidad que también le constituye.

De ahí la nostalgia y la melancolía que acechan a estos mundos del arte, pues una vez que se cruza el umbral no se es más que un prófugo de la realidad abandonada.

De ahí el alto interés que esa fotografía, grafía al fin, que habita tanto en la novela elizondiana como en la obra de Bataille, desata en mi búsqueda erótico-estética. Es el pretexto para emprender una (a)ventura en proyectos artísticos y estéticos que expresen el gesto de la identidad de los opuestos que habita nuestra mente y nuestro cuerpo y que es una parte ineludible de nuestra condición humana (¿será que esa identidad de opuestos no puede desvincularse porque precisamente la vincula el cuerpo?).

En el caso de *Figuras paraestáticas* se trata de mostrar una posibilidad: Ella: la seducción, la figura que (a)parece en las piezas plásticas. Una expresión artística que más que buscar el significado de su objeto, busca el signo al desnudo. Busca remarcar las opciones ilimitadas de ese signo.

En el texto antes mencionado, Begoña Alberdi cita a Aby Warburg en su conferencia “Durero y la antigüedad” (publicada en 1905 a partir del grabado de Durero *La muerte de Orfeo* de 1494) en donde ofrece la noción de “gesto patético” o “pathosformel”, que propone la existencia de un “patrón figurativo de la representación de las pasiones humanas en las artes visuales”. (Modelo que puede ser desplazado a otras disciplinas artísticas). Según Alberdi, la “magia figural” de las “pathosformel” de Warburg consiste en que son concebidas como: “Mociones, emociones <<fijadas como por un encantamiento>> y atravesando el tiempo. Las “pathosformel” constituyen una forma corporal que expresa lo no totalmente vivo y lo no totalmente muerto. Juego forzosamente erótico en donde según la chilena: “...el mexicano se interesa principalmente en las emociones que las imágenes acumulan y desplazan...”. De manera similar a las “pathosformel” de Warburg, concibo las figuras de mi serie como afectos y perceptos que atraviesan el tiempo (al responder al funcionamiento de la

retombée sarduyana), que se acumulan y se desplazan, para fijarse en el imaginario socio-cultural contemporáneo, para ser un fragmento más de la realidad neobarroca.

Mi deseo artístico, en suma, trata de expresar, mediante diversos materiales, recursos retóricos y figurativos, etc., la artificialización, la sustitución, la proliferación y la condensación, para expresar también un mundo en explosión. Un mundo que vive la inestabilidad que le sugiere la idea de ser una explosión y que aquí relaciono con la retórica neobarroca de *Farabeuf* y las posibilidades gestuales de las artes plásticas. Aproximaciones estéticas y artísticas que nos remiten al método del atlas warbugiano al que refiere la chilena: "...revelación a través del montaje, en el que "reaparecen" figuras, formas, latencias..." (Alberdi, 2015. S/n).

Se trata de crear con la figura un gesto que trastoque la lógica o la reinvente en una línea de ficción que cuestione al mundo de lo real.

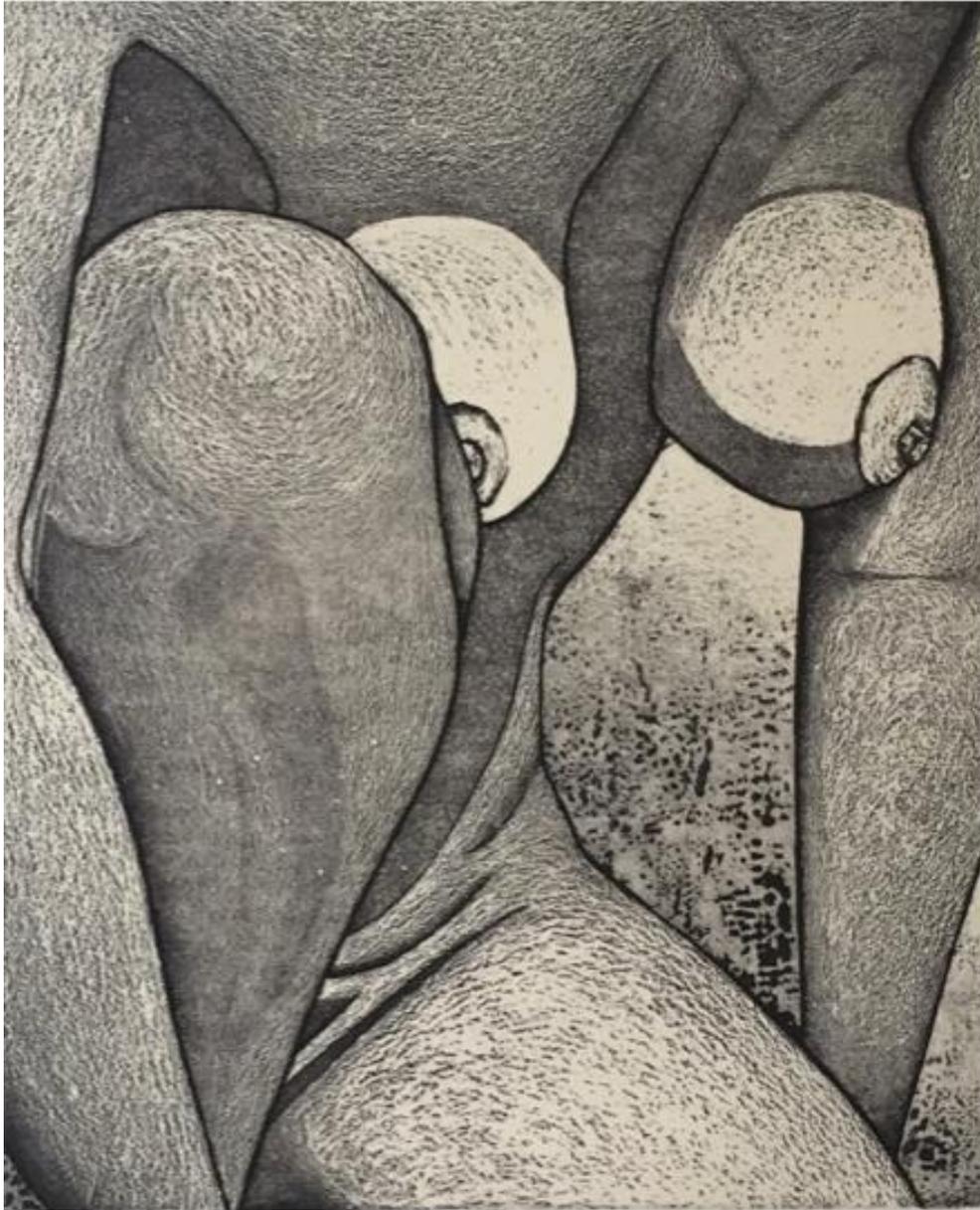
Figura, 2014



Aguafuerte y aguatinta.

29 x 19 cm.

Figura 1, 2015



Aguafuerte y aguainta.

19.3 x 24 cm.

Figura 2, 2016



Messotinta.

17 x 12 cm.

Figura matriz 1, 2014



Dibujo a lápiz.

13 x 17.5 cm.

Figura matriz 2, 2015



Dibujo a lápiz/tinta china.

19 x 15 cm.

Mano, 2016



Dibujo a lápiz.

26 x 16.5 cm.

Mano 2, 2016



Modelado/Reproducción en resina poliéster.

11.5 x 4.5 x 20.2 cm.



Modelado/Reproducción en resina poliéster.

11.5 x 4.5 x 20.2 cm.



Modelado/Reproducción en resina poliéster.

11.5 x 4.5 x 20.2 cm.

Ella, 2016



Modelado/Reproducción en resina poliéster.

17.5 x 15 x 33.5 cm.



Modelado/Reproducción en resina poliéster.

17.5 x 15 x 33.5 cm.



Modelado/Reproducción resina poliéster.

17.5 x 15 x 33.5 cm.



Modelado/Reproducción en resina poliéster.

17.5 x 15 x 33.5 cm.

Conclusiones. De la elusividad del arte neobarroco

...la presencia de una ausencia no puede tener más realidad, aún como presencia, que su ausencia.

(Juan García Ponce)

Mágica forma de desaparición por exceso, no es el juego de la ilusión lo que nos atrae, nos sentimos fascinados por esta excrecencia que clausura lo real, no por sustracción sino por saturación. Este exceso *neobarroco*, esta fractalidad de los signos, resulta ser una tragicómica modalidad de desaparición; arribamos al grado cero de lo real, una realidad neutralizada por la saturación de imágenes, una simulación desencantada en un horizonte que se constituye más allá del sentido.

(Fabián Giménez Gatto)

La vida imita al arte, mucho más que el arte a la vida.

(Oscar Wilde)

...y no se olvide que en principio 'persona' significa máscara, es decir un artefacto para ser otro, para perderse o salvarse como otro del que somos o creemos ser.

(José de la Colina)

El arte actual expresa los movimientos pasionales y eróticos de la multiplicidad de formas de la humanidad. Los gestos que encarna el arte de Salvador Elizondo y el que yo propongo a través de las figuras aquí expuestas son los de una existencia

neobarroca que se excede a sí misma en el abuso del juego con las figuras y las formas del mundo y del arte. La figura del supliciado responde a mi concepción estética del neobarroco en tanto su gesto simboliza, precisamente, la expresión de lo imposible; de un gesto excedido y fragmentado, y que a través del exceso marca su propia desaparición.

Se trata de una estrategia de fuga e irrupción paralelas: fuga del mundo de lo real en la creación de nuevos mundos posibles e irrupción en ese mismo mundo de lo real mediante la formulación de una idea crítica de la humanidad que atañe al imaginario socio-cultural. Sea revelación o epifanía que surge precisamente de la mostración del propio cuerpo como lugar de encuentro de los antípodas, o como esfera en donde el horror de la violencia y la inmensa belleza de la humanidad se identifican.

La literalidad sádica que plantea un mundo de erotismo, teatro, religión y muerte y que da fe de la identidad de los opuestos, es imprescindible para generar una visión crítica de la humanidad.

En el contexto actual de inestabilidad (de una humanidad y un cosmos que explotan o son una explosión), la estrategia lúdica de las apariencias del neobarroco expresa un gesto elusivo en tanto implica un “escapar jugando” de la realidad.

Es importante recordar la enorme influencia que el arte tiene en la conformación simbólica del mundo. O cómo el arte y el mundo parecen corresponderse mutuamente, en lo que yo entiendo como un juego de límites indiscernibles. Las propuestas artísticas insertas en el estilo del neobarroco subrayan la teatralidad del mundo contemporáneo y logran fugarse de lo real, lo refiguran.

Y para configurar una nueva expresión del mundo, para reconstruir o reinventar la realidad con una nueva lógica, el neobarroco se vale de la especularidad y el derroche. La condensación, la sustitución, el desplazamiento, la proliferación, y en suma, la multiplicidad de recursos retóricos, acuñados teóricamente, permiten transformar la figura.

El arte neobarroco es la representación teatral de una mascarada lúdica que oculta la imposibilidad de su objeto. Una fiesta de disfraces en donde tras cada antifaz hay una persona que es máscara de su propio ser.

Las figuras literarias y plásticas que analizo en este trabajo de tesis escapan en el espejo como reversión de sí mismas. Son cuerpos fragmentados y en estallido que se fugan en el juego de la seducción. Porque mediante la seducción de la exposición del

cuerpo fragmentado se busca una figura sustituible en su capacidad de proliferación (como *Farabeuf* o *Figuras paraestáticas*), y que condense esa contradicción de los opuestos que al final se identifican.

He aquí, como comento en la “Introducción” de este escrito, la epifanía de la figura en el regreso al cuerpo fotografiado, escrito o plástico. Figuras en la búsqueda de su propio ser como juego y seducción.

Escribir la escritura, escribir la plástica, dibujar la escritura, son lenguajes lúdicos, que no obstante pretenden exceder su carácter intrínseco y expresar con ello otra posibilidad de mundo. No sólo se trata de remarcar la puesta en escena que es nuestro mundo contemporáneo, sino de la necesidad de despertar el interés por lo erótico. Porque detener ese cuestionamiento significa desgarrar lo que somos; fracturar peligrosamente al ser de nuestra humanidad.

La humanidad crea el lenguaje para comunicarse pero también para jugar con él y crear obras de arte que le permitan expresar sus pasiones y deseos. La humanidad necesita del arte para expresar su condición erótica y lúdica, y a veces, necesita de un arte excesivo para expresar tiempos de incertidumbre e inestabilidad.

Lo que importa es contribuir al pensamiento y a la cultura; que los cuestionamientos sobre la condición humana continúen; que el mundo y el arte se creen mutuamente y generen el mejor de los mundos posibles. Hace falta desear y profesar ese mundo.

Y si lo que se busca con el trabajo teórico y creativo es tratar de entender y contribuir al ser de nuestra humanidad, es imprescindible recordar que la persona misma está relacionada con la seducción del artificio que oculta lo real.

Bibliografía

Alan José. (2004). *Farabeuf y la estética del mal*. México: Ana María Jaramillo Mejía (Ediciones Sin Nombre).

Alberdi, B. “Salvador Elizondo: iconología del cuerpo y el dolor”, Web: revistalaboratorio.udp.cl/num_12_2015_art6_alberdi/. Fecha de consulta: 3 de septiembre de 2016.

Barthes, R. (2009). *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI.

——— (2000). *El placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI.

Bataille, G. (2009). *Charlotte d’Ingerville y otros relatos eróticos*. Argentina: El cuenco de plata.

——— (2005). *Discusión sobre el pecado*. Argentina: Paradiso.

——— (1997). *El Abad C*. México: Ediciones Coyoacán.

——— (2009). *El azul del cielo*. México: Tusquets.

——— (2008). *El erotismo*. México: Tusquets.

——— (2010). *El límite de lo útil*. España: Losada.

——— (1997). *El ojo pineal*. España: Pre-textos.

——— (2008). *Historia del ojo*. México: Fontamara.

——— (2008). *La conjuración sagrada*. Argentina: Adriana Hidalgo.

—— (2008). *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Argentina: Adriana Hidalgo.

—— (2009). *La parte maldita*. Argentina: Las cuarenta.

—— (2008). *La religión surrealista*. Argentina: Las cuarenta.

—— (2002). *Las lágrimas de Eros*. España: Tusquets.

—— (1999). *Lo arcangélico y otros poemas*. España: Visor.

—— (2007). *Lo imposible*. México: Fontamara.

—— (2007). *Madame Edwarda*. México: Fontamara.

—— (2007). *Mi madre*. México: Fontamara.

Baudrillard, J. (2008). *De la seducción*. España: Cátedra.

Bayer, R. (1965). *Historia de la estética*. México: FCE.

Berman, M. (2011). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI.

Calabrese, O. (1999). *La era neobarroca*. España: Cátedra.

Carrillo, R.A. (1981). *Posada y el grabado mexicano*. México: Panorama.

Castañón, A. (2009) *América sintaxis*. México: Siglo XXI.

Castillo, M. (2009). *La seducción originaria*. México: Plaza y Valdés.

Cioran, E. M. (2004). *Breviario de podredumbre*. España: Punto de lectura.

—— (2009). *En las cimas de la desesperación*. México: Tusquets.

Covantes, H. (1982). *El grabado mexicano en el siglo XX*. México: s/ed.

Deleuze, G. (2009). *Crítica y clínica*. España: Anagrama.

—— (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. España: Arena.

—— (2001). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.

—— (2008). *Pintura. El concepto de diagrama*. Argentina: Cactus.

—— (1967). *Présentation de Sacher Masoch*. France: Editions de Minuit.

—— (2009). *¿Qué es la filosofía?*. España: Anagrama.

Dorra, R. (2005). *La casa y el caracol*. México: Plaza y Valdés.

—— (2002). *La retórica como arte de la mirada*. México: Plaza y Valdés.

Echeverría, B. (2013). *La modernidad de lo barroco*. México: Era.

Eco, U. (2013). *Historia de la belleza*. China: Debolsillo.

—— (2007). *Historia de la fealdad*. Italia: Lumen.

Elizondo, S. (2000-A). *Cuaderno de escritura*. México: FCE.

—— (2015). *Diarios*. México: FCE.

—— (2000-B). *El hipogeo secreto*. México: FCE.

—— (1969). *El retrato de Zoe y otras mentiras*. México: Joaquín Mortiz.

—— (2010). *Elsinore*. México: FCE.

—— (1977). “Entrevista” con Jorge Ruffinelli. En *Hipanoamérica*, 16: 33-47.

—— (2005). *Farabeuf*. México: FCE.

—— (2008). *La escritura obsesiva*. España: RM.

Flores, L. y De la Fuente, G. (2004). *Georges Bataille. El erotismo y la construcción de agentes transformadores*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Foucault, M. (2001). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. España: Editorial Anagrama.

—— (2010). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.

Freud, S. (1991). *Obras completas* (Tomo XVII). Argentina: Amorrortu Editores.

—— (1973). *Obras completas* (Tomo I). España: Biblioteca Nueva.

García Ponce, J. (1984). *De anima*. México: Montesinos Editor.

GIMÉNEZ GATTO, F. (2008). *Simulaciones. Notas para una hermenéutica de las superficies*. México: Estampa Artes Gráficas.

González Matute, L. (1993). *¡30-30! Contra la academia de pintura*. México: INBA.

Kierkegaard, S. (2012). *Diario de un seductor*. España: Alianza.

Kristeva, J. (2010). *Podere de la perversión*. México: Siglo XXI.

Lacan, J. (2011). *Escritos I*. México: Siglo XXI.

Larraya, T.G. (1964) *Xilografía: Historia y técnicas del grabado en madera*. España: Sucesor E. Meseguer.

Lezama Lima, J. (1998). *Paradiso*. España: Letras Cubanas.

Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo*. España: Anagrama.

Nasio, J. (1998). *Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan*. España: Editorial Gedisa.

Paz, O. (1994). *Un más allá erótico: Sade*. Colombia: Tercer Mundo Editores.

Pedro de Jesús. (2014). *Imagen y libertad vigiladas. Ejercicios de retórica sobre Severo Sarduy*. Cuba: Editorial Letras Cubanas.

Pimentel, L. (2010). *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI.

Postel, J. y Quétel, C., (compiladores). (1993). *Historia de la psiquiatría*. México: FCE.

Prada, R. (2003). *Hermenéutica, símbolo y conjetura*. México: Lupus Inquisitor.

Praz, M. (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. España: El Acantilado.

Sade. (2007). *Filosofía del tocador*. México: Editorial Tomo.

——— (1988). *Justina o los infortunios de la virtud*. México: Cátedra.

——— (2005). *Los 120 días de Sodoma o la Escuela del Libertinaje*. México: Editorial Tomo.

——— (2006). *Los crímenes del amor*. México: Tomo.

—— (2000). *Obras selectas*. España: Edimat.

Sarduy, S. (2011). *El barroco y el neobarroco*. Argentina: El cuenco de plata.

—— (1969). *Escrito sobre un cuerpo*. Argentina: Editorial Sudamericana.

—— (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco*. México: FCE.

Sontag, S. (2007). *Contra la interpretación y otros ensayos*. España: Debolsillo.

Surya, M. (2002). *Georges Bataille. An Intellectual Biography*. USA: Verso.

Trías, E. (2001). *Lo bello y lo siniestro*. España: Seix Barral.

Westheim, P. (1967). *El grabado en madera*. México: FCE.

—— (1985). *Mundo y vida de grandes artistas*. México: FCE.

Notas

ⁱ En especial lo referente al “neobarroco” y sus aportes en torno a la escritura elizondiana insertos en el texto *Escrito sobre un cuerpo*.

ⁱⁱ Para abordar la idea de erotismo en la obra de Georges Bataille me remito en especial a sus libros *Las lágrimas de Eros* y *El erotismo*. Sin embargo, otras obras del escritor son también importantes en mi concepción de erotismo. Por ejemplo: *Lo imposible*, *Mi madre*, *El ojo pineal*, *La felicidad*, *el erotismo y la literatura*.

ⁱⁱⁱ Teoría de la seducción que Jean Baudrillard desarrolla en su libro *De la seducción* y que conduce al análisis paralelo del *Diario de un seductor* de Sören Kierkegaard.

^{iv} En su libro *La retórica como arte de la mirada* (2002), Raúl Dorra expone y argumenta al discurso literario o poético como “un cuerpo que hace figura”. El cuerpo/figura deviene espectáculo para la mirada. La propuesta de Dorra será mi medio de aproximación para reflexionar sobre ese cuerpo que hace figura, no sólo en términos retóricos o literarios, sino en general, en términos artísticos.

Para el escritor argentino, la construcción de la idea occidental de discurso, desde su designación como “figura del discurso”, establece una relación de analogía con el cuerpo. Mas no se trata de cualquier cuerpo, sino un cuerpo humano modelado por una disciplina como la gimnasia o la danza. Es en este sentido que las palabras nos remiten a la tensión de un cuerpo que se ofrece como espectáculo y de esta manera “hace figura”: “La ‘figura’ sería originalmente, entonces, la que hace el gimnasta o el bailarín cuando, frente a un público también educado por el arte, tensa su cuerpo y lo ofrece a la mirada convertido en espectáculo. Así, el cuerpo *hace figura* en el momento en que trasciende su densidad somática y adquiere la propiedad de ser pura forma.” (Dorra, 2002. P. 18).

^v Me refiero a los aportes en el estudio de las sensaciones, en específico en torno a la pintura y a la escritura, que Gilles Deleuze ofrece en los libros: *¿Qué es la filosofía?*,

Crítica y clínica, Francis Bacon. Lógica de la sensación, Kafka. Por una literatura menor, Pintura. El concepto de diagrama y Présentation de Sacher Masoch.

^{vi} Me parece importante referir a la cercanía existente entre el pensamiento del escritor mexicano y ciertas ideas de Gilles Deleuze y Georges Bataille en torno al arte y al erotismo.

^{vii} En el texto *Pintura. El concepto de diagrama* Gilles Deleuze se refiere al arte como el producto o creación de una nueva presencia: “¿Para qué sirve la palabra <<presencia>> cuando los críticos la emplean? Sirve para decirnos lo que sabemos bien gracias a ellos, gracias a nosotros mismos: que no es representación. Ante todo sabemos que presencia se distingue de representación. El pintor ha hecho surgir una presencia.” (Deleuze, 2007. P. 52).

^{viii} Cursivas en el texto.

^{ix} Cursivas en el texto.

^x Pienso en *El miedo de perder a Eurídice* de Julieta Campos, o en *Obediencia Nocturna* de Juan Vicente Melo, para mencionar obras de la misma generación, además de toda la literatura europea escrita por Bataille o Blanchot, por ejemplo.

^{xi} Cursivas en el texto.

^{xii} Retomo la idea de Bolívar Echeverría en *La modernidad de lo barroco*.

^{xiii} El término paraestático(a) aparece en el *Diario de un seductor* de Kierkegaard y refiere a un cuerpo o figura aparente, como el que los herejes docetas le atribuían a Cristo.

El docetismo es una doctrina de finales del siglo I, que afirmaba que el cuerpo de Cristo era aparente e ilusorio y no real físico. El docetismo tiene su raíz en el idealismo platónico, y divide al ser humano en cuerpo y espíritu, atribuyendo al primero

las cualidades de materia corrupta y temporal, y al segundo las de lo eterno, real y perfecto.

Retomo el concepto y le otorgo un nuevo significado para subrayar, en el propio nombre de mi serie plástica, la naturaleza ilusoria de las figuras que la integran. Para remarcar la artificialidad del arte como pura ilusión.

^{xiv} Cursivas en el texto.

^{xv} *Escrito sobre un cuerpo*, publicado en 1969, es el primer libro teórico de Severo Sarduy. Con este texto, el escritor cubano sienta las bases de lo que más adelante será su teoría del neobarroco.

^{xvi} Esto es similar a la idea de la banda de Moebius que Elizondo plantea en *El hipogeo secreto*. Cursivas en el texto.

^{xvii} Cursivas en el texto.

^{xviii} Mayúsculas en el texto.

^{xix} Cursivas en el texto.

^{xx} Me parece importante mencionar que el tema del travestismo es también de suma importancia en la obra de Severo Sarduy, y que inclusive, sus propuestas al respecto no se alejan mucho de la teoría de Jean Baudrillard.

^{xxi} Cursivas en el texto.

^{xxii} Cursivas en el texto.

^{xxiii} Cito a Sarduy: “Llamé *retombée*, a falta de un mejor término en castellano, a toda causalidad acrónica: la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo, sino coexistir; la “consecuencia” incluso, puede preceder a la “causa”; ambas pueden barajarse, como en un juego de naipes. *Retombée* es también

una similaridad o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble –la palabra también tomada en el sentido teatral del término– del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia.” (Sarduy, 1987. P. 35).

^{xxiv} Algo similar sucede en el film *Pasión* de Jean-Luc Godard, en donde nos encontramos con la historia de un director de cine que busca resolver la producción de su película. El problema radica en que el guión no cuenta ninguna historia y los productores son incapaces de concebirlo. Lo que el director propone es la recreación fílmica de escenas canónicas de las artes plásticas. Se trata de realizar un film que capture el instante de la pintura. Cuestión paradójica en tanto el cine como la literatura implican una lectura horizontal, a diferencia de la pintura o la fotografía que invitan a una lectura vertical e inmediata de la imagen.

^{xxv} Es importante considerar, por ejemplo, el planteamiento de Eugenio Trías en *Lo bello y lo siniestro*.

^{xxvi} Cursivas en el texto.

^{xxvii} Cursivas en el texto.

^{xxviii} Cursivas en el texto.

^{xxix} Cursivas en el texto.

^{xxx} Cursivas en el texto.

^{xxxi} En el apartado intitulado “Replicantes” Calabrese refiere a la creación de dicha estética: “...en los productos de ficción de las actuales comunicaciones de masa, se podría extraer de ello la misma filosofía: los <<replicantes>> (films de serie, telefilms, <<remakes>>, novelas de consumo, cómics, canciones, etc.) nacen como producto de mecánica repetición y optimización del trabajo, pero su perfeccionamiento produce más

o menos involuntariamente una estética. Exactamente una estética de la repetición.” (Calabrese, 1999. P. 44).

^{xxxii} Cursivas en el texto.

^{xxxiii} El estudio de un texto no deja de confundirse con el estudio del cuerpo humano. Hablar del lenguaje, y el texto es lenguaje, es hablar del sujeto, como nos dice Severo Sarduy en su libro *Escrito sobre un cuerpo*: “...tratar del *sujeto* es tratar del *lenguaje*, es decir, pensar la relación o coincidencia de ambos, saber que el espacio de uno es el del otro, que en nada el lenguaje es un puro *práctico-inerte* (como creía Sartre) del cual el sujeto se sirve para expresarse, sino al contrario, que éste lo constituye, o si se quiere, que ambos son ilusorios.” (Sarduy, 1969. P. 25).

^{xxxiv} Este arte del arreglo o teatralidad de un discurso es visible también en el ámbito de la religión, y en específico, en el de la iglesia postridentina, según plantea Bolívar Echeverría en *La modernidad de lo barroco*: “Debe tenerse en cuenta, sin embargo, un giro de la realidad histórica que viene a cerrar el círculo: el proyecto histórico que impone su tendencia a la estetización barroca espontánea de la sociedad en la Europa mediterránea del siglo XVII, el proyecto de la Iglesia postridentina, resulta ser, él también –y sobre todo él–, un proyecto barroco. En efecto, puesta a elegir entre seguir siendo la *ecclesia* ampliada de todos los seres humanos, pero administradora del proceso moderno de descristianización y repaganización de los fieles, por un lado, o convertirse en una *ecclesia* rescatadora de la ortodoxia, pero restringida a los pocos cristianos dotados de una fe auténtica, por otro, la Iglesia postridentina se decide por ambas opciones y por ninguna de ellas: mantiene su permisividad católica (universalista) y al mismo tiempo exalta la ortodoxia cristiana; pero lo hace, a lo barroco, mediante una teatralización o puesta en escena de esa contraposición: promueve la interpenetración y la confusión de la apariencia ritualista y ceremonial de la fe con la presencia esencial o verdadera de la misma.” (Echeverría, 2013. P.p. 197 y 198).

^{xxxv} Cursivas en el texto.

^{xxxvi} Cursivas en el texto.

^{xxxvii} Se trata de ese misterio de lo femenino que también remarca Baudrillard en *De la seducción*: "...lo femenino está en otra parte, siempre ha estado en otra parte: ahí está el secreto de su fuerza. Así como se dice que una cosa dura porque su existencia es inadecuada a su esencia, hay que decir que lo femenino seduce porque nunca está donde se piensa". (Baudrillard, 2008. P. 14).

^{xxxviii} Cursivas en el texto.

^{xxxix} En este sentido refiero a la condensación como realización de un proceso metafórico.

^{xl} Esto es regla psicoanalítica, tan presente en todo este asunto.

^{xli} La condensación, en términos psicoanalíticos, se refiere a la aparición, en los sueños, de varios personajes condensados o representados en uno solo, es decir, a la aparición de un personaje que sabemos representa a varios personajes a la vez.

^{xlii} El desplazamiento, en términos psicoanalíticos, consiste en la aparición de un personaje, en los sueños, que toma el papel o la esencia de otro.

^{xliii} Cursivas en el texto.

^{xliv} Cursivas en el texto.

^{xlv} Cursivas en el texto.

^{xlvi} En cada traslación que surge de los procesos de sustitución, desplazamiento, proliferación y condensación, la artificialización neobarroca incluye también el propio desperdicio, en tanto algo se va quedando atrás. Algo que afecta al canon y que implica el riesgo de un devenir caricaturesco.

^{xlvii} Cursivas en el texto.

^{xlviii} La serie *Figuras paraestáticas* se expuso en Cuba en dos muestras (una bipersonal y otra individual) realizadas en el año 2016: la primera en la “Casa Marco” de la ciudad de Holguín (del 29 de junio al 5 de julio), y la segunda en la “Galería Belkis Ayón” de la ciudad de la Habana (del 9 al 16 de julio).

^{xlix} Cursivas en el texto.