

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
ÁREA DE ESTUDIOS DE POSGRADO**



**LA OBRA DE SALVADOR ELIZONDO Y LA TRANSVALORACIÓN DE  
LO SINIESTRO**

**TESIS**

**PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN FILOSOFÍA  
CON ACENTUACIÓN EN ESTUDIOS DE LA CULTURA**

**PRESENTA**

**JOSÉ LEOPOLDO III SOLÍS ONTIVEROS**

**DIRECTOR: DR. VÍCTOR BARRERA ENDERLE**

**CO-DIRECTORES: DR. GABRIEL IGNACIO VERDUZCO ARGÜELLES  
DR. JOSÉ ENRIQUE PÉREZ TÉLLEZ**

**SEPTIEMBRE 2022**



**UANL**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



**FFyL**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

## ACTA DE APROBACIÓN DE TESIS DE DOCTORADO

(De acuerdo al RGSP aprobado el 12 de junio de 2012 Arts. 77, 79, 80,104, 115, 116, 121,122, 126, 131, 136, 139)

Tesis

### LA OBRA DE SALVADOR ELIZONDO Y LA TRANSVALORACIÓN DE LO SINIESTRO

Comité de evaluación

Dr. Víctor Barrera Enderle  
*Director*

---

Dr. José Enrique Pérez Téllez  
*Co-director*

---

Dr. Gabriel Ignacio Verduzco Argüelles  
*Co-director*

---

Dr. Jonathan Gutiérrez Hibler  
*Lector*

---

Dr. José Luis Cisneros Arellano  
*Lector*

---

San Nicolás de los Garza, N.L., septiembre de 2022  
*Alere Flammam Veritatis*

**DR. JOSÉ LUIS CISNEROS ARELLANO**  
SUBDIRECTOR DE POSGRADO

## **DEDICATORIA**

**A Grecia, Leo y Aarón.**

## AGRADECIMIENTOS

Al Dr. Víctor Barrera Enderle, Dr. Gabriel Verduzco Argüelles y el Dr. José Enrique Pérez Téllez por encaminarme en la realización de esta investigación.

A la Dra. Claudia L. Gutiérrez Piña por trabajar conmigo desinteresadamente en éste y otros proyectos relacionados con la obra de Elizondo.

A la Universidad Autónoma de Nuevo León, en especial a la Facultad de Filosofía y Letras por todo el apoyo, atenciones y libros que me brindaron.

A la Universidad Autónoma de Zacatecas que me dio las facilidades para poder realizar este posgrado.

A la Universidad Autónoma de Coahuila, en especial al cuerpo académico UACOAH-CA-135 “Discurso, Semiótica y Lenguajes. Estudios de la Cultura en la región” de la Facultad de Ciencias, Educación y Humanidades, por su ayuda para mejorar esta investigación.

Al CONACYT por el apoyo que me dio como becario, sin ese apoyo difícilmente hubiera logrado esta meta.

Y finalmente, pero no menos importante, a mi esposa, mis hijos, mis padres y mis hermanas que estuvieron a mi lado desde el primer día que comenzó este viaje (literal y metafórico).



## RESUMEN

El presente escrito muestra la versión final de la tesis doctoral fruto del trabajo que se ha realizado durante cuatro años en la Universidad Autónoma de Nuevo León: esta investigación tiene como objetivo principal mostrar como Salvador Elizondo esgrimió sus primeras obras (creadas y publicadas entre 1961 a 1966) para lograr una idea y una percepción diferente de lo siniestro en el ambiente literario y sociocultural de México, así como exponer el cambio que tuvo este concepto en la sociedad a través de sus proyectos literarios y artísticos en general.

En este texto se muestran los movimientos, escritores y pensadores que influenciaron a Salvador Elizondo para realizar ese impacto en el lector, en la sociedad y en las letras mexicanas a través de una escritura laberíntica y tan única como la que él realizó. Se presenta, primeramente, el cómo nació la idea de este trabajo, los alcances y objetivos a desarrollar. Se propone la base teórica que será la encargada en llevar el sustento de esta investigación a través de los pensadores más influyentes sobre los temas a desarrollar para lograr los objetivos del proyecto. Se formula el modelo metodológico el cual se muestra a través de diagramas con el fin de explicar de manera clara la forma en que se pretende abordar el análisis de la investigación; cada modelo representa los diferentes capítulos propuestos en el esquema de la investigación, así como también el corpus a estudiar.

En el primer capítulo se desarrolla todo aquello que está alrededor de la obra de Elizondo, enfocándose principalmente en los movimientos sociales, político y culturales, para centrarse, finalmente, en la obra de Elizondo en el periodo de 1961 a 1966. El segundo capítulo se enfoca en las teorías de lo siniestro y los elementos que lo componen, así como la transvaloración y el *détournement* para posteriormente proponer una definición operativa de la transvaloración de lo siniestro. En el tercer y último capítulo se expone la obra de Salvador Elizondo del periodo de 1961 a 1966 desde una visión siniestra cerrando esta investigación con el análisis del personaje femenino de la obra del escritor mexicano en este periodo de tiempo en específico.

## INDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	XI
CAPÍTULO 1 .....	51
LA OBRA DE SALVADOR ELIZONDO .....	51
1.1. El escritor Salvador Elizondo Alcalde.....	51
1.2. Ambiente sociocultural de la primera mitad del siglo XX .....	54
1.3. Las letras mexicanas: generación de medio siglo.....	60
1.3.1. Antecedentes y antecesores .....	60
1.3.2. La generación de Medio Siglo.....	65
1.3.3. Salvador Elizondo: las influencias socioculturales, su obra y poética .....	75
1.4. Conclusiones parciales: después de 1966.....	105
CAPÍTULO 2 .....	108
LO SINIESTRO .....	108
2.1. Camino a lo siniestro .....	108
2.2. Lo sublime .....	110
2.2.1. Longino o Pseudo-longino.....	111
2.2.2. Edmund Burke.....	113
2.2.3. Immanuel Kant .....	115
2.2.4. Friedrich Schiller .....	119
2.2.5. Romanticismo.....	121
2.3. La belleza.....	126

2.3.1. Edmund Burke: las pasiones.....	127
2.3.2. Immanuel Kant: los momentos de la belleza.....	128
2.3.3. F. Schiller: lo armonioso .....	129
2.3.4. El Romanticismo: la unión de los opuestos.....	130
2.3.5. El simbolismo: el intento por capturar lo infinito.....	132
2.3.6. Dos ejemplos de la acción y efectos de la belleza.....	133
2.4. Lo unheimlich(e) .....	140
2.4.1. Ernst Jentsch: des unheimliche.....	141
2.4.2. Freud: el hombre de arena .....	144
2.4.3. Otros elementos de lo siniestro.....	147
2.4.4. Eugenio Trías: lo siniestro (y lo bello).....	149
2.5. Transvaloración .....	170
2.5.1. Transvaloración / détournement .....	170
2.6. Conclusiones parciales .....	182
CAPÍTULO 3 .....	184
LA OBRA DE SALVADOR ELIZONDO Y LA TRANSALORACIÓN DE LO SINIESTRO.....	184
3.1. 1961 – 1966: Época siniestra.....	185
3.2. Taxonomía de lo siniestro.....	189
3.2.1. Poesía: las bases de un proyecto siniestro .....	189
3.2.2. De la poesía al experimento narrativo: Sila.....	195
3.2.3. Tres cuentos siniestros: Narda o el verano .....	198

3.2.4. El texto siniestro por antonomasia: Farabeuf o la crónica de un instante .....	213
3.3. El personaje femenino .....	233
3.3.1. La construcción y modelización de lo siniestro-femenino .....	234
3.3.2. Femme sinistre: el personaje femenino elizondiano.....	237
3.4. Conclusiones parciales .....	254
4. CONCLUSIONES GENERALES .....	256
BIBLIOGRAFÍA .....	261
ANEXOS .....	272

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Esquema de la investigación .....	XLI
Figura 2 Modelo operativo I.....	XLII
Figura 3 Modelo operativo II.....	XLIII
Figura 4 Modelo operativo III .....	XLIV
Figura 5 Modelo operativo III.I.....	XLV
Figura 6 Modelo operativo IV .....	XLVI
Figura 7 Representación del efecto de lo bello y de lo siniestro .....	154
Figura 8 Elementos siniestros en Farabeuf o la crónica de un instante .....	218
Figura 9 Función de los elementos que evocan el leng tch'é.....	226
Figura 10 Ideograma Liú .....	227

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1 Saturno (1636), Peter Paul Rubens (izquierda), Museo nacional del Prado; Saturno devorando a su hijo (1823), Francisco de Goya (derecha), Museo Nacional del Prado ....	160
Imagen 2 El Jardín de las delicias (1506), Hieronymus Bosch, Museo Nacional del Prado .....	162
Imagen 3 El nacimiento de venus (1485), Sandro Botticelli, Galería degli Uffizi.....	163
Imagen 4 La maja desnuda (1798), Francisco de Goya, Museo Nacional del Prado .....	166
Imagen 5 La maja vestida (1801), Francisco de Goya, Museo Nacional del Prado.....	167

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 Método de investigación .....	XXXIX
Tabla 2 Comparaciones entre la belleza y lo sublime .....	128
Tabla 3 Momentos de la belleza .....	128
Tabla 4 Elementos de lo siniestro .....	147
Tabla 5 Los opuestos en <i>Farabeuf</i> .....	232
Tabla 6 Inventario de lo siniestro en la obra de Salvador Elizondo de 1961 a 1966 .....	233
Tabla 7 Inventario de lo siniestro más la <i>femme sinistre</i> .....	253

## ANEXOS

Anexo 1 Manifiesto grupo Nuevo Cine .....	272
Anexo 2 Suplicio de los cien cortes, Leng Tch'é .....	273
Anexo 3 Los hombres huecos .....	274
Anexo 4 L.H.O.O.Q. (1919), Marcel Duchamp, Centro Pompidou .....	276
Anexo 5 Suplicio chino (1930), José Gutiérrez Solana, Colección privada .....	277
Anexo 6 Lady Lilith (1868), Dante Gabriel Rossetti, Museo Metropolitano de Arte .....	278

## INTRODUCCIÓN

Elizondo no habla sobre sus teorías, pensamientos, ideas y filosofías, Elizondo las escribe; lo hace de tal manera que en cada texto, párrafo, palabra y letra está contenido un mundo que sólo él puede explicar a través de su literatura, “porque —a palabras del mismo autor— la literatura es el sueño que sueña la verdad” (Elizondo, 2012, p.165). En sí, hay una relación tan única entre la filosofía y la literatura que diversos autores desarrollan sus historias con gran carga filosófica de fondo.

Gracias a esto, un gran número de escritores rompen con los esquemas e ideas tradicionales, con la moralidad y los valores que rigen su época, como se atestigua desde el Marqués de Sade hasta George Bataille en relación con el erotismo; o desde Sigmund Freud hasta Eugenio Trías con las ideas y concepciones de lo siniestro y de lo bello. La importancia aquí es la unión entre la filosofía y la evolución de sus conceptos a través de la literatura, medio de expresión de esta evolución.

Esta investigación se enfoca en desarrollar dos temáticas que se manifiestan en la obra literaria de Salvador Elizondo: *lo siniestro*, apoyándose principalmente en las teorías de Eugenio Trías, y *la transvaloración*, teniendo como base las propuestas de Friedrich Nietzsche.

La clave de las ideas que maneja Eugenio Trías y la relación que se encuentra con la literatura de Elizondo, es el hecho de que el discurso que utiliza este último y sus personajes ocultan, descubren, temen y desean algo que, estando oculto en lo cotidiano, se revela. Sin embargo, se resalta que Elizondo va más allá que Eugenio Trías en cuanto a la exposición de lo siniestro, él expone lo siniestro en lo cotidiano, dicho de forma más concisa: lo siniestro

no se revela repentinamente, lo siniestro siempre está, de una u otra manera, presente en la cotidianeidad dentro de la obra del escritor mexicano quien se vale de diferentes elementos, de entre los que se destacan el personaje femenino, para lograr el efecto siniestro.

Lo siniestro oculto y revelado —dualidades opuestas que se presentan constantemente en la obra de Elizondo— es parte de la idea principal que se desarrolla en esta investigación. Además, junto con el estudio de estos dos tópicos, otros conceptos que también se exponen en la literatura del escritor mexicano y revelan su función literaria y social.

### **Planteamiento del problema**

Hay un tipo de literatura que ofrece un abanico de cuestiones que comienzan a vislumbrarse a través de un horizonte que en ocasiones está, de cierta manera, oculto en lo cotidiano. Un ejemplo de estas cuestiones es lo siniestro. Ciertas lecturas llevan a una percepción completamente diferente de la que se tiene antes de leer la obra, y es a través de estas diferencias que se van haciendo cada vez más visibles, por las que nacen nuevas ideologías y teorías que cambian completamente lo ya aceptado, como lo hicieron, por citar un ejemplo *ad hoc* a esta investigación, la literatura y demás expresiones artísticas de la época romántica.

Esta problemática se observa en obras de autores como Salvador Elizondo, debido a que su obra recoge y une los aspectos de un mundo cambiante y convulsionado. Elizondo es un escritor con tantas aristas que llevó su proyecto de escritura más allá de lo retórico, lo llevó a un punto en el que se encuentra un cambio, una extrapolación de la idea que se tiene de lo siniestro. Se puede presuponer que Elizondo cuenta con elementos que cambian totalmente el significado dentro de su obra a como se conceptualizan en lo cotidiano. Si esto es así, entonces ¿cómo se expone lo siniestro en su obra?, y se da acaso, a través de esa



exposición del autor, ¿una nueva interpretación y manifestación de lo siniestro? Estas preguntas, y otras más, se responden a lo largo de esta investigación. No hay que olvidar que la concepción de lo siniestro ha tenido una evolución ideológica que varía según el lugar, la cultura, el tiempo y demás características que ésta presenta. La problemática se manifiesta en la originalidad de cómo el autor mexicano construye lo siniestro, pero más importante aún en cómo se da una extrapolación —que en este caso se manejará como *transvaloración*<sup>1</sup>— de la significación de los elementos dentro de la obra del escritor mexicano.

La idea de esta transvaloración nace de que los valores, en la obra de arte contemporánea, no funcionan de la misma manera de como funcionaban en otras épocas. Este proyecto se enfoca en una transvaloración del concepto de lo siniestro, apoyándose en ideas fundamentales que se exponen en la obra de Salvador Elizondo como son lo prohibido, la muerte, lo sublime, el personaje femenino y otros tópicos desarrollados, principalmente, en una época específica del escritor mexicano, obras que son parte del corpus de esta investigación.

A grandes rasgos, se desarrolla la idea de que algo siniestro está detrás de aquello que se considera cotidiano, atrayente y, sobre todo, bello en la obra de arte. Gracias a los conceptos, relaciones, teorías, se puede pensar que no es tan absurda la contraposición entre ideas y conceptos opuestos, aunque tal vez el absurdo también sea un recurso.

La importancia de esta investigación es lograr conjuntar todas esas teorías con el fin de reconocerlas en la literatura transgresora —la cual se caracteriza por romper y violentar lo cotidiano— y dilucidar que hay en y detrás de la obra.

---

<sup>1</sup> He decidido utilizar este término nietzscheano (transvaloración) con el fin de, así como el filósofo expone los cambios/evoluciones de los valores, demostrar el cambio y la evolución de lo siniestro en la obra de Elizondo.

## Antecedentes

Muchos son los estudios que se han realizado sobre la obra de Elizondo, siendo *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), su primera novela, la que concentra la mayor parte de estas investigaciones, análisis y ensayos —y no es para menos, ante tal obra que vino a cambiar la literatura mexicana—, sin embargo, la obra de Elizondo está llena de grandiosos textos tan únicos y diferentes los unos a los otros, que hacen que cada uno de ellos pueda ser abordados (casi) desde cualquier perspectiva.

Adriana de Teresa cuenta con dos investigaciones en torno a la obra de Elizondo y sobre el autor mismo. En *Farabeuf. Escritura e imagen* (1996) ejemplifica cómo se puede abordar, fuera de la literatura, a Salvador Elizondo. Ella hace un análisis de *Farabeuf* desde la óptica cinematográfica, infiriendo que cada parte de esta novela puede ser vista como una escena de película. Por otro lado en “Entre el calígrafo y el poeta maldito: *ethos* y autofiguración en *Farabeuf* y la autobiografía de Salvador Elizondo” (2016), la investigadora desarrolla la imagen que el autor se construyó en sus inicios como escritor, principalmente en la *Autobiografía precoz* (1966), donde, a palabras de de Teresa, “Elizondo se presenta públicamente como un ser perturbado e inestable” (2016, p. 77), pero diferenciando al Elizondo autor, el que creó esa pose, del Elizondo persona, de quien esa figura no corresponde.

Uno de los más importantes y conocido análisis sobre la obra de Elizondo es el apartado que el poeta y crítico literario cubano, Severo Sarduy, dedica a la obra elizondiana en *Escritos sobre el cuerpo* (1969), donde el autor trata el erotismo y su forma teatral, oriental y religiosa de su personaje en *Farabeuf*.

Una de las grandes valías de la obra de Elizondo es su vigencia, esto se resalta porque a pesar de que obras como *Farabeuf* tienen poco más de 50 años de haber sido publicadas por primera vez y la gran cantidad de investigaciones y análisis que han aparecido alrededor de ella desde su publicación, hoy en día es posible seguir investigaciones originales sobre esta obra.

Recientemente en el año 2018, Gonzalo Lizardo Méndez, docente investigador de la Universidad Autónoma de Zacatecas y uno de los más fervientes investigadores y analistas de la obra elizondiana, escribió un artículo sobre la emblemática novela titulado “Farabeuf de Salvador Elizondo, o la transvalorización de la violencia”. El artículo, publicado en la revista hispánica *Confluencia*, hace un análisis sobre la violencia y su relación en la novela de Elizondo con sus principales símbolos como la fotografía del hombre supliciado, la estrella de mar, el *i ching* y todos aquellos aspectos que convierten al *Farabeuf* de Elizondo en una novela «maldita», además de poner en relieve la influencia que tuvo el filósofo francés George Bataille sobre él y su obra.

Elba Sánchez Rolón publicó, en el año 2019, la investigación *La escritura frente al espejo: Farabeuf de Salvador Elizondo*, donde la investigadora desarrolla la importancia del espejo como elemento recurrente en la poética del autor.

A pesar de la importancia de esta obra para las letras mexicanas, no todo gira en torno de *Farabeuf*. Aunque esta novela proyectó a Elizondo como uno de los más delirantes y atrevidos escritores de México, su obra está llena de otros grandes textos. Uno de los últimos estudios sobre la obra elizondiana es el Claudia L. Gutiérrez Piña, quien no se centra en *Farabeuf*, sino en el libro el *Grafógrafo*. Bajo el nombre de *Las Variaciones de la Escritura. Una lectura crítica del grafógrafo y de la Obra de Salvador Elizondo* (2016) Gutiérrez desarrolla una minuciosa investigación de toda la obra de Elizondo. La autora se enfrasca en

la titánica tarea de hacer un recorrido por absolutamente toda la producción literaria de Salvador Elizondo. Su trabajo, dividido en tres capítulos, se orienta en desmenuzar esquemáticamente cada texto de Elizondo para demostrar que su libro *El grafógrafo* es la cúspide de su producción literaria. Un aspecto importante que deja de aprendizaje este estudio es que se encumbra otra obra que no sea *Farabeuf*, dándole más valor a la literatura de Salvador Elizondo.

Hablar de lo siniestro —al igual que de Salvador Elizondo— es reabrir una gran cantidad de tópicos necesarios para su comprensión; por ello es difícil separar la temática de lo siniestro de aspectos como la belleza o lo estético. No se entienden las unas sin las otras.

Sobre lo siniestro se han realizado varias investigaciones, ya que es un tópico que se ha tratado desde ya hace tiempo —lo que pone en evidencia que ha habido una evolución de éste—, por citar algunos: las ya conocidas publicaciones de Sigmund Freud donde manejan el tema de lo siniestro basado en el cuento del *Hombre de arena* de E.T.A. Hoffman. En 1912 aparece, del psicoanalista Sigmund Freud, el ensayo llamado *Lo siniestro* —inspirado en los escritos de Jentsch—, que maneja la idea de lo siniestro como el umbral donde la realidad y la fantasía se confunden, es decir, donde lo fantástico traspasa el velo de lo real. Para Freud, lo siniestro se encuentra en aquello que nos es familiar y poco a poco se comienza a volver extraño, raro (Freud, 2001).

En relación con esa dualidad (siniestro-estético) destaca el artículo “La estética y lo siniestro” (1991) de Olga C. Estrada Mora, en el cual la escritora desarrolla la idea de la estética al servicio del arte, pasando por la temática de lo sublime, para aterrizar su posición de lo siniestro escondido detrás del velo de lo estético; lo interesante del artículo es la posición de la escritora, quien, a través del desarrollo de las ideas de la estética, la belleza, lo siniestro y lo sublime, propone una «pequeña» separación e independencia de cada una de

ellas a pesar de su innegable relación. La estética, que desde Platón se plantea como lo bello y armonioso (Estrada, 1991), es también una estética que podría mostrar su lado siniestro (no armonioso) a través de la expresión de los sentimientos del artista-creador, quien mantiene una relación estrecha con el espectador y la interpretación que éste hace frente a la obra a la que se expone. Cuestión interesante se observa al final del ensayo, donde la investigadora deja abierta la posibilidad de otro tipo de manifestaciones de lo siniestro, esto en relación con las teorías de Eugenio Trías: “no comparto la idea de lo siniestro únicamente como ‘condición y límite de lo bello’. Esa es una de las tantas formas en que puede aparecer lo siniestro y lo bello”. (Estrada, 1991, p. 195)

Es precisamente esta última parte el porqué la importancia del artículo de Estrada Mora, el hecho de poder quitar los límites de lo siniestro da posibilidades para la (re)interpretación de las teorías sobre este tema y su aplicación en la literatura contemporánea.

Un análisis similar que también trata la temática de la estética y lo siniestro, es el de Claudio Cid, titulado “La estética de lo siniestro” (2012). Cid lleva al lector a un recorrido sobre la interpretación de lo siniestro a través de Freud, Jenstch y Trías para aterrizarlo en la literatura, más exactamente su manifestación en algunos textos del escritor Guillermo Martínez. Cid expone cómo este tópico (lo siniestro) influyó en los primeros textos de Guillermo Martínez como “un punto de partida para la creación literaria” (Cid, 2012) y como se manifiesta en un sinfín de formas.

Al igual que Olga C. Estrada, Claudio Cid no separa lo siniestro de lo bello, pero a diferencia de Estrada, Cid no cuestiona los límites que la belleza le impone.

Estas lecturas —por mencionar algunas— y muchas otras indispensables para el universo elizondiano como George Bataille, Octave Mirbeau, El Marqués de Sade, Juan

Rulfo, Octavio Paz, Charles Baudelaire, James Joyce, etcétera, son la antesala para el nacimiento de la presente investigación.

Queda mencionar, de entre muchas opiniones que se han realizado sobre la obra de Elizondo y sobre el escritor en sí, las efectuadas por Octavio Paz en su libro *El signo y el garabato* (1987), donde destaca que la complejidad de las novelas de Elizondo consta al leer no los elementos que se encuentran en ellas, sino los juegos físicos y mentales como repeticiones que logran el efecto de angustia no sólo en los personajes, sino en el lector que se inmiscuye en su mundo.

Eso ocasiona la literatura de Elizondo, un escritor que inserta al lector en su mundo, en todo lo que lo rodea y lo empuja por infinitos pasadizos donde obliga a indagar, descubrir y redescubrir toda esa mística que tiene su obra.

### **Definición del problema**

Esta investigación parte de la percepción de una transvaloración y evolución del concepto de lo siniestro, lo cual se pone en manifiesto en la obra de Salvador Elizondo. Esta transformación e interpretación se apoya en la función de distintos elementos dentro de la obra del autor mexicano, destacando la construcción del personaje femenino de la obra de Elizondo en el periodo de 1961 a 1966<sup>2</sup>. Es importante señalar, desde este momento, que la evolución de este tópico no es, como lo señala Nietzsche, necesaria; en sí, la evolución

---

<sup>2</sup> Aunque más adelante se expone con mayor claridad, se ha elegido este periodo, conocido como *el primer Elizondo*, porque es en esta época creativa donde el autor desarrolla la transvaloración de lo siniestro apoyado fuertemente por la construcción del personaje femenino, situación que cambia con las obras y los años posteriores a esta época.

filosófica-literaria de lo siniestro se da de manera natural: lo siniestro, en la obra de arte, transmuta, evoluciona, se transvalora.

Muestra de ello es que en Europa los movimientos vanguardistas transgredían el arte, las concepciones sociales y hasta se transgredían unas a las otras con sus manifiestos y filosofía. Mientras que en México las vanguardias alcanzaron a llegar con el movimiento estridentista, el cual se encargó en transgredir las normas socioculturales de este país. Parece plausible inferir que Salvador Elizondo transvalora la perspectiva que la sociedad y la cultura tienen en relación con la idea de lo siniestro. Una sociedad que, intempestivamente y sin aviso alguno, se fue sumergiendo a esta sensación sin ser capaz de darse cuenta. Es por eso que para llegar del punto A (siniestro) al punto B (transvaloración de lo siniestro) es necesario exponer el puente que ofrece la literatura de Elizondo y analizar su influencia en la percepción del mundo literario y, porqué no, su influencia en el ambiente social.

Este proyecto tiene como objetivo mostrar y caracterizar la variación de la idea que se tiene sobre lo siniestro a través de un análisis crítico y comparativo de la obra de Salvador Elizondo —aunado a la importancia que tiene el personaje femenino para exponer la transvaloración. Es en la literatura elizondiana donde se pone en manifiesto la transvaloración de lo siniestro, concepción diferente que logra trastocar los valores cotidianos que evolucionan en una idea e interpretación distinta.

## **Justificación**

La idea de un concepto o una nueva transvaloración de lo siniestro se dio a raíz del trabajo de investigación en la Maestría en Filosofía e Historia de las Ideas de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Las teorías de lo bello y lo siniestro de Trías aunadas con las ideas

de la muerte y el erotismo de Bataille, llevaron a realizar una comunión entre ellos aplicado en la novela *Farabeuf o la crónica de un instante* de Salvador Elizondo.

Relacionar teorías y conceptos totalmente opuestos para que cada uno de estos existiera era una dualidad que difícilmente se podía imaginar, sin embargo, la hipótesis de que detrás de algo bello apareciera —o se escondiera— un hecho siniestro puede parecer inverosímil. ¿Cómo poder justificar tal hipótesis?, o ¿cómo poder aplicar en la práctica la teoría de lo siniestro de Eugenio Trías? La respuesta apareció al momento de leer la principal novela del escritor mexicano Salvador Elizondo: *Farabeuf o la crónica de un instante*, lo que llevó a la lectura de otros textos de su acervo literario, así como diferentes investigaciones alrededor de su obra.

La relación se da en el binomio literatura-filosofía. Y es que el siglo XX fue una época convulsionada; socialmente hablando fue una época marcada por las guerras mundiales, por una guerra fría que siguió hasta finales del mismo siglo, movimientos y levantamientos sociales se dieron en cada rincón del mundo. Ante toda esta gran cantidad de acontecimientos sociales, el arte estuvo ahí para documentar esos sucesos a través de visión crítica y aguda de la (su) verdad. Con un impulso como fueron los movimientos románticos y simbolista a finales del siglo XIX, la literatura se agarró de este estandarte para sentirse más libre de explorar esos caminos empedrados para mostrar, a través de sus cuentos, novelas, poemas y cualquier otro recurso literario y artístico, la filosofía que ellos seguían. La literatura siempre se ha encargado en tratar de reflejar los valores e ideas que gobiernan cada época, pero también ha sido el medio de ruptura de una corriente a otra.

Dicho lo anterior, la justificación para llevar a cabo la presente investigación sobre lo siniestro y la obra de Elizondo, se da por la versatilidad que se encuentra en la obra de este autor. Se ha mostrado en los antecedentes que la obra de Elizondo tiene la característica de



poder ser abordada desde distintas visiones y campos de investigaciones, por lo que da la oportunidad de exponer, a través de ella, una visión diferente de la temática de lo siniestro. Por lo tanto, es pertinente investigar todas las aristas que envuelven tanto la temática de lo siniestro como la obra de Elizondo alrededor de esta temática y sus ramificaciones para ofrecer una investigación original que tenga un impacto positivo en el ambiente social, cultural y literario.

La relevancia de este proyecto se da gracias a que literatura de Salvador Elizondo sigue estando, hasta el día de hoy, vigente; sus letras no sólo inspiran investigaciones y acercamientos originales que en muy pocos autores se pueden encontrar, sino que siguen inspirando a escritores, autores e investigadores jóvenes en la creación de sus escritos<sup>3</sup>.

### **Preguntas de investigación**

Para encontrar respuestas y llevar a cabo esta investigación de manera pertinente y eficaz, se desarrollaron las siguientes preguntas de investigación:

#### **Pregunta general**

¿Cómo se presenta la transvaloración de lo siniestro en la obra de Salvador Elizondo durante el periodo específico de 1961 a 1966?

---

<sup>3</sup> La novela *Restauración*, escrita por Ave Barrera y por la cual fue galardonada con el premio Lipp de Brassier en el año 2018, está basada en *Farabeuf* de Elizondo. Recientemente, en el año 2021, Javier García-Galiano publicó *Mecanismos mentales. Muestrario de máquinas, sistemas, ciudades, museos y objetos imaginarios*, que es una compilación de textos de Elizondo dónde el autor, a palabras de García-Galiano, expone una de sus obsesiones poco documentadas: la ciencia.

## Preguntas específicas

1. ¿Cuáles son y qué importancia tienen las principales influencias sociales, culturales y literarias en la realización de la obra de Elizondo?
2. ¿Qué diferencia presenta la obra de Elizondo en el periodo de 1961 a 1966 con sus publicaciones posteriores a este periodo?
3. ¿Qué se entiende por siniestro, literatura de lo siniestro y qué características de esta literatura se encuentran en la obra de Elizondo?
4. ¿En qué consiste el concepto de «transvaloración» y cómo se desarrolla en la poética elizondiana?
5. ¿Qué es la «transvaloración de lo siniestro en la obra de Elizondo?»
  - a. ¿Qué relación tiene el personaje femenino con esta idea en la obra de Elizondo?
6. ¿Cuáles son las características que presenta el personaje femenino construido en la obra de Elizondo de 1961 a 1966?
7. ¿Qué es la *femme sinistre* y cuáles son sus diferencias con la *femme fatale* y los otros personajes femeninos de la obra de Elizondo?

## Hipótesis

A raíz de la definición de las preguntas de investigación, se proponen las siguientes hipótesis para darles respuestas a estas interrogantes:

## Hipótesis general

Hay una transvaloración de lo siniestro la cual se articula de manera particular gracias a la construcción del personaje femenino y de la obra de Salvador Elizondo en la época de 1961 a 1966.

## Hipótesis específicas

1. Dentro de la poética del proyecto de escritura de Elizondo se encuentran manifiestas no sólo las influencias sociales y culturales de su época, sino también todas sus influencias literarias.
2. Las bases de la poética de la obra de Elizondo se asientan en sus primeras obras, periodo conocido como “el primer Elizondo”, las cuales cambian gradualmente en las obras venideras a este periodo.
3. Elizondo expone en su obra de manera muy particular la temática de lo siniestro, las características que le imprime el escritor mexicano parten, principalmente, de las influencias de la época romántica.
4. A través de la obra elizondiana se desarrolla la idea de la «transvaloración» que se compone de la unión de la transvaloración (*unwertung*) de Nietzsche y las propuestas de *détournement* de Debord.
5. Se entiende como «transvaloración de lo siniestro» a las características particulares de la temática de lo siniestro en la obra de Elizondo, las cuales se acentúan principalmente con el personaje femenino en el periodo de 1961 a 1966.

6. La construcción del personaje femenino del periodo de 1961 a 1966 de la obra de Elizondo presenta características únicas influenciadas principalmente por la literatura romántica, los poetas simbolistas y la *femme fatale*.
7. La construcción del personaje femenino del periodo del primer Elizondo e importancia en la transvaloración de lo siniestro la convierte, en la poética de Elizondo, en una *femme sinistre*, un personaje que sólo se manifiesta en la poética de Elizondo.

## **Objetivos**

Finalmente, para comprobar la hipótesis general y las hipótesis específicas, se diseñaron los siguientes objetivos y así cumplir con el desarrollo de la presente investigación:

### **Objetivo general**

Mostrar cómo se presenta la transvaloración de lo siniestro en la obra de Elizondo en el periodo de 1961 a 1966 de su obra literaria y explicitar la relación del personaje femenino para que se dé esta transvaloración.

### **Objetivos específicos**

1. Analizar y exponer las influencias sociales, culturales y literarias alrededor de la obra y la poética de Elizondo.
2. Identificar las características de la obra de Elizondo en el periodo de 1961 a 1966.

3. Desarrollar una taxonomía de la temática de lo siniestro dentro y fuera de la obra de Salvador Elizondo.
4. Desarrollar la idea de la transvaloración y cómo se presenta ésta en la poética del autor mexicano.
5. Explicar qué es la «transvaloración de lo siniestro» y cómo se relaciona el personaje femenino obra de Elizondo en el periodo de 1961 a 1966.
6. Identificar las características del personaje femenino del periodo de 1961 a 1966 y posterior a éste en la obra elizondiana.
7. Desarrollar la construcción de la *femme sinistre* como elemento de la poética de Salvador Elizondo.

## **Fundamentación teórica**

### **De la transvaloración**

Adentrarse al pensamiento de Friedrich Nietzsche es una de las tareas más complejas para aquel que está en el mundo de la filosofía; lo es por el hecho de que su estilo se presta a cientos de interpretaciones ya que él no es un pensador directo, sino todo lo contrario: dividió, por citar algunos ejemplos, al mundo en lo apolíneo y lo dionisiaco; «mató» a dios con un loco que se encontraba gritando en la calle el delito cometido; y fue capaz de condenar al hombre a vivir la vida una y otra vez. Es claro que de estos tres ejemplos —y muchos más— cada persona puede interpretar lo que le parezca más conveniente o lo que cada quien ve en las teorías del pensador alemán. Sin embargo, no cabe duda de que los conceptos de su acervo teórico son tópicos abiertos que gozan de libertad. He ahí su complejidad.

A finales del siglo XIX, Nietzsche publica *Genealogía de la moral* (1887), obra donde resalta la idea de la «transvaloración», palabra/concepto con el cual trata de explicar como —ejemplificando, principalmente, a la cultura judía— los valores son impuestos a conveniencia de la sociedad: “[...] que no ha sabido tomar satisfacciones de sus enemigos y dominadores más que con una radical transvaloración de los valores propios de estos” (Nietzsche, 2017, p. 47), sin embargo, el filósofo alemán lo maneja o bien como una tergiversación de su verdadero significado, o como una inversión de la idea original o principal que se tenía. Es, con otras palabras, una conceptualización nueva de su idea original.

«Transvaloración», del alemán *unwertung*, es el cambio de los valores. De esta idea de la palabra «transvaloración» y, sobre todo, la forma en que Nietzsche la utiliza se toma como base para exponer la representación de lo siniestro que se pretende demostrar en esta investigación: “[...] y su transvaloración de todos los valores, sobre todos los demás ideales, sobre todo los ideales más nobles” (Nietzsche, 2017, p. 50).

Este trabajo no tiene como finalidad el hablar de la subversión de valores en la sociedad, sino de valerse de la función de la transvaloración para reinterpretar la idea de lo siniestro: una transvaloración de la idea de lo siniestro. ¿Hay un cambio? Sí y se utilizará la idea nietzscheana sobre este concepto como el puente para demostrarlo.

Para complementar la idea de la transvaloración, es pertinente mencionar a Guy Debord, líder del situacionismo —movimiento vanguardista que nació alrededor de 1957—. Debord hace énfasis en un concepto fundamental para las obras de arte que se presentan en la época de las vanguardias: el *détournement*, que en su traducción se entiende como “desvío” o “tergiversación”. Debord menciona que el *détournement* es un desvío conceptual con el cual el artista tiene la posibilidad de tomar un objeto o mensaje y distorsionar su significado

original (Debord, 1956). En este caso, y de la mano de la transvaloración, es el concepto de lo siniestro.

Hay algunos aspectos importantes que no se deben pasar por alto con relación a lo propuesto por Guy Debord. Lo interesante del concepto de Debord no es sólo la similitud, a grandes rasgos, con la transvaloración de Nietzsche, sino que éste se presenta alrededor de la época en que Elizondo comienza su carrera literaria. Otro aspecto importante es que Debord perteneció a un movimiento vanguardista, los cuales tendrán gran influencia en la obra del escritor mexicano. El *détournement* es el puente que refuerza la idea de la transvaloración de lo siniestro dentro de la obra de Salvador Elizondo.

Tanto la idea de la transvaloración de Nietzsche como el *détournement* de Debord tienen la misma función sobre lo siniestro elizondiano que aquí se propone: una transvaloración de la idea de lo siniestro por parte del autor mexicano o un desvío conceptual de lo siniestro de su significado original<sup>4</sup>.

### **De la belleza y estética**

A lo largo del estudio del arte la idea de la estética se ha relacionado directamente con la idea de la belleza, con aquello que agrada la vista y a los sentimientos. El ser humano es el único capaz de diferenciar lo que es estético de lo que no es —esto, claro, dependiendo de la época, el lugar y otros factores—. Pensadores como Kant, Hegel, Schopenhauer, Heidegger y muchos más han hablado de una estética relacionada —o basada— directamente con el ideal

---

<sup>4</sup> Aunque no es un tema a desarrollar en esta investigación, hay que hacer mención de un aspecto importante de estos dos conceptos (transvaloración y *détournement*): con Nietzsche la transvaloración parte desde el aspecto ético (valor), por otra parte, con Debord el *détournement* se plantea desde el aspecto epistemológico (concepto).

de belleza de su época. Esta «tradición» se rompe en el siglo XIX con la aparición del romanticismo, las vanguardias y su (anti)estética, donde el ideal de belleza se aleja de las finas representaciones de la realidad. Aquí es momento de dejar de dividir, o limitar, la estética en aquello que es agradable según los cánones que rigen a la sociedad.

Con relación sobre la obra de arte y su lugar en el mundo, Adorno menciona que “las obras de arte se salen del mundo empírico y crean otro mundo con esencia propias y contrapuesto al primero, como si este nuevo mundo tuviera constancia ontológica” (1992, p. 10).

Durante mucho tiempo se ha tenido la idea de que el arte es imitación de la realidad. El hombre y sus mundos «perfectos» son, diría Umberto Eco, “sus propios modelos de belleza” (2011). En la misma línea de Eco, Schelling menciona que “la naturaleza se nos ofrece ante todo en una forma más o menos severa e inasequible. Ella es como la belleza reposada y tranquila que no atrae la atención con signos estridentes, que no seduce los ojos vulgares” (1985, p. 65).

Pero el arte no se puede quedar ahí, éste es la realización de las pasiones y esto no se puede plasmar totalmente en realidad. El ideal del arte y las teorías estéticas quedan cortas.

La obra de arte debe de dejar de «reportar» sólo los problemas sociales, el realismo social —diría Adorno— y dejarse llevar por las pasiones negativas, aquellas que quedan fuera de la estética de la belleza, que están escondidas dentro de ella, como lo siniestro.

A lo largo de la historia de la humanidad han habido periodos donde los cánones cambian, sin embargo, fue en la época romántica en el que se puede observar una gran ruptura. De igual manera la estética de las vanguardias es una antiestética que se aleja de los ideales de belleza y del arte como representaciones empíricas, exaltan lo «feo, lo raro, lo amorfo». De Micheli habla sobre esta máxima de las vanguardias: “todo lo que podía ayudar



a los artistas a alejarse de las reglas de la cultura comprometida a sus ojos, era acogido y utilizado por ellos” (2009, p. 62).

## **De lo sublime**

Antes de entrar de lleno al tema de esta investigación, lo siniestro, se debe de hablar de algunas categorías y conceptos fundamentales que son la puerta para este tópico.

En el ensayo *observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764), Immanuel Kant enfrenta estos dos conceptos, dejando en claro las diferencias a través de diversos ejemplos: “Las altas encinas y las sombras solitarias en el bosque sagrado son sublimes; las jardineras de flores, los setos bajos y los árboles recortados en formas de figuras son bellas. La noche es sublime, el día es bello” (Kant, 2004, p. 5).

Hay que destacar el hecho de que la mayoría de los ejemplos que menciona Kant sobre lo sublime se encuentra siempre la idea de la enormidad, lo infinito, lo grande, lo gigante.

Al igual que Kant, Friedrich Schiller maneja una idea muy parecida con relación al sentimiento de lo sublime. Él también parte de la suposición de que se da la sensación de lo sublime a través de un objeto (enorme) que muestra los límites físicos del hombre, no obstante —y a diferencia de Kant—, Schiller propone que a pesar de la desventaja física que tiene el hombre al enfrentarse al «objeto» sublime, éste, el hombre, puede elevarse moralmente sobre el objeto.

Llamamos sublime a un objeto, ante cuya representación nuestra naturaleza sensible siente sus propios límites; nuestra naturaleza racional, empero, su superioridad, su exención de límites; objeto, al que no podemos resistir, pues, físicamente, pero sobre

el cual nos elevamos moralmente, es decir por medio de las ideas. (Schiller, 2017, p. 33)

Tanto Schiller como Kant concuerdan en algunos aspectos: la enormidad de lo sublime y en el binomio dolor-placer al presenciar o ser partícipes de lo sublime: el saberse sobrepasado, pequeño y limitado ante ese objeto enorme provoca terror, pero, al final de la contemplación terrorífica, el placer debe imponerse ante ese objeto a través de la moral (Schiller) o de la razón (Kant).

Dolor, terror, horror, asco, fealdad y todas aquellas categorías que son consideradas como antiestéticas por antonomasia, son fundamentales para entender lo siniestro, son parte de él y son, también, parte del proceso que se desencadena por la sensación sublime que llevan a una catarsis, a un placer que no es más que el resultado de la experiencia de «libertad» del espíritu (Schiller, 2017).

### **De lo siniestro**

Como se mencionó al inicio de este apartado, a través de la historia de la humanidad ha habido, siempre, una estética en la cual acaece la conceptualización de la belleza. No se puede entender la belleza si no se saben los cánones estéticos que gobiernan cada época. Al respecto, Eugenio Trías menciona que “el arte se transforma y transfigura esos deseos semisecretos, semiprohibidos, eternamente temidos: les da una forma, una figura, manteniendo de ellos lo que tienen de fuente de utilidad” (2001, p. 51).

Exponer lo siniestro es imposible sin mencionar lo bello. Y es que, analizado por Umberto Eco, categorías de esta índole (antiestéticas), no tenían sus definiciones, sino se

conceptualizaban como lo contrario de lo bello, de lo estético, agradable, etcétera. Es así como se debe, primero, definir lo bello; no se puede hablar de lo siniestro sin hablar de lo bello, como tampoco se puede hablar de lo bello sin mencionar lo siniestro. Son opuestos que se complementan y, más importantes, se contextualizan el uno con el otro.

Platón, en su diálogo *Fedro*, definió lo que él consideraba bello. De entre todas las conceptualizaciones y pensamientos, destaca —para efectos de este trabajo— la siguiente:

[...] la perfecta belleza por la contemplación de los objetos terrestres que llevan su nombre; tan es así, que en vez de sentir respeto ante su vista, se deja dominar por la atracción del placer, y, como bestia salvaje, violando el orden natural, se abandona a un deseo brutal. (Platón, 1983, p. 210)

No hay que olvidar que a lo bello también se le relaciona con la utilidad que tiene o se le podía dar al objeto. Otra idea de la belleza es el famoso verso del poeta británico John Keats, el cual dice “«la belleza es la verdad, la verdad belleza»; esto es todo lo que sabes de la tierra, y todo lo que saber necesitas” (Keats, 2005, p. 54)) Keats deja de lado los objetos tangibles para hablar de una categoría: la verdad<sup>5</sup>. ¿Será que la belleza es la única contenedora de la verdad? Y si es así, ¿qué pasa con la verdad que no es agradable en ningún sentido?, ¿es acaso, a pesar de falta de empatía con el testigo de esa verdad desagradable, bello?

Trías, Kant, Schiller, al hablar de lo sublime, de lo bello y de la referencia a lo siniestro, utilizan el arte como un ánfora contenedora de las sensaciones antiestéticas de lo siniestro, es el «primer velo» que esconde aquellos sentimientos que desquebrajaría la belleza —como la «verdad» de Keats—, pero que sin ellos no puede existir.

---

<sup>5</sup> Este punto forma parte de los trascendentales de Platón y aunque se menciona en este trabajo como parte del bagaje teórico que componen la temática de lo siniestro, no es tema para desarrollar en esta investigación.

Ante esta vorágine de conceptos, la belleza es, siguiendo a Trías, “siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el Caos” (2001, p. 52).

Por lo tanto, lo siniestro nunca se revela completamente, siempre está detrás del velo de lo bello, lo infinito plasmado en lo finito de la obra de arte.

¿Qué es ese velo contenedor? El límite que lo siniestro se pone al sentido estético, a la belleza, o son los propios límites que impone la teoría estética. De acuerdo con Adorno “el arte ha sido trazado trabajosamente a lo largo de su desarrollo de sus propios límites” (1992, p. 71). Es decir, que en la estética están los propios límites impuestos para contener esa posible revelación de lo siniestro que se esconde en la sensación de la belleza; la estética impone los cánones que rechazan y guardan en el ánfora la fealdad, el horror, el asco, etcétera; ésta trabaja de la mano con lo siniestro para limitar su infinitud, quedando, entre ellos, el velo protector y agradable a los ojos que es la belleza.

¿Qué es pues lo siniestro? Tanto Freud como Schelling hablan, en unos primeros conceptos de lo siniestro, como lo *unheimlich*, es decir, la sensación de algo raro o espantoso en las cosas conocidas y familiares. Estos dos pensadores dejan una puerta abierta en el análisis de lo *unheimlich*: ¿qué es lo familiar? O, mejor dicho, ¿qué condiciones de familiaridad?

Sin duda alguna, es complicado hablar de lo familiar en general, esto debido a que cada persona, sociedad o país entiende y vive lo familiar de forma diferente, desde la posición de Lotman, él plantea que

Toda actividad del hombre como *homo sapiens* está ligada a modelos clasificacionales del espacio, a la división de éste en «propio» y «ajeno» y a la traducción de variados vínculos sociales, religiosos, políticos, de parentesco, etc., al lenguaje de las relaciones espaciales. La división del espacio en «culto» e «inculto» (caótico), espacio de los vivos y espacios de los muertos, sagrado y profano, espacio

sin peligro y espacio que esconde una amenaza, y la idea de que cada espacio le corresponde sus habitantes —dioses, hombres, una fuerza maligna o sus sinónimos culturales—, son características inalienables de la cultura. (Lotman, 1996, p. 57)

Hay, entonces, que apoyarse nuevamente en la estética: los cánones estéticos son, y serán siempre, los encargados en poner los límites hasta donde es permitido entenderse como tal. Hay que regresar a la apertura de este apartado: esa es la función del arte, la de plasmar lo ilimitado (sublime), lo que ocasiona terror, espanto, miedo (lo siniestro) en lo limitado (obra de arte bella).

Con todo este bagaje de teorías y conceptos, es pertinente mencionar ya uno de los conceptos fundamentales de esta investigación y del cual se ha hablado extensamente: lo siniestro. Lo siniestro es, acorde con la teoría de Eugenio Trías quién será el teórico base, “aquello que, debiendo permanecer oculto y secreto, se ha revelado, se ha hecho presente ante nuestros ojos” (2001, p. 81).

Es siniestro aquello, *Heimlich* o *unheimlich*, que «habiendo de permanecer secreto, se ha revelado». Se trata, pues, de algo que acaso *fue* familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible. (2001, p. 42)

### **De las categorías de lo siniestro en Elizondo: atisbos de la *femme sinistre***

Para complementar más las teorías y conceptos expuestos en los apartados anteriores, hay que hablar de esa antiestética o los sentimientos tras el velo que forman lo siniestro y que se oponen a eso que causa agrado a la vista.

A lo siniestro lo componen diferentes categorías como “lo feo, lo asqueroso, lo desagradable, lo grotesco, espantoso, sucio, terrible, repulsivo, nauseabundo, fétido, desfigurado, deforme” (Eco, 2011, p. 16) y demás sentimientos parecidos a los externados por Eco. Todos estos forman el «universo siniestro».

No es un secreto que unas de las grandes influencias de Salvador Elizondo fue el filósofo francés George Bataille —como tampoco lo es la gran influencia que tuvo de los textos del Marqués de Sade—. Bataille es conocido por sus teorías sobre el erotismo y la manera en que desarrolla estas ideas donde se encarga en poner la vida al borde de la muerte. La literatura de Elizondo tiende hacia ese aspecto, si Bataille decía que el erotismo es “la aprobación de la vida hasta en la muerte” (2003, p. 15), Elizondo se encargó en tratar de demostrar esta máxima en algunas de sus principales obras, cómo *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) o en *Narda o el verano* (1966). Elizondo expone a sus personajes a ser testigos y actores de hechos erótico-siniestros.

Otro aspecto importante de la literatura de Elizondo es la de exponer a sus personajes frente a «la obra de arte». Esta constante es más notoria en *Farabeuf* donde el (los) personaje(s) — Madame Farabeuf, Mademoiselle Bisturí, ella, La enfermera— siempre es expuesto a presenciar el suplicio (*Leng Tch'é*) —o algún tipo de sacrificio—. Sobre este suplicio chino, Bataille hace la siguiente anotación:

Nunca he dejado de estar obsesionado por esta imagen del dolor, estática (?) a la vez que intolerable. Imagino el partido que, aun sin asistir al suplicio real, con el que soñó, aunque le fue inaccesible, el marqués de Sade hubiera sacado de la imagen que contiene esa imagen que, de una manera u otra, tuvo siempre en sus ojos. (2002, p. 247).

Complementando esta idea de Bataille, Michel Foucault, en su libro *Vigilar y castigar* (1975), dice, en relación con ser testigo de un suplicio, que “la muerte-suplicio es un arte de retener la vida en el dolor, subdividiéndola en ‘miles de muertes’ y obteniendo con ella, antes de que cese la existencia ‘the most exquisite agonies’” (p. 33).

Presenciar este suplicio a través de diferentes objetos «artísticos», produce en los personajes lo conocido como el Síndrome de Stendhal, el cual trata sobre la experiencia de sensaciones muy intensas al estar frente a la pieza artística; ¿qué más fuerte que dejarse llevar o ser partícipe de un hecho siniestro al ser testigo —una y otra vez— de esa imagen o la evocación de ella? Pareciera que Elizondo juega con este síndrome a través de sus personajes, el cual Henri-Marie Beyle (Stendhal) describe, por primera vez, en su libro *Nápoles y Florencia: un viaje de Milán a Reggio* (1817). Los síntomas que describe Beyle son muy similares a los experimentados por los personajes del universo literario Elizondiano. Bataille, al ser expuesto a la imagen violenta (leng tch'é), menciona lo siguiente: “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” (2002, p. 247).

Para finalizar este apartado, no hay que dejar de lado algunas herramientas de suma importancia. Tal como lo hizo Eugenio Trías en su libro *Lo bello y lo siniestro* (1982), esta investigación pretende utilizar diferentes expresiones artísticas como la poesía, la pintura, la escultura y la mitología. Sin lugar a duda la mayoría de las tragedias tienen tintes siniestros, un revelar-ocultar a través de la vida y las pericias de los héroes. Grandes personajes mitológicos se encuentran plasmados en los lienzos de reconocidos pintores. Y es una herramienta fundamental para abordar un aspecto de suma importancia en la literatura elizondiana: el papel de la mujer o la mujer fatal. Ramón del Valle-Inclán externa sobre este tipo de mujer que

la mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres que matan por ellas, otros que se extravían. (Valle-Inclán, 1972, p. 273)

Esta descripción de Valle-Inclán es muy *ad hoc* al personaje femenino de la poética del escritor mexicano. Y aunque Immanuel Kant trata a la mujer como una contenedora de belleza frágil, el personaje femenino de la obra de Elizondo del periodo de 1961 a 1966 es más del tipo de Valle-Inclán: una mujer cuya belleza esconde la infinitud dentro de ella, lo enorme, lo sublime que domina, que atrae y no se olvida.

La idea del efecto de este personaje en el escritor mexicano no sólo lo expone con Narda, la Enfermera, Ella y las demás *femme fatales* de su acervo literario, sino también en aquella a la que describe en su autobiografía *Salvador Elizondo* (1966), donde a través de una experiencia, Elizondo explica esa belleza, esa sensación que lo invadió al «conocer» a quién sería su esposa. Para Elizondo —narra en su libro— esa experiencia catártica fue la revelación de la belleza, pues al ver esa silueta dorada, ésta le había producido un estremecimiento que jamás había sentido.

### **De los complementos en el estudio de la obra de Salvador Elizondo**

Al inicio se dijo que la literatura de Elizondo no gira alrededor de *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), si bien esta obra es un hito para las letras mexicanas, sus demás obras no se quedan atrás. Una constante en la mayoría de sus textos es la gran posibilidad de caminos que ofrecen sus escritos para que pase todo o nada. Elizondo deja siempre, en sus laberintos literarios, puertas abiertas. Con tantas posibilidades y tanto juego hipotético de que-es-lo-que-está-pasando en las historias, se podría decir que el escritor mexicano es el creador de



universos literarios por antonomasia, un demiurgo de mundos posibles. Dorian Espezúa define los mundos posibles como “la construcción semiótica de un mundo hipotético que difiere del mundo real, es decir, como una de nuestras maneras en que nuestro mundo pudo haber sido” (Espezúa, 2006, p. 74).

Elizondo construye todas esas posibilidades hipotéticas basándose en lo que «hubiera querido que sucediera». Los mundos posibles son reales dentro de su literatura, quien, nuevamente, se convierte en ese demiurgo creador utilizando la realidad en la que está expuesto. Para Maestro la realidad es como “una construcción de los sujetos humanos en función de sus operaciones prácticas, así como también lo es el mundo interpretativo o categórico [...], es decir, hablamos de esas cosas con las que el sujeto opera cotidianamente” (2006, p. 41).

Es claro que en la poética de Elizondo existen todas las posibilidades; hay miles de éstas que reflejan en él el movimiento literario mexicano. Plasmado, desde su óptica, lo que él percibió tanto en sus alrededores como dentro de él.

Elizondo no fue un escritor maldito común, no cumplía con el canon o la línea de estos escritores. Él era un escritor que plasmaba lo que sus pasiones interiores le dictaban gracias a lo que la sociedad, en la que se desenvolvía, le brindó. Su literatura ofrece eso que Beuchot menciona: varios sentidos en un texto. ¿Cuál es el real? Será dependiendo desde la óptica en que se mire y la construcción que cada uno le dé, como lo dice Maestro. Pero Elizondo se encarga, con sus múltiples mundos posibles, de plasmar los mundos según lo que «él» hubiera querido que fueran, «ajustados» a una sociedad convulsionada y cambiante, pero influyente.

¿Hay que entender la época para comprender a Elizondo? O ¿hay que entender a Elizondo para comprender la época en la que él se encargó en moldear en su universo

literario? Es aquí donde la literatura de Elizondo sobresale en comparación con otros escritores contemporáneos a él: se encuentran, en la mayoría de sus textos, unos pequeños o grandes vestigios de una literatura siniestra. El escritor mexicano se vale de todas las armas posibles al alcance de su pluma para exponer lo siniestro con ensayos, cuentos, novelas, diarios, poemas o sus ejercicios de escritura y plasmar una poética caótica-siniestra que se acentúa más en sus primeros años como escritor.

### **Método**

La *Investigación cualitativa flexible*, expuesto por Nora Mendizábal en el libro *Estrategias de investigación cualitativa* (2006) es la metodología que mejor se adapta a este proyecto, debido a que este trabajo está abierto a las sorpresas que pueden aparecer conforme va avanzando el proceso de investigación que evoluciona y se va adaptando a las necesidades que se presentan en esta ardua tarea. Sobre esto, diría Nora Mendizábal:

La flexibilidad del diseño en la propuesta y en el proceso está encarnada por la actitud abierta, expectante y creativa del investigador cualitativo; algunos autores la han equiparado, en forma poética, a la actitud de una persona frente a una puesta de sol: se rinde ante su belleza y capta lo que se presenta. (2006, p. 68)

Continuando con el texto de Mendizábal, la investigadora menciona que la investigación cualitativa es “una gran tela tramada realizada manualmente en un telar por diferentes artesanos” (2006, p. 69), no se podría estar más de acuerdo. Este proyecto, según lo que hasta ahora se ha mostrado en el *marco teórico*, es un cúmulo de teorías entrelazadas, las cuales son de distintos colores, pero sin dejar de ser vinculantes las unas con las otras.

La presente investigación tiene la intención de redefinir ciertos conceptos o, mejor dicho, valerse de varios conceptos para crea uno general u operativo y que éste sea particular para los objetivos teóricos de la investigación.

**Tabla 1**

*Método de investigación*

<b>MÉTODO</b>	
<b>Enfoque</b>	Investigación cualitativa
<b>Estrategia</b>	Teoría fundamentada e historia de vida
<b>Técnicas</b>	Recolección de literaturas y documentos teóricos; además de recolección de archivos hemerográficos.
<b>Análisis</b>	Axial: codificación de las teorías y de los textos biográficos; entrelazar los diferentes conceptos teóricos sobre una temática para lograr definiciones operativas que se ajusten a la propuesta de investigación.
<b>Unidad de análisis</b>	Teórico-comparativo
<b>Muestra</b>	Teórica y hemerográfica

**Tipo de estudio**

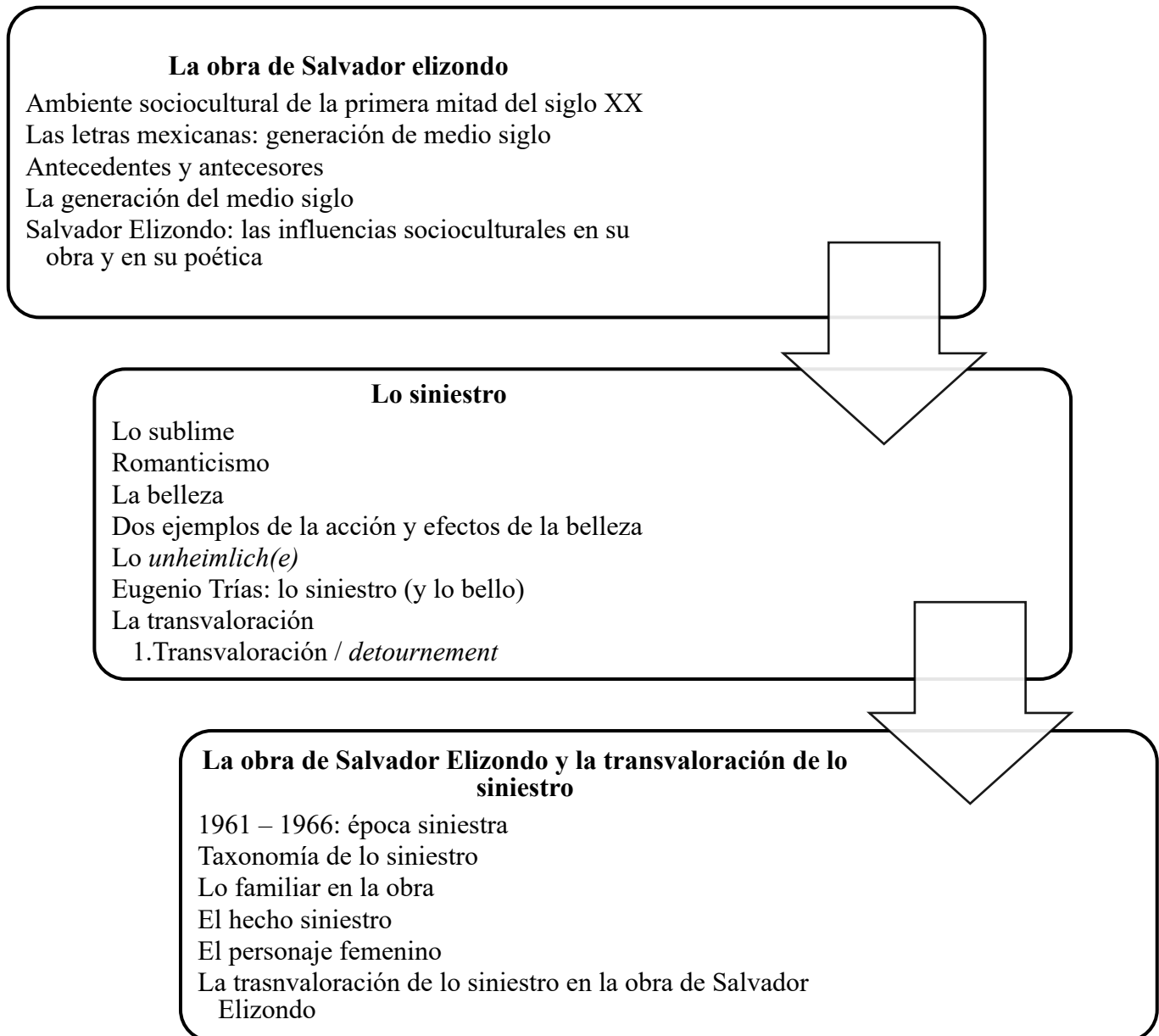
Para el desarrollo de esta investigación es necesario realizar un estudio explicativo. El objetivo de este tipo de estudio es el poder encontrar los diferentes fenómenos o elementos que la literatura de Salvador Elizondo ofrece y así, con estos elementos, poder comprobar la hipótesis del presente proyecto de investigación: una transvaloración, a través de la construcción del personaje femenino en la obra del autor mexicano, de la idea —aceptada hasta el día de hoy— de lo siniestro.

Para ello es necesario encontrar las variables/constantes en la obra de Elizondo y demostrar que contrastan con la teoría aceptada; ponerlas a prueba en un análisis cualitativo y resaltar esa significación diferente en el objeto de estudio.

## **Diseño de estudio**

Para poder abordar una obra tan rica y única como la de Salvador Elizondo, es necesario comenzar desde aquello que rodea a toda la obra del autor. Desde el contexto histórico, social y personal que envuelven no sólo el corpus a analizar —éste es mostrado en el primer modelo operativo más adelante—, sino toda la producción alrededor de ella: desde dónde nace la obra, qué tipo de obra es, qué se producía por aquellas épocas, hasta adentrarse a un análisis directo de la obra del autor. No sólo eso, sino también contextualizar las teorías que aquí se pondrán en práctica: haciendo mención desde las bases de la teoría de lo siniestro hasta lo aceptado el día de hoy. Todo ello para, teniendo los contextos, las teorías, las características y, sobre todo, los elementos pilares de esta investigación, realizar un análisis que partirá de todas esas premisas y aterrizarán en corpus de la investigación.

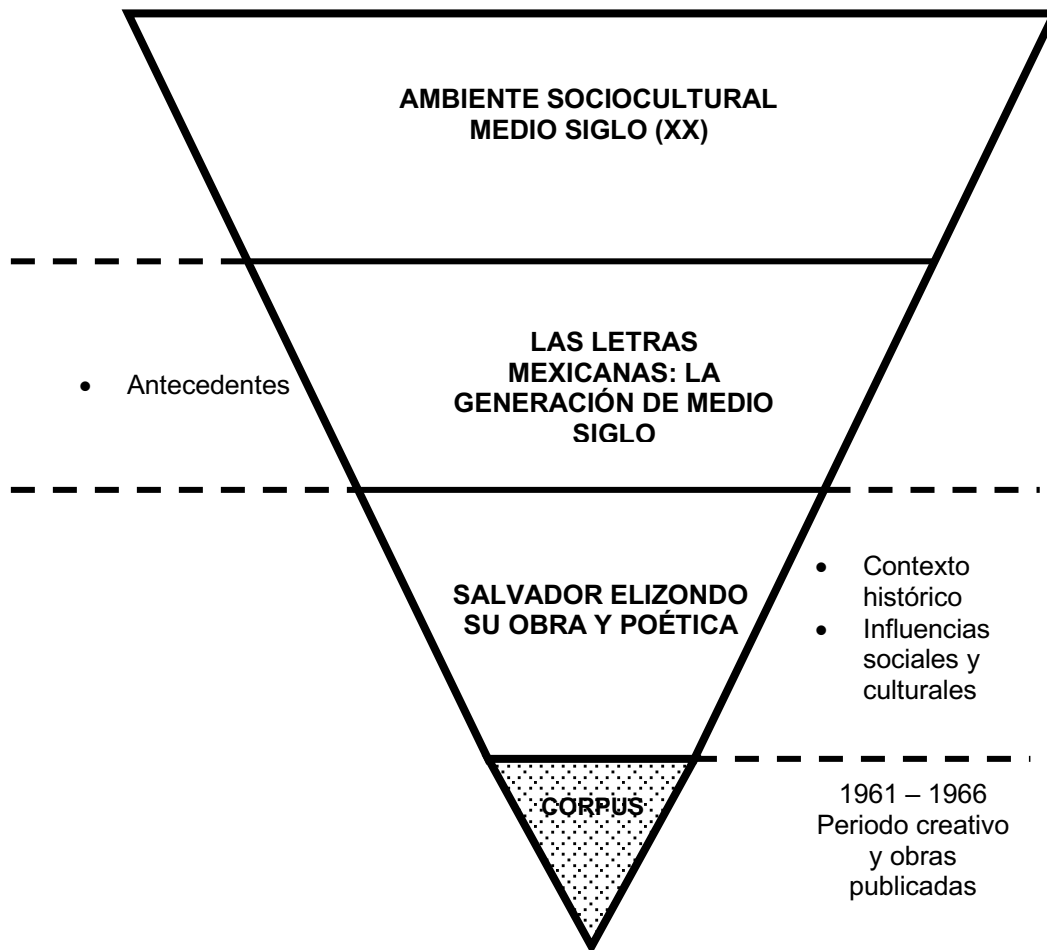
Por esta razón se propone una serie de modelos operativos de cómo se llevará a cabo la investigación. Cabe destacar que estos modelos están basados en el esquema propuesto para realizar esta investigación, mostrados como capítulos en el presente proyecto. Además, muestra lo que hasta este momento son los elementos identificados como la base para lograr cumplir con los objetivos de la investigación y, de esta manera, comprobar la hipótesis propuesta. Cabe mencionar que cada elemento señalado en los siguientes modelos será analizado en la presente investigación.

**Figura 1***Esquema de la investigación*

**Modelo operativo I: *La obra de Salvador Elizondo***

**Figura 2**

*Modelo operativo I*



En este modelo se muestra la metodología para abordar el primer capítulo de la investigación: adentrarse a la literatura de Salvador Elizondo, así como delimitar y exponer las influencias del autor para lograr esa escritura tan única que hace que se separe de sus contemporáneos.

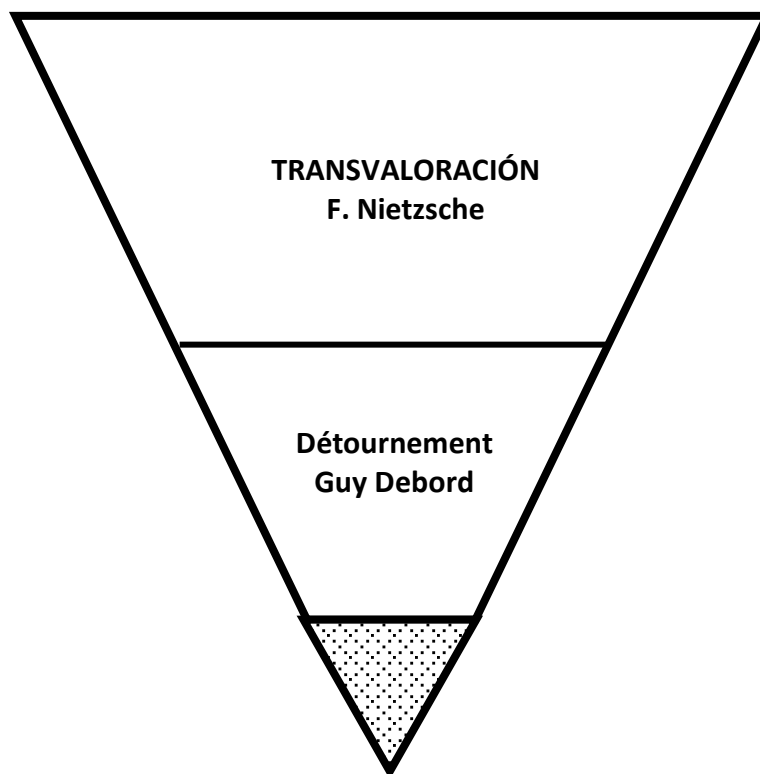
Se realizará, primero, un enfoque general sobre el ambiente sociocultural que en la primera mitad del siglo XX. El fin de este primer acercamiento histórico es el de poder observar cómo se fue trazando el camino en el que la Generación de Medio Siglo se fue

desarrollando y convertirse en el agente de cambio de las letras mexicanas. En la segunda parte, como se observa en el diagrama, se hablará ya sobre la generación de medio siglo: sus principales exponentes, sus características, sus trabajos más sobresalientes, esto, para entender el desarrollo de Salvador Elizondo en las letras mexicanas. De esto se hablará en la tercera parte, donde esta investigación desarrollará de las generalidades de su obra, sus influencias y como todos estos aspectos formaron una poética tan única. Finalmente, todo este bagaje de información cultural, social y literaria partiendo desde las letras de la mitad del siglo XX hasta la generación a la que perteneció Elizondo, tiene el objetivo de delimitar y explicar porqué se eligió a analizar el periodo de tiempo propuesto en la hipótesis.

### **Modelo operativo II: *Transvaloración***

#### **Figura 3**

*Modelo operativo II*

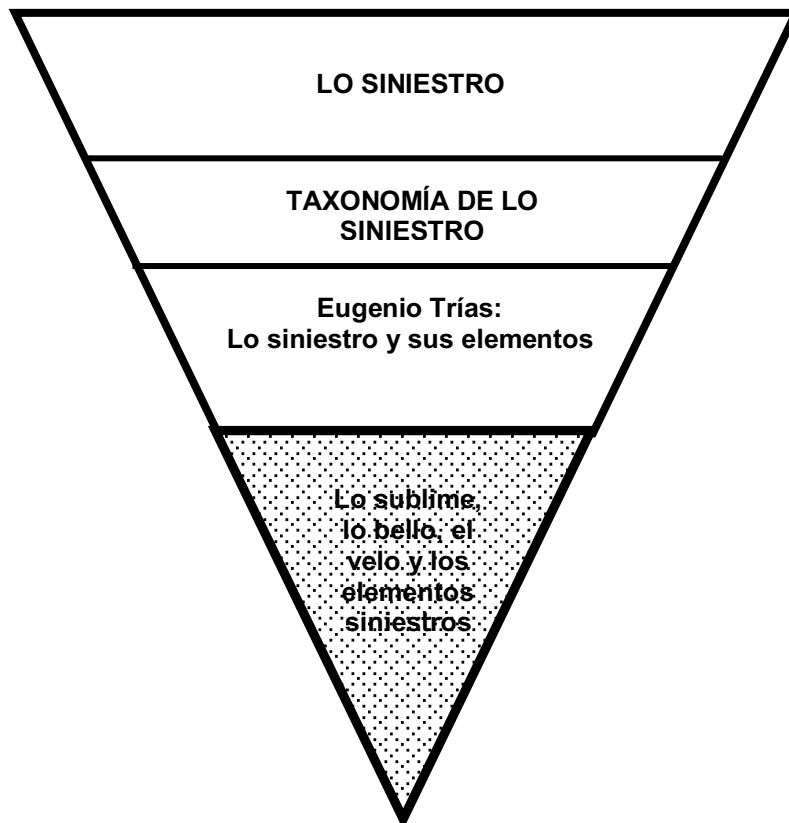


En el segundo capítulo de esta investigación se enfocará en desarrollar uno de los conceptos claves: la *transvaloración*. Sobre esta teoría se utilizará lo propuesto por el filósofo alemán Friedrich Nietzsche. Además, para darle más realce y objetividad en relación con la temporalidad en que se ha enfocado la presente investigación, la idea de la transvaloración se apoyará en el concepto propuesto por el líder el movimiento situacionista, Guy Debord, conocido como el *détournement*, recurso que era usado, principalmente, por los artistas de la época. Por lo tanto, el unificar estos dos conceptos les dará fuerza a las teorías aquí propuestas para analizar la obra de Elizondo.

### **Modelo operativo III: Lo siniestro**

#### **Figura 4**

*Modelo operativo III*



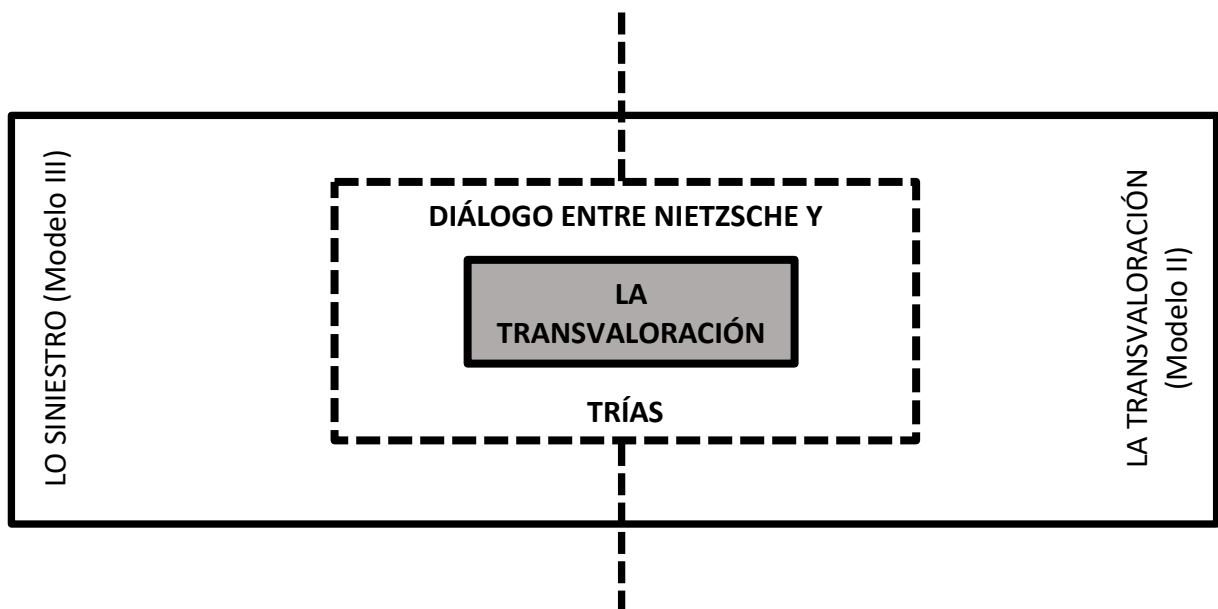


La tercera parte del trabajo se enfocará en desarrollar la temática principal de esta investigación: lo siniestro. Se expondrá, primeramente, una taxonomía de lo siniestro, cuestión que también se verá enfocado únicamente en la obra de Elizondo. De lo general del tema de lo siniestro, se pasará a analizar la teoría de Eugenio Trías sobre esta temática, siendo sus propuestas unos de los pilares que serán el soporte de este trabajo. Sobre esto, se desarrollarán los elementos claves de lo siniestro como lo bello, el velo, el doble, lo familiar y muchas más categorías que componen el espectro de lo siniestro.

### Modelo operativo III.I

#### Figura 5

*Modelo operativo III.I*



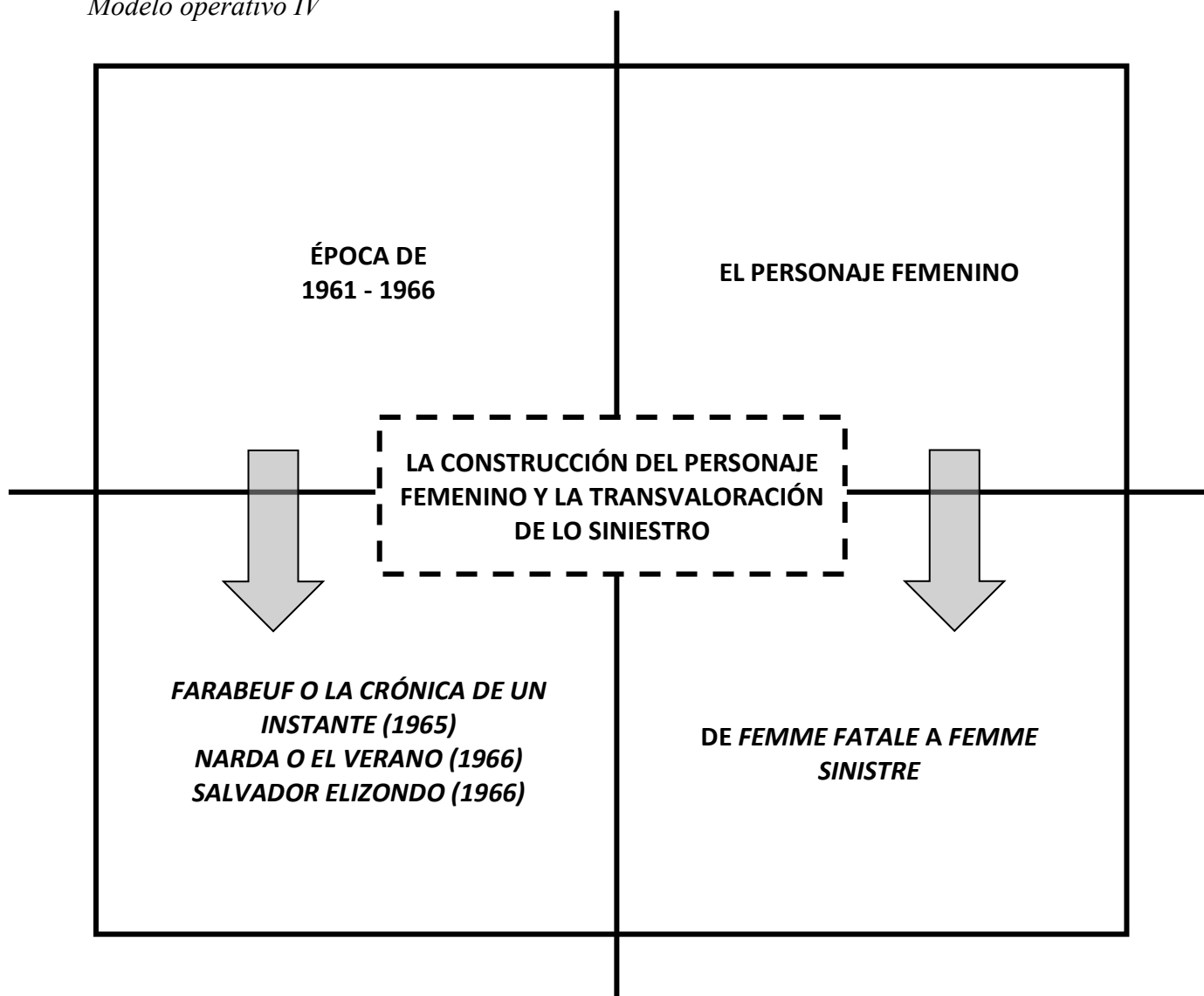
Este modelo operativo tiene la finalidad de unificar los dos conceptos desarrollados en los capítulos 2 y 3, para, con esta propuesta teórica y ya teniendo todos los elementos necesarios,

se tendrá el aspecto teórico necesario para analizar de lleno la obra de Salvador Elizondo desde la perspectiva aquí propuesta: la transvaloración de lo siniestro. Como se observa en el modelo, se realizará un diálogo entre los dos conceptos base de esta investigación (la transvaloración y lo siniestro) de la mano de sus dos principales exponentes: Nietzsche y Trías.

#### **Modelo Operativo IV: La obra de Salvador Elizondo y la transvaloración de lo siniestro**

**Figura 6**

*Modelo operativo IV*



En este último capítulo se conjuntarán todos los elementos analizados en los primeros dos capítulos. Con todos ellos, se realizará el análisis en la producción literaria del autor de la época de 1961 a 1966, donde abarca, principalmente tres obras: su más célebre novela *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), su primer libro de cuentos *Narda o el verano* (1966) y la colección de escritores jóvenes por Giménez Siles y Emmanuel Carballo *Salvador Elizondo* (1966). En este capítulo se observará y demostrará que en la obra de Elizondo, sobre todo en su primera época, se da una transvaloración de lo siniestro de la mano de lo siniestro femenino, es decir, la construcción del personaje femenino y todas las características que a este personaje le brinda Elizondo en esta época.

### **Técnicas e instrumentos**

Con el diseño de investigación ya establecido, se debe de pensar en la forma en que se abordará y se realizará la investigación: las técnicas. Sobre la investigación cualitativa y las opciones metodológicas, Mendizábal comenta lo siguiente:

La investigación cualitativa debe ser rigurosa y confiable, por lo tanto, el investigador debe conocer todos los procedimientos necesarios para producir conocimiento y tener conciencia de su relevancia; al mismo tiempo, es deseable que desarrolle su creatividad para incorporar nuevas técnicas útiles a su estudio. Se debería optar por un sabio punto medio entre metodolatría -excesivo apego a técnicas- y metodofobia -desapego total a cualquier procedimiento, en pos de la creatividad absoluta (2006, p. 87).

En relación con la técnica de obtención de datos que podría estar más *ad hoc* para el proyecto de investigación, se propone utilizar un híbrido —por eso la importancia del diseño

flexible que se menciona al inicio de este apartado— entre las tradiciones de: a) *La teoría fundamentada de datos*, y b) *Historia de vida y métodos biográficos*.

A pesar de que estas dos tradiciones metodológicas cualitativas utilizan, como su principal arma, la entrevista para obtener muestras, también se valen de la literatura y los archivos para buscar las respuestas de las investigaciones.

En la *teoría fundamentada de los datos* sobresale el hecho de que el muestreo teórico “se realiza para descubrir categorías y sus propiedades, y para sugerir las interrelaciones dentro de una teoría” (2006, p. 155). Es decir, si se vale de este aspecto, esta parte del método se ajusta perfectamente a los objetivos del proyecto de investigación que se está realizando, ya que se requieren de varias opciones teóricas para expandir y desarrollar los conceptos que se mencionan en el marco teórico. De este aspecto, el de expandir y desarrollar conceptos, es donde la *teoría fundamentada* será útil, pues la recolección de datos, los documentos y la literatura, es un instrumento de fuente de información y es, para esta investigación, la principal fuente de información.

Se tiene previsto utilizar tres tipos de documentos para obtener los datos teóricos y las muestras a analizar, aquí un ejemplo de algunos de ellos:

- a) Documentos teóricos-filosóficos:
  - a. Teorías de Nietzsche sobre la transvaloración.
  - b. Teorías de Eugenio Trías sobre lo siniestro
  - c. Teorías relacionadas con la temática de lo siniestros (mostrados en el marco teórico).

b) Documentos literarios:

- a. Literatura de Salvador Elizondo: se debe dejar en claro que el proyecto de investigación pretende analizar principalmente los textos de Salvador Elizondo publicados entre 1961 a 1966, principalmente *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), *Narda o el verano* (1966) y *Salvador Elizondo* (1966) sin dejar de lado las otras obras del autor, así como las evidencias del proceso creativo de este periodo.

c) Documentos hemerográficos:

- a. Con el fin de documentar la importancia —y el impacto— de la obra de Elizondo, se realizará una investigación del ambiente/contexto social, cultural y literario que influyeron en la obra del autor. Así como también su entorno en un antes, durante y después de la obra del escritor mexicano.

Además de la teoría fundamentada, el método *historia de vida y métodos biográficos* será de gran apoyo para lograr la meta del proyecto de investigación. Esta tradición será de gran ayuda, ya que Salvador Elizondo, dentro de su bibliografía, cuenta con dos libros de los cuales se (él) habla sobre su vida: *Salvador Elizondo* (1966) y *Diarios* (2015). Estos toman gran relevancia en el desarrollo de su literatura, ya que él habla de sus grandes influencias y cómo, tanto su influencia literaria como su entorno social, influyeron en su vida y, a su vez, en su literatura.

Finalmente, para obtener los datos, se realizará un *análisis documental*, tanto de la teoría (marco teórico) y como estos elementos se encuentran en la obra de Salvador Elizondo.

Como se observa en el marco teórico, esta investigación se valdrá de diferentes teorías y conceptos para llegar a lo siniestro. Se ha discutido sobre qué teóricos y pensadores utilizar

principalmente, desde propuestas inter y transdisciplinarias que, aunque sean contradictorias, pueden dar luz a la construcción de un concepto, sobre todo cuando este puede llegar a ser tan complejo. De todos ellos se obtendrán los elementos necesarios que demostrarán la transvaloración de lo siniestro que se busca a través de la obra de Elizondo.

# **CAPÍTULO 1**

## **LA OBRA DE SALVADOR ELIZONDO**

### **1.1. El escritor Salvador Elizondo Alcalde**

El escritor es un hombre destinado a la lucha eternamente con las sombras, con los fantasmas, con los sueños, con la actividad de su imaginación y destinado también a luchar contra todos aquellos obstáculos que se oponen a la concreción de esos problemas que se suscitan en el ámbito cerrado de la literatura.

**Salvador Elizondo**

Desde su aparición en el panorama literario, Salvador Elizondo ha sido considerado como unos de los escritores más originales no sólo de su generación, sino de las letras mexicanas en general. Nacido en la Ciudad de México el 19 de diciembre de 1932, al ser hijo de diplomáticos mexicanos tuvo la oportunidad de pasar en algunas etapas de su niñez y

juventud estudiando en Alemania, Francia, Italia, Canadá y Estados Unidos, experiencias que lo marcaron y que años después se reflejarían en su obra.

Elizondo fue una persona dedicada a las artes, más puntualmente a la literatura, labor que, extrañamente debido a su éxito en esta materia, fue la última expresión artística a la que se dedicó. Primero se acercó a la pintura, encomienda que abandonó años después al darse cuenta, al estar estudiando en Italia, de que no tenía la madera para ser el gran pintor. Después de dejar la pintura se enfocó en el cine, pasión que hereda de su padre quien fuera un reconocido director de cine en el país<sup>6</sup>, sin embargo, su único trabajo en el mundo cinematográfico estuvo enlatada por casi 50 años después de su primera y única proyección. Aunque primeramente Elizondo se decantó por estas dos actividades, fueron las letras las que siempre estuvieron a su lado y se puede dar cuenta de ello a través de los registros de sus diarios, así como de sus primeras publicaciones que datan de 1953. Su éxito dentro del mundo de las artes vino de la mano de la literatura, donde desarrolló una poética basada en todo lo que la palabra le podía ofrecer y crear a través de ella.

Su obra literaria abarca la crítica, la traducción, el ensayo, el cuento, la novela y la poesía, una gran variedad de ejercicios de escritura que deja en evidencia su versatilidad y su empeño de trabajar con la lengua y la palabra de todas las formas posibles. Su primera publicación, *Poemas* (1960), es el libro con el que Elizondo hace su debut oficialmente en el mundo literario. Este primer texto no destaca tanto en la obra elizondiana como sí lo hicieron los libros que más adelante publicó a partir de 1965.

---

<sup>6</sup> Paulina Lavista, en el prólogo “Del cine a la literatura” de la edición del 2017 de *Luchino Visconti y otros textos sobre cine*, menciona que Salvador Elizondo Pani, padre de Salvador Elizondo Alcalde, ha sido una de las figuras más importantes del séptimo arte en México, ya que “fue el impulsor y artífice más importante de la consolidación del cine mexicano” (Elizondo, 2017, p.14)



Tres años después del poemario, Elizondo publicaría *Luchino Visconti* (1963), obra donde el autor reúne artículos y crítica relacionados con el cine y sus principales influencias como los cineastas Sergei Eisenstein, Luis Buñuel y, claro, Luchino Visconti. En este libro, donde Elizondo recolecta escritos esparcidos en diferentes publicaciones, se evidencia el amor del autor por el cine, pero más que nada, en esta publicación expone el conocimiento que tiene de la materia. Cabe destacar que entre *Poemas* y *Luchino Visconti*, Elizondo publica en la *Revista Universitaria* su primer cuento “Sila”<sup>7</sup>.

La etapa como escritor de renombre llegó en 1965 con la publicación de *Farabeuf o la crónica de un instante*, novela por la que le otorgarían el premio Xavier Villaurrutia y que sería un hito para el autor y para la literatura mexicana. De aquí en adelante Elizondo publicaría más de una docena de libros, siendo de 1965 a 1974 su etapa más prolífica con los textos de *Narda o el verano* (1966), *Salvador Elizondo* (1966), *El hipogeo secreto* (1968), *Cuaderno de escritura* (1969), *El retrato de Zoe y otras mentiras* (1969) *El grafógrafo* (1972), *Contextos* (1973), *Museo poético* (1974) y *Antología personal* (1974)<sup>8</sup>. Después de 1974 detuvo un poco su producción literaria que retomó en la década de los ochentas incursionando al género dramático con su obra *Miscast o ha llegado la señora Marquesa* (1981), le seguirán, después de experimentar con el género dramático, *Camera lucida* (1983) —libro que incluye su discurso de ingreso a la Academia Mexicana y su lección inaugural en el Colegio Nacional—, *La luz que regresa* (1984), *Elsinore: un cuaderno* (1988),

---

<sup>7</sup> Como bien documenta Paulina Lavista, es en esta época (1958 a 1963) donde Elizondo se inclinaria de una vez por todas por la literatura. La fotógrafa menciona que “Salvador Elizondo camina, entre 1958 y 1963 en una etapa de creación y de relativa estabilidad. Una vocación se impone, al fin, sobre las otras: la escritura”. (Elizondo, 2015, p. 65)

<sup>8</sup> Aunque hemos mencionado que su etapa más prolífica se extiende hasta 1974, hay que tomar en cuenta que de todas estas publicaciones, podemos considerar que su etapa creativa concluye en 1972 con el *Grafógrafo*, ya que los siguientes tres textos que publica son principalmente recopilaciones de textos y artículos que había escrito años atrás.

*Estanquillo* (1992) y *Teoría del infierno* (1993) con lo que pondría fin su carrera de títulos publicados en vida, más no detendría su actividad en el mundo literario, ya que continuaría participando en publicaciones, colaboraciones, cátedras, reeditando algunos de sus libros y compilaciones y, sobre todo, escribiendo en sus diarios, los cuales comprenden más de 80 cuadernos y que dejaría de escribir tres días antes de su muerte<sup>9</sup>.

En todo este acervo literario que Elizondo creó, se observa la versatilidad a la cual se hace referencia al principio, ya que el autor incursionó en una gran cantidad de géneros literarios y artísticos siendo la prosa la que mayor atención se llevaría por la crítica, sin menospreciar, claro está, su lírica, sus ensayos y artículos periodísticos, como tampoco su faceta como docente. Más allá de esta versatilidad la poética de Elizondo también merece particular atención: en su obra se encuentran temáticas como el amor, el erotismo, la muerte, el misticismo, los mundos posibles, la cultura oriental, la escritura y los alcances de ésta, la pintura, el cine, la memoria, el tiempo, la ciencia ficción (al estilo elizondiano con aparatos como el cronostoscopio del Dr. Moriarty o el anapoyetrón) y, el tema de esta investigación, lo siniestro. Toda esta poética se fue formando gracias a sus lecturas, a sus influencias literarias, cinematográficas y culturales que estuvieron alrededor de él desde muy temprana edad.

## **1.2. Ambiente sociocultural de la primera mitad del siglo XX**

Las tendencias sociales, culturales y políticas a comienzos del siglo XX tuvieron como epicentro el continente europeo. Pero antes de explicar los sucesos de la primera mitad de

---

<sup>9</sup> Este dato lo cuenta Paulina Lavista en la introducción de la publicación *Diarios 1945-1985* (2015), Fondo de Cultura Económica, de Salvador Elizondo.

este siglo, es conveniente ir un poco más atrás. La época del romanticismo apareció en los primeros años del siglo XIX, una de las principales expresiones de este movimiento fue dejar de lado los temas clásicos para enfocarse más en lo excepcional que en lo común, en la experiencia subjetiva, en el subconsciente, la muerte o la melancolía.<sup>10</sup>

De esto, sobresale el hecho de que es el romanticismo donde hay una liberación de las reglas. Sobre este movimiento, que se presentó como la contraparte de lo clásico, Praz menciona que

Toda literatura clásica, al representar una síntesis, un equilibrio, es, al mismo tiempo, un compromiso, es decir, implica exclusiones, sacrificios que antes o después habrán de padecerse. No bien ese padecimiento asuma una determinada intensidad, el ideal clásico se disgrega, surge la urgencia de nuevas formas de fantasía y de sensibilidad que buscan expresarse: se llega a un periodo romántico. (1999, p. 43)

Durante la época romántica se fue dejando el equilibrio de lo clásico, como expresa Grierson: “se dice de los escritores que se liberan de las reglas de composición y de estilo establecidas por los autores clásicos” (Grierson, citado por Praz, 1999). Esto se observa claramente en la obra de algunos de los escritores emblemáticos como los poetas Lord Byron, John Keats o Gustavo Adolfo Bécquer, los narradores Thomas De Quincey, Mary Shelley, Emily Brontë, Bram Stoker, Alexandre Dumas (padre e hijo), Nikolai Gogol o Edgar Allan Poe, y se puede seguir esta tendencia hasta los simbolistas como los poetas malditos: Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé y Arthur Rimbaud; todos estos escritores fueron trazando el camino que la cultura recorrería para asentar las bases del siglo XX, con movimientos como

---

<sup>10</sup> Aunque se va a desarrollar más adelante y de manera más profunda, hay que destacar que el desarrollo del arquetipo del personaje femenino, así como varias de las temáticas y estilos de escritura que presenta Salvador Elizondo en su obra, contiene muchas características de los personajes y autores de la época romántica. Es por eso que partimos, en esta sección en la cual se pone en contexto todo el espectro alrededor de la obra y de la vida de Elizondo, de esta época tan significativa para el autor.

el decadentismo, nacido por la influencia de los poetas simbolistas, y las vanguardias que comenzaban a ser parte del arte europeo. Todas estas manifestaciones y corrientes artísticas tienen influencia no sólo dentro del universo cultural, sino también de lo social, pues, menciona Praz, “la vida de una obra de arte está en relación directa con su eterna contemporaneidad” (1999, p.35).

El siglo XX nació bajo una convulsión social. Si bien la primera guerra mundial estalló en el año de 1914, varios fueron los factores políticos-sociales que abrieron paso a este hecho bélico como la crisis marroquí en 1905, la cual enfrentó a las potencias de Alemania y Francia; la crisis de Bosnia en 1908 que involucró al imperio Austrohúngaro, Rusia y Serbia; y, finalmente, la crisis balcánica que tuvo como protagonistas a Bulgaria, Serbia, Montenegro, Grecia y Turquía. Estas crisis desembocaron en el asesinato del príncipe Francisco Fernando a manos de los serbios el 28 de junio de 1914 y tuvo como consecuencias el estallido de la primera gran guerra.

Por el lado cultural, paralelamente a las crisis que dieron inicio a la primera guerra mundial, el existencialismo se hacía presente en Europa. Como bien precisa Abbagnano, ésta “es la única de las corrientes filosóficas contemporáneas que se presentan como la expresión de un clima cultural o que haya contribuido a formarlo” (1996, p.726). Esta corriente parte desde las propuestas de Edmund Husserl y Soren Kierkegaard en la filosofía<sup>11</sup> y de Fiodor Dostoievski y Franz Kafka en la literatura.

Muchos más fueron los movimientos que se dieron después de la primera guerra

---

<sup>11</sup> Sobre esto, comenta Abbagnano que “de la fenomenología de Husserl toma la *antología apofántica*, esto es, la concepción de un ser (mundo) que se revela, más o menos, al hombre, según estructuras que constituyen los modos de ser del hombre mismo. Y de la filosofía de Kierkegaard toma la categoría fundamental de que se vale en el análisis de la existencia: la categoría de la *posibilidad*, cuanto que hace problemática la relación del hombre con el mundo y excluye de tal relación la garantía de un éxito infalible”. (1996, p.725)

mundial. El expresionismo, nacido del existencialismo filosófico, donde destaca nuevamente Franz Kafka, Gustav Meyrink y Wassily Kandisky. Otras más irían apareciendo y las vanguardias son el más claro ejemplo del mundo tan convulsionado.

Después de la primera guerra mundial el mundo tuvo un reacomodo político-geográfico, en el que destacan la separación del imperio Austrohúngaro y la reunificación de Polonia, además de la creación de naciones como Checoslovaquia, Yugoslavia, Finlandia y otras más. También, cabe destacar que casi inmediatamente después del término de la primera guerra mundial, la URSS y el socialismo alcanzarían su gran desarrollo de la mano de Stalin. La paz que dejó esta primer gran guerra no sería más que mera retórica y entre los años de 1930 a 1936 el fascismo en Alemania e Italia será el detonante para otra guerra mundial que abarcaría desde 1939 hasta 1944.

Dicho lo anterior, cabe mencionar que, después del término de la Segunda Guerra Mundial, la literatura existencialista tendría una posición de mayor relevancia, ya que ésta se erguiría como “la expresión más auténtica de la situación de incertidumbre de la sociedad europea” (Abbagnano, 1996, p. 726), con escritores como Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Albert Camus.

Como se ha recapitulado, para dar paso a la segunda mitad del siglo XX, en la primera mitad de éste ya habían habido dos guerras mundiales, aunado a estos dos acontecimientos bélicos de gran relevancia histórica y social, también hubo una gran depresión, una guerra civil en un país totalmente ligado con México como lo es España, el asesinato de una de las más grandes figuras de la resistencia como Mahatma Gandhi en 1948 y, poco después del inicio de la segunda mitad del siglo XX, la victoria de la revolución Cubana cimbró a América latina. Todos estos sucesos históricos llevaron a la humanidad a adaptarse y a expresarse de diferentes maneras: los levantamientos estudiantiles, artísticos, la división del

mundo a causa de la guerra fría y muchos más sucesos alrededor de todo el planeta crearían el ambiente propicio para que en México la generación del Medio Siglo fuera el estandarte de la ruptura cultural y de la transición de ésta hacia nuevos horizontes, cuyos predecesores fueron, como ya se ha visto, los movimientos culturales y artísticos de finales de siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX entre los que las Vanguardias<sup>12</sup> fueron determinantes. Sobre estos movimientos culturales, que se dieron principalmente en Europa, Mario De Micheli menciona que

Los signos de la crisis del siglo XIX se manifestaron con particular evidencia y antes que en otros: eran signos de la crisis europea. Se cerraba así una época y otra se abría. [...] ¿Cómo se comportarían los intelectuales? ¿Qué camino tomarían los artistas? Éste era el interrogante que se alzaba a comienzos del siglo XX. (2009, p. 46)

El arte se convertiría en el grito de guerra para aquellos artistas que no compartían algunas de las creencias políticas (y también para aquellos que las compartían). El hecho de que se estuvieran dando enfrentamientos entre las grandes potencias europeas creaba, por así decirlo, un tipo de aversión de los artistas por sus políticas y creencias, pero principalmente por las reglas y leyes que regían no sólo sus vidas, sino su manera de hablar, de escribir, de esculpir y pintar. Los vanguardistas tenían una misión: «destruir» el arte. De Micheli señala que “todo lo que podía ayudar a los artistas a alejarse de las reglas de la cultura comprometida a sus ojos, era acogido y utilizado por ellos” (2009, p. 62).

Las palabras de De Micheli se pueden ver ejemplificadas con el concepto de

---

<sup>12</sup> Sobre las vanguardias y la importancia del Existencialismo, Abbagnano enfatiza que “el *uniforme* existencialista, propio de algunas vanguardias juveniles, ha constituido en la posguerra, a pesar de sus formas superficiales y grotescas, otro anillo de conjunción que ha servido, sobre todo, como *protesta* contra los valores tradiciones de la sociedad” (1996, p. 727)

*détournement*, propuesto por Guy Debord, líder del movimiento situacionista de 1957. A grandes rasgos<sup>13</sup>, la noción de Debord se entiende como “desvío” o “tergiversación”, es decir, un desvío conceptual que permite a los artistas tomar cualquier elemento, mensaje o concepto y distorsionar su significado original; gracias a este desvío conceptual es posible producir otro efecto al original.

Había que escandalizar y los vanguardistas se encargarían de eso. Pero no sólo era escandalizar por hacerlo, sino, como propone Debord, “trascender la mera idea del escándalo” (1956, párrafo 3), el artista tenía que hacer notar sus pensamientos y sus posturas políticas si era necesario; éste se convirtió, a través de y con su arte, en la voz de protesta.

Uno de los más grandes aportes de los movimientos vanguardistas en general es que cada uno de ellos buscaban nuevos cánones, sin olvidar que estos tenían que romper totalmente con los cánones vigentes de belleza, de inspiración, de todo lo que pudieran usar. Un ejemplo de esto fue el «descubrimiento» del arte negro por uno de los más grandes vanguardistas de la historia: Pablo Picasso. De Micheli documenta el siguiente diálogo:

—Es casi tan bella como la *Venus de Milo*.

—No, es igualmente bella -respondió Derain.

Al no lograr ponerse de acuerdo, los dos amigos fueron a pedir su opinión a Picasso. Picasso, a su vez, miró la escultura, escuchó la opinión de Vlamick y de Derain, y luego sentenció:

—Los dos estáis equivocados: es más bella. (2009, p. 62)

Ejemplos como éste se fueron dando a través del pensamiento vanguardista que tendría gran impacto a finales del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX. Los cambios

---

<sup>13</sup> Por la importancia del tópico y el periodo del que se está hablando, es pertinente mencionar desde este punto en el trabajo la generalidad del concepto del *détournement* de Guy Debord, este tema es desarrollado ampliamente en el Capítulo II.

eran necesario para los artistas y, como se menciona líneas arriba, ellos no estaban dispuestos a perder esa oportunidad. El pensamiento revolucionario, en el sentido estricto del significado de la palabra del latín *revolutio*: “una vuelta” y enfocado en el aspecto social, no tanto bélico, había comenzado a gestarse en todo el mundo y cada persona buscaría la manera de expresarlo, de plasmarlo y, sobre todo, de dejárselo saber al mundo entero.

### **1.3. Las letras mexicanas: generación de medio siglo**

#### **1.3.1. Antecedentes y antecesores**

La influencia europea y norteamericana no se hizo esperar en el ambiente artístico del México de medio siglo, pero antes de que estas influencias fueran notorias en las obras de los nuevos escritores, la imagen del mexicano revolucionario seguía predominando en la literatura: obras como *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela o *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán, fueron el estilo de la literatura que dominó casi hasta inicios de la década de 1940. Después de esta época en que México era un campo de batalla durante la primera mitad del siglo XX, el país vivió un crecimiento económico y una estabilidad política —en comparación con lo que se había vivido en la época de la revolución—, dando pie a que el país se abriera más al mundo exterior (Pereira, 1995). Bien documenta Pereira al mencionar que este crecimiento político es derivado de la segunda guerra mundial, también al hacer hincapié en que el país fue rescatado, en varias ocasiones, gracias a acontecimientos internacionales, lo que posicionaba a México como un país ávido de estabilidad económica y política, de modernidad y de una nueva cultura que no estuviera únicamente basada en la mexicanidad.



Culturalmente, a nivel internacional, México estaba representado por grandes artistas como los muralistas Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo; músicos como Silvestre Revueltas o Pablo Moncayo; el cine mexicano brillaba con su época dorada<sup>14</sup>, grandes nombres como María Félix, Mario Moreno “Cantinflas” o Pedro Infante se abrían paso en el ámbito internacional (Pereira, 1995). El camino de las letras fue un poco más complejo. El México posrevolucionario se resistía a dejar ese tema de lado, como lo hace notar Camposeco al mencionar que

en aquellas condiciones, al iniciar la década de 1950, para los intelectuales y los artistas, como una regla no escrita pero claramente operante, no era sencillo hacer planteamientos estéticos, crítica del arte o de las condiciones sociales al margen del tema de la revolución. (2015, p. 120)

Sin embargo, en el nuevo horizonte de las letras mexicanas fueron apareciendo escritores y pensadores como Juan Rulfo, Octavio Paz, Alí Chumacero, Alfonso Reyes, Xavier Villaurrutia, Juan José Arreola, Carlos Fuentes y muchos otros intelectuales quienes se fueron enfocando en otros contenidos y cambiando de los temas del nacionalismo y la mexicanidad revolucionaria<sup>15</sup>.

Muy pocos años después el panorama cambió por completo: con base en un lenguaje

---

<sup>14</sup> Elizondo, según cuenta su esposa Paulina Lavista, se vio rodeado en su infancia de varios de estos personajes íconos del cine nacional: “se metía a los foros, entraba a los camerinos de Gloria Marín o María Félix” (Elizondo, 2017, p.14). No hay que olvidar la importancia del padre de Salvador Elizondo para el cine mexicano. Al respecto, Lavista menciona lo siguiente: “efectivamente, con la fundación de los Estudios CLASA, el cine mexicano tomó vuelo, donde Salvador Elizondo Pani logró reunir lo más selecto de los especialistas y, bajo su gestión, en CLASA se produjo lo mejor de la «época de oro del cine mexicano»”. (2017, p.14)

<sup>15</sup> En sus inicios como artista —decimos artista porque en aquellos años Elizondo experimentaba entre la pintura, el cine y la literatura sin, aún, poder decidirse a qué dedicarse realmente— en 1953, Salvador Elizondo también fue “víctima” de la mexicanidad revolucionaria de las letras mexicanas. En una entrada de su diario, fechada el 26 de abril de 1953, el autor escribe sobre proyectos de cine y ensayo “Sobre el fracaso de la revolución mexicana” y “el fiasco de la Revolución” para Medio Siglo.

literario innovador, con procedimientos narrativos desusados y gracias a una necesaria y durísima desmitificación de la Revolución mexicana, los autores de los años cincuenta zanjaron para siempre el asunto de la Revolución *como problema*. (Camposeco, 2015, p. 121)

La importancia de estos escritores no radica sólo en que colocaron a México en el mapa literario internacional<sup>16</sup>, sino también en que demostraron que las letras mexicanas estaban listas para dar apertura a las nuevas tendencias<sup>17</sup> y dejar de lado la mexicanidad y el orgullo patriótico. Al respecto, Camposeco menciona lo siguiente:

Es evidente que durante los cincuenta la conjunción de factores cuantitativos, en lo que se refiere al número de autores, y cualitativos, en cuanto a las obras, así como de elementos culturales y otros de desarrollo social e índole educativa, resultó ser un caldo de cultivo idóneo para que el cambio sucediera. (2015, p. 19)

Para este nuevo México «revolucionario» de la tradición literaria, se dieron fenómenos como la apertura de las revistas literarias nacionales a escritores de otros países o las adaptaciones teatrales de obras extranjeras en el suelo mexicano.

Este grupo de escritores posrevolucionarios (y anteriores a la generación de Medio Siglo) fueron los encargados en comenzar con el cambio de la cultura en México, allanando el camino para las generaciones venideras con narraciones, poesías y ensayos totalmente renovadores; publicaciones con contenidos frescos y novedosos que se dieron principalmente

---

<sup>16</sup> Hay que hacer mención, aunque esté fuera de la época que estamos hablando, que dos escritores de esta generación obtuvieron dos de los premios más importantes en el campo de la literatura: Carlos Fuentes fue galardonado con el Premio Cervantes en 1987 y Octavio Paz sería acreedor del premio Nobel de literatura en el año de 1990.

<sup>17</sup> Aunque fue la generación de Medio Siglo la que se atrevió a explotar las nuevas tendencias (sin dejar de lado a autores como Rulfo o Fuentes quienes ya se aventuraban en lo fantástico y las vanguardias), podemos decir que fue Alfonso Reyes el pionero de la literatura Fantástica con su cuento “La Cena”, el cual fue escrito en el año de 1912 y publicado por primera vez en 1920.

en la década de los cincuenta<sup>18</sup>, se hacía presente la libertad de creación de la que gozarían, desde ese entonces, los nuevos escritores<sup>19</sup>. En cuestión de publicaciones, las revistas literarias de mayor difusión en el país es donde se comenzaba a hacer una crítica diferente, la apertura a asociaciones internacionales como la Fundación Rockefeller —que años después y debido a la gran colaboración de fundaciones nacionales, dejaría de participar—, el Colegio de México y, especialmente, las becas para que los nuevos escritores tuvieran la oportunidad de dedicarse a las letras; sobre esto, el mismo Elizondo escribió en una entrada de sus diarios fechada el 12 de febrero de 1960, época en que estaba en pleno proceso de creación, lo siguiente: “este año quiero dedicarlo a conseguir dinero. Las 30 monedas de todos los *intelectuales*: una beca. Intentaré la Rockefeller” (2015, p. 71).

El ambiente intelectual predecesor de la generación de Medio Siglo hizo, como se ha señalado, hasta lo imposible por salir de la pasividad nacionalista de las letras mexicanas, abrir al país al mundo exterior y también llevar la cultura a todos los rincones. En sí “la segunda mitad del siglo XX mexicano fue una época dorada para nuestras letras. Irrepetible hasta hoy” (Camposeco, 2015, p. 19), fue el parteaguas de la literatura nacional.

Además de las nuevas publicaciones que se estaban dando en el país, es pertinente señalar lo que Armando Pereira registra sobre uno de los personajes más importantes de estas fechas: José Vasconcelos. Este político, escritor y pensador mexicano había impulsado, desde

---

<sup>18</sup> En esa década se publicaron clásicos de la literatura nacional como *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz, *Confabulario* (1952) de Juan José Arreola, *El Llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, *Balún Canán* (1957) de Rosario Castellanos y *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes, por mencionar sólo algunos.

<sup>19</sup> En el primer Coloquio Nacional de Letras en la Universidad de Guadalajara el año de 1975, se realizó una ponencia bajo el nombre de “Los escritores mexicanos ante su realidad” con la participación de Jorge Ruffineli, Antonio Pino Méndez, Luis Arturo Ramos y Juan Ventura Sandoval, quienes concluyen que “después de la Revolución Mexicana y de la literatura popular y populista que ésta generó, la literatura mexicana se ha concentrado en sí misma, se ha descubierto en tanto realidad-en-sí y no como una realidad que exprese a otra, más vasta y comunitaria. Si es cierto que una época engendra la reacción de la época anterior, podemos ver en la literatura post-revolucionaria la actitud opuesta a la que la precedió”. (Ruffineli et al, 1975, p.49)

su época en la Secretaría de Educación, la creación del grupo de Difusión Cultural de la UNAM<sup>20</sup>, pues pensaba que “la Universidad tiene como responsabilidad primera, aún por encima de los trabajos de docencia, extender la cultura a todo lo ancho y a todo lo largo de la República” (Pereira, 1995, p. 205).

El futuro se veía brillante, las piezas estaban sobre la mesa y esa generación no dudaría en aprovechar las herramientas para cruzar las puertas que se estaban por abrir en un México en pleno proceso de modernización, no sólo económico e industrial, sino también en lo social y lo cultural. Como bien menciona Víctor Manuel Camposeco, sobre este periodo en el México pre-generación Medio Siglo, que “las condiciones generales del país durante el medio siglo XX, renovadoras de diversos órdenes de la vida nacional, puede decirse que parecieron propicias para que interrumpiera en el arte mexicano una nueva estética” (2015, p. 124).

Si bien Camposeco afirma que no ha habido una generación tan talentosa como la que precedió a la generación de Medio Siglo, aspecto que no se va a discutir en este trabajo, fue esta última la que se atrevió en dar, por fin, el salto y dejar en manifiesto las nuevas tendencias de las letras mexicanas.

Finalmente, no se puede dejar pasar uno de los aspectos que tuvieron gran impacto en la literatura latinoamericana y universal por estos años: el llamado *boom* latinoamericano. Este fenómeno cultural fue un movimiento literario en el que las letras latinoamericanas fueron difundidas a gran parte del mundo. Destacan las obras de *Rayuela* (1962) del argentino Julio Cortázar, *La muerte de Artemio Cruz* (1962) del mexicano Carlos Fuentes, *Cien años de soledad* (1967) del autor colombiano y premio nobel de literatura Gabriel García Márquez,

---

<sup>20</sup> Siglas para la Universidad Nacional Autónoma de México.

y *La ciudad y los perros* (1962) del peruano y también premio nobel Mario Vargas Llosa.

Este movimiento literario se caracterizó por la experimentación en las formas narrativas y en las exposiciones de temas controversiales que hablaban del mundo en el que se desenvolvían los escritores. Uno de los ejemplos más claros de estas experimentaciones es la estructura que ofrece Cortázar en su novela *Rayuela*, donde el escritor argentino propone varios tipos de lecturas: una lineal, del primer al último capítulo; otra en el orden que se plantea en las primeras páginas de la novela; y una tercera en la que el lector tiene la libertad de leer la novela como a él le plazca. Es claro que este tipo de propuestas no se habían presentado nunca en las letras latinoamericanas. A pesar del gran éxito de la novela de Cortázar, fue la aparición de *Cien años de soledad* la que catapultó las letras latinoamericanas y al movimiento del *boom*. Considerada como una de las cien mejores novelas de todos los tiempos en la historia de la literatura universal, en la obra de Gabriel García Márquez se crea todo un universo alrededor de Macondo y de la familia Buendía. Este universo es tan único e inigualable que la novela es también considerada como una de las mayores exponentes del realismo mágico.

El *boom* latinoamericano trajo la encomienda de innovar y proponer nuevas formas y visiones en el arte y en la literatura, pero sin dejar de lado los problemas políticos y sociales que permeaban en el continente, para exponerlos con una forma narrativa fresca, innovadora y atrayente.

### **1.3.2. La generación de Medio Siglo**

De acuerdo con Armando Pereira, la Generación de Medio Siglo compartía “lecturas, intereses, anhelos y una misma voluntad de decir y decir libremente, fuera de los cauces

convencionales y ajenos de las normas de la cultura establecida” (1995, p. 202); estas palabras de Pereira se ejemplificarán en las siguientes líneas al mostrar algunos de los proyectos más significativos que este grupo emprendió.

Como se menciona en páginas anteriores, muchos de los jóvenes artistas fueron beneficiados por la apertura de revistas y fundaciones que les dieron la oportunidad de crear y publicar. Por ejemplo, el Centro Mexicano de Escritores (CME) apoyó a jóvenes que, no muchos años después, se convertirían en la parte medular de la historia de la literatura mexicana. Algunos nombres como Jorge Ibargüengoitia, Tomás Segovia, Juan García Ponce, Sergio Pitol, Inés Arredondo, Vicente Leñero, Carlos Monsiváis, Fernando del Paso, José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo fueron beneficiados por el CME y, hasta hoy, son parte de las grandes letras de este país. Entre la segunda mitad de la década de 1950 y la década de 1960, varios proyectos literarios se llevaron a cabo, todos diversos, y esta peculiaridad sería el estandarte de la generación: la diferencia que había entre sus miembros. Es decir, esta generación se complementó por lo diferente que eran sus obras en estilo, forma y temática, pues, por ejemplo —y por mencionar dos textos emblemáticos de autores de esta generación—, se ve una gran diferencia entre *Crónica de la intervención* (1982) de Juan García Ponce y *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) de Salvador Elizondo.

En estos dos libros, que se han tomado como ejemplo para ilustrar la versatilidad de la Generación de Medio Siglo, se puede observar claramente las influencias sociales y culturales de los entonces jóvenes escritores: en *Crónica de la intervención* es el manejo de la éfrasis<sup>21</sup> para representar de manera verbal las pinturas ahí mencionadas lo cual hace interesante ver el conocimiento y dominio de García Ponce sobre el tema de la pintura

---

<sup>21</sup> La Real Academia de la Lengua Española define *éfrasis* cómo: 1) descripción precisa y detallada de un objeto artístico. 2) figura consistente en la descripción minuciosa de algo.

internacional<sup>22</sup>; y en *Farabeuf o la crónica de un instante* se encuentran aspectos desde la medicina, el mundo parisino de la *Rue de l'Odeon* y el suplicio chino. Este ejemplo ofrece un pequeño esbozo de cómo cada escritor se centra en sus habilidades y conocimientos para realizar su obra, sin la necesidad de seguir las reglas que gobernaban en la época.

Huberto Batis define las influencias extranjeras puestas en práctica en las obras de los escritores mexicanos, que dejaban a un lado la temática de la mexicanidad, como “una defensa de los valores literarios, vengan de donde vengan; un repudio a lo nacionalista, a lo oficialista, a lo ‘mexicano’, así, entre comillas, que es lo que a nosotros más nos unió” (Batis, citado por Pereira, 2015). A los escritores de esta generación los unía el deseo de romper las reglas, por dejar de lado lo oficial para poder hacer un arte sin márgenes preconcebidos ni limitaciones, influenciados por una tradición que recorre desde las Vanguardias artísticas hasta las lecturas de James Joyce, Charles Baudelaire, Max Ernst, Stéphane Mallarmé y muchos más a quienes algunos miembros de este grupo se encargarían de traducir al español para ponerlos al alcance de todos.

Las propuestas y el estilo de esta generación se verán reflejados en una revista donde expresaron, con la máxima libertad posible, todas esas ideas que ellos tenían: el semanario *S.Nob*.<sup>23</sup> Sin temor a equivocarse —y esto es a título personal e intentaré dejar

---

<sup>22</sup> Sobre el tema de la éfrasis en la obra de García Ponce, es conveniente revisar el estudio que hizo Iván Ruiz titulado *Literatura velada (Juan García Ponce en Crónica de la intervención)* en donde el autor se encarga en estudiar el uso de esta técnica en este libro en particular en el que García Ponce representa obras de Memling, Cranach, Balthus y otros a través de sus narraciones.

<sup>23</sup> Si bien para efecto de las temáticas tratadas en este trabajo nos interesan, principalmente, las publicaciones que Elizondo realizó en la revista *S.Nob* por los temas que él desarrolla en ella —como se expone más adelante—, es imposible no remitirnos al otro proyecto del que también formó parte Elizondo y que tuvo gran relevancia tanto para él, como para sus compañeros de generación: Nuevo cine.

El grupo Nuevo Cine publicó, un año antes del semanario *S.Nob*, la revista con el mismo nombre, la cual estaba integrada por José de la Colina, Rafael Corkidí, J. M. García Ascot, Emilio García Riera, J.L. González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert, Luis Vicens y, claro, Salvador Elizondo; muchos de estos nombres se moverían al terminar *Nuevo cine*, junto con Elizondo, al proyecto *S.Nob*.

en claro el porqué de este punto— se puede considerar a la revista *S.Nob* como la imagen de esta generación o si no, al menos, el manual de cómo se expresaban y se hacía el arte por ellos, es decir, su manifiesto.

Esta efímera revista, de tan sólo siete números, se publicó en 1962 a cargo de Salvador Elizondo como director, Juan García Ponce como director artístico y Emilio García Riera como subdirector. Lo que caracteriza a esta publicación fue su libertad de creación, su poco rigor editorial<sup>24</sup> y la falta de estructura base dentro de ella o un formato en específico. Los artistas tenían la total autonomía de publicar, básicamente, lo que ellos quisieran y como ellos quisieran, lo cual dejan en claro en el número seis de la revista donde el consejo editorial escribe, en letras pequeñas, que “la redacción de S.NOB respetará no sólo la ideología, sino la forma de escribir de sus colaboradores” (1962, p. 1). Esta vereda libre ayudó a los colaboradores del hebdomadario a lograr el efecto que buscaban: la provocación del lector. Alberdi Soto señala que

las páginas de *S.nob* serán provocadoras, no sólo por su contenido, sino debido a una excéntrica puesta en escena de los objetos sobre las páginas. En lugar de seguir

---

Este grupo tenía como objetivo principal, según exponen en su manifiesto (Anexo 1) publicado en el primer número de la revista en abril de 1961, el de “la superación del deprimente estado del cine mexicano” (1961, p.3)

En esta revista Elizondo dio gala de sus conocimientos cinematográficos, publicando, principalmente, reseñas y críticas de cine, para Gutiérrez, esto “muestra claramente el seguimiento de los propósitos del proyecto colectivo” (2016, p. 36), pero también, rescata la autora, “marcan una pauta de sus preocupaciones más personales” (p. 36) como los recursos del tiempo y la memoria en el cine. A pesar de la importancia y audacia del proyecto por parte de este grupo, la revista sólo logró publicar seis números entre abril de 1961 y agosto de 1962. Aunado a esto, uno de los pocos logros y el más emblemático para el grupo, fue la realización de la película *En el balcón vacío* (1961) por parte de Jomi García Ascot. A pesar del poco éxito del proyecto, en los años venideros la mayor parte de los miembros de Nuevo Cine se convertirían en importantes personalidades en el ambiente cultural de México. Sobre la publicación queda decir que su «fracaso» realmente no tomaría por sorpresa a sus editores, ya que esta no contaba, como bien recalca Aranzubia, con apoyo oficial ni un importante número de anunciantes (2011); a pesar de ellos, Aranzubia asegura que este proyecto “resulta determinante para entender la evolución del cine mexicano, pero sobre todo de la cultura y los discursos en torno al cine de este país a lo largo de las últimas décadas del siglo pasado” (2011, p. 101)

<sup>24</sup> El poco rigor editorial que hacemos mención es con relación a que cada autor podía publicar lo que quisiera, es decir, cada número de la revista era construido con diferentes publicaciones que no trataban de la misma temática.



convenciones de diagramación e impresión, ligadas a premisas como orden y claridad, la revista mexicana será confusa y desordenada (...). (2018, p. 22)

La libertad de la que gozaban era la contraparte del rigor académico de las grandes revistas literarias de México como *Taller poético* (1936 – 1938), *Taller* (1938 – 1940), *Tierra Nueva* (1940 – 1942) o *Letras de México* (1937 – 1947); si bien estas revistas no son precisamente de la misma época de *S.Nob*, si fueron algunas de las que marcaron las letras mexicanas y con las que creció la generación de Medio Siglo.

*S.Nob* contaba con un nutrido grupo de colaboradores, la mayor parte de ellos pertenecientes a la generación de Medio Siglo, pero de igual manera se publicaba a otros artistas que no pertenecían a este grupo en específico, y que, aunque también estaban comenzando, tiempo después serán considerados como estandartes de las letras, la pintura y el cine como Álvaro Mutis, Leonora Carrington y Alejandro Jodorowsky.

El desorden y la diversión en la producción de esta revista es lo que también caracterizó a la generación, pues toman los cánones posrevolucionarios para transgredirlos:

el acceso y apropiación de la cultura, sobre todo francesa, así como la caída de las barreras nacionales y la sincronización estética con todas las metrópolis, serán los principales ejes de esta revista, portal mediador que acerca ideologías y estéticas transgresoras al público mexicano. (Alberdi, 2018, p. 18).

En una entrevista con Adolfo Castañón, Salvador Elizondo comentó lo siguiente en relación con la revista:

Por el título es posible darse cuenta más o menos de su tónica: era una revista literaria que tenía pretensiones, como su propio nombre lo indicaba. Snob, en el sentido estricto de la palabra, era una asimilación de valores un poquito más elevados que los que en ese momento circulaban; no quiero decir con ello que prefiriéramos a las

figuras más notables, sino que tratábamos temas como el erotismo, Bataille, las drogas, el nudismo, la homosexualidad, la libertad sexual, todas esas cosas que eran del dominio muy secreto. (2006, p. 63)

Una opinión similar escribió García Ponce en el texto *Pasado presente* (1993), sobre la formación y edición de *S.Nob*:

La revista iba tomando forma. De acuerdo con su nombre y mis intenciones concretas en tanto Director íbamos a ser diferentes, buscaríamos el escándalo como los surrealistas y en este sentido Lorenzo fue un eficaz colaborador buscando ilustraciones apropiadas y poniéndoles pie. ¡Cuánto nos divertíamos fraguando maldades con una rebuscada base intelectual! (1993, p. 297)

En *S.Nob* se publicaron traducciones, ensayos fotográficos, dibujos, cuentos y explícitos juegos de humor. Los tratados/estudios difícilmente pudieran ser encontrados en otras publicaciones, al igual que los cuentos para niños a cargo de Leonora Carrington. También llama la atención todas las enfermedades de las que se hablan en esta revista, las cuales, claro está, son inexistentes como la Cornucopia, la Eupepsia, la Godonia o la Volupsia, enfermedad que Jorge Ibargüengoitia explica magistralmente.

Los artículos versaban sobre temas que “provocarían el escándalo” o bien, “de dominio secreto”, como señalan García Ponce y Elizondo: incesto, coprofagia, drogas, erotismo, asesinato, antropofagia, etcétera.

Otro aspecto para destacar de este hebdomadario es el excesivo uso de imágenes y fotografías sin un aparente orden, lo que trae a colación el arte vanguardista de la época como el *collage* o el cadáver exquisito realizado con dibujos. La provocación del uso excesivo de imágenes se puede ver en artículos como “La oda a la necrofilia”, “La iconografía s.nobarium” o el “Fetichismo de s.nob”. En sí, toda la revista está compuesta por cientos de

imágenes acomodadas de manera desordenada a lo largo del artículo al que hacen referencia y, más que nada, de toda la publicación en general; aunado a esto, la caligrafía de los títulos es diferentes en cada artículo, lo que le da a cada publicación expuesta en los diferentes números de la revista, su toque singular y su propia personalidad. *S.Nob* es una revista desordenada, pero esa es su magia. Para Alberdi Soto, esta característica de la revista va más allá de un simple romper con los cánones o un mero desorden por parte de los snobs, pues enfatiza que

La diagramación constituye aquí un verdadero lenguaje, el de lo no neutro, creando tensiones y dramatismos que obligan al espectador a cambiar corporalmente de posición mientras lee la revista, en tanto se debe girar la cabeza para poder leer un título en su totalidad o acercar el cuerpo y aguzar el ojo para identificar una letra minúscula situada detrás de infinitos puntos rojos. [...] De este modo, *S.Nob* obliga a repensar la escritura en tanto imagen al asumirla no como un medio, sino como un objeto incómodo que reclama presencia, y que disminuye su valor informativo para enaltecerse como forma. (Alberdi, 2018, p.24)

Si bien se publicaron sólo siete números —lo efímero de la revista también nos recuerda al sentido de las vanguardias, pues cada movimiento vanguardista tenía esa particularidad: su poca duración; y de igual manera remite al proyecto anterior Nuevo Cine— a través de ella se comienza a dibujar el estilo de la Generación de Medio Siglo, como bien menciona Elva Peniche Montfort, “la riqueza de *S.nob* se debe a la confluencia de talentosos creadores ligados a diversas corrientes y grupos artísticos, quienes en su mayoría apenas estaban en proceso de formación” (2015, p. 137).

Una de las principales características que se encuentra al revisar este semanario, es el tratamiento que le daban al cuerpo humano en muchos de los textos que ahí se publicaban —situación que no debemos pasar por alto al hablar de escritores como Salvador

Elizondo—. Peniche menciona que ésa era una práctica común entre los miembros de la revista, pero manejados en diferentes niveles:

La transgresión del cuerpo, la cual hizo aún más contestataria la postura de los *snobs*, operó en varios niveles. Al cuerpo-individuo se le vulneró mediante la exaltación del asesinato, la enfermedad, el suplicio, el desmembramiento. Al cuerpo-comunidad, entendido por este término la unión o relación de dos o más cuerpos, se le quebrantó con una invitación al incesto, la necrofilia, la antropofagia. (Peniche, 2015, p. 139).

Sobre este proyecto, Elizondo le confesaría a Castañón que “naturalmente esa fue entre mis creaciones de tipo colectivo tal vez la más interesante, y el fruto que dio yo todavía lo vengo recogiendo a estas alturas” (2006, p. 63). Estas palabras de Elizondo cobrarán aún más sentido más adelante.

Otra publicación que le daría nombre a los escritores de esta generación fue la colección de “Nuevos Escritores Mexicanos del Siglo XX Presentados por Sí Mismos” a cargo de Rafael Giménez Siles y Emmanuel Carballo. Este proyecto se encargó en presentar a las nuevas promesas de las letras mexicanas, quienes difundirían, entre los años de 1966 y 1968, sus propias autobiografías. La idea de esta colección, menciona Gutiérrez Piña, fue “dar a conocer al lector de la época las personalidades de una generación de escritores cuyas obras estaban apenas integrándose en el cauce de la literatura mexicana” (2019, p. 11).

Los escritores que participaron en este proyecto fueron José Agustín, Carlos Monsiváis, Gustavo Sainz, Salvador Elizondo, Tomás Mojarro, Raúl Navarrete, Sergio Pitol, Vicente Leñero, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo y Antonio Montes de Oca. Cabe resaltar que en todos ellos se encontraban las jóvenes promesas de las letras mexicanas, asimismo destacar que cada uno de ellos era perteneciente a las distintas tendencias y grupos de momento: los que seguían a Paz, a Rulfo, a Fuentes.

Aunque parecía pretencioso este proyecto de Carballo y Giménez Siles, la gran mayoría de esos autores se convertirían en la parte medular de la literatura nacional. Con relación a Elizondo, un año antes de que comenzaran estas publicaciones y a pesar de su muy joven carrera literaria, él ya había encontrado su lugar en las letras mexicanas gracias a *Farabeuf* y a *Narda o el verano*, por lo que se puede considerar a Elizondo, en ese proyecto, no como una promesa, sino como un escritor ya consolidado. Sobre este particular proyecto, Elizondo le comentaría a Castañón que “había unas divertidas, unas tristes, había unas muy meticulosas y detalladas, otras muy vagas y dos o tres muy divertidas. Yo cuento las mías entre las divertidas, aunque no fuera muy certera, muy precisa, ni muy fidedigna” (2006, p. 60-61). Con estas palabras de Elizondo se evidencia lo que se ha venido aseverando de esta generación: la versatilidad que enmarca a cada escritor. Algo que tomaría fuerza desde los inicios de estos escritores en la publicación de *S.Nob*.

Gracias a estas dos publicaciones (*S.Nob* y *Nuevos Escritores Mexicanos del Siglo XX Presentados por Sí Mismos*) se puede ilustrar cómo esta generación se convirtió en la punta de lanza de la nueva modernidad que encaraba la sociedad y la literatura mexicana. Con la apertura y las posibilidades de ir a otros lugares, de conocer otras literaturas, culturas, sociedades; con un mundo totalmente polarizado después de la guerra mundial y con decenas de «pequeñas» guerras, revoluciones y guerrillas alrededor del mundo, fueron los artífices de una generación que cambiaría las letras mexicanas. Los escritores tenían los ojos en todo el mundo y la pluma empuñada en la mano para registrar, a su estilo, lo que pasaba en él.

Se puede considerar que *S.Nob* sería para Elizondo el comienzo del camino para plasmar un (primer) estilo que se verá reflejado en *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), *Narda o el verano* (1966) y también en *Salvador Elizondo* (1966).

Sobre la obra de Elizondo y en específico sobre los sucesos aquí mencionados, es importante hacer algunas precisiones: temporalmente hablando Elizondo pertenece a esta generación (Medio Siglo), y habiendo ya hablado de los grandes sucesos sociales, culturales y políticos que ocurrieron en su niñez y juventud, es fundamental mencionar el impacto que estos sucesos tuvieron en su literatura.

Elizondo no perdió la oportunidad de plasmar algunos de estos acontecimientos en sus escritos, continuamente hace referencia sobre hechos bélicos (como la Segunda Guerra Mundial) o mejor dicho, se basa en estos eventos para crear historias alrededor de él, como se puede observar en el cuento “*Ein Heldenleben*” (*El retrato de Zoe y otras mentiras* [1969]), donde traslada la rivalidad entre alemanes y rusos al momento de estallar la guerra, para expresarlo a través de una anécdota de juventud de cuando él era estudiante del Colegio Alemán, recordando la paliza que le dieron a su amigo el ruso Sergio Kirof, por el hecho de ser un ruso estudiando en un colegio alemán en ese preciso momento:

Todos se apartan. En silencio observan al Ruso tirado allí en el suelo, exhausto y sanguinolento, con su mochila al hombro, mientras a poca distancia avanzan hacia él unos ojos azules, unas trenzas trigueñas: bajo el sol meridiano la visión solsticial; ávidas falanges rastrillan y recogen algo del suelo; la mano en alto, Némesis Gradiva llega hasta donde está el Ruso y con furia le arroja a la cara un puño de grava. (Elizondo, 2017, p. 67)

Llama la atención los guiños que usa Elizondo en el cuento: el nombre de la ojiazul, Némesis, es un claro mensaje de lo que los alemanes eran para los rusos y viceversa, el ruso Kirof era el enemigo y tenía que pagar por ello, aunque fuera con un puñado de grava arrojado a la cara.

Los conflictos bélicos también forman parte de su autobiografía *Salvador Elizondo* —publicado en el año de 1966, esto después del éxito que tuvo con *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) y con *Narda o el verano* (1966)—, rebautizado años después en su segunda edición (2000) como *Autobiografía Precoz*, en la que Elizondo modestamente advierte al lector que, cuando escribió este libro, simplemente aún la vida lo estaba viviendo, pues contaba con la corta edad de 33 años, por lo que le deja saber al lector lo “pretensioso” que pudo haber sido a esa edad: ¿qué sabe de la vida alguien de 33 años a quien la vida aún lo está viviendo? Continuando con la relación de lo bélico que domina el mundo, destaca la aparición y muerte de Anne Marie —personaje del cual, dado su grado de importancia para lograr el objetivo que esta investigación se ha propuesto, nos encargaremos más adelante en este trabajo—, su nana en Alemania, quien deslumbró al joven Salvador Elizondo con su blanca desnudez y a quién imaginaría desmembrada a causa de los bombardeos en el país bávaro.

El camino de Elizondo como artista y escritor fue influenciado por lo que sucedía alrededor del mundo, pero no sólo fueron los hechos sociales los que plasmaría en su obra, en sus textos también se encuentran esos libros y autores que lo impactaron para crear una poética única en las letras mexicanas.

### **1.3.3. Salvador Elizondo: las influencias socioculturales, su obra y poética**

Sobre la literatura de Salvador Elizondo hay que rescatar algunas opiniones: Octavio Paz en su ensayo sobre la obra de Elizondo —más precisamente sobre sus novelas *Farabeuf o la crónica de un instante* (1945) y *El hipogeo secreto* (1968)—, “El signo y el garabato” (1968), expresa que

Aunque la estructura de las novelas de Elizondo es compleja, no lo son los elementos que constituyen. Los personajes son signos y sus asociaciones y disociaciones, regidas por una suerte de lógica combinatoria que es también la de las afinidades corporales y mentales, producen un número limitado de situaciones que, a lo largo de cada novela, se repiten casi exactamente. Ese «casi», coeficiente de incertidumbre, es el origen del sentimiento de angustia que experimenta el lector. (Paz, 2003, p. 385)

En la conferencia de apertura del XI Encuentro Internacional de Escritores, el 5 de octubre de 2006, Adolfo Castañón, poeta y ensayista, describió a Salvador Elizondo de la siguiente manera:

Tiene la fortuna Elizondo de no ser un escritor de mayorías absolutas, porque tiende a ser un escritor corrosivo, incómodo, que habla de prosa que no son por fuerza políticamente correctas, y existe un porqué para eso, y no hay que sacarle el bulto a la capacidad de tensión de carga que tiene la literatura suya y de otros escritores de esa generación, como puede ser García Ponce o el mismo Octavio Paz. (Castañón, 2006)

Por su parte Ross Larson, autor de *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo* (1998) —estudio recurrente por los investigadores de la obra elizondiana— publicado por el Colegio Nacional, menciona que

Salvador Elizondo (n.1932) es uno de los escritores más distintivos de las letras latinoamericanas. Destaca por su humor e inteligencia, su destreza técnica, erudición y prodigiosa imaginación. Ha educado al público lector en las complejidades de la ficción innovadora de la cual él ha sido uno de los más altos exponentes. En sus singulares novelas y cuentos, Elizondo no pretende reflejar o copiar la realidad cotidiana —el mundo de objetos y acción— sino utilizar el lenguaje para crear nuevas realidades autosuficientes y autorreferenciales. Se ha alejado del concepto tradicional de género y de la representación para hacer del acto de escribir mismo el centro de interés. (1998, p. ix)



Con relación a los primeros años de Elizondo como escritor oficial, el mismo Larson enfatiza que

La obra temprana de Elizondo, esotérica y desquiciante, controversial y escandalosa, impulsó la renovación de la narrativa en México al introducir temas y ambientes cosmopolitas, así como formas asociadas con la nueva novela francesa. [...] Traducidos a muchos idiomas europeos, sus escritos han atraído considerable atención internacional, y en el mundo de habla hispana la obra de Elizondo ha servido de modelo a las nuevas generaciones de escritores por su disciplina y rigor formal. (1998, p. ix)

De acuerdo con el estudio de Curley, él identifica las siguientes características que la mayoría de los críticos de Elizondo resaltan, tanto de él como de su obra, y que pueden ser “consideradas claves para un mayor entendimiento” (Curley, 2008, p. 95) del escritor mexicano al clasificarlo como un autor cosmopolita, humanista, vanguardista, raro, postmodernista, virtuoso; así como en su obra se encuentran aspectos como la teoría y la práctica, lo admirable y el placer, por citar sólo algunos (Curley, 2008).

Como se puede observar, la obra de Elizondo es única en el ámbito literario mexicano. En sus primeros textos se visualiza claramente eso que mencionan Octavio Paz y Adolfo Castañón: una complejidad que lo aleja de ser un escritor de mayorías absolutas, un escritor, en palabras de Larson, con obras “esotéricas y desquiciantes, controversiales y escandalosas” (1998, p. ix). Hay que dejar en claro, desde este momento, que Elizondo nunca deja de ser un escritor atrevido ni corrosivo o provocador, pero conforme va madurando como escritor y el volumen de su obra va creciendo, ese Elizondo de los primeros años se iría convirtiendo, poco a poco, en un escritor un poco más «accesible» al público, aunque el estigma de complejo le quedará para toda su vida.

Con su obra literaria, Elizondo se propuso realizar un proyecto de escritura tan único que por esta simple particularidad dejaría que el lenguaje y la escritura fueran el reflejo del poder explicar todo a través de la palabra, como el mundo exterior, el mundo interior, los sentimientos, el tiempo, el erotismo, la muerte, lo siniestro y la violencia, por mencionar sólo algunos de los temas que el autor explora a lo largo de toda su carrera literaria. Para Glantz la obra de Elizondo

presenta características singulares en el contexto en que surgió. Novela mexicana sin regionales transparentes, sin indios ensombrerados, sin mujeres enlutadas de pueblos del Bajío, sin caciques rencorosos, sin esquemas sociológicos del México posrevolucionario, sin *dolces vitas*, sin argots de adolescentes. (2014, p. 555)

Elizondo antepone el mundo interior sobre el mundo exterior —una clara influencia de la época romántica y de escritores que lo fueron forjado como Marcel Proust, James Joyce, George Bataille, Ezra Pound, Juan Rulfo, Octavio Paz y muchos otros más —, lo quiere expresar y es por eso por lo que su proyecto se centra en la palabra y las posibilidades que ésta le puede dar. En su diario él mismo hace referencia sobre el mundo exterior e interior, sobre lo cual expresa lo siguiente:

El mundo interior es inviolable. Eso por ahora es mi principio definitivo. Todavía de todas las cosas que pasan, las que pasan en el alma del hombre son las más importantes. El mundo exterior es sólo una pauta, pero no la nota en sí. Por eso la poesía como todas las artes es hacer trascender al mundo objetivo lo que ya está dentro de nosotros y no pretender aprisionar el mundo dentro del ego para distorsionarlo y aberrarlo. (Elizondo, 2015, p. 67)

Ahora bien, sobre el tema que compete a esta investigación, lo siniestro, se puede asegurar que decir que la obra de Elizondo es siniestra no es algo nuevo, el propio escritor

hace mención sobre este tema en varios de sus textos. Elizondo fue trazando el camino hacia una literatura siniestra desde sus primeros años como escritor, con influencias particulares que sobresalen principalmente en su época creativa inicial: 1961 a 1966. En este periodo las obras de *Farabeuf o la crónica de un instante* y *Narda o el verano* se fueron gestando; para el año de 1966 ese primer Elizondo se terminaría de asentar con la publicación de la autobiografía *Salvador Elizondo*. Hay que aventurarse a decir que después de esta última publicación, Elizondo abandona un poco la poética de lo siniestro, no en su totalidad, pero su madurez como escritor —ya consagrado en las letras mexicanas— lo llevarían a explorar diferentes caminos.<sup>25</sup>

Este primer perfil del escritor se puede ver en algunos de los elementos base para desarrollar esta investigación: el desarrollo de la temática de lo siniestro y en relación con la construcción de los personajes femeninos en su obra. En lo siniestro femenino se encargará de exponer la transvaloración de lo siniestro y de lo cual se desarrolla en los capítulos siguientes.

Pero para ir trazando este camino, y habiendo ya puesto en contexto el periodo en el que Elizondo se desarrolló como artista/escritor, hay que poner también en contexto las publicaciones y trabajos que realizó en esta época (1961 a 1966), esto con el fin de cumplir los objetivos de esta investigación, por lo tanto, en esta parte del trabajo se hablará sobre la publicación de su primer libro *Poemas* y su primer cuento “Sila”; también se hará referencia

---

<sup>25</sup> Después de la publicación de *Salvador Elizondo* en 1966, Elizondo elabora su último proyecto «farabeufiano» con la publicación de *El hipogeo secreto*, un texto con características muy similares de *Farabeuf*. Después de esta publicación, Elizondo se aleja un poco (más no del todo) de este tipo de experimentos eróticos-siniestros para adentrarse a una época más madura donde se enfoca en otras maneras de experimentar a través de la palabra, como se refleja en el cuento “el grafógrafo” dedicado a Octavio Paz. Hay que dejar en claro que éste será uno de los sellos principales de su obra, en los textos que publicó después del *Hipogeo* se nota la madurez que iba obteniendo como escritor. En relación con el personaje femenino, la construcción de éste, después del hipogeo, si tiene un cambio muy drástico. Tema que más adelante se analizará a profundidad.

de sus publicaciones en la revista *S.Nob*; la aparición de *Farabeuf o la crónica de un instante* a la par de su proyecto cinematográfico con la película *Apocalypse 1900*; su segundo libro —y primero de cuentos— *Narda o el verano* y el proyecto autobiográfico de las jóvenes promesas de la literatura mexicana. Si bien en esta parte del trabajo no se realiza un análisis de estas obras, es pertinente mencionarlas en el contexto de la generalidad de la obra del autor el cómo fueron creándose y apareciendo estos textos.

### 1.3.3.1. Poemas

La aparición del nombre de Salvador Elizondo en las bibliotecas y librerías mexicanas vino de la mano de *Poemas* (1960), su primer libro «oficial». Esta publicación, de un tiraje de alrededor de 300 libros, tiene la peculiaridad de que fue financiada por el mismo autor. Pero lo que hay que resaltar no es el financiamiento o cómo es que vio la luz este libro, sino que no es una sorpresa que la incursión de Elizondo al mundo literario fuera a través de la poesía, pues algunas de sus grandes influencias fueron poetas como Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé y Paul Valéry, además, el lirismo lo traía en la sangre: su tío abuelo, Enrique González Martínez<sup>26</sup>, fue un reconocido poeta a nivel nacional y de quién el mismo Elizondo expresa lo siguiente:

---

<sup>26</sup> La obra de Enrique González Martínez —quién fuera tío-abuelo de Salvador Elizondo y de quién Elizondo hace referencia en varias entrevistas— ha sido considerada dentro del marco modernista. Su importancia en las letras mexicanas, como lo describe Alfonso Rangel Guerra, parece tener un símil con las del Elizondo ya que ambas obras rompieron con las reglas que imperaban en su momento. En palabras de Rangel Guerra “[...] es él [Enrique González] en la literatura mexicana quien rompe con este tipo de poesía, y propone, ante las elegancias engañosas y los excesos de la forma, la sobriedad y la profundidad del sentimiento. [...] La obra de este poeta mexicano tiende los caminos de comprensión hacia la existencia, y eso uno de los más claros ejemplos de la tarea poética en las letras mexicanas modernas” (Rangel, 2018, p. 353)

[...] con Enrique González Martínez que fue seguramente el poeta más importante que hubo en México hasta el momento de su muerte. Toda la primera mitad de este siglo González Martínez es de una perfección, una rítmica, una rima, todo es perfecto, pero esos son efectos ya conseguidos, no creo que nadie lo pueda superar sino mediante el empleo de otros nuevos procedimientos. (Elizondo, 1995, p. 11)

De hecho, antes de que Elizondo publicara este libro, ya había publicado poesía años atrás, como los poemas “Mañana será otro día” en *Letras potosinas: Vocero de Cultura* en 1952 y “El amor varado en primavera” en *Medio siglo 1* en 1953.

Sobre *Poemas*, como bien señala Gutiérrez Piña (2016), sólo hay dos reseñas: una por parte del escritor —y amigo de Elizondo— José de la Colina, que a grandes rasgos dice que “los poemas del libro parecen ‘nacidos en la nostalgia de un mundo más bello, de un orden perfecto y mitológico destruido por el tiempo’” (De la colina, 1960, citado por Larson, 1998); la otra de Fernando Rodríguez quien comenta que los poemas ahí expuesto por Elizondo “merecen un lugar especial dentro de la joven poesía mexicana” (Rodríguez, 1960, citado por Larson, 1998). Esto deja en manifiesto, desde esos años, las consideraciones del escritor sobre sus publicaciones y lo poco leído que era Elizondo fuera del ambiente académico y literario, lo cual el mismo autor reconoce en una entrevista en 1995:

[...] yo nunca he escrito para el público [...] prueba de ellos es que el público no ha respondido tampoco a mis libros, tengo reconocimiento y honores, pero casi todos de orden crítico, no tengo muchos lectores; mis muchos son de tipo académico. (Jiménez, 1995, p. 9)

En *Poemas* se encuentran las primeras visiones de la poética que iría delineando Elizondo y, principalmente, comienza a trazarse el objetivo de su proyecto basado en los alcances de la palabra. Según el mismo Elizondo, a pregunta de Jiménez Trejo, su intención

como escritor era la poesía, pero la poesía “entendida como la entiende Edgar Allan Poe, poesía como lo que significa realmente la palabra poesía que significa “hacer”, poema quiere decir cosa ya hecha, terminada, hechura de cualquier cosa en el sentido más general posible de la palabra” (Elizondo, 1995, p. 11).

A pesar de que en cuestión de ventas *Poemas* fue un fracaso, Elizondo no abandonó la poesía en su totalidad y continuó escribiendo poesía que se puede encontrar en sus diarios y en algunos otros textos como *Contubernio de espejos* (2012), antología que recopila poemas inéditos escritos por Elizondo entre 1960 y 1964. Además, hay que resaltar que *Poemas* es el único libro de su autoría que menciona en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana<sup>27</sup>:

Nada ilustra mejor la vocación de un escritor que la vida de su primer libro. En veinte años que han pasado desde que publiqué el mío —en edición privada de doscientos ejemplares fuera de comercio— he podido rescatar en las librerías de viejo, dedicados y las más de las veces intonsos, un gran número de ellos. Estos libros han cumplido su periplo; en dos décadas han vuelto al lugar de su origen y ahora se apilan en el desván junto a la multitud de sus hermanos [...]. (Elizondo, 2017, p. 143)

### 1.3.3.2. Sila

Ante el poco eco que tuvo su primer libro, en el año 1962 aparece el cuento “Sila”, el cual fue publicado en la *Revista de la Universidad de México*. El primer cuento de Salvador Elizondo deja muy en claro el impacto que tuvo en él y en su obra escritores como Juan Rulfo.

---

<sup>27</sup> Este texto se publicó en el libro *Camera lucida* (1983) bajo el nombre de “Regreso a casa”.

En “Sila” Elizondo explora una temática poco común en su poética: la mexicanidad, en este caso, con las acciones que se desarrollan en un ambiente del México popular pueblerino. Llama la atención el salto que da desde este cuento, con esta temática, a lo que tres años después presentará en *Farabeuf*, sin embargo, hay que rescatar varios aspectos del cuento de “Sila” que pueden ser considerados como los primeros guiños del primer Elizondo y su poética estilo farabeufiana. Temporalmente “Sila” se sitúa en la época en que Elizondo comenzó a escribir *Farabeuf*, entre 1961 y 1962, lo que deja entrever que el estilo que Elizondo desarrolló a lo largo de su vida como escritor no se dio sólo con la creación de su primera novela, sino que se fue puliendo desde sus primeros textos.

A grandes rasgos, “Sila” trata acerca de la tragedia que cayó sobre los pobladores de Sila. Se encuentran en él varias voces narrativas y la combinación de un estilo muy particular de emplear los diálogos como se ve en *Farabeuf* y *El Hipogeo secreto*. En “Sila” las creencias mexicanas se presentan de la mano de personajes como Obdulia “la bruja” que, con su mal de ojo, provocó que un personaje naciera —como mencionan en el cuento— imbécil. La creencia religiosa de los asesinos que gritan “Viva cristo rey” y los brutales asesinatos que generalmente se presentan en esos lugares para demostrar la valentía de los hombres son temáticas y situaciones que se presentan en el México «tradicional» de la época revolucionaria y posterior a ella.

Tal vez el más grande aspecto que resalta al leer este cuento es la clara influencia de los textos de Juan Rulfo que hizo Elizondo, pero no hay que dejarse llevar por la suave imitación que realiza, todo lo contrario, es gracias a la publicación de este texto que Elizondo comienza a crear su propia prosa y en la cual se pueden observar varios aspectos que el autor usaría en sus siguientes publicaciones. Sobre esto, hay que rescatar un comentario que la

revista *Letras Libres* publicó en su número 168 del año 2012 con relación a este cuento de Elizondo en el párrafo introductorio de la publicación:

Fruto de la admiración por *El llano en llamas*, “Sila” es el primer cuento de Salvador Elizondo, curiosa mezcla de Rulfo y Joyce, publicado en la revista *Universidad* en 1962, y que medio siglo después ofrecemos para recordar a una generación de autores que cambió el rostro de nuestra literatura. (S/A, 2012, p. 36)

Elizondo nunca ha ocultado sus influencias, de hecho, él mismo hace referencias de éstas tanto en algunos textos como en entrevistas y en sus diarios.

Un último dato alrededor del primer cuento de Elizondo es el que rescata Ross Larson en su investigación sobre el autor mexicano, pues comenta que este cuento quedará fuera de la publicación de *Narda o el verano* a propuesta de Emanuel Carballo, quién “recomienda que se publique el libro, pero sin el cuento rulfiano ‘Sila’, el primer cuento de SE [Salvador Elizondo] y el único en que emplea una anécdota rural y el lenguaje de los campesinos” (Carballo, 1978, citado por Larson, 1998).

### 1.3.3.3. S.NOB

En páginas anteriores se hizo referencia al estudio donde Elva Peniche Monfort hace una revisión de las características de esta revista con relación a las publicaciones sobre el erotismo, la antropofagia, el asesinato y el suplicio, además de otros temas, pero fueron, principalmente estos los que más se reflejarían en los primeros años del Salvador Elizondo como escritor. Si bien ya se ha hablado de las diferentes publicaciones, la composición y las temáticas de esta revista, hay que enfocarse en los artículos que Elizondo publicó en ella.



“La primera página de *Finnegans Wake*” publicada en el primer número, es un texto donde el autor traduce la primera página de este famoso libro de James Joyce. El estilo de Elizondo no aparece en sí en la traducción, sino en las 33 notas que él agrega para explicar lo que James Joyce quiso decir en su libro. Si bien la traducción ocupa poco más de media cuartilla en contraparte con las notas de Elizondo que son dos cuartillas completas, lo que o bien muestra el esfuerzo que hizo Elizondo por hacer entendible “un libro tenido casi por ilegible” (2004, p. 14), o simplemente quiso hacer gala de su erudición sobre un escritor tan complicado como lo es James Joyce. La admiración que el escritor mexicano tenía sobre el dublinés siempre lo ha dejado claro y en una de las entradas de su diario, Elizondo mismo cuenta como, desde joven, hizo lo imposible para conseguir los libros de Joyce, en particular con este libro:

MAYO 22

Le acabo de robar \$100.00 a mi mamá. Podré comprar el *Finnegans Wake*.

MAYO 23

Ya compré el *Finnegans Wake*. (Elizondo, 2015, p. 52)

En “Akbar del Piombo y el culto a los héroes”, publicado en el tercer número, el autor hace un análisis de las características de los diferentes tipos de héroes de Akbar del Piombo, donde explica cómo deben ser los héroes, las acciones de estos para ser catalogados como tal y menciona algunos ejemplos de quiénes son realmente héroes. Sobresale de esta publicación que se evidencia que Elizondo tenía, desde esos años, una escritura reflexiva<sup>28</sup> que se seguirá viendo en futuros trabajos.

---

<sup>28</sup> Por escritura reflexiva nos referimos a textos, como este artículo, donde el autor hace un análisis o un ejercicio mental. Otros textos donde el escritor hace este tipo de reflexiones son: “teoría del disfraz”, donde el autor

Tal vez “Necesidad y virtud de la coprofagia. Relato sobre la práctica de la coprofagia de un desconocido”, publicado en el sexto número, es el relato donde se pone en manifiesto la libertad que ofrecía la revista. Elizondo recrea una historia, que desde el índice se menciona que “casualmente encontró”, en la que habla del beneficio de practicar la coprofagia. El narrador de la historia expone datos de lugares, asociaciones y personajes respecto a quién y dónde se realizó lo que ahí se cuenta, lo que lograría confundir a algunos sobre la veracidad de lo escrito, cabe resaltar que este tipo de recursos de realidades alternas que el autor hace pasar como reales o los mundos posibles, al igual que la mención de la escritura reflexiva, caracterizarían a Elizondo a lo largo de su carrera, son recursos literarios donde el autor propone datos «precisos» y «reales» que serán una constante de su universo literario.

Finalmente, el último artículo que Elizondo publicó para esta revista (que sería el último número del hebdomadario), “Morfeo o la decadencia del sueño” publicado en el séptimo número, el autor trata diferentes temáticas relacionadas con el consumo de las drogas, el alcohol, el erotismo y el suplicio, haciendo reflexiones de lo que piensa sobre esos temas y acompañándolas con fotografías y citas de diversos autores. De los artículos publicados por Elizondo en *S.Nob*, éste deja entrever algunos guiños del comienzo de lo que tres años más tarde se convertiría en su novela *Farabeuf*.

En “Morfeo o la decadencia del sueño” el autor comienza con lo que parecería una defensa de las drogas y del impacto de éstas en las artes “el papel que las drogas han jugado en la historia de la literatura y las artes es difícilmente negable” (Elizondo, 2004, p. 2).

---

reflexiona sobre qué disfraz usar para asistir a una fiesta de disfraces. Después de reflexionar sobre la situación, los disfraces, qué tipo de disfraz usar, etcétera, decide no ir. Otro texto reflexivo es el de “Futuro imperfecto”, este cuento gira alrededor de la invitación por parte de Ramón Xirau para escribir un texto que su temática principal fuera *el tiempo*. El ejercicio mental que realiza el autor sobre qué escribir se ve interrumpido por un viajero del tiempo quién le entrega la revista donde se publica dicho cuento que aún no está escrito.

Además, tiene la particularidad de mezclar diferentes citas que van desde secciones del Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano para definir el opio —droga en la que se centra el texto— hasta citas de escritores como Jean Cocteau, Aldous Huxley, Samuel Becket, Thomas De Quincey, entre otros más. Otra peculiaridad del texto es el uso de fotografías, dibujos —representando a Baudelaire— e ideogramas chinos que representan al opio y al “no ser”. Todo esto acompaña a la publicación que termina con la fotografía del hombre siendo víctima del suplicio chino de los cien cortes, *leng tch'é*, seguido de una cita de George Bataille, extraída de *Las lágrimas de Eros* (1961), en donde el autor francés habla de esa imagen:

*Je me suis fait dire qu'afin de prolongar le supplice, le condamné recevait une dose d'opium. Dumas insiste sur l'apparence extatique des traits de la victime. Il est bien entendu, je l'ajoute qu'une indéniable apparence, sans doute, en partie du moins, liée à l'opium, ajoute à ce qu'a d'angoissant l'image photographique. (2004, p. 9)<sup>29</sup>*

Si bien parece que los fragmentos que componen este artículo no están ligados, sí llevan un orden en el que el autor va, principalmente, hablando del opio y demás drogas, además de hacer una queja de cómo “la época moderna ha contribuido a desvalorizar la experiencia dipsomaniaca. (...) el acto de drogarse ha perdido dos de sus características fundamentales: su rito y su misterio” (Elizondo, 2004, p. 6). El desarrollo de la temática de las drogas y la queja de la modernidad por su uso desvalorizado y carente de misticismo no son gratuitas si se atiende a la poética del autor. Desde el inicio y con la utilización del ideograma chino que representa el opio, la cita de Bataille y la imagen de Baudelaire,

---

<sup>29</sup> “Se me dijo que para prolongar el suplicio, el convicto recibió una dosis de opio. Dumas insiste sobre la apariencia extática de los rasgos de la víctima. Por supuesto, añadido, que una apariencia innegable, al menos en parte ligada por el opio que se suma a lo angustioso de la imagen fotográfica”. (Traducción del autor)

Elizondo muestra los elementos que más tarde se convertirían en el punto base de *Farabeuf*: la escritura china, el opio o la rebanada de cuervo — en la novela se usa con fines ritualistas— que utilizan los verdugos en el hombre supliciado, el erotismo de Bataille y el éxtasis representado por la *petit mort*. Su primera novela, se puede ver en esta publicación, ya se iba armando.

El escritor se estaba poco a poco formando, las piezas las iba poniendo él mismo desde sus inicios y tuvo la fortuna de contar con una revista como *S.Nob*, donde, al no tener límites, le dio rienda suelta a su temprana imaginación como escritor para ir poniendo los cimientos de su poética. En *S.Nob*, Elizondo deja entrever estos experimentos donde permea el universo de lo siniestro.

#### **1.3.3.4. Farabeuf o la crónica de un instante**

En el año de 1965 aparece en la escena nacional la obra con la que Elizondo se pondría en los peldaños más altos de la literatura mexicana: *Farabeuf o la crónica de un instante*. Con esta novela Elizondo fue galardonado con el premio Xavier Villaurrutia y lo convertiría, como él mismo dice, en un autor de moda. Es a partir de esta publicación que comienza la etapa más prolífica como escritor: entre 1965 a 1974 un total de 10 libros que varían entre novelas, cuentos, textos, crítica y artículos son publicados por el autor.

Sobre *Farabeuf* se han realizado una gran cantidad de reseñas, comentarios, críticas e investigaciones tanto nacionales como internacionales y todas, de una u otra forma, destacan su complejidad estructural y lo novedoso que esta novela representa para la literatura

mexicana. Una de las primeras reseñas es la que realizó el poeta Ramón Xirau, en la que expresa, de entre varios aspectos, que

Hay en Elizondo la tentación de la experiencia-límite, como en Céline o en Bataille; hay en Elizondo el relato en segunda persona como lo hay en Butor; hay en su libro un mucho del Marqués de Sade y acaso un poco (puede ser coincidencia), de la condesa Erzebeth Bathori: la tradición “demoniaca” de Europa, y especialmente de la Francia que encubrió a Sade para después descubrirlo, está presente a lo largo de esta “crónica” (aunque la palabra crónica implica una secuencia que el relato de Elizondo quisiera precisamente anular. Multifacética —aunque siempre referida a Farabeuf o “tal vez” a la imagen de Farabeuf, a la enfermera, o “tal vez” a su imagen, a las mujeres vagas que suscitan relaciones carnales y espejeantes o acaso a sus reflejos—, la obra es un texto—espejo. (1966, p. 44)

Además de esta reseña de Xirau, hay que mencionar algunas otras, así como críticas que se realizaron por parte de estudiosos franceses en el año de 1970, un año después de la primera traducción de *Farabeuf* al francés en 1969; destacan aquellas en medios como *Le figaro littéraire* por parte de Marc Alyn, en *Le Monde* hecho por Claude Feli y el *Bulletin Critique du Livre Français* y otros más, donde prácticamente todos acentúan, entre varios aspectos, lo novedoso de la escritura y las nuevas estéticas que propone Salvador Elizondo. A decir de Glantz, estas características que encuentran los críticos franceses en la primera obra no es menor ni se debe pasar desapercibido, pues “así, *Farabeuf* pasaba de convertirse, ¿por qué no?, en una muestra evidente de la influencia novelesca que poco a poco iba adueñándose de la mente de los países subdesarrollados, el nouveau roman” (Glantz, 2014, p. 556).<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Sobre el *nouveau roman*, el escritor, cineasta, ensayista y uno de los principales exponentes de la nueva novela, Allain Robbe-Grillet, propone varios aspectos significativos de esta nueva novela a rescatar. Según Robbe-Grillet, uno de los puntos más importantes es que la escritura, y la literatura en general, es siempre nueva, está viva y evoluciona; partiendo de esto, el autor se queja, principalmente, de los críticos, porque siempre mencionan a los clásicos como un molde a seguir o como punto de comparación y partida frente al escritor joven, por lo tanto, él cree que

*Farabeuf o la crónica de un instante* relata la historia de una mujer —con diferentes nombres y personalidades, como la enfermera, ella, Madame Farabeuf, Mademoiselle Bisturi<sup>31</sup>— que es presa de las pasiones que le provoca la fotografía de un hombre chino víctima del *leng tch'é*. A raíz de esta fotografía (Anexo 2), que es el pilar alrededor del que se va formando la historia, todos los sucesos narrados en la novela llevarán, siempre, a presenciar este hecho siniestro. Algunos de ellos son: un paseo por la playa que es súbitamente interrumpido por una estrella de mar que a la mujer le recuerda al hombre

---

Cada novelista, cada novela, debe mantener su propia forma. Ninguna receta puede reemplazar esta continua reflexión. El libro crea por sí mismo sus propias reglas. Incluso el movimiento de la escritura debe a menudo conducir a ponerlas en peligro, en jaque quizás, y a hacerlas estallar. (Robbe-Grillet, 2010, p. 42)

Esa nueva novela, de acuerdo con Robbe-Grillet, que es inclasificable y que rompe con las reglas, con los clásicos o la literatura aceptada por los críticos, eran consideradas y clarificadas como vanguardistas, apoyándose estos en los movimientos de vanguardia que iban cambiando constantemente y de manera rápida:

El término «vanguardia», por ejemplo, a pesar de su aire de imparcialidad, sirve las más de las veces para quitarse de encima —como encogiéndose de hombros— toda obra que amenace con provocar mala conciencia a la literatura de consumo masivo. Desde el momento en que un escritor renuncia a las fórmulas acostumbradas para intentar forjar su propia escritura, ve pronto que se le adosa la etiqueta: «vanguardia». (Robbe-Grillet, 2010, p. 56)

Dicho esto, el escritor desarrolla varias características y comparaciones importantes para diferenciar a los clásicos o a los escritores de “fórmulas acostumbradas” y la *nouveau roman*:

1. Personajes: en los clásicos estos son recordado y juzgado por el lector como, por ejemplo, los hermanos Karamazov de Dostoievski; en la *nouveau roman* estos rara vez son recordados. Grillet pregunta “¿Cuántos lectores se acuerdan del nombre del narrador de *La náusea* o en *El extranjero*?” (2010, p. 58).
2. Historia: para la crítica “un verdadero novelista es aquel que «sabe contar una historia»” (2010, p. 59); para el nuevo novelista “inventa con toda libertad, sin modelo” (2010, p. 61).
3. Compromiso: la literatura, el arte en general “y la revolución avanzan de la mano, luchando por la misma causa” (2010, p. 65); en la nueva novela, el arte es por el arte y será esto lo más importante para artista: su obra.
4. Forma y contenido: se enfocan, los clásicos y los modelos literarios, en la técnica: forma y fondo, en el formalismo, sobre el cual Grillet aún cuestiona que siga existiendo; en la *nouveau roman* “el arte no obedece a ninguna servidumbre de este tipo, ni tampoco a ninguna función preestablecida” (2010, p. 74).

<sup>31</sup> Como mencionamos en la aparición de la imagen de Baudelaire en el artículo “Morfeo o la decadencia del sueño”, Elizondo toma el nombre y el arquetipo de este personaje en su novela (la enfermera) del poema de Baudelaire titulado “Mademoiselle Bistouri”. Esto lo desarrollaremos más adelante cuando hablemos de la construcción del personaje femenino en la obra de Elizondo, sin embargo, es pertinente hacer esta anotación desde este momento.

supliciado; una mujer «escribiendo» en la ventana empañada el ideograma chino *liú* que representa nuevamente a la víctima del *leng tch'é*; los diarios con la fotografía impregnados de formol y tirados en el piso de una habitación de la casa ubicada en el número 3 de la *rue de l'Odeon*<sup>32</sup>; la enfermera caminando por el pasillo hasta llagar frente al espejo y verse reflejada; el teatro instantáneo del doctor Farabeuf con sus representaciones ritualistas. Estos son algunos de los elementos en los que Elizondo se vale de un tipo de écfrasis para representar la fotografía con narraciones que acaecen en imágenes y objetos. La esencia de la novela radica en la búsqueda por convertir a la polifacética mujer en la protagonista del suplicio, repetir el hecho capturado en la fotografía, convertirse/convertirla en “ese cuerpo que tanto aman” a través de infinidad de caminos, repeticiones, juegos de memoria y olvido con los que el autor intenta retener un solo instante: “Sí, la experiencia de entonces era una sucesión de instantes congelados” (Elizondo, 2017, p. 89).

En *Farabeuf* se encuentran elementos que Elizondo seguirá utilizando a lo largo de su carrera como escritor, la novela concentra gran parte de estos que definen su poética como la escritura china, los aspectos orientales, el erotismo basado en las propuestas de George Bataille, la utilización de elementos como el espejo, la repetición, la fotografía, la muerte, el instante, la memoria, el tiempo y lo ritualista.

Tres años antes de su publicación, Elizondo ya estaba en pleno proceso de creación

---

<sup>32</sup> Es probable que Elizondo usara esta calle de la capital francesa por la importancia que tuvo la Rue de l'Odeon para los escritores de la primera mitad del siglo XX. Para conocer mejor esta referencia, se encuentra el libro *La Maison des Amis des Livres, Rue de l'Odeon* de Adrienne Monnier, quien además fue dueña de la famosa librería que estaba ubicado en la misma calle en que se encontraba la casa donde se desarrolla la historia de *Farabeuf*. Aunque esto es tan sólo hipótesis y no hay una prueba de ello, las principales influencias literarias francesas de Elizondo solían pasar el tiempo en esa librería. No se puede, ante todas estas evidencias, abogar por la casualidad, aunque en una entrevista a la revista *Tierra Adentro*, Elizondo mencionó que él no conoce esa calle de la ciudad parisina. Sin embargo, este comentario de Elizondo puede no ser del todo cierto, pues Elizondo vivió un tiempo en la capital francesa y sería imposible, siendo un hombre interesado por la cultura y la literatura, pensar que no hubiera visitado la mítica librería parisina.

de la novela, pues se puede constatar que los segmentos fundamentales de ella como el erotismo, la fotografía y los ideogramas, ya eran parte de sus intereses, como se manifiesta en el último artículo publicado en *S.Nob* “Morfeo o la decadencia del sueño”.

También en su autobiografía *Salvador Elizondo* (1966), Elizondo narra un momento clave que lo hacen complementar el texto del supliciado de Pekín (génesis de *Farabeuf*):

(...) la realización de esta película hizo que llegar a mis manos el célebre *Précis de Manuel Operatoire* del Dr. H. L. Farabeuf, cuyas maravillosas ilustraciones de técnica amputatorias tenían un papel importante en mi película. Estos grabados, de una pulcritud incisiva sorprendente, complementaron gráficamente las imágenes que se habían formado en mi mente a partir de la fotografía de la tortura china y me sirvieron en la escritura de *farabeuf* para establecer ciertas dimensiones de atmósferas y de contrapunto de imágenes que dieron a la novela cierto carácter y cierto estilo inusitados en las corrientes más tradicionales de la narración castellana. (2000, p. 58)

La creación de *Farabeuf* conjuga así las influencias artísticas de Elizondo desde las cuales definió las herramientas para la construcción de su más célebre novela, obra que, como se ha visto a lo largo de este trabajo, se fue gestando poco a poco y de la que, como proyectos paralelos, su pasión por el cine también se vio materializada.

### 1.3.3.5. Apocalypse 1900

A la par del proceso creativo del proyecto farabeufiano, Elizondo también se aventuró en un proyecto cinematográfico<sup>33</sup> que no tuvo gran impacto ni relevancia, ya que solamente se proyectó en una ocasión para no volver a ver la luz en ninguna sala de cine hasta que, en el

---

<sup>33</sup> El objetivo de la realización de este proyecto era el de mandarlo al Festival en Francia, como lo cuenta el mismo autor.



aniversario de los 50 años de *Farabeuf o la crónica de un instante* y, por ende de la película, ésta fuera «rescatada» y proyectada nuevamente.

*Apocalypse 1900* es una película que —como bien dijo el propio autor en la cita anterior de la *Autobiografía*— utiliza entre muchas imágenes, algunas del *Précis de Manuel Operatorie* original del médico francés Louis Hubert Farabeuf y de la revista *La nature*. Con una duración de aproximadamente 25 minutos, la película, según el mismo director, trata de un hipotético fin del mundo donde confluye la tecnología y la naturaleza a través del impacto de las máquinas y la proliferación de éstas en el siglo XIX. En cuestión a la música<sup>34</sup> que acompaña a la producción, ésta está a cargo de Fredrich Chopin, Richar Wagner, Jacques Offenbach y una canción de Ivette Guilbert. Además de las proyecciones de imágenes y de una banda sonora imponente, la película cuenta con una narración en francés formada de textos de Charles Baudelaire, André Bretón, El Conde Lautréamont, George Bataille y Jean Cocteau, autores que habían predominado hasta ese momento —y a lo largo de su carrera— en las publicaciones de las que se han hecho referencia hasta este punto en este trabajo. El hecho de que *Apocalypse 1900* haya nacido a la par de *Farabeuf*, hace que ambos contengan elementos muy parecidos; el mismo Elizondo, en una entrada de su diario fechada el 4 de marzo de 1963, lo deja en claro:

Como quiera que sea creo que este trabajo me puede permitir dentro de poco hacer mi película sobre *La natura*. Aparte de esto no hay mucho. [...] También estoy madurando mi relato sobre el supliciado de Pekín que había yo empezado pero que destruí. Creo que ahora quedará mejor. (Elizondo, 2015, p. 80)

---

<sup>34</sup> Este recurso es muy bien utilizado por Elizondo no sólo en su(s) proyecto(s) cinematográfico(s), sino también en los de escritura, donde el autor se valdrá de este recurso para lograr el efecto deseado en el lector y en su obra (caso “la puerta” donde se vale de la música para lograr el efecto de un cuento del género de terror y el cual se menciona en el capítulo 3 de este trabajo).

Si bien *Apocalypse 1900* es la única película que Elizondo logró materializar, el autor le comentaría a Elena Poniatowska, quien a manera de reclamo, en una entrevista en 1960, por la inacción de su generación la escritora le señalaría a Elizondo que porque “no agarran una cámara y se van a filmar lo que les apetezca” (Poniatowska, 2006), el autor mexicano declararía lo siguiente:

Yo hice lo que usted me reclama: cogí una cámara y me fui a Guanajuato. Estuve una semana metido dentro de la cripta esa, filmando momias, teniendo como base un poema de T.S. Elliot, *Los hombres huecos* [Anexo 3]. Cada toma correspondía perfectamente a un verso del poema. ¡Se trataba de un equivalente filmico del poema! Y pensaba meterle la música correcta... (Pero una película así) no tiene ninguna posibilidad de ser distribuida, y por tanto, exhibida. Y ahí está la película enlatada. (Elizondo, 2006)

Curiosamente este vaticinio de la película-no-realizada sí le sucedió, como se menciona líneas arriba, con *Apocalypse 1900*, enlatada 50 años. Queda decir, sobre la película que Elizondo le comenta a Poniatowska en esa entrevista, que no se tiene prueba de su existencia.

Un punto para rescatar es que, al igual que *Farabeuf*, esta película es una muestra tangible de la influencia de Sergei Eisenstein sobre la obra y el proceso creativo del autor mexicano. Para Gutiérrez “su construcción está basada en los principios teóricos del montaje desarrollado por Eisenstein, principios que, entre otros, determinarán la estrategia de escritura de sus primeros textos narrativos” (2016, p. 40). Sobre cómo se fue formando este proyecto cinematográfico, a la par de su primera novela, que mejor que la explicación que el propio Elizondo dio en una entrevista con Jiménez Trejo:

No sé, digamos que las dos las encontré casi al mismo tiempo. Mientras estaba estudiando chino trabajaba en una película en la que traté de aplicar esos principios que he mencionado [...]. En esa búsqueda encontré un tratado que hoy en día ya ha sido desechado, pero que en su momento fue el más importante, especialmente la sección de las amputaciones y en donde el doctor Farabeuf explica cómo operaba sobre cadáveres y hacía amputaciones. Me topé con ese libro en una librería de viejo porque ya las amputaciones son una cosa pasada por la invención de la penicilina. Encontré el tratado y al mismo tiempo, entonces, estaba muy de moda el filósofo francés George Bataille que publicó un libro donde incluía la fotografía del chino en la tortura. La publicación en un libro que se llama *Las lágrimas de Eros*, ahí vi esa fotografía que a mí me impresionó muchísimo. A partir de la fotografía y de los dibujos hechos por el propio Farabeuf para ilustrar su libro, combinándolos con los procedimientos que expliqué, fui formando eso que es un escrito, poema en el sentido estricto de la palabra. (Elizondo, 1995, p. 7)

En definitiva, a pesar del poco eco que tuvo la película, este proyecto de Elizondo es tal vez uno de los más ambiciosos en su juventud, pues tiene la particularidad de unir dos aspectos que predominarán a lo largo de su vida: la literatura y la tecnología. De acuerdo con de los Ríos “el poner frente a frente a la literatura moderna y a las diversas invenciones del siglo pasado” (de los Ríos, 2012, p.33).

#### **1.3.3.6. Narda o el verano**

Un año después del éxito de su primera novela y con el reconocimiento nacional e internacional, se publicó el libro de cuentos *Narda o el verano* (1966). Este libro consta con un total de cinco cuentos que, según los registros de al menos cuatro de ellos, Elizondo fue creando a la par de *Farabeuf*. Tal vez sea por esta razón que en los cuentos se encuentran varias similitudes con la novela y que son parte de la poética de ese primer Elizondo. Algunos ejemplos de estos son el desdoblamiento de los personajes, el uso del espejo, la fotografía, la muerte y el asesinato como resultado de la pasión y, algo muy notable, la influencia y

misticismo de la cultura china como se muestra en “La historia según Pao Cheng”.

De este compendio de cinco cuentos, “Puente de piedra”, “En la playa”, “Narda o el verano”, “La puerta” y “La historia según Pao Cheng”, para efectos de este trabajo —sobre todo en el terreno del análisis— esta investigación se enfoca en sólo tres que son los que contienen el personaje femenino y más elementos para demostrar cómo se fue creando la poética siniestra de los primeros años del autor.

“Puente de piedra”<sup>35</sup>, cuento con el que abre este libro, narra la historia del último encuentro de una pareja de jóvenes enamorados, o que estuvieron enamorados, para tratar de salvar su relación. La historia corre sin ninguna complejidad más que las pláticas entre los dos personajes que pasean por diversos lugares. Los diálogos son banales que no ahondan profundamente en ningún tema en particular: hablan de todo y de nada. De tanto en tanto, el joven enamorado hace reflexiones, en una suerte de monólogo, para sí mismo por sus frustrados e inútiles intentos de rescatar el amor de su pareja, quien se muestra más bien desinteresada en él.

El pic-nic se ve frustrado repentinamente cuando al fin el joven había logrado una respuesta positiva a sus constantes insinuaciones, gracias a la aparición en escena del niño alvino y amorfo que asustó a la joven. Este hecho arruinó todo lo que se había logrado en ese paseo, al punto de que terminaron por decirse adiós y, al parecer, olvidarse para siempre, pero no olvidarse del niño amorfo, como se observa en la escena final del cuento:

—Adiós —musitó haciendo un gesto imperceptible con la mano.  
Aún estaba pálida y así la recordaría para siempre.

---

<sup>35</sup> Al momento de ser publicado *Narda o el verano*, Salvador Elizondo había publicado previamente tres de los cinco cuentos que componen este libro. Uno de ellos fue “Puente de piedra”, el cual fue publicado en *México en la cultura* el año de 1963.

—Adiós... —dijo él como si estuviera hablando consigo mismo, haciendo un movimiento de cabeza detrás del vidrio empañado de la ventanilla.

Pero los dos estaban pensando en otra cosa. (Elizondo, 2000, p. 20)

Este tipo de factores sorpresa en la historia que se presenta en este texto es algo que es replicado en muchas obras de Elizondo y en prácticamente todos los cuentos que componen *Narda o el verano*, como bien documenta Vicente Cabrera en su artículo para la revista *Confluencia* de 1988, en el cual propone que “en todos los cuentos de *Narda o el verano* se encuentra este sistema de cadenas de imágenes que desembocan en una realidad insólita, como una gran metáfora que sintetiza todo” (Cabrera, 1988, p. 60), como se ve con la aparición del niño albino y deforme.

El tercer cuento en orden de aparición es “Narda o el verano”, texto que le da el nombre al libro, el cual cuenta la historia de dos jóvenes que se van de vacaciones a la playa donde conocen a Elise, quién decide llamarse Narda, una hermosa joven de piel blanca y ojos verdes (¿grises?), quien pasa varios días con ellos y al final, como cierre de la relación de los tres, los abandona; días después Narda es encontrada, por unos pescadores, asesinada, al parecer, en un ritual.

Aunque en el cuento se detalla que el culpable del asesinato de Narda confesó su crimen, el final de esta historia deja la sensación de un final abierto gracias a Tchomba, la ex pareja de Narda al que los dos amigos llamaban caníbal y quien, por la descripción que se hace de él en el cuento y por cómo fue encontrada Narda, se pensaría que fue el culpable del asesinato.

En este cuento aparecen varias similitudes con “Puente de piedra”, una de ellas es la consecuencia del acto siniestro: como sucede en “Puente de piedra” con el niño amorfo que

ocasiona el alejamiento de los amantes, en “Narda o el verano” la muerte de Narda también ocasionó el distanciamiento de los amigos.

Otro elemento de gran importancia para la poética elizondiana, y que comparten estos dos cuentos, es la fotografía. Si bien ésta tiene una participación poco relevante en la historia de “Puente de piedra”, en “Narda o el verano” la fotografía es el catalizador del final trágico. Elizondo, en su cuento, lo explica mejor:

En realidad estaba perplejo pues el fogonazo del *flash* no había tenido sino un resultado incomprensible. La vida se había quedado congelada en aquella fotografía tomado con todas las agravantes. Narda se había quedado tan quieta ante ese violento orgasmo de luz que yo había producido que era como si se hubiera muerto en esa actitud. (2000, p. 71)

Hay que mencionar un dato particular de este cuento con relación a toda la demás producción de Elizondo: “Narda o el verano” ha sido el único texto de este autor adaptado al cine, ésta se realizó con el mismo nombre del cuento en el año de 1968 bajo la dirección de Juan Guerrero y con la actuación de Enrique Álvarez, Amadee Chaboy y Héctor Bonilla, entre otros.

“La puerta”<sup>36</sup> es quizá el cuento más enigmático de este libro y es tal vez el más parecido al estilo que Elizondo realizó en *Farabeuf*. La trama se desarrolla dentro de un manicomio en el que JHS, el personaje principal de la historia, se encuentra internada y donde vaga a través de los pasillos de ese lugar. El punto de inflexión de la historia se da cuando ella no se reconoce ni al verse al espejo. El ambiente en el que el escritor crea el cuento es

---

<sup>36</sup> Con relación a “La puerta”, éste tiene una publicación independiente en la *Revista de Bellas Artes* que corresponde al trimestre de abril, mayo y junio, la cual es paralela a la publicación del primer número de *Narda o el verano* (junio de 1966).

un ambiente con tintes siniestros muy parecidos a la literatura gótica, oscuro, donde lo familiar, como una puerta o ella misma, se vuelve extraño. El hecho que rompe con la «armonía» de la historia —como el albino en “Puente de piedra” y el flashazo de la cámara en “Narda o el verano”— es el desdoblamiento del personaje:

Se percató al cabo de un rato de que yacía sobre esa cama un cuerpo quieto, inanimado, que era el cuerpo de ella: su cadáver. Un escalofrío de terror le cruzó la espina y en un instante su frente se cubrió de sudor con el bochorno opresivo que le produjo la revelación súbita del rompimiento de todas las cosas de su vida. (Elizondo, 2000, p. 91).

No cabe duda que este es el cuento que «desentona» con lo que Elizondo había mostrado en este libro, debido a que es el único que muestra un ambiente lúgubre y los juegos retóricos y narrativos que el autor había mostrado en *Farabeuf*. Al leer “La puerta”, Elizondo hace recordar a otro de sus escritores que él admiraba: Edgar Allan Poe. Si bien, este cuento, a diferencia de los otros cuatro textos, sólo cuenta con un personaje, el desdoblamiento de este personaje ayuda al desarrollo de la historia.

Se dejan para el final los cuentos de “En la Playa” y “La historia según Pao cheng” por la diferencia de estos con el resto que componen *Narda o el verano*.

“En la playa”<sup>37</sup> cuenta la historia de un presidiario que intenta escapar en una balsa de las manos de Van Gult. El gordo, el personaje que está en pleno escape, sufre de varios hechos desafortunados que evitarán que logre su cometido. Van Gult, el perseguidor con rifle en mano, es quien lo caza en una balsa impulsada por unos negros. Es importante destacar que, en todo el cuento, Van Gult siempre se está burlando del gordo, como si éste fuera un

---

<sup>37</sup> “En la playa” es el tercer cuento publicado previo a su aparición en *Narda o el verano*, éste se publicó por primera vez en *Cuadernos de viento* en 1964.

personaje de comedia al que todo le sale mal, pero sobre todo por el sufrimiento a causa los sucesos poco afortunados que acompañaron al gordo en su escape. La historia no es más que una extensa agonía del escapista, de la cual Van Gult es el verdugo que decidirá cuándo y cómo puede terminar y que al gordo lo alcance su destino: la muerte.

Este texto, que se diferencia de los primeros tres ya mencionados, tiene como principal contraste la carencia del personaje femenino —y por lo tanto, el texto carece del hecho y de la sensación de lo siniestro femenino como si se da en los otros tres.

El último texto es quizá uno de los más emblemáticos de todo el acervo literario de Savalador Elizondo: “La historia de Pao cheng”, el cual al mismo Elizondo se le hace uno de los más interesante como deja en manifiesto en varias entrevistas. Las implicaciones que tuvo este cuento en la obra del autor merecen, por sí solas, una propia investigación por el tratamiento del espacio y del tiempo, el manejo de la cultura oriental y, más especial aún, la aparición del escriba, son sólo algunas de las características más emblemáticas de este cuento de no más de 5 cuartillas.<sup>38</sup>

El cuento, que es el último en orden de aparición dentro de la obra, narra la historia de un filósofo chino que viaja a través del tiempo y del espacio al mirar en el caparazón de una tortuga. En uno de sus viajes, Pao Cheng llega a una pequeña aldea donde una casa sobresale de entre todas las demás. Al entrar a esa casa ve a un hombre escribiendo, ese hombre, comenta el filósofo, escribía “La historia según Pao Cheng”. Este hecho condenaría al filósofo chino y al escritor de ese cuento a escribir por toda la eternidad: “si el hombre me olvida, moriré” (Elizondo, 2000, p. 98) expresó Pao Cheng.

---

<sup>38</sup> Gracias al cuento de Pao Cheng se da el nacimiento de un personaje fundamental para la obra elizondiana: el escriba. Este personaje, por sí solo, merece un análisis aparte, por lo cual es recomendable revisar la investigación citada en este trabajo, sobre *el grafógrafo*, de Gutiérrez Piña.



En este cuento se conjuga lo que Elizondo intentó desde el principio y a lo largo de su carrera: llevar la palabra hasta el límite en sus textos literarios, en este caso a condenarse eternamente:

Comprendió, en ese momento, que se había condenado a sí mismo, para toda la eternidad, a seguir escribiendo la historia de Pao Cheng, pues si su personaje era olvidado y moría, él, que no era más que un pensamiento de Pao Cheng, también desaparecería. (Elizondo, 2000, p. 98)

Los primeros tres cuentos que aquí se han mencionados tienen la particularidad de que se desarrollan en torno al personaje femenino, esto, con el objetivo de dejar en claro que en sus primeros años como escritor, Elizondo desarrolló una poética en el que la construcción del personaje femenino tiene tintes siniestros. Los elementos que van saliendo a la luz en la obra del escritor, desde sus publicaciones en *S.Nob*, pasando por *Farabeuf* y en *Narda o el verano*, van dándole, poco a poco, una imagen al personaje femenino que será la encargada de exponer el lado siniestro.

Finalmente, sobre este libro hay que mencionar que de los cinco cuentos que comprenden *Narda o el verano*, se tiene certeza que cuatro de ellos pueden ubicarse entre 1961 y 1965, la época en que Elizondo desarrolló una escritura con toques siniestros. Sin embargo, hay que recalcar que sólo uno de ellos, el más distinto a los otros cuatro, no se cuenta con registro o evidencia sobre su temporalidad: se trata de “La historia según Pao Cheng”; la diferencia de este cuento en relación con los otros lleva a concluir que, temporalmente, este cuento fue creado fuera del periodo de 1961 a 1965, pero no se tiene prueba de ello. Finalmente, sobre este libro de cuentos, Révész menciona que

A pesar de las claras diferencias que se detectan entre los cinco cuentos de *Narda o el verano* se vislumbra alguna esencia común en los textos, una especie de concepción coherente proyectada en cinco formulaciones diferentes. Los personajes en cada caso buscan una salida a una condición inquietante o nefasta que los conduce a unas situaciones límites. (2010, p. 113)

### 1.3.3.7. Salvador Elizondo

Con la fama a sus espaldas y su carrera cuesta arriba, en 1966, un año después de *Farabeuf* y el mismo año de la publicación de *Narda o el verano*, Elizondo aceptó la invitación de Giménez Siles y Emmanuel Carballo para participar en la colección Nuevos Escritores Mexicanos del Siglo XX Presentados por Sí Mismos, proyecto que, como se mencionó en las páginas anteriores, tuvo el objetivo de mostrar los nuevos baluartes de las letras mexicanas.

Este libro volvió a publicarse en el año 2000 bajo el nombre de *Autobiografía precoz*, 34 años después de su primera publicación, con la diferencia de que esta nueva edición incluye una “advertencia del autor” escrita por el mismo Elizondo, donde externa lo que esta publicación, realizada a los 33 años, era para él:

Ha pasado más de la mitad de mi vida desde que publiqué estas páginas, a mediados de los años sesentas, con el escueto título de *Autobiografía*. Libro presuntuoso que a los treinta y tres años de edad solamente un irresponsable se hubiera atrevido a escribir para halagar su vanidad, ya que a esa edad no tenemos todavía un testimonio válido que dar de nuestra vida. La mayor parte de las cosas está por hacerse. (2000, p. 9)

Las palabras del autor denotan una madurez que se van ganando con los años. A los 68 años, momento en que se reimprimió este libro, Elizondo ya es un escritor hecho, muy

atrás había quedado ese joven de 33 años que, a pesar de su éxito, apenas se iniciaba en el camino de la escritura. Sin embargo, hay que destacar las declaraciones que hizo el mismo Elizondo en 1995, en las cuales expresa el arrepentimiento de haber escrito este libro:

Ése [*Salvador Elizondo*] no lo cuento entre mis libros porque está mal hecho, no sirve. Es un libro del cual tampoco hablo, no me interesa, no existe para mí porque es completamente absurdo escribir tu autobiografía a los 33 años, qué puede uno decir que no sean estupideces. [...] si me arrepiento haber escrito mi autobiografía, que desecho por completo. De los demás estoy más o menos satisfecho. (Elizondo, 1995, p. 11)

Se desconoce el porqué, después de estas declaraciones y la clara aversión que Elizondo tiene por este libro, aceptó en reeditar y volver a publicarlo.

Volviendo a la época en que se realizó el proyecto por primera vez, Elizondo encontró en la autobiografía el medio para crearse, de una vez por todas, la imagen de escritor maldito, como lo fueran sus influencias literarias. Sobre éste hay que hacer mención del artículo de Adriana de Teresa sobre la imagen que se crea Salvador Elizondo en la autobiografía:

Para construir su imagen autoral como personaje oscuro, perverso, misógino y sádico, recurrió al relato de sus “amores descompuestos”, en sentido baudelairiano, con Silvia y su hermana, quien poco tiempo después se suicida. Ya casado y con una familia en expansión, narra su imposibilidad para asumir las responsabilidades de la vida cotidiana y su consiguiente refugio en el alcohol y en los “expedientes más inusitados para aliviar esa angustia que el alcohol no alcanzaba a ahogar”. (De Teresa, 2016, p. 76)

En esta explicación que de Teresa hace de la imagen que Elizondo se creó a raíz de la autobiografía, el autor mismo aprovechó de todas las opiniones y reseñas que hablaban de

él y de su *Farabeuf*, creándole y creándose, con la autobiografía, la imagen que de él se comenzaba a delinear.

En si la autobiografía ocasionó, a final de cuentas, que Elizondo fuera considerado un «escritor maldito» como lo fueron Baudelaire, Bataille, Pound y muchos más que se encargaron en formarlo como escritor. Imagen que, al parecer, le duraría toda su vida gracias a la pericia del escritor de adentrarse en temas tabú o vedados y desarrollarlos con una habilidad magistral.

La autobiografía contiene una gran cantidad de exageraciones y omisiones, como el mismo autor lo dice, pero es parte de la creación de la imagen del escritor, la cual, no precisamente es Salvador Elizondo persona, sino Salvador Elizondo escritor, situación que comprendió muy bien desde un principio.

En sí, la historia que se cuenta en *Salvador Elizondo* gira alrededor de Silvia (nombre con el que el autor refiere a su primera esposa Michele Albán), de una u otra manera los temas como el amor, la lujuria, el erotismo, la violencia y hasta su locura terminan en ella.

Con la participación de Elizondo en este proyecto de Emmanuel Carballo, el autor cierra su primera etapa como escritor, esa que rompió con los cánones de la literatura mexicana, inclasificable para algunos, encasillable en diferentes corrientes para otros. La crítica, frente a la obra de Elizondo, ha tenido, desde entonces y hasta el día de hoy, una tarea ardua.

Conocí a Salvador Elizondo en 1953... El humor negro, el erotismo entre doloroso y cándido, la poderosa información, la capacidad para acometer la literatura, la música, la pintura, la fotografía y el cine, me deslumbraron, me hicieron pensar que podría convertirse, cuando él así lo dispusiera, en un artista extrañamente innovador. (Carballo, 2004).

#### 1.4. Conclusiones parciales: después de 1966

Se ha propuesto y tratado de esclarecer, en este primer acercamiento a la obra de Elizondo enfocándome en el periodo que compone el corpus a analizar en esta investigación y de todo lo que estuvo alrededor de ella, cómo es que se fue formando su obra con una esencia siniestra a lo largo de los primeros años como escritor: el primer Elizondo. Esta propuesta tiene como cierre el año de 1966 con la publicación de su autobiografía. En sí, sobre este periodo en particular, Vélez García ostenta que “Elizondo exploraba en sus primeros libros, con precisión quirúrgica, territorios erótico-tanáticos bajo el magisterio de Sade y, en mayor medida, de George Bataille” (2014, p. 342).

Si bien se ha mencionado que a partir de la publicación de *Farabeuf o la crónica de un instante* en 1965 comienza la época más prolífica del autor, el periodo en que se centra esta investigación (de 1961 a 1966), es una etapa cargada de gran actividad para Elizondo, pues mientras escribía *Farabeuf* también realizaba su película *Apocalypse 1900* (y, al parecer, otras más), de igual manera escribía los cuentos que posteriormente se publicarían en *Narda o el verano*, escribía en su diario, así como reseñas y ensayos/artículos de películas, al igual que poesía y, por si fuera poco, dirigía revistas «literarias». La temporalidad lineal de sus creaciones por estos años no tiene, realmente, nada que ver a como se iban publicando, y que cada texto publicado en este periodo es un salto de tiempo dentro del periodo de 1961 a 1966.

En las obras venideras, después de 1966, la construcción del personaje femenino irá tomando otros rumbos: la violencia se irá matizando un poco hasta perder, casi por completo, el sentido siniestro que lo caracterizó en esa época; como se puede observar en libros como el *Grafógrafo* (1972), *Camera Lucida* (1983) o en *Elsinore: un cuaderno* (1988), donde sus

textos no tienen esa esencia siniestra tan marcada. Conforme avanza su carrera literaria, Elizondo explotará nuevos horizontes donde se encuentran escritos más filosóficos y reflexivos; rescata un poco la mexicanidad que su generación había desechado en sus inicios, pero más una mexicanidad no del macho revolucionario, sino del mexicano ciudadano como se puede ver en cuentos como “Los Indios verdes” o “Los hijos de Sánchez”.

Algo a destacar de la evolución y del salto del primer Elizondo a un escritor más maduro y reflexivo, es que, a pesar de ello, no abandona sus raíces, Elizondo seguirá manteniendo un estilo de libertad literaria que emprendió en *S.Nob* con la creación de sus propias máquinas patafísicas como el “cronostratoscopio” del Dr. Moriarty para viajar en el tiempo o el “anapoyetrón” para extraer la energía escondida en los poemas, la ciencia ficción elizondiana es parte del gran abanico de temas que aborda muy a su estilo. Además, Elizondo seguirá con temáticas místicas orientales como base de sus cuentos como el *Bardo thodol* expuesto en “El desencarnado” de *Camera lucida*; hablando de sus influencias literarias como en *Teoría del infierno*; de personajes históricos-literarios como Enoch Soames; haciendo juegos con las palabras en los textos como en el “Grafógrafo” y engrosando un universo literario tan único que, hasta hoy en día, sigue dando de que hablar a través de todos ellos.

Elizondo fue una máquina imaginativa y de escritura, por lo que no es de sorprenderse que, como menciona su esposa, Paulina Lavista, en el prólogo de la publicación de sus diarios, “murió como un soldado con su fusil, en su caso, pluma en mano” (2015, p. 12), al comentar que Elizondo dejó de escribir tres días antes de su muerte.

En definitiva, se puede asegurar que con la exitosa realización de su primera novela, pasando por sus cuentos desde “Sila” hasta los publicados en *Narda o el verano*, sus ensayos en *S.Nob* y finalmente en *Salvador Elizondo*, el escritor esboza con la poética de sus primeros

años de escritura, una literatura de índole siniestra, teniendo como punto medular al personaje femenino para exponer la transvaloración de lo siniestro que se refleja en su obra.

## **CAPÍTULO 2**

### **LO SINIESTRO**

#### **2.1. Camino a lo siniestro**

¿Será Dios o será Satanás lo que a través  
de ese viaje iniciático que poesía y arte realizan  
se revela?

**Eugenio Trías**

La palabra “siniestro” remite, en una primera instancia, a ideas y situaciones que causan estupor, miedo, pánico; imágenes que distan mucho de ser admiradas por largo tiempo o de mostrarlas con orgullo. Pero si se extiende más el concepto, se encuentra que lo siniestro no son solo cosas que causan sensaciones negativas; ante esto pensadores como Immanuel Kant, Edmund Burke, Friedrich Schiller, Friedrich Schelling y Eugenio Trías, entre otros, han hablado de una estética de lo siniestro relacionadas directamente con el ideal de belleza de



su época, fenómeno observable también a finales del siglo XIX con la aparición de las vanguardias y su (anti)estética, donde el ideal de belleza no es ya más la representación armoniosa de la realidad. Frente a la evolución del concepto y la percepción de éste, se le comenzó a abordar como una categoría dentro de la estética, es decir: la categoría estética de lo siniestro. Olga C. Estrada Mora deja en claro esta aseveración en su texto *La estética y lo siniestro* (1989), en el que la autora enfatiza, al hablar de la estética, que “es preciso abandonar ese concepto de estética como estudio de lo bello, armonioso y equilibrado” (189). La estética no sólo —siguiendo la línea de Estrada Mora— se encargará de lo bello, esa idea de que sólo la belleza es representada a través del arte debe ser abandonada para poder enfrentar al arte cara a cara.

Se puede afirmar que el camino de lo siniestro tiene su meta en ser considerado como una categoría estética y abarcar más que conceptos y acepciones negativas. Por lo tanto, para el estudio de esta temática hay que hablar de los elementos que no se pueden pasar por alto y que son sumamente importantes para una mejor interpretación, conceptualización, caracterización y comprensión de él.

En este capítulo se abordan varios tópicos que son esenciales para comprender y desarrollar la propuesta de lo siniestro y la transvaloración. Se desarrolla, primeramente, el tema de lo sublime desde las visiones de los principales teóricos que hablaron de este concepto. Después se da paso a la temática de lo bello, pues, como se indica a lo largo de este capítulo, lo sublime y lo bello tienen una conexión intrínseca que no se puede dejar de lado, por lo tanto, se exponen las diferentes concepciones de la belleza no sólo de la mano de los teóricos, sino también de épocas como el romanticismo principalmente. Una vez desarrollados estas teorías, se comienza con un recorrido histórico centrado en el siglo XIX y XX para finalmente presentar las propuestas de Eugenio Trías enfocadas en función de esta

investigación con el apoyo de las ideas de la transvaloración y del *détournement* de Nietzsche y Debord respectivamente.

## 2.2. Lo sublime

De acuerdo con Pedro Aullón de Haro (2017) existen tres grandes momentos del pensamiento de lo sublime: 1) la cultura griega y helenística, 2) al saber cristiano y contemplativo en general y 3) las obras de Kant y Schiller.

En sí, el concepto de lo sublime ha tenido una evolución constante desde su primera aparición con el tratado de Longinos hasta las últimas propuestas de Eugenio Trías o los comentarios y análisis de Lionel Klimkiewicz en su traducción al español del manuscrito original de *Das Unheimliche* de Sigmund Freud al español. Para Aullón de Haro

La más específica idea de sublime cabe resumir que se funda en los conceptos de *elevación*, que su significado primero en lengua griega, correspondiente al término *hypsos*; de *grandeza*, que es la principal especificación añadida a aquél por Longino, y de *absolutamente grande*, una *fuerza* y un *poder*, que es la moderna discriminación kantiana relativa a la determinación de lo *informe* y lo *ilimitado*, por contraposición a la armónica forma de la belleza. (Schiller, 2017, p.9)

Aunque la mayoría de los teóricos antes del siglo XX se decantan más con la idea de lo sublime con relación a lo enorme, la grandeza, lo infinito, como bien menciona Aullón de Haro, cada uno de ellos va agregando o quitando características de este tópico para que, con la aparición de las propuestas de Trías, éste se una en una sola categoría estética y formar parte del espectro de lo siniestro. Dicho lo anterior, hay que exponer a los principales teóricos y pensadores que trataron este concepto a fondo y ver su evolución.

### 2.2.1. Longino o Pseudo-longino<sup>39</sup>

Uno de los primeros tratados sobre lo sublime que se tiene registrado, es el del pensador griego Longino, quien en su texto *De lo sublime* (2014),<sup>40</sup> menciona que éste es una expresión de grandes y nobles pasiones que “eleva nuestra alma, como si fuera algo instintivo y exultante de dignidad, rebosa alegría y orgullo” (Longino, 2014, p. 16). Para que se dé el efecto de lo sublime, apunta Eco con relación al tratado de Longino, es necesario al sujeto creador (artista) como al que goza (espectador) (Eco, 2010).

Cuando un hombre inteligente y experto en literatura oye repetidamente un pasaje cuyo efecto no es disponer a la mente para la grandeza de alma y no deja en el pensamiento más que las meras voces que, examinadas de nuevo, cada vez significan menos, puede decirse con certeza que no es verdaderamente sublime porque no pasa del oído. Sólo es realmente grande aquello que ocasiona una reflexión profunda y hace difícil, cuando no imposible, toda réplica mientras que su recuerdo es consistente y duradero. (Longino, 2014, p. 16)

Lo sublime, señala Longino, es un efecto que se produce a través del arte, más precisamente a través de la palabra y la escritura. El autor menciona como ejemplos los poemas de los héroes griegos, sus hazañas, sus dioses, escritos que tienen una gran carga de pasiones y que es por lo que logran el efecto de lo sublime. Propone, además, cinco fuentes de «sublimidad expresiva» que se enlistan a continuación:

---

<sup>39</sup> No hay certeza si es realmente Longino la persona que escribió este tratado. La autoría de este escrito, al parecer, se le han adjudicado incorrectamente a él por malinterpretaciones, sin embargo, de esto tampoco hay certeza, muchos investigadores que han citado este texto mencionan este problema, otros ponen el «Pseudo-longino» para hacer esta aclaración.

<sup>40</sup> No ha sido posible, hasta el día de hoy, encontrar una fecha exacta de la aparición de este manuscrito por parte de Longinos. Según la referencia que se encuentra en esta misma versión el libro data del siglo I. Dicho lo anterior, hemos decidido, para la referencia, mencionar el año de la edición que se trabajó en esta investigación.

1. La concepción elevada de pensamientos.
2. Una pasión vehemente e inspirada.<sup>41</sup>
3. La doble formación de figuras.<sup>42</sup>
4. La dicción noble.<sup>43</sup>
5. La dignidad y elevación de estilo en la composición. (Longino, 2014, p. 17)

En estas cinco fuentes de lo sublime se pone en manifiesto que —desde la época de Longino— es el arte el medio por el cual se expresa y se da el efecto de lo sublime, el cual, básicamente, busca procurar el placer y hacer sentir las pasiones.

Algo más a destacar de este primer acercamiento de lo sublime a cargo de Longino, es el tema del alma. Cabe mencionar la tarea e importancia que ésta tiene en lo sublime, pues en varias ocasiones se menciona cómo a través de lo sublime «el alma se eleva» o cómo lo sublime es «el eco de un alma grande» o que sin él simplemente es «como si le arrebatas el alma al cuerpo».

La idea de la grandeza relacionada con lo sublime comienza con este pensador desde mediados del siglo I, propuestas que, como se irá observando, evolucionan con el paso del tiempo.

Queda mencionar sobre este manuscrito que éste se tradujo al francés por primera vez a cargo de Boileau y publicado hasta el año de 1674 —lo que nos hace inferir que la idea de lo sublime propuesta por Longino perduró por más de mil años sin una variación

---

<sup>41</sup> Longino enfatiza que estas primeras dos fuentes de sublimidad son innatas, a diferencia de las siguientes tres que son producto del arte.

<sup>42</sup> El pensamiento y la expresión (Longino, 2014, p. 17).

<sup>43</sup> Comprende la selección de palabras, la alocución metafórica y el pulimiento del lenguaje (p. 17).

importante—, casi cien años después de esta publicación, será Edmund Burke quien también analizaría este tema en su tratado *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* publicado en el año de 1756.

### 2.2.2. Edmund Burke

Burke realiza un análisis enfocado, por primera vez, en la temática de lo sublime y de lo bello, así como todo lo que está alrededor y dentro de ellas; hay que destacar que éstas se observan desde dos ópticas diferentes, es decir: los conceptos están separados.

Burke resume su teoría en el dolor y el placer, donde lo bello se relaciona con el placer y todas las pasiones que ocasionan esta sensación. Por otro lado, el dolor (el horror y lo terrible) son lo sublime. En el desarrollo de estos dos tópicos, Burke propone que estas dos pasiones pueden necesitar de una u otra para su existencia; sin embargo, el autor se inclina más por el hecho de que estas pasiones nacen cuando se está en un estado de «indiferencia»:

La mente a menudo se encuentra, y yo creo que casi siempre, en un estado que no es dolor ni de placer, sino que yo llamo estado de indiferencia. Cuando me transporte de este estado a un estado de verdadero placer, no parece necesario que yo pase por ninguna especie de dolor. (Burke, 1987, p. 24)

El autor desarrolla las ideas de las pasiones anteponiendo opuestos como la alegría y el pesar, el dolor y el placer, además de la propuesta del deleite<sup>44</sup>, también destaca la fuerza de las ideas que pueden causar en la mente donde el dolor, la enfermedad y la muerte

---

<sup>44</sup> Sobre el deleite, Burke lo utiliza para llamar así al «placer relativo», además que es la expresión que usa para explicar “la sensación que acompaña la remoción de dolor o peligro” (1987, p. 27).

producen las emociones del horror; aunque su contraparte (salud y vida) producen un cierto tipo de placer, no causan el mismo impacto que las pasiones negativas.

Las ideas de Burke se enfocan en las pasiones y en los sentimientos para explicar sus propuestas de lo sublime (y lo bello), en ellas plantea lo siguiente:

Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de *lo sublime*; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. (Burke, 1987, p. 29)

Cabe resaltar que las pasiones que giran y se relacionan con lo sublime, con el terror y el horror son más fuertes que las que producen las sensaciones y los sentimientos placenteros.

Al inicio de su texto, Burke abre con el desarrollo e importancia de las pasiones, comenzando con «la novedad» como “la primera y más simple de las emociones que descubrimos en el entendimiento humano” (1987, p. 23) y que es ésta la que se conjunta con casi todas las pasiones. Pero, en relación más estrecha con lo sublime, es «el asombro» la pasión que, junto con el terror, más produce el efecto de sublimidad, ya que, a palabras del autor, “El asombro es aquel estado del alma en que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror” (1987, p. 54).

Es claro como Burke diferencia lo sublime de lo bello a través de las pasiones y de los sentimientos que éstas provocan, donde, a resumidas cuentas, lo bello produce placer (y se puede contemplar) y lo sublime produce terror. Desde la visión de Burke de estas categorías se comienzan a dibujar las bases con las que Immanuel Kant realizaría sus aportaciones sobre estos temas.

### 2.2.3. Immanuel Kant

Si bien fue Edmund Burke de los primeros en desarrollar estas ideas de lo sublime «enfrentándola» con la idea de la belleza, será Immanuel Kant quién las defina y diferencie más concisamente. Para Eco (2010) el sentimiento de lo sublime puede ser despertado por objetos sensibles naturales que son conceptuados negativamente, faltos de forma, desmesurados, caóticos; algunos de estos sentimientos de lo sublime que menciona Kant de esta índole son la tragedia, la cólera o lo melancólico. Kant presentó sus primeras aproximaciones sobre estos temas en su texto *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* en 1764 y que desarrolla más ampliamente en la *Crítica del juicio* en 1790.

En un primer acercamiento sobre lo sublime (y lo bello) Kant lo presenta como un sentimiento diferente “de naturaleza más refinada, así descrito porque puede ser disfrutado más largamente sin saciedad ni agotamiento” (Kant, 2004, p.4), el cual está dividido en dos clases: sublime y bello, que son un sentimiento agradable, pero de diferente manera:

La vista de una montaña cuyas cimas nevadas se alzan sobre las nubes, la descripción de una furiosa tempestad o la pintura de los infiernos de Milton producen agrado, pero unido a terror; en cambio la contemplación de prados floridos, valles con arroyos ondulantes, cubiertos de rebaños pastando; la descripción del Elíseo o la pintura que hace Homero del cinturón de Venus provocan igualmente una sensación agradable, pero alegre y sonriente. Para que aquella primera impresión actúe sobre nosotros con la fuerza requerida debemos tener un *sentimiento de lo sublime*; para disfrutar la segunda es preciso el *sentimiento de lo bello*. (Kant, 2004, p. 4)

*Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764) es un texto dividido en cuatro capítulos donde el filósofo alemán se encarga en desarrollar (y dividir) básicamente todo lo que produce los sentimientos y las sensaciones de lo sublime y de lo

bello, como que “la noche es sublime, el día es bello” (Kant, 2004, p. 5) o que “lo sublime *conmueve*, lo bello *encanta*” (2004, p. 5). De las divisiones que presenta Kant a lo largo de su escrito, se destacan las siguientes:

- Por dimensión: Lo sublime ha de ser siempre grande; lo bello puede ser también pequeño.
- Por géneros literarios: la tragedia se distingue, en mi sentir, principalmente de la comedia en que la primera excita el sentimiento de lo sublime, y la segunda el de lo bello.
- Por estados de ánimo: la cólera es sublime; bondad es bello.
- Por sensaciones: amistad es sublime, la locuacidad es bella.
- Por género: la mujer es bella y de carácter bello; el hombre es de cualidades sublimes.

Además de éstas, y muchas más, Kant encasilla, a su vez, a lo sublime con base en tres caracteres generales:

Lo sublime es, a su vez, de distinta naturaleza. El sentimiento que lo acompaña es a veces de cierto horror o melancolía; en algunos casos, meramente admiración silenciosa, y en otro de una belleza que se extiende sobre un plano sublime. A lo primero le llamo lo *sublime terrorífico*; a lo segundo lo *noble* y a lo último lo *magnífico*. (2004, p. 2)

Entonces, lo sublime con Kant, partiendo de la idea que expone Burke, es aquello enorme, gigante, infinito; enfrenta al hombre a la «terrorífica» idea de la infinitud. Al



respecto, Trías, en su apartado sobre la idea de lo sublime a raíz de las concepciones de Kant, asevera lo siguiente:

El objeto infinito sensibiliza, por tanto, la idea racional-moral de infinitud. Con lo que el sujeto alcanza así la conciencia de su propia superioridad *moral* respecto a la naturaleza, que, sin embargo, evoca y remueve en él, al presentarse caótica, desordenada y desolada, la idea de infinito, dada así sensible como presencia y espectáculo. (Trías, 2001, p. 34)

Este primer texto y acercamiento a lo bello y lo sublime por parte de Kant puede bien ser considerado como un inventario de estos dos conceptos. Por otra parte, en *La crítica del juicio* (1790), el pensador alemán muestra un texto más elaborado con relación a estas dos propuestas. Kant enfatiza que ambos conceptos son agradables por sí mismos, pero “ninguno de los dos presupone un juicio sensible determinante, sino un juicio de reflexión” (Kant, 1989, p. 145). Además, éste liga los conceptos con el entendimiento (bello) y la razón (sublime).

En este segundo texto, Kant se encarga en definir, a manera de fórmula matemática o de una ecuación, qué es lo sublime, donde el autor pasa de “sublime es aquello en comparación con lo cual toda otra cosa es pequeña” (Kant, 1989, p. 151) a «despejar» la ecuación reflexionando cada aspecto de ella y definir lo sublime como “sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos” (Kant, 1989, p. 152), es decir, lo *sublime matemático* es aquello que se observa que queda fuera de nuestro entendimiento, por lo cual se necesita ver más allá. Lo sublime matemático es «magnitud».

Otra de las propuestas que se encuentran en *La crítica del juicio* es lo *sublime dinámico*. Kant relaciona esta idea con la fuerza de la naturaleza: “la naturaleza, en el juicio

estético, considerada como fuerza que no tiene sobre nosotros ningún poder, es dinámico sublime” (1989, p. 162), más adelante, el autor termina la idea con la siguiente sentencia: “[...] para el juicio estético, la naturaleza puede valer como fuerza, y, por tanto, como dinámico sublime, sólo en cuanto es considerada como objeto de temor” (1989, p.163). Es decir, lo dinámico, la fuerza de la naturaleza produce temor o malestar contra nosotros.

Ambos conceptos, o juicios estéticos como los maneja el autor en la reflexión de lo matemático y dinámico, los termina por conceptualizar de la siguiente manera:

- Lo bello es el juicio solo (y no, por consiguiente, por medio de la sensación, ni según un concepto del entendimiento). De aquí se sigue naturalmente que puede agradar sin ningún interés.
- Lo sublime es lo que agrada inmediatamente por oposición al interés de los sentidos.

Es con el desarrollo de las ideas de Burke y de Kant que se propone la ambivalencia entre el dolor y el placer —y otros opuestos— en los conceptos de lo sublime y lo bello, y partir de estas ambivalencias es en lo que Trías se basa para desarrollar su tesis que da pie a la teoría de lo siniestro:

El sentimiento de lo sublime alumbra, pues, en plena ambigüedad y ambivalencia entre dolor y placer. El objeto que se remueve debería, en teoría, despertar dolor en el sujeto. Es un objeto que, de aproximarse a él el individuo que lo aprende, quedaría destruido o en trance de destrucción. (Trías, 2001, p. 35)<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Sobre este sentimiento, Trías propone las etapas del proceso de lo sublime: 1) Aprehensión de algo grandioso que sugiere la idea de lo informe, indefinido, caótico e ilimitado. 2) Suspensión del ánimo y consiguiente sentimiento doloroso de angustia y de temor. 3) Conciencia de nuestra insignificancia frente a esa magnitud inconmensurable. 4) Reacción al dolor mediante un sentimiento de placer resultante de la aprehensión de la

Se entiende, con estas palabras de Trías, el porqué la gran parte de los ejemplos mencionados de lo sublime, expuestos por Kant, tienen que ver con el cielo estrellado e infinito, con ciclones, tempestades, desiertos y océanos, es decir, lo infinito, lo enorme, aquello en donde «la superioridad moral del individuo» no sirve para nada y es por eso que lo sobrepasa, lo aturde y lo espanta. Es “un sentimiento de dolor que nace de la imaginación, en la apreciación estética de las magnitudes, con la apreciación mediante la razón” (Kant, 1989, p.159), al igual que es “un placer despertado por la concordancia que tiene justamente ese juicio de inadecuación de la mayor facultad sensible con ideas de la razón” (1989, p. 87). En síntesis, menciona Klimkiewicz que lo sublime, a partir de Burke y Kant, es

una sensación en donde, más allá de lo bello, nos encontramos con lo infinito, lo magnánimo, lo terrorífico, lo caótico, el dolor, el placer, lo misterioso, lo oculto, lo invisible, lo desasosegante. Con él se abre un campo donde tiene lugar aquello que se presenta como discordante. (2014, p. 171)

#### **2.2.4. Friedrich Schiller**

Al igual que Kant, Schiller también presenta dos textos donde desarrolla el tema de lo sublime. El primero de ellos, *De lo sublime* (1793), texto que se publicó tres años después de *La crítica del juicio* de Kant, lleva como subtítulo “ampliación de algunas ideas de Kant”, lo que pone en manifiesto la importancia de las propuestas kantianas. Sin embargo, esta ampliación no significa, precisamente, ser condescendiente con ellas. Schiller contrapone sus

---

forma informe por medio de la idea de la razón. 5) Mediación cumplida entre espíritus y naturaleza en virtud de la sensibilización de la infinitud.

A través del gozoso sentimiento de lo sublime el infinito se hace finito, la idea se hace carne, los dualismos entre razón y sensibilidad, moralidad e instinto, número y fenómeno quedan superados en una síntesis unitaria (2001, p. 34).

ideas con las de Kant, exponiendo, por ejemplo, su clasificación de lo sublime teórico y lo sublime práctico con lo matemático y dinámico de Kant, ya que con la clasificación de este último “no puede —expresa Schiller— inferirse, con suficiente claridad, si la esfera de lo sublime queda exhausta o no [...]” (2017, p. 25). En contraparte, en la ampliación de los conceptos kantianos, Schiller propone lo siguiente:

En lo sublime teórico, la naturaleza como *objeto del conocimiento*, se encuentra en contradicción con el instinto de representación. En lo sublime práctico, está en contradicción el *objeto de sensibilidad*, con el instinto de conservación. Allá [haciendo referencia a Kant] se la consideró sólo como un objeto que debía ampliar nuestro conocimiento; acá, se la representa como un poder, que puede determinar *nuestro* propio estado. (2017, p. 35)

Además de la contraposición de conceptos, plantea *lo sublime contemplativo*, al que define como “los objetos que exclusivamente nos revelan un poder de la naturaleza muy superior al nuestro” (Schiller, 2017, p. 56), no obstante, en lugar de, como menciona Kant y Trías, «destruirnos», estos “dejan a nuestro criterio aplicar dicho poder a nuestro estado físico o a nuestra persona moral” (2017, p. 56); igualmente presenta *lo sublime patético*, en la cual menciona dos condiciones que, como se verá más adelante, tienen relación con el efecto de lo siniestro: “*Primero*: una viva representación del *sufrimiento*, para suscitar con la debida intensidad la pasión compasiva; *segundo*: una representación de la *resistencia* contra el sufrimiento, para atraer a la conciencia la libertad interior del espíritu” (2017, p. 68).

El segundo trabajo que Schiller dedicó al tema de lo sublime fue presentado en 1801 y lleva el nombre de *Sobre lo sublime*, en este texto se puede encontrar un escrito más pensativo ya que introduce varias características de lo sublime que no había dado

anteriormente. También se puede observar sus ideas sobre la belleza y la ambivalencia de estos dos conceptos:

En lo bello armonizan la razón y la sensibilidad, y sólo por esta armonía tiene su atractivo para nosotros. Consiguientemente, por la sola belleza nunca sabríamos que somos predestinados y capaces de comprobarnos como inteligencias puras. En lo sublime, en cambio, no armonizan la razón y la sensibilidad, y justamente en esta contradicción entre ambos está el encanto con el cual lo sublime conmueve nuestro espíritu. (Schiller, 2017, p. 77)

La mayoría de los teóricos que desarrollan el tema de lo sublime lo hacen de la mano de la idea de la belleza; más adelante, al tratar las propuestas de Trías, se observa como esos dos conceptos son sintetizados en uno solo. El camino de lo sublime, como se ha visto, va variando desde las primeras propuestas de Longino hasta lo expuesto con Schiller y estos conceptos se asientan aún más en las bases y características del romanticismo.

### **2.2.5. Romanticismo**

Con las diferentes visiones que se han expuesto sobre la temática de lo sublime en los apartados anteriores, se puede advertir que estas perspectivas tomarán mayor fuerza en el siglo XIX con el romanticismo.

El cambio que se da en el romanticismo<sup>46</sup> lo presenta como una de las épocas más importantes en el mundo artístico literario, no sólo en el desarrollo de temas como lo sublime

---

<sup>46</sup> Sobre las bases puestas de lo sublime con relación al romanticismo, Aullón de Haro expresa lo siguiente: “en Schiller y Schelling, sobre la anterior base de Kant y en el caso de Herder sin ella, lo sublime, como tantos otros elementos, en especial de disposición schilleriana, queda definitivamente entregado al Romanticismo” (Schiller, 2017, p. 30). Por su parte, Umberto Eco, al respecto, menciona que “estas ideas [lo sublime], retomadas más tarde y, a lo largo de todo el siglo XIX, por numerosos autores y con matices diversos, alimentarán por sí solas la sensibilidad romántica” (2010, p. 294).

y muchos más de los cuales se harán mención en esta investigación, sino también toma gran importancia con el tema central que aquí se está desarrollando: lo siniestro. Asimismo, en este periodo se encuentran las bases de y para la obra de Salvador Elizondo, lo cual se expondrá en el análisis de la obra elizondiana, donde se observa como varias de las influencias del escritor mexicano provienen, precisamente, de la literatura romántica.

Las primeras acepciones con relación al término *romántico* parten de una carga negativa: lo romántico era sinónimo de ridículo, innatural, quimérico. Praz señala que “se llamaba *romantic* a todo lo que parecía fruto de lo fantástico” (1999, p. 50), donde lo fantástico es también un concepto peyorativo. Esta negatividad con que es interpretada la fantasía es el parteaguas para que ésta fuera reconocida como parte de la obra de arte, debido a que los temas fantásticos serán los que dominaron durante esta época.

La evolución del romanticismo se puede registrar en estas dos palabras y todo lo que está alrededor de ellas: lo *romantic* que da un salto del sentido peyorativo a ser considerado como artístico; y del toque *fantástico* de sus conceptos hasta, de igual manera, ser considerado parte del universo artístico.

Lo fantástico, y en general todo el romanticismo, lleva en lo inefable su esencia, como sugiere Praz en las asociaciones del concepto de *romantic* “con palabras que expresan estados de ánimo inefables” (1999, p. 58), al tratar de decir lo que no puede ser dicho o explicado, como lo intenta el romanticismo, se vale de lo fantástico para lograrlo. La valía de los autores románticos se encuentra en cambiar el sentimiento negativo con el que comenzó su movimiento y el de aventurarse no sólo en materializar sus sentimientos con los cánones preestablecidos, sino romper con ellos.

Oficialmente<sup>47</sup> se puede decir que el Romanticismo comenzó a finales del siglo XVIII en Alemania e Inglaterra como la contraposición del clasicismo, esto se manifiesta con los temas<sup>48</sup> que dominan el ambiente cultural romántico a diferencia de su exposición en la época clásica, por ejemplo, los ideales de belleza. A opinión de Klimkiewicz

Lo que caracteriza al romanticismo es salirse de los límites de lo bello entendido como armonía y justa proporción (elementos que son propios del clasicismo) y explorar la sensibilidad subjetiva poniendo el eje sobre lo que llamaban, por ejemplo, la intuición, la fantasía creadora, el instinto y lo irracional. (2014, p. 37)

La manifestación y expresión de la belleza alcanzará nuevos horizontes gracias al pensamiento del artista romántico<sup>49</sup>, a partir del siglo XIX, que se fue expandiendo por la mayor parte de Europa principalmente en Francia, Italia y España. Un ejemplo de ello es el verso del poeta británico John Keats, quien dice lo siguiente: “la belleza es la verdad, la verdad belleza...” (Keats, 2005, p. 54).

Si se parte desde la idea de que el romanticismo es la contraposición de lo clásico, entonces los románticos, a diferencia de los clásicos, “no buscan una belleza estética y armónica, sino dinámica, que deviene y, por tanto, no armónica, puesto que [...] lo bello puede surgir de lo feo, la forma de lo informe, y viceversa” (Eco, 2010, p. 315). El hecho de expandir el ideal de belleza a otros elementos fuera de lo simétrico, lo armónico, delicado, etcétera, abre diferentes posibilidades para exponer, como bien menciona Keats, la verdad.

---

<sup>47</sup> Aunque está datado en el siglo XVIII el inicio de la época romántica, Praz alude a diferentes estudios que proponen varios momentos que pueden ser catalogados como «románticos» desde antes de cristo.

<sup>48</sup> Interesante también es la propuesta que hace Praz con la relación del romanticismo y la época clásica y cómo desde el siglo XVII y XVIII se trataban los temas característicos del romanticismo de manera esporádica y de forma intelectual, no como en la época romántica que serán los temas que dominarán en el ambiente.

<sup>49</sup> Aunque el concepto de la belleza en la época romántica lo veremos más adelante, las características del romanticismo se pueden rastrear desde su forma de entender, conceptualiza, analizar y, sobre todo, la manera de expresar la belleza.

Los románticos, pues, se darán a la tarea de buscar nuevas formas, nuevos escenarios que serán para ellos las herramientas para romper las cadenas que los tenían aprisionados, como apunta Praz al decir que “para los románticos, la belleza toma relieve precisamente por obra de aquellas cosas que parecen contradecirlo: lo horrendo, cuanto más triste y doloroso es, más lo saborean” (1999, p. 68).

Los estándares que tomó el romanticismo para sí se pueden ver expresado por las figuras que aparecieron en su universo artístico literario y pictórico. Por ejemplo: el monstruo creado por el Doctor Viktor Von Frankenstein de la escritora Mary Shelley; la exaltación de los personajes femeninos de historias trágicas como Medusa, de quien el poeta Percy Bysshe Shelley escribe lo siguiente:

### **Medusa**

Yace observando el cielo  
de la medianoche, supina  
sobre una cumbre montañosa nublada; más  
abajo,  
se puede divisar tierras lejanas y  
temblorosas;  
el horror y la belleza son en ella divinos.  
Sobre los labios y sus párpados parece  
Ponerse  
la gracia como sombra, de la que resplandecen  
lúvidas y ardientes, que abajo se debaten,  
la agonía de la angustia y la muerte. (Shelley, 1819, citado por Eco, 2010)

O como Lilith, a quien Goethe, con su Fausto, dedicó las siguientes líneas:

FAUSTO. - ¿Quién es aquella?  
MEFISTÓFELES. – Vela bien: es Lilith.  
FAUSTO. - ¿Quién?



MEFISTÓFELES. - La primera mujer de Adán. No te enamores de sus cabellos hermosos, sin importar que sea un fino adorno que contribuye tanto a su belleza, porque cuando con ellos alcanza a un joven no lo deja ir más. (2013, p. 128)

Aunado a esto, Víctor Hugo, uno de los más notorios escritores románticos, escribió en su libro *Cromwell* (1827) el prefacio que es considerado como el manifiesto del Romanticismo. En este texto el autor destaca varias de las características de esta época, pues exalta la fealdad, lo grotesco, lo sublime y muchos más elementos que se contraponen a la época clásica y le dan las características al romanticismo:

Lo bello no tiene más que un tipo, lo feo tiene mil. Es porque lo bello, humanamente hablando, sólo es la forma considerada en su expresión más simple, en su simetría más absoluta, en su armonía más íntima con nuestra organización; por eso nos ofrece siempre conjunto completo, pero restringido. Lo que llamamos lo feo, por el contrario, es un detalle de un gran conjunto que no podemos abarcar y que se armoniza, no con el hombre, sino con la creación entera; por eso nos presenta sin cesar aspectos nuevos, pero incompletos. (Hugo, 2019, p. 15)

Se puede concluir que nace, con el romanticismo y con base en lo que dice Víctor Hugo, la estética de lo feo. Los personajes como Medusa o el monstruo de Frankenstein son una buena imagen de lo que el romanticismo pretende introducir como bello.

Además, en la época romántica sobresalen temas como lo desordenado, macabro, terrorífico y extraño que son manejados como una actitud de sensibilidad, como las palabras que Russell expresa sobre esta época, donde ejemplifica al romanticismo en general con la famosa obra de Mary Shelley:

[Mary Shelley's Frankenstein] contains what might almost be regarded as an allegorical prophetic history of romanticism. [...] he is, at first, a gentle being, longing

for human affection, but he is driven to hatred and violence by the horror which his ugliness inspires in those whose love he attempts to gain. (Russell, 1972, p. 680).<sup>50</sup>

Lo horrendo se vuelve bello, pero es una belleza atormentada y contaminada, es bellamente horrendo u horrendamente bello, el placer y el dolor convergen en un mismo espacio al grado que ambas llegan a confundirse.

La época romántica ofrece una multiplicidad de posibilidades que se irán acrecentando y expandiendo con los simbolistas, decadentistas, vanguardistas hasta llegar hoy en día. El ideal de belleza de esta época es el que se lleva gran parte de los análisis que hablan de este periodo en específico, lo es porque es un parteaguas en el pensamiento y en el arte, ya que, a través de una belleza más amplia, los sentimientos «negativos» y las imágenes «feas» y «grotescas» pueden ser expresadas con libertad por el romántico. Las características que ofrecen los poemas, cuentos, novelas, pinturas y demás expresiones artísticas se pueden ver plasmadas en la obra de Salvador Elizondo y en la construcción de sus personajes femeninos que, sin lugar a duda, nacen de las bases románticas.

### 2.3. La belleza

Así como se observa una evolución con la temática de lo sublime, este mismo efecto se presenta con la temática de la belleza, por lo que es conveniente abordar el tema de belleza vista desde diferentes puntos y momentos. Esto, con el objetivo de advertir la evolución de

---

<sup>50</sup> [El Frankenstein de Mary Shelley] contiene lo que casi puede considerarse como una historia profética alegórica del romanticismo. [...] Es, en un principio, un ser amable, anhelante del afecto humano, pero es llevado al odio y a la violencia por el horror que su fealdad inspira en aquellos que inventa ganarse con amor. (Traducción del autor)

esta temática y así poder plantearla en función al tema en el que este trabajo se centra: lo siniestro. Para esto, se realiza un compendio de diferentes definiciones de la belleza, así como las características que se le daban. Todo esto seguirá el camino de llegar a la belleza siniestra en función al personaje siniestro.

Se parte, entonces, de los pensadores que contraponían lo bello frente a lo sublime, para continuar con las épocas que en este trabajo se han mencionado para, finalmente, llegar con las propuestas de Eugenio Trías.

### **2.3.1. Edmund Burke: las pasiones**

En el apartado III de la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1756), Burke define la belleza como “aquella cualidad o aquellas cualidades de los cuerpos, por los que estos causan amor o alguna pasión parecida a él” (1987, p. 66). Burke limita su concepto de belleza a «cualidades meramente sensibles», el problema de lo expresado por este pensador es que, para definir la belleza, éste tiene que definir «amor» y a su vez adecuarlos para que funcionen en su definición.

«Amor» es “la satisfacción que deriva de la mente al contemplar cualquier cosa bella, sea de la naturaleza que sea” (Burke, 1987, p. 66). Por otro lado, es interesante la distinción que Burke hace con otra pasión: el deseo. Por «deseo» el autor lo define como una “energía de la mente que precipita a la posesión de ciertos objetos [no necesariamente bellos]” (1987, p. 66). El objetivo de Burke en distinguir el amor del deseo (o lascivia) es el de limitar al amor al objeto bello, pues el deseo, como lo propone, no tiene que ser necesariamente por el objeto bello, sino cualquier objeto; además, el deseo puede ser violento, a diferencia que el amor, según Burke.

Se puede notar que las definiciones se centran en las cualidades del objeto/sujeto contemplado y que, asimismo, considera su interpretación diferenciando la contraparte que es lo sublime. Para explicarlo mejor, se presenta un cuadro donde se contraponen las propuestas de Burke sobre la belleza y lo sublime:

**Tabla 2**

*Comparaciones entre la belleza y lo sublime*

<b>BELLEZA</b>	<b>SUBLIME</b>
Comparativamente pequeño. Lisa y pulida. Evitar la línea con un desvío imperceptible. No debe ser oscura. Ligera y delicada.	Grandes dimensiones. Áspero y negligente. Ama la línea recta y hace fuerte desviación. Oscuro y opaco. Sólido y macizo.

### 2.3.2. Immanuel Kant: los momentos de la belleza

En relación con la belleza, Kant desarrolla esta idea vista desde diferentes perspectivas o momentos —que es como lo divide el autor—. En el primer libro de la *Crítica del Juicio* (1790), “analítica de lo bello”, realiza un extenso análisis de lo bello para deducir la definición de lo bello según lo indagado, por lo que propone cuatro momentos donde en cada uno de ellos define la belleza:

**Tabla 3**

*Momentos de la belleza*

<b>MOMENTO</b>	<b>DEFINICIÓN</b>
Primer momento (Satisfacción)	Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento <i>sin interés alguno</i> El objeto de semejante satisfacción llámese <i>bello</i>
Segundo momento (Universalidad)	Lo bello es lo que, sin concepto, es representado como objeto de una

MOMENTO	DEFINICIÓN
	satisfacción «universal».
Tercer momento (Finalidad)	Belleza es forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él la representación de un fin.
Cuarto momento (Necesidad)	Bello es lo que, sin concepto, es conocido como objeto de una <i>necesaria</i> satisfacción.

Las ideas sobre la belleza no parten desde la publicación de la *Crítica del juicio*, sino Kant había externado su idea de ésta en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764). De este libro hay que rescatar como se da esa sensación de lo bello en las personas de «carácter sanguíneo». Esta sensación servirá como complemento de las definiciones que se presentaron de los cuatro momentos de belleza.

El que es de temperamento *sanguíneo* tiene predominantemente *sensibilidad para lo bello*. Por lo tanto, sus alegrías son sonrientes y vivas. Si no está alegre es porque se encuentra disgustado; conoce poco la tranquila satisfacción. La variedad es bella y él gusta del cambio; divierte a los demás y su compañía es grata. [...] La alegría de los otros lo alegra y el sufrimiento de los demás le entenece el corazón. (Kant, 2004, p. 21)

Al leer como Kant describe al sujeto sanguíneo, éste ofrece una sensación de paz, tranquilidad, alegría y demás sensaciones que el pensador alemán da al sentimiento de la belleza.

### 2.3.3. F. Schiller: lo armonioso

Por su parte, en *Sobre lo sublime* (1801) Schiller define a la belleza como aquello que “armonizan la razón y la sensibilidad y sólo por esta armonía tiene su atractivo para nosotros”

(2017, p. 77), es decir, al conjuntar, a través de la armonía de la razón y la sensibilidad, es que lo bello puede ser atractivo.

La belleza, además, es un tipo de libertad y de gozo en la naturaleza para el hombre. Según las propuestas de Schiller, hay dos genios que proporciona la naturaleza: uno reconoce el sentimiento de lo sublime, el otro el sentimiento de lo bello. Este último, como se observa en la cita anterior, “armoniza los instintos sensibles con las leyes de la razón” (2017, p. 74).

Schiller relaciona y unifica la bondad con la belleza dándoles las mismas características —características que ya venían asomándose, de manera similar, desde las propuestas Burke y Kant—: débiles, exigentes e impacientes, así son las almas (hombres) buenas y bellas.

En esta recopilación de definiciones de estos tres pensadores se encuentran las constantes y similitudes que hay entre ellas, si bien, como se ha planteado desde el principio, los conceptos van evolucionando con el paso del tiempo<sup>51</sup>, aunque en el orden en el que se ha expuesto no se muestra un cambio drástico, sino más bien una evolución, esto se rompe con la conceptualización de lo bello en el romanticismo, como ya se ha venido exponiendo.

#### **2.3.4. El Romanticismo: la unión de los opuestos**

Aunque ya se habló del panorama general de la época romántica y sus características de las cuales se pueden atribuir a la visión que se tenía sobre la belleza, el concepto de lo bello en este periodo abarca una gran cantidad tanto de teóricos como de pensadores, escritores,

---

<sup>51</sup> El orden en el que presentamos las definiciones tanto de lo sublime como de lo bello no es por azar, sino es un orden cronológico conforme iban apareciendo los teóricos y sus textos. Dicho esto, es importante señalar que el orden cronológico no exige que un pensador siga a su antecesor.

poetas, pintores, etcétera; así como de nociones, de características y diferencias que comenzaron en esta época, las cuales también se pueden encontrar en todo lo que se detonó después del romanticismo. Así pues, se intenta englobar los conceptos lo mejor posible, haciendo resaltar las constantes que contiene de la belleza romántica.

A grandes rasgos, la belleza en el romanticismo se caracteriza por la unión de los opuestos<sup>52</sup>, aspectos originales —los llama Eco— vinculados entre sí como lo “finito/infinito, entero/fragmentario, vida/muerte, mente/corazón” (Eco, 2010, p. 299), es decir, no es, como se ha visto anteriormente con Kant, Burke o Schiller, el de separar cada una de estas categorías, sino todo lo contrario, el unir, por ejemplo, la vida con la muerte, lo bello con lo feo, el bien con el mal y más opuestos. Estas uniones serán el sello del espíritu romántico. Desde el punto de vista de Eco: “la experiencia de lo sublime adquiere muchas de las características atribuidas anteriormente a la experiencia de lo bello” (2010, p. 282).

Para el romántico lo armonioso y delicado deja de ser la representación de lo bello como se venía manejando anteriormente. Se convierte en una estética que “no se circunscribe a sentimientos de tono positivo, sino que amplía el campo de lo bello, rompiendo sus límites al sumar lo feo, lo sublime, el mal, el infinito, la angustia y el dolor” (Klimkiewicz, 2014, p. 269). El romántico se decanta por las figuras informes, lúgubres, caóticas, mágicas y desconocidas. El “Himno a la belleza” de Baudelaire ayudará a entender mejor la visión y el sentido de la belleza del artista romántico:

---

<sup>52</sup> En el capítulo tres se pone en manifiesto la influencia de la época romántica en la obra de Elizondo, dicho esto y del tema de los opuestos que se está desarrollando en este capítulo, es importante mencionar la importancia de los opuestos en *Farabeuf la crónica de un instante* (1965). Desde el punto de vista de Romero, “el narrador de *Farabeuf* insiste mucho en las dualidades antagónicas: el ‘sí’ y el ‘no’ de una ouija, ‘El amor profano y el amor sagrado’ de una pintura de Tiziano, el color blanco del uniforme de enfermera de una mujer y el negro del vestuario de otra. Se contraponen, además, el amor y la muerte, el orgasmo y la tortura, la derecha y la izquierda. Otras menciones específicas a las dualidades son: maloliente y perfumado, presente y pasado, recuerdo y experiencia, vida y muerte, día y noche, goce y suplicio —y sus variaciones, placer y tortura, placer y dolor, orgasmo y dolor, orgasmo y muerte” (1990, p. 410).

¿Vienes del hondo cielo o surges del abismo?  
 Oh, belleza, tu mirada, infernal y divina,  
 derrama confusamente bienaventuranzas y crímenes.

¡Oh, belleza, caminas sobre muertos y de ellos te burlas!  
 Entre tus joyas de horror no es la menos preciada,  
 y el Crimen, entre tus broches más lujosos  
 baila amorosamente en tu vientre orgulloso.

El enamorado, jadeando, inclinado sobre su amante,  
 Parece que agoniza, acariciando su tumba.

¿Qué importa que vengas del cielo o de infierno?,  
 ¡Oh, Belleza!, ¡monstruo enorme, espantoso e ingenuo!  
 si tu mirada, tu sonrisa, tus pies, me abren la puerta  
 del infinito que amo y me es desconocido? (Baudelaire, 2015, p. 45)

Casi todas las características que se han mencionado con relación al romanticismo y a la idea de la belleza se encuentran en estos versos de Baudelaire. Umberto Eco argumenta, sobre este cambio substancial de la interpretación y manifestación de la belleza en la época romántica, que “la belleza puede expresarse ahora haciendo converger los contrarios, de modo que lo feo no es la negación, sino la otra cara de la belleza” (Eco, 2010, p. 321).

### **2.3.5. El simbolismo: el intento por capturar lo infinito**

Las características románticas no se detendrán y seguirán tomando fuerza con los movimientos venideros como el decadentismo y el simbolismo. Si bien Baudelaire es considerado como el padre del simbolismo, es también el poeta que sintetizó el pensamiento romántico y, junto con Rimbaud, acentuaron más estas características con los simbolistas.



Otro poeta destacado fue Mallarmé, quien intentó definir la belleza pura con sus imágenes heterogéneas que convenían, de alguna u otra manera, la imagen buscada (Bornay, 2001).

En si, la visión del simbolista llevó las propuestas románticas más allá, tuvo otros alcances, otras visiones. Bornay menciona que

Para los simbolistas, la verdadera realidad de las cosas se halla detrás de las apariencias, y reside en la idea, que es la esencia interior. A esta idea, el simbolista se aproximará a través de los símbolos, de objetos que posean una virtud sugeridora, evocadora, mágica o mística. (2001, p. 97)

A raíz del romanticismo se da el fenómeno del triunfo de lo feo. La belleza, finalmente, no quedará relegada sólo a lo armonioso y delicado, la belleza como categoría estética incluirá, desde ese momento en adelante, lo feo, lo grotesco, lo desagradable, lo lúgubre, lo infinito y mas elementos que, aunque primero eran parte de lo sublime, los románticos fueron los responsables en unirlos. El triunfo de lo feo no se detendrá, seguirá siendo fuente e inspiración de la belleza con el estilo y significación que cada época y movimiento le impregne, como bien menciona Anna Balakian en su estudio sobre el movimiento simbolista: “el romántico aspiraba al infinito, el simbolista creía que podía descubrirlo, el surrealista pensaba que podía crearlo; así pues la palabra «infinito» significa una cosa diferente para cada uno de ellos” (1969, p. 30).

### **2.3.6. Dos ejemplos de la acción y efectos de la belleza**

Hasta aquí se han recapitulado varios conceptos de la belleza por parte de diferentes pensadores, épocas y movimientos que tuvieron gran impacto en la «creación» del término

de lo siniestro. Por lo tanto, es pertinente ejemplificar el efecto que tienen dos manifestaciones diferentes de belleza sobre los testigos. El primer ejemplo es en relación con el síndrome de Stendhal que es un tipo de belleza que aparece en la ciudad; el segundo se presenta a través de las experiencias del naturalista británico Charles Darwin y ésta se manifiesta en el medio ambiente. En ambas experiencias se puede atestiguar, que es lo que más interesa mostrar en estos ejemplos, como la belleza puede trastocar al testigo a gran escala, esto con el objetivo de exponer que la belleza esconde algo detrás (dentro) de ella que va más allá de lo armonioso y placentero, esconde su cara siniestra que siempre está oculta bajo la cara de lo familiar.

#### **2.3.6.1.El síndrome de Stendhal**

Cuando Beyle se inició en su aventura de recorrer Italia, nunca se imaginó lo que este país iba a ocasionar en él y en su literatura. Henri-Marie Beyle, mejor conocido por el pseudónimo de Stendhal, plasmó —en una bitácora de viaje que vería la luz en el mundo literario el año de 1817 bajo el nombre de *Roma, Nápoles y Florencia*— las impresiones sobre el país mediterráneo. Cabe destacar que, poco a poco, ese diario dejaría de ser un simple cuaderno de anotaciones y anécdotas de viaje, para irse convirtiendo en un confesionario donde las sensaciones y sentimientos se van haciendo más notorios en cada uno de sus registros. Los nervios se van apoderando lentamente de él y el descontrol sobre sí mismo es evidente al llegar a Florencia.

22 de Enero. —Anteayer, al descender los Apeninos para ir a Florencia, mi corazón latía con más fuerza. ¡Qué niñada! Al fin, en una vuelta del camino, mis ojos, abarcando la llanada, vislumbraron a lo lejos una masa sombría, Santa María del Fiore

y su famosa cúpula, obra maestra de Brunelleschi ... El recuerdo de los soberanos acudía a mi corazón y huía de mi la facultad de razonar al entregarme a mi delirio como a una mujer a quien se ama. (Stendhal, p. 130)

De aquí en más, se puede suponer, Beyle es un autómeta, un ser poseído por las sensaciones más extrañas, irracionales e incomprensibles que una persona puede sentir sin explicación alguna y que lo lleva a, simplemente, actuar y vivir sin control en ese lugar.

He llegado a ese grado de emociones en que las *divinas sensaciones* producidas por el arte y los sentimientos apasionados se unen. Al salir de Santa Cruz, mi corazón latía —a esto le llaman nervios en Berlín— apresuradamente. La vida huía de mi. Caminaba con el temor de caer. (Stendhal, p. 132)

¿Qué fue lo que le ocasionó tales sensaciones? En la cita anterior el escritor ofrece algunas pistas de ello: esas «divinas sensaciones» —comenta— «son producidas por el arte»; la belleza es expresada por el artista, él es quién se encarga en embellecer hasta los más sombríos sucesos —como una crucifixión, una guerra o un asesinato— a través de pinturas, poemas, esculturas y muchas más expresiones artísticas. Al respecto, Eco señala que sólo los artistas documentan la belleza “porque han sido los artistas, los poetas, los novelistas los que nos han explicado a través de los siglos qué era en su opinión lo bello, y nos han dejado ejemplos” (2010, p.12).

Las palabras plasmadas en ese libro de viaje del escritor francés serían retomadas años más tarde, a finales del siglo XX, por la psicóloga italiana Graziella Magherini en *El síndrome de Stendhal* (1990), texto donde expone su estudio de los casos de viajeros que sufrían de algún tipo de sensaciones poco placenteras al visitar la ciudad de Florencia, a estos malestares les daría el nombre del *Síndrome de Stendhal* o *Síndrome del viajero*, en honor al

escritor francés. A grandes rasgos, expone Magherini (1990), este síndrome se refiere a los malestares que sufren las personas al ser sobreexpuestas a la belleza en un corto periodo de tiempo, en este caso la sobreexposición a la belleza de la que se refieren —tanto Stendhal como Magherini— es ocasionado por la ciudad de Florencia. Es claro que los turistas que trató la psicóloga italiana no sintieron que «la vida huía de ellos» como lo expresa Stendhal, sin embargo, los turistas sí experimentaban mareos y algún otro tipo de malestar. ¿Podría ser considerada Florencia, la ciudad que fue testigo de grandes artistas de la talla de Miguel Ángel, el pináculo de la belleza? Hacer una aseveración como ésta es muy aventurada, el concepto de belleza, como se ha revisado, es muy amplio y ha sido estudiado durante miles de años por grandes pensadores, por lo tanto, sería imposible hacer una afirmación en el que se pusiera a Florencia como el centro o la personificación de la belleza; por más bella que la ciudad italiana sea, la belleza es un concepto abstracto que varía del lugar, la época, la cultura y muchos más factores que la conceptualizan.

Lo que Stendhal experimentó fue un cúmulo de bellos sucesos, pensamientos, pinturas, estructuras y más manifestaciones artísticas, todo conjuntado en un preciso lugar por un corto periodo tiempo. Desde su llegada a Florencia, fechada el día 22 de enero, Stendhal no dejó de experimentar sensaciones que «hacían que su vida huyera de él», desde el simple hecho de imaginar personajes que vivieron o estuvieron en esos lugares que él estaba pisando en ese momento, la excitación se iba apoderando de su cuerpo; al entrar a la capilla del lado noroeste y sentarse a contemplar, en soledad, los frescos que ahí se encontraban, la belleza era demasiado para él.

¡Fra Bartolomé de San Marco fue Fraile también! Este gran pintor inventó el claro-oscuro, enseñó a Rafael y fue el precursor de Corregido. Hablé con este religioso, en el que hallé una perfecta cortesía. No ha dejado de agradecerle conocer a un

francés. Roguele que abriese la capilla del ángulo noroeste. Donde se hallan los frescos de Bolterano. Me llevó hasta allí, y me dejó solo. Sentado sobre el respaldo de un reclinatorio, alta la cabeza y apoyado sobre el pupitre, para poder mirar el techo, las sibilas de Bolterano me hicieron experimental quizá, el placer más vivo. (Stendhal, p. 131)

La belleza que casi «aniquiló» a Stendhal son algunos de los ejemplos que indica Eco; el escritor francés sabía a lo que se enfrentaría antes de llegar a la ciudad italiana, iba —según sus registros— listo para ello, pero lo que no sabía era el efecto que este lugar, con todo ese cúmulo de arte, tendría sobre él.

### 2.3.6.2. Charles Darwin

Catorce años después de que Stendhal publicara sus memorias de viaje, un joven Charles Darwin emprendía su marcha a bordo del *Beagle* para realizar uno de sus proyectos más ambiciosos. A diferencia de Stendhal, Darwin, el viajero incansable, pasaba muy malos ratos a bordo de los barcos, lo suyo, se podría decir, no era estar en el mar o emprender cualquier tipo de viaje, esta acción no le causaba la emoción que le producía a Stendhal. Por otro lado, al igual que el escritor francés, Darwin también llevaba un diario de viaje en el cual documentaba absolutamente todas las experiencias que vivía.

Sobre los viajes de Darwin, Patrick Harpur dedica un capítulo en su libro *El fuego secreto de los filósofos* (2006), en el cuál menciona los problemas que el naturalista británico sufrió al realizar estos viajes de investigación y cualquier otro pequeño viaje. Harpur señala como Darwin odiaba viajar, y no lo hacía por el hecho de tener que moverse de un lugar a otro o el tiempo y la energía que éste gastaba al realizar dicha acción, sino por lo que este movimiento le ocasionaba: “cualquier viaje, incluso un viaje de un día a Londres, le hacía

marearse de sólo pensarlo, le provocaba violentas náuseas y trataba de retrasarlo tanto como podía” (Harpur, 2006, p. 158). Aunado a este problema que le causaba mareos, náuseas y malestares similares a los experimentados por Beyle, Darwin se enfrentó a un suceso que no tenía presupuestado y que magnificaría su ya de por sí incómoda situación: la experimentación de la belleza natural en su máximo esplendor.

A su llegada a las selvas brasileñas, Darwin es presa de una sobreexposición de grandes cantidades de la belleza natural que las selvas sudamericanas ofrecían. Darwin no le buscó muchas explicaciones, él —que a diferencia del escritor francés no iba con esa emoción que Stendhal presume en su libro de descubrir las creaciones artísticas de los grandes maestros— considera a la belleza natural como una diosa; no encontraba otra forma para explicar esa belleza de la que era testigo y que, a su vez, lo intentaba aniquilar, pues sólo un dios es capaz de ocasionar tal efecto. Darwin va registrando todos los aspectos de su viaje y de sus investigaciones, y su cuaderno va, poco a poco, cambiando conforme se va enfrentando, cara a cara, a esa diosa. Harpur, sobre esta idea, menciona lo siguiente:

Su diario cambia de tono. La belleza constante empieza a «desconcertar la mente»; el bombardeo de imágenes, el «caos del deleite», se hace «fatigoso»; como «un sultán en el serrallo», «se acostumbra a la belleza». Peor aún, cada vez le da más vértigo, y finalmente es presa del pánico: «los animales me miran fijamente a la cara, sin etiquetas ni epitafios científicos». (2006, p. 156)

Pero estas sensaciones no acaban ahí. Darwin, valientemente, prosigue su viaje. Su labor como científico es aún más fuerte que el vértigo y la náusea constante. El daño que ocasiona la belleza, una vez que te atrapa, es imposible de detener. Stendhal sentía que «la vida huía de él» ante la belleza armoniosa de Florencia y en especial de todo lo que envolvía a la catedral de la Santa Cruz y sus alrededores; a Darwin, la belleza natural, entre más bella

fuera, más poder ejercía sobre él: “No sorprende, pues, que la naturaleza, turbulenta y caótica como el aborrecido mar, le produjera náuseas. Cuánto más hermosa era —una pluma de pavo real—, más conmoción y más repugnancia le producía” (Harpur, 2006, p. 158).

Darwin se enfrenta a una belleza diferente a la que encaró Stendhal, Darwin afronta a una belleza sublime, enorme, una belleza terrible porque es incontrolable, porque él sabía —en sus adentros— que esa belleza, a quien consideraba una diosa, podría aniquilarlo fácilmente y podría hacerlo por una sencilla razón: porque esa belleza no era creada por el hombre, no era mediada ni manipulada por él, la belleza aniquiladora que se le presentó a Darwin va más allá de su comprensión, es una diosa que, con ese poder, podría «destruirlo» con solo desearlo.

Pero Darwin no sólo observó la belleza natural, él también fue testigo de la belleza arquitectónica, no obstante, ésta no lo sorprende ni emociona (ni conmociona) como a Stendhal; a su paso por Buenos Aires, Darwin señala en sus diarios que “el conjunto general de edificio posee una gran belleza arquitectónica, aunque ninguno de ellos sobresalga en este particular” (Darwin, p. 173), no hay, en sus palabras, la emoción por esta manifestación de belleza creada por el hombre, como sí la hay por la belleza natural que, como se ha podido advertir, logra más que impresionarlo.

Sea, pues, una belleza armoniosa como la ciudad Florencia o una belleza caótica y divina como la naturaleza, el resultado de estos dos célebres personajes, tanto para la literatura como para la ciencia, es el mismo: su casi aniquilación al ser sobreexposados a las diferentes manifestaciones de la belleza.

Se deduce, entonces, que desde las aportaciones de Burke el ideal de lo sublime estuvo siempre separado del de la belleza, así como los elementos que componen a estos; Burke, Kant y Schiller hacen una extensa propuesta de esto. El romanticismo y el simbolismo

unirán los opuestos, pero será Eugenio Trías quien unifique en una sola categoría a lo bello y a lo sublime para darle paso a su tesis de lo siniestro, utilizando como punto de partida los versos del poeta checo Rainer María Rilke:

¿Quién, si gritara yo, me escucharía  
 en los celestes coros? Y si un ángel  
 inopinadamente me ciñera  
 contra su corazón, la fuerza de su ser  
 me borraría; porque la belleza  
 no es sino el nacimiento  
 de lo terrible: un algo que nosotros  
 podemos admirar y soportar  
 tan sólo en la medida en que se aviene,  
 desdeñoso, a existir, sin destruirnos. (1945, p. 27)

Es con esta primera elegía de Rilke que se da inicio, como también lo hace Eugenio Trías, a la temática de lo siniestro.

#### 2.4. Lo unheimlich(e)<sup>53</sup>

Decir que el tema de lo siniestro comenzó en el siglo XX es aventurado, como se ha registrado en este trabajo, los elementos siniestros datan de épocas antiguas teniendo una gran exposición con la época Gótica y principalmente con el Romanticismo. Lo que si se puede afirmar es que la investigación sobre la temática de lo siniestro como tal sí se inaugura a principios de siglos XX con los psicólogos alemanes.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> *Unheimliche*: raro, extraño, ajeno, oculto, contrario a *Heimlich*.

<sup>54</sup> El hecho de que haya sido la escuela alemana la encargada en poner en el tintero el tema de lo siniestro como tal, nos plantea un problema circunstancial para el lector no alemán: la traducción. Si bien este problema no es objeto de esta investigación, considero importante, gracias a las observaciones y notas que ofrece Lionel Klimkiewicz en su traducción al español de *Lo siniestro* de Freud, el hacer mención de éste.



### 2.4.1. Ernst Jentsch: des unheimliche

El primer ensayo encargado de tratar la temática de lo siniestro fue escrito por el psicólogo alemán Ernst Jentsch y lleva el nombre “Zur psychologie des Unheimliche”<sup>55</sup> publicado en la revista *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* en el año de 1906.

A grandes rasgos, en este primer acercamiento de lo siniestro, Jentsch explicó y ejemplificó como se produce el sentimiento de lo *unheimliche*, donde menciona que “the emerge of the sensations of uncertainty is quite natural and one’s lack of orientation will the

---

Esta traducción realizada por el argentino se basa en el manuscrito original del psicoanalista alemán, es decir, la versión de puño y letra de Freud, no la primera versión impresa y pasada ya por un editor. Klimkiewicz, a diferencia de otros traductores, opta por mantener “en alemán original el término *Unheimliche* y todos sus derivados” (Klimkiewicz, 2014, p. 25). Decisión que toma al preguntarse si “¿es válido proponer un término que restringe y opaca demasiado todos los colores posibles de la paleta del lenguaje que Freud nos propone en su texto?” (2014, p. 25). En el texto de Freud, éste expone una serie de traducciones y conceptos alrededor de la palabra *unheimliche*, donde el sentido semántico va cambiando según la interpretación y el idioma. Como bien rescata Klimkiewicz, enfocándose en la gran cantidad de significados en traducciones latinas:

	Unheimliche	Schreckhafren	Angst	Grauen
Castellano Etcheverry	ominoso	terrorífico	angustia	horror
Castellano López-Ballesteros	siniestro	espantable	angustiante	espeluznante
Portugués	O inquietante	terrível	angústia	horror
Italiano	Il perturbante	spaventoso	terrore	orrore
Francés	l’inquietant écrangeré	l’effrayant / d’effrol	angoisse	l’épouvante / peur
Nuestra propuesta	Unheimliche	pavoroso	angustia	escalofrío

Aunque este trabajo no tiene la intención de discutir sobre la traducción de este término alemán al español, y que además se ha dejado en claro que se usará el término *siniestro* en esta investigación, es importante mencionar todas las acepciones que se le han dado a este término no sólo en diferentes lenguas (romances como es el caso del cuadro anterior), sino nuestro mismo idioma.

<sup>55</sup> Para este trabajo revisé la traducción en inglés de este artículo publicado en el año de 1995 en la revista *Angelaki* bajo el nombre de “On the psychology of the Uncanny”, esta publicación fue la primera traducción que se realizó del artículo de Jentsch a este idioma (inglés), la cual fue realizada por Roy Sellars. Actualización pertinente: a escasos meses de terminar esta investigación llegó a mis manos la traducción de este ensayo al español; queda más decir que se dejaron las traducciones realizadas por mi parte, ya que éstas no varían mucho ni cambia el sentido de la traducción de mi parte en comparación con la de Lionel Klimkiewicz.

easily be able to take on the shading of the uncanny [unheimliche]”<sup>56</sup>(Jentsch, 1995, p. 9).

La tesis que propone Jentsch se basa en la relación de los objetos inanimados (lifeless objects) y el terror que pueden producir estos objetos si llegan a cobrar «vida»:

Among all the psychological uncertainties that can become a cause for the uncanny feeling to arise, there is one in particular that is able to develop a fairly regular, powerful and very general effect: namely, doubt as to whether an apparently living being really is animated and, conversely, doubt as to whether a lifeless object may not in fact be animated — and more precisely, when this doubt only makes itself felt obscurely in one’s consciousness. (Jentsch, 1995, p. 11)<sup>57</sup>

Para que estos sentimientos se puedan dar, es de suma importancia el «testigo». Sobre esto, Jentsch pone énfasis y usa como referencia a los niños, quienes, por su juventud e ingenuidad, son más propensos a este tipo de sentimientos. En las propuestas de Jentsch se observa como utiliza palabras como incertidumbre (uncertainty), desorientación (disorientation), confusión (confusion) y terror, proponiendo así las primeras características «oficiales» sobre lo siniestro.

En este trabajo sobresale el valor que Jentsch le da al arte y a la literatura al momento de producir el efecto de lo *unheimliche*. Este efecto puede ser producido por el arte y sostiene su hipótesis ejemplificándolo con las figuras de cera de «tamaño real», es decir, que parezcan «familiares» y «cotidianas».

---

<sup>56</sup> La aparición de las sensaciones de incertidumbre es bastante natural y la falta de orientación de uno será fácilmente capaz de asumir el matiz de lo siniestro [unheimliche]. (Traducción del autor)

<sup>57</sup> Entre todas las incertidumbres psíquicas que pueden convertirse en una causa para que surja el sentimiento extraño, hay una en particular que es capaz de desarrollar un efecto bastante regular, poderoso y muy general: a saber, la duda sobre si un ser aparentemente vivo está realmente animado. y, a la inversa, la duda sobre si un objeto sin vida puede de hecho no estar animado, y más precisamente, cuando esta duda solo se hace sentir oscuramente en la conciencia de uno. (Traducción del autor)

No hay que perder de vista que el efecto se dará, menciona Jentsch, sí y sólo si estas obras se realizan con intención artísticas: “the production of the uncanny [unheimliche] can indeed be attempted in true art, by the way, but only with exclusively artistic means and artistic intention”<sup>58</sup> (1995, p. 12).

Por el lado de la literatura, Jentsch se decanta por el género fantástico<sup>59</sup> como el encargado de lograr el efecto de lo *unheimliche*: “Fantasy which is indeed always a poet, is able now and then to conjure up most detailed terrifying visions out of the most harmless and indifferent phenomena”<sup>60</sup> (Jentsch, 1995, p. 13).

---

<sup>58</sup> La producción de lo siniestro [unheimliche] puede en verdad intentarse en el arte verdadero, por cierto, pero sólo con medios exclusivamente artísticos e intención artística. (Traducción del autor)

<sup>59</sup> No sorprende que Jentsch se incline por este género literario, ya que éste da vía libre para la imaginación. Tzvetan Todorov realiza un excelente análisis sobre el género fantástico en su libro *Introducción a la literatura fantástica* (2006). Algunas definiciones que él propone y rescata de otros teóricos van de la mano con las ideas de Jentsch sobre lo siniestro, por lo que consideramos pertinentes mencionar algunas de ellas:

- Lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que sólo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento al parecer sobrenatural. (2006, p. 24)
- Caillois dice que “todo lo fantástico es ruptura del orden reconocido, irrupción de lo impecable en el seno de la inalterable legalidad cotidiana” (Caillois, 1965, citado por Todorov, 2006)
- Lo fantástico implica entonces una integración del lector al mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que tiene el lector de los acontecimientos relatados. (2006, p. 30)

En la última definición, en relación con el lector — al cual podemos tomar como un sinónimo del «testigo» que menciona Jentsch—, Todorov propone que éste es necesario y es la primera condición de lo fantástico.

El enfoque que Jentsch le da a lo *unheimliche* con sentimientos como la incertidumbre, la confusión, el terror, por mencionar algunos, también las podemos encontrar claramente en el género fantástico: lo extraño, el terror, lo maravilloso, lo exótico, los cuentos de hadas, la muerte, lo sobrenatural y muchas más son parte de lo fantástico.

Podemos decir que Todorov empareja al psicoanálisis con la literatura fantástica. Lo hace a través de los temas que ésta trata y que, como podemos ver, están ligadas con el tema de lo siniestro como: el pacto con el demonio, el alma en pena, el espectro condenado a una carrera desordenada y eterna, la muerte personificada, los vampiros, la estatua, el maniquí, la armadura que de pronto se animan, la mujer-fantasma, la interpretación de los sueños y la realidad, etcétera. Siguiendo con la idea de Todorov, afirma lo siguiente: “el psicoanálisis ha reemplazado (y por eso mismo vuelto inútil) la literatura fantástica. Hoy no hay necesidad de recurrir al diablo para hablar de un deseo sexual excesivo, ni de los vampiros para designar la atracción ejercida por los cadáveres: el psicoanálisis y la literatura que, de manera directa o indirecta, se inspiran en él, los tratan con términos no disimulados. Los temas de la literatura fantástica se han vuelto, literalmente, los de las investigaciones psicológicas de los últimos cincuenta años”. (2006, p. 167)

<sup>60</sup> La fantasía, que de hecho siempre es poeta, es capaz de vez en cuando de evocar las más detalladas y aterradoras visiones a partir de los fenómenos más inofensivos e indiferentes. (Traducción del autor)

La idea del arte (literatura) como el medio que facilita el efecto de lo *unheimliche* no se queda sólo en Jentsch, aunque sea él quien lo ponga por primera vez sobre la mesa. Las propuestas de este primer ensayo del psicólogo alemán tuvieron gran impacto en los psicoanalistas alemanes y serán retomadas no muchos años después por el también alemán Sigmund Freud, quien se valdrá de la literatura fantástica basando su trabajo en el texto del *Hombre de arena* (1816) de E. T. A. Hoffman para realizar su famoso ensayo “Lo siniestro” publicado por primera vez en el año de 1919.

#### **2.4.2. Freud: el hombre de arena**

Con la aparición del ensayo de Freud se comienza a trazar una línea más clara hacia la sensación de lo terrorífico en lo cotidiano y familiar del concepto de lo siniestro, entendiendo la idea de terrorífico como un concepto con connotación negativa.

En una de las primeras acepciones que propone Freud dice que “lo siniestro sería aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (2001, p. 12), lo cual no varía mucho a lo que se ha mencionado; de este concepto parte el primer análisis de la palabra *unheimlich* en diferentes idiomas, Freud “realiza un rastreo conceptual y etimológico que promueve lo equívoco, lo variante, lo abismal, realizando una lectura que permite reescribir el término de manera novedosa” (Klimkiewicz, 2014, p.38), a diferencia de Jentsch que sólo se queda en lo familiar y conocido.

La primera conclusión de este ejercicio que realiza Freud sobreviene que el significado de lo *unheimlich*, como contrario de *heimlich*, ha variado tanto que en un punto

estos dejan de ser antónimos para convertirse en sus sinónimos<sup>61</sup>. Es decir, con la variación de los conceptos, lo extraño y lo normal se fusionan, en algún punto, en una misma idea. De todos los conceptos y ejemplos que menciona Freud, destaca el de Friedrich Schelling, el cual dice que lo “unheimlich sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado” (Schelling, citado por Freud, 2001), concepción que también retoma Eugenio Trías como base de su hipótesis para su estudio sobre lo bello y lo siniestro. Freud propone varias acciones que son las que evocan el efecto de lo siniestro:

- El tema del doble.
- Las repeticiones (voluntarias e involuntarias).
- El retorno involuntario.
- Evocación (superstición).
- Lo relacionado con la muerte (cadáveres, espíritus, espectros).
- Las intenciones malévolas.

El inventario de situaciones siniestras propuestas por Freud, y que Trías retomará y explicará más profundamente, propone un par de conclusiones anticipadas gracias a estos dos pensadores:

---

<sup>61</sup> Freud expone diferentes ejemplos de como se usan tanto *heimlich* como *unheimlich*, con lo que concluye lo siguiente: “De esta larga cita se desprende para nosotros el hecho interesante de que la voz *heimlich* posee, entre los numerosos matices de su acepción, uno en el cual coincide con su antónimo, *unheimlich* (recuérdese el ejemplo de *Gutzkow*: «Nosotros, aquí, le llamamos *unheimlich*; vosotros le decís *heimlich*»). En lo restante, nos advierte que esta palabra *heimlich*, no posee un sentido único, sino que pertenece a dos grupos de representaciones que, sin ser precisamente antagónicas, están, sin embargo, bastante alejadas entre sí: se trata de lo que es familiar, confortable, por un lado, y de lo oculto, disimulado, por el otro”. (2001, p. 17)

- 1) Freud expresa que “lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre la fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece entre nosotros como real [...]” (2001, p. 30). Por su parte, Trías, con base en lo que menciona Freud, lo explica como “la realización *absoluta* de un deseo (en esencia siempre oculto, prohibido, semicensurado”. (Trías, 2001, p. 44).
- 2) Que la sensación de lo siniestro, tanto en Freud como en Trías, se da cuando algo “sentido, presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto se hace, de forma súbita, realidad.” (Trías, 2001, p. 44).

Finalmente, con relación a las propuestas de Freud, hay que rescatar otro aspecto que también trató Jentsch y del que ya se había mencionado su relevancia en la época romántica: lo fantástico. Freud concluye sobre éste, que él maneja simplemente como ficción, que “mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía; además, la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real” (2001, p. 33).

En sí, la propuesta de Freud, que parte desde las etimologías, interpretaciones, ficciones y la idea de Schelling sobre lo siniestro, se resume y conceptualiza como aquello que

no sería nada nuevo sino algo que fue familiar a la vida psíquica y que se manifiesta como una presencia sin representación, un huésped que atraviesa la barrera protectora y que une el instante de lo siniestro por un instante de desamparo percibido por el sujeto. (Klimkiewicz, 2014, p. 39)

Como se observa, al igual que con el tema de lo sublime y de la belleza, lo siniestro también fue evolucionando hasta formar su propia teoría e identidad a través de más pensadores, de los artistas y de la obra de arte.

### 2.4.3. Otros elementos de lo siniestro

A lo largo de lo hasta aquí expuesto se ha hecho un recuento de temáticas que se relacionan y son parte del espectro de lo siniestro. La literatura y el arte en general son los medios por las cuales pueden ser expresadas y a través de las cuales se pueden entender estas propuestas. Será Eugenio Trías quien se vale de todas estas manifestaciones artísticas y conceptos para crear sus propias teorías.

Con base en lo anterior se presenta la siguiente tabla de los otros elementos, con sus definiciones, que son parte del universo en el que se desarrolla lo siniestro.

**Tabla 4**

*Elementos de lo siniestro*

<b>ELEMENTO</b>	<b>DIFINICIÓN</b>
FEO / HORRIBLE	Falta de armonía, de orden, de proporción en la forma de los objetos. Colores impuros, discordantes, líneas irregulares, cuerpo contrahecho.
HORROR	Sentimiento intenso causado por algo terrible y espantoso. Aversión profunda hacia alguien o algo. Atrocidad, monstruosidad, enormidad. Cantidad muy grande.

<b>ELEMENTO</b>	<b>DEFINICIÓN</b>
ASCO (ASQUEROSO)	Alteración del estómago causada por la repugnancia que se tiene a algo que incita el vómito. Impresión desagradable causada por algo que repugna. Persona o cosa que produce asco.
ESOTÉRICO	Oculto, reservado.
CAOS / CAÓTICO	Confusión, desorden absoluto.
FANTÁSTICO	Quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste sólo en la imaginación. Perteneciente o relativo a la fantasía. Presuntuoso y entonado.
GROTESCO	Ridículo y extravagante. Irregular, grosero y de mal gusto.
DEFORME / AMORFO	Desproporcionado o irregular en la forma. Que ha sufrido deformación. Sin forma regular o bien determinada. Que carece de personalidad y carácter propio. Dicho de un cuerpo sólido, no cristalino.
MALDITO	Perverso, de mala intención y dañadas costumbres. Condenado y castigado por la justicia divina. De mala calidad, ruin, miserable. Que va contra las normas establecidas, especialmente en el mundo literario y artístico. Que molesta o desagrada.

*Nota.* Las definiciones expuestas en esta tabla corresponden a las definiciones que ofrece la Real Academia de la Lengua Española.



#### 2.4.4. Eugenio Trías: lo siniestro (y lo bello)

El tema de lo siniestro no es tratado por Trías desde una visión centrada única y exclusivamente como un tópico individual o como un concepto único. No es un concepto que se pueda encontrar por sí solo en un poema o en una pintura, sino que está compuesto por muchos elementos que forman un todo. Por eso la importancia de hablar primeramente de lo sublime, de lo bello y demás elementos que entran en el espectro del tema de lo siniestro; por lo tanto, no se puede, entonces, hablar de lo siniestro sin lo bello, como tampoco de lo bello sin lo sublime y así sucesivamente. Lo siniestro es el último eslabón y es el que engloba a todos los elementos, es un meta-concepto que los conjunta a todos ellos. Con Eugenio Trías se encuentra que la discusión se centra en la ambivalencia de lo bello (sublime)—siniestro.

Una de las principales aportaciones que realiza Trías en su tratado de *Lo bello y lo siniestro* (1982), es la unión de lo que Burke, Kant y Schiller separan como sublime y bello. Trías se vale de estos, principalmente de Kant, para conjuntar los dos elementos en lo bello: “Belleza será presencia divina, encarnación, revelación del infinito en lo finito [...]. Lo bello será comienzo, iniciación, punto de partida de un periplo y singladura hacia el corazón mismo de lo divino” (Trías, 2001, p. 38).

Es decir, la idea kantiana de que sólo lo sublime y no lo bello contiene el caos y el desorden queda nulificada por el filósofo español, así como los objetos inmensurables y, como textualmente lo dice Trías: el infinito. Al sintetizar los dos elementos en uno sólo, Trías

encamina su investigación a demostrar su hipótesis<sup>62</sup> con base en los aforismos de Rainer Maria Rilke y Friedrich Schelling con los que abre su texto:

«Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar»<sup>63</sup>

Rainer Maria Rilke

«Lo siniestro (*Das Unheimliche*) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado.»<sup>64</sup>

Schelling

Partiendo de estas dos premisas, Trías propone que lo siniestro es condición y límite de lo bello, explicando que:

En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye *ipso facto* el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro es condición y es límite: *debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado no puede ser desvelado.* (2001, p. 27)

Desde la visión del filósofo español, lo siniestro versa entre la ambivalencia del concepto de lo bello y lo siniestro, es decir, se sitúa en los aforismos de Rilke y Schelling:

«es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar, algo que debiendo permanecer

---

<sup>62</sup> “Lo siniestro constituye condición y límite de lo bello” (Trías, 2001, p. 27).

<sup>63</sup> Para esta cita usamos textualmente los versos como están escritos en el libro *Lo bello y lo siniestro* de Eugenio Trías en su quinta edición del año 2001, esto con el fin de ser fiel a lo propuesto por el filósofo español. Menciono esto por el hecho de que ya he citado anteriormente este poema de Rilke, sin embargo, para esa cita utilicé la fuente original: *Las elegías de Duino* de Rilke. Misma situación con la cita de Schelling, ya que esta cita se usó, primeramente, con la versión que Freud utiliza para su ensayo. Por lo que considero pertinente el hacer la aclaración del porqué las variaciones de las citas.

<sup>64</sup> En la traducción del manuscrito original *Das Unheimliche* de Freud, Lionel Klimkiewicz menciona que esta famosa definición por parte de Schelling, y que utilizan Freud y Trías para sus respectivas propuestas, lleva un elemento más que omiten en diferentes traducciones. En sí, la definición completa de Schelling es la siguiente: “Unheimliche significa todo aquello que debiendo permanecer en secreto, en lo oculto, *en estado latente*, no obstante, ha salido a la luz” (2014, p. 190), las cursivas son mías para destacar la parte faltante que se ha obviado en las traducciones.

oculto se ha hecho presente tras el velo de lo familiar». En otras palabras: sólo a través del objeto bello es posible sentir, presentir y ver la revelación de lo siniestro, que es lo caótico, terrorífico, fantástico, horrible, grotesco, oscuro, etcétera, todo aquello que “debe de estar presente bajo la forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado” (Trías, 2001, p. 27). En sí, Trías conceptualiza lo siniestro de la siguiente manera:

1. Es siniestro aquello, *Heimlich* o *unheimlich*, que «habiendo de permanecer secreto, se ha revelado». Se trata, pues, de algo que acaso *fue* familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible. (2001, p. 42)
2. Lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto y secreto, se ha revelado, se ha hecho presente ante nuestros ojos. (2001, p. 81)

Muchas de las características que se relacionan con lo siniestro son aquellas que tuvieron gran impacto y surgieron en el terreno artístico del Romanticismo. El haber mencionado la importancia de las características románticas en la obra artística no es sólo por la conveniencia para esta investigación, sino del aporte que esta época da a los temas aquí desarrollados<sup>65</sup>.

La mayoría de las definiciones y categorías relacionadas con el tema de lo siniestro parten desde una connotación negativa, como lo hace notar Trías al hablar de los conceptos que se le daba para describir algo malo, negativo o relacionado con efectos malévolos. La

---

<sup>65</sup>Sobre la importancia del romanticismo en relación a lo siniestro, que mejor que el mismo Eugenio Trías para explicarlo: “desde el romanticismo el arte parece iniciar una nueva singladura, y en esa singladura estamos hoy; la promoción iniciática de un movimiento tentativo, aporético, aproximativo de acercarnos a esa fuente temida, presentida y deseada en donde brota la belleza; remontar río arriba hasta llegar, como en *El corazón de las tinieblas* de Conrad, a un fondo selvático y abismal, de terror y de delicia, en donde se halla escondido el núcleo vital de lo humano, su núcleo arqueológico, ancestral, lo más íntimo a la vez que lo más secreto: algo que se escapa en cada revelación sensible; algo en donde se abreva la imagen originaria y su más alta significación: la matriz misma de lo simbólico” (2001, p. 82).

expresión *agüero siniestro* que significa mal agüero, un infortunio, malas noticias. Nadie quiere ser presa de un mal agüero, o peor aún, nadie quiere ser ese mal agüero, serlo sería una condena para esa persona que quedaría marcada, maldita. La caracterización que se le da a un ser siniestro se puede encontrar más fácilmente: desde cuentos para niños hasta los cuadros de grandes artistas. Una persona siniestra siempre será más fácil de describir.<sup>66</sup>

Pero ¿cómo puede ser posible que un término con tanta carga negativa pueda entrar en el arte? Como se observó con el fenómeno de la época romántica, Trías propone que lo siniestro se encontrará siempre en lo cotidiano y familiar detrás de un velo contenedor, ese velo es el encargado de impedir a lo siniestro el manifestarse en su máximo esplendor. Lo siniestro está en lo bello, es parte y límite de él, ya que sin esta categoría no puede «vivir», es lo infinito de lo finito, sin dejar de lado que lo finito es siempre bello. Para que lo siniestro se manifieste tiene que estar siempre detrás (oculto) de algo bello —basándonos en la belleza desde las perspectivas que dominó a partir la época romántica—, de algo familiar como lo menciona Freud.

Para poder entender lo siniestro hay que tratarlo como un elemento de lo bello y/o un elemento opuesto a él, de cualquiera de las dos formas, es un elemento ligado a la belleza. Esta categoría, entre una de sus principales características es que representa aquello que es familiar: un rostro de una mujer hermosa, una flor de colores brillantes, un cielo azul y despejado, un mar en calma al atardecer viendo como el efecto del sol al “sumergirse” dentro del mar destella decenas de colores. Todos estos ejemplos de manifestación de la belleza

---

<sup>66</sup> En la página 140 de esta investigación se mencionaron las acciones que evocan el efecto de lo siniestro de acuerdo con las propuestas de Sigmund Freud. Basadas en éstas, Trías también expone un inventario de las acciones que provocan el efecto siniestro, las cuales sintetiza de la siguiente manera: 1) individuos siniestros portadores de presagios funestos; 2) el doble; 3) un ser inanimado que se vuelve animado, belleza marmórea frígida; 4) repeticiones, *deja vú*, y 5) imágenes que aluden amputaciones o lesiones, lo relacionado con la muerte (fantástico). Es importante mencionar desde este punto, que más adelante, en el análisis de la obra de Salvador Elizondo, se retomarán estas acciones dentro de la obra del autor mexicano.

(natural) pueden ser recreados por las diferentes expresiones artísticas. Pero la belleza no es belleza sin lo siniestro<sup>67</sup> y sin su función contenedora. Lo siniestro se manifiesta (revela) sí y sólo sí la belleza es representada en algo cotidiano como los ejemplos que se mencionaron líneas arriba.

Pero de pronto eso tan familiar, tan armónico respecto a nuestro propio límite, se muestra revelador y portador de misterios y secretos que hemos olvidado por represión, sin ser en absoluto ajenos a las fantasías primeras urdidas por nuestro deseo; deseo bañado de temores primordiales. (Trías, 2001, p. 50)

Si el testigo de la belleza conscientemente se pusiera a pensar en todos esos secretos y misterios que se esconden detrás de esa manifestación del arte, lo siniestro estaría siempre presente. El testigo es, entonces, el partícipe y el principal promotor/actor de la manifestación de lo siniestro<sup>68</sup>, sin embargo, no lo hace.

Lo bello y lo siniestro son dos categorías que, sin lugar a duda, están unidas y ligadas entre sí, ellas entran en un juego de ocultamiento y revelación a través de la obra de arte y de los ojos del testigo.

Por lo anterior, se puede, entonces, inferir que lo siniestro se presenta detrás del velo de lo estético, lo familiar: “el arte es un velo: imagen que está presente en toda reflexión estética que se precie” (Trías, 2001, p. 82). Para una mejor comprensión de qué es y, sobre todo, cómo funciona y se manifiesta lo siniestro, es conveniente desarrollar la idea del «velo» como un elemento clave del universo siniestro.

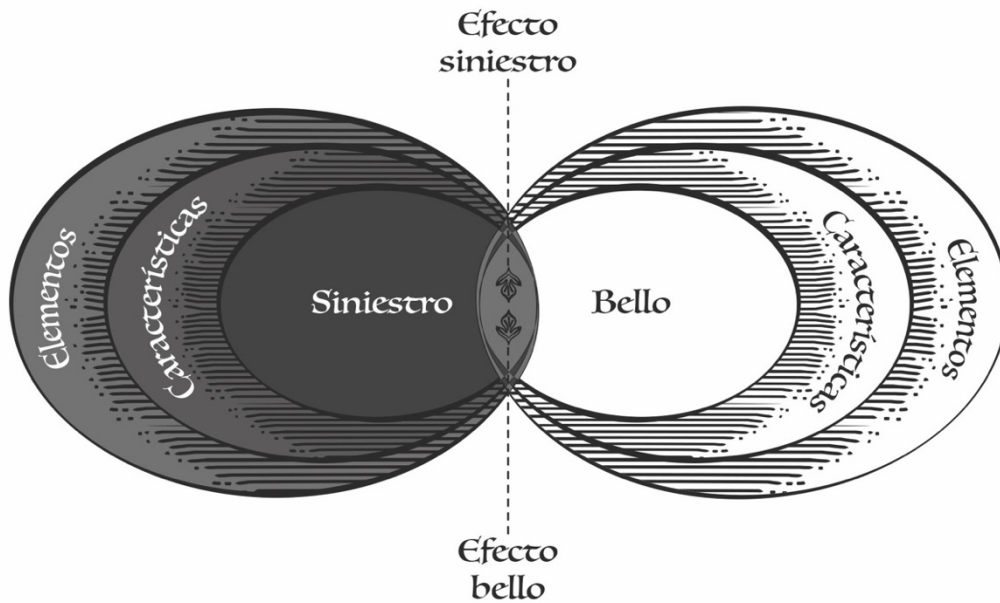
---

<sup>67</sup> Así como acabamos de decir que lo siniestro no existe sin lo bello, lo bello tampoco puede existir sin lo siniestro, estos dos términos no sólo se complementan, sino que dependen el uno del otro para existir.

<sup>68</sup> La importancia del testigo para que se lleve a cabo el efecto de lo siniestro es paralela a la que le da Todorov al lector para que se de el efecto fantástico, así como la participación del lector en la obra de Elizondo como bien señala Glantz.

**Figura 7**

*Representación del efecto de lo bello y de lo siniestro*



En esta figura se representa el punto en el que da la unión lo siniestro y todo lo que comprende, con lo bello y todos sus elementos, para que se dé el efecto siniestro, el cual se da en el mismo punto que el efecto de lo bello.

#### **2.4.4.1. Velo: contenedor y catalizador de lo siniestro**

A lo largo de este trabajo se ha hablado en varias ocasiones y se ha mencionado en algunas citas sobre el elemento del «velo»: algunas veces en versos, otros en conceptos y algunas más en reflexiones como las que Mario Praz expone: “la naturaleza descrita como *romantic* se ve a través de un velo de asociaciones y de sentimientos que provienen en general de la poesía y la literatura” (1999, p. 53). Todas estas menciones hechas del velo tienen varias

constantes: su posición entre dos aspectos, sean positivos o negativos, es decir es un “símbolo del apartamiento del mundo exterior” (Biedman, 1993, p. 473), así como un elemento equivalente “a ocultar la verdad” (1993, p.473). Sobre qué es el velo, vale bien comenzar con la Real Academia de la Lengua Española la cual propone diferentes conceptos:

- Cortina o tela que cubre algo.
- Prenda del traje femenino de calle, hecha de tul u otra tela delgada de seda o algodón, y con la cual solían cubrirse las mujeres la cabeza, el cuello y, a veces, el rostro.
- Pretexto, disimulación o excusas con que se intenta ocultar, atenuar u oscurecer la verdad.
- Cosa que encubre o disimula el conocimiento expreso de otra.

Por su parte, el diccionario de símbolos de Jack Tresidder (2008), también ofrece otras definiciones de las cuales se destacan las siguientes:

- Separación, reticencia, proyección, modestia, secreto, santidad.
- En el misticismo, el velo a menudo se emplea como metáfora del mundo ilusorio de la existencia, el *maya* de la tradición budista.
- Un velo oculta la realidad última, la cegadora luz de la divinidad.
- En la tradición islámica, 70,000 velos de luz y oscuridad ocultan la cara de Dios.
- La muerte como una mera transición se describe como “más allá del velo”.

Es claro que no son lo mismo cada concepto, pero también es claro que se pueden encontrar varias constantes con relación a lo que se ha venido hablando a lo largo de este trabajo, como son el ocultamiento, la disimulación y la transición. Operativamente, se puede definir «velo» como ese elemento, literal o metafórico, indispensable para exponer el efecto, sea de lo siniestro o de lo bello, a través de la unión de lo oculto y lo revelado en la obra de arte.

La importancia del velo en la teoría de Trías tiene su nacimiento en la interpretación de un verso de Novalis, el cual dice que “el caos debe resplandecer en el poema bajo el velo incondicional del orden” (Novalis, citado por Trías, 2001). A pesar de su poca extensión, este verso contiene toda una teoría y un universo interpretativo para entender, mejor aún, lo que el velo es y la importancia de éste en la temática de lo siniestro y lo bello:

*el caos debe resplandecer en el poema/*

En esta primera parte se puede hacer el ejercicio de suplantar el «caos» por lo «siniestro», no hay que olvidar que el caos cuenta, al igual que los ejemplos que se mencionaron con relación a lo siniestro (ver Tabla 4), con una connotación negativa, la cual la hace parte de la categoría general de lo siniestro. Lo interesante de esta primera parte del verso de Novalis es como el mismo poeta es consciente de que existe dentro del poema, de la obra de arte, un caos, una potencia «negativa» que brilla. El uso del verbo «debe» convierte a esta oración en un imperativo para que la obra de arte, el poema en este caso, pueda ser lo que es. La existencia del caos es necesaria, pero su existencia debe ser contenida por la misma obra, es por eso que el poeta continúa su verso situando al caos en el lugar donde «debe» de estar:



*/bajo el velo incondicional del orden*

Esta segunda parte del verso es igual de interesante. Novalis, en el primer fragmento, muestra la importancia del caos y la necesidad de éste en la obra de arte, pero continúa su idea limitándolo a «estar» siempre detrás del velo contenedor de la experiencia de la belleza. No lo dice textualmente, pero es fácil inferir, como ya se ha visto anteriormente, que la idea de orden, contraria a la del caos, va relacionada con la belleza. Por ejemplo, la misma diosa de la belleza es una mujer que a simple vista es perfecta, con atributos y rasgos delineados y ordenados; también una de las medidas en que el arte se puede explicar es a través del orden de la *proporción áurea*, conocida como la divina proporción. Es decir, todo está perfectamente ordenado. Por otro lado, lo siniestro, caótico, es desorbitado, no hay forma de medirlo pues no cuenta con un patrón; a la representación, por ejemplo, de un personaje siniestro, como Saturno, es siempre sin delicadeza y poco agradable a la vista. Lo caótico es siniestro, lo ordenado bello. En sí, el velo es esa herramienta que liga a estas dos categorías que, como se presenta en el verso de Novalis, son necesarias para que ellas coexistan, pero sin llegar a unirse como lo hace Trías con lo bello y lo sublime. El velo las conecta, pero las mantiene separadas para que su alianza tenga el efecto y el valor de crear una obra de arte.

Parecido a la propuesta de Novalis, el filósofo alemán Friedrich Nietzsche, en su libro *Así hablaba Zaratustra* (1883), menciona las siguientes palabras: “Yo os lo digo: Es necesario tener un caos dentro de sí, para poder dar a luz una estrella danzarina. Yo os lo digo: aún tenéis un caos dentro de vosotros” (1999, p. 7).

Al igual que Novalis, la importancia del elemento caótico no queda en duda, pero también es importante poder limitar esa presencia infinita detrás de un velo que pueda contenerla, en este caso, en las palabras de Nietzsche, «dentro». El resultado, como se puede

apreciar en el fragmento del filósofo alemán, es nuevamente el elemento bello: “dar a luz a una estrella danzarina”, a lo bello, a lo armonioso e iluminado que se ejemplifica con la estrella y el cual contrasta con ese sentido siniestro que está dentro de ella para que, con la «unión» de estos dos elementos que jamás llegan a juntarse realmente, sino unirse gracias al velo, sea posible la obra de arte: la estrella danzarina.

El velo es, pues, ese elemento fundamental para poder entender la categoría de lo siniestro en unión con lo bello; uno no se entiende sin el otro, no puede existir, pero estos tienen que estar unidos, verse cara a cara a través de un velo que su función es contener al caos que existe dentro de la bella obra de arte. Gracias a los ejemplos de Novalis y Nietzsche, y todo lo demás mencionado, se puede aseverar que lo siniestro y lo bello conviven dentro de una obra de arte separados por el velo que tiene la función de contener el caos, eso siniestro que está dentro de la obra de arte, pero que es necesario para que esta obra sea tal y lograr el efecto estético que sólo externa lo bello, lo armonioso, lo familiar, lo cotidiano y que esto, a su vez, ocasione en el testigo el presentimiento de un caos, de un elemento siniestro dentro de ella. Lo siniestro no está visible, pero si presente y la mejor forma de ponerlo en manifiesto es a través de la obra de arte.

Finalmente, no hay que pasar por alto otros dos conceptos que, si bien no se ha hablado mucho de ello, son parte importante de la función del velo: contener y catalizar, por lo que es pertinente definirlos:

Contener: 1. Dicho de una cosa: llevar o encerrar dentro de si a otra. 2. Reprimir o sujetar el movimiento o impulso de un cuerpo. 3. Reprimir o moderar una pasión.

Catalizar: 1. Producir una catálisis en una reacción química. 2. Favorecer o acelerar el desarrollo de un proceso.

Para aterrizar todas estas ideas que se han venido desarrollando desde lo sublime hasta lo siniestro ligadas el velo, hay que mencionar algunos ejemplos de expresiones artísticas que engloba estas teorías y lo que se ha dicho en este trabajo en general.

#### **2.4.4.2. Sandro Botticelli: el velo en acción**

En *lo bello y lo siniestro* (1982) Trías hace un análisis sobre algunas obras del pintor fiorentino Sandro Botticelli y aunque también habla de su célebre pintura *El nacimiento de venus*, es imprescindible, para este trabajo, de igual forma hablar de ella aquí, sobre todo la importancia de ejemplificar la idea del velo en función de esta investigación.

A lo largo de estas páginas se ha dicho que el medio para lograr el efecto estético ocasionado por la unión de lo bello con lo siniestro y la contención de este último gracias al velo, es a través de la obra de arte.

Dicho lo anterior, las siguientes obras ayudarán a ejemplificar el velo en acción por la carga siniestra que se expone visualmente en estas obras: *Saturno devorando a uno de sus hijos* (1823 y 1636) de Francisco de Goya y Pedro Pablo Rubens, y *el Jardín de las delicias* (1506) de Hieronymus Bosch.

La obra de *Saturno devorando a uno de sus hijos*, tanto la de Goya como la de Rubens, es la representación del mito del titán Saturno quien, por una profecía, decide comerse a sus hijos en cuanto nacen. En ellas se observa a un ser horrendo cometiendo canibalismo, los rostros de los personajes que están efectuando este terrible acto —y también la de la víctima en el caso de la obra de Rubens— expresan terror y temor. En la representación de la obra de Goya, el titán es un ser antropomorfo en estado extático, el bebé está totalmente mutilado sin cabeza y sin un brazo, lo que impacta al testigo; por parte de la obra de Rubens, el titán y el

bebé son representados con características de un ser humano, lo que también ocasiona un impacto en quién ve la obra por la familiaridad de los personajes.

Si se atiende al inventario de lo siniestro de Freud y Trías, ambas pinturas cumplen cavalmemente con casi todos los elementos que componen lo siniestro o que da el hecho al efecto siniestro.



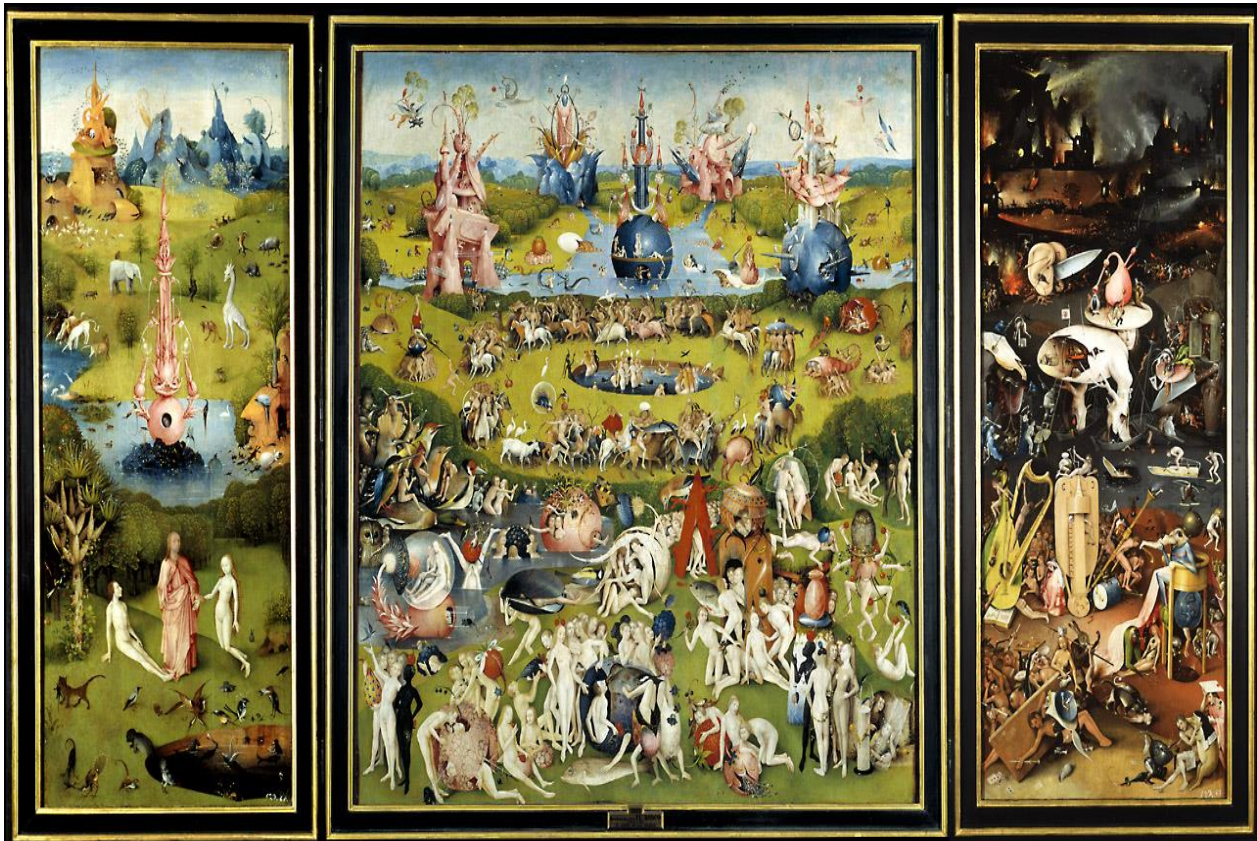
*Imagen 1. Saturno (1636), Peter Paul Rubens (izquierda), Museo nacional del Prado; Saturno devorando a su hijo (1823), Francisco de Goya (derecha), Museo Nacional del Prado.*

A decir de esta obra, en especial la de Francisco de Goya, Louis Vax, en su libro *Arte y literatura fantástica* (1965), la describe como

el horror [que] se eleva a lo sublime en la forma de Saturno. El gigante desenfrenado y salvaje con inmensos ojos desorbitados despedaza el cuerpo de su hijo. Es una bestia como ninguna lo fue jamás, la bestia que sólo un hombre pudo concebir. (Vax, 1965, p. 52)

La época en que el pintor español realizó esta obra es conocida como *Las pinturas negras*, las cuales “están pobladas de siniestras figuras” (2005, p. 44), de esta época destacan, por la similitud de estilos con el Saturno, obras como *El perro semihundido* (1820), *El peregrinaje a San Isidro* (1820) o *El paseo del Santo oficio* (1821).

Pero no sólo fue la representación del mito de Saturno por parte de Goya y Rubens el que contiene esa carga siniestra, en artistas como “El Bosco” quien “se inspiraba en viejas tradiciones, [pero] parece un verdadero ‘surrealista’” (Vax, 1965, p. 42), se presentan trabajos donde expone “lo bello” y “lo feo” en una sola obra como en *El jardín de las delicias*, tríptico donde representa el paraíso, la tierra y el infierno; a decir de Eco, en estas obras de “El Bosco” se exponen “los monstruos, amados y temidos, observados con precaución pero al mismo tiempo admitidos libremente, penetran con toda fascinación de lo horrendo en la literatura y en la pintura” (Eco, 2010, p. 148)



*Imagen 2. El Jardín de las delicias (1506), Hieronymus Bosch, Museo Nacional del Prado*

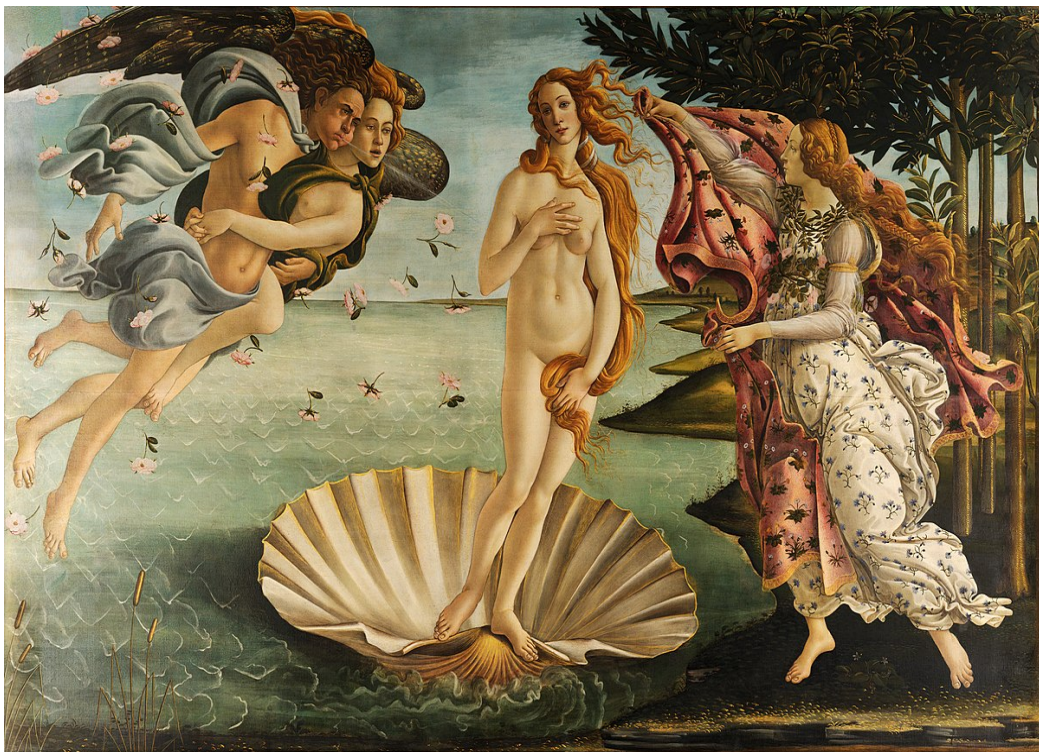
Lo que se encuentra en la obra de “El Bosco” son las dos caras de la moneda: la representación pictórica de lo que se considera bello y lo que se considera siniestro en una misma imagen, dejando en el centro, como una especie de velo que separa lo bello (el paraíso) de lo siniestro (el infierno), a través de la representación de lo terrenal.

Estas obras provocan un tipo de aversión atrayente al observarlas, sin embargo, en este apartado no se analizan profundamente estas pinturas que representan las categorías de lo siniestro a «simple vista», es decir, una manera de embellecer lo feo —los personajes mostrados en ellas tienen todas las características de lo siniestro y del embellecimiento del hecho siniestro expresado por las hábiles manos de los pintores—, sino en la representación



pictórica del mito del nacimiento de Venus, especialmente en la realizada por el pintor florentino Sandro Botticelli, la cual se puede considerar como la pintura siniestra por excelencia, ya que ésta contiene todos los elementos que se han venido mencionando en este escrito con relación a la temática de lo siniestro que se engloba en tres conceptos primordiales: lo bello, lo siniestro y el velo.

Varias son las versiones que hablan del nacimiento de la diosa de la belleza y del amor (de las que destacan los poemas de Homero y Ovidio), y aunque Botticelli se decanta por la versión más popular que menciona que ella nació de la espuma del mar que se formó cuando Saturno había emasculado a su padre y arrojado sus órganos sexuales al mar, también se encuentra en su obra indicios de la versión que expone que Venus nace dentro de una concha y que fue llevada a la isla Citera.



*Imagen 3. El nacimiento de venus (1485), Sandro Botticelli, Galería degli Uffizi*

Independientemente de cual versión haya elegido Botticelli para realizar su obra, el simple hecho de que la belleza pueda ser personificada por una diosa a nivel terrenal trastoca todo orden.

Espacialmente se observa en la obra como Venus aparece en el centro totalmente desnuda, su piel es blanca, sus cabellos son cobrizos con algunos destellos dorados. La personificación de la belleza es expuesta en su máximo esplendor. A la izquierda de ella se encuentra una de las Gracias recibéndola con un hermoso manto (velo) para cubrir su desnudez, que ya por este simple hecho rompe con todo orden; a su lado derecho se observa a Céfiro con Aura (la representación de la brisa) en sus brazos, quien también lleva un manto azul el cual cubre la desnudez de él; es importante señalar la elección de Céfiro sobre los otros Vientos (Aquilón, Bóreas, Euro y Noto), pues, de todos ellos él era el más benévolo, suave y benéfico, quien se encargaba de anunciar la llegada de la primavera (Impelluso, 2008). Por lo tanto, esta elección para recibir a la diosa de la belleza hecha por Botticelli se debe a la suavidad y el «comienzo de la vida» que representa la primavera, una analogía perfecta para recibir a esta Diosa en la tierra. La escenografía en la que Botticelli sitúa a la diosa de la belleza muestra una calma contraria al suceso siniestro de su nacimiento. Finalmente, hay que destacar el hecho de que se ve claramente la espuma en todo el cuadro y más aún debajo de la concha en la que está parada, por lo que el pintor no dejó duda alguna del hecho siniestro detrás de la hermosa diosa.

Lo que se esconde detrás de esta pintura de trazos suaves, delicados y de una perfecta armonía que expone la aparición y personificación de la diosa, es un hecho totalmente siniestro. Venus nace de un enfrentamiento en el que el hijo cercena los genitales de su padre y los arroja al mar; cabe recordar que uno de los hechos que caracteriza a lo siniestro son las amputaciones, deformidades o cualquier alteración que rompa con la «normalidad» del



cuerpo. Venus nació de un hecho violento, de la cruenta batalla entre Saturno y sus hermanos contra su padre reduciendo a este último a ser siervo de ellos.

Ciertamente esa parte del mito no se observa en la pintura de Sandro Botticelli, sin embargo, ahí está, es inalienable a ella, la pintura del artista florentino hace «ver más allá» de lo que está ahí mostrado. La representación que realiza el artista funciona como el velo contenedor de lo siniestro, no se expone en su totalidad el hecho siniestro, se conoce, ahí está oculto detrás del hermoso cuerpo desnudo de la diosa de la belleza. La función de la obra de arte, del velo contenedor es poder poner a la par lo bello de la pintura con lo siniestro del mito, ocultando a este último a la vista del espectador, pero no de las sensaciones que una súbita aparición ocasiona el efecto estético. La representación del mito en esta pintura es, como dice Keats sobre la belleza, la verdad, lo que está detrás del velo que es la representación bella del hecho siniestro, a palabras de Trías:

Tras la cortina hay imágenes que no se pueden soportar; en las cuales se articulan ante el ojo alucinado del vidente visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte, presencias repugnantes, el asco, ese límite a lo estético trazado por la crítica kantiana, irrumpen en toda su espléndida promiscuidad de oralidad y de excremento. (2001, p. 51)

#### **2.4.4.2.1. Alegorías: otros velos**

Mencionar el mito del nacimiento de Venus y ejemplificarlo con el cuadro de Botticelli tiene la intención de ilustrar, de forma alegórica, la función del velo a través de la máxima expresión de la belleza. Se eligió esta obra por la importancia de su representación no sólo pictórica, sino también simbólica, además porque es parte importante de las propuestas de Trías.

Otras alegorías a la función del velo se pueden encontrar en obras que realizó el pintor español Francisco de Goya, específicamente en las obras de *La maja desnuda* y *La maja vestida* que realizó entre 1798 y 1805.

Por si solas, las pinturas están cargadas de misterios no sólo por lo que están plasmando ahí, sino lo que está alrededor de ellas. Primeramente, Goya no les dio nombre ni las fechó, además se desconoce quién o quiénes fueron sus modelos, si alguien de la clase baja o alguna mujer de clase acomodada. El misticismo que envuelven a las obras las hace más atractivas, a la vez de famosas.

La publicación de este par de pinturas tuvo algunos efectos negativos, pero sin grandes consecuencias, para el pintor español, debido a que la Inquisición abrió un proceso en su contra por la realización de estas obras. Al respecto, varios críticos e historiadores de Goya hacen referencia que no hubo efectos graves debido a la relación del pintor con el Rey Fernando VII (González Prieto, 2016).



**Imagen 4.** *La maja desnuda* (1798), Francisco de Goya, Museo Nacional del Prado

A simple vista las dos obras parecen ser una fiel copia la una de la otra: la posición de la mujer sobre las sábanas y almohadones, los brazos detrás de la cabeza, los pies, la mirada, la sonrisa y el cabello son básicamente lo mismo en ambas, sin embargo, estas pinturas, aparte de la vestimenta, presentan varias diferencias; una de las más interesantes es la que González Prieto señala: “el pincel ágil y largo aplicado a la mujer [vestida] transite mayor sensualidad” (2016, p. 58).

*La maja vestida* al estar cubierta con ropa ligera y blanca acentúa más el cuerpo de la mujer, “le dan un contenido más erótico que a su compañera desnuda” (González Prieto, 2016, p. 67).



**Imagen 5.** *La maja vestida* (1801), Francisco de Goya, Museo Nacional del Prado

El «velo» que cubre a la mujer ocasiona el efecto erótico-estético, efecto que baja de intensidad, de acuerdo con las palabras de González Prieto, con la representación de la mujer

desnuda<sup>69</sup>. *La maja vestida* contiene el caos, cubre la desnudez como intentan cubrir rápidamente la desnudez de Venus en el cuadro de Botticelli. Las siguientes palabras de Trías, donde menciona un tipo de velo, se ajustan perfectamente a lo que aquí se quiere mostrar: “tras la cortina está el vacío, la nada primordial, el abismo que sube e inunda la superficie (abismo es la morada de Satanás)” (Trías, 2001, p. 51).

En la literatura también se encuentran varios ejemplos que mencionan diferentes velos como los de Venus y la Maja. Gustav Flaubert, en la novela fantástica de *La tentación de San Antonio* (1874), escribe las palabras de la Reina Saba:

¡Pide todas las mujeres que has conocido, desde la ramera de las plazas públicas que canturrea bajo su linterna hasta la patricia que desflora rosas desde lo alto de su litera, todas las formas entrevistadas, todas las imaginaciones de tu deseo! Yo no soy una mujer, soy un mundo. ¡No tengo más que dejar caer mis ropas y descubrirás en mi persona una sucesión de misterios! (Flaubert, 1999, p. 97)

El mismo Flaubert, sobre Salomé y su danza, retrata lo siguiente:

[...] De sus brazos, de sus pies y de sus vestidos brotaban invisibles chispas que inflamaban a los hombres. Cantó un arpa, La multitud la acogió con aclamaciones. Sin doblar las rodillas, separando las piernas, se arqueó tanto que la barbilla le rozó el suelo. (Flaubert, 1877, citado por Bornay, 2001)

Por su parte Baudelaire, a través de su poesía, exterioriza lo siguiente:

Blanca muchacha de los cabellos rojizos,  
Cuyo vestido por lo agujeros  
Deja ver la pobreza

---

<sup>69</sup> Es pertinente aclarar que no se pretende decir que la obra de *La maja desnuda* carece de belleza o de efecto estético o que carezca de un caos dentro de sí, sino, como menciona González Prieto, *La maja vestida* transmite mayor sensualidad al esconder su desnudez, el caos, el infinito tras su ropa.

Y la belleza [...] (Baudelaire, 2015, p. 111)

Como se puede observar, se han elegido estos ejemplos donde mencionan el velo o un tipo de velo para ilustrar como lo siniestro no se encuentra a simple vista, sino escondido detrás del velo, sin embargo, es presentido: se presiente el caos que hay detrás de esas mantas. En palabras de Trías, con relación a la belleza y al velo: “la belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos” (2001, p. 52).

Con esta alegoría del velo —que funciona como contención y catalizador (revelador)— se ha tratado de demostrar el juego que hay entre el ocultamiento y revelación de lo siniestro, lo mágico, caótico, místico o fantástico a través del velo de lo bello en la obra de arte. Al respecto, desde el punto de vista de Gutiérrez García, enfatiza que

puede afirmarse que el velo, la capacidad que tiene su existencia para permitir al espectador revelar algo escondido, es una de las condiciones estéticas que hacen que una obra sea bella [siniestra]: “bello es entonces ese objeto al que le es esencial el velo”. (2019, p. 201)

Hay que dejar en claro, para cerrar con la idea del velo, que al hacer referencia del velo contenedor no es por default decir que siempre tiene que estar literalmente presente como los ejemplos aquí citados, es también una alegoría, no siempre como una cosa *per se*, sino en el sentido metafórico de como «funciona» el velo; es una analogía para ejemplificar que siempre se encuentra en la obra para presentir el caos y lograr el efecto estético de lo siniestro. Se concluye, entonces, que es el velo, como se ha visto en su capacidad dual de revelar-ocultar, el que hace posible que la obra sea bella, que tenga el efecto bello y, claro

está, también hace posible que la obra sea siniestra, que tenga el efecto siniestro como afirma Gutiérrez:

El velo, entendido aquí como un tejido apretado de pasiones, nace de una operación *quasi* sacrificial, acometido mediante las reglas del oficio artístico, tejido donde encontramos arraigado el funcionamiento mismo de nuestros deseos, y por ende, el engranaje por el cual funcionan las imágenes. En realidad, éste es un sacrificio entendido a la manera de George Bataille, concebido como elemento ritual de prohibición fundamental para la tensión social [...]. (2019, p. 206).

## 2.5. Transvaloración

### 2.5.1. Transvaloración / *détournement*

Gilles Deleuze, al hablar de la «filología activa» —como llama a la filología nietzscheana—, hace una interesante afirmación:

El secreto de la palabra no está del lado del que escucha, como tampoco el secreto de la voluntad está del lado del que obedece o el secreto de la fuerza del lado del que reacciona. La filología activa de Nietzsche tiene tan sólo un principio: una palabra únicamente quiere decir algo en la medida en que quien la dice quiere algo al decirlo. (2008, p. 107)

Aunque bien dice Deleuze que quien se apodera de la palabra es porque quiere decir algo diferente, el objetivo con el concepto de «transvaloración» no dista mucho de lo que Nietzsche propone con ella, se persigue el mismo objetivo, sólo que sobre un diferente objeto de estudio.

Nietzsche enfoca este concepto en el sentido de los valores (ética), del cambio de estos, de una diferente interpretación, pero con este cambio hay también una evolución del

concepto transvaloración y de los valores que analiza el filósofo alemán, sobre este sentido es que en este trabajo se explora la transvaloración de lo siniestro en la obra de Elizondo.

Es indispensable mencionar dos conceptos claves para asentar la propuesta de la transvaloración de lo siniestro y explicar la transvaloración aplicada en la obra Salvador Elizondo: el primero es, claro está, lo que Nietzsche propone con este concepto; el segundo, la propuesta de la técnica del *détournement* por parte del líder del movimiento situacionista, Guy Debord. En sí, ambos conceptos, aunque son parecidos en esencia, tienen sus notables diferencias que son necesarias señalar para realizar en esta investigación.

### 2.5.1.1. Nietzsche: transvaloración

Con relación a la filosofía de Nietzsche sobresalen varias temáticas como las del nihilismo, la voluntad de poder, la muerte de dios y el eterno retorno, pero este trabajo se enfoca en el concepto propuesto en la *Genealogía de moral* (1887): la transvaloración.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Como bien se menciona en este párrafo, este trabajo se enfoca en el concepto propuesto por Nietzsche en *La genealogía de la moral* (1887) y en su traducción de *umwertung*: transvaloración. Sin embargo, es pertinente hacer un par de aclaraciones con respecto a esta propuesta del filósofo alemán: la idea de la transvaloración data no de *La genealogía de la moral*, sino ya antes en *Más allá del bien y del mal* (1886), Nietzsche ya había desarrollado esta misma idea. En esta primera publicación, el pensador expone, en el capítulo titulado “Para la historia natural de la moral” lo siguiente:

(195) Los judíos —pueblo «nacido para la esclavitud», según Tácito y según toda la antigüedad; «pueblo escogido entre todos los pueblos», como dicen y creen ellos— han realizado una prodigiosa inversión de los valores merced a la cual la vida en la tierra ha presentado durante miles de años un nuevo y prodigioso atractivo. Sus profetas han reducido a un solo significado las palabras «rico», «ateo», «malvado», «violento» y «sensual», y por primera vez en la historia han convertido el término «mundo» en un término infamante. En esta inversión de valores (que incluye el hacer que la palabra «pobre» sea sinónimo de «santo» y de «amigo») radica la importancia del pueblo judío: con él empieza *la rebelión de los esclavos en el terreno moral*. (Nietzsche, S/F, p. 344)

Como se lee en esta cita, la idea que desarrolla Nietzsche (y que se muestra más adelante en esta sección) sobre la «transvaloración» en *La Genealogía de la moral* tiene su nacimiento un año antes en *Más allá del bien y del mal* con algunas diferencias no sustanciales.

De igual manera, dos años después de *La Genealogía de la moral*, Nietzsche retoma el concepto de transvaloración en su libro *El ocaso de los ídolos* (1889), más precisamente en el capítulo titulado “Sobre como

Primeramente, hay que decir que «transvaloración» es la traducción que se le da a la palabra alemana *umwertung*, aunque también se consideran: inversión, subversión o derrumbamiento de valores como traducciones posibles; éstas, a diferencia de transvaloración, contienen más la idea de anarquía, acepción que no es del todo necesario con la idea de transvaloración que se persigue en este trabajo.

Nietzsche propone, para explicar su idea de los cambios de valores, el concepto de la *transvaloración*, pero para llegar hasta el punto como lo expresa el filósofo alemán, es conveniente mencionar su análisis de la procedencia y el juicio de la palabra “bueno”, comenzando de las dos primeras propuestas:

1. Bueno = útil, acciones no egoístas.
2. Acciones de acuerdo con el hábito = bueno.

---

terminó convirtiéndose en fábula el «mundo verdadero». Historia de un error”, donde Nietzsche propone seis momentos de transvaloración, de estos seis momentos, de acuerdo con Sologuren, destacan dos de ellos: el quinto momento que no es más que “una formulación de su propia filosofía” (2016, p.166), este momento se ajusta perfectamente a la idea de la transvaloración de lo siniestro que se desarrolla más adelante:

5. El «mundo verdadero» —una idea que ya no sirve para nada, que ya ni siquiera obliga —, una idea que se ha vuelto inútil, superflua, por consiguiente, una idea refutada ¡eliminémosla! (Nietzsche, 2004, p. 58)

Ahora bien, si se siguen las propuestas de Nietzsche, no se puede eliminar ese mundo verdadero, porque, como se menciona en el sexto momento y que también destaca Sologuren, al eliminarlo también se elimina el mundo aparente:

6. Hemos eliminado el mundo verdadero ¿qué mundo ha quedado? ¿acaso el aparente? No ¡al eliminarlo el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente! (Nietzsche, 2004, p.58)

El sentido de estos momentos, sobre todo de los dos citados (5 y 6) ayudan a entender y reforzar la idea de la transvaloración por sí misma y de la transvaloración de lo siniestro que se propone en este trabajo, estando éstas basadas con la idea de una transvaloración para darle una nueva posición a los valores, como lo expone Nietzsche y lo manifiesta Elizondo con lo siniestro. He aquí su transvaloración: la eliminación de los dos mundos —verdadero y aparente de acuerdo con Nietzsche— dan paso a una nueva posición de lo siniestro que se encuentra manifestada en la obra de Elizondo de 1961 a 1966.



Con la primera definición al respecto de estos dos conceptos que menciona Nietzsche, se infiere que quienes dan el valor de bueno son aquellos que se auto valoran como buenos, como dice el autor:

Antes bien, fueron “los buenos” mismos, es decir, los nobles, los poderosos, los hombres de posición superior y elevados sentimientos quienes se sintieron y se valoran a sí mismos y a su obrar como buenos, o sea como algo de primer rango, en contraposición a todo lo bajo, abyecto, vulgar y plebeyo. (Nietzsche, 2017, p. 36)

Es decir, el rango dominante de “la especie dominadora en su relación con una especie inferior, con un ‘abajo’, éste es el origen de la antítesis ‘bueno’ y ‘malo’” (2017, p. 36).

Nietzsche también resalta el aspecto etimológico de «bueno», el cual, como hace notar, está generalmente relacionado con lo noble, aristocrático y privilegiado, en contraparte lo «malo» se relaciona con lo vulgar, plebeyo y bajo. Todas estas palabras, en especial «noble», encuentran su contraparte con el plebeyo no sólo en su raíz, sino al grado de estar físicamente separados: “la palabra distintiva de la aristocracia que acaba significando el bueno, el noble, el puro, siendo su origen el ‘cabeza rubia’, en contraposición a los habitantes distintivos de piel morena y cabellos negros” (Nietzsche, 2017, p. 42).

El análisis de lo bueno y lo malo tiene su punto álgido al mencionar que todas estas connotaciones de lo bueno (superior, noble, aristócrata) llegan a lo que Nietzsche llama como «la casta sacerdotal», es a partir de este punto en que el autor comienza a darle forma al concepto.

Para nadie es sorpresa lo que el filósofo alemán pensaba sobre los sacerdotes y el pueblo sacerdotal por antonomasia (los judíos), pero no es la intención de esta investigación enfocarse sobre las opiniones que Nietzsche tiene con relación al pueblo judío, lo que si es

intención de este trabajo es ver como, a través de ellos, acuña su término «transvaloración»: “los judíos, ese pueblo sacerdotal, que no ha sabido tomar satisfacción de sus enemigos y dominadores más que con una radical transvaloración de los valores propios de estos” (Nietzsche, 2017, p. 42).

Por lo tanto, al transvalorar los valores de sus enemigos, al romper y cambiar el significado de estos, los judíos o cualquiera que logre realizar esa acción, consigue una victoria sobre el otro. El término «transvaloración» nace, entonces, del sentido estricto de cambiar/invertir los valores de “bueno = noble = poderoso = bello = feliz = amado por dios” (Nietzsche, 2017, p. 47) a lo diametralmente opuesto o a lo que le convenga a quien realice la transvaloración:

¡Los miserables son los buenos; los pobres, los impotentes, los bajos son los únicos buenos; los que sufren, los indigentes, los enfermos, los deformes son también los únicos piadosos, los únicos benditos de dios, ¡únicamente para ellos existe la bienaventuranza! (Nietzsche, 2017, p. 48)

Se observa que, para llegar a la idea de transvaloración, Nietzsche interpreta y le da realce a la importancia de los valores en la sociedad, sin embargo, el proceso de transvaloración aparece —y seguirá apareciendo— en el devenir, es decir, es inevitable. Nietzsche lo ejemplifica con el caso del pueblo judío y la transvaloración que realizan sobre los valores ya establecidos, ejemplos como estos, de transvalorar lo establecido, se pueden encontrar especialmente en las artes.

De ahí que, siguiendo este patrón que ejemplifica Nietzsche, se confirma lo que Deleuze expone sobre el poder no tanto de la palabra, sino de quién usa la palabra: “¿Qué quiere al decir tal palabra? La transformación del sentido de una palabra significa que algún

otro (otra fuerza u otra voluntad) se ha apoderado de ella, la aplica a otra cosa porque quiere algo distinto” (Deleuze, 2008, p. 107).

Este análisis de Deleuze da entrada para entender el reclamo de Nietzsche con relación a la acción que hacen los judíos con los valores de sus enemigos. Hay, pues, intrínsecamente, una fuerza que le aplica quién trasvalora el valor o el concepto del que se ha adueñado de ellos. Los judíos, en este caso, cambiaron el valor y el sentido de lo bueno noble, aristocrático y bello, a lo bueno pobre, vulgar y, tal vez, feo. La transvaloración del valor, del concepto, del hecho, de la tradición y de todo aquello que pueda ser apropiado tendrá la fuerza suficiente dependiendo de quién se haya apropiado de ella. De Acuerdo con Sologuren “como resultado de la inversión [transvaloración], los valores más altos, los valores supremos, pasan ahora a ocupar el lugar de los valores inferiores” (2016, p. 166).

¿Se puede, entonces, redefinir el concepto de lo siniestro a través de la apropiación de éste? Como se ha visto a lo largo de este trabajo, para poder entender lo que es siniestro hoy en día ha habido una evolución de todos los elementos que lo conforman y de las épocas en que se desarrolla la temática para asentarse a lo que hoy en día es. La evolución de lo siniestro se puede rastrear, como se hizo notar al desarrollar la historia de este concepto, desde antes de cristo<sup>71</sup>.

Para que se lleve a cabo una transvaloración como la propone Nietzsche se tienen que presentar las condiciones adecuadas. No es lo mismo una evolución del concepto, como se vio con lo siniestro, a la transvaloración de éste, como se verá con Elizondo. Por evolución se puede entender como un cambio constante que, aunque pueda tomar cientos o miles de años, no se detiene; por otro lado, la transvaloración es un cambio abrupto producido por

---

<sup>71</sup> Véase nuevamente las propuestas de los tres momentos de lo sublime expuesto por Pedro de Aullón en la introducción del *Lo sublime* de Friedrich Nietzsche.

aquel que tiene el poder de crear un nuevo concepto a su conveniencia.

Trías, de cierta manera, transvaloró la concepción de lo siniestro, él se encargó en sintetizar las categorías de lo sublime y de lo bello en una sola, esto con el objetivo de poder unir las en la dualidad de bello-siniestro, que en esencia esa dualidad es más bien una triada de sublime-bello-siniestro. Se impuso su teoría y su pensamiento sobre las ideas preconcebidas de lo siniestro.

La unión de la transvaloración de Nietzsche y lo siniestro de Trías, se reflejan en el primer Salvador Elizondo, principalmente en la construcción de su obra y del personaje femenino de 1961 a 1966. Se puede asegurar, desde este punto, que Elizondo no redefinió el concepto de lo siniestro, lo transvalora, se apodera de él, lo manipula a su necesidad o, como propone Debord, lo tergiversa.

### 2.5.1.2. Debord: *détournement*

El texto que inaugura la propuesta del *détournement* fue publicado por Guy Debord, líder del movimiento situacionista, y el cineasta Gil J. Wolman, en el número 8 de *Les levres news* en 1956<sup>72</sup>.

Inicialmente el *détournement*<sup>73</sup> habla de una nueva adaptación de la obra original a un nuevo contexto y aunque parezca similar a las técnicas dadaístas y surrealistas como el *collage* o el *ready made*, hay una substancial diferencia de éstas con el *détournement*, ya que éste elimina el significado del objeto original para darle un nuevo sentido. Por ejemplo, con

---

<sup>72</sup> Para este trabajo se utilizó la publicación de la revista electrónica *A parte Rei*, 1999, No. 6

<sup>73</sup> Al concepto se le tradujo como «desvío» o «tergiversación», por lo que de ahora en adelante usaremos estos dos términos cuando su función gramatical sea de “verbo”, sin embargo, en el caso de ser sustantivados utilizaré la palabra original en francés o “técnica del *détournement*”.

obras como *L.H.O.O.Q.*, mejor conocido como “El bigote de la Gioconda” (Anexo 4), de Marcel Duchamp, no se elimina a la obra en sí, sólo se altera.

La propuesta de Debord le da la oportunidad al artista de tomar cualquier objeto, mensaje o concepto y distorsionar su significado original para producir otro nuevo o que le sea de más utilidad.

Uno de los precursores de este método fue, según Debord y Wolman, el Conde de Lautréamont, al demostrarse que su afamado personaje, Maldoror, “es una tergiversación de Buffon y otras obras de historia natural, entre otras cosas” (Debord, 1956, párrafo 8), si bien se le puede considerar como un plagio tomarse ese tipo de licencias sobre otras obras, éste, justifican los situacionistas, no lo es:

No es preciso decir que uno no está constreñido a corregir un trabajo o a integrar diversos fragmentos de obras caducas en una nueva; puede también alterar el significado de aquellos fragmentos en un sentido adecuado, abandonado a los imbéciles la preservación esclavizada de la ‘cita’. (Debord, 1956, párrafo 6)

En otro texto publicado en *Internacional Situationiste* (1959), donde Debord retoma el concepto años más tarde, menciona lo siguiente:

Hay una fuerza específica en el *desvío* que tiene evidentemente su doble fondo en el enriquecimiento de la mayor parte de los términos desviados por la coexistencia en ellos de sus sentidos antiguo e inmediato. Su utilidad práctica reside en su facilidad de uso y en las posibilidades inagotables de reutilización. (Debord, 1959, párrafo 2)

El método del *détournement* es una revalorización o desvalorización del concepto, obra, mensaje, imagen o cualquier cosa u objeto que se pretenda tergiversar. Además, al

utilizar este recurso, el concepto ya no es, en sí, lo que era antes, éste toma otro valor bajo la fuerza que le da su nuevo autor:

La primera consecuencia visible de un uso extendido de la tergiversación, aparte de su poder intrínseco de propaganda, será la revitalización de un montón de libros malos [...]; y sobre todo una incomparablemente mayor producción en cantidad, variedad y calidad que la escritura automática que nos ha llegado a aburrir. (Debord, 1956, párrafo 18)

En la propuesta del *détournement* se quiere, además, dejar constancia de la distancia del situacionismo con otras corrientes como los surrealistas y sus técnicas de producción artística; también lo hacen con Duchamp al optar por el teatro del Bertolt Brecht al decir que él “está mucho más cerca que Duchamp de la orientación revolucionaria que nosotros estamos reclamando” (Debord, 1956, párrafo 3).

El objetivo no es sólo cambiar por cambiar, al movimiento Situacionista le interesa crear toda una filosofía conceptual a su alrededor, para lo cual proponen dos tipos de categorías: 1) *tergiversación menor* que es “la de un elemento que no tiene importancia en sí mismo de manera que produce todo su significado en el nuevo contexto en que ha sido ubicado” (Debord, 1956, párrafo 11), y 2) *la tergiversación fraudulenta* que es “la de un elemento intrínsecamente significativo, que adquiere un sentido diferente en el nuevo contexto” (Debord, 1956, párrafo 12), de esta última, Debord y Wolman exponen dos ejemplos: “un eslogan de Saint-Just, por ejemplo, o una secuencia de Eisenstein”.

El cineasta ruso tendrá gran impacto en las propuestas del situacionismo. Primeramente, hay que decir que es el cine donde se puede exponer mejor la técnica del *détournement*, tanto Debord, como Wolman y otros directores de cine realizarán películas basándose en el método del desvío, de esta forma crean nuevas expresiones a raíz de obras

ya hechas. Más interesante aún, es la influencia que tienen las técnicas cinematográficas de Sergei Eisenstein, quien es un cimiento para la formación de la obra elizondiana.

### 2.5.1.3. Eisenstein: la tergiversación de Salvador Elizondo

Aunque no hay una evidencia textual donde Elizondo mencione o hable de la técnica del *détournement* como influencia para realizar sus textos y su única película, si es posible encontrar artículos de su autoría y de diferentes investigadores que hablan de la importancia de Eisenstein en él y en su obra, y dado la importancia que éste (Eisenstein) también tuvo para los situacionistas, es absurdo pensar que Elizondo desconocía el «desvío conceptual».

A los 21 años, cuando aún no se decantaba por una actividad en particular ya fuera la pintura o el cine, el joven Elizondo publicaba artículos sobre directores como Luis Buñuel y Sergei Eisenstein. Sobre este último, Elizondo comenta en una de sus entradas de su diario lo siguiente:

Ya estoy haciendo todas mis notas para el artículo sobre Eisenstein. Se va a llamar “Realismo Crítico y Realismo Dialéctico”. Creo que podré formular algunas nociones significativas por lo que respecta al arte contemporáneo. El artículo que escribí para *Selecciones Cinematográficas Eisenstein en México* aparece el 26. Ahí también hablo del *Departamento de Estado*. Yo creo que me puede servir de guía para el ensayo grande. Quiero hacer dos partes. 1ª La estética de Eisenstein, 2ª Eisenstein en México. (2015, p. 52)

Varios de estos artículos sobre Eisenstein y muchos más publicados por Elizondo sobre cine pueden ser encontrados en su primer libro *Luchino Visconti* (1961). Uno de los aspectos más importante a destacar sobre la relación Elizondo-Eisenstein es la muy bien documentada y demostrada influencia del procedimiento de montaje del director ruso y que

Elizondo utilizó para realizar *Farabeuf*<sup>74</sup>. Al respecto, Gutiérrez Piña menciona que “la novela plantea una sucesión de imágenes construidas verbalmente e imágenes explícitamente gráficas, a partir del principio del montaje cinematográfico, que el autor retoma de la propuesta teórica del cineasta ruso Sergei Eisenstein [...]” (2016, p. 58).

Cristopher Domínguez también documenta la importancia de la técnica de montaje que utilizó Elizondo en su obra, al decir que “no sólo el deslumbramiento de Elizondo ante la técnica del montaje del director ruso, sino una premonición del orden técnico que iría dar a *Farabeuf* en cierta medida un montaje de ese tipo” (Domínguez, 2017, p. 50). De igual manera fue el mismo Elizondo quién en una entrevista con Pilar Jiménez Trejo confirmaría lo dicho por varios estudiosos de su obra:

En la época en la que escribí *Farabeuf* estaba estudiando chino y al mismo tiempo me sentía muy interesado en el cine. En mis lecturas y en mis ejercicios de chino descubrí un procedimiento ya conocido y muy empleado por Eisenstein llamado procedimiento de montaje [...]. Lo que hice en *Farabeuf* fue aplicar este sistema, es decir una sucesión de imágenes que van creando, si no un concepto abstracto sí una sensación o un efecto notable. (Elizondo, 1995, p. 7)

Las técnicas del cineasta ruso retomadas por Elizondo no sólo se encuentran en la obra de *Farabeuf*, como el mismo autor lo dice, sino también se puede ver plasmada en su proyecto cinematográfico creado a la par de su primera novela *Apocalypse 1900*. No es atrevido decir que esta película es, de cierta manera, la primera visualización de su novela, el mismo Elizondo, en la entrevista a Pilar Jiménez, comentó que la novela *Farabeuf* fue pensada, primeramente, en términos cinematográficos; hay que recordar que la película de

---

<sup>74</sup> En sí son dos artículos que Elizondo dedica a Eisenstein: “La estética de Eisenstein” y “Eisenstein en México”. En el primero de ellos, el autor trata de explicar ampliamente la obra del cineasta Ruso; en el segundo artículo es más un anecdotario del paso de Eisenstein por México tras su fracaso en Hollywood.



Elizondo no es más que una secuencia de imágenes, música y narraciones de artistas y obras ya realizadas que el autor monta una tras otra. En sí, lo que Elizondo realiza con *Apocalypse 1900* no puede ser considerada, con base en las propuestas de Debord y Eisenstein, como un plagio, sino que él le da otro valor a todos los elementos que expone en la película, como apunta Bentivegna, al decir que “no [se] quiere narrar historias sino crear las condiciones para el despliegue de la historia” (2019, p. 144), por lo que las técnicas del *détournement* en la obra de Elizondo crean las condiciones suficientes para un universo literario único.

Con base en las propuestas de Nietzsche y Debord, tanto la transvaloración como el *détournement* le ofrecen a Elizondo la posibilidad de valerse de técnicas para tratar de manera única las temáticas que el autor quiera desarrollar en sus obras; se pueden identificar rápidamente varios ejemplos transvalorados o tergiversados por parte del autor: el *leng tch'é*, el *bardo thodol*, el ejercicio de la autobiografía, la escritura china y hasta a una mariposa. Dicho esto, y con el antecedente de las “enseñanzas” de Eisenstein sobre Elizondo, queda más que demostrar, a través de estos dos conceptos que se sintetizarán en este trabajo en uno solo, cómo es que Elizondo realizó, en sus primeros años, una literatura donde se encargó de tergiversar/desviar/transvalorar lo siniestro.

Se entiende, entonces, por «transvaloración de lo siniestro» como el cambio o variante del concepto de lo siniestro bajo la influencia de quien se apodera de él a su conveniencia, de esta manera exponer el universo inédito que hay dentro de él a través de la obra.

## 2.6. Conclusiones parciales

A lo largo de este capítulo se desarrolló no sólo de la temática de lo siniestro por si sola, sino como se mencionó desde la introducción del capítulo, se abordó también desde aquellos elementos que la componen como lo sublime, lo bello, el velo y el romanticismo; este último, la época romántica, tiene una puntual importancia para la conformación de lo siniestro debido a que es en esta época cuando la literatura siniestra tiene su auge, claro está que este fenómeno se da de la mano de la literatura fantástica, no por nada, como mencionan Todorov y Bornay, los autores románticos se decantan por la literatura fantástica para crear sus obras por la facilidad que este género les ofrecía para saltar entre la subjetividad, lo sobrenatural y lo real. De esta manera, en el espectro de lo siniestro convergen todos esos elementos mencionados.

En sí se puede constatar, como se expuso en este capítulo, que lo siniestro es un meta-concepto que engloba todas las temáticas y géneros dentro de sí para lograr el efecto que se está buscando.

Exponer la evolución que se muestran con las temáticas de lo sublime y lo bello tuvo como objetivo el demostrar que son comparables con la evolución de lo siniestro, la cual alcanza su punto más álgido, respecto a todos los teóricos expuestos, con las teorías de Eugenio Trías.

Para ilustrar el efecto de lo siniestro en la obra de arte, se apeló a ejemplificarlo a través de un análisis de lo que hay tanto adentro como afuera de la obra de *El Nacimiento de Venus*, pero sobre todo lo que ésta esconde, diferenciándola de las otras pinturas siniestras que evocan y exponen el efecto siniestro. De igual manera, con la exposición las obras de *La maja vestida* y *La maja desnuda* del pintor español Francisco de Goya, así como algunos poemas y textos de autores románticos para demostrar la función del velo (ya sea literal o

metafórico) y la importancia de éste para que se dé el efecto de lo siniestro, que es el objetivo de este trabajo: exponer como se da el efecto siniestro en la obra de Elizondo.

Todo este recorrido de teorías, conceptos, épocas, evoluciones de las ideas, para, finalmente y con el apoyo de las propuestas de la transvaloración de Nietzsche y el *détournement* de Debord, proponer la definición operativa de la «transvaloración de lo siniestro» que será la base para realizar el análisis de la obra de Elizondo.

No queda duda, antes de exponer el análisis de la obra de Elizondo en el periodo de 1961 a 1966, que el autor mexicano se vale de las ideas de la transvaloración y del *détournement*, lo que se deja en claro por la unión que hay de estos conceptos y el método del montaje propuesto por el cineasta ruso y gran influencia de Elizondo, Sergei Eisenstein —como varios estudios alrededor de la obra de Elizondo han hecho notar—, aunado a las influencias literarias, a la época romántica y propuestas teóricas que forman la poética del autor mexicano, para tener como resultado una transvaloración de lo siniestro en la obra del primer Elizondo que abarca de 1961 a 1966, lo cual se desarrolla en el siguiente capítulo.

Finalmente, en este capítulo se deja en claro que la transvaloración y el *détournement* son unidos por Elizondo —de forma muy parecida a como Trías lo hizo con lo bello y lo sublime— a través de sus ejercicios de escritura.

## **CAPÍTULO 3**

### **LA OBRA DE SALVADOR ELIZONDO Y LA TRANSALORACIÓN DE LO SINIESTRO**

“Salvador Elizondo es, en su generación, un escritor que se singulariza por creer que la literatura no sólo es emoción, descripción, conocimiento, sino belleza...”

**Alí Chumacero**

En los dos primeros capítulos se expusieron y desarrollaron las bases de los temas principales de esta investigación: 1) las obras e influencias de Salvador Elizondo, delimitando un periodo de tiempo en específico que va de lo publicado entre 1961 y 1966, además de exponer todo lo que estuvo alrededor de él en esa época creativa; 2) la teoría de lo siniestro y todo lo que esta temática abarca presentando los principales teóricos y dándole, además, el enfoque histórico de la evolución de lo siniestro desde temas como lo sublime, lo bello, hasta la importancia del velo como herramienta de contención/catalizador en la obra de arte y que

también se encuentra en la obra de Elizondo; y 3) las teorías de la transvaloración y el *détournement* para así proponer la definición operativa de la transvaloración de lo siniestro.

En este capítulo se muestra el análisis de la obra de Salvador Elizondo, aplicando las teorías de lo siniestro para demostrar que el autor comenzó como un escritor con tintes siniestros, llevando esta temática unos pasos más adelante, a una transvaloración. Después de desarrollar la temática de lo siniestro en sus primeras obras, se expone la importancia del personaje femenino —nombrado en este trabajo como *femme sinistre*— en la transvaloración de lo siniestro, fenómeno que, como se observará en los primeros análisis de las obras de Elizondo, ya se presentaba con los elementos recurrentes que se encuentran en sus textos y que tendrá su máxima exposición gracias al personaje femenino en la obra.

Si bien el corpus en el que se enfoca esta investigación va sobre lo publicado y creado entre los años de 1961 hasta 1966, es importante mencionar también esas primeras publicaciones anterior a este periodo del joven Elizondo, donde comenzó a forjar su poética tan particular que se verá desarrollada no sólo en esta época que se analiza, sino que perdura hasta sus últimas obras.

### 3.1. 1961 – 1966: Época siniestra

Sobre el tema de lo siniestro en la literatura mexicana, Juárez Otañe, en la introducción de la antología del *Cuento siniestro mexicano*<sup>75</sup> (2004), escribe lo siguiente:

---

<sup>75</sup> Curiosamente esta antología está compuesta por cuentos de escritores nacidos en el siglo XIX, periodo relevante para la literatura siniestra, como Vicente Riva Palacio (1832-1896), Heriberto Frías (1870-1925), Rafael Delgado (1853-1914), Alberto Leduc (1867-1908), Francisco M. de Olaguíbel (1874-1924), Bernardo Couto Castillo (1880-1901), Ángel del Campo Micrós (1868-1908), José Ma. Barrios de los Ríos (1864-1908), Manuel J. Othón (1858-1906), Aurelio González Carrasco (1876-1938) y Esteban Maqueo Castellanos (1871-1928).

[...] el llamado género “siniestro” que engloba al horror y la desolación, al miedo y la angustia, al temor metafísico y ancestral y por supuesto, también el crimen, y todos los aspectos psicológicos, sociales y culturales que se derivan de estas conductas psicosociales. (2004, p. 8)

En las palabras de Juárez Otañe se pone en manifiesto lo amplio que la temática de lo siniestro puede ser gracias a la diversidad de tópicos que lo componen y que son parte del universo de lo siniestro, si bien la amplitud de estos da un espacio mayor para encasillar la obra de Elizondo dentro de esta temática, ésta debe de cumplir con algunas características necesarias para que se dé el «efecto de lo siniestro».

Como ya se ha dicho en otro lugar, la literatura del horror, y por ende la temática de lo siniestro, se popularizó en la época romántica, pero fue en si con la aparición de la literatura Gótica —antecesor del romanticismo y del horror—, en el siglo XVIII, que estos temas comenzaban a hacerse presentes. A saber de la literatura gótica, ésta tendría gran impacto en las letras latinoamericanas del siglo XX y Elizondo no sería la excepción. Sobre lo gótico, H.P. Lovecraft, uno de los mayores exponentes del género del horror, comenta que

[...] la sociedad culta iba perdiendo fe en lo sobrenatural, inclinándose por el racionalismo. Pero ya a comienzos del siglo XVIII se insinuaba el renacer de los sentimientos románticos, comenzado con la traducción de algunos relatos orientales bajo el reinado de Ana y continuando con la poesía, en expresiones que cobraban nuevos matices de extrañeza, de maravilla y de estremecimiento. (Lovecraft, 1999, p. 14).

Quién da inicio a este género es el escritor, y fundador de los temas macabros, Horace Walpole con la obra *El castillo de Otranto* (1764), la primera novela con trama sobrenatural. Si bien, siguiendo con la idea de Lovecraft, aunque la obra de Walpole es mediocre, ésta tendría un gran impacto:

lo que debe destacarse en *el castillo de Otranto* es la inversión arquetípica de escenarios, personajes e incidentes, todo lo cual utilizado de forma más hábil por unos autores mejor preparados por naturaleza a la creación fantástica, estimula el surgimiento de la escuela de lo gótico, que a su vez inspiró a los verdaderos artífices del terror cósmico, comenzando con Poe. (Lovecraft, 1999, p. 16)

De igual manera, Federico Patán menciona que Walpole establece el “neogótico” y sus características principales: “[...] paisajes desolados, castillos o casonas aisladas, en ocasiones, bosques intransitables casi y oscuros siempre, corredores tenebrosos, celdas de negrura infinita” (Patán, 2013, p. 680)<sup>76</sup>.

En México, varios serán los artistas que se decanten por este género en algunos de sus textos, como son, de acuerdo con Patán, “Inés Arredondo, José Ricardo Chaves, Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Salvador Elizondo, Beatriz Espejo, Adela Fernández, Enrique López Aguilar, José Emilio Pacheco, Sergio Pitol, Francisco Tario, Álvaro Uribe” (2013, p. 683). De los nombres de este listado que propone Patán como autores que han tocado lo gótico, se encuentran algunos integrantes de la generación de Medio Siglo, mientras que los otros son escritores de la segunda mitad del siglo XX, época “donde nuestra narrativa se diversifica en cuanto a temas y en cuanto a recursos literarios” (Patán, 2013, p. 683).

Si bien en este texto Patán se inclina por analizar cuentos de Dueñas, Arredondo y

---

<sup>76</sup> Desde la posición de Lovecraft, en la literatura gótica se encuentran, a grandes rasgos, “un castillo gótico de tenebrosa antigüedad, sus vastas dimensiones y oscuros recovecos, sus salones desiertos o destartalados, sus húmedos pasillos, sus catacumbas recónditas y espeluznantes y toda una galería de espectros y sombras amenazantes, formando un núcleo de suspenso y ansiedad demoníaca. Además, tenemos al tiránico y perverso hidalgo en el papel de villano; la pura, eternamente perseguida y en general insípida heroína, que sufre los principales terrores y con la cual se identifica el lector; el valiente e inmaculado héroe, siempre de alta alcurnia, pero a veces presentado bajo un humilde disfraz; el rasgo convencional de unos nombres altisonantes, mayormente italianos, y toda una serie interminable de cortinajes y luces extrañas, puertas enmohecidas, lámparas que se apagan, manuscritos antiguos, goznes chirriantes, tapices que se estremecen, etc., etc. Todos esos artificios son utilizados con divertida monotonía, a veces con efectos convincentes, en casi todas las novelas góticas. (Lovecraft, 1999, p. 16)

Pitol, las descripciones que proporciona y la propuesta del “gótico mexicano”<sup>77</sup> se ajustan perfectamente a varias obras de Elizondo, sobre todo a las primeras de ellas como *Farabeuf*, de la que Vélez García menciona que

En ese choque que se establece entre ámbitos se hace patente la influencia de la tradición gótica y su tratamiento de lo abyecto [como se ha expuesto líneas atrás, Eco considera lo abyecto dentro del espectro siniestro], que ya permeaba *Farabeuf* con su fusión de dolor y placer y la combinación de fascinación y repulsión que la contemplación del suplicio chino suscitaba en los personajes. (2006, p. 130)

De igual manera, en “La puerta”, obra de terror psicológico donde se encuentran pasadizos y ambientes lúgubres, salones desiertos, sombras y la locura que conlleva a la muerte del personaje (JHS), lo que, a decir de Llopis, son “vivencias terribles que suponen la destrucción de la propia identidad del consciente” (2013, p. 23).

Para Vélez García, este tipo de cuentos de Elizondo, de un espectro gótico, se enfoca “al desarrollo de una estética del envés y de la sombra propia de los cuentos fantásticos y góticos” (Vélez, 2014, p. 343).

Queda decir, para dar cierre a la importancia de lo gótico y su influencia en la temática de lo siniestro en general y la literatura mexicana en particular, que se puede constatar que los elementos siniestros que tuvieron auge en la época romántica parten desde la aparición de la literatura gótica de ambientes lúgubres, sombríos y fantásticos que explotarían particularmente los escritores mexicanos de la segunda mitad del siglo XX<sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> Según Patán, varias son las características de la literatura gótica que se pueden encontrar en los escritores mexicanos, desde aspectos sobrenaturales como La llorona o la Mulata de Córdoba en las colonias; adaptaciones de los castillos y bosques europeos a un ambiente mexicano, o “la vena propia del gótico mexicano: describir ciertas transgresiones sociales para dejar en entredicho a la sociedad que las critica e incluso castiga. Este castigo termina volviéndose una prueba de esa doble moralidad ya mencionada” (Patán, 2013, p. 691).

<sup>78</sup> De igual manera, no fueron sólo los escritores mexicanos quienes se decantaron por la literatura gótica para la creación de sus textos, desde el punto de vista de Julio Cortázar, el escritor considera que “para desconcierto



## 3.2. Taxonomía de lo siniestro

### 3.2.1. Poesía: las bases de un proyecto siniestro

En *Arte y poética* (1958), el filósofo alemán Martin Heidegger, menciona que

El arte como poner-en-obra-la-verdad es Poesía. No solamente es poética la creación de la obra, sino que también lo es a su manera la contemplación de la obra; pues una obra sólo es real como obra cuando nos arranca de la habitualidad y nos inserta en lo abierto por la obra, para hacer morada nuestra esencia misma en la verdad del ente. (1985, p. 114)

Siguiendo estas palabras de Heidegger, la obra de Elizondo «arranca de la habitualidad» al lector y lo «inserta a ese lugar que la obra abre» y aunque sus ensayos y sus textos narrativos se llevan los principales reflectores, su obra poética es tan significativa que sorprende un poco que no se le dé la misma atención que textos como *Farabeuf*, *El hipogeo secreto* o *El grafógrafo*. En sus primeros poemas, que se verán a continuación, Elizondo dejó las bases de gran parte de su obra literaria.

La primera publicación poética de Elizondo fue el poema titulado “Mañana será otro día”, el cual apareció en el número 104 de la revista *Letras Potosinas: Vocero de Cultura* en 1952. Sin embargo y a pesar de que la producción poética de Elizondo comienza desde su juventud, la primera publicación «oficial» como escritor —dejando de lado sus artículos de crítica— fue en el año de 1960 con *Poemas*, libro que volvió a él al cumplir su periplo, como lo mencionó Elizondo en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana. Este libro pródigo

---

de la crítica, que no encuentra una explicación satisfactoria, la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente «gótico» es con frecuencia perceptible”. (1975, p.145)

lo obliga, como expresa el escritor, a que se “remonte más allá de esa fecha y más allá de mi primogénito para entender el significado de esa vida de escritor” (Elizondo, 2017, p. 143). No hay duda de que Elizondo amaba la poesía, por lo que no sorprende que su primera publicación fuera un poemario, además, como se ha resaltado en este trabajo, el lirismo lo traía en la sangre.

30 años después de ese primer poema, en 1982, se llevó a cabo un diálogo entre Jorge Luis Borges, Octavio Paz y Salvador Elizondo, el cual tuvo lugar en el Palacio de Minería de la Ciudad de México. El tema de dicho encuentro era “la poesía”. Para abrir su participación, y con relación a la importancia de la temática del tiempo en la poesía, Elizondo expresó lo siguiente:

Creo que el tiempo es la dimensión fundamental del arte y se admite [...] como prueba la obra de Borges mismo que hay todo un sentido de la poesía que es conjetural que se ocupa de las posibilidades que el tiempo mismo nos propone [...]. (Zona Paz, 2020, 5m 25s)

Si bien la temática del tiempo es uno de los grandes tópicos de la narrativa elizondiana, en su primera obra (*Poemas*) también se encuentra desarrollado desde el género lírico, como lo hace notar Gutiérrez Piña:

Aquí [*Poemas*] se instauró uno de los principales temas en su escritura y su inicial solución artística que desemboca en la significación de las nociones de *instante* y *eternidad* como conquista del tiempo, estados a los cuales se llega sólo en la voluntad de una percepción consciente del mundo y en la muerte. (2016, p. 29)

Aunque *Poemas* fue su primer y único libro de poesía publicado por Elizondo en vida, y que, a palabras del mismo autor, en una entrada de su diario, dijo que no estaba satisfecho

ni le había gustado (Elizondo, 2015), en el año 2012 se publica *Contubernio de espejos (1960-1964)*, libro conformado con poemas inéditos de Elizondo. Gracias a la publicación de esta antología poética, se pueden corroborar las bases de la poética siniestra que se visualiza primeramente con *Poemas*. Además de lo significativo que es este periodo de tiempo para Elizondo y para los objetivos de este trabajo.

*Contubernio de espejos* consta de 45 poemas divididos en seis secciones: I. “Umbrales”, II. “Cuerpo secreto”, III. “El soñador sin noche”, IV. “El mal amor”, V. “Elegía romana” y la última sección, VI, sin nombre. Si bien Elizondo es más conocido por su habilidad narrativa que «eclipsó» los otros estilos literarios que realizó, su habilidad lírica no se queda atrás, pues, como se ve en este libro, el autor se arriesga con diferentes tipos de poemas como el soneto o la lira donde sigue al pie de la letra sus estructuras.

La primera parte, “Umbrales”, está compuesto de varios poemas cortos (liras) en los que se destacan los temas como el olvido, el recuerdo, la muerte, el instante y el espejo, temas simbólicos en la poética que Elizondo desarrolla en toda su obra.

### **EL ESPEJO**

¡Cómo hieres, espejo,  
la turbia pequeñez de la mirada!  
En tu imagen callada  
Me contempla el reflejo  
De una mirada que creía olvidada. (Elizondo, 2012, p. 8)

Con las similitudes que se exponen en sus textos en esta época, se puede aseverar que Elizondo no sólo se enfocaba, en ese momento en específico, en textos narrativos como los de *Narda o el verano* o *Farabeuf o la crónica de un instante*, sino que su poética la fue

desarrollando desde varias perspectivas, como se observa con el poema “Adiós” y su similitud con los textos de “la Puerta” y con algunos pasajes de *Farabeuf o la crónica de un instante*:

### ADIÓS

Allí junto a la puerta  
 quieta como en el quicio del espejo,  
 parece que estás muerta  
 y mientras yo me alejo  
 la lluvia va enturbiando tu reflejo. (Elizondo, 2012, p.13)

El apartado dos, “Cuerpo secreto”, los elementos mencionados en umbrales siguen siendo recurrentes —y lo serán a lo largo de todo el libro—, pero en este apartado, Elizondo explora otra forma poética: el soneto, donde además destacan varios aspectos: 1) los poemas son totalmente de estilo romántico, por lo que se ve la influencia de poetas como Baudelaire o Mallarmé, como se observa en el siguiente fragmento:

Inerte, mutilada, escarnecida  
 de tan sangrante y ávida lujuria  
 y sometida al beso y a la furia  
 que socava tu boca enmudecida. (Elizondo, 2012, p. 19)

2) Aparece el bisturí, elemento de vital importancia en la obra del autor mexicano:

Amor que en cada beso te asesina  
 con el filo tenaz y silencioso  
 del bisturí que graba presuroso  
 en tu cuerpo la kábala divina. (2012, p. 17)

Por último, Elizondo comienza a dar forma al personaje femenino, figura basada en las características de la época romántica del siglo XIX, cualidades que la acompañará en esta primera etapa siniestra a la *femme sinistre*:

Cuerpo secreto en sombras presentido  
y en claridad de sol adivinado  
con sólo su perfume y su gemido.

Cuerpo secreto a tientas olvidado  
y en saciedad de luz desconocido.  
Cuerpo secreto, cuerpo asesinado. (2012, p. 15)

En si, se observa que gracias a esta recopilación de poemas en *Contubernio de Espejos* y los registros de las producciones narrativas de Elizondo de 1961 a 1966 (1960 a 1964 los poemas que integran esta antología inédita), que el autor saltaba entre prosa y lírica siempre enfocado en construir una poética única que es la base de su obra; algunos temas se desarrollan tanto en poesía como en narrativa e incluso el autor no teme en titularlos de la misma forma como es el poema “el puente de piedra” y el cuento “puente de piedra”:

### **EL PUENTE DE PIEDRA**

Te has quedado lejana;  
fija bajo una inmensidad de pinos  
y donde te has quedado  
—¡tan lejos y tan fuera!—  
el río se ha secado  
bajo el puente de piedra. (2012, p. 23)

Otro ejemplo es el poema “la muerte ante el espejo”, que bien se puede incluir en el desenlace del cuento “la puerta”, cuando JHS se ve reflejada en el espejo que se encuentra al abrir la última puerta:

### **LA MUERTE ANTE EL ESPEJO**

Su rostro en el espejo  
enturbió con su hielo las miradas;  
vimos en su reflejo  
las horas desatadas  
rayar sus lentitudes congeladas. (2012, p. 42)

En una entrevista que Elizondo le concedió a Fernando García Ramírez, la cual fue publicada en la revista *Letras Libres* en el año 2004, el entrevistador escribe, a manera de introducción, que

Elizondo bajó al infierno que ha expuesto la literatura en busca de un diablo moderno, que lo es por su soberbia de saberlo todo. En su juventud, Salvador Elizondo, de la mano de Orfeo, descendió al infierno y en él encontró a los creadores de ese linaje. (García, 2004, p. 69)

Esta descripción que ofrece García Ramírez se asemeja de muchas maneras a las imágenes que ofrece Elizondo a lo largo de toda su obra, influenciada por grandes narradores y poetas tanto románticos como simbolistas. Elizondo es, de muchas maneras, un artista romántico, por eso su afinidad con lo siniestro y los temas que en esa época se desarrollan. Con los poemas que aquí se han expuesto y como lo presenta García Ramírez, queda decir que Elizondo es ese artista romántico que describe González:

Para el artista romántico la vida es un itinerario órfico, un «descenso a los infiernos» en busca de la plenitud, en busca, en definitiva, del cielo. Infierno y cielo marchan a la par como imágenes simbólicas de los grandes procesos de contradicción: muerte y belleza, fin y nacimiento, destrucción y creación, dolor y placer... (2004, p. 41)

### 3.2.2. De la poesía al experimento narrativo: Sila

Si en 1952 Elizondo publicó su primer poema, su carrera como narrador comenzó exactamente 10 años después con la publicación de “Sila”. Como se señaló en el primer capítulo en que se habló sobre las generalidades de esta obra, este cuento muestra una clara influencia de Juan Rulfo en el joven Salvador Elizondo, sin embargo, la escritura siniestra en los textos narrativos comienza a asentarse a raíz de este texto.

“Sila” ofrece al lector un ambiente propio de la época postrevolucionaria con pueblos fantasmas y pueblos con fantasmas, como se muestra en el mismo texto; “Si vas a Sila no encontrarás a nadie, ni nada, nada..., sólo a los muertos que andan sueltos” (Elizondo, 2012, p. 37). El ambiente que se expone en la obra varía entre el miedo de los personajes por ir al pueblo, así como el deseo por regresar a su hogar, la sensación, como lo hace notar Todorov, del “acontecimiento extraño o sobrenatural era percibido sobre el fondo de lo que se considera normal y natural” (2006, p. 179).

Los diálogos son inconexos, no llevan en si un hilo ni un orden estructural, sino que son saltos de intercambios entre los personajes como Paulino con Emigdio o Leoncio, con la madre de Paulino, con Bibiana y más personajes que aparecen y desaparecen en cualquier momento. Este tipo de diálogos sin sentido e inconexos se asentarán cada vez más como base del estilo narrativo tan característico de obras de *Farabeuf o la crónica de un instante* o del *Hipogeo secreto*.

Los habitantes de Sila están muertos, fueron asesinados en nombre de “Cristo Rey”. Elizondo, para ejemplificar y explicar los crímenes que se cometieron en Sila, utiliza el símil de describir una de las más importantes tradiciones de ese pueblo: la matanza de las cabras.

Soltaban a las cabras en las empalizadas y los hombres, embriagados por el olor de la sangre y la visión de las vísceras esparcidas por el suelo, desnudos casi totalmente, iban abatiendo a las cabras asestándoles brutales golpes de garrote en la cerviz. Otros venían después y las destazaban, recogiendo la sangre en cubos y desprendiendo las vísceras del carcaje a fuerza de jalones que hacían rechinar las membranas y los ligamentos al escurrirse como pescado entre las manos sanguinolentas de los tablajeros. (Elizondo, 2012, p. 39)

El ambiente que se va apoderando de Sila se da a través de descripciones siniestras que se van acentuando cada que se menciona al pueblo: “Sila estaba abandonada. [...] Nuestras voces se suspendían del viento y las palabras que decíamos iban a dar muy lejos hasta que rebotaban en el portón de la casa de Soledad Mayrán, la última casa del pueblo” (Elizondo, 2012, p. 37)

Las «voces suspendidas» es otra de las constantes que se encuentran a lo largo del cuento, en si, el texto está hecho de voces suspendidas, ruidos extraños y los diálogos inconexos entre los personajes; sin embargo, destaca Bibiana, el personaje que representa a todas las voces suspendidas del pueblo de Sila.

Los diálogos en donde participa ella varían entre la desesperación por su muerte, los ruegos de ella a Paulino para que no la abandone, en profesar su amor aún después de la muerte a través de invocaciones de recuerdos de ella con Paulino, pero, a pesar de todo eso, de Bibiana, en Sila, sólo queda su voz suspendida confesando su dolorosa muerte de su cuerpo ultrajado: “Veo tu rostro, Bibiana, manchado de sangre, pero no entiendo tus palabras. Quiero verme en tus ojos, pero no me reflejan. Hace frío, Bibiana, quiero cobijarme con tu



cuerpo ultrajado, pero no puedo asirlo porque está hecho de sombras...” (Elizondo, 2012, p. 40).

A Paulino le mueve una de las principales ambivalencias de la temática de lo siniestro: la unión del temor y el deseo que tiene él por Bibiana: “no te alejes, Bibiana. He venido a Sila para encontrarte...” (Elizondo, 2012, p. 40), a sabiendas de que lo único que encontrará es su cadáver y su voz atrapada en el pueblo.

Con el cuento de Sila y con el personaje de Bibiana, Elizondo comienza a trazar su literatura siniestra en el género narrativo, además se deja entrever, en este primer texto, que la literatura siniestra elizondiana va de la mano no sólo de los elementos que se presentarán constantemente en esta época de 1961 a 1966, sino que también va de la mano del personaje femenino, como se constatará más adelante en este trabajo.

“Sila” no es un cuento siniestro por antonomasia, pero si pone las bases valiéndose de las influencias literarias de Rulfo y Joyce; así como con los temas fantásticos, personajes malditos, sanguinolentos y de cuerpos ultrajados que se irán puliendo en otros textos.

Cabe destacar el valor de que “Sila” sea considerado como un cuento rulfiano; para Cluff, la relación de Rulfo-Elizondo va más allá de una simple influencia o copia por parte de Elizondo a Rulfo, éste rescata el efecto que ambos escritores logran:

Al confrontarse con un cuento, por ejemplo, el lector ya tiene ciertas expectativas. Si esas expectativas no se cumplen, ha ocurrido una de dos cosas: o el escritor simplemente ha fracasado o ha logrado crear algo nuevo al convertir una o más de las supuestas “reglas” del género. Esto último es precisamente lo que ha dado su toque innovador a los cuentos de Rulfo y Elizondo: en ambos casos se ha omitido algún elemento convencional cuya ausencia crea un efecto muy especial en el lector. (Cluff, 1991, p. 276)

Un fenómeno parecido al mencionado por Cluff, se encuentra en el análisis que hace Severo Sarduy sobre la pintura del *leng tch'é* de José Gutiérrez Solana (Anexo 5), donde el pintor reproduce la fotografía del supliciado chino, a lo que Sarduy apunta lo siguiente:

El arte explícito del pintor no se limita a copiar, lo cual subrayaría (y quizá aun más tratándose de una foto) la trivialidad de su ejercicio, sino que “interpreta”, connota con los adjetivos de nuestra moral su reproducción del documento; aquí (en el cuadro) todo ha entrado en el orden: los verdugos exhiben su crueldad (rostros oficialmente sádicos, alevosos y burlones; uno de ellos fuma, distraído, en su pipa) recuperados, como si las imágenes negaran el azar, por la tradición expresionista española. El supliciado, contraído, asume sin reticencia su designo de mártir, enarbola el sufrimiento. (1969, p. 24)

El valor de este texto, siguiendo las palabras de Sarduy, va más allá de una mera imitación de los cuentos de Juan Rulfo, más que una copia; es a través de la obra de Rulfo que Elizondo interpreta y pone en orden a la literatura y traza su camino como escritor.

### **3.2.3. Tres cuentos siniestros: Narda o el verano**

#### **3.2.3.1. La puerta**

Para aquellos familiarizados con la obra de Salvador Elizondo, no les será complicado encasillar varios de sus textos dentro de lo siniestro. Al ser una obra que puede ser estudiada desde una gran cantidad de perspectivas, la temática de lo siniestro no queda excluida de ella. Si bien se puede considerar a *Farabeuf* como el texto siniestro por antonomasia dentro de la obra elizondiana, y a pesar de la gran importancia de ésta, Elizondo cuenta en su bibliografía con otros textos de un «siniestro farabeufiano» como es el caso de “La puerta”, “Narda o el

verano” y “Puente de piedra”, textos que son parte de la publicación *Narda o el verano* (1965).

El primero de ellos, “la puerta”, relata la historia de JHS, personaje principal que pasa sus días internada en un manicomio. La manera en que se va desarrollando la historia da la sensación de que cada página que se va avanzando es como si se fueran abriendo puertas dentro del sanatorio en que tiene lugar el cuento; de igual manera la descripción de los diferentes lugares ayuda al lector a dibujar un mapa mental de como es la clínica.

Para llegar a la primera puerta hay que pasar por los jardines bien cuidados, según se describe en la historia, y que son la primera imagen de la clínica. Detrás de esta primera puerta se encuentran el vestíbulo y las salas de visita, lugares vedados para los ahí internados, tal vez es por eso que la descripción de estos lugares denota algo de calma. Atravesar la segunda puerta —pasando el vestíbulo y la sala— se muestra otro mundo apacible y silencioso con jardines, canchas de tenis y una piscina, sin embargo, su mal estado provoca que el ambiente varíe un poco. Es en esta sección del manicomio, detrás de la segunda puerta, donde la protagonista pasa la mayor parte del tiempo caminando descalza en el jardín. Al cruzar estas dos primeras puertas se encuentran algunas variaciones, pero nada que rompa drásticamente con la armonía ni con lo familiar y cotidiano del ambiente que envuelve la vida de JHS dentro de este lugar.

Entre evocaciones de recuerdos que la «transportan» a situarse frente a una ventana<sup>79</sup> gracias a canciones que no pueden ser olvidadas y que la ayudan a recordar «su nombre», así como el recuerdo de ir a acostar a su hijo, se observa que conforme se alejan de las dos

---

<sup>79</sup> Esta acción es una constante dentro de la poética de Elizondo, si nos avocamos a la temporalidad creativa de “La puerta” y de *Farabeuf*, no es de sorprenderse que aparezca en las dos obras: JHS y la enfermera realizan esta misma acción con sus particularidades; es un símil la una de la otra donde una “escribe” en el vaho de la ventana su nombre, JHS, y la otra el ideograma chino *liú*.

primeras puertas, las condiciones familiares se van tornando poco a poco lúgubres y siniestras. Será pues, el pasillo oscuro por el que camina JHS, el que ofrece más puertas con universos diferentes detrás de ellas: “la sucesión de puertas entreabiertas detrás de las cuales se escuchaban, a veces, canciones populares salidas de radios de transistores, imprecaciones apenas balbucidas, conversaciones informes plagadas de palabras obscenas, gemidos producidos por convulsiones” (Elizondo, 2000, p. 90).

El pasillo funciona como un enroque entre la tranquilidad de lo cotidiano y la perturbación: los lugares tranquilos quedaron fuera de éste y de las dos primeras puertas; por otro lado, dentro del mismo pasillo se encuentran diferentes puertas pueden trasportar a JHS a lugares donde se rompe con esa familiaridad.

Al posicionarse en el pasillo JHS cruza otra puerta. Detrás de ésta se encuentra su dormitorio donde la protagonista se recuesta en su cama. Ahí JHS cruza sus brazos a la altura de su pecho y sus piernas a la altura de sus tobillos, esta acción no es menor, al contrario, es de suma importancia para la protagonista: “pero siempre cruzaba las piernas a la altura de los tobillos para no parecer un cadáver” (Elizondo, 2000, p. 90). Se puede inferir, por el rumbo que va tomando la historia, que el cruzar las piernas y el pasillo son una especie de catalizadores y contenedores de que se presente o no el hecho siniestro —lo que remite a la función del velo en la obra de arte—. la acción, o mejor dicho la inacción, de JHS en estos lugares rompen con la normalidad y armonía del cuento:

[...] por mirar ese cielo que le recordaba la libertad perdida olvidó cruzar las piernas. Se percató al cabo de un rato de que yacía sobre esa cama un cuerpo quieto, inanimado, que era el cuerpo de ella: su cadáver. (Elizondo, 2000, p. 90)

A partir del descuido de JHS la trama da un giro drástico: se evoca al efecto siniestro rompiendo con lo familiar que le ofrece su habitación. De acuerdo con la teoría de lo siniestro que se han desarrollado en este trabajo, se presentan elementos o situaciones que son los encargados en romper con la normalidad y que conllevan a resultados funestos para los personajes. Si en el cuento de Hoffman es la muñeca Olimpia o enfrentar al hombre de arena; en “la puerta” el descuido de JHS al no cruzar las piernas es lo que le ocasionó consecuencias trágicas. Siguiendo la línea de Trías y Freud, se dan dos motivos siniestros: 1) JHS es la persona portadora de la maldición, es una mujer maldita por lo que su destino está marcado y no puede escapar de él. 2) Gracias a esta inacción se da paso a que aparezca el doble en la historia, personaje al que Eco, al hablar de lo siniestro, dice que es “el colmo de lo inexplicable inquietante es, por último, la aparición de un sosias, es decir, nuestro doble” (2011, p. 322). La realización del hecho siniestro estriba con la aparición en escena de este tercer elemento: el doble y que, junto con JHS y la puerta forman una triada.

JHS es, como resultado de todo esto, un personaje con carácter siniestro (agüero siniestro), por lo que ocasiona que se enfrente a sus temores por saber lo que está detrás de la última puerta y, al mismo tiempo, tiene el deseo de averiguarlo. Tanto el temor como el deseo gobiernan sobre ella.

Al traspasar la última puerta, la cual cabe mencionar JHS ya había soñado e imaginado, se cumple una de las máximas que Freud propone al reproducir, en lo real, el hecho fantástico: la fantasía es el sueño que se hace realidad, situación que desemboca y culmina con la aparición doble<sup>80</sup> del personaje siniestro. Se cumple el presentimiento

---

<sup>80</sup> Como se ha mencionado el tema de lo siniestro tuvo gran crecimiento en la literatura del siglo XIX con el romanticismo, aunque su nacimiento fue desde la literatura gótica, según Rosset, sobre el tema del doble, menciona que es también en el siglo XIX cuando este tema aparece constantemente en la literatura, aunque no sea un tema nuevo, la temática del doble, como lo siniestro en general, tienen una evolución paralela y, como

siniestro de JHS, lo que Trías expone como “algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad” (2001, p. 44).

Sin duda el doble (su doble) al que se enfrenta JHS es ése al que ya se había imaginado como un cadáver recostado en su cama. Le causaba terror y desde antes de traspasar la última puerta del pasillo, presentía que “detrás de aquellas relucientes y pesadas hojas de cedro, con su cerradura de bronce pulido, estuviera oculto un cadáver; su cadáver tal vez” (Elizondo, 2000, p. 91).

En el cuento, la última puerta revela lo siniestro y se demuestra por las secuencias de las descripciones que se realizan de cada puerta del pasillo, pero sobre todo la última puerta en que JHS enfrenta su destino. Esta escena, que es la antesala de donde se rompe completamente con lo familiar y se da el efecto siniestro, está magistralmente narrada en la obra:

Corrió y al llegar ante la puerta se detuvo jadeante. Se sentía desfallecer. Cerrando los ojos trató de recobrar el aliento. Alargó la mano temblorosa hasta tocar la cerradura reluciente y fría. Volvió a abrir los ojos y a mirar su mano que como la garra de una arpía retenía epilépticamente la bola de bronce. “Come clo... ser to meeee...” sonaron las palabras en sus oídos. (Elizondo, 2000, p. 93)

No se puede pasar por alto que JHS, su desdicha, recuerda a uno de los héroes que Argullol propone con relación a los personajes de la época romántica y al cual bautiza como “El sonámbulo”:

Del mismo modo que quiebra la frontera entre la vida y la muerte, el héroe romántico soporta mal la separación del mundo de la realidad y el mundo del sueño. A él se puede aplicar la enigmática inscripción de una voluta de Westminster Abbey según

---

se ha analizado en su relación con lo siniestro, generalmente el doble, el sosias de Eco, lleva a la manifestación de lo siniestro.

la cual «nuestra materia y la de los sueños son iguales»: en el sonámbulo se proyectan los espacios oníricos que, insospechados e incontrolados, están negados a la perceptividad racional-empirista”. (Argullol, 1999, p. 287)

Se encuentra, entonces, que todos los elementos se conjuntan en esa última puerta: el terror que le producía la puerta; los sueños que tuvo de ella; el temor y deseo de saber que habrá detrás, ¿su cadáver?; además de lo que está detrás de la última puerta, el lúgubre pasillo le ofrece a JHS otros elementos que refuerzan el efecto de lo siniestro, como es la canción que la hacía regresar al único recuerdo claro que tenía y que pareciese que le llamaba. Una vez traspasada la puerta, todo culmina con el reflejo de ella convertida en un cadáver irreconocible.

La manifestación del doble que miró a los ojos a JHS se dio a través de un objeto interesante en la cultura general: el espejo. El que sea éste el encargado de revelar al doble en la historia de Elizondo no es por azar. El espejo es un símbolo de gran importancia para la cultura general, la religión, la literatura, la historia, la mitología, etcétera. Por ejemplo, en la religión, más exactamente en el catolicismo, el espejo aparece en manos de la virgen María para “hacer referencia a su castidad impoluta y al cristo niño como espejo de Dios” (Tresidder, 2008, p. 92). En la mitología griega se encuentra como uno de los emblemas de Afrodita, la diosa de la belleza. Y en la literatura aparece en historias como *Alicia en el país de las maravillas*, donde funciona como puerta a un mundo paralelo, así como en el cuento “el extraño” de Lovecraft donde, muy al estilo de lo que presenta Elizondo en “la puerta”, el personaje enfrenta su rostro no reconocido a través del espejo.

Para Tresidder el espejo tiene varios significados, como los que expone en el *Diccionario de los símbolos* (2008):

Veracidad, conocimiento de sí mismo, sinceridad, pureza, iluminación, adivinación; símbolo primordialmente positivo por su asociación antigua con la luz, en especial la luz de los discos como espejos del sol y la luna, que se creían reflejaba la divinidad a la Tierra. [...] Aunque los espejos a veces aparecen en el arte occidental como atributos de censura de Orgullo, Vanidad o Lujuria, con mayor frecuencia simbolizan la Verdad, la sabiduría popular de que el espejo nunca miente [...]. Casi en todas partes, los espejos se han vinculado con la magia y, en especial, con la adivinación, ya que pueden reflejar sucesos pasados o futuros además de los presentes. (p. 92-93)

El valor e importancia del espejo, como se aprecia, es variado, pero también se menciona que es capaz de hacer caer el infortunio sobre quien ose romperlo con un castigo, según las creencias populares, de siete años de mala suerte, ya que antiguamente se tenía la creencia de que “el reflejo de una persona contiene parte de su fuerza de vida o un ‘alma gemela’” (Tresidder, 2008, p. 99)

El espejo, entonces, muestra el resultado de todo lo que llevó a JHS a convertirse en un personaje maldito, un ave de mal agüero, que no puede escapar de sus infortunios ni maldiciones que la persiguen y que su verdadero yo, su doble que es el nivel más alto de lo inquietante en el hecho siniestro (Eco, 2011), a quien ya había visto postrada en su cama como un cadáver, muestra su auténtica cara a través de un pequeño y viejo espejo detrás de la última puerta.

Es importante señalar que en este cuento el espejo no funciona únicamente como el revelador de la verdad para JHS al verse reflejada en él, sino que también actúa como una puerta simbólica que, al pararse frente a él, se abre para mostrar la verdad: JHS es un cadáver, lo que representa su locura.

Todas las acciones y elementos que se dan en la trama tienen su punto máximo al final de la historia. El cuento de “La puerta” termina abruptamente en el momento exacto en



que se expone el hecho siniestro, cuando JHS se reconoce en su doble cadavérico reflejado en el espejo que encontró al final del pasillo:

Un rostro la miraba fijamente desde ese resquicio sombrío. El terror de esa mirada la subyugó. Se acercó todavía más al pequeño espejo que lucía en la penumbra. El rostro sonreía dejando escapar, por la comisura de los labios, un hilillo de sangre que caía, goteando lentamente, en el quicio. De pronto no lo reconoció, pero al cabo de un momento se percató de que era el suyo. (Elizondo, 2000, p. 94)

### 3.2.3.2. Agüero siniestro: “Puente de piedra” y “Narda o el verano”

Contrario a lo que presenta el cuento de “La puerta” donde gradualmente, y casi desde el inicio de la historia, el ambiente se va tornando siniestro hasta que se consuma este hecho justo al final, en *Narda o el verano* hay otros dos cuentos donde también se aborda lo siniestro, pero de diferente manera, por ejemplo, en “La puerta” el ambiente lúgubre es presentado desde las primeras páginas hasta que se logra efecto siniestro; situación que no se da en estos dos cuentos, ya que el efecto siniestro va apareciendo sutilmente hasta que, súbitamente, se hace presente. Trías hace referencia que un ave de mal agüero (agüero siniestro como JHS), es aquella persona portadora de un destino aciago, de infortunios o de suerte torcida (2001); este tipo de personajes son los que aparecen en los cuentos de “Puente de piedra” y “Narda o el verano”.

En ambos cuentos se encuentran varias similitudes —que también se pueden encontrar en “La puerta”— que, al conjuntarse, ocasionan el hecho siniestro, como son el personaje femenino, la fotografía (o el acto de fotografiar) y el ser feo/amorfo/canibal que trae infortunios.

“Puente de piedra” trata sobre una pareja de jóvenes que intentan rescatar su relación. En sí, la trama fluye sin ningún inconveniente casi la mayor parte del cuento, pero se encuentran varios guiños, principalmente al inicio de la historia, que dejan entrever un «mal presentimiento». La historia se desarrolla a raíz de un *pic-nic* que organiza el joven como plan para reconquistar y retener a su amada. En general no hay algo trascendental ni de importancia en el intercambio de diálogos entre los dos, pero son los monólogos internos de cada uno de ellos —lo que querían decir, pero no se atrevieron— los que son más notables.

Primeramente, al inicio del cuento aparece la advertencia de la joven quien dice que “no hubiera querido estar sola con él en el campo” (Elizondo, 2000, p. 7), lo que remite a las palabras de Trías sobre la sensación de lo siniestro, las cuales describen a esta sensación como “algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado” (2001, p. 44); es decir, hay un presentimiento y un temor por parte de la joven, a pesar de ello, termina por acceder al encuentro (¿secretamente deseado?):

“Tienes que venir al *pic-nic*”, le había dicho, “esa será como la prueba de fuego de tus sentimientos”. Ella no hubiera querido estar sola con él allí en el campo. Pero no podía negarse porque muchas veces, desde que se habían conocido, ella le había dicho: “Me gustaría estar sola contigo en un cuarto; ver como eres en la intimidad, cuando te sientas en un sillón y te poner a leer o a fumar”. (Elizondo, 2000, p. 7)

Se puede ver en esta cita que el problema no radica en que se dé o no el encuentro con su pareja, sino en el lugar donde se tiene pensado realizar; más adelante, no como advertencia, sino como premonición, se explica el porqué: “El *pic-nic* ponía una nota neutra, pero que podría interpretarse como sublime, en el recuerdo de aquella escena de despedida” (Elizondo, 2000, p. 8). Desde el momento en que ella aceptó la propuesta del encuentro en el

bosque, la joven no paró de sufrir hasta que llegó el día pactado (lo que remite al letargo de Nataniel en el cuento de Hoffman).

Por el lado del joven, quien planeó esa reunión, la situación no era muy diferente: a él tampoco le gustaba la naturaleza, el campo ni hacer *pic-nics*, sin embargo, lo organizó porque era una acción desesperada en la que tenía todas sus esperanzas para retener a su amada. Se infiere, ante la resistencia de los dos jóvenes de llevar a cabo el encuentro en ese lugar y con la advertencia ya antes mencionada, que la reunión no saldrá como ellos esperan.

El encuentro transcurrió la mayor parte del tiempo entre pláticas efímeras y sin relevancia, los intentos del joven por retenerla y demostrarle su amor, las insinuaciones de la joven para que él la besara, y demás acciones sin importancia, hasta que se presenta una acción que, aunque parece no tener valor alguno en la historia, es trascendental —sobre todo por la importancia que tiene en la poética de Elizondo— ya que la historia cambia de dirección a partir de ella: la fotografía. En si la fotografía no ocasiona el hecho siniestro en la obra, aunque la joven se haya sentido turbada en ese preciso momento: “Te amo —dijo de pronto y ella se turbó. En ese momento oprimió el disparador” (Elizondo, 2000, p. 16). Si bien desde que se dio el encuentro de los jóvenes la historia había sido plana y sin acciones relevante, después de la fotografía ésta cambia y se da el punto de quiebre en la trama, se modifica el flujo de ella y se va rompiendo lo familiar más aún con la llegada del niño.

Volvió la mirada hacia el coche junto al cual pudo distinguir la figura imprecisa de un niño. Era el primer ser humano que encontraban desde que habían llegado. El niño les hizo un signo informe y lento con el brazo en alto que parecía apuntar hacia el automóvil. (Elizondo, 2000, p. 17)

Mientras el joven estaba concentrado en conservar su relación y justo cuando parece haberlo conseguido al lograr que la joven corresponda a sus intentos amorosos, el niño vuelve a aparecer en escena, pero en esta ocasión no desde la lejanía como la primera vez, sino ahora junto a ellos, frente a los ojos de la mujer.

Ella se incorporó con los ojos cerrados, hacia él, ofreciéndole sus labios, se besaron. Pero no bien habían tocado sus bocas, un grito, como un borbotón de sangre, como una carcajada en una pesadilla, los separó. Ella estaba lívida y sus labios temblaban en el espasmo del grito que acababa de lanzar [...]. (Elizondo, 2000, p. 19)

El ambiente cambia completamente, la aparición de ese personaje convirtió repentinamente un momento pasional en un momento siniestro. El niño es un personaje horrible al grado de perturbarles y arruinarles no sólo ese instante, sino su relación, es un efecto parecido al joven Nathaniel frente al arenero que termina por llevarlo a la muerte. Al despedirse, después de haber regresado del encuentro fracasado, no podían quitarse de la mente a ese niño:

Era un albino deforme, demente. Su mirada escueta, tenaz, de albino, surgía de los párpados enrojecidos como sale el pus de una llaga y su cráneo diminuto, cubierto de lana gris, se alzaba lentamente para caer, como de plomo, sobre el pecho cubierto de harapos, con un ritmo precario y informe que le hacía salir la lengua fuera de su boca desdentada, entreabierta. Su sonrisa era como una mueca obscena. Las manos sonrosadas del idiota dibujaban un gesto incomprensible y sucio apuntando los dedos escaldados hacia ellos. (Elizondo, 2000, p. 20)

La fealdad con la que lo describen se asocia al hecho siniestro por el trauma que les produjo a los jóvenes al cambiar de una situación normal en algo anormal. Eco nombra a lo siniestro como «lo feo de situación», que es “un principio por el que se rigen episodios de

fantasmas y otros acontecimientos sobrenaturales, en los que nos espanta o nos causa horror *algo que no es como debería ser*” (2011, p. 311), es decir, siguiendo las observaciones de Eco, dentro del cuento, el efecto de la aparición del niño deforme frente a los ojos atónitos de los jóvenes es la consumación del hecho siniestro. Por su parte, para Vélez, este hecho “introduce una ruptura aterradora en el seno de lo que hasta el momento de su aparición se perfilaba como un idílico día de campo para la pareja protagonista” (2006, p. 122).

En la teoría de lo siniestro se encuentran varias categorías que lo componen y varias de éstas son las que Eco menciona como sinónimo de lo feo que bien pueden ser incluidas, todas ellas, para describir al niño albino que traumatizó a los jóvenes enamorados:

[...] lo repelente, horrendo, asqueroso, desagradable, grotesco, abominable, odioso, indecente, inmundo, sucio, obsceno, repugnante, espantoso, abyecto, monstruoso, horrible, hórrido, horripilante, sucio, terrible, terrorífico, tremendo, angustioso, repulsivo, execrable, penoso, nauseabundo, fétido, innoble, aterrador, desgraciado, lamentable, enojoso, indecente, deforme, disforme, desfigurado [...] (Eco, 2011, p. 16)

Se entiende, pues, que el efecto siniestro en “Puente de piedra” se da justo en el momento en que los jóvenes parecen haber logrado consumir y rescatar su relación, sin embargo, ese presentimiento que desde el inicio del cuento inquietaba, principalmente a la joven, se hizo, para su mala fortuna, realidad.

Algo similar ocurre en “Narda o el verano” donde aparece un personaje siniestro que es físicamente opuesto al niño albino de “Puente de piedra”: Tchomba, el negro con dientes de caníbal.

El cuento de “Narda o el verano” narra las vacaciones de dos amigos que se van de viaje a la playa donde conocen, en un bar (*Baobab*), a una hermosa mujer de ojos verdes<sup>81</sup> (grises) que le «pertenece» a Tchomba. Elise, como dice llamarse la hermosa mujer y que decide, en ese instante, cambiarse el nombre a Narda, resuelve pasar las vacaciones junto al par de amigos. Si en “Puente de piedra” el joven sufre con poseer a su amada, en “Narda o el verano” es todo lo contrario entre estos tres personajes, más no, como se verá más adelante, con Tchomba.

- Ahora eres nuestra, ¿verdad? —le dije.
- No; no soy de ustedes: ustedes son míos.
- Para el caso es lo mismo.
- No —dijo Narda—; es enteramente diferente. (Elizondo, 2000, p. 54)

Narda es quien, al parecer, influye y manipula la trama del cuento y a los personajes, sobre todo ella cree tener el control de los dos jóvenes y de Tchomba. Pero cuando uno de los jóvenes platica a solas con Tchomba, se plantea, al igual que en “Puente de piedra”, el quiebre de la historia, se rompe con la armonía:

- Príncipe Tchomba interesa obtener urgentemente fotografía de Elise totalmente desnuda con partes religiosas del cuerpo bien visibles.
- ¿Le vas a hacer “yu-yu”?
- El tubab se burla.
- Lamento no poder complacerte.
- Príncipe Tchomba sólo desea imagen de Elise como recuerdo, como *souvenir* de época Feliz...
- ¿Por qué desnuda entonces?, ¿y por qué tanta urgencia?
- ¿Tubab nunca ha estado enamorado?, ¿no?

---

<sup>81</sup> Los ojos verdes es un tema recurrente en la teoría de lo siniestro, por lo que el que considero que no es por casualidad que Narda tenga los ojos de ese color. Las descripciones de las «mujeres siniestras», principalmente en el romanticismo, tienen como una de sus principales características, los ojos de ese color, por lo cual es considerado como siniestro. Bécquer, por ejemplo, tiene un cuento titulado “Ojos verdes”, que trata sobre una mujer (demonio) que atraía a los hombres hacía un lago con su inigualable belleza y sus ojos verdes.

Esta razón me pareció bastante convincente. (Elizondo, 2000, p. 61)

Realmente Narda no tiene el control, es Tchomba quien manipula, desde lejos, toda la situación, en términos de Eco, un *agüero siniestro*. De una u otra manera él siempre está presente: en el bar, detrás de la ventana cuando Narda y el joven que narra la historia estaban en la cama, en la fotografía y, principalmente, en la mente de ellos, sobre todo en la del fotógrafo, quién, a final de cuentas, fue la herramienta de Tchomba para ocasionar el rompimiento en la obra a través, como en “Puente de piedra”, de la fotografía.

En realidad estaba perplejo pues el fogonazo del *flash* no había tenido sino un resultado incomprensible. La vida se había quedado congelada en aquella fotografía tomada con todas las agravantes. Narda se había quedado tan quieta ante ese violento orgasmo de luz que yo había producido que era como si hubiera muerto en esa actitud. (Elizondo, 2000, p. 71)

Todos los sucesos después del fogonazo de la cámara se pueden inferir en la cita anterior, además, cabe destacar que estos fueron consecuencia de las decisiones tomadas por los tres jóvenes manipulados por Tchomba. Cuando los amigos, en medio de la desesperación por la desaparición de Narda justo después de tomarle la foto, llegaron al *Baobab* a buscarla, se encontraron, sin darse cuenta, en medio de un ritual, del sacrificio de Narda a manos de Tchomba. Narda fue encontrada, al día siguiente, muerta con su cuerpo mancillado:

Sangrante, medio carbonizada, purulenta; las manos arrancadas de las muñecas como por el tajo de un cuchillo sin filo; su cuello como si hubiera sido herido por una sierra de leñador. Una desnudez dorada de sol, de fuego, de incisiones rituales. Su rostro parecía sonreír y el pelo corto y rubio vibraba a veces sobre su frente movido por la ráfaga que cruzaba aquel cuarto entre la ventana mal cerrada y la puerta entreabierta. Sus ojos verdes nos miraban más fijamente y más verdemente que nunca. (Elizondo, 2000, p. 81)

Tchomba amaba a Narda al grado de matarla; al respecto, Bataille menciona que “si el amante no puede poseer al ser amado, a veces piensa en matarlo; con frecuencia preferiría matarlo a perderlo” (2003, p. 25), pero la acción de Tchomba, más que simplemente matarla, la hizo víctima de un sacrificio, por lo que no buscaba su simple muerte, sino divinizarla: “la víctima a la que daban muerte colectivamente, adquirió el sentido de lo divino. El sacrificio la consagra, la diviniza” (Bataille, 2003, p. 87).

Si bien en esas líneas Bataille hace referencia del sacrificio de animales en relación de que los Dioses, en las sociedades antiguas, eran representados como animales, la situación fue cambiando y finalmente sustituidos por humanos, ya que la angustia que produce el sacrificio en el hombre es mayor y tiene «más valor» que la angustia del animal.

Narda es víctima<sup>82</sup> de un sacrificio, su cuerpo fue violentado como lo fue la muñeca Olimpia. Es un motivo siniestro de los que enumera Freud y esta acción fue realizada por ese ser siniestro, Tchomba, que sólo trae calamidades e infortunios a quien se le atraviesa en el camino y, en el caso de Narda, terminar en la morgue «viendo» a los jóvenes con sus ojos más verdes que nunca.

---

<sup>82</sup> Considero pertinente mencionar lo que Elizondo escribe con relación a la víctima basado en las teorías de Bataille, este texto aparece en la introducción del libro *Madame Edwarda* (1997) de ediciones Coyoacán, el cual fue traducido al español por el mismo Salvador Elizondo:

La víctima es un excedente tomado de la masa de la riqueza útil. No puede ser tomada de allí más que para ser consumida sin provecho y en consecuencia para ser destruida para siempre. Ella es, desde el momento en que es elegida, la parte maldita, destinada a la consumación violenta. Pero su maldición la desprende del orden de las cosas, hace reconocible su figura que irradia desde entonces la intimidad, la angustia y la profundidad de los seres vivos.

Nada sorprende más que los cuidados con los que se la rodea. Siendo cosa, sólo se la puede retirar verdaderamente del orden real que la contiene, si la destrucción le quita el carácter de cosa suprimiendo para siempre su utilidad. Desde que es consagrada y durante el tiempo que separa la consagración de la muerte la víctima penetra en la intimidad de los sacrificantes y participa en sus consumaciones: la víctima es uno de ellos y, en la fiesta en que perecerá, canta, baila y goza con ellos de todos los placeres. Ya no hay en ella ningún servilismo; puede incluso recibir armas y combatir. Está perdida en la inmensa confusión de la fiesta. Es justamente eso lo que pierde. (Bataille, 1997, p. 16)



De estos tres textos con carga siniestra de los que se han hablado del segundo libro de Elizondo y el primero de cuentos, Daniel Sada menciona que

“En la playa”, “La puerta” y “Narda o el verano” son prueba contundente de que el lugar de los hechos (la escenografía) es tan importante como la anécdota misma. Los repentinos estados de ánimo que generan las circunstancias irrumpen, *ex profeso*, para vulnerar el desarrollo natural de la historia. (Sada, 2008, p. ix)

#### **3.2.4. El texto siniestro por antonomasia: Farabeuf o la crónica de un instante**

Desde que se publicó *Farabeuf* en 1965, ésta ha sido la obra de Elizondo más estudiada y mencionada tanto por la crítica, como por investigadores y académicos. Por citar algunos ejemplos, sobre esta emblemática obra se han realizado artículos, investigaciones o tesis desde las perspectivas de la ficción, del erotismo, la cinematografía, la influencia y participación del lector en la obra, la sexualidad (erotismo y sadismo), la intertextualidad, la semiótica, el estilo y la técnica narrativa, lo sagrado, el surrealismo y más.

En un artículo enfocado sobre la violencia en *Farabeuf*, Lizardo realiza la siguiente advertencia al inicio de su texto, la cual resume lo que el lector enfrenta al inmiscuirse en el mundo de este texto:

Frente a las inquietantes páginas de *Farabeuf*, el lector no puede sino enfrentarse al pavor, la náusea y la fascinación. Pocas novelas mexicanas han sido tan provocadoras y persistentes como la primera de Salvador Elizondo, y pocas obras como las de él, han cuestionado tan a fondo nuestra idea de literatura. (Lizardo, 2018, p. 80)

No se podría estar más de acuerdo con las palabras de Lizardo, ya que *Farabeuf* abrió un sinfín de puertas para intentar indagar que hay detrás de esta novela: ¿cómo está formada

la obra?, ¿por qué está hecha de esa manera?, ¿en que se inspiró Salvador Elizondo?, ¿qué quiere decir en y con la novela?, ¿quién es el supliciado y por qué fue sometido a tal castigo?, ¿quién es el Dr. Farabeuf? Y muchas más preguntas.

Como se ha venido exponiendo a lo largo de todo este trabajo, Elizondo se vale de sus influencias literarias para lograr textos magníficos, como es el caso de *Las lágrimas de Eros* (1961) de George Bataille, obra de suma importancia para la realización de *Farabeuf*. El mismo Elizondo ha mencionado en varias entrevistas que cuando comenzó a escribir esta novela, él estaba leyendo este libro de Bataille; además, la influencia del filósofo francés se puede constatar en otros artículos como los publicados en la revista *S.Nob*, en especial “Morfeo o la decadencia del sueño”, del que ya se habló en el primer capítulo.

La influencia batailleana no es sólo porque fue en sus libros donde Elizondo conoció sobre el suplicio chino de los cien cortes y la fotografía de este castigo, sino porque además las ideas de Bataille, en especial el erotismo, tienen gran importancia en la poética de Elizondo. Hay varias similitudes entre el pensamiento batailleano y las propuestas elizondianas, sobre todo en *Farabeuf*; por ejemplo, al hablar sobre la conciencia y las violencias de las pasiones, el filósofo francés se cuestiona lo siguiente:

¿Podría aparecer en un solo instante el sentido de un momento preciso? Es inútil insistir; sólo la sucesión de los momentos se esclarece. Un momento sólo tiene sentido con relación a la totalidad de los momentos. No somos más que fragmentos sin sentido si no los relacionamos con otros fragmentos. ¿Cómo podríamos reflejar el conjunto acabado? (Bataille, 2002, p. 210)

Estas palabras de Bataille bien podrían ser parte de *Farabeuf*, la intertextualidad en la obra de Elizondo es clara y son, como en “Sila”, la base para lograr la poética que el escritor mexicano creó en sus obras, aunque con algunas variaciones entre estos dos: para el

filósofo francés es imposible que un instante pueda tener sentido si no tiene relación con otros instantes; por su parte, Elizondo atrapa el sentido de todos los momentos en un solo instante, le da el valor y, claro está, éste tiene el valor por los instantes predecesores y venideros, pero en la novela, el instante, por sí solo, tiene todo el valor.

Por otro lado, la lectura que le da Sarduy es interesante por dos cuestiones: 1) su análisis de la obra de Elizondo la empareja con otros escritores «malditos» como Sade y el mismo Bataille, y 2) el emparejarlo con estos autores lo hace para sustentar la hipótesis del porqué *Farabeuf* es una novela erótica que raya en el sadismo:

Sustentado en las antípodas y haciendo de la lectura una imagen de la sucesión de éstos, *Farabeuf* es el libro de 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 [...] (Sarduy, 1969, p. 29)

El valor e importancia del suplicio no se pone en duda. En *Farabeuf* se intenta, por todos los medios, dar la muerte —la novela, en sí, da la sensación de que huele a formol, a muerte—, pero no sólo el dar la muerte en sí, sino que esta acción sea un espectáculo al igual que lo fue en la plazoleta China. Sobre esto, Foucault enfatiza que “la muerte-suplicio es un arte de retener la vida en el dolor, subdividiéndola en ‘miles de muertes’ y obteniendo con ella, antes de que cese la existencia ‘the most exquisite agonies’” (1975, p. 33).

Dicho todo esto a manera de introducción, hay que comenzar en desmenuzar esta obra. El argumento que presenta *Farabeuf* o *la crónica de un instante* versa sobre la obsesión de la enfermera con —y ser— el hombre chino siendo víctima del suplicio de los cien cortes: el *leng tch'é*, por lo que ella se deja llevar por las pasiones ocasionadas por la imagen de ese

«ser que tanto ama» al grado de buscar al Dr. Farabeuf, experto en amputaciones, para que lleve a cabo ese terrible hecho. Ahora bien, todo esto retenido en un instante; en sí, lo que se intenta en la obra es eso, retener el instante, pues en éste está el significado de toda su vida<sup>83</sup>.

Para intentar lograr tal odisea, se desarrollan diferentes acciones que, inequívocamente, acaecen, siempre, en la representación de la fotografía del hombre supliciado, las cuales se enlistan a continuación:

- El juego del *i ching*<sup>84</sup> y de la ouija.

---

<sup>83</sup> Una lectura atenta de esta obra permite inferir que Elizondo contesta las preguntas que hace Bataille en sus libros *Les larmes d'Eros* y *El Erotismo*. Como se ha dicho a lo largo de este trabajo, Elizondo nunca ha negado las influencias de otros autores a la hora de realizar sus obras, hay textos donde la intertextualidad con otras obras está a simple vista, como vemos con el poema de “Mademoiselle bistouri” de Baudelaire que se menciona en *Farabeuf*, en este caso, conociendo la obra de Bataille y la influencia de este pensador sobre la poética de Elizondo, no es absurdo hacer este tipo de afirmaciones, ya que a Elizondo siempre le ha gustado dialogar con esos grandes artistas a través de sus obras.

<sup>84</sup> Aunque no es tema de esta investigación, considero importante hacer una precisión sobre el *I ching* en la obra de Elizondo. Como bien se ha dicho, la complejidad de la obra de Elizondo en general, y en especial *Farabeuf*, se debe a la gran cantidad de interpretaciones y estudios que se pueden realizar alrededor de ésta; en *Farabeuf*, recopilando, ha sido estudiada desde visiones cinematográficas, eróticas, mnemotécnicas, históricas, geográficas, literarias, semióticas, etcéteras. Aunado a esto, la participación del lector es un aspecto fundamental. Para Sánchez Rolón “la escritura de *Farabeuf*, por su carácter ambiguo y fragmentario, constituye un laberinto de senderos simbólicos recubierto de espejos, que provocarán una multiplicidad de sentidos y conducirán a la construcción de una cifra o enigma persistente en la densidad y barroquismo discursivo” (2019, p. 47).

Elizondo no sólo juega con la interpretación del lector con todos los elementos ficticios y discursivos, sino que también trastoca aquellos «reales», como es el caso del *I ching* o el *Libro de las mutaciones*: en *Farabeuf* o *la crónica de un instante*, el lector se enfrenta a tres hexagramas que se obtienen cuando la enfermera lanza las monedas; el primero es el hexagrama número 12, P'i (estancamiento), el segundo hexagrama es el número 43, Kuai (desbordamiento), y por último el hexagrama número 65, el hexagrama inesperado. Hay que precisar que el *I ching* contiene sólo 64 hexagramas, por lo que este último que aparece en la novela de Elizondo es un hexagrama imposible.

Lanzarás las tres monedas entonces preguntando mentalmente si tu muerte bastaba para calmar mi deseo y un hexagrama único e inesperado, la sexagesimoquinta combinación de seis líneas quebradas o continuas se concretará para decirte que yo, igual que tú, no soy sino un cadáver sin nombre, tendido hacia la amplitud de una bóveda surcada de imágenes [...], un cadáver que aguarda la llegada de la enfermera inquietante que aprendió, en los sótanos de la rue Visconti, a blandir los scalpelos, a conocer el verdadero significado del suplicio mediante un rito, mediante la repetición de un acto que, aunque nada significa, convulsiona el sentido aparentemente inmutable de la carne. (Elizondo, 2017, p. 169).

Como se observa en estas líneas de *Farabeuf*, el sexagesimoquinto hexagrama invierte las posiciones de la víctima (la enfermera) y el verdugo (Dr. Farabeuf), por lo que Elizondo, podemos suponer que al invertir

- El teatro instantáneo del Dr. Farabeuf en el anfiteatro de la escuela de medicina.
- Los juegos del recuerdo y el olvido.
- Dobles: reflejo en el espejo, diferentes nombres del personaje femenino (La enfermera, Ella, Madame Farabeuf, Mademoiselle Bisturí, Mélanie Dessaignes).
- Los paseos a la orilla del mar.
- Las caminatas, una y otra vez, de un pasillo a otro sobre los periódicos con olor a formol, dentro de la casona vieja ubicada en el número 3 de la Rue de l'Odeon,
- El Dr. Farabeuf bajo la lluvia parado frente a la casa.
- El Dr. Farabeuf subiendo las escaleras con viejo maletín lleno de utensilios quirúrgicos que tintinean con su andar.
- El ideograma chino que la enfermera traza con su dedo cuando ve al Dr. Farabeuf bajo la lluvia.

Todas las acciones llevan a la fotografía, que es el eje central de la obra. Es este hecho, que nunca se concreta, la consumación/evocación de lo siniestro: lo temido, presentido y secretamente deseado. En *Farabeuf* a diferencia de las propuestas de Trías y más atrás con Freud, lo siniestro, se puede aseverar, está delante y no detrás del velo, en este caso se invierten los papeles entre lo bello y lo siniestro, estando este último presente, revelado gracias a la exposición sistemática de acciones y hechos con carácter siniestro, en este caso: contemplar la fotografía evocándola en cada acción que realiza la enfermera.

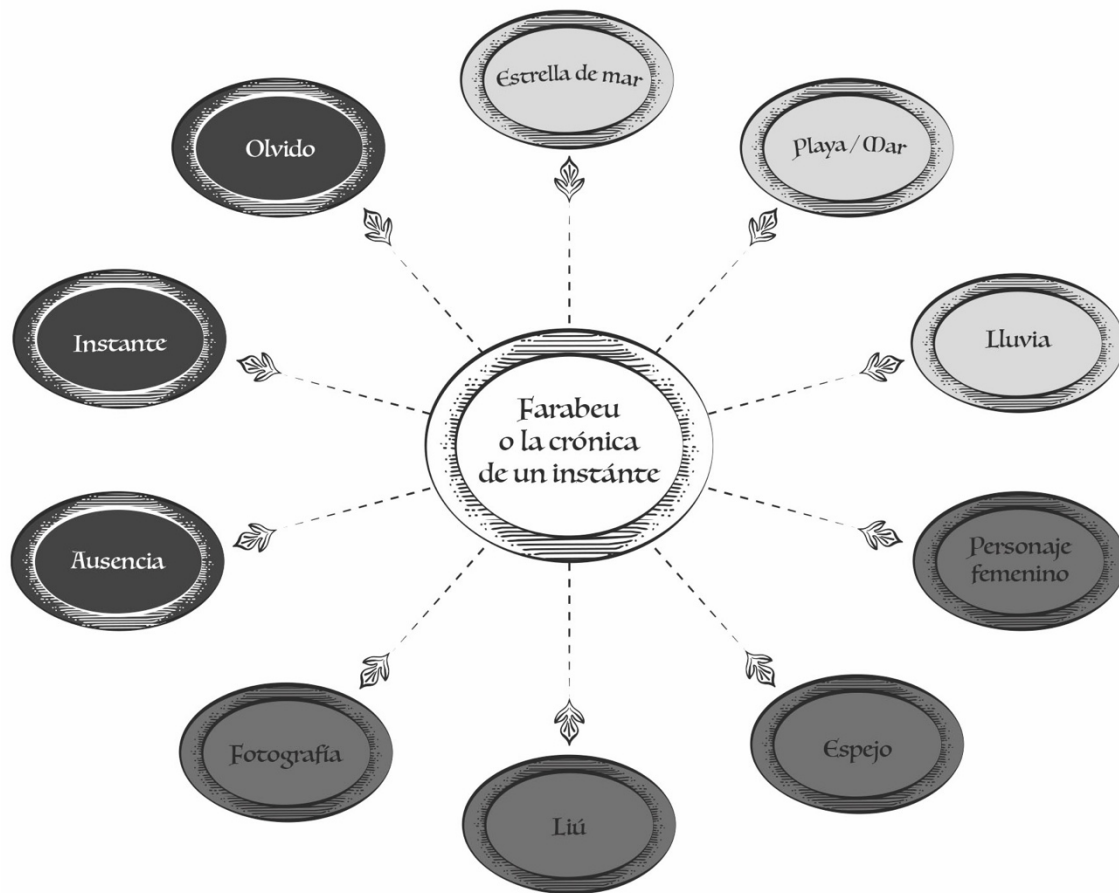
Los elementos que llevan al efecto siniestro se muestran en el siguiente diagrama:

---

las posiciones, da, aun más, valor al ritual, al suplicio de lo ciento cortes, por encima de los personajes a través del hexagrama imposible y de un rito que nunca llega a realizarse.

**Figura 8**

*Elementos siniestros en Farabeuf o la crónica de un instante*



Para una mejor comprensión, se separaron estos elementos en referencia a una clasificación semántica. Como se observa en este diagrama, se clasifican en: a) *elementos intangibles*: olvido, ausencia e instante, b) *elementos de agua*: estrella de mar, playa/mar y lluvia, y c) *elementos evocatorios del leng tch'é*: fotografía, espejo, ideograma *liú* y el personaje femenino.

El sentido de la transvaloración de lo siniestro se presenta aquí con estos elementos y se consumará con el personaje femenino, por lo tanto, es pertinente desarrollar como es que funcionan estos en la obra de *Farabeuf*.

### 3.2.4.1. Los elementos siniestros: su función en *Farabeuf*

Los elementos de lo siniestro en la obra de *Farabeuf* obedecen a una forma muy particular de ver la vida y la literatura. Al respecto, Ullmann menciona que “el alcance y la naturaleza de la imaginaria de un escritor estarán condicionados obviamente por diversos factores personales: sus experiencias, sus lecturas, su entorno, su círculo de amistades y conocimientos” (1979, p. 77), como se ha mencionado, la influencia del contexto en el que el autor, al igual que el lector, se desenvuelven.

Entonces, siguiendo con las teorías de Ullmann, en el discurso empleado por Elizondo en *Farabeuf o la crónica de un instante*, es pertinente señalar la propuesta de los usos de la lengua. Ullmann hace la “distinción fundamental entre dos usos de la lengua: referencial y cognoscitivo el uno, emotivo el otro” (1979, p. 52), de éstos, el emotivo será llamado como hipertono y tiene, principalmente, tres divisiones: a) hipertonos conectados con el nombre, b) hipertonos conectados por el sentido, y c) hipertonos asociados a registros particulares (Ullmann, 1979, p. 53 – 55).

Hay que destacar los hipertonos asociados a registros particulares en la obra de Elizondo, pues, en el valor evocatorio de la palabra, este tipo de hipertono sitúa ciertas palabras en un área de operación que sólo son comprensibles dentro del discurso, es decir, dentro del universo de *Farabeuf*. Este discurso, más específicamente palabras como estrella de mar, suplicio, fotografía, etcétera, siempre terminarán por evocar al hombre supliciado

víctima del *leng tch'é*. Aunque para algunos lectores conocedores del suplicio de los cien cortes pueda, la palabra *leng tch'é*, trasladarlos a la China de inicios de 1900, en *Farabeuf*, evocará esos hipertonos conectados por el sentido, pues éstos, como se presentan en el texto “están confinados a un contexto o situación especial” (Ullmann, 1979, p. 54), situación que sólo se presenta en la novela y que en ella el sentido de este hecho varía. Dejando de lado a quien fue la víctima real del suplicio<sup>85</sup>, el sentido del *leng tch'é* es el de una pasión desmedida que llevará —o intentará llevar— a la excitación sexual de los personajes, a la muerte en el teatro instantáneo del Dr. Farabeuf, a un ritual, a la *petit mort*. Toda la obra de Elizondo es, en sí, un ritual, como bien lo señala Glantz al decir que “en *Farabeuf* la escritura es la ceremonia y los objetos son su conducto” (2014, p. 560).

#### 3.2.4.1.1. Los elementos siniestros e intangibles

Los elementos intangibles tienen gran importancia para llevar la trama de la obra. Su función varía en relación con su función fuera de ella, su objetivo en la literatura siniestra será el de extrapolar los sentidos de los elementos que están fuera de ella, para que actúen como catalizadores en la construcción de lo siniestro.

Hablar del olvido evocaría, generalmente, a una situación en donde el hombre pierde la capacidad de recordar algo, aquel punto donde la memoria pierde la batalla ante sucesos del pasado. Ahora bien, el olvido en la novela tiene la función de atrapar el suceso olvidado;

---

<sup>85</sup> Sobre la identidad de la víctima, en realidad se trata de Fu-Tchu-Li quien fue condenado a este suplicio por haber asesinado al príncipe Ao-Han-Ovan; en sí esta fotografía es el último registro que se tiene del suplicio, el cuál fue realizado el 10 de abril de 1905.



Elizondo juega con el olvido de los personajes, para que el hecho siniestro —el *leng tch'é*— pueda ser recordado:

Algo más se te olvida. ¿Recuerdas el golpear de aquella puerta abatida por la brisa?, ¿recuerdas aquellos golpes secos, escuetos, contra el marco, que te producían tal sobresalto en esos instantes en que estabas a punto de entregarte? A veces te volvías, pero otras veces lo olvidabas. Ahora es necesario que recuerdes; es necesario que recuerdes cuántas veces lo olvidaste (Elizondo, 2017, p. 59).

Este olvido lleva a los personajes a una lucha de recuerdo y de ausencia. Si se olvidan no existirán jamás<sup>86</sup>, pero en su ausencia está, en sentido totalmente opuesto, su presencia. Al parecer en *Farabeuf o la crónica de un instante* lo único de lo que se puede estar seguro es de la presencia de las pasiones. El Doctor Farabeuf se encuentra presente en esa casona abandonada, pero al mismo tiempo se encuentra siendo testigo del suplicio en la plazoleta China; la enfermera está en un juego de presencia-ausencia con el cambio de nombres y personalidades. Pero la ausencia no es simplemente una ausencia de personajes, sino de hechos. Como se observa con la idea del olvido, hay una ausencia de certeza de qué sucedió realmente. No se puede hablar de un personaje en sí ni de un hecho tangible dentro de la novela. No hay certeza. Por ausencia, pues, se entenderá como la carencia de un piso sólido de hechos y personajes:

Habéis hecho una pregunta: “¿Es que somos acaso una mentira?”, decís. Esta posibilidad os turba, pero es preciso que os avengáis a pertenecer a cualquiera de las partes de un esquema irrealizado. Podrías ser, por ejemplo, los personajes de un relato literario del género fantástico que de pronto han cobrado vida autónoma. Podríamos,

---

<sup>86</sup> La condena de los personajes, en la obra elizondiana, a través del olvido es algo «común» utilizado por el escritor mexicano. Esta sentencia también la encontramos en “La historia según Pao Cheng”, donde el filósofo chino, al adentrarse a una casa y leer lo que *escriba* estaba escribiendo, menciona que “si este hombre me olvida, moriré”. Situación parecida a lo que se menciona del olvido en *Farabeuf*, donde están en constante lucha por olvidar y recodar.

por otra parte, ser la conjunción de sueños que están siendo soñados por seres diversos en diferentes lugares del mundo. Somos el sueño de otro. ¿Por qué no? O una mentira. O somos la concreción, en términos humanos, de una partida de ajedrez cerrada en tablas... Alguno de nosotros es real y los demás somos su alucinación ... (Elizondo, 2017, p. 96)

Aunado a esto, el último elemento intangible que se manifiesta a lo largo de toda la novela es el instante. Tanto el olvido como la ausencia son parte medular del instante. Los tres se complementan y su existencia dentro de la novela dependen del uno con el otro.

El instante será ese elemento en el que se desarrolla la historia, ya que el objetivo del texto de Elizondo no es más que retener un instante eternamente. Alargarlo. Éste es la manifestación de la eternidad, de lo infinito congelado; es el significado de los hechos que nunca se logran, que están ausentes y que, a través de un instante congelado, luchan por no ser olvidados:

Recordarás entonces esa palabra única que has olvidado y de cuyo recuerdo súbito penden la realización de tu vida; conocerás el sentido de un instante dentro del que queda inscrito el significado de tu muerte que es el significado de tu goce. (Elizondo, 2017, p. 136)

Estos elementos intangibles son, entonces, un juego —juego que se unirán a los otros elementos con el objetivo de lograr el mismo efecto— por parte del autor que funcionan de una manera totalmente opuestas a como operan fuera de la novela. Son contrarios, por lo que esta ambivalencia tiene un papel fundamental en la creación de lo siniestro.

### 3.2.4.1.2. Elementos siniestros y de agua

En esta clasificación hay varios escenarios en los que se desarrollan el (los) instante(s), de ellos destacan la playa o el mar, la ciudad china —donde el hombre es supliciado— abarrotada por la lluvia, y la casona abandonada a la que el Dr. Farabeuf llega caminando bajo la lluvia. Estos comparten dos características en particular que les da un valor mimético el uno con los otros.

La primera característica es la presencia del agua en los tres escenarios. Los instantes que se narran cambian de escenario sin previo aviso: en ocasiones están tratando de recordar lo que ella, la enfermera, hizo en ese paseo a la orilla del mar, sin embargo, este recuerdo, cada que se narra, tiene matices diferentes del mismo instante:

Era el atardecer. Caminábamos por la playa hablando de cosas banales. Nos cruzamos con una mujer vestida de negro que era seguida de un perro, un caniche. Un niño construía un castillo de arena. La marea subía perceptiblemente. Nos alejamos hacia el farallón y nos sentamos sobre las rocas a contemplar el juego de las olas y el vuelo de los pelícanos que caían pesadamente sobre los peces. (Elizondo, 2017, p. 46)

Sobre la casona abandonada, el instante se desarrolla dentro y fuera. Al igual que con la narración del paseo por la playa, el instante en la casa abandonada va variando cada vez que se recuerda y olvida. Un ejemplo de este lugar es el siguiente:

De pronto comenzó a llover nuevamente. Escuchábamos claramente a través de la ventana el ruido de la lluvia que abatía sobre aquella calle siempre desierta, sobre aquel jardín abandonado ... y pensábamos que aquella lluvia intempestiva retardaría la llegada de Farabeuf. (Elizondo, 2017, p. 107)

Finalmente, la ciudad China donde el Dr. Farabeuf fue testigo de la imagen de la cual gira la historia:

Está bien, trataré de ser sinóptico. Era un día lluvioso. Pekín. 1901. Enero de 1901. Empezaba a caer la tarde. Por aquel entonces sólo habían dos cosas que me interesaban: la cirugía de campaña y la fotografía instantánea. Fueron éstos los intereses que me llevaron a China con la Fuerza Expedicionaria (Elizondo, 2017, p. 77)

En relación con las citas anteriores en las cuales se describen esos tres escenarios en los que aparecen el elemento del agua, se eligieron citas que fueran de una descripción armoniosa, es decir, descripciones carentes de la violencia que se maneja en la novela: una caminata por la playa, la lluvia vista desde la casa a la espera del Dr. Farabeuf y la descripción del día del suplicio en China.

En otras descripciones de esos mismos escenarios es posible encontrar el mismo hecho de una forma distinta. Esta diferencia de descripción de los mismos instantes lleva a la segunda característica: enfrentarse al ser supliciado. Con relación a la playa, el personaje femenino se enfrenta al otro elemento de importancia del efecto siniestro: la estrella de mar.

Dentro de la novela de Elizondo, la estrella de mar deja de ser un simple animal marino, se convierte en la evocación<sup>87</sup> del ser supliciado en la plazoleta de la capital China. La disposición de la forma de la estrella de mar se asemeja a la disposición de como está el hombre en la fotografía del *leng tch'é*.

Y tenías en la mano una estrella de mar que te dio asco. La arrojaste a las olas cuanto tuviste ese presentimiento de la imagen que ahora se realiza. Helo allí. Poco a poco

---

<sup>87</sup> Si bien he decidido situar a la estrella de mar en esta clasificación (elementos de agua), esta también se puede situar en la siguiente clasificación: elementos evocatorios del *leng tch'é*.

lo despojan de sus ropas y su cuerpo yergue en una desnudez de carne infinitamente bella e infinitamente virgen (Elizondo, 2017, p. 137).

La estrella de mar, a diferencia de los demás elementos mencionados hasta este punto, es parte de lo indicado por Ullmann del valor evocatorio de la palabra, los hipertonos de registros particulares, ya que la estrella de mar —y los elementos que se exponen en la siguiente clasificación y comparten características con los elementos de agua— siempre llevará al *leng tch'é* frente a los personajes de la novela.

#### **3.2.4.1.3. Elementos siniestros y evocatorios del leng tch'é**

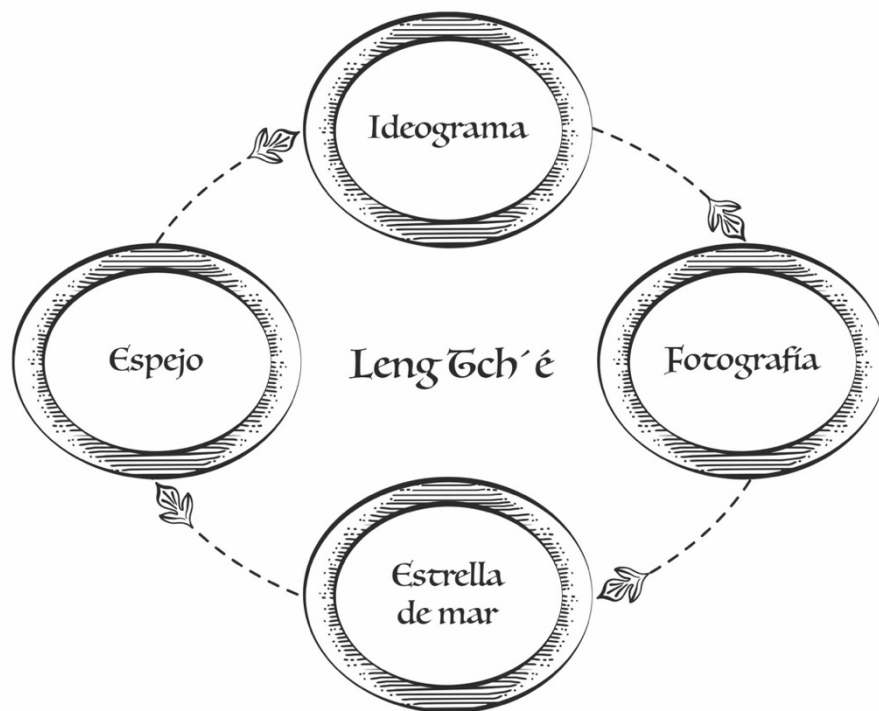
En los escenarios que se describen en el apartado anterior, también se encuentra la tercera clasificación de los elementos siniestros en esta obra: los elementos evocatorios. En la playa se encuentra la estrella de mar; pero en la plazoleta está el hombre supliciado (la fotografía), y en la casa abandonada reside el ideograma chino *liú*. Estos últimos dos son parte de la clasificación que en el presente apartado se explica y tiene relación directa con los escenarios donde se llevan a cabo los instantes. De acuerdo con Lizardo, en esta obra de Elizondo, los personajes saltan de un escenario gracias a estos elementos que evocan el *leng tch'é*:

Farabeuf le toma entonces una foto [a la enfermera que acababa de soltar la estrella de mar] y luego se encaminan juntos a una cabaña, donde contemplarán la fotografía del Leng-Tch'é y realizarán “esa operación quirúrgica llamada acto carnal o coito” [...]. Tiempo después, cuando el doctor revele la fotografía, descubrirá que Mélanie Dessaignes no aparece sobre la playa, sino en el balcón de una casa parisina, ubicada en el número 3 de la calle Odeón. (Lizardo, 2018, p. 83)

Sobre los últimos elementos de lo siniestro, habría que partir desde la estrella de mar, ya que ésta abre la puerta para los elementos evocatorios, sin embargo, todos estos se pueden poner en el mismo nivel ya que tienen la misma aplicación, en sí, son un círculo que cada uno de ellos evoca siempre al suplicio de los cien cortes:

### Figura 9

*Función de los elementos que evocan el leng tch'é*



El ideograma chino *liú*<sup>88</sup>, que realmente es el número seis, en la novela de *Farabeuf*, su forma, al igual que la estrella de mar, evoca al supliciado, pero más aún el ideograma no

<sup>88</sup> Rolando Romero hace un análisis de este ideograma y de toda la numerología dentro de *Farabeuf*. Desde su análisis “el lector, al reconstruir el ideograma dentro del cuadro mágico, en realidad re-escenifica la tortura, y une los verdugos, el ideograma liú, el número seis, el sujeto a quien se suministra el suplicio, la estrella de mar

sólo se parece al supliciado, sino que por la manera en que está escrito/dibujado, parece que es el supliciado siendo diseccionado. Cada que este símbolo aparece o es mencionado, el personaje femenino es expuesto a las pasiones provocadas por el ser supliciado: “Es el número seis y se pronuncia *liú*. La disposición de los trazos que lo forman recuerda la actitud del supliciado y también la forma de la estrella de mar ¿verdad?” (Elizondo, 2017, p. 154).

### Figura 10

#### *Ideograma Liú*



Para Sánchez Rolón, la conexión del ideograma (y los elementos que se muestran en el diagrama 2), tienen una conexión mágica que transportan al mismo punto:

El ideograma como cifra representa un escollo, un obstáculo a la lectura lineal o literal; su observación evoca a otras imágenes, al mismo tiempo que su presencia invoca, como si se tratara de una fórmula mágica, el instante congelado en la fotografía. Evocación e invocación son dos vías que conducen al mismo eje: la fotografía o el tiempo fragmentado en su duración. (Sánchez, 2019, p. 55)

La transvaloración de lo siniestro —un siniestro constante y presente— que se da en la obra de Elizondo son claros desde el inicio de la novela. No hay la menor duda de que la

---

y el número 5. Todo *Farabeuf*, como lo especifica el propio narrador, no es sino la ‘dramatización de un ideograma’” (Romero, 1990, p. 416).

fotografía del hombre supliciado será el objeto catártico que hará que la enfermera se deje llevar por sus pasiones, ya que ella, a través de todas sus personalidades, busca estar frente, o ser, el supliciado.

Otra de las formas en que ella puede concretar el acto que busca, es a través del espejo. La reproducción en el espejo no se queda nada más en eso, sino que es la forma de concretar ese deseo, un vehículo que los lleva de un escenario a otro, de la casa a la playa o a la plaza China, una reproducción de lo que, al parecer, ella hubiera querido ser, un elemento revelador, tal como se observa también en el cuento de “La puerta”: “Desde ese quicio podía observar, reflejados en el espejo, todos nuestros movimientos. A través de la atmósfera turbia del atardecer llovioso, los colores vibrantes de un cuadro que representaba una alegoría incomprensible destacaban particularmente” (Elizondo, 2017, p. 123).

Más adelante, en esa misma página, Elizondo hace otra referencia de la función que tiene el espejo:

Pudiste ver, en la fracción de un segundo, tu rostro reflejado en el espejo, y no reconociste. Eras, para entonces, la otra; la que el deseo de aquel hombre había creado y todo lo que hubieras encontrado había desaparecido. (Elizondo, 2017, p. 123)

Otra de las constantes que se pueden observar en la mayoría de las explicaciones y las citas sobre los elementos evocatorios del *leng tch'é* y de los demás elementos, es la aparición del personaje femenino. Este personaje es uno y otros a la vez, al igual que en la novela en que un instante se puede contar de diferentes formas, el personaje femenino se adapta a ellos: en ocasiones, y principalmente, es la enfermera, en otras es simplemente Ella, también se le puede llegar a conocer como Madame Farabeuf, Mademoiselle Bisturí o Mélanie Dessaignes; aunque en la historia no se desarrolla cada una de ellas, la multi-



personalidad de este personaje femenino es algo inquietante, pues cada personalidad-personaje que se desprenden de ella buscará siempre el mismo fin: atrapar el instante contado de miles de formas para llegar, siempre, a las pasiones desmedidas ocasionadas por la fotografía del hombre siendo víctima del suplicio chino conocido como el *leng tch'é*.

La función del personaje femenino en la obra de Elizondo es fundamental, si éste no fuera multifacético, si fuera simple, plano, sencillo, su efecto y su función no servirían en la obra. Desde el punto de vista de Lizardo

El desdoblamiento de esta mujer de múltiples nombres [la enfermera de *Farabeuf*], se ve representado en la segunda escena que la novela reitera: el doctor Farabeuf y la mujer pasean por la playa. Ella se adelanta corriendo hasta encontrar sobre la arena una estrella de mar. La recoge pero, al notar que está podrida, la arroja sobre las olas. Cuando voltea, el doctor advierte que ella se ha transformado: su rostro es otro, acaso el del bóxer mutilado. (2018, p. 82)

El que el personaje femenino que se desarrolla en la novela tenga tantas caras, tantas facetas, le da fuerza a que su pasión va más allá que una simple pasión erótica, sino que el deseo la mueve al grado de relacionarse con los mismos demonios para lograr cumplir su deseo más oscuro: ser ese ser ultrajado. La mujer es la unión de todos los elementos con el ser supliciado.

Finalmente, el pilar de esta obra: la fotografía del hombre siendo víctima del *leng tch'é*. De una u otra manera, todos los elementos mencionados dentro de la novela terminan evocando esta imagen.

La fotografía encierra los elementos intangibles, los elementos de agua y los elementos evocatorios; la fotografía unifica a todos ellos, a las acciones, a los escenarios, a las palabras, a las personalidades del personaje femenino, ya que todos los caminos del

laberinto de *Farabeuf* llevan y terminan en ella. La fotografía es el catalizador principal para que se logre el efecto siniestro, es lo que la enfermera desea ser y por eso busca al Dr. Farabeuf, experto en amputaciones, para que sea el verdugo que logre llevarla a cumplir sus pasiones a través del espectáculo del Teatro Instantáneo del Dr. Farabeuf. La fotografía es, simplemente, el hecho concreto que nunca se logra realizar en la novela, pero que sí contiene ese instante que tanto buscan retener. La fotografía siempre está presente a lo largo del instante retenido de *Farabeuf* o *la crónica de un instante*:

—Fotografiad a un moribundo —dijo Farabeuf—, y ved lo que pasa. Pero tened en cuenta que un moribundo es un hombre en el acto de morir y que el acto de morir es un acto que dura un instante [...] (Elizondo, 2017, p. 29)

Si bien, como se menciona líneas atrás, se ha decidido por dividir semánticamente los elementos mostrados en el diagrama, queda claro que, a pesar de lo laberíntico e inconexo que en ocasiones parece esta novela de Elizondo, todos los elementos están claramente entrelazados entre sí, para Paz

Todos estos signos confluyen en el ideograma *liú*, que es muerte que es tortura que es rito erótico que es sacrificio religioso que es descabellada tentativa por cristianizar a China que es experiencia médica de un ilustre profesor de cirugía que es una tortura que es una ceremonia erótica que es el paseo de una pareja por la playa durante el cual una mujer encuentra una estrella de mar que es el suplicio *leng t'ché* que es crucifixión que es el ideograma *liú*... (Paz, 2003, p. 388)

De igual manera, Margo Glantz, en su análisis sobre esta obra y en especial con relación a los objetos que la componen, menciona que

Cada objeto reiterado en el libro deja de ser un objeto para convertirse en el signo preciso o en la letra específica [caso del ideograma *liú*] —dígase número quizá— de un alfabeto especial que corresponde también a la escritura especial planteada por el libro. (2014, p. 368)

Una de las características que sobresalen para lograr el efecto de terror y por ende siniestro en el espectador es la sonoridad, aspecto que es imposible no mencionar en esta obra y en la poética de Elizondo, una clara influencia de su pasión por el cine. Esto se pone manifiesto en textos como “La Puerta”, donde la música, en el caso de este cuento la canción de Nat King Cole, “Come closer to me”, tiene un efecto perturbador en el personaje.

La sonoridad es un elemento ampliamente aprovechado en el cine de terror, ya que, al igual que en los textos de Elizondo que evocan a lo siniestro, éste aparece en los momentos de mayor intensidad narrativa, y en *Farabeuf* no es la excepción.

En esta novela no se encuentra una canción como en el cuento de “La Puerta”, pero el autor juega con los sonidos que anuncian la cercanía del suceso siniestro, jamás realizado, desde varias aristas a maneras de símiles o repeticiones: el arrastre de la tablilla de la ouija junto con el arrastre de los pasos del Dr. Farabeuf en el pasillo de la casona vieja; el tintineo de las monedas del *I ching* al caer sobre la mesar, como el tintineo del instrumental quirúrgico del doctor experto en amputaciones; también el golpe de la enfermera sobre la mesa al correr de un lado al otro dentro de la habitación con el piso cubierto de periódicos viejos, al igual que la mosca golpeando en múltiples ocasiones la ventana de esa misma habitación. Como se puede constatar, esta sonoridad que expone el autor a través de sus textos es vertiginosa que armoniza, anuncia y afianza el hecho siniestro en varios pasajes de la novela.

No hay que pasar por alto un aspecto que se ha mencionado desde capítulos anteriores: los opuestos. En esta investigación se ha hecho énfasis, sobre todo en el desarrollo

de lo siniestro, la unión de los opuestos como lo feo y lo bello, lo oculto y revelado, lo sacro y lo profano, el instante y lo eterno, por mencionar algunos. En esta obra de Elizondo no sólo se encuentran estas uniones, sino también hay otros opuestos que, más que estar unidos, son un símil entre ellos, como se presentan en la siguiente tabla:

**Tabla 5**

*Opuestos en Farabeuf*

<i>Farabeuf o la crónica de un instante</i>	
Occidental	Oriental
Memoria	Olvido
Operaciones del Dr. Farabeuf	<i>Leng tch'é</i>
Amor profano, amor sacro (Tiziano)	Ideograma <i>liú</i>
Ouija	<i>I ching</i>
Instante	Eternidad
Dolor	Pasión

*Nota.* Estos son algunos de los ejemplos más notorios que se encuentran en esta novela de Elizondo.

Hasta aquí se ha abordado la obra de Elizondo desde una lectura siniestra, como resultado de esto, se puede asegurar que del periodo de 1961 a 1966, la obra de este autor tiene todas las características necesarias para ser considerada como una obra siniestra y un poco más, es decir, ésta lleva las teorías de lo siniestro un escalón más arriba gracias a la transvaloración que realiza a través de sus textos, como la posición de lo siniestro frente al velo o los elementos de la novela de *Farabeuf* transvalorando su función dentro del texto y que refuerza, como se expone en el siguiente apartado, con la construcción y la función del personaje femenino. Pero antes de desarrollar a estos personajes y para terminar con la lectura desde una perspectiva siniestra de la obra de Elizondo, se expone la siguiente tabla con el inventario de hechos que evocan a lo siniestro, de acuerdo con Trías, en los textos analizados:

**Tabla 6***Inventario de lo siniestro en la obra de Salvador Elizondo de 1961 a 1966*

	Poemas	Sila	Farabeuf	Narda o el verano			Salvador Elizondo
				PP	NV	P	
Individuo siniestro portador de presagios funestos.	*	*	*	*	*	*	*
El doble	*		*			*	
Un ser inanimado – animado / belleza marmórea frígida / un cuadro que parezca tener vida.	*		*		*	*	*
Repeticiones / <i>deja vú</i>		*	*			*	
Imágenes que aluden a lesiones o amputaciones / lo relacionado con la muerte (lo fantástico).	*	*	*	*	*	*	*

*Nota.* PP = “Puente de piedra”; NV = “Narda o el verano”; P “La Puerta”.

### 3.3.El personaje femenino

Una de las formas más idóneas —por no decir aceptadas socialmente— en cuanto a la construcción de los personajes, y más del personaje femenino en una obra literaria, es a través de la dualidad moral-belleza. De acuerdo con Rodríguez Tapia “hay una estrecha relación entre la construcción moral y la belleza física del personaje” (2018, p. 75). Rodríguez enfoca

su estudio en el personaje femenino de la época del posboom latinoamericano, donde destaca que “la belleza de la heroína de folletín es asociada a un canon más bien occidental en el cual predomina la piel blanca, los ojos claros, el cabello rubio o rojizo y una figura esbelta” (Rodríguez, 2018, p. 76), sin embargo, sobresale un aspecto importante de esta belleza y es su relación con la moral como se expone en la primera cita líneas arriba, es decir se puede concluir que, de acuerdo con Rodríguez, belleza = bondad<sup>89</sup>: “este conjunto de atributos refleja la belleza interior asociada a valores morales como la bondad, la dulzura, la ternura, la delicadeza y la elegancia, entre otros” (2018, p. 76).

Si se sigue la línea de las propuestas de Rodríguez, se puede estar de acuerdo con ella con relación en que “esta belleza exterior no corresponde con el universo moral asociado a la heroína de la novela folletinesca” (2018, p. 77), máxima que se ajusta perfectamente al personaje femenino de la obra de Salvador Elizondo que se construye con base en esa belleza occidentalizada, siguiendo las descripciones de Rodríguez, y que parte, principalmente, de la *femme fatale*.

### 3.3.1. La construcción y modelización de lo siniestro-femenino

La imagen de la *femme sinistre*, nombre que se le ha dado al personaje femenino que construye Elizondo en su obra entre 1961 y 1966, está sin lugar a duda basado en el personaje femenino que tomó gran relevancia entre los artistas del siglo XIX: la *femme fatale*. Para una

---

<sup>89</sup> La aseveración que propone Rodríguez con la heroína de la literatura folletinesca del posboom latinoamericano no nos puede parecer extraña o ajena, su propuesta, ciertamente, es muy parecida a la *transvaloración* de Nietzsche que se trató en el capítulo dos. Recapitulando un poco, la idea de bueno y malo que maneja el pensador alemán, lo asocia, primeramente, con la idea de lo bello y lo feo respectivamente (véase la página 161 de esta investigación).

descripción más detallada de este personaje, es pertinente apoyarse en los estudios de Mario Praz y de Erika Bornay.

En las obras de estos autores se encuentran extensos análisis de la imagen y la construcción del personaje femenino, principalmente de la época romántica, a través de la interpretación de mitos, poemas, novelas, pinturas u otras representaciones artísticas.

Como hace notar Bornay, el modelo de la *femme fatale* que se fue esculpiendo por una gran cantidad de artistas como Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, Charles Swinburne, Mary Shelley, el Marqués de Sade, Gustave Moreau y muchos más, presenta varias constantes entre todos ellos. Para tener una idea de éstas, la descripción y análisis que hace Walter Pater de *la Gioconda* de Leonardo, ayuda a resumir las propuestas de la época:

La presencia que de ese modo tan extraño se alza junto a las aguas, expresa algo que los hombres han llegado a desear al cabo de miles de años. Su cabeza es la cabeza en que todos los «extremos del mundo se encuentran» y las cejas resultan un poco hastiadas. Es una belleza elaborada desde el interior de la carne, el depósito, celdilla por celdilla, de extrañas ideas, fantásticos ensueños y exquisitas pasiones. (...) Todas las ideas y experiencias del mundo se han grabado y moldeado ahí, con toda su capacidad para refinar y hacer expresiva la forma exterior, el animalismo de Grecia, la lasciva romana, el misticismo de la edad media, con su ambición espiritual y sus amores imaginarios, el retorno al mundo pagano y los pecados de los Borgia. Es más vieja que las piedras entre las que posa; como el vampiro, ha muerto muchas veces y ha aprendido los secretos de la tumba... (Pater, citado por Bornay, 2001)

Por su parte, Moreau, quien, como dice Praz “no se cansa nunca de tratar en sus cuadros es el [tema] de la Fatalidad, el Mal y la Muerte encarnados en la belleza femenina” (1999, p. 534), destaca lo siguiente:

La Mujer, en su esencia primera, es el ser inconsciente, loco por lo desconocido, por el misterio, enamorado del mal, bajo la forma de seducción perversa y diabólica. Sueños de niños, sueños de los sentidos, sueños monstruosos, sueños melancólicos,

sueños que transportan el espíritu y el alma a la bóveda del espacio, al misterio de la sombra; todo ha de padecer la influencia de los siete pecados capitales, todo se encuentra en este cerco satánico, en el círculo de los vicios y los ardores culpables; todo, desde el germen con su apariencia inocente hasta flores monstruosas y fatales de los abismos. (Moreau, 1987, citado por Praz, 1999).

La imagen de la *femme fatale* se remonta hasta la primer mujer de Adán, Lilith, personaje de la mitología judía quien fue condenada al desprecio eterno, sin embargo, su imagen fue retomada como un personaje de fuerza y libertad absoluta, lo cual queda en evidencia en varias pinturas dedicadas a ella que, aunque en ocasiones es representada como un ser mitad mujer, mitad serpiente, en otras más es expuesta de una belleza característica de la *femme fatale*, como se muestra en la pintura *Lady Lilith* (1868) de Rossetti (Anexo 6). No hay, para este tipo de personaje, una belleza pura o armoniosa, sino una belleza fatal —como las descripciones de Pater y Moreau— que no se olvida nunca, tal como lo dice Valle-Inclán<sup>90</sup>. Bornay plantea sus propuestas con base en todas estas descripciones, en especial sobre la *femme fatale* menciona que

hay, en general, una coincidencia en describirla como una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionablemente, su cabellera es larga y abundante, y, en muchas ocasiones, rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura, y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos como de color verde. En síntesis, podemos afirmar que en su aspecto físico han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones. (2001, p. 114).

Este tipo de personajes no destaca solamente por su aspecto físico, por lo que Bornay prosigue con su descripción:

---

<sup>90</sup> “La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres que matan por ellas, otros que se extravían”. (Valle-Inclán, 1972, p. 273)



En lo que concierne a sus más significativos rasgos psicológicos, destacará por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal. (2001, p. 115)

La mujer fatal, entonces y como lo menciona Rodríguez con relación a la heroína de la literatura folletinesca, rompe con la ideología de belleza = bondad; la *femme fatale* toma esa belleza exterior, pero transgrede la idea de la belleza interior como bondad.

Tanto Bornay como Praz van desarrollando diferentes tesis que en general se enfocan en la importancia y evolución del personaje femenino expuesto a través de diferentes manifestaciones artísticas; de igual manera, y guardando toda dimensión comparativa, Elizondo modelizó una *femme fatale* romántica en términos generales, pero en términos particulares, ésta es sólo el modelo de la *femme sinistre* que construyó el escritor mexicano en sus primeras obras.

### **3.3.2. *Femme sinistre*: el personaje femenino elizondiano**

La modelización de este personaje comienza a tomar forma e identidad desde las primeras obras poéticas del autor, pero su primer esbozo tangible se muestra con el personaje de Bibiana del cuento de “Sila”, texto que inaugura lo que se ha denominado como la época siniestra (1961 – 1966) de Elizondo.

En este periodo aparecen, en orden cronológico de publicación, la ya mencionada Bibiana de “Sila”, la enfermera (y sus múltiples nombres y personalidades) de *Farabeuf o la crónica de un instante*, el personaje femenino sin nombre de “Puente de piedra”, Elise

(Narda) de “Narda o el verano”, JHS de “La puerta”, estas tres últimas de la publicación de *Narda o el verano*, y Sylvia y Anne-Marie de *Salvador Elizondo*.

Estos personajes, al igual que la *femme fatale*, y las constantes de los artistas románticos para describir al personaje femenino de la época, comparten varias características que son parte de un modelo «universal» del personaje femenino (*femme sinistre*) de la obra del primer Elizondo.

### 3.3.2.1. Bibiana

Bibiana es el primer boceto del personaje femenino que Elizondo fue construyendo durante esta época. Este personaje, que carece de una descripción física como otros personajes que se mencionan más adelante, es el motivo principal por el que Paulino, protagonista de la historia, viaja al pueblo de Sila. Si bien Bibiana no es un personaje que destaque en el universo literario de Elizondo, si muestra las bases características de la *femme fatale* del siglo XIX.

En el cuento, Bibiana es construida con base en los recuerdos de Paulino, sus diálogos se resumen en eso: recordar, de esta manera, y como se observa en otros textos que Elizondo creó alrededor de recuerdos, tratan, tanto Paulino como ella, de aferrarse a estar juntos. Sin embargo, cabe destacar que lo único que perdura de Bibiana no es precisamente ese amor que tiene por Paulino y viceversa, sino es el sufrimiento de ella que se manifiesta en todo el pueblo por las voces atrapadas en Sila. Esto se observa en los diálogos entre estos personajes, pues súbitamente se van convirtiendo de buenos recuerdos de cuando estaban juntos a los flagelos que sufrió en vida Bibiana:

Yo solamente pienso en ti, Paulino. No oigo nada que no sean tus palabras, ni veo nada que no sean tus ojos negros quitándome el vestido. Me gusta que me desvistas con la mirada; me siento alegre cuando lo hacer porque así me demuestras que me deseas, pero Jacinto, mi hermano, también me mira igual y entonces me da miedo y quisiera que tú estuvieras conmigo. Tengo miedo de Jacinto, Paulino. A veces por las noches gime dormido porque dice que sueña con la serpiente que lo pica para hacerlo arrepentirse de sus pecados y luego se me queda viendo como tratando de tocar mis senos y mis caderas con sus ojos y entonces pienso en ti, Paulino... (Elizondo, 2012, p. 38)

Sus recuerdos, como se manifiesta en esta cita, se transforman repentinamente en un hecho traumático para Bibiana, además se puede constatar como estos recuerdos se convierten en develaciones de hechos siniestros, en testimonios de hombres y mujeres colgados con la lengua de fuera. La presencia de estas acciones, junto con las descripciones que se ofrecen de Bibiana, la convierten en la primera *femme sinistre*:

¡Qué negra está la poza! Parece el cuerpo de Bibiana, negro, desnudo, tendido a mi lado como si estuviera muerta, atrayéndome con sus caricias de bestia, clavándome las uñas en la espalda y mordiénome los labios y los hombros hasta sacarme la sangre. (Elizondo, 2012, p. 40)

En Bibiana se encuentra el primer proyecto de un modelo femenino que Elizondo fue construyendo, un modelo que no tardará mucho en asentarse y convertirse en los personajes que se entregan en esa ambivalencia erótica de la muerte y el placer:

Mi cuerpo ya no es de nadie, Paulino. Aquella noche me llevaron desnuda hasta el rastro; tu madre iba a mi lado. Ella lo vio todo. Allí tendida entre las cabras muertas, todos ellos... y luego la muerte, lenta y cálida como el placer... (Elizondo, 2012, p. 40)

Y quién mejor para hablar sobre el erotismo y la ambivalencia de la muerte y el placer en la poética elizondiana que la protagonista de su obra icónica *Farabeuf o la crónica de un instante*.

### 3.3.2.2. La enfermera: el modelo de la femme sinistre

El que se haya considerado a *Farabeuf* como el texto siniestro por antonomasia no lo fue solamente por los temas que ahí se desarrollan y la forma de hacerlos, sino también por su personaje principal: la enfermera.

Primeramente, no hay duda de que la enfermera está basada en la literatura de la época romántica, en esta época se encuentran grandes influencias de Elizondo, más precisamente en el poema de Baudelaire, “Mademoiselle Bistouri”<sup>91</sup>, aspecto que se deja en claro en el mismo texto de *Farabeuf*, donde el autor hace gala de la intertextualidad en el texto, recurso que ya se ha destacado a lo largo de su obra. En sí, en el texto, sobre este personaje y su afinidad con el poema de Baudelaire, menciona que “Mademoiselle Bistouri o bien ‘la

---

<sup>91</sup> **LA SEÑORITA BISTURI**

**(fragmento)**

Cuando llegaba yo al extremo del arrabal, a los destellos del gas sentí que un brazo se escurría suavemente por debajo del mío, y oí una voz que al oído me decía:

-Es usted médico, ¿verdad?

Miré; era una chica alta, robusta, de ojos muy abiertos, con ligero afeitte; sus cabellos flotaban al viento, como las cintas de su gorra.

-No, no soy médica. Déjeme pasar.

-Sí. Usted es médico. Se lo conozco. Venga a mi casa. Quedará contento de mí.

¡Ande!

-Sí, sí; ya iré a verla, pero más tarde, después del médico. ¡Qué diablo!...

-¡Ah, ah! - lanzó, sin soltar mi brazo, con una carcajada-. Es usted un médico bromista; he conocido varios por el estilo. Venga.

Me gusta con pasión el misterio, porque siempre tuve la esperanza de aclararlo. Así, pues, me dejé arrastrar por la compañera, o más bien, por aquel enigma inesperado.

Omito la descripción del tugurio; la podrían encontrar en varios conocidísimos poetas franceses. Sólo - detalle que no advirtió Regnier - dos o tres retratos de doctores célebres estaban colgados en la pared. (Baudelaire, 1948, p. 70)

enfermera' por su marcada proclividad, como el personaje de Baudelaire, a acostarse indiscriminadamente con preparadores de anfiteatros y manipuladores de cadáveres” (Elizondo, 2017, p. 71).

La referencia de este nombre que recibe la enfermera con el poema de Baudelaire no es, en sí, por como el poeta francés presenta a la Señorita Bisturí, pues en su poema ella no se acuesta con preparadores de anfiteatros ni manipuladores de cadáveres, al menos eso no lo dice en los versos; sino la referencia es por como lo propone Praz: la mujer fatal tipo *mademoiselle bistouri* son aquellas “hembras histéricas, de voluntad exasperada, en cuyas manos el hombre se torna un sumiso instrumento” (1999, p. 508). La mejor descripción de este tipo de *femme fatale* que retrata Praz y desarrolla Elizondo, es la expuesta en el poema “Amor de Hospital” publicado a finales del siglo XIX por Iwan Gilkin:

### **AMOR DE HOSPITAL (fragmento)**

Oh Reina de los dolores, que resplandeces de sangre  
como un rubí real lanza una llama roja,  
los fórceps que te han echado al mundo en un tugurio,  
con un signo obscuro te deben haber marcado el pecho.

En tus ojos, donde viaja un reflejo satánico,  
el asesinato se agazapa bajo un terciopelo de fuego,  
así como en el fondo de un cielo amorosamente azul  
entre vientos perfumados floja un mal irónico.

Oh hermana, enfermera de hospital,  
para nutrir mejor tus miradas de pájaro de presa  
te has hecho al espectáculo repugnante, cruel y lleno de gozo  
de la carne que se abre bajo el cuchillo mortal.

En el bullir rojizo y viscoso de vísceras,  
de músculos sajados, de tendones desnudos,  
de nervios, donde aún vibra un deseo desconocido,  
de glándulas extirpadas y de arterias flácidas,

tú hundes dos brazos blancos, con avidez,

mientras vaga una leve sonrisa en tus labios,  
y, en la cabecera, donde sube la fiebre,  
el moribundo te llama y te habla dulcemente.

Pues tu rostro, puro como el mármol, te da,  
bajo tu cofia de tela y tu toca negra,  
oh, virgen del bisturí, virgen de corazón de hurón,  
el resplandor sereno de una Madona. (Gilkin, 1897, citado por Praz, 1999)

Lo que estos dos poemas ofrecen, junto con las decenas de *femme fatales* de la época romántica, es la descripción no sólo física de los personajes, sino también psicológica — ambas descripciones resumidas por Bornay— y todas las ideas que Elizondo tomó para su propia *Mademoiselle bistouri*.

La enfermera es, junto con Pao Cheng, tal vez uno de los personajes más recordado dentro de la obra elizondiana. Esta tiene múltiples personalidades y nombres como Madame Farabeuf, la monja, Mélanie Dessaignes, Mademoiselle Bisturí, ella, así como también puede ser encontrada al final del oscuro pasillo aventando las monedas del *i ching*, o bien caminando a la orilla del mar, en otras ocasiones siendo testigo del hombre supliciado o siendo víctima en el *Teatro instantáneo* del doctor Farabeuf.

Llegado a este punto, es importante hacer una aclaración con respecto a la opinión vertida por Ramón Xirau (citada en la página 88 de este trabajo). En la reseña realizada por Xirau, el poeta menciona que en la novela de Elizondo hay “un mucho del Marqués de Sade y acaso un poco (*puede ser coincidencia*) de la condesa Erzsebet Bathory: la tradición ‘demoniaca de Europa’” (1965, p. 44)<sup>92</sup>. Apegándose a lo que se ha expuesto en esta investigación, no se puede estar de acuerdo con Xirau en que la relación de la enfermera con la condesa Bathory sea una coincidencia, pues, como bien expone Bornay

---

<sup>92</sup> Las cursivas son mías.

no es de extrañar que, alrededor de 1900, los varones vieran en el vampiro la imagen más próxima a la temible *New Woman*, codiciosa de sexo, poder y dinero. De esta época procede, igualmente, la aún vigente denominación de «vampiresa» para la mujer fatal. (2001, p. 285)

No por nada, la mujer vampiro fue la inspiración de muchos pintores para representar a la *femme fatale* del siglo XIX como *La mujer murciélago* (1890) de Albert Pénot o *El vampiro* (1894) de Edvard Munch. Erzsebet Bathory, al igual que personajes como Lilith o Medusa aquí mencionadas, tomaron fuerza para representar el arquetipo de la *femme fatale* y, por ende, son las bases de la *femme sinistre* que se encuentra en la obra de Elizondo. En el caso de la condesa Bathory, emparentada con el mítico Vlad Tepes, es un personaje siniestro que su locura la llevó a cometer, según cuenta la leyenda, actos inimaginables a jovencitas vírgenes menores de 15 años y así bañarse con su sangre para conservar su belleza. Como se hace notar, Erzsebet Bathory, al igual que la enfermera, son presa de su locura en busca de saciar su deseo, por lo que no se puede abogar, como lo propone Xirau, a la coincidencia en la relación Batahory—enfermera.

La enfermera es un ser lleno de deseo y pasión, todas las acciones que ella realiza tienen siempre un mismo fin: ser testigo o convertirse en ese ser supliciado que tanto ama y desea (y desea ser). Ese es su objetivo el cual se empata perfectamente con la descripción psicológica que ofrece Bornay de la *femme fatale*: dominio, frialdad, lujuria, fuerte sexualidad e incitación al mal.

Reconocer físicamente a la enfermera es una labor ardua, no hay una descripción detallada, sin embargo, esto da pie a la imaginación por las pistas que el autor ofrece: “Al llegar ante ella Farabeuf inclinó su cabeza. Ella, que estaba vestida con su viejo uniforme blanco y tocada con la cofia de velos grises que apenas dejaba ver su cabellera lacia y rubia

(...)” (Elizondo, 2017, p. 83). Al carecer de una descripción física detallada, el modelo femenino presentado por Elizondo es a través de las acciones que la enfermera puede lograr, además, aventurándose un poco más para darle una imagen más detallada a este personaje y gracias a la intertextualidad que se ofrece en el mismo libro, se puede tener como base de las descripciones la representación de la belleza del personaje femenino de la época romántica, más exactamente las obras de Baudelaire y Gilkin ya citadas.

En el terreno de la obra hay que destacar ciertas características: la primera de ellas, a través de sus múltiples personalidades, es el olvido de saber quién es ella, es decir, cada una de ellas carecerá, siempre, de su autoconocimiento; no saben, a ciencia cierta, ni quién es ni dónde está.

Otra característica es su objetivo el cual es simplemente el deseo. La enfermera vive y muere por ver, ser y sentir al ser supliciado por el *leng tch'è*, por lo que el deseo se encuentra en todas las personalidades en que ella se divide. Siempre, indiscutiblemente, se encontrará poseída por ese deseo siniestro de convertirse en el ser supliciado.

Pareciera, en ocasiones, que el personaje femenino dentro de la obra se puede ir visualizando como una mujer frágil, pero realmente, conforme van apareciendo personalidades y confusiones, lo que se encuentra no es una feminidad basada en la fragilidad del personaje femenino, sino más como ese personaje que representa la enfermera, postrada al final del lúgubre pasillo con un viejo traje «blanco». Lo femenino queda relegado a una imagen mental que se va creando a lo largo de la novela, con la ayuda de los escenarios en los que se desarrolla la historia.

En definitiva, el modelo femenino que se presenta en esta novela no es creado sólo por la apariencia física del personaje, sino por la fuerza del deseo que domina sobre éste y que la lleva a *consumar* ese hecho siniestro del suplicio de los cien cortes; un modelo que



como se ha visto con esas pistas que el escritor ofrece de cada una de ellas, es suficiente para volverla inolvidable.

### 3.3.2.3. Los tres personajes de Narda o el verano

Siguiendo con el estilo que se mostró en *Farabeuf*, se encuentran los tres cuentos en *Narda o el verano* donde el personaje femenino es el eje alrededor del que se desarrolla la historia.

Ella, personaje del cuento “Puente de piedra”, es una figura que, al igual que la enfermera, carece de una descripción física detallada. Con la enfermera se puede deducir por la pequeña descripción ya citada, que tenía el cabello rubio, en “puente de piedra” no se encuentra ni siquiera el color de su cabello; se hallan algunas descripciones de acciones que realiza como “caras chistosas” o cuando el personaje que está enamorado de ella la observa: “Él la veía, repitiéndose a si mismo, sin atreverse a decirlo en voz alta: ‘¡Qué bella te ves así!, ¡qué bella te ves así...!’” (Elizondo, 2000, p. 15), pero no más.

Ante la falta, nuevamente, de una descripción física, es posible encontrar lo que mueve a este personaje femenino apoyándose en el otro personaje que la acompaña en la historia, con quien se manifiesta el amor y el deseo.

Las acciones de Ella llevarán al hecho siniestro, es el conducto del rompimiento con lo cotidiano por el personaje amorfo: aunque en la historia parece que el joven enamorado es quien planea todo, realmente es ella la que decide a dónde ir, cuánto tiempo durar en ese lugar, qué contestarle ante la declaración de amor y, finalmente, a dirigir la mirada de su enamorado hacía el niño deforme que rompe con toda la armonía del lugar.

Al igual que Ella del cuento “Puente de piedra”, el personaje femenino del cuento “La puerta”, JHS, tampoco cuenta con una descripción física detallada. Las acciones son las que

la convierten en el modelo femenino que Salvador Elizondo utiliza para que lleven a lo siniestro. La particularidad que tiene JHS, a diferencia de Ella, es la dualidad a la que se enfrenta el personaje, exponiéndose a su propio cadáver, entrando al juego del doble y al quebranto psicológico del personaje: “se percató al cabo de un rato de que yacía sobre esa cama un cuerpo quieto, inanimado, que era el cuerpo de ella; su cadáver” (Elizondo, 2000, p. 91).

La modelización del personaje femenino enfocada al aspecto siniestro va de la mano de la poca o nula representación física de este personaje. La carencia de una imagen detallada es su característica principal, aunado con la psicología del personaje y su dominio en la historia, como las describe Bornay, para lograr el efecto siniestro. Sobre esta carencia, se infiere que es debido a que el efecto de lo siniestro se basa, en una de sus formas, en el rompimiento con lo familiar, es decir, se crea en estas obras un personaje con características de belleza o al menos que dan esa sensación, algo sentido y presentido, a través de los demás personajes alrededor de ellas y de los recursos narrativos, para después revelar lo oculto detrás del velo de la belleza dándole énfasis a las características psicológicas. Este es el *modus operandi* de la construcción estética del personaje femenino en la obra de Elizondo que se basa, escuetamente, en la carencia de una representación física lo cual logra el efecto esperado en la obra y en el lector<sup>93</sup>, lo que se puede confirmar con los siguientes personajes.

---

<sup>93</sup> Si seguimos las ideas de Glantz con respecto a su análisis de la obra de Elizondo, particularmente *Farabeuf*, la escritora menciona la importancia del lector quien se enfrenta a este autor. De acuerdo con Glantz, esta novela en particular es

hipotética, conjetural, policiaca, es una novela que exige la participación del lector —lector-autor— en tanto que crítico (otra de las características novelísticas contemporáneas); es una creación de doble filo, es un juego de teatro dentro del teatro como en el isabelino o en el barroco, es la contemplación de un espectáculo creado por las palabras y las situaciones organizadas en hipótesis o fragmentaciones que la imaginación o la agucia del lector sacará del aparente caos. (Glantz, 2014, p. 557)

Llama la atención, del análisis de Glantz, el hecho de que considere a *Farabeuf* como una novela hipotética y que, gracias a esto, el lector sea un ente participativo de la novela. Dichas hipótesis y conjeturas

Elise, de “Narda o el verano, personaje quien decide llamarse Narda, no tiene, como Ella o JHS, la misma carga siniestra, sino que Narda se convierte en la víctima, en un ser condenado. De Narda se encuentran algunas descripciones —que son parte del estereotipo del modelo femenino en las obras de Elizondo—, aunque no tan detalladas, al menos se encuentra la descripción de su cabello y del color de sus ojos: “era una adolescente de ojos

---

que realiza el lector al leer la obra de Elizondo, lleva, como bien expone Eco, a los mundos posibles “para referirse a esos estados de cosas previstos por el lector” (Eco, 1999, p. 160), por lo tanto, la participación del lector es hacer conjeturas de lo que podría o puede suceder en la historia, los cuales se comprobarán si esas hipótesis, esos mundos posibles realizados por el lector activo, se realizan. Para Eco, un mundo posible es un

mundo que consiste en un conjunto de *individuos* dotados de *propiedades*. Como algunas de esas propiedades o predicaciones son *acciones*, un mundo posible también puede interpretarse como un *desarrollo de acontecimientos*. Como ese desarrollo de acontecimientos no es efectivo, sino precisamente posible, el mismo debe depender de las *actitudes proposicionales* de alguien que lo afirma, lo cree, lo sueña, lo desea, lo prevé, etc. (1999, p. 181)

A decir de Moral “la noción de los mundos posibles ha encontrado un importante eco entre los teóricos de la ficción literaria” (1999, p.131), y para Espezúa, “un mundo posible está construido por signos, o sea es una realidad” (Espezúa, 2006, p. 71), es decir estos siguen un modelo y quienes siguen este modelo es la ficción y la fantasía —géneros que ya hemos abordado en esta investigación y que tienen una gran importancia para la poética de Elizondo—, donde ficción es, a grandes rasgos y siguiendo la línea de Espezúa “como la construcción de un mundo semiótico inventado pero gobernado por las mismas leyes y principios que gobiernan el mundo real” (2006, p. 71), así como la fantasía es “un mundo semiótico que viola alguna o todas las leyes y principios del mundo real” (Espezúa, 2006, p. 71).

Entonces, tanto con Eco como con Espezúa, encontramos que los mundos posibles son mundos hipotéticos y su relación con el lector es que éste se encargará en realizar esas inferencias e hipótesis de la historia la cual se comprueba al final de ésta. La participación activa del lector en la obra de Elizondo es vital, una poética donde la escritura de ficción es

la creación de objetos delimitados por su propia esencia y que no se refiere nunca a otra realidad que no sea la suya propia, porque son creaciones interiores de la mente, están asentadas en un espacio relativo a ellas, delimitadas y detenidas por su creación misma y sin posibilidad alguna de salir de sí. [...] el escritor describe, pero no la realidad; si describe algo, ese algo pertenece a aquello sobre lo que su propia realidad se sustenta, porque la escritura encuentra en la mirada del lector la posibilidad de una forma nueva, la de un compartir cosas incompatibles, de congelar mundos en hipótesis, de captar la imagen en reflejos, de especular. (Glantz, 2014, p. 558)

La lectura lleva al lector a un mundo que se va abriendo ante sus ojos, que en ocasiones sobrepasa la ficción. El texto afecta al lector pero, además, de acuerdo con Iser, el texto es quien lo guía, lo transforma en un ente participativo durante el proceso de la lectura.

Lo que está oculto estimula al lector a la acción, pero esta acción está también controlada por lo revelado; lo explícito, a su vez, se transforma cuando lo implícito se han hecho visible. [...] Una vez que el lector se ha involucrado, sus propias preconcepciones van quedando atrás, de modo que el texto pasa a ser su ‘presente’, en tanto que sus propias ideas van quedando en el ‘pasado’; tan pronto como esto sucede, queda abierto a la experiencia inmediata del texto, lo cual no era posible en tanto que sus preconcepciones se mantuvieran en su presente. (Iser, 1972, p. 23)

verdes y pelo rubio muy corto” (Elizondo, 2000, p. 46)<sup>94</sup>, mas adelante se menciona un poco más sobre ella: “era pequeña y sonreía todo el tiempo. Su rostro delataba una sumisión afectuosa, no sólo al negro, sino a todos los hombres que la hubiera querido saborear como parte del menú” (Elizondo, 2000, p. 47).

Narda no es como Ella, JHS o la Enfermera, no tiene esa fuerza de la feminidad siniestra tan poderosa que da la carencia física y el enfoque en lo psicológico como los otros tres personajes femeninos. Su desdoblamiento en otra «ella» ayuda, nuevamente, al efecto siniestro. La carencia de una descripción física sólida es parte del modelo femenino que utiliza Salvador Elizondo.

Con Narda no se encuentra tanto en forma, pero si de fondo, lo que se menciona anteriormente sobre el tema del doble, pues Narda, al momento de que decidió ser Narda y no Elise, ocasiona el efecto del doble que es parte de lo siniestro, como bien dice Trías, a sugerencia de Freud, que

Un individuo siniestro, portador de maleficios y presagios funestos para el sujeto, tiene o puede tener el carácter de un doble de él o de algún familiar muy próximo (el padre). El tema del doble se asocia, obviamente, con el tema de lo siniestro. (2001, p. 43)

Narda se condena y sus acciones serán el camino para ocasionar el efecto siniestro que la lleva a ser víctima de un ritual con resultados funestos a manos de Tchomba. Por lo

---

<sup>94</sup> Sobre esta descripción es importante señalar que en dos ocasiones se menciona que el color de los ojos de Narda es verde, sin embargo, en una ocasión se dice que es gris, una hipótesis sobre esto es que el autor comete este «error» con el propósito del juego del doble del personaje femenino que tanto se encuentra en su obra y que se ha estado mencionando continuamente, Narda y Elise en este caso. También es pertinente mencionar que esta pequeña descripción remite a como era representada Lilith por parte de los artistas, como lo sugiere el estudio de Erika Bornay. Además, es importante destacar nuevamente, la importancia que tiene la temática de «los ojos verdes» con relación a lo siniestro.

tanto “[se] produce, pues, el sentimiento de lo siniestro la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido” (Trías, 2001, p. 44), como se ha visto con la enfermera y los personajes femeninos en los cuentos de *Narda o el verano*<sup>95</sup>.

El Elizondo de estos primeros años deja en claro que lo siniestro se ve y se materializa a través y gracias al personaje femenino, la *femme sinistre*, que se puede definir como: el personaje que carga dentro de sí a través de sus acciones el camino para que el hecho siniestro —acción que rompe con lo cotidiano, con lo familiar, con la armonía y lo moral— se pueda concretar.

Estos modelos femeninos siniestros terminarán por asentarse y expresarse con la construcción de Silvia, pero sobre todo con Anne Marie, en *Salvador Elizondo* (1966), dónde la descripción arquetípica de la feminidad en el primer Elizondo se manifiesta, al fin, como una mujer rubia, de cabellos dorados o cobrizos, delicada, de quien su sonrisa es la manifestación total de la belleza y que tendrá la libertad de hacer lo que ella quiera para terminar frente a lo siniestro que ella misma provocó, como se ha evidenciado con todos los personajes de los que aquí se ha hablado.

#### **3.3.2.4. Recuerdos de una guerra**

En *Salvador Elizondo* (1966), también conocida como la *Autobiografía Precoz* por el nombre que se le dio en su segunda edición, el autor se daba a conocer a cuerpo entero. No se va a hablar sobre si lo que Elizondo narra en esta obra es real o no, o si, como él mismo dice, está exagerando con lo que ahí él escribe, lo interesante de este ejercicio de escritura es que se

---

<sup>95</sup> Cabe destacar que Narda, a diferencia de la enfermera, sí se convierte en ese ser suplicado que tanto deseaba ser la enfermera y no queda solamente como un deseo no cumplido.

puede rastrear que el libro no sólo gira en torno de la figura del autor (Elizondo escritor) sino que también en cómo el autor construyó dos personajes: Anne Marie y Silvia. Aunque Silvia es la de mayor relevancia en la historia que Elizondo desarrolla, Anne Marie es de suma importancia no sólo para la obra, sino para concretar la modelización del personaje femenino en esta época del primer Elizondo. Sobre ella, el autor la describe y la recuerda de la siguiente manera:

[...] nos desnudábamos y mientras ella continuaba hablando de las mismas cosas yo miraba su cuerpo, analizando detenidamente esa blancura perfecta, las longitudes armoniosas de esa carne que se estremecía rimando lentamente sus movimientos con el vaivén acompasado de las enormes corolas movidas por la brisa. (Elizondo, 2000, p. 23)

Y, como es una constante de estos personajes en la obra de Elizondo, desde Bibiana hasta Anne Marie, los recuerdos, las descripciones, cambian y se tornan siniestras:

Pero a veces, de pronto, surgía en mi pensamiento la imagen de aquel cuerpo hermosísimo tendido al sol entre los enormes tallos de los girasoles y como un chispazo siniestro y amargo esa carne que yo amaba sin comprenderla se desgarraba chorreando sangre y ese cuerpo se rompía en girones que el viento azotaba contra el reborde de la carretera bombardeada. Por eso he tratado de olvidarlo. No he podido. (Elizondo, 2000, p. 23)

Si bien Anne Marie personifica todas las características de la *femme sinistre* de Elizondo, todos los caminos y anécdotas de este último libro terminan, siempre, de una u otra manera ligada con Silvia —así como en *Farabeuf* se llega siempre a la fotografía o en “La puerta” al reflejo frente al espejo—. Elizondo crea, a raíz de esta representación, el modelo de su «mujer ideal» para su poética que mantendrá en la mayor parte de su obra, la cual estará

representada, físicamente, como una mujer con una blancura inmaculada, cabellos dorados y una belleza que quitaría el aliento a cualquiera que la tuviera en frente. Aunado a esta descripción física, el descubrimiento de esa belleza está ligada con un ambiente de intelectualismo en una atmósfera con música clásica<sup>96</sup> muy característico en la obra del autor. En la *Autobiografía precoz* se va poco a poco revelando como es la construcción del personaje femenino en los primeros años de la obra de Elizondo a través de «la aparición» de Silvia, quien conjuntará lo expuesto en Anne-Marie:

A través de los visillos sólo pudimos discernir la silueta de espaldas de una joven rubia que se afanaba sobre el teclado de un gran piano de cola. (...) aquel espectáculo que se refería más a mi emoción que a mi incipiente sensibilidad poética, me revelaba súbitamente un mundo pletórico de esa belleza diáfana que solamente podemos concebir al margen del deseo. (Elizondo, 2000, p. 31)

La construcción de Silvia se va dando en la articulación de estereotipos que se van implantando de las mujeres que el autor va construyendo en sus textos. Se observa cómo se está realizando la construcción del personaje femenino:

La emancipación, sobre todo sexual, de las mujeres que conocí durante ese viaje no presuponía necesariamente la pérdida de la femineidad que invariablemente caracterizaba a las “mujeres progresistas” que yo había frecuentado en los círculos intelectuales de la izquierda en México. El destino me tenía, quizá, por esa idea que me había formado en Europa, preparada una revelación que, a mi retorno, habría de trastocar de una manera indeleble mi actitud ante las mujeres y, especialmente, ante la relación que unívocamente presupone con el hombre. (Elizondo, 2000, p. 40)

Silvia no es más que la conjunción que representa Anne Marie, el primer amor

---

<sup>96</sup> En otros textos también se puede observar esto, como en la construcción de Narda donde la música es parte de la historia o con la construcción de la enfermera donde el teatro, lo teatral, es lo que se hace presente para darle esa atmósfera.

mencionado en este texto, y sigue así pasando por María, la hermana de Silvia, con quien también tiene una relación: “un contubernio misterioso, una hermandad siniestra” (Elizondo, 2000, p. 42). Es interesante la “hermandad siniestra” que se menciona en el texto, pues ésta se basa en la sexualidad que experimenta con las dos hermanas sin que Silvia, en este caso, lo supiera.

La aparición, creación y construcción del personaje ficticio de Silvia guiará al personaje Salvador Elizondo a realizar todas las acciones que se describen en esta historia: desde regresar a Europa, viajar a Nueva York, hasta ir al manicomio, para, finalmente, explotar a través de la violencia en una escena narrada en este texto — este tipo de violencia se puede ver recreada también en *Farabeuf* y algunos cuentos *Narda*:

Ese día, creo que agoté para siempre todas las posibilidades de ser brutal contra un ser indefenso y mientras me ensañaba de la manera más bestial contra su cuerpo compacto en las actitudes más instintivamente defensivas que pudiera adoptar, experimentaba al mismo tiempo el placer de, mediante la fuerza física, poder aniquilar una concepción del mundo. Sólo tuve presencia de ánimo, mientras la golpeaba, de notar que sus posturas eran, en cierto modo, idénticas a las que adoptaba cuando hacía el amor (Elizondo, 2000, p. 72).

Al final de su autobiografía al autor no le queda más que aceptar su destino, el que lo tiene ligado siempre a la mujer, a Silvia. Elizondo lo haría no sólo con el recuerdo y las vivencias que ahí narra, sino en la construcción de ese personaje femenino que tan notoriamente se ve en sus primeros dos libros. No hay que pasar por alto que la *Autobiografía precoz* salió por primera vez el mismo año que *Narda o el verano*, 1966, y aunque ésta no fue creada a la par de sus dos primeros libros, si es importante recalcar que la época de la vida en que se desarrolla la historia se enfoca, precisamente, a esa época siniestra en la que



el autor comenzó a hacer su camino literario, dándole así, en este libro, un cierre magistral de la construcción de este personaje y a la literatura siniestra elizondiana.

Para cerrar con el tratamiento de la *femme sinistre*, se expone, nuevamente, el inventario de lo siniestro actualizado con la columna del personaje femenino de la obra de Elizondo, para, de esta manera, exponer como ésta cumple con todas las características de un personaje siniestro dentro de la obra del autor mexicano.

**Tabla 7**

*Inventario de lo siniestro más la femme sinistre*

	Poemas	Sila	Farabeuf	Narda o el verano			Salvador Elizondo	Femme sinistre
				PP	NV	P		
Individuo siniestro portador de presagios funestos.	*	*	*	*	*	*	*	*
El doble	*		*			*		*
Un ser inanimado – animado / belleza marmórea frígida / un cuadro que parezca tener vida.	*		*		*	*	*	*
Repeticiones / <i>deja vú</i>		*	*			*		*
Imágenes que aluden a lesiones o amputaciones / lo relacionado con la muerte (lo fantástico).	*	*	*	*	*	*	*	*

*Nota.* PP = “Puente de piedra”; NV = “Narda o el verano”; P = “La Puerta”.

### 3.4. Conclusiones parciales

No queda duda que la obra de Elizondo puede ser vista desde la temática de lo siniestro, tanto por los tópicos como por el sentido que ofrece en sus primeros textos, aunado a la gran influencia que el autor mexicano tuvo de escritores románticos como Baudelaire o Poe, época en la que, como se expuso en el capítulo dos, tuvo el gran auge la literatura siniestra.

Pero fue con su novela *Farabeuf o la crónica de un instante* donde se expone claramente la hipótesis de la *transvaloración de lo siniestro*. Como se observa en el análisis realizado de esta obra, Elizondo se vale de elementos para aplicar en ellos un tipo de transvaloración, es decir, como menciona Debord, un desvío conceptual con el que el autor, Elizondo en este caso, puede manejar el concepto de la forma en que más le convenga a él y a su obra. Dicho esto, se demostró que ninguno de los elementos que se mencionan en el diagrama 1 tienen la misma función dentro y fuera de la novela.

Todas estas cuestiones tomarán más fuerza aún con lo siniestro femenino, ya que gracias a ella se logra dar el efecto siniestro (de la transvaloración de lo siniestro) en la obra de Elizondo, este personaje es el conducto y el conductor.

Tanto en la *Autobiografía precoz*, como en sus *Diarios* y en sus obras publicadas y creadas entre 1961 a 1966, se puede dilucidar, percibir y encontrar las pistas de las influencias que el autor tuvo para ir creando una obra siniestra, así como también el modelo femenino que utilizaría para elaborar su obra literaria. A palabras del propio Elizondo, diría que “el ‘germen de mi vocación literaria’ se encuentra en los diarios y cuadernos de notas que a partir de mi adolescencia he ido llevando [...]” (Elizondo, 2015, p. 157).

Se puede concluir, finalmente, que lo siniestro femenino parte, como se ha ido mencionando, primero de una construcción física de este personaje basado en la mujer de la

época romántica: una *femme fatale* generalmente rubia, con ojos verdes (o claros), blanca y, según se describe en la obra del autor mexicano, bella —hay que hacer hincapié en otra de las características principales de estos personajes, que es su escueta descripción, tan es así que en ocasiones carece totalmente de ésta, pero es gracias a la intertextualidad en la obra, a la psicología del personaje y la participación activa del lector, que se representa la *femme sinistre*—; también por la relación que tiene con la muerte y con el erotismo, como se observa con Silvia, Anne Marie, la enfermera, Narda, etcétera; asimismo porque este personaje se convierte en el catalizador del hecho siniestro, pues rompe con la armonía, con lo familiar; ella o sus acciones llevan a eso.

El personaje femenino, la *femme sinistre* de la poética de Elizondo, muestra una evolución desde sus primeros textos, “Sila”, hasta lo mostrado en *Salvador Elizondo*, que es la culminación de este personaje. Esta tiene su punto más álgido en *Farabeuf o la crónica de un instante*, donde se presenta, a través de la Enfermera, la *femme sinistre* en su máxima expresión, lo cual se puede advertir en los cuadros donde se expone el inventario de los hechos que evocan a lo siniestro. En sí, sin este personaje, los textos de Elizondo carecen del efecto siniestro como se ve en “La playa” o en “La historia según Pao cheng”.

#### 4. CONCLUSIONES GENERALES

Acercarse a la obra elizondiana es una de las labores más interesantes tanto para aquellos que no están familiarizados con su trabajo, como para los que sí. Decir que su escritura es atrayente y que atrapa desde sus primeras oraciones no es algo nuevo, por algo es un autor que, a más de cincuenta años de la publicación de ese libro que desafió prácticamente todo lo que se estaba creando en la literatura mexicana por aquellos años, está más vigente que nunca ganando nuevos lectores y el interés del público en general, simplemente hay que voltear un poco y ver las investigaciones que hasta el día de hoy se están realizando alrededor de su obra.

A lo largo del proceso en que se llevó a cabo esta investigación, ésta conllevó de varias modificaciones de su idea original, las cuales, dicho sea de paso, no distaban mucho del proyecto que se tenía en mente cuando éste se inició, pero si fueron aspectos que la enriquecieron y que necesitó de algunos cambios sobre la marcha para lograr cumplir los primeros objetivos propuestos hasta los últimos que se fueron trazando, varios de ellos, sobre el camino. Si bien se planteó una hipótesis clara y sencilla, no deja de sorprender que ésta también fue adaptándose según lo que en el proceso de investigación se iba encontrando. Considero, dicho todo esto, que en este proceso, en la búsqueda por comprobar una hipótesis que nació gracias a las constantes y enriquecedoras lecturas de la obra de Elizondo, de sus entrevistas, de sus participaciones académicas y, a últimas instancias, de las relaciones con otras personas interesadas en la investigación y obra elizondiana o, como uno de ellos me dijo, en la “elizondiana camaradería”, que el viraje que en varias ocasiones tuvo esta investigación llegó a buen puerto.

El diseño de los objetivos, quitando el general que engloba todo lo que se realizó en esta investigación, fue de manera de que la investigación siguiera un curso natural para lograr comprobar la hipótesis general, es decir, el primer objetivo se expone en la primera parte del capítulo uno y así sucesivamente hasta el último objetivo que se demuestra en la última parte de esta investigación.

En el primer capítulo se expuso el contexto en el que nació el escritor y su obra, sobre todo para entender el porque Elizondo escribe como escribe. La respuesta, claro está, se encuentra en todas esas influencias literarias y artísticas. En su obra, como se expone en este primer capítulo, se encuentran las influencias literarias, cinematográficas y sociales que permeaban por aquellas épocas, además de aquellos escritores que el autor tanto admiraba y a quienes Elizondo «consultaba» constantemente y que se ven plasmados en proyectos como las revistas *Nuevo Cine* o *S.Nob.* Pero lo más significativo de esto fue el periodo en el que este proyecto se centró (1961 a 1966), una época muy movida tanto personal como profesional para Salvador Elizondo en el que incursionó en varias materias además de la literatura —que, dicho sea de paso, fue por esos años cuando al fin se decidió a dedicarse a las letras— como el cine. En sí, tanto el cine como la literatura es una combinación muy marcada en la obra de Elizondo, como se ha registrado en este trabajo, pues Elizondo escribía haciendo cine. Otra característica relevante de su obra en este periodo son los temas tabúes que el autor expone: el erotismo, la muerte, la violencia, la coprofagia, etcétera, que, después de 1966 bajará un poco de intensidad con relación a su exposición. Me atrevo a decir que Elizondo se vuelve más filosófico después de esta época.

Finalmente, este periodo se caracteriza porque, como se puede apreciar, muchas de las composiciones tanto narrativas como poéticas o ensayísticas, están estrechamente ligados entre sí, es decir, unas publicaciones son el génesis de otras como se expone en el artículo

“Morfeo o la decadencia del sueño” y la novela *Farabeuf o la crónica de un instante*; o el poema “El puente de piedra” y el cuento “Puente de Piedra”; o el cuento “La Puerta” con la misma novela *Farabeuf*. Es decir, es un periodo significativo en el que Elizondo se esforzó por exponer su poética muy claramente.

En el segundo capítulo se hizo el esfuerzo por exponer y desarrollar toda la teoría que acompañó a esta investigación, la cual giró alrededor de la temática de lo Siniestro. Como se expuso en ese apartado, si se iba a hablar de lo siniestro era imposible no remitirse a temas como la belleza y lo sublime, cimientos de lo siniestro. En general, la exposición de todos los elementos que engloban la temática de lo siniestro muestra una evolución constante que tiene como su punto más álgido en la época romántica del siglo XIX, periodo que, como se hizo énfasis en este trabajo, tiene un significado especial para la obra de Elizondo, pues muchas de sus principales influencias son de esta época, el objetivo de toda esta exposición fue el de presentar la taxonomía de lo siniestro, esto, como punto de arranque para lo que se muestra en la obra del escritor mexicano. Dicho esto, para lograr este objetivo en el desarrollo del primer capítulo, se recurrió al análisis de lo sublime, de lo bello, de la época romántica, del velo, de la transvaloración y del *détournement*. Sobre lo siniestro en sí, más en la obra de Elizondo, no hay duda que éste encaja perfectamente en sus publicaciones de 1961 a 1966 (como se expuso en los cuadros de finales del tercer capítulo) y se puede considerar a Elizondo como un escritor de la literatura siniestra de la época romántica, pero, como bien propone Glantz, Elizondo va más allá. La idea de exponer solamente a Elizondo como un escritor con una poética siniestra quedaba corta, más siendo el escritor que es, es por eso que esta investigación se apoyó en otros elementos como la *transvaloración* junto con el *détournement*, que, como bien se presenta en este trabajo, es la unión entre las propuestas filosóficas de Nietzsche con las propuestas artísticas de Elizondo.

En último lugar, para exponer la temática de lo siniestro en la obra de Elizondo, por lo cual, al final se propuso una definición operativa de la *transvaloración de lo siniestro*, con lo que se trabajó en el terreno del análisis de la obra elizondiana.

El último capítulo se centra en desarrollar los objetivos relacionados con el terreno del análisis, exponer la transvaloración de lo siniestro y —para darle fortaleza a la hipótesis, pero sobre todo por la manera en que Elizondo trata, en sí, todas las temáticas de una manera tan única y singular— se afronta la importancia del personaje femenino para esta temática dentro de la obra de Elizondo.

En sí, y como ya se ha expuesto en reiteradas ocasiones, la obra de Elizondo cumple cabalmente para ser considerada como una obra siniestra, tanto así que estudiosos de estos temas, como Federico Patán, colocan a la obra de Elizondo como una obra que raya en lo gótico, germen de la temática de lo siniestro, en lo gótico mexicano que la generación de medio siglo, a la que perteneció, expuso en la segunda mitad del siglo XX. Lo siniestro, entonces, se encuentra muy marcado en la obra de Elizondo de 1961 a 1966, y para demostrarlo, nos apoyamos en el inventario de las acciones que evocan lo siniestro propuesto, primeramente, con Freud y después con Trías, lo que nos deja entrever que cada una de las obras analizadas en este trabajo contienen, por lo menos, dos elementos que evocan lo siniestro, a excepción de *Farabeuf*, novela que, como se propuso en este trabajo, es la novela siniestra por antonomasia y en la que se encuentran, básicamente, todas las acciones que evocan esta temática.

El desarrollo del personaje femenino, la *Femme sinistre*, que sólo se encuentra en la obra elizondiana y más precisamente, sólo se encuentra en el periodo de 1961 a 1966 para después desaparecer de su poética, es el elemento encargado en darle el cierre a la propuesta de la *transvaloración de lo siniestro* en la obra de Elizondo, pero más importante aún, es el

elemento en el cual deja en claro que se da una *transvaloración* de lo siniestro en la obra de Elizondo, puesto que, si no se tiene con el elemento de la *femme sinistre* en los textos de Elizondo, rara vez estos tocan lo siniestro, y si llega hacerlo, tal vez el caso del cuento “La playa”, no transvalora, es simplemente siniestro o roza lo siniestro.. En sí, es con este personaje de características singulares que versan entre la *femme fatale* europea y las influencias sociales y literarias, que es plasmada en la obra de Elizondo como un personaje siniestro que lleva a la obra del autor mexicano exponer la transvaloración de lo siniestro, es decir, un tipo de siniestro que sólo se encuentra en la obra de Elizondo y que sólo se encuentra si este personaje aparece en la obra del autor mexicano. Su importancia en la obra se da debido a que carga en ella todos los elementos evocan el hecho siniestro, por lo que, como se demostró en este trabajo: si no hay una *femme sinistre* en su texto, no hay efecto de lo siniestro en su obra.



## BIBLIOGRAFÍA

- Antología del cuento siniestro mexicano*. (2004). Editores Mexicanos Unidos. México.
- ABBAGNANO, Nicolás. (1996). *Historia de la filosofía*. Hora S.A., Barcelona.
- ADORNO, Theodor W. (1992). *Teoría Estética*. Editorial Taurus, España.
- ALBERDI Soto, Begoña. (2018). “Desviar la tradición: el arte de apropiación de la revista mexicana *S.nob*”, *Revista de humanidades*, (37), 15-37.
- ARANZUBIA, Asier. (2011). “Nuevo Cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna”. *Dimensión antropológica*, 52, 10-121.
- ARGULLOL, Rafael. (1999). *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Editorial Taurus, España.
- BALAKIAN, Anna. (1969). *El movimiento simbolista*. Ediciones Guadarrama. España.
- BATAILLE, George. (2003). *El Erotismo*. Tusquets, México.
- \_\_\_\_\_. (2002). *Las lágrimas de Eros*. Tusquets, España.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Teoría de la religión*. Taurus, España.
- \_\_\_\_\_. (2010). *La literatura y el mal*. Editorial Nortedur, Barcelona.
- \_\_\_\_\_. (Introducción de Salvador Elizondo) (1997). *Madame Edwarda*. Editorial Coyoacán, México.
- BAUDELAIRE, Charles. (2015). *Las flores del mal*. Editorial E-artnow.
- \_\_\_\_\_. (2013). *Pequeños poemas en prosa*. Editorial Minimal.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. (2006). *Ojos verdes*.  
<https://biblioteca.org.ar/libros/130999.pdf>

- BENTIVEGNA, Antonio. (2019). “Concepto y empleo del *détournement* en el ámbito del proyecto de renovación social de la *Internationale Situationniste* (1958-1972)”, *Fedro, revista de estética y teorías del arte*, (19), 137-156.
- BIEDERMAN, Hans. (1993). *Diccionario de símbolos*. Editorial Paidós. Barcelona.
- BORNAY, Erika. (2001). *Las hijas de Lilith*. Editorial Cátedra, España.
- BURKE, Edmund. (1987). *Investigaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*. Editorial Tecnos, España.
- BREZINSKI, Claude. (1993). *El oficio del investigador*. Siglo XXI, España.
- CABRERA, Vicente. (1988). “El bucólico ‘Puente de piedra’ de Elizondo”, *Confluencia*, 3(2), 57-62.
- CAMPOSECO, Víctor Manuel. (2015). *México en la cultura (1949 – 1961). Revolución literaria y testimonio crítico*. CONACULTA, México.
- CARBALLO, Emanuel. (9 de junio de 2004). “Salvador Elizondo y ‘Farabeuf’”. *El Universal*. <https://archivo.eluniversal.com.mx/columnas/39075.html>
- CASTAÑÓN, Adolfo. (2006). “Salvador Elizondo, ‘escritor corrosivo, e incómodo’”, obtenido el 17 de abril de 2019, de <https://www.proceso.com.mx/221929/salvador-elizondo-escritor-corrosivo-incomodo>
- CID, Claudio. (2012). “La estética de lo siniestro. Un recorrido por la obra de Guillermo Martínez”. *Filosofía y humanidades 7*. Centro de Investigación de la Facultad de filosofía y Humanidades de la Universidad de Córdoba. 142-153.
- CLUFF, Russel M. (1991). “La omisión conspicua de Juan Rulfo y Salvador Elizondo”. *La palabra y el hombre*, (78), 274-279.
- CORRES AYALA, Patricia. (2006). *Espacios y tiempos múltiples*. Editorial Fontamara, México.

- COTÁZAR, Julio (1975). “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, (25), 145-151.
- CURLEY, Dermot F. (2008). *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*. Editorial Aldus. México.
- DARWIN, Chales. (s.f.). *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*. Editorial Calpe, España.
- DE LOS RÍOS, Valeria. (2012). “Imaginario apocalíptico, cuerpo y tecnología e Apocalypse 1900 y Farabeuf o la crónica de un instante de Salvador Elizondo”. *Revista de investigaciones literarias*, 20(39), 19-37.
- DE MICHELI, Mario. (2009). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial, España.
- DE TERESA, Adriana. (1996). *Farabeuf. Escritura e imagen*. UNAM, México.
- \_\_\_\_\_. (2016). “Entre el calígrafo y el poeta maldito: *ethos* y autobiografía en *Farabeuf* y la autobiografía de Salvador Elizondo”, *Salvador Elizondo: ida y vuelta. Estudios críticos*. Universidad de Guanajuato, México.
- DEBORD, Guy y Gil J. Wolman. (1956). “Métodos de tergiversación”. *A Parte Rei* (6) <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/debord.html>
- \_\_\_\_\_. (1999). “El desvío como negación y como preludeo”, *Internacional situacionista, vol. I: la realización del arte*. Literatura Gris. España. <https://sindominio.net/ash/is0303.html>
- DELEUZE, Gilles. (2008). *Nietzsche y la filosofía*. Anagrama, Barcelona.
- DOMINGUEZ, Christopher. (2000). “El doctor Farabeuf cumple cien años”. *Letras libres*, (14).
- \_\_\_\_\_. (2017). “Elizondo y Eisenstein”. *Letras libres*, (227), 50-52.

- DURAN, Manuel. (1973). *Tríptico mexicano: Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo*. SEP. México.
- ECO, Umberto. (2011). *Historia de la fealdad*. Editorial de Bolsillo. Barcelona.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Historia de la belleza*. Editorial de Bolsillo, Barcelona.
- \_\_\_\_\_. (1999). *Lector in fabula*. Editorial Lumen. España.
- EDER, Rita (Coordinadora). (2015). *Genealogías del arte contemporáneo en México*. Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- ELIZONDO, Salvador. (2000). *Autobiografía precoz*. Editorial Aldus, México.
- \_\_\_\_\_. (2000). *Narda o el verano*. FCE, México.
- \_\_\_\_\_. (Prólogo por Paulina Lavista) (2015). *Diarios: 1945 – 1985*. FCE, México.
- \_\_\_\_\_. (2017). *Farabeuf o la crónica de un instante*. FCE, México.
- \_\_\_\_\_. (2017). *Camera lucida*. FCE, México.
- \_\_\_\_\_. (2012). “Sila”, *Letras libres*, Num. 168, 36-40. México.
- \_\_\_\_\_. (2012). *El grafógrafo*. Fondo de Cultura Económica, México.
- \_\_\_\_\_. (2017). *El retrato de Zoe y otras mentiras*. Fondo de Cultura Económica, México.
- \_\_\_\_\_. (2017). *El hipogeo secreto*. Fondo de Cultura Económica, México.
- \_\_\_\_\_. (2012). *Contubernio de espejos. Poemas (1960-1964)*. Fondo de Cultura Económica, México.
- \_\_\_\_\_. (2012). *Teoría del infierno*. Fondo de Cultura Económica, México.
- \_\_\_\_\_. (2012). *Cuaderno de escritura*. Fondo de Cultura Económica, México.
- \_\_\_\_\_. (“Del Cine a la Literatura” por Paulina Lavista) (2017). *Luchino Visconti y otros textos sobre cine*. Ai Treni Editores. México.

- \_\_\_\_\_. (1995). *Farabeuf o el guión de una película puramente mental* / Entrevistado por Pilar Jiménez Trejo. *Revista Tierra Adentro*, (77), 6-11.
- \_\_\_\_\_. (5 de abril de 2006) *Salvador Elizondo* / Entrevistado por Elena Poniatowska. La \_\_\_\_\_ jornada <https://www.jornada.com.mx/2006/04/05/index.php?section=cultura&article=a05a1cul>
- \_\_\_\_\_. (1977). *Entrevista con Salvador Elizondo* / Entrevistado por Jorge Ruffineli. *Revista Hispamérica*, (16), 33-47.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Entrevista con Salvador Elizondo. Los secretos de la escritura* / Entrevistado por Adolfo Castañón, *Revista de la Universidad de México*, (26), 58-66.
- ESPEZÚA SALMÓN, Dorian. (2006) “Ficcionalidad, mundos posibles y campos de referencia”. *Dialoga: revista de lingüística, literatura y cultura*. (1), 69-96.
- ESTRADA MORA, Olga C. (1991). “La estética y lo siniestro (I)”, *Revista filosofía Universidad de Costa Rica XXIX*, (70), 189-191.
- FLAUBERT, Gustave. (1999). *La tentación de San Antonio*. Editorial Losada. Buenos Aires.
- FOUCAULT, Michel. (1985). *Saber y verdad*. Ediciones de la Piqueta, España.
- \_\_\_\_\_. (1975). *Vigilar y castigar*. Siglo veintiuno Editores, México.
- FREUD, Sigmund & Hoffmann, E.T.A. (2001). *El hombre de arena. Precedido de lo Siniestro*. José J. de Olañeta, Editor. Barcelona.
- \_\_\_\_\_. (2014). *Das Unheimliche: manuscrito inédito* (Trad. Lionel Klimkiewicz). Marmol Izquierdo Editores. Buenos Aires.
- GARCÍA Ponce, Juan. (1993). *Pasado presente*. FCE, México.
- GARCÍA RAMÍREZ, Fernando. (2004). “Salvador Elizondo. The lonely crab”, *Letras Libres*, (67), 68-71.

- GLANTZ, Margo. (2014). *Obras reunidas IV. Ensayos sobre literatura mexicana del siglo XX*. FCE. México.
- GOETHE, J. W. (2013). *Fausto*. Editorial Tomo, México.
- GONZÁLEZ PRIETO, Antonio. (2006). *Goya*. Editorial Sol 90. España.
- GONZÁLEZ Martínez, Carmen. (2004). “Empédocles, Fausto y ‘los musulmanes’ del Lager. La muerte a través del tiempo y la memoria histórica. *Miradas a la historia*. Universidad de Murcia. España. 39-56.
- GUTIÉRREZ GARCIA, Rosa. (2019). “La teoría del velo”, *Fedro, Revista de Estética y Teorías de las Artes*, (19), 183-211.
- GUTIÉRREZ PIÑA, Claudia L. (2016). *Las variaciones de la escritura. Una lectura crítica de El Grafógrafo y de la obra de Salvador Elizondo*, El Colegio de México, México.
- \_\_\_\_\_ (coordinadora). (2019). *Inflexiones de la autobiografía. Un proyecto editorial y una generación de escritores mexicanos*. Editorial Lirio, México.
- HARPUR, Patrick. (2006). *El fuego secreto de los filósofos*. Editorial Atalanta, España.
- HEIDEGGER, Martín. (1985). *Arte y poética. El origen de la obra de arte*. Fondo de Cultura Económica, México.
- HUGO, Víctor. (2019). *Cromwell*. Greenbooks editores.
- IMPELLUSO, Lucia. (2008). *Mitos. Historias e imágenes de los dioses y los héroes de la antigüedad*. Editorial Everest. España.
- ISER, Wolfgang. (1972). *El proceso de la lectura. Un enfoque fenomenológico*. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Chile.
- JENTSCH, Ernst. (1995). “On the psychology of the uncanny (1906)” (Traducción de Roy Sellars), *Angelaki*, 2(1), 7-16.

- KANT, Immanuel. (2004). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. FCE. México.
- \_\_\_\_\_. (1989). *Crítica del juicio*. Espasa-Calpe. España.
- KEATS, John. (2005). *Sonetos, odas y otros poemas*. Visor Libros. Madrid.
- KRISTEVA, Julia, *Poderes de la perversión*, siglo XXI Editores.
- LARSON, Ross. (1998). *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo*. El Colegio Nacional, México.
- LIZARDO, Gonzalo (2018). “Farabeuf de Salvador Elizondo, o la transvalorización de la violencia”, *Confluencia*, 33(2), 80-91.
- LLOPIS, Rafael. (2013). *Historia natural de los cuentos de miedo*. Fuentetaja. Madrid.
- LONGINO. (2014). *De lo sublime*. Editorial Acantilado. Barcelona.
- LOTMAN, Iuri M. (1996). *La semiosfera I*, Editorial Cátedra, España.
- LOVECRAFT, H.P. (1999). *El horror sobrenatural en la literatura*. Elaleph.com.
- MAESTRO, Jesús G. (2006). *El concepto de ficción en la literatura*, Mirabel Editorial.
- MAGHERINI, Graziella. (1990). *El síndrome de Stendhal*. Editorial Espasa Calpe, España.
- MENDIZABAL, Nora. (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Editorial Gedisa, Barcelona.
- MIRBEAU, Octave. (1973). *El jardín de los suplicios*. Editores asociados, México.
- MORAL Padrones, Evangelina. (1999). “Ficcionalidad, mundos posibles y sueños”. *Castilla: estudios de literatura*, (24), 129-144.
- NIETZSCHE, Friedrich. (2017). *La genealogía de la moral*. Alianza Editorial, México.
- \_\_\_\_\_. (1999). *Así hablaba Zaratustra*. Editorial Porrúa. México.
- \_\_\_\_\_. (s.f.). *Friedrich Nietzsche. Obras selectas*. EDIMAT Libros, España.

- \_\_\_\_\_. (2004). *Crepúsculo de los ídolos*. Alianza Editorial. Madrid.
- Nuevo cine*. (1961). “Manifiesto del grupo nuevo cine”. (1), 3.
- PATAN, Federico (2013). “Una rosa para amelia (cuentos góticos mexicanos)”, *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*, Tomo II. Universidad Veracruzana. 679-695.
- PAZ, Octavio. (1999). *La llama doble*. Seix Barral, México.
- \_\_\_\_\_. (2003). *México en la obra de Octavio Paz, II. Generaciones y semblanzas*. FCE, México.
- PENICHE Monfort, Elva. (2015). “Fantasías eróticas. Sueños ocultos y afanes libertinos. Cuerpo y transfresión de la revista *S.Nob* (1962)”, *Genealogías del arte contemporáneo en México (1952 – 1967)*. UNAM, México.
- PEREIRA, Armando. (1995). “La generación de Medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”, *Literatura Mexicana*, 6(1), 187-212.
- PLATÓN. (1983). *Diálogos II*. Editorial Gredos, España.
- PRAZ, Mario. (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Editorial El Acantilado, Barcelona.
- RANGEL Guerra, Alfonso. (2019). *Obras. Volumen II Testimonios*. Universidad Autónoma de Nuevo León, México.
- Real Academia de la Lengua Española. (s.f.). Cultura. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 11 de mayo de 2022, de <https://www.rae.es>
- RÉVÉSZ, Enkratisz. (2010). “Al borde del universo huevo de Salvador Elizondo: ‘en la playa’”. *Verbum Analecta Neolatina*, (11), 111-118.
- RILKE, Rainer María. (1945). *Las elegías de Duino*. Editorial Centauro, México.
- RICOEUR, Paul. (1995). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Siglo veintiuno editores. España.



- RODRÍGUEZ, Stella Maris. (2018). *La re-escritura de la historia en Déjame que te cuente de Juanita Gallardo (1997): entre el producto cultural y el discurso identitario* [Tesis]. [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/21989/Rodriguez\\_Tapia\\_Stella\\_Maris\\_2018\\_memoire.pdf?sequence=4&isAllowed=y](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/21989/Rodriguez_Tapia_Stella_Maris_2018_memoire.pdf?sequence=4&isAllowed=y)
- ROBBE-GRILLET, Alain. (2010). *Por una nueva novela*. Editorial Cactus. Buenos Aires.
- ROSSET, Clément. (1993). *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Tusquets. España.
- ROMERO, Rolando J. (1990). “Ficción e historia en *Farabeuf*”, *Revista Iberoamericana*, 56(151), 403-418.
- \_\_\_\_\_. (1975). “Los escritores mexicanos ante su realidad”. *La palabra y el hombre*, (16), 38-50.
- RUIZ, Iván. (2007). *Literatura velada (Juan García Ponce en Crónica de la intervención)*. CONACULTA, México.
- RUSSELL, Bertrand. (1972). *The history of western philosophy*. Simon & Schuster. Estados Unidos de América.
- S.NO.B.* Edición facsimilar. (2004). Editorial Aldus, México.
- SADA, Daniel. (2008). “La escritura obsesiva”. *Salvador Elizondo. La escritura obsesiva*. Editorial RM. Madrid.
- SÁNCHEZ Rolón, Elba. (2019). *La escritura en el espejo. Farabeuf de Salvador Elizondo*. Universidad de Guanajuato. México.
- SARDUY, Severo. (1969). *Escrito sobre un cuerpo*. Editorial Sudamericana, Argentina.
- SCHILLER, Friedrich. (“La teoría idealista de lo sublime y el pensamiento de Friedrich Schiller” por Pedro Aullón de Haro) (2017). *Lo sublime*, Editorial Casimiro, España.
- SCHELLING, Friedrich. (1985). *La relación del arte con la naturaleza*. Sarpe Editores. España.

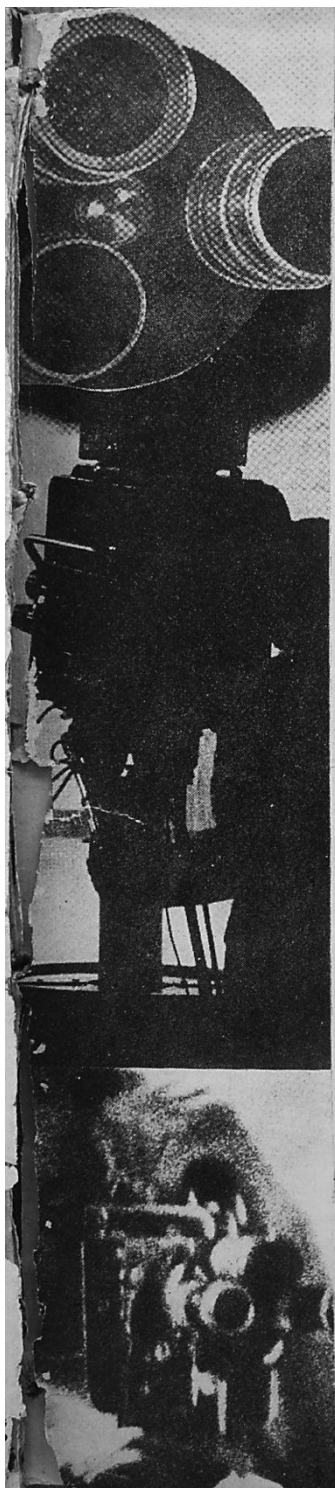
- SOLOGUREN L., Jaime. (2010). “La lección de Nietzsche: ‘cómo se filosofa con el martillo’”. *Revista de filosofía*, 66, 163-174.
- SONTAG, Susan. (2018). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Debolsillo, España.
- STENDHAL. (s.f.) *Roma, Nápoles y Florencia*. Editorial América, España.
- TODOROV, Tzvetan. (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Editorial Paidós. Argentina.
- TRESSIDER, Jack. (2008). *Diccionario de los símbolos*. Editorial Tomo. México.
- TRÍAS, Eugenio. (2001). *Lo bello y lo siniestro*. Editorial Ariel, Barcelona.
- \_\_\_\_\_. (1991). *Tratado de la pasión*. Editorial Grijalbo, México.
- ULLMANN, Stephen. (1979). *Significado y estilo*. Editorial Aguilar, España.
- VALLE-INCLAN, Ramón. (1972). *La cara de dios*. Editorial Taurus, España.
- VASILACHIS, Irene. (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Editorial Gedisa, Barcelona.
- VÉLEZ García, Juan Ramón (2006). “‘La forma de la mano’ de Salvador Elizondo, o la crónica de un extravío”, *Cuadernos del ALEPH*, (1), 212-136.
- \_\_\_\_\_. (2014) “Deeds of the night shunning the light: nocturnidad y goticismo en cuatro escritores mexicanos de la Generación del Medio Siglo”, *Herejía y Belleza*, (2), 335-351.
- VAX, Louis. (1960). *Arte y literatura fantásticas*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. (2013). *Tractacus lógico-philosophicus*. Editorial Tecnos, España
- XIRAU, Ramón. (1966). “Farabeuf”. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, 2(4), 42-43.

Zona Paz Octavio Paz (20 de octubre de 2020). *Jorge Luis Borges, Octavio Paz y Salvador*

*Elizondo* [Archivo de video].

<https://www.youtube.com/watch?v=2PRGkkjIU5w&t=327s>

## ANEXOS



*manifiesto del grupo nuevo cine*

AL CONSTITUIR el grupo NUEVO CINE, los firmantes: cineastas, aspirantes a cineastas, críticos y responsables de Cine-Clubes, declaramos que nuestros objetivos son los siguientes:

1. La superación del deprimente estado del cine mexicano. Para ello, juzgamos que deberán abrirse las puertas a una nueva promoción de cineastas cada día más necesaria. Consideramos que nada justifica las trabas que se oponen a quienes (directores, argumentistas, fotógrafos, etc.) pueden demostrar su capacidad para hacer en México un nuevo cine que, indudablemente, será muy superior al que hoy se realiza. Todo plan de renovación del cine nacional que no tenga en cuenta tal problema está, necesariamente, destinado al fracaso.
2. Afirmar que el cineasta creador tiene tanto derecho como el literato, el pintor o el músico a expresarse con libertad. No lucharemos porque se realice un tipo determinado de cine, sino para que en el cine se produzca el libre juego de la creación, con la diversidad de posiciones estéticas, morales y políticas que ello implica. Por lo tanto nos opondremos a toda censura que pretenda coartar la libertad de expresión en el cine.
3. La producción y libre exhibición de un cine independiente realizado al margen de las convenciones y limitaciones impuestas por los círculos que, de hecho, monopolizan la producción de películas. De igual manera, abogaremos porque el corto metraje y el cine documental tengan el apoyo y el estímulo que merecen y puedan ser exhibidos al gran público en condiciones justas.
4. El desarrollo en México de la cultura cinematográfica a través de los siguientes renglones:
  - a/ Por la fundación de un instituto serio de enseñanza cinematográfica que específicamente se dedique a la formación de nuevos cineastas.
  - b/ Para que se dé apoyo y estímulo al movimiento de cine-clubes, tanto en el Distrito Federal como en la provincia.
  - c/ Por la formación de una cinemateca que cuente con los recursos necesarios y que esté a cargo de personas solventes y responsables.
  - d/ Por la existencia de publicaciones especializadas que orienten al público, estudiando a fondo los problemas del cine. En el cumplimiento de tal fin, los firmantes se proponen publicar en breve la revista mensual NUEVO CINE.
  - e/ Por el estudio y la investigación de todos los aspectos del cine Mexicano.
  - f/ Porque se dé apoyo a los grupos de cine experimental.
5. La superación de la torpeza que rige el criterio colectivo de los exhibidores de películas extranjeras en México, que nos ha impedido conocer muchas obras capitales de realizadores como Chaplin, Dreyer, Ingmar Bergman, Antonioni, Mizoguchi, etc., obras que, incluso, han dejado grandes beneficios a sus exhibidores al ser explotadas en otros países.
6. La defensa de la *Reseña de Festivales* por todo lo que favorece al contacto, a través de los films y de las personalidades, con lo mejor de la cinematografía mundial, y el ataque a los defectos que han impedido a las Reseñas celebradas cumplir cabalmente su cometido.

Tales objetivos se complementan y condicionan unos a otros. Para su logro, el grupo NUEVO CINE espera contar con el apoyo del público cinematográfico consciente, de la masa cada vez mayor de espectadores que ve en el cine no sólo un medio de entretenimiento, sino uno de los más formidables medios de expresión de nuestro siglo.

México, Enero de 1961.

*El grupo Nuevo Cine:* JOSE DE LA COLINA, RAFAEL CORKIDI, SALVADOR ELIZONDO, J. M. GARCIA ASCOT, EMILIO GARCIA RIERA, J. L. GONZALEZ DE LEON, HERIBERTO LAFRANCHI, CARLOS MONSIVAIS, JULIO PLIEGO, GABRIEL RAMIREZ, JOSE MARIA SBERT, LUIS VICENS.

*Anexo 1 Manifiesto grupo Nuevo Cine*



*Anexo 2 Suplicio de los cien cortes, Leng Tch'é*

### *Anexo 3 Los hombres huecos*

**T.S. Elliot**

I

Somos los hombres huecos  
somos los hombres rellenos  
apoyados uno en otro  
la mollera llena de paja. ¡Ay!  
Nuestras voces reseca, cuando  
susurramos juntos  
son tranquilas y sin significado  
como viento en hierba seca  
o patas de ratas sobre cristal roto  
en la bodega seca de nuestras provisiones  
Figura sin forma, sombra sin color,  
fuerza paralizada, gesto sin movimiento;  
los que han cruzado  
con los ojos derechos, al otro Reino de la  
muerte  
nos recuerdan —si es que nos  
recuerdan— no como  
perdidas almas violentas, sino sólo  
como los hombres huecos  
los hombres rellenos.

II

Ojos que no me atrevo a encontrar en  
sueños  
en el reino de sueño de la muerte  
esos ojos no aparecen:  
ahí, los ojos son  
luz del sol en la columna rota  
ahí, hay un árbol meciéndose  
y las voces son  
en el canto del viento  
más lejanas y más solemnes  
que una estrella que se apaga.  
No me acerque yo más  
en el reino de sueño de la muerte  
revístame yo también  
de tan deliberados disfraces  
pelaje de rata, piel de cuervo, palos  
cruzados  
en un campo

comportándome igual que el viento  
sin acercarme más...  
No ese encuentro final  
en el reino crepuscular.

III

Esta es la tierra muerta  
esta es tierra de cactus  
aquí se elevan las imágenes  
de piedra, aquí reciben  
la súplica de la mano de un muerto  
bajo el titilar de una estrella que se apaga.  
Así es  
en el otro reino de la muerte  
despertar solo  
a la hora en que  
temblamos de ternura  
labios que querrían besar  
forman oraciones a piedra rota.

IV

Los ojos no están aquí  
no hay ojos aquí  
en este valle de estrellas que mueren  
en este valle hueco  
la quijada rota de nuestros reinos perdidos  
en éste, el último de los lugares de  
encuentro  
vamos a tientas juntos  
y evitamos hablar  
reunidos en esta playa del río hinchado  
sin vista, a no ser que  
reaparezcan los ojos  
como la estrella perpetua  
rosa multifoliada  
del crepuscular reino de la muerte  
la esperanza solamente  
de hombres vacíos.

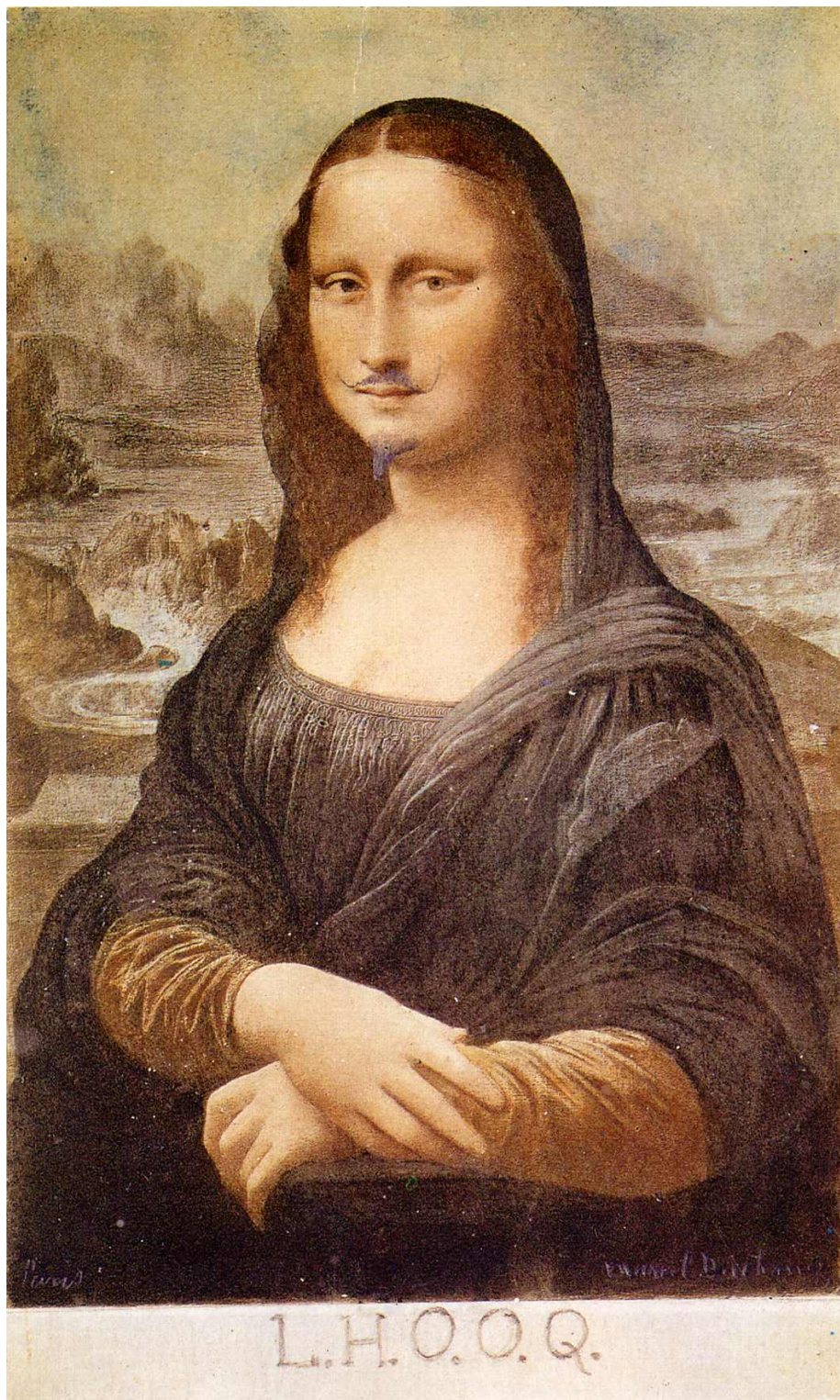
V

*Al corro del higo chumbo  
al higo chumbo higo chumbo*

*al corro del higo chumbo  
a las cinco de la mañana.  
Entre la idea  
y la realidad  
entre el movimiento  
y el acto  
cae la Sombra  
porque Tuyo es el Reino  
Entre la concepción  
y la creación  
entre la emoción  
y la respuesta  
cae la Sombra  
la Vida es muy larga*

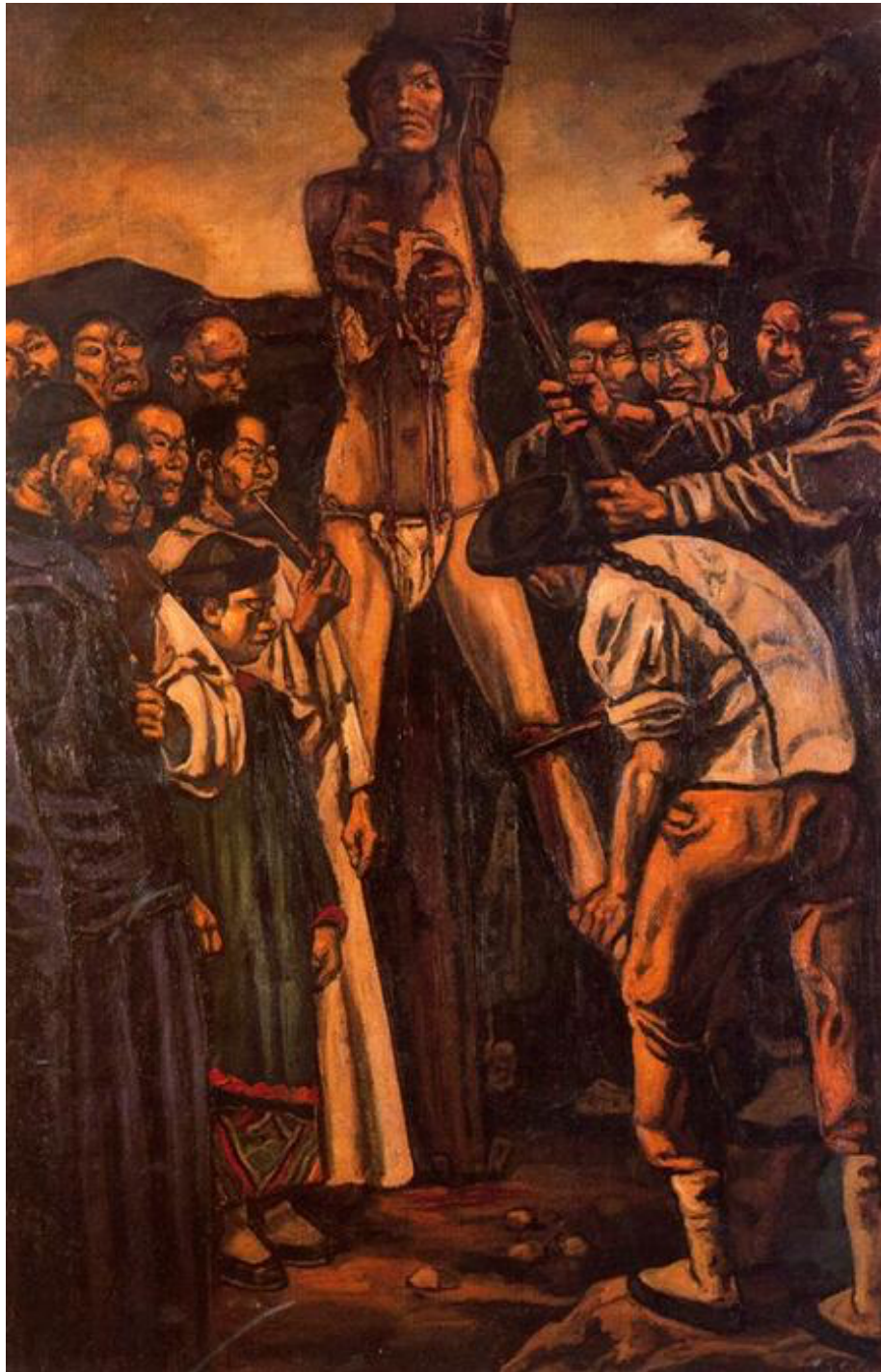
Entre el deseo  
y el espasmo  
entre la potencia  
y la existencia  
entre la esencia  
y el descenso  
cae la Sombra  
*pues Tuyo es el Reino  
pues Tuyo es  
la Vida es  
pues Tuyo es el  
Así es como acaba el mundo  
Así es como acaba el mundo  
Así es como acaba el mundo  
No con un estallido sino con un quejido*





*Anexo 4 L.H.O.O.Q. (1919), Marcel Duchamp, Centro Pompidou*





*Anexo 5 Suplicio chino (1930), José Gutiérrez Solana, Colección privada*





*Anexo 6 Lady Lilith (1868), Dante Gabriel Rossetti, Museo Metropolitano de Arte*