



El infierno, un espacio conjetural en la mirada de Salvador Elizondo

Ma. Esther Castillo García
Universidad Autónoma de Querétaro

Hipertexto

*“Cuando el ateísmo quiera mártires, que
lo diga y mi sangre está lista”*

Sade

1 . Introducción. El trayecto de una mirada

El escritor como crítico ensaya un espacio de escritura recorriendo sus propias huellas, éstas que inciden en su biografía intelectual, éstas que fundan su propuesta poética. El trabajo profundo de Salvador Elizondo sobre el texto artístico reproduce la imagen del grafógrafo, una metáfora corregida por la metonimia cuando los retratos, las entrevistas y la prosa muestran su figura encorvada, sus ojos miopes sobre la escritura en turno originando palabras, suscitando imágenes: el lenguaje literario. La lectura de un ensayo atisbando al sujeto en su creación, recuerda el reflejo “imposible” que suscita la atención del pintor de *Las Meninas*. Por el mero gusto de las analogías, el reflejo del escritor que se contempla a sí mismo, analizando y reinventando el origen de una experiencia interior es el clisé del concepto brindado por el autor: la persona – sujeto- (máscara, personaje dramático, mentira, disfraz, arcano) se origina en esta “proclividad de nuestra naturaleza mental a ser nosotros mismos el espejo, el rostro y el reflejo” (Elizondo, *Cuaderno de escritura*, 2000: 69).

En la selección de escritos reunidos en *Teoría del infierno*¹, el escritor imprime su puesta en cuestión sobre las llamadas “literaturas del mal”, revela los arquetipos del bien y del mal (Sade), la ambigüedad moral (Dostoievski), o la actitud poética ‘visionaria’ (Blake), mediante un tono equilibrado entre la vocación filosófica y el tono conversacional; así lo percibimos también en otros

¹ Todas las citas del ensayo en cuestión, provienen de *Teoría del Infierno*, Col. letras mexicanas # 132, México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

ensayos: *Cuaderno de escritura*, *El Grafógrafo*, *Camera lucida*, y tantos otros que compendian una trayectoria tanto espiritual como racional.

Los lectores de Salvador Elizondo, no obstante su producción ensayística, lo sitúan más en el terreno de una narrativa ficcional en donde la palabra origina una zona discursiva ciertamente compleja; mas releendo sus propuestas en uno u otro género se puede corroborar una serie de referencias que se transparentan en la escritura crítica. Al desentrañar el sentido estético del acto escriturario en este otro estatuto de lectura creativa, reconocemos las huellas intertextuales, la polifonía proveniente de otras voces que asoman a su escritura; tales voces se corresponden en un “linaje” de estetas, de escritores cómplices que frecuentaban y dirigían una primigenia fundación conocida como La Casa del Lago, un centro dedicado en aquel entonces (los años sesenta) al arte contemporáneo, al arte de las llamadas rupturas nacionalistas. Desde una mera subjetividad nos place pensar aquel espacio como una firma de tramas y de empresas estéticas que lucían ostentosas (en el sentido que Barthes ofrece al adjetivo) el lenguaje de los enigmas o de las paradojas que el arte contemporáneo confrontaba entre los movimientos culturales; la ideología titubeante entre la izquierda y la derecha, la ansiada liberación de las costumbres, de las instituciones y del cuerpo. No por casualidad, pensamos, la ascendencia literaria y teórica del grupo generacional se fija extramuros, precisamente en un grupo de autores que inspiraran otras tendencias y manifestaciones gráficas como se constata en publicaciones específicas, una de ellas, allende la mar, la encontramos en la excepcional revista francesa: *Tel Quel*², ésta muestra más de un eslabón entre los hallazgos narrativos y los gustos literarios generados en los años sesenta, las primeras propuestas de Roland Barthes, de Julia Kristeva, de Philippe Sollers, de Lacan, de Foucault, entre otros, esgrimen los esbozos de un pensamiento crítico de influencia no sólo europea sino americana.

Esta suma de ensayos que ahora presentamos, heredera de la modernidad, de las vanguardias y de sus crisis, en tanto responda a las premisas de un género, puede concebirse desde diversas tendencias, preceptos y ocurrencias. Aquí, no obstante, se expresa una mirada enfática sobre aquella parte del mundo imaginario y simbólico que arquetípicamente se expresa con el *locus*: “infierno”.

² “*Tel Quel*”: una revista, un lugar, un espacio “disidente” de creación y pensamiento, conformado tanto por la revista homónima, como por el conjunto heterogéneo de personalidades y artículos que pasaron por su páginas y consejo editorial, la colección que surgió a raíz de la revista dentro de la editorial Seuil, la actitud artística y política que se asociaba a ella, los grupos de trabajo y empresas creadas a partir de ella, o las revistas que compitieron y convivieron en ese espacio. Reconozcamos en esta línea a Barthes, Sollers, Foucault, Derrida, entre otros tan alabados como posteriormente criticados (pensemos en el “suceso” Sokal). Un filón teórico se desborda en los escritores latinoamericanos, particularmente Severo Sarduy y Lezama Lima, a quienes el barroquismo de Elizondo igual corresponde.

Entre lo alto y lo bajo, o lo bello y lo espantoso, deambula la noción de un infierno proveniente de la tortura perversa y mística de Sade, del erotismo de Bataille y del temblor sagrado de los simbolistas. Ellos dejan abierta la puerta por donde Elizondo ingresa a uno de los mitos más antiguos; entre las imágenes del infierno, el demonio, el sabio, Satán, elige detener su pensamiento en aquellas cuyo linaje equilibra la imaginación de su propia escritura.

La crítica literaria no es sino una mirada que mira a otra mirada, esa otra mirada es la que se abisma en este espacio heredado del mito, de la religión, de la cultura occidental. En su trayecto crítico, Elizondo aprehende y ubica en esta ocasión una “triangulación de la mirada”, según la orientación que Octavio Paz proponía a propósito de Duchamps, en un apartado inserto en *Los hijos del limo* (1974). La mirada triangulada, o al sesgo e irónica, de Elizondo se adentra en la mirada de autores predilectos para desde ahí contemplar el dinamismo de sus propias especulaciones acerca del infierno. Conjeturas estéticas, imaginario plural que no obstante coincide en la figura del otro dios: del sabio, del alquimista, del Leviatán.

En la tradición artística se expresa una forma de duelo eterno entre dioses, entre el cielo y las profundidades que en esta ocasión la literatura ha dado forma; es el conflicto entre la oposición de la luz y las tinieblas que afecta el sentido de lo humano desde los orígenes, ni la naturaleza ni los dioses aplacan esta fuente de “herida trágica” que revela el sentimiento humano en el que se encuentra inmerso.

La herida trágica o el sentimiento de sentirse situado en una encrucijada desde su origen es aquello que lleva al hombre a su pretensión de equipararse a los dioses y de superar la muerte y el dolor. Conocemos los mitos que en torno se han creado para expresar la experiencia de una ruptura y del desgarrar que exige la percepción de una contradicción como estructura de una supuesta totalidad ahora escindida. El mito del diablo, del sabio, del dios caído, de las tinieblas, del lugar de los suplicios, proviene de ese sentimiento trágico que las literaturas exteriorizan a través de escenas imaginarias.

La tradición de las polaridades entre la luz y la oscuridad elevadas a criterio de distinción y análisis del imaginario (Durand, 1982) restituye a lo largo del tiempo la figura encarnada de la pasión y la lucha por el sentido; el destino, la muerte, el horror y lo sublime; el erotismo en la trasgresión, sirven de contrapunto a la literatura creativa que nos presenta Elizondo en este libro.

Teoría del Infierno funde imaginación y crítica, parte desde los actos, las escenas y los momentos estéticos favoritos, no sólo literarios, también musicales y particularmente pictóricos, personalizando un concepto de grafema óptico que le sirve para identificar ese específico proceso escritural al sesgo. Uno que implica la comprensión de aquella herida, aquella tragedia que viene desde el origen de lo humano y se expresa como seducción y experiencia interior de una manera semejante en su obra tanto como en la de los demás.

La forma “grafográfica”, triangulada, sesgada en *Teoría del infierno*, es un correlato que emerge y despliega el universo simbólico del mito y la religión; el mito y la religión pertenecen aquí a la historia de la literatura; la propia

topología del infierno habita en el centro de una memoria literaria que cobra por siempre nuevas formas de experimentarlo.

2. Las conjeturas: ficción, retórica y experiencia

Este relevante ensayo se conoció en ediciones anteriores, formaba parte de *Cuaderno de escritura*; tiempo después, ya conformado como libro intitulado *Teoría del infierno*, en la primera edición de 1992, suma otras publicaciones comprendidas entre 1959 y 1971. El repertorio da cabida a los nombres de Sade, Bataille, Baudelaire, Blake, Joyce, Pound, Gorostiza, entre otros; los nombres revelan, además del prestigio de la nominación, el tópico y los estilos perceptibles, esa parte del universo configurado por las autorías y los lenguajes poéticos que propagan una gnoseología afín a Elizondo; una que atañe y excede a la experiencia simbólica del bien y el mal, la luz y la obscuridad.

Consideramos sumariamente los títulos que destacan tal conocimiento del infierno: “Retórica del diablo”, “Quién es Justine”, “El matrimonio entre el cielo y el infierno” y, “Georges Bataille y la experiencia interior”. Ya los títulos del compendio exponen tal configuración del universo simbólico, mítico y literario al que estamos invitados a reingresar.

Allí donde las palabras son más fuertes que su sentido, o que la imagen provoca la trasgresión de los conceptos ante una experiencia jamás experimentada (al igual que la muerte), el lenguaje literario, en su inmediata conexión con lo informe, interseca lo inhumano con lo demasiado humano. Lo literario revela el deslizamiento, la indecisión o vacilación, la mixtura, la interferencia o transformación entre lo real y lo imaginario; entre la acción y la contemplación, entre la comprensión y lo inexplicable. O parafraseando a Maurice Blanchot en su *Diálogo inconcluso* (1974): la literatura pone al dicho en entre dicho y reconoce en todo decir un interdicto.

La ambigüedad del lenguaje (el interdicto) es constitutiva del espacio literario universal y este saber, reiteramos, permea la escritura ensayística de todo autor. Elizondo aprecia esa cualidad literaria en la subversión del lenguaje en sí mismo; lo indaga, lo descompone y lo interioriza para preguntarse ahora acerca de si identidad respecto al autor y la obra, que no es él, que no son suyas; pero que, de alguna manera, le pertenecen en la encrucijada de su propia escritura. Ahora será cuestión de preguntarse acerca de la pertinencia de su enunciación en una relación puesta siempre en cuestión, translaticia y condicionada, cuando la inminencia de la lectura del otro tiene lugar³.

En nuestro sitio, los lectores de Elizondo estamos al tanto de sus fundamentos y arbitrios poéticos; percibimos, además de lo arriba planteado, el reencuentro de las hipotéticas figuras sobre memoria, eternidad, cuerpo, dolor y

³ El sujeto que escribe sobre la escritura de otro trata de armonizar la condición enigmática en el entre-dos que los reúne al mismo tiempo que los separa. Siguiendo a Mallarmé, los escritores “ensayan” un método que se significa en el *comentario* que se resiste a la nominación. Para gran parte de los fenomenólogos se aprehende un silencio que tiene su poder distintivo; cuando se admira la forma, el tono en que una obra está escrita; hay que decidirse a callar las voces para que resalte la intimidad del silencio que la palabra impone.

placer, en la relación sujeto-objeto, y ahora integradas en la temática de un infierno por derecho conjetural. El escritor ubica y enfatiza la condición de *hipótesis* desde la perspectiva de esta mirada al sesgo que no busca la identificación de una visión en fusión con las otras: la de Dante, Blake, Baudelaire, Goethe, Milton, a raíz de su instauración en el mito bíblico; mas bien deja que lo prescrito del tópico (equiparando el infierno en la relación sucinta entre la eternidad y el cuerpo), la conjetura, juegue con los actos de percepción y concreción provocados por el rol del lector o del espectador; insistimos, ya que no es sólo la muestra o el abanico de imágenes vueltas a traducir por Elizondo, cuenta el repertorio del lector en turno. El escritor-ensayista convoca e invita, respectivamente, a todos los creadores y receptores que no se permiten dejar de imaginar el infierno como una figura espaciotemporal que afecta los sentidos y el juicio.

El repertorio de Elizondo depende, por lo tanto, de una premisa consubstancial que traza el camino de los actos de imaginación “perversa” en torno a la sugestión del concepto infierno en la imaginación, como obsesión o como la “herida” expresable en tantos recursos poético o no. La errancia (ensayo y senda) de la idea, devela la diversidad de referencias occidentales acerca de las persistentes figuras y descripciones del ámbito infernal en correspondencia a la evolución de una pura conjetura. Las figuraciones de cuño eminentemente artístico, presentes en las imágenes del infierno, más que las del paraíso (al decir del autor), han diseñado un horizonte de representación cuyo sentido juega a fijar la relación entre eternidad y cuerpo. Tal relación, al destacarla el autor a través de sus paradigmas favoritos, es imaginable a través de una actualización sobre los actos de imaginación que originan y modifican el espacio hipotético, pero paradójicamente padeciente, de lo inexistente.

Elizondo despliega sus comentarios acerca de las figuras creadas estéticamente, señalando que tales figuras no obedecen sólo al tipo de abstracción visual sobre el infierno, sino a la tensión “corporal” o física que produce la idea cuando los receptores vislumbran “sienten” la imagen o la imaginería del mismo. Entre la apariencia creada para el destinatario y la presentida por el individuo, se subordina en la mente y en la sensibilidad, otra imagen prefigurada por un repertorio histórico o culturalmente diferenciado, entre valores, pasiones y mitos religiosos, que libera la propia tensión causada por el “objeto” inexistente. En las conjeturas de Elizondo se propone un espacio de *fantasía* donde lo “no dado” es accesible sólo por medio de la imaginación; de manera tal que en la producción de una secuencia de cosas, tragedias y sufrimientos imaginarios: figuras (demonios y penitentes), sitios (cavernas, submundos), características (caos, destrucción) sentimientos (horror, pena, dolor, pasión, penuria), se llega a la conciencia de recepción del lector o receptor.

El contenido de esa suerte de figuras se matiza y reacciona contra las imágenes que cada quien acepta o rechaza. ¿Pero cómo se figura cada quien el infierno? Para asimilar tal espectro o para fijar cada presencia de lo no visto ni experimentado es que, de acuerdo al autor, se circunscribe un proceso psicológico de transferencia entre el objeto o el texto y el receptor implicado, que

es conducido, “llevado aparte”: seducido, a ese espacio que entonces sí forma parte de su experiencia.

La seducción, el “llevar aparte”⁴, ofrece orígenes no sólo etimológicos, la cultura arraigada en los usos y las costumbres subraya la imagen persistente teológico-libertina en donde se introduce la idea de la imposición subjetiva mediante el engaño, y esta forma de transmisión la hallamos en la relación de persuasión-inocencia en las obras cuyos protagonistas se relacionan con la figura del demonio, en cualquiera de sus atributos; sin embargo, aquí queremos significar la seducción como el proceso que irrumpe en la conciencia del creador y del receptor desde el principio; pone en juego sentimientos y sensaciones en calidad de elementos, atrae a otras pasiones tan absolutas como el amor. El amor imbrica mitos inequívocos, el mito fundante y alegóricamente literario es sin duda el orfismo; tal mito-relato (Eurídice-Orfeo) consagra una tradición que resucita por igual en la noción dantesca, como en la fáustica, y se concretiza en otras apariencias tanto en Marlowe, Calderón de la Barca, Goethe, Thomas Mann, entre las letras occidentales, como en Gorostiza entre las nacionales. Esta imbricación, decíamos, se extrapola en el propio mito literario cuando el descenso al infierno provee también ciertos atributos mágicos de otra manera inalcanzables. Al conjugar pasiones, amor y dolor, se expone el enlace órfico. El poeta Orfeo es un poeta cantor, el cantor se convierte en mago, el sabio en profeta y nuevamente el poeta en dios mediante el conocimiento del miedo. Lo importante, comenta Elizondo, estriba en el descendimiento de ese dios al infierno como la continuidad del mito cuya presencia se manifiesta como expresión del habla; para todo escritor, es el habla la condición necesaria expresable a través de la poesía.

La continuidad del mito-relato es esta condición *sine cuan non* que aquí Elizondo enfatiza como horizonte de expectativa estético. Por un lado la presencia literaria del infierno provee las conjeturas imaginativas, la condición de posibilidad que de por sí identifica a la esencia de una verdad poética; por otro lado se perpetúa como constante de un topos literario. El espacio infernal al expresar estados de angustia, castigo, terror y sufrimiento corporal, asocia la eternidad, o el factor tiempo, a la propia condición humana. Al parecer, el costo del goce de la eternidad se paga con el sufrimiento. El goce de saberse eterno pero antes humano y ser padeciente, tiene cabida especial en la cosmogonía medieval; a partir de ésta el hombre es el centro en el que dos mundos “coyuntan”. El hombre era entonces alquimista, sabio, diablo, presente en un escenario clásico que sigue siendo órfico, por ende trágico, pero después legendario y romántico. Posteriormente, del medioevo al renacimiento, “el infierno garantiza la eternidad de la vida, el diablo da testimonio de la presencia del dios ante el espejo que es el mismo hombre” (Elizondo, 2000:24) Otra conjetura interesante es deslindar al hombre de conciencia crítica y occidental que asume la idea de infierno como instrumento elemental de su habla, de su literatura, de su tradición poética, al punto que podría irónicamente preguntarse

⁴ Un estudio detallado sobre el tema seducción en los escritores del medio siglo: Ma. Esther Castillo G. *La seducción originaria...*, México: Plaza y Valdés, 2009.

acerca de un posible pacto con el diablo mismo para seguir creando. Ésta sería una presunción plácida para todo artista.

Mientras tanto, del habla a la conciencia del diablo en su imaginario poético, Elizondo pasa a una declaración que lo sugiere: la idea del “genio” emerge y es la que prevalece en la tradición literaria desde ciertos orígenes en la historiografía del arte, la tradición conjuga el paradigma de la modernidad en el poeta satánico a lo Baudelaire. La sugestión que enlaza la imagen de infierno, muerte, eternidad e infinito, repercute en la propia conceptualización del espacio literario que, nuevamente pensando en los aforismos de Blanchot, requiere de la imagen de la muerte, del fin, de la herida sin sutura para eternizarse.

A propósito de agudezas, Elizondo recuerda los infiernos literarios calificados por Borges como ‘la historia de la eternidad’, éstos corroboran otra constante literaria y ficcional cuando se afirma que lo que está ahí, en el texto, existe porque lo pensamos y en tanto esto sea así, estamos y por ende somos. La literatura, por lo visto, al aspirar a la indestructibilidad de esta verdad, de esta experiencia, ha elaborado y echado mano, holísticamente, de todas las representaciones simbólicas del infierno y de sus demonios.

En el correlato de interpretaciones, las verdades simbólicas y las evocaciones artísticas se corresponden. En su convergencia se despliega todo un panorama de interrelaciones estéticas, sobre todo aquellas en donde las figuras se presentan en un escenario, al inscribirse literaria o visualmente, se indica que la mirada es por una parte el sentido crucial, pero por otro que si todo depende de la percepción, no podemos fijar la universalidad de la misma, de ser así la distorsión que va de la imaginación, a la idea y de ahí al concepto, sufre una serie de transformaciones que alimentan a su vez la fantasía de aquel que mira. Elizondo recorre algunas manifestaciones estrictamente visuales para afirmar: “no existe una obra literaria que no pueda ser ilustrada con una obra pictórica” así cita tres obras famosas y muy distintas: *El infierno musical* del Bosco (Hieronymus Bosch), las *Prigioni* de Piranesi y las arquitecturas de Galli-Bibiena. El énfasis puesto en la composición, naturalmente espacial del último (que no son las temporales como las del Bosco), subraya una figuratividad también conjetural. El trayecto que va de la temporalidad (o eternidad) a la espacialidad (o infinitud), provee un acceso abierto a la idea de absoluto, de extensión, de espacio inabarcable y para Elizondo, de una gratuidad vasta, incluso inútil. Una vastedad que Joyce representa en su *Ulises* sin perder de vista la propia trascendencia nominal del clásico que alimenta la propia idea del mal desde un sentido ético-estético, pero que de alguna manera da aliento también a la idea del mal en el sistema de valores del arte, los síntomas del estado de ánimo y de la moral del público del momento que han hecho surgir también otras manifestaciones artísticas que no se resuelven en la propia exigencia ética del artista que busca crear “buenas” obras y producir obras “bellas”.

El espacio, de cualquier manera y en estos casos, gana el trayecto visual de las subjetividades infernales, pero la razón fundamental que argumenta Elizondo es que ese error nos lleva a la imagen espacio-cuerpo, que desde entonces proclamaran poetas contemporáneos en la enunciación: ‘El infierno

soy yo'. Esta forma enunciativa, en tanto afirmación, nos remite a Kafka, a Burroughs; pero también a 'éste es el infierno' que clamaron Celine y Artaud; otros 'infiernos metafísicos' del 'pensé que...' cuando Quevedo los expuso extraordinariamente en sus sueños; al calce, pensemos nosotros en Goya, cuando el espacio topológico cruza, aquí sí el tiempo, regresando a la puerta de Hades.

En el apartado intitulado, "Retórica del diablo", la perspectiva espacial se desenvuelve definitivamente en ese otro espacio que es el cuerpo, la corporeidad, la carnalidad, ocupa el lugar del símbolo. Proclamar: 'El infierno soy yo' es apoyar el correlato del sofista, del príncipe, del seductor, del intermediario o falso sacerdote o, de otra manera, el agustiniano 'Ángel de luz'. El cuerpo-figura, el cuerpo-espacio, permite el ingreso de un orden absolutamente padeciente y físico: entre la tentación y la sensualidad, la culpa y la tortura, nos invita Elizondo a matizar los hitos que fundan San Agustín, Dante y Milton, en tanto los atributos humanos de inteligencia, ética y heroicidad destacan otro sentido literario con el que Blake inviste a la figura del diablo equiparable a dios; "En el matrimonio del cielo y el infierno, Blake le quita mucha de la solemnidad heroica con que su compatriota Milton le había investido"

La provocación estética dista mucho de la advertencia bíblica: Satán, 'adversario de Dios' o encuentro fatal entre Satán y Cristo (Mateo IV, 1-11; Lucas IV, 4-13; Marcos I, 1-13), pero sí le concede al gran código occidental la excepcional circunstancia exterior más propicia en su aparición como "el desierto y el límite; el hambre de Jesús y el páramo desolado". Al contrario, la profusión de imágenes colma la efusión del Apocalipsis, ahí sí que existe el escenario que nutre la *fantasía* estética.

No cabe duda alguna para Elizondo que en tanto personaje, el diablo: Satán, el ángel caído, la leyenda del Doctor Fausto, se transforma en el único mito posthomérico en la literatura contemporánea. La sentencia tal vez obedezca a que ya no exista la preocupación por las purificaciones y expiaciones sancionadas en los mitos, por ejemplo los apolíneos. La idea del destino mortal cuando los dioses decidan fraguando la desesperanza ya no ocupa el pensamiento abatido, el hombre es el conquistador del tiempo y el conquistador del espacio, el libertino y el Tartufo, el diablo y el arcángel, Caín y Abel, sobre todo pensando en la narrativa de James Joyce a quien sigue de cerca nuestro escritor.

Para sustentar sus sentencias el autor relaciona brevemente los contextos sociohistóricos en donde tal figura se convierte en el personaje literario por excelencia. Mefistófeles adquiere la condición singular del artista, un artista psicoanalizado en las literaturas posteriores en donde el erotismo tiene lugar; Satanás, a partir del siglo xix se consagra como personaje literario; y es, en cierto modo, el representante simbólico del espíritu de la literatura (como arriba mencionamos) que alimentara los períodos vanguardistas y que sigue constituyéndose en el agente erótico en literaturas posteriores. Ya desde el siglo XIX, la idea del diablo como "hallazgo literario" empata el deseo de la belleza que libera al artista de la moral y le hace poner en perspectiva el impulso ejecutante o activo del demonio.

Podríamos preguntarnos, por otra parte, ¿sólo un católico tomaría tan en cuenta al diablo y darle tanta publicidad? Así pasemos del irlandés Joyce al español Valle Inclán. El diablo es la presencia simbólica de la dimensión vitalista y sensualista de la estética de muchos escritores españoles. Veamos que es la Iglesia la instancia que fomenta o estimula las inclinaciones estéticas de Bradomín, el demonio ejecuta la acción de la carne que transfiere la belleza de los arcos y los pórticos de las catedrales a los senos y labios de las mujeres bellas. Ya habían visto los pintores renacentistas la relación entre la belleza del cuerpo y la trascendencia relación que plasmaron en la pintura y en la escultura. Sin embargo, para este Marqués también donjuanesco y artístico, aquel que quiere apropiarse de la belleza en el mundo y que efectúa la inversión del platónico amor cortés, la belleza se traduce en siete consecutivos encuentros sexuales que le hacen evocar un soneto renacentista. El gusto de Bradomín por la estética de la humanitas tiene dosis de diabólico y de perverso. Ver a Satanás en el esteticismo de Bradomín es considerar la estética que lleva consigo el sello de una seducción pensada en sus excesos (el abatimiento de la inocencia) y no como podemos pensarla en la posteridad cuando se afirma que sólo se seduce a quien quiere ser seducido o seducida.

Con tal precedente relacionamos a otro de los escritores, tan citados por Elizondo mediado a través de una pregunta retórica: “Quién es Justine”, ésta interesa en la medida en que nos preguntamos por el prestigio de otro nombre ¿Quién es el Marqués de Sade?

Elizondo invoca al escritor pensándolo en medio de una personalidad subjetiva como factor de la creación literaria; en ese contexto, la personalidad y la literatura son quizá las nociones más diferenciadas que pueden invocarse para delimitar una u otra o para definir a una por la otra. “Personalidad y literatura tienen poco que ver entre sí y es en esa diferencia donde nace la pregunta acerca de la identidad del autor y la obra...”. Sin embargo, hablar de Sade es hablar de los arquetipos del bien y del mal, que como tales no descuellan por su originalidad; este convencimiento lo adquiere Elizondo en la medida en la que, en su propia obra, disiente de esta oposición (bien *versus* mal) planteándose una interrogante capital: la de si efectivamente estos términos constituyen los extremos de un conflicto dialéctico. Consideremos nosotros que como autor, Sade ha sido glosado y reinventado por otros escritores, pero entre los más estudiados por Elizondo y sus contemporáneos, debemos mencionar a Baudelaire, a Bataille y a Klossowski, tres escritores con alto ascendiente en estos estudiosos de medio siglo; gran parte de la conformación ético-estética tanto de Elizondo, como de Juan García Ponce y Juan Vicente Melo, entronca con estas perspectivas. Así pues, después de condensar la conocida historia de Justine (*Justine ou Les Malheurs de la Vertu*) y poner en perspectiva los estudios de los pensadores franceses mencionados, lo que más interesa a nuestro ensayista es distinguir la importancia del final del relato, en donde Sade burla la censura por una parte y por otra plantea la esencia de su filosofía, en este corte es cuando Elizondo se pregunta: “¿Tendría la obra de Sade la importancia que tiene si la conclusión de su razonamiento fuera de la índole de *crime doesn't pay*?” En esta relación tendríamos que tomar en cuenta al

personaje Stavroguin, mediante el cual Dostoievski plantea si es un problema dialéctico (*supra*), sobre el bien y el mal contra una luz que no se separa de la sombra. Es decir, hay una ambigüedad moral que ciertamente no alcanza a definir Sade ¿O acaso su época? En Justine importa, más que la perorata moralizadora –dice Elizondo-, dos elementos significativos por su valor simbólico, la virginidad y ciertamente la noción de erotismo que hace al autor entroncar con un pensamiento más contemporáneo. Klossowski redondearía mucho más esta filiación del pensamiento con la conciencia sadista que relaciona pureza y destrucción, al disociarla del dios creador destrucción y pureza se confunden. Las especulaciones acerca del tema y sobre todo su “dialéctica”, han proliferado en la literatura, en donde la indudable ingerencia del psicoanálisis freudiano tiene mucho que ver. Sin embargo, y para unir el tema del infierno al del mal, el bien, el tormento, el cuerpo, la infinitud, la eternidad, la muerte y el erotismo, esbozados en estos ensayos, cita a uno de sus grandes precursores: Georges Bataille.

Bataille es un hito importante en la obra de Elizondo, por tal razón destaca la interpretación del segundo: “Yo considero que entre las investigaciones que nos pueden ayudar a descubrir la naturaleza verdadera de la obra de Sade, las de Georges Bataille son las que, para las necesidades y el sentido de nuestra época, mejor se adaptan a proporcionar una explicación racional (...). La ideología de Bataille se basa en una noción bastante sencilla: el erotismo es una figuración de la muerte” (Elizondo, 2000:57). El erotismo es tanto para Bataille como para el mismo Elizondo, “una tendencia innata en el alma humana a transgredir esa interdicción que presupone la doncellez, es esa violación que le da al erotismo su carácter estupratorio y también su carácter de riesgo mortal (...) en la cópula, el hombre prefigura su propia muerte” (Elizondo, 2000:58).

La invocación de Bataille al mencionar el “valor agregado” a las pretensiones esenciales de la sensualidad sádica, encamina la idea de la posesión del fruto prohibido por el sólo hecho de ser prohibido, al lograrlo se obtiene la sabiduría. Pareciera entonces que los personajes de Sade, al decir de Bataille, pero también de Baudelaire, se excitan sólo en el sentido intelectual. Tales elucidaciones introducen en la obra misma de Elizondo otro componente esencial: la voluptuosidad, que no es otra cosa que prefigurar el erotismo tal como lo propone Bataille en la época contemporánea. En “George Bataille y la experiencia interior” el valor a considerar, después de presentar las influencias de su pensamiento a propósito de Sade, es tratar de construir una síntesis entre la experiencia interior y la realidad exterior, basándose en la intuición de que para lograrlo es imprescindible la experiencia erótica.

Esta interpretación ya de tiempo sostenida, y que podemos escudriñar en la literatura de medio siglo, corrobora su pertinencia y perentoriedad en la obra de Elizondo, no únicamente en *Farabeuf*, la novela en donde el autor funda el motivo erótico de su trama en *Las lágrimas de Eros* (Bataille), sino como enlace simbólico entre erotismo, trasgresión y perversión, que se constituyen como agentes transformadores en toda una tendencia narrativa.

Podemos fijar nuestra atención sobre esta tendencia al contemplar la presencia de figuras emblemáticas del infierno, del demonio o del sabio, a partir de un repertorio que suponemos forjado desde las leyendas, los mitos y las literaturas; mas en la narrativa de Elizondo, las formas de representación expanden una imaginación retórica y ficcional que propaga sus significados en la intelección de un autor para quien la presencia de aquello calificado como el mal, la trasgresión, el interdicto, se instala como objeto de estudio.

Por tal razón cuando Elizondo se convierte en crítico, a cada reflexión inscrita dentro de un relato, pintura o pieza escultórica, le asigna una forma de comprensión que no agota la idea primigenia de una metáfora o una alegoría sin más; el autor va en busca del destino de tal expresión a través del tiempo para reflejar también el correr de ese tiempo. Cada relato se realiza en un tiempo que le asigna un lugar en el orden de los significados, éstos se van conservando, sumando o distorsionando, jugando un papel no menor en el fluir de una imagen entre la tradición y las nuevas propuestas. Estaremos de acuerdo con el autor cuando advierte que no sólo se habla del infierno cuando se lo describe.

3. Elizondo es su escritura

Los tópicos, las ideas, las opiniones vertidas en *Teoría del infierno*, al ser estudiados desde los parámetros de un espacio literario que no corresponde al relato, cuento o novela sino al de la reflexión ensayística, actualizamos los puntos de partida, los sesgos, y en esta oportunidad, las formas de representación que esta “estética del mal” ha tenido en el conjunto de su obra.

Las reflexiones oportunas acerca de la aseveración común del escritor: “Uno es su escritura (la suma de símbolos, asociaciones, géneros, imágenes, metáforas) y a la vez el otro que se mira, que reflexiona sobre el mismo hecho de escribir” (Orgambide, 2001: 39), permiten relacionar, analizar y confrontar la proveniencia de ciertas imágenes recurrentes, así como algunos de los conceptos que generan la obra de ficción.

En su narrativa, Elizondo ficcionaliza la presencia del escritor ensayista, lo persigue, lo acosa, incluso, a fuerza de formulaciones hipotéticas acerca de su libertad, pertinencia y eficacia para nombrar, para incorporar situaciones y personajes.

La fijación de un fin poético o figurativo es aquello que trata de deslindar en cada caso escritural, así que hablar del infierno o del diablo en la escritura de los otros, además de fijarlo como el “mito poshomérico” que la modernidad preservara, importa en la medida en que entra en relación con el lenguaje y su mediación sensible. El complejo verbal determina una actividad ligada estrechamente al funcionamiento ideal de los sentidos. La conciencia poética que se persigue en la escritura del otro, sucede sólo cuando abreva en las fuentes que no se agotan, con la tenacidad experimental o exploratoria que busca nuevos manantiales. Para Elizondo existen fuentes o vetas que la modernidad concibió pero que críticamente no han sido rescatados. La perspicacia de ciertos logros poéticos parecen haber quedado olvidados en esta urgencia por mirar un futuro posmodernista, el vez de analizar una modernidad en crisis.

En este ensayo, como en *Cuaderno de escritura* o en *Contextos*, Elizondo da cuenta del suelo de enraizamiento que ha generado y abierto las ideas primigenias, las imágenes persistentes, las obsesiones compartidas, los recursos poéticos y plásticos, en la escritura aforística de su propia narrativa. El ensayo de escritor muestra los otros espacios fundantes que se transfiguran en el propio; las ideas y los conceptos considerados con carácter de hipótesis y que vuelven no sólo para indicar el movimiento dialéctico de una investigación en turno, para mostrar también el sustrato de ambigüedad que no puede o no desea resolverse en una sola representación. Al estudiar los ensayos de escritor, se reconoce nuevamente el acto creativo, transformando las condiciones del soporte escritural en un nuevo espacio entre la escritura y el individuo; la escritura se individualiza subjetivamente al mismo tiempo que contrae una forma de exterioridad.

El pensamiento de Elizondo en este ensayo es una mirada abierta sobre las formas, las imágenes, a veces simbólicas, otras tradicionales, pero siempre encaminadas por la palabra. Los discursos que expresan diferentes concepciones alrededor del tópico infierno, si bien manifiestan la preponderancia del lugar “de los tormentos” no se quedan ahí, el autor muestra y discurre desde la tradición hasta las formas más sofisticadas de este insistente lugar.

Elizondo vuelve a inquirir posteriormente dentro y fuera de su narrativa en el compendio de auto-crítica reiterada sobre el infranqueable abismo entre la personalidad y la intersubjetividad, frente a los mitos que la literatura actualiza en cada época artística y crítica.

Obras citadas

Asensi Pérez, Manuel. *Los años salvajes de la teoría*, Valencia: Tirant lo Blanch, 2006.

Castillo G., Ma. Esther. *La seducción originaria*, México: Plaza y Valdés, 2009.

Elizondo, Salvador. *Teoría del infierno*, [1992] México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Elizondo, Salvador, *Cuaderno de escritura*, [1969] México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Bataille, Georges. *Discusión sobre el pecado*, [1973] trad. A. Cristóbal y H. Savino, Buenos Aires: Paradiso, 2005.

Blanchot, Maurice. *Diálogo inconcluso*, [1960] trad. Pierre de Place, Venezuela: Monte Ávila, 1974.

Blanchot, Maurice. *El espacio literario*, [1955] trad. Vicky Palant, Barcelona, Paidós, 1999.

Durand, Gilbert. *De la metacrítica al mitoanálisis* [1979] trad. Alain Verjat, Barcelona/México, Antrhopos/UAM, 1993.

Foucault, Michel. "Sin Título": Postfacio a Flaubert – Un fantastique de bibliothéque- [1967] en *De lenguaje y literatura*, trad. Miguel Morey, Barcelona: Paidós, 1996.

Klossowski, Pierre, *Sade mi prójimo*, [1947] trad. Antonia Barreda, Madrid: Arena Libros, 2005.

Orgambide, Pedro. "Un escritor frente a su escritura" en *El ensayo como clínica de la subjetividad*, Buenos Aires: Lugar Editorial, 2001:39-47