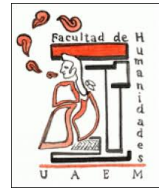




UAEM

Universidad Autónoma
del Estado de México



**FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS**

TESIS

El proceso de transgresión en *Farabeuf* de Salvador Elizondo

para obtener el Título de
LICENCIADO EN LETRAS LATINOAMERICANAS

Presenta
Enrique Ricardo Garrido Jiménez

Asesor
Mtro. Jesús Humberto Florencia Zaldívar

Toluca, Estado de México, 2017

Índice

Introducción.....	5
Capítulo I Transgresión	
1.1 Elizondo, Bataille y la transgresión.....	11
1.1.2 Transgresión y montaje.....	15
1.2 La transgresión a Occidente	
1.2.1 Transgresión a las nociones de tiempo y espacio: búsqueda de unidad.....	18
1.2.2 Dicotomía entre oriente y occidente.....	25
1.3 La transgresión como experiencia estética: un estado sublime.....	32
1.4 La novela como unidad: un análisis narrativo.....	39
1.4.1 Los cronotopos en Farabeuf.....	41
1.4.2 Niveles narrativos.....	52
1.4.2.1 La botella de Klein.....	58
1.4.3 Reflejo como forma de transgresión.....	61
1.4.4 Simultaneidad.....	77
1.5 Humor en la novela.....	78
1.5.1 El escritor como personaje humorístico.....	82
1.5.2 La parodia del Manual o la crítica al discurso médico.....	84
1.6 La noción de juego.....	87
Conclusiones preliminares.....	97
Capítulo II Transgresión del tiempo	
2.1 El Tiempo y el agua.....	99
2.2 Tiempo circular: Una lectura a partir de la Odisea.....	106
2.3 Crítica y transgresión a la medición del tiempo: Historia.....	115
2.4 El instante y la eternidad.....	121
2.4.1 El instante poético.....	124
2.4.2 La noción de los contrarios en el instante.....	126
2.4.3 Las formas de aprehender un instante.....	129
La fotografía.....	131
Pintura.....	135

Cine.....	140
Mirada.....	143
2.5 Memoria y Recuerdo.....	146
2.5.1. Recuerdo como creación a partir de la mirada.....	148
2.6 Teatralidad y representación.....	153
2.7 Tiempo ritual.....	157
2.7.1 Pérdida de la inocencia.....	165
2.8 De la transgresión de la doctrinas a la nostalgia.....	169
2.8.1 Representación pictórica de la nostalgia.....	175
2.8.2 El problema de la evocación.....	178
Conclusiones Preliminares.....	180
Capítulo III La transgresión del cuerpo	
3.1 El cuerpo como punto de Transgresión.....	182
3.2.- La medicina como forma de objetivar el cuerpo.....	185
3.2.1 Farabeuf y su concepción del discurso médico.....	187
3.2.2 Cirugía y Suplicio: formas de acceder al cuerpo.....	190
3.2.3 El médico y la paciente: una relación sustentada en el cuerpo.....	193
3.3 La religión como forma de mermar el cuerpo.....	198
3.3.1 El abate y la monja.....	202
3.3.2 La mujer como figuración de Cristo.....	205
3.3.2.1 El sacrificio de la mujer joven.....	211
3.4 El cuerpo recreado	
3.4.1 Sexualidad y Erotismo.....	216
3.4.2 Tortura y placer.....	219
3.4.3 Resignificación del cuerpo a través del Montaje.....	222
3.4.4 Recreación del cuerpo y de un instante.....	224
Conclusiones Preliminares.....	229
Conclusiones finales.....	230
Referencias bibliográficas.....	233

INTRODUCCIÓN

1965 fue el año que vio la luz una novela que cimbró el panorama literario en México. Texto enigmático por su estructura poco convencional, plagada de alusiones al erotismo y a la muerte. José de la Colina escribió: “Fascinación: esto es lo que predomina como motivo en *Farabeuf*, libro concebido como una amplia, obsesiva ceremonia de la memoria, el erotismo (y sus lágrimas), la cirugía, la tortura y la palabra. La prosa como un ceremonial, cuyo propósito, como la trampa teatral urdida por Hamlet, es atrapar el pensamiento del espectador, es decir el lector.¹ Sin duda, fascinación es lo que provoca en el lector que se comprometa a su lectura, a deambular por esos intrincados caminos que lo lleva a China y a París, el *Leng Tch'é* y la cirugía, la tortura y el placer, el deseo y el dolor.

Farabeuf penetró en la literatura de una forma violenta, tanto así que llegó a estar relegada por los lectores de la época. Margo Glanz cuenta que:

Durante varios de mis cursos sobre literatura mexicana del siglo XX, leíamos su novela [*Farabeuf*] con mis alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras; para ellos, era más sencillo y atractivo leer a José Agustín o a Gustavo Sainz —a quienes también estudiábamos junto con otros escritores aparecidos en esa época, coleccionados también en mi antología mencionada [*Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*]—, un acto de narcisismo, de identificación con los personajes, pienso, de manera un tanto arbitraria, por la aparente facilidad de lo que se narraba, como si se estuviera contemplando una fotografía —una especie de *selfie avant la lettre*, muy diferente a las que se refería y admiraba Elizondo—, como si se vieran en una película donde podían escuchar su habla cotidiana de adolescente [...]²

Distanciada el público joven de ese tiempo al carecer de referentes que les resultaran familiares, a la vez que fue galardonada con el premio “Xavier Villaurrutia” en el año de su publicación.

Novela de Elizondo marginada por la dificultad, el reto y la determinación que implica su lectura y desciframiento. No son pocos los lectores que manifiestan varios obstáculos al primer contacto. Tal es el caso de Adolfo Castañón, uno de los promotores más entusiastas de la obra de Elizondo, en su ensayo *Farabeuf: Las dos caras del tostón* rememora su primer contacto con la novela así: “Estoy convencido de que, a pesar de mi fascinación por cada uno de los elementos que componían aquella misteriosa arquitectura que a mí me parecía

1 José de la Colina, “Apuntes hacia una teoría de S. E., o del escritor como *el escritor*” en Revista Biblioteca de México, (Mayo-Junio, 2003), 75, México, (12-15), pp. 13-14)

2 Margo Glanz, “Conocí a Salvador Elizondo” en Salvador Elizondo, *Farabeuf: Edición conmemorativa por el cincuenta aniversario de su primera edición*, El Colegio Nacional, México D.F., 2015, pp.247-248.

titánica, no entendí casi nada de aquel texto”. Asimismo, Guillermo Sheridan en *Far Farabeuf* apunta que “el primer párrafo de *Farabeuf* me convenció de que era mejor comenzar por los otros, en el que los personajes tenían nombres, realizaban acciones congruentes con situaciones concretas, tenían modos de hablar particulares, salían a las cinco y, en suma, graciosos o dramáticos, eran acogedoramente familiares. Pero *Farabeuf*...”

Farabeuf o la crónica de un instante presenta un desafío para quien decide adentrarse en sus oscuros parajes; no obstante, al adentrarse poco en los simbolismos, los diversos espacios y personajes, se descubre su riqueza literaria, y el placer estético de la lectura es inmenso. Motivación fundamental para regresar a esta obra. Se trata de un texto que exige, desde sus primeras líneas, un compromiso total con la obra.

Sin duda, existe una gran cantidad de referencias a *Farabeuf*, entre estudios críticos, tesis y artículos. Todos ofrecen acercamientos desde distintos ángulos, perspectivas que se conjuntan y se separan, son esfuerzos encomiables que enriquecen, a la distancia de su publicación, una obra que todavía de abre a nuevos enfoques de lectura.

Entre los estudios más importantes destacan: *Los ecos del instante diseminado: una lectura desde la deconstrucción a Farabeuf de Salvador Elizondo* de Evelyn Yaneli Garfias Varela (UAEMex, 2013), quien, a partir de los postulados de Derrida, Baudrillard propone una lectura de la novela relacionada con los procesos de deconstrucción, diseminación; así como la figura del himen. Asimismo, *El teatro de los Espejos* de Elba Margarita Sánchez Rolón (Universidad de Guanajuato), quien recurre *leit motiv* de la teoría del espejo de Lacan para mostrar su funcionamiento en el reconocimiento de los personajes a través de su propia imagen y la distorsión de la misma. Por otro lado, *Farabeuf y la estética del mal: el tránsito entre realidad y ficción* de Alan José, quien explora las posibilidades del mal en la trama; *Farabeuf: escritura e imagen* de Adriana de Teresa y Ochoa, centrándose en la escritura, un tópico constante en la literatura de Elizondo, y su relación con la imagen, tanto la mental como la fotografía. Ambos trabajos se encuentran en la Biblioteca México.

El Colegio de México, institución a la que perteneció Salvador Elizondo, alberga *La escritura de la amputación o la amputación de la escritura: análisis de Farabeuf o la crónica de un instante* de Luzelena Gutiérrez de Velasco, que sustenta su análisis con base en la relación que existe entre el acto de escribir y el corte sobre el cuerpo. Mención aparte merece *La estrategia escritural en el grafógrafo de Salvador Elizondo* de Claudia Liliana

Gutiérrez Piña. Se trata de un exhaustivo estudio sobre toda la obra de Elizondo para mostrar cómo los tópicos de la escritura y la creación los presentan desde sus primeros textos. Sin duda, el de la doctora Claudia Gutiérrez, es uno de los mejores estudios que existen sobre el escritor mexicano. En el apartado dedicado a *Farabeuf* plantea que la fotografía del supliciado es la totalidad de la novela, es decir, a partir de la misma se constituye toda la trama, destacando el valor esencial del elemento fotográfico al interior de la trama. Finalmente, existen otros estudios dedicados a la novela tales como: *Tríptico Mexicano* de Manuel Durán, *Farabeuf. Estrategias de la inscripción narrativa* de René Jara, entre otros. Sin duda, enumerar todas las tesis entorno a la novela, y obra de Salvador Elizondo, es una tarea imposible, pues constantemente la novela es estudiada, y lo seguirá siendo dado la trascendencia literaria que la obra tiene.

A la par de estos estudios especializados, la revista *Casa del tiempo* publicó una serie de ensayos de diversos autores, muchos de ellos amigos y conocidos de Elizondo, donde revisan la novela desde distintos ángulos, apuntalando el lado creativo, con consideraciones relevantes que serán citadas a lo largo de este estudio. Por su parte, Adolfo Castañón hizo una recopilación de todos los testimonios que Salvador Elizondo expresó, respecto de la novela, bajo el título de *Farabeuf visto por Salvador Elizondo*, que se hallan en el sitio web de *Confabulario* y que, al igual que los artículos de la revista mencionada anteriormente, serán aludidos por su riqueza en el estudio de la obra.

Frente a todas estas interpretaciones, las cuales se centran en aspectos específicos de la novela, considero importante establecer un proceso que las ponga en funcionamiento estas lecturas, además de proponer otras; es decir, un tema que tenga pertenencia en los distintos aspectos descritos al interior de *Farabeuf*. A partir de la influencia que tuvo el escritor francés George Bataille en la obra de Salvador Elizondo, se plantea como tema de este estudio la transgresión, estudiado con detenimiento por Bataille en su libro dedicado al erotismo. Ante la relación que existe entre ambos autores se plantea la siguiente hipótesis: El tema de la transgresión, así como su proceso, permite mostrar diversas estrategias discursivas utilizadas por Elizondo al interior de la trama; se logran establecer varias lecturas a los tópicos expuestos, además de exponer el atrevimiento literario que el autor tuvo.

Del desarrollo de la transgresión, así como su aplicación, a la novela *Farabeuf* se pueden asentar objetivos específicos: el análisis de la dicotomía entre oriente y occidente,

así como su correspondencia tanto al discurso como a la trama; el establecimiento de un proceso creador aludido, además de su relación al proceso memorístico; la innovación, en materia literaria, en el uso de los recursos narrativos como la temporalidad, el espacio, así como en la estructura en general, frente a los postulados de la novela clásica; el manejo de discursos provenientes de otras artes como la fotografía, la pintura y el cine, además de su aprovechamiento en la trama; el uso de distintos tonos en el discurso, en particular el humorístico, y el efecto que se produce al contrastarlo con las descripciones pormenorizadas de la tortura; la exploración de la temporalidad en la novela y su relación con instancias líquidas a partir de su alusión en diversos momentos de la narración; el desarrollo del proceso ritualístico y su funcionamiento en la estructura, la trama y su relación con diversos temas expuestos; la unión de elementos antitéticos como el coito y la tortura, el placer y el dolor, la cirugía y el suplicio, la memoria y el olvido, el erotismo y la muerte, entre otros, aunado al efecto que se produce al juntarlos; la relación que existe entre el principio de montaje y la transgresión, asimismo, su pertenencia a la estructura de la novela; finalmente, la indagación, así como la crítica, a las diversas prohibiciones que recaen sobre el cuerpo, tanto religiosa, médica y sexualmente; asimismo, los que derivan de estos.

Por lo tanto, para alcanzar el objetivo de analizar el proceso de transgresión se establecieron objetivos específicos que a lo largo de tres capítulos se desarrollan en diferentes aspectos de la novela: la estructura y narración, la temporalidad y lo corporal. De modo que se intente abarcar, en la medida de lo posible, la mayoría de los aspectos propuestos. Por lo anterior, la disposición queda de la siguiente manera.

En el primer capítulo se abordará la transgresión aplicada al discurso y estructura narrativa, con las aportaciones de Salvador Elizondo y George Bataille. Lo que permitirá un análisis de la relación y contraste entre oriente y occidente; la propuesta de un proceso creador, así como del memorístico; el esclarecimiento de las estrategias narrativas de la estructura; el manejo de recursos como el reflejo, el humor, la experiencia estética, entre otros.

Para el segundo capítulo, dedicado a la temporalidad, tema del que se abordarán distintas facetas. Se establecerá una relación entre el tiempo y el agua, sustentado en los postulados de Bachelard y Salvador Elizondo. Esto permitirá establecer relaciones simbólicas entre conceptos aludidos y pasajes de la novela: el tiempo como el mar; el olvido o el paso

del tiempo con el movimiento del agua como la marea o marejada; el instante como gota. Asimismo, el análisis del tiempo circular y su vínculo con la *Odisea*. Se exploraran los diversos recursos, provenientes de otras artes, para la aprehensión del instante: la fotografía, la pintura, el cine, la mirada; de igual manera, se estudiará la noción de instante poético y su relevancia al interior de la trama. También se establecerá la función ritualística, su desarrollo y correspondencia. Finalmente, se indagará en los dilemas respecto a la memoria, evocación, imposibilidad, recreación y representación al interior del discurso.

Finalmente, el tercer capítulo se centrará en la figura del cuerpo, y cómo se transgrede. Su relación con el erotismo. Se analizarán las correspondencia entre elementos expuestos en la novela como el coito, la tortura, el placer, el dolor, el *Leng Tch'é*, la cirugía, entre otros. Dicho desarrollo permitirá profundizar en las nociones prohibitivas de la religión católica, la medicina y la sexual. Aunado, se establecerá el principio de montaje con relación al cuerpo, y la lectura que derivará de éste.

La disposición del estudio se halla en relación a temas específicos y no a un orden lineal, o cronológico, puesto que no existe tal. Destaca la presencia constante de George Bataille, ello debido a que se trata de un referente esencial para entender la novela, y la obra de Elizondo en general. De modo que, este estudio se sustenta en un proceso fundamental en el pensamiento del escritor francés. Los tópicos elegidos son los derivados de la aplicación del proceso de transgresión, además de que se profundizará en cada uno de ellos.

Así pues, sólo resta invitar al lector a adentrarse en los oscuros parajes de la condición humana descritos por Elizondo, a repensar la concepción que se tiene tanto del tiempo como del cuerpo. Igualmente, plantearse las posibilidades del discurso literario y disfrutar, al igual que yo, de la riqueza poética de este texto que lleva por nombre *Farabeuf*.

Capítulo I Transgresión y el discurso literario

El primer capítulo se propone analizar el proceso de transgresión tanto en la estructura de la novela como en su discurso. Se realizará una delimitación del término de transgresión, con las aportaciones de Salvador Elizondo, George Bataille y Michel Foucault, así como se establecerá una relación con la teoría de montaje propuesta por Eisenstein, pilar fundamental para Salvador Elizondo al momento de escribir la novela. Posteriormente, se analizará la transgresión a occidente, dado que dentro de la trama existen muchas alusiones al pensamiento oriental. Para este apartado se tomarán en cuenta los estudios de Joseph Campbell, Mircea Eliade, George Bataille y del mismo Elizondo.

Todo esto conducirá a el análisis de la transgresión como experiencia estética, que se abocará en la idea de que la transgresión, dentro de sus lineamientos, puede ser una experiencia estética que roza con el arte vinculada con la creación; para ellos se recurrirá a Nietzsche, Rosenkranz, Kant, Margo Glanz y Octavio Paz. Del mismo modo, se estudiará la estructura de la novela, y su relación con la transgresión de formas narrativas; todo ello derivará de las apreciaciones de Mijail Bajtín respecto a la figura del cronotopo. Es así como se propondrá la figura de la botella de Klein como posible representación gráfica de la estructura, y que permite sustentar otros elementos de lectura así como estrategias; apoyado de las apreciaciones que hizo Lacan, y Alberto Caballero, así como su relación con la metaficción, a cargo de Lauro Zavala. De allí se hablará del reflejo como una forma de transgresión, donde rerecuperan los apuntes de Michael Foucault sobre *Las meninas de Goya*, así como los expuestos por Salvador Elizondo en cuanto al espejo, apoyados por Roman Jakobson y el realismo, además de Ovsianiko- Kulikovski.

Finalmente, centrarse en el humor como forma de transgresión, sustentado en Freud, Bataille, Aristóteles. De allí se desprenderán aspectos como el escritor como personaje humorístico, apoyado en Cecilia Alatorre, Zabala; la parodia del Manual o la crítica al discurso médico, con Eduardo Berra y Genette; para finalizar con la noción de juego, con estudios de Huizinga, Caillois, Paul Valéry, Freud y Bataille. Todo con la intención de establecer criterios que unifiquen el concepto de transgresión, además de analizar algunos casos en específico dentro de la novela.

1.1 Elizondo, Bataille y la transgresión

Salvador Elizondo refiere a George Bataille³ como “una de las personalidades más interesantes en la vida intelectual francesa a partir de la primera eclosión del movimiento surrealista durante los años de 1920”.⁴ Durante su carrera literaria, el nacido en la ciudad de México, hizo prólogos, ensayos y traducciones dedicados a la obra del escritor francés, quien estuvo “profundamente interesado en conciliar facetas antagónicas de la vida humana. Su obra revela, en su carácter psicológico y antropológico, una intensidad abstrusa y sorprendente”.⁵ Teórico de la interioridad humana, fue un gran estudioso del erotismo que:

Basada en su idea de la discontinuidad del hombre que busca en la relación erótica la creación de una 'continuidad' que a la vez que lo trasciende le es ajena, Bataille funda una clasificación del erotismo⁶ de acuerdo con los grados de continuidad que se establecen entre los contrayentes del compromiso erótico.⁷

Ideas que eclipsaron la mente del autor, desarrollándolas posteriormente en sus novelas, ensayos y cuentos siendo una clara referencia *Farabeuf*, cuya fotografía sobre la que gira la trama es extraída de *Las lágrimas de Eros*.⁸

Uno término clave para entender el pensamiento del escritor francés, y que llamó la atención de Elizondo, fue la transgresión. Si bien la acción o efecto de transgredir se define como “Quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto”.⁹ Lo cual luce simple; no así, su proceso implica una naturaleza más compleja.

3 Georges Bataille nació en Billon, Francia, en 1897 y falleció en Malmaison en 1962. Hombre a quien gustaba trabajar en la sombra, pasó a ser, sin embargo, uno de los pensadores europeos más innovadores e importantes de entreguerras. Fundó diversas revistas, entre las cuales dos que hicieron historia: *Documents* y *Critique*. Escribió ensayos como *La littérature et le mal*, *El erotismo*, *L'expérience intérieure* y *La part maudite* y, en el terreno de la narración erótica, textos extraordinarios, como *Historia del ojo*, *Mi madre seguido de El muerto*, *Madame Edwarda* y *El azul del cielo*. Para él, toda creación es un proceso mediante el cual el hombre se supera transgrediendo todos los tabúes, en particular los relacionados con el erotismo y la muerte.

4 Salvador Elizondo, “George Bataille y la experiencia interior” en *Obras Completas*, Tomo III, El Colegio Nacional, México D.F., 1994 p. 273

5 *Ibidem*, p. 273.

6 La clasificación es: erotismo de los cuerpos, erotismo del corazón y erotismo místico. Ver Georges Bataille, *El Erotismo*, Tusquets Editores, México D.F., 2005.

7 Salvador Elizondo, “George Bataille y la experiencia interior”... *Op. Cit.*, p. 273.

8 Ver Georges Bataille, “El suplicio chino” en *Las lágrimas de Ero*, Tusquets Editores, Barcelona, 2000, pp. 247-250. A propósito de esa fotografía, Elizondo comentó: “Es particularmente impresionante la fotografía del suplicio chino llamado 'Leng-Tch'e', imagen en la que Bataille advierte todas las características esenciales del erotismo: crueldad, la violencia, la violación de la interioridad del cuerpo humano, la profanación de las estructuras vitales, el atentado contra la interdicción, la fascinación del suplicio y el éxtasis místico”. En Salvador Elizondo, “*George Bataille y la experiencia interior*”... *Op. Cit.*, p. 275.

9 Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española. Vigésima segunda edición*, Tomo II, Espasa Calpe S.A., México. D.F., 2001, p. 2211.

Bataille apunta que “[...] la transgresión refiere un 'retorno a la naturaleza'¹⁰: *Levanta la prohibición sin suprimirla*. Ahí se esconde el impulso motor del erotismo; ahí se encuentra a la vez el impulso motor de las religiones”.¹¹ Dichos elementos, tanto el erotismo como la religión, con presencia al interior de *Farabeuf*; además, enfatiza una de las características más notables de este proceso: levantar una prohibición sin suprimirla, lo cual involucra una dependencia entre dos instancias, la transgresora y la prohibición.

La transgresión, dada su naturaleza violenta, podría establecerse como la escisión en una linealidad establecida; no obstante, también cabe la posibilidad de que, al romper los paradigmas, se logre establecer vasos comunicantes entre elementos, en apariencia, independientes o contrarios, tales como oriente y occidente, la religión y la medicina, etc. Asimismo, se erige la posibilidad de re-significar los elementos transgredidos.

Fenómeno que no sólo se da en el campo del erotismo, como algunos estudiosos de Bataille han querido ver, sino aplicable a otros ámbitos, como el artístico. Por la libertad que la transgresión ofrece, en materia de literatura, los tiempos y espacios narrativos, así como personajes se pueden correlacionar, verlos como una unidad y no fragmentariamente. Dicho proceso permite manipular los componentes en un texto, en el caso de *Farabeuf*, manipular y sintetizar sus elementos literarios, y de paso proponer una novedosa forma de enunciación narrativa.

Pensar en transgresión remite a la imagen de una ruptura irreconciliable de la barrera que se está rompiendo, un estado totalmente opuesto a la prohibición misma. No obstante, “[...] la transgresión no es en últimas como lo negro a lo blanco, lo prohibido a lo permitido, lo exterior a lo interior, lo excluido al espacio protegido de la morada. Está ligada más bien según una relación en espiral en la que ninguna acción simple de romper puede llegar a sus últimas consecuencias”.¹²

La figura de espiral se encuentra vinculada a la estructura narrativa, como lo señala Eduardo Becerra: “La novela [*Farabeuf*] dibuja en su desarrollo un movimiento en espiral,

10 Bataille refiere que: “En una sola palabra, los hombres se distinguieron de los animales por el *trabajo*. Paralelamente se impusieron unas restricciones conocidas bajo el nombre de *interdictos* o *prohibiciones*” en Georges Bataille, *El Erotismo... Op. Cit.*, p. 34. Según Bataille, antes de que el hombre encontrara su humanidad y civilidad en el trabajo, compartía el mismo carácter impulsivo que los animales. De ahí que se refiera que las prohibiciones no son más que la negación de esa naturaleza animal, o lo que él denomina “la parte maldita” en otro de sus libros, y que, desde el origen, esencialmente el hombre tiene.

11 Georges Bataille, *El Erotismo... Op. Cit.*, p. 40. Itálicas en el original.

12 Michel Foucault, “Prefacio a la transgresión” en *De lenguaje y literatura*, Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, 1996, p. 128.

pues traza diferentes círculos —correspondientes a los diversos escenarios y situaciones— que giran alrededor de un mismo punto”.¹³ Ese punto es el instante, en el cual convergen distintos espacios y tiempos, así como personajes:

La disposición de los verdugos es la de un hexágono que se desarrolla en el espacio en torno a un eje que es el supliciado. Es también la representación equívoca de un ideograma chino, un carácter que alguien ha dibujado sobre el vaho de los vidrios de la ventana, de eso no cabe duda. Puede ser cualquiera de las dos cosas: un ideograma o bien un símbolo geométrico. La ambigüedad de la escritura china es maravillosa y de esa forma que se concreta allí, en la imagen del supliciado, podemos deducir todo el pensamiento que es capaz de convertir esta tortura en un acto inolvidable (p. 226).¹⁴

Gracias a la transgresión descrita en la trama, un instante puede contener a China y a París; donde un ideograma dibujado en una ventana refleja a un supliciado.

Por otro lado, el proceso de transgresión no quebranta una prohibición con el fin de anular la ley impuesta, más bien, la infringe para sentir la libertad fuera de la norma, pero sin perder de vista la relación entre ambas instancias, estableciendo así un movimiento que gira entorno al instante en que la transgresión sucede, una espiral sobre su propio eje. La prohibición se torna necesaria, ya que de otro modo también se anularía la transgresión, puesto que la libertad se volvería la norma.

Elizondo no niega las estructuras literarias, no las revuelve para generar confusión gratuita, pues las necesita. Lo que intenta es emular la perspectiva de Bataille: “Me situó en un punto de vista desde el que percibo estas posibilidades, que son opuestas, en concierto”.¹⁵ No significa que se trate de un caos, más bien responde a otro orden alejado de la cronología, la continuidad de acontecimientos; se trata de síntesis, una exploración de las posibilidades contenidas en diminuta porción de tiempo.

Conforme se ha venido explicando, la novela se estructura en la noción de un instante. Su razón: la transgresión es instantánea. Un instante en el que dos elementos opuestos confluyen, donde la prohibición y la instancia transgresora muestran su naturaleza en equivalencia de valor. Se trata de ese preciso momento en que se traspasa el límite, se cruza el umbral. La noción de umbral se menciona en la novela misma: “Al trasponer aquel umbral —¿quién lo hubiera traspuesto bajo la lluvia, viniendo desde aquella encrucijada?— se

13 Eduardo Becerra, “Introducción” en Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante*, ed. de Eduardo Becerra, Cátedra, Madrid, 2000, p. 29.

14 Todas las citas de la novela pertenecen a la edición: Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante*, ed. de Eduardo Becerra, Cátedra, Madrid, 2000. Sólo se citará el número de página.

15 Georges Bataille, *El Erotismo... Op. Cit.*, p. 11.

confundía el recuerdo con la experiencia” (p. 105). El umbral representa el momento en el que el doctor Farabeuf pasa de un espacio (la calle) a otro (la casa donde suceden los acontecimientos relevantes en la trama). Así pues, el umbral es la representación de un estado en el que se traspasa un límite, la encrucijada donde dos fronteras se entrelazan.

Lo que Elizondo hizo fue describir el momento exacto de traslado, el instante donde caben ambas formas (la transgresora y la transgredida). Se pueden ver ambas partes como unidad, pues se encuentran los dos elementos simultáneamente. Dicho instante suele ser violento, ya que “el levísimo apenas acontecer que desordena una estructura o una continuidad se produce siempre con un carácter súbito”.¹⁶

Ahora bien, *Farabeuf* no retrata un sólo proceso de transgresión sino varios, allí radica gran cantidad de su riqueza literaria. Se trata de un instante donde suceden transgresiones en distintos niveles: al pensamiento analítico, propio de occidente; la cronología como medida del tiempo; la perspectiva de la religión católica respecto al cuerpo, visto como objeto de pecado en términos eróticos; la posición “objetivista” de la medicina al mismo, en particular de la cirugía; además de algunos postulados de las estructuras narrativas rígidas.

Más que destruir la continuidad del ser (o del género de la novela), la novela refiere a la continuidad relacionada con las estructuras establecidas, una exploración de las posibilidades, tanto narrativas como humanas, de normas que determinan una visión de mundo, y de la literatura, consideradas inamovibles. Para la composición de *Farabeuf*, el instante narrado busca describir ese momento donde se traspasan los límites espacio-temporales, donde las posibilidades no se niegan unas a otras, más bien convergen en un todo narrativo.

En suma, *Farabeuf* narra un estado de transgresión, el instante transitorio, que sucede en distintos niveles, ya sea lo temporal, corporal, en los personajes o la voz narrativa; así, componentes presentados al inicio y que, posteriormente, se revela su verdadero origen rompiendo con una cronología de hechos. Asimismo, el discurso se transgrede a sí mismo, pasa de lo solemne de un ritual a lo cómico, de lo lineal a lo fragmentario. Extender el instante permite vislumbrar el proceso en toda su magnitud pues, al no anular la prohibición, ambas instancias son exhibidas en conjunto.

16 Salvador Elizondo, “De la violencia”, en *Cuaderno de escritura*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1988, p. 59.

1.1.2 La transgresión y el montaje

Respecto a una libertad extrema otorgada, aparentemente, por la transgresión, el mismo autor establece: “En este libro [*Farabeuf*] no me declaro libre, me declaro adscrito a otra estética. A una estética que por lo demás no es tampoco muy original, porque se funda en la aplicación del principio de montaje, que es un principio antiquísimo por lo que respecta al Oriente, a China en particular, y relativamente moderno, aunque ya data de algún tiempo, en Occidente”.¹⁷ Salvador Elizondo transgrede algunos de los postulados de la novela clásica: Emplea otros discurso además del narrativo, perspectivas de tiempo ajenas a la linealidad; sin embargo, resulta imprescindible retomarlas, tanto la cronología y continuidad, así como el manejo clásico de los recursos narrativos, para atisbar el nivel de innovación que el autor plantea.

Una de las transgresiones más notorias es el empleo de modelos narrativos de otro tipo de discursos artísticos como la fotografía, la pintura y el cine. Franz Schmitt-Von Mühlentfels propone este acercamiento en la literatura como válido, pues:

La iluminación recíproca de las artes puede tener pues un futuro serio, pese a su pasado en parte poco serio, cuando [...] puede demostrar características estructurales, exactamente definidas y relacionadas convincentemente, de dos (o más) artes en determinados estilos de épocas (o también sólo “corrientes” estilísticamente homogéneas) para la “iluminación” de propiedades estilísticas típicas de obras concretas.¹⁸

Dicha “iluminación” deviene de la propuesta de montaje de Sergei Eisenstein, estudiado por Elizondo como él mismo lo señala: “Yo había estudiado mucho [...] el principio de montaje por mi acercamiento al cine, específicamente a través de los textos fundamentales del director de cine ruso Eisenstein. En ellos, él explica cómo es posible decir cosas abstractas

17 Citado en Adolfo Castañón (comp.), *Farabeuf visto por Salvador Elizondo*, en Confabulario. Segunda época. Sitio web: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/providence-alan-moore-visita-a-lovecraft/>. [Consultado en 2015, Agosto 14]. Respecto a las transgresiones en la literatura, Eduardo Becerra apunta que: “A partir de la ruptura de la vanguardia, que, aunque menos conocida, también tuvo un destacado papel en el desarrollo de la prosa en ficción hispanoamericana gracias a la obra, entre otros autores, Jaime Torres Bodet, Arqueles Vera, Gilberto Owen, Juan Emar, Vicente Huidobro, Pablo Palacio, Macedonio Fernández y Alberto Vanasco, la narrativa hace del riesgo y de la transgresión de las fórmulas tradicionales dos de sus motores básicos. Siguiendo esta estela surgen los nombres capitales de la novela y el cuento del siglo XX—Asturias, Borges, Carpentier, Onetti, Sábato, Rulfo, Fuentes, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Donoso...—” en Eduardo Becerra “Introducción” en Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante... Op. Cit.*, p. 22.

18 Schmitt-Von Mühlentfels, “La literatura y otras artes” en Manfred Shmelting (ed.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Alfa, Barcelona, 1984, p. 174.

en el cine mudo, [...] como ‘alma’ o ‘amor’, con imágenes”.¹⁹ Asimismo, este proceso se encuentra muy emparentado con la escritura china, pues “lo mismo sucede con los chinos: usan escritura ideográfica, pintan cosas”.²⁰

Sergei Eisenstein nombra a este principio como “ Montaje de atracciones” y lo describe así:

¿Qué implica, en esencia, entender el montaje? En nuestro caso cada pieza no existe como algo interrelacionado, sino como una *representación particular* del tema, que en igual medida penetra *todas* las imágenes. La yuxtaposición de esos detalles parciales en una construcción-montaje pone de relieve esa cualidad *general* de la que ha participado cada uno de ellos y que los organiza en un *todo*, a saber, en aquella *imagen* generalizada, mediante la cual el creador, seguido por el espectador, experimenta el tema.²¹

Para el cineasta ruso, “una obra de arte, concebida dinámicamente, consiste en ese proceso de ordenar imágenes en los sentimientos y la mente del espectador”.²² Se trata de un intento por llevar más allá de la actuación a la estructura del cine,²³ y con el conocimiento de la caligrafía china²⁴ formuló una revolucionaria forma de montaje cinematográfico.

Eisenstein postula una fórmula para el montaje, la cual resume así: “*La representación A y la representación B* deben ser escogidas entre todos los aspectos posibles del tema que se desarrolla y estudiadas de tal manera que su yuxtaposición —la yuxtaposición de esos elementos y no de otros alterados— evoque en la percepción y sentimientos del espectador la más completa imagen del tema.”²⁵ Dicho principio lo aplicaría Salvador Elizondo a la estructura de *Farabeuf*.

Ahora bien, no se trata de un montaje cinematográfico de manera formal, sino de una adaptación del mismo a la literatura, entre otros sistemas. Incluso el propio Elizondo refiere, en 1991 a Miguel Ángel Quemain, que:

19 Salvador Elizondo, “Génesis de Farabeuf” en *Farabeuf: Edición conmemorativa por el cincuenta aniversario de su primera edición... Op. Cit.*, p. 10.

20 *Ibidem*, p. 10.

21 Sergio M. Eisenstein, “Palabra e Imagen” en *El sentido del cine*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974, p. 20. La transición del nombre Sergei a “Sergio” se encuentra en la fuente original.

22 *Ibidem*, p. 24.

23 Eisenstein escribe: “ Es indudable que el título algo nietzschano del artículo ‘Más allá del actuar y el no actuar’ (*Kinogazetta*, 1927), por ejemplo, era característico de la época. Examínese su comienzo: ‘De dos que riñen, por lo general es el tercero quien tiene la razón. La película de actuación y la de no actuación han entrado en el cuadrilátero para combatir. Pero la razón está del lado de un tercero. Del lado de la película que está *más allá de la actuación...*’ En Sergei Eisenstein, “Caligrafía” en *Memorias inmorales, autobiografía de Sergei M. Eisenstein*, Javier vergara Editor S.A., Buenos Aires, 1987, p. 277.

24 Sergei señala: “[...] son lo chinos quienes me cortan el aliento con su pintura de los fenómenos naturales vivos, en los diversos estilos de trazos caligráficos”. En *Ibidem*, p. 278.

25 Sergio M. Eisenstein, “Palabra e Imagen” en *El sentido del cine... Op. Cit.*, p. 20.

Porque nunca he pensado ese libro como un sistema específico de aproximación a la literatura. Ni tampoco copié sistemas, estaba más o menos influido por mis lecturas, por las películas que veía, claro, alguna influencia se transmite. Pero de eso a que haya tenido una teoría especial, pues no. Era verter, más o menos de acuerdo a un sistema muy general de hilación, impresiones, para que se empezara a formar un montaje.²⁶

De allí que no se pueda hablar de una estructura completamente cinematográfica, pero tampoco se ciñe a las convenciones clásicas de la novela. *Farabeuf* deambula entre el cine, la pintura, la fotografía y la literatura. Las conjuga y propone un modelo narrativo más abierto, que permite un acercamiento por distintos caminos.²⁷

Para este estudio se propone como modelo narrativo el proceso de transgresión, pues se halla emparentado con el montaje, además que da apertura a otras relaciones entre elementos y situaciones descritos en la novela. Además, los conceptos estudiados por Bataille se encuentran más enraizados en la esencia de *Farabeuf*, por lo que el modelo de montaje sólo es un medio para explorar los vínculos entre los temas expuestos.

La asociación entre el montaje y la transgresión se localiza en la dialéctica de ideas.

Bataille señala:

La transgresión organizada forma con lo prohibido un conjunto que define la vida social. Por su parte, la frecuencia —y la regularidad— de las transgresiones no invalida la firmeza intangible de la prohibición, de la cual ellas son siempre un complemento esperado, algo así como un movimiento de diástole que complementa uno de sístole, o como una explosión que proviene de la comprensión que la precede.²⁸

De modo que, la representación A sería la prohibición y la representación B la transgresión, siguiendo la lógica de Eisenstein, que al juntarse formarían la imagen completa del tema o, en el caso de la novela, la “explosión” aludida por Bataille. Si se limitara a establecer las relaciones como un contraste de contrarios, las prohibiciones de la religión católica y la cirugía sobre el cuerpo, frente a la noción de erotismo; las implicaciones de linealidad y

26 Citado en Javier García-Galiano, *La lectura perpetua* en Casa del tiempo, Vol. VII, 70-74 (2015, Agosto 25) De http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/86_mar_2006/index.html, Base de datos. p. 76. [consultado el 16 de diciembre de 2016]

27 En ese mismo testimonio, citado por García-Galiano a propósito de los cuarenta años de la novela, Elizondo expone: “Desde hace 25 años tengo interesados en saber de Farabeuf, y es gente de diferentes disciplinas: gente que estudia lingüística, fotografía, todas las materias de que trata Farabeuf: especialistas en chino, cinematografistas [...] Si me viene a preguntar un fotógrafo, pues le doy una explicación de orden fotográfico, porque ya han pasado tantos años que ya tengo la explicación de orden fotográfico también, la de literatura o la puramente psicoanalítica, metafísica o, según... sinológica, histórica, geográfica... de todo. Pero lo más importante es la lectura del libro”. En *Ibidem*, pp. 76-77.

28 Georges Bataille, *El Erotismo... Op. Cit.*, p. 69.

cronología como medidas de tiempo en contraste con la síntesis, el instante y la unidad serían poco exploradas, o descartadas en el peor de los casos.

Finalmente, el principio de montaje propuesto por Sergei Eisenstein es un punto de arranque para la exploración de las relaciones que existen entre diversas instancias, como la cirugía y la tortura, el instante y la muerte, entre otras. Frente a este panorama, el proceso de transgresión, sustentado en el montaje, permite una aproximación más profunda a *Farabeuf*.

1.2 La transgresión a Occidente

1.2.1 Transgresión a las nociones de tiempo y espacio: búsqueda de unidad

Sin duda, el pensamiento oriental, para los nacidos en la cultura occidental, resulta un enigma. Esto generó diversos acercamientos con el fin de entenderlo y aprehenderlo. Uno de los intentos más notables fue la sinología.²⁹ Varios autores occidentales trataron de entender la maravillosa y rica cultura oriental. Nombres como Mircea Eliade, Octavio Paz, Joseph Cambell, entre otros, se dieron a la tarea de buscar desentrañar los misterios de una civilización milenaria, ajena y fascinante a la vez.

Salvador Elizondo se dejó enamorar por los intrincados caminos de la cultura oriental, en particular por la referente a China. *Farabeuf*, entre otras cosas, es resultado de los estudios sobre la escritura china que el autor llevó a cabo en el Colegio de México. A

29 La sinología es un estudio sobre la cultura oriental, en particular la china. Sus orígenes se remontan a los siglos XIII y XIV con las primeras expediciones de Marco Polo y Ibn Battuta. No obstante, su estudio en forma se debe a misioneros cristianos que se introdujeron a su cultura con un afán evangelizador. Lothar Knauth, académico de la Universidad Nacional Autónoma de México y Doctor en Historia por la Universidad de Harvard, señala que la sinología empezó con la traducción al castellano del *Ming Hsin Pao*, "... el primer tratado filosófico vertido en una lengua occidental; pero decir 'de lengua y letra china' era una exageración nacida de la ignorancia, ya que, después de todo, la escritura china ejerció su influencia en el este y el sureste de Asia antes que en las lenguas europeas", y cuya dedicatoria, escrita el 23 de diciembre de 1595 en Madrid por Fray Miguel de Benavides O . P., decía: " EL PRIMER libro que en el mundo se ha traducido de lengua y letra china en otra lengua y letra es éste". Véase Lothar Knauth, *EL INICIO DE LA SINOLOGÍA OCCIDENTAL: Las traducciones españolas del Ming Hsin Pao Chien*, Taipei, Taiwan, Agosto 1969, <http://estudiosdeasiayafrika.colmex.mx/index.php/eea/article/download/92/92> [consultado el 15 de Diciembre de 2016]. Por otro lado, considero que la sinología no entra en el análisis de *Farabeuf*, puesto que rompería con el efecto que el escritor busca; es decir, no existiría el choque o ruptura que Elizondo propone. Asimismo, la sinología parte de traducciones y estudios académicos con el fin de entender y, en ocasiones, adaptar el pensamiento chino a una perspectiva occidental. En el caso de la novela, la intención del autor es generar un efecto estético a través de la ruptura o el choque, producto de la desautomatización, con el lector occidental, más allá de una interpretación de la cultura china.

propósito del estilo literario y de pensamiento, proveniente de China, en el cual Elizondo sustentaría gran parte de la construcción de su novela, Octavio Paz señala:

Los chinos sobresalen en el ensayo breve. Objetividad, ironía, medida, desdén por el detalle concreto, amor por la abstracción, preferencia por las formas estáticas y por la simetría de las frases: tales son, según los entendidos, las virtudes de la prosa clásica (época *T'ang*). No obstante, la literatura china —que no sólo es, entre las vivas, la más antigua del mundo, sino también una de las más ricas— ofrece ejemplos de vivacidad, dinamismo y poesía espontánea y pintoresca, en los que la geometría cede el sitio a la gracia y la ciencia de la retórica a la inspiración.³⁰

Razón por la cual, su lectura a la visión lineal y analítica de occidente, tan abocada a la geometría, le produce una especie de ruptura.

Respecto a dicho efecto, Elizondo comenta: “el libro no está escrito en un solo aliento, puesto que se busca la ruptura en todos los casos, o el choque. La ruptura o el choque”.³¹ La ruptura se da entre el análisis de la narración con una perspectiva occidental y los elementos orientales al interior de la trama, así como la manera en la que se encuentra estructurada. De modo que el *liú*, la fotografía del suplicio, el *Leng Tch'e*, el *I Ching*, entre otros, son componentes que, frente al horizonte de expectativas de los lectores en México, provocó un choque. Se transgredió la manera en la que se entendía la narrativa mexicana de aquel entonces. De acuerdo con Margo Glanz:

Novela mexicana sin regiones transparentes, sin indios ensombrerados, sin mujeres enlutadas de pueblos del Bajío, sin caciques rencorosos, sin esquemas sociológicos del México posrevolucionario, sin dulces vitas locales, sin argots de adolescentes, *Farabeuf* parecía ser mexicana sólo por el sello de su editorial, Joaquín Mortiz, o porque el autor había nacido en la ciudad de México, en el año de 1932.³²

Asimismo, para el pensamiento oriental “la manipulación de estas configuraciones *como tiempo y espacio* es, en cierto modo, la manipulación de las posibilidades del mundo”.³³ Por lo que Salvador Elizondo perfila una manera diferente de entender la literatura. Al aplicar una perspectiva de oriente en un texto de un autor occidental se logra un efecto único que, en el momento de su publicación, dividió las opiniones. Dicho corolario parte de la manera en la que occidente entiende el mundo.

30 Octavio Paz, “Trazos” en *Chuang-Tzu*, Ediciones Siruela, Madrid, 2000, p. 59.

31 Citado en Adolfo Castañón (comp.) *Farabeuf visto por Salvador Elizondo*, de Confabulario...*Op. Cit.*

32 Margo Glantz, *Farabeuf: escritura barroca y novela mexicana*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2006.

33 Elizondo, Salvador, “El I Ching” en *Obras completas*, Tomo III ... *Op. Cit.*, p. 317. Las itálicas son mías.

Uno de los puntos más notorios de la disociación entre oriente y occidente se presenta en el símbolo *Tao*, propio de la cultura china, y la representación gráfica de la corriente de pensamiento *Taoísta*.³⁴ Se trata de una circunferencia dividida en dos, donde una parte representa el principio activo y masculino, y la otra lo pasivo y femenino. No obstante, la circunferencia los une a modo de unidad. Joseph Campbell plantea que existe una relación entre dicha perspectiva y la occidental: “El símbolo *Tao* puede ser una imagen de la condición dual de Adán antes de que fuera separa Eva de él”.³⁵ Como apunta el autor, la diferencia fundamental se haya en que el *Tao* es una unidad, una totalidad, y en occidente se bifurcó en lo masculino y lo femenino. Más adelante se detallará a profundidad el sentido de *Tao* al interior de la trama, por el momento sólo se expone uno de los tantos obstáculos a los que se enfrenta el lector occidental de la novela.

Elizondo realizó la introducción a la versión mexicana del libro *I Ching*, además de su traducción. De las conclusiones a las que llegó, al establecer una relación entre ambos enfoques, señala que “para el espíritu chino el mundo es síntesis; para Occidente el mundo es resultado de análisis”.³⁶ De ahí que la apariencia de la trama sea fragmentaría sin detenerse a pensar que cada fracción contiene la síntesis del instante descrito. Al respecto, Elizondo menciona: “*Farabeuf* consta, en efecto, de varias partes, pero esas partes están concebidas desde el principio como pertenecientes a un todo, nunca fuera de ese todo”.³⁷ Por lo que, al fragmentar la estructura de la novela, se aleja más de la intención del autor; asimismo, la idea de síntesis, representada por el instante, rompe con la concepción de linealidad y cronología en el tiempo narrativo.

Para sustentar el concepto de unidad temporal al interior de la trama, el autor se apoya en sus conocimientos de la cultura china y destaca: “[...] para la filosofía china el mundo está construido por un número infinito de correlaciones cambiantes que sólo pueden expresarlo

34 Octavio Paz señala: “Lejos de perderse en las especulaciones metafísicas del budismo, los taoístas no olvidan nunca al hombre concreto que, para ellos, es el hombre natural. Sus emblemas son el pedazo de madera sin tallar y el agua, que adquiere siempre la forma de la roca o del suelo que la contiene. El hombre natural es dúctil y blando como el agua; como ella, es transparente. Se le puede ver el fondo y en ese fondo todos pueden verse. El sabio es el rostro de todos los hombres”. En Octavio Paz, “Chuang-Tzu, un contraveneno ” en *Chuang-Tzu... Op. Cit.*, p. 18. Asimismo, Salvador Elizondo añade: “Las dos grandes ramas de la filosofía china, el confucianismo y el taoísmo, tienen sus raíces en la sabiduría de los hexagramas [...]”. En Salvador Elizondo Elizondo, “El I Ching” en *Obras completas*, Tomo III ... *Op. Cit.*, p. 312.

35 Joseph Campbell, “La separación de oriente y occidente” en *La máscara de Dios: Mitología Oriental*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, p. 41.

36 Salvador Elizondo, “El I Ching” en *Obras completas*. Tomo III... *Op. Cit.*, p. 314.

37 Citado en Adolfo Castañón (comp.), *Farabeuf visto por Salvador Elizondo... Op. Cit.*

en un instante dado”.³⁸ Los fragmentos, en *Farabeuf*, se interrelacionan para formar un todo narrativo, en unidad discursiva, un mundo literario donde los espacios y tiempos se interrelacionan, así como los elementos que integran el instante (el supliciado, la estrella de mar, el *I Ching* y la ouija, entre otros); del mismo modo, cada fragmento se presenta como reflejo de ese todo, a partir de sus correlaciones, y del cual se puede iniciar la lectura.

Dichas correlaciones se dan a partir de analogías, tanto en ruidos, formas y acciones. Así, en la novela se lee:

Corres como tratando de reconstruir, en ese momento único, una larga carrera a la orilla del mar, hasta detenerte bruscamente sin haber llegado al reborde de la ventana porque un recuerdo impreciso te ha asaltado de pronto. El recuerdo de algo que no habías experimentado en tu vida, sino en la vida de la Enfermera. Te detienes ante la ventana, a unos pasos del reborde. Suena en tus oídos una frase que se repite tediosamente como el tumbo de las olas y tratas al mismo tiempo de descifrar ese signo que tu dedo, impulsado por el deseo incontenible, trazó en el vidrio empañado (p. 115).

La escena tiene lugar en la Casa, espacio principal en la trama, y se correlaciona con la Playa, también descrito. Así, la mujer joven, al correr a la ventana, “reconstruye” el paseo a la orilla del mar; del mismo modo, la frase que se repite “tediosamente”, y que proviene de un tocadiscos que repite el estribillo de una canción, remite al sonido que realizan las olas en el mencionado paseo. Más adelante se detallará estas relaciones a profundidad,³⁹ sirva como ejemplo de la aplicación de los principios orientales en la novela.

Elizondo ve que la división y la ruptura son elementos que permean en la visión de occidente⁴⁰ y en su afán de innovación literaria propone otro esquema de narración. Oriente no percibe la realidad de manera lineal, con un principio y final, más bien circular y correlativa, siempre en pos de unidad. Con respecto a este modelo narrativo, el autor señala:

Aun el final o el principio podrían trastocarse. Simplemente están allí al final o al principio porque serían como los fragmentos más significativos o más dramáticos o más emotivos, o porque tienen un orden de emoción necesario al estar al principio y al fin. Pero la construcción ideal sería legible a partir de cualquier punto de su desarrollo. Como no hay un transcurso de tiempo en *Farabeuf*, puesto que se supone que es un instante, es indistinto. No hay ni principio ni final. Es una forma instantánea del mundo.⁴¹

38 Salvador Elizondo, “El I Ching” en *Obras completas*. Tomo III... *Op. Cit.*, p. 313.

39 Véase 1.4.1 Los cronotopos en *Farabeuf* y 1.4.2 Niveles narrativos.

40 Cfr. con Salvador Elizondo, “El I Ching” en *Obras completas*. Tomo III... *Op. Cit.*, p. 315.

41 Citado en Adolfo Castañón (comp.), *Farabeuf visto por Salvador Elizondo... Op. Cit.*

Como parte de su ensayo dedicado al *I Ching*,⁴² Salvador Elizondo destaca cuatro elementos de la naturaleza oriental, que escapan por el razonamiento lógico de occidente, y que ayudan a entender mejor las características narrativas de *Farabeuf*.

En primer lugar: “La naturaleza en su indivisibilidad espacial no presenta ninguna frontera definida entre el todo y la parte, lo uno y lo múltiple; rechaza, por lo tanto, toda distinción obtenida de la confrontación de un juicio universal y uno particular”.⁴³ Así, en la novela, el espacio narrativo cambia constantemente, de la casa en la *3 rue de l'Odeón* (p. 106) a la misteriosa playa, del anfiteatro de la Universidad de Medicina al *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf* (p. 206). Lo anterior se hace patente cuando el narrador cuenta:

[...] un recinto que bien puede estar situado en la casa que otrora sirviera para las representaciones del Teatro instantáneo del Dr Farabeuf o bien en una casa situada en la proximidades de una playa, sobre una cama cerca de cuya cabecera, sobre la mesilla de noche en la que asimismo se encontraba unos frascos conteniendo desinfectantes o drogas analgésicas, o bien sobre una pequeña consola de hierro con la cubierta de mármol en la que igualmente se encontraban depositados algunos instrumentos quirúrgicos [...] (p.145).

En este caso el cambio de plano sucede en la percepción del personaje; asimismo, deviene en lo temporal ya que, en la trama, la Casa y el *Teatro Instantáneo del Dr Farabeuf* ocurren en tiempos y espacios distintos, como se verá cuando se analicen los cronotopos.⁴⁴ De modo que, al separar los espacios narrados se rompería con la unidad que el autor propone.

Por otro lado, la transición de espacios acontece de manera repentina, suscitando en el lector la incertidumbre respecto a los planos narrativos, como se ve en el siguiente ejemplo: “Se trataba, simplemente, de un paisaje marino, banal por cierto, en cuyo primer término tu rostro tenía la expresión de estar haciendo una pregunta sin importancia. ¿Por qué entonces, cuando la película fue impresa, aparecías de pie frente a la ventana de este salón?” (p.119). Así, el cambio de plano se da a partir de la fotografía, desde que se toma hasta su revelado, donde también implica un tiempo y espacio diferente.

Finalmente, no se ve un espacio particular, sino que se entremezclan para disolverse en la universalidad espacial que el instante contiene. Ahora bien, la confusión es el resultado de buscar delimitar el espacio narrativo, dado que la idea de que varios lugares son el mismo lugar eran ideas poco exploradas en esa época, además de trastocar el orden cronológico del discurso literario clásico. Si bien es cierto que, como ya se mencionó, se pueden extraer

42 Salvador Elizondo, “El I Ching” en *Obras completas*. Tomo III... *Op. Cit.*, p. 315.

43 *Idídem.*, p. 315.

44 Véase 1.4.1 Los cronotopos en Farabeuf.

algunos cronotopos,⁴⁵ dentro de la concepción espacial oriental los lugares tienen la característica de ser el mismo.

Así pues, lo espacial y lo temporal van concatenados en la constitución propuesta. Elizondo menciona que, para el pensamiento oriental, “la naturaleza en su indivisibilidad temporal constituye un fluir perpetuo entre sí y un no provisorios; ello excluye por lo tanto, toda la oposición categórica entre el juicio afirmativo y el juicio negativo”.⁴⁶ De modo que, a lo largo de *Farabeuf* permea una ambigüedad constante. Resulta imposible saber categóricamente lo que realmente acontece, cuándo, o lo que los personajes son: “Somos el sueño de otro. ¿Por qué no? O una mentira. O somos la concreción, en términos humanos, de una partida de ajedrez en tablas. Somos una película cinematográfica, una película cinematográfica que dura apenas un instante” (pp. 176-177). Razón por la cual se percibe una incertidumbre al afirmar que algo sucede, o sucedió, provocando desconcierto en la lectura; sin embargo, sólo responde a una visión más homogeneizadora sugerida por oriente.

Dichos recursos narrativos, como el manejo de planos, le permiten a Elizondo jugar humorísticamente con la figura del autor dentro del texto: “Somos el pensamiento de un demente [...] Somos una errata que ha pasado inadvertida y que hace confuso un texto por lo demás muy claro; el trastocamiento de las líneas de un texto que nos hace tomar vida de esta manera prodigiosa” (p. 177). Por ahora no me desviaré de la relación entre oriente y occidente, el carácter humorístico tendrá espacio más adelante. Al experimentar con una configuración de tales características, las posibilidades literarias son mayores que las permitidas por una estructura tradicional.

Si Salvador Elizondo se hubiera restringido a una estructura rígida, donde los espacios y tiempos se encuentran perfectamente delimitados, no lograría perfilar las posibilidades de un instante, ya que se vería obligado a delimitar específicamente los espacios y tiempos en la trama, así como establecer una continuidad entre los acontecimientos descritos, y por lo tanto una cronología. Por otro lado, los personajes, que mutan constantemente, perderían sus peculiaridades y funciones, como el narrador que es, al mismo tiempo, narrador, personaje, demiurgo, espectador y su memoria, al plantear que la imagen que crea es un recuerdo, se vuelve también un espacio. Finalmente, estos recursos que el autor toma de la

45 Los espacios y tiempos se dividirán en cronotopos para un análisis más profundo respecto a las transgresiones, y a la estructura en sí, en el apartado 1.4.1 Los cronotopos en *Farabeuf*. Por el momento sólo se mencionará con la finalidad de establecer una diferencia entre la perspectiva oriental y occidental.

46 *Salvador Elizondo, “El I Ching” en Obras completas. Tomo III... Op. Cit.*, p. 315.

cultura oriental le permiten proponer otros enfoques de la focalización, la dimensión espacial, la figura del narrador y la configuración de los personajes.

Volviendo con las particularidades del tiempo narrado, la dificultad al momento de determinar cuándo trascurren los acontecimientos descritos va acompañada de no saber la cronología de los mismos: “la vida quedaba sujeta a una confusión de la que era imposible discernir cuál hubiera sido el presente, cuál el pasado” (p.105). Resulta difícil afirmar algo concreto dentro de la novela, todo muta como en una partida de *I Ching*.⁴⁷

Para la cultura china “[...] la naturaleza, en sus modificaciones interiores, se presenta como un flujo y reflujo confuso y continuo del que nadie puede distinguir el estado anterior y el estado ulterior. Ese flujo no comporta ninguna serie de estados que se siguen los unos a los otros”.⁴⁸ No existe la noción de cronología, más bien de relación entre las partes. Por lo tanto existe “[...] la ausencia o imposibilidad de un juicio categórico que tuviese que reunir o inscribir numerosos estados cambiantes en un sólo estado permanente”.⁴⁹ Dicha característica no sólo es clara en lo temporal y espacial, sino también en los personajes, ya que mutan constantemente de personalidad, de focalización o de voz narrativa:

No importa ya para nada tu identidad real: tal vez eres el viejo Farabeuf que llega hasta esa casa después de haber hecho volar dos o tres piernas y brazos en el enorme anfiteatro de la escuela de Medicina, o tal vez eres un hombre sin significado, un hombre inventado, o un hombre que sólo existe como la configuración de otro hombre que no conocemos [...] (p. 107).

Se puede notar así el modo en que se transforma el plano del personaje al del creador de la imagen, de Farabeuf al narrador, entre otras implicaciones en la focalización narrativa. Lo mismo sucede con la mujer, quien, como parte del universo intradiegetico, puede realizar dos intervenciones al interior del mismo espacio-tiempo: “Son la misma persona que realiza dos acciones totalmente distintas: una de orden pasivo: contemplar el reflejo de sí misma en el espejo, y otra de orden activo: cruzar velozmente la estancia en dirección de la ventana simultáneamente...” (p. 152). Respecto a dichos movimientos, el propio autor repara que:

Inclusivo dentro de un mismo movimiento de la mujer puede ser una al principio de un gesto, y cuando el gesto se ha realizado es otra completamente diferente. Ahora, yo creo que si la

47 Sobre este elemento Elizondo menciona : “[...] —Como en el caso de la poesía de Lizalde, por la fascinación que emana del horror. El *I Ching* y los hexagramas nada tienen que ver con ese sentimiento; son un pasatiempo o un punto de interés cultural derivado de mis vagos conocimientos de la escritura china. [...]” en Adolfo Castañón (comp.), *Farabeuf visto por Salvador Elizondo*, en *Confabulario... Op. Cit.*

48 Salvador Elizondo, “El *I Ching*” en *Obras completas*, Tomo III... *Op. Cit.* p. 315.

49 *Ibidem*, p. 315.

escritura permite realizar ese tipo de permutaciones y trastocamientos de la realidad, hay que emplearlas exhaustivamente para eso.⁵⁰

Nociones que le permiten a Elizondo trascender los límites de lo que occidente considera real, para explorarlos en su forma literaria.

Finalmente, para oriente, “[...] la naturaleza, en sus apariencias exteriores, contiene todos los fenómenos cósmicos que se interpretan espacial y temporalmente. Así, es imposible establecer una relación causal entre un fenómeno anterior y un fenómeno posterior en el seno de su complejidad espacio-temporal [...]”.⁵¹ Aquí entra el carácter general de la novela: totalidad en tiempos y espacios, síntesis en un instante. Los espacios en la novela son todos y uno, cambian constantemente en apariencia, pero son el mismo espacio que le corresponde a un instante donde se concentra todo. Lo mismo sucede con el tiempo, las barreras que delimitan el pasado, presente y futuro se difuminan; coexisten y confluyen para dar la sensación de unidad.

Las características mencionadas tiene como constante la transgresión al pensamiento occidental, pues no tiene una cronología definida, los personajes cambian de focalización y los espacios son trastocados; de modo que, la continuidad se anula. Por otro lado, narrar lo que acontece en un instante, esa pequeña porción de espacio-tiempo, luce ajeno a un análisis concreto dada su poca extensión. Se trata de romper con las concepciones occidentales, pero sin olvidarlas, ya que sin ellas no se cumpliría el proceso de transgresión, dado que si sólo se centrara en lo oriental, la novela sería un cúmulo de valoraciones sobre China. Destaca las nociones de indivisibilidad, unidad, correlación y síntesis; apreciaciones que si se integran al análisis de la novela permite una mayor amplitud en la lectura.

1.2.2 Dicotomía entre oriente y occidente

Salvador Elizondo señala que, en *Farabeuf*: “dividí el universo en dos espacios que eran los que iban a contraponerse, espacios estrictamente literarios. Uno era el de todas las imágenes que emanaban de esa imagen del supliciado y, el otro, todo el Occidente, porque

50 Adolfo Castañón, *Farabeuf visto por Salvador Elizondo*, en *Confabulario... Op. Cit.*

51 Salvador Elizondo, “El I Ching” en *Obras completas*, Tomo III... *Op. Cit.* p. 315.

yo asimilaba el Oriente al chino y al sistema adivinatorio del *I Ching*".⁵² De modo que se presenta un contraste entre ambas instancias.

La mencionada dicotomía de pensamiento se ve figurada por dos elementos que comparten líneas: el *I Ching* y la *Ouija*. En cuanto a la *Ouija*, el narrador refiere esto: "[...] puede llevarnos a suponer que se trata del deslizamiento de la tablilla indicadora sobre otra tabla más grande, surcada de letras y de números: la ouija. Este método adivinatorio, tradicionalmente considerado como parte del acervo mágico de la cultura de Occidente" (p. 100). Consiguientemente, también alude al *I Ching*: "[...] contiene, sin embargo, un elemento de semejanza con el de los hexagramas: que en cada extremo de la tabla tiene grabada una palabra significativa: la palabra SÍ del lado derecho y la palabra NO del lado izquierdo" (pp. 100-101). De estas consideraciones, el narrador concluye que existe una semejanza; no obstante, su conclusión resulta con un carácter occidental ya que hace referencia a la dualidad y no a un todo: "¿No alude este hecho a la dualidad antagónica del mundo que expresan las líneas continuas y las líneas rotas, los *yang* y los *yin* que se combinan de sesenta y cuatro modos diferentes para darnos el significado de un instante?" (p. 101). Asimismo, se nota el contraste de ideas, ya que el narrador, por la manera en la que entiende el procedimiento del *I Ching*, pensando que se trata de una representación de una "dualidad antagónica", refleja su perspectiva occidental, un pensamiento analítico. Por otro lado, ya en la trama en general, no tiende por una visión en particular, sino que ambas entran, es más, ambas confluyen durante la lectura provocando ese choque, esa ruptura que Elizondo expresaba.⁵³

Continuando con la noción del *I Ching*, y su funcionamiento en la estructura de la novela, Salvador Elizondo expresó que hay dos grandes tradiciones interpretativas del *I Ching*: considerarlo un libro de sabiduría o un libro de oráculos.⁵⁴ Sin embargo, también cabría "otra posibilidad interpretativa [que] consistiría en emprender el estudio del *I Ching* partiendo de que se trata de una sintaxis; es decir, de un instrumento de co-ordinación, de un habla".⁵⁵ Al respecto, Mariana Fe señala que:

El libro chino se compone de 64 partes, cada una dedicada a un hexagrama, es decir, un conjunto de seis líneas horizontales que pueden ser continuas o cortadas y que se organizarán

52 Salvador Elizondo, "Génesis de *Farabeuf*" en *Farabeuf: Edición conmemorativa por el cincuenta aniversario de su primera edición...* Op. Cit., p. 13.

53 Véase cita 20.

54 Cfr con Salvador Elizondo, "El *I Ching*" en *Obras completas*, Tomo III... Op. Cit., p. 316.

55 *Ibidem*, p. 316.

dependiendo de la manera como se decida consultar el oráculo, ya sea utilizando tallos de milenrama o bien recurriendo a arrojar tres monedas, de preferencia antiguas monedas chinas.⁵⁶

De modo que, si se establece una relación entre el oráculo y el lector se podrá notar como la novela es más dinámica de lo aparente. Los fragmentos pueden ser acomodados por el lector como él lo desee para construir su propia novela. Esta característica le da un modo lúdico de leerla y la posibilidad de que cada vez que acceda a ella sea una novela diferente. Si la lectura se inicia en el fragmento final, donde se expone la representación teatral del acontecimiento, o el momento de la mutilación de la mujer: “He colocado un pequeño estrado en el fondo del salón. No es muy alto pero sirve para el fin al que está destinado. Al fondo de ese pequeño escenario improvisado he colocado un espejo y un cartón blanco de regulares proporciones [...]” (p. 243). Y si se continúa de manera inversa hasta llegar al primer fragmento, donde se describe la imagen final: “ Es un hecho indudable que precisamente en el momento en que Farabeuf cruzó el umbral de la puerta, ella sentada al fondo del pasillo, agitó las tres monedas en el hueco de sus manos entrelazadas y las dejó caer sobre la mesa” (p. 99), se puede tener una lectura lo bastante plausible, dado que, en el orden en el que se encuentra estructurada la novela, se narra la de-construcción de la imagen en sus componentes; así pues, lógicamente, si se hace inversamente, se leerá la construcción de la misma.⁵⁷

Lo anterior es planteado al interior de la trama; es decir, el mismo autor propone la modalidad descrita cuando estipula que:

AVISO

Cuando se lea en este libro: Incídase de izquierda a derecha...; atáquese el borde izquierdo del pie...; prosígase hasta la cara derecha del miembro...; adviértase que los términos *izquierda* y *derecha* se refieren al operador y no al operado.

Por consiguiente, incídase de izquierda a derecha, quiere decir: de la izquierda del operador a su derecha; —atáquese el borde izquierdo del pie, significa: atáquese, sobre cualquiera de los pies, el borde situado a la izquierda del operador; —prosígase hasta la cara derecha del miembro, quiere decir: prosígase hasta la cara del miembro que queda ante la mano derecha del operador (p.214).

56 Marina Fe, *Farabeuf, el libro de las mutaciones*. Casa del tiempo, Vol. VII, 70-74 (2015, Agosto 25) De http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/86_mar_2006/index.html, Base de datos. p. 71. [consultado el 16 de Diciembre de 2016]

57 Véase 1.4.2 Niveles narrativos. Allí se explora la noción de proceso creador.

Este “aviso” se encuentra en el capítulo VII, unos de los capítulos finales y se trata de una cita prácticamente copiada del *Manual de Técnica Operatoria* de Louis Hubert Farabeuf.⁵⁸ Pareciera que el autor nos ofreciera, casi al final de la novela una nueva manera de leerla.

Sumado a lo anterior, en el *I Ching*: “Dos elementos están siempre en juego, yin y yang, principios masculino y femenino, dialéctica de la luz y de la sombra”.⁵⁹ Principios representados por las parejas que a lo largo de la lectura aparecen: El narrador y la mujer joven de la playa (que será la mujer mutilada); Farabeuf y la enfermera (Madame Bisturí); finalmente Paul Becour (Farabeuf embestido de Abate durante su estancia en China) y Paula du Saint Esprit (Monja que acompaña a Farabeuf durante su estancia en China). Entidades que personifican el principio masculino y femenino en diferentes facetas: El narrador y la mujer joven es la pareja protagónica; el doctor Farabeuf y la enfermera: la dualidad en el campo de la medicina, de lo racional; Paul Beacour y Paula su representación en el sentido religioso.

Sin embargo, aquí conviven como entidades separadas compartiendo un espacio, tiempo y hasta concepción de mundo. Más adelante se da una simbiosis metafórica de la misma dualidad, entre hombre y mujer, las cuales pueden confluír en un mismo cuerpo: “Por primera vez... por primera vez... es posible sentir toda la belleza que encierra un rostro... sí, por supuesto... es una mujer... una mujer bellísima... la mujer-cristo...” (p. 225). Mostrando la unión de una dualidad que occidente separa.

Para Rolando J. Romero, está unión significa que: “Puesto que Cristo es masculino, si la persona torturada es mujer, se unen la feminidad y la masculinidad”.⁶⁰ Y no se trata sólo de la unión de lo masculino y lo femenino. Siguiendo la misma dinámica de pensamiento, también se puede ver la unión de lo occidental con lo oriental: “[...] el autor de un evangelio que niega al Cristo Redentor para afirmar un *cristo chino*, un mesías borroso, un asesino simplemente, fotografiado en el momento de su ejecución, en el momento de su muerte” (p.239).⁶¹ De modo que, la unión de dos pensamientos en una simple conjunción de palabras.⁶² Finalmente, al poner dos términos que pertenecen a culturas, estratos o de

58 N. del E. Eduardo Becerra hace la acotación que “El texto que aparece reproduce casi literalmente un fragmento del *Manual de técnica Operatoria* de Lois Hubert Farabeuf.” y así muestra como Salvador Elizondo introduce un texto de carácter científico en la ficción. Se trata de una transgresión en el orden del discurso ficcional, dado que lo descontextualiza de su naturaleza médica y lo incluye como una propuesta de lectura de la novela.

59 Marina Fe, *Farabeuf, el libro de las mutaciones...* Op. Cit. p. 71.

60 Rolando J. Romero, “Ficción e historia en Farabeuf”. Revista Iberoamericana, LVI, 403-418. (1990, Abril) p. 412.

61 Las itálicas son mías.

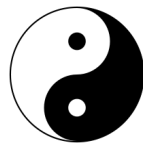
62 Crf con Rolando J. Romero, “Ficción e historia en Farabeuf”... Op. Cit., p. 412.

contenido semántico diferente, se unen en el plano de la escritura. Así, oriente y occidente entablan una relación simbiótica por la unión de dos palabras importantes para cada cultura; además de ser la representación del símbolo del *Tao*; es decir, la unión de los opuestos.

Elizondo escribe, con respecto a esta dialéctica entre los opuestos que se establece al reunirlos en el *Tao*, que:

Para los pensadores chinos la dialéctica no expresa un procedimiento que sirve para obtener una mayor aproximación a la verdad mediante la confrontación de dos términos antagónicos. Para el pensamiento chino la dialéctica es la manifestación de un mundo hecho no de opuestos sólo violentamente reconocibles, sino de elementos que en todo momento dan cuenta de una conjunción de correlativos [...].⁶³

La noción del instante, punto medular de *Farabeuf*, es importante en oriente dado que es allí donde puede tener cabida los principios opuestos que confluyen dialécticamente. Para entender esta idea se parte del *Tai chi tu* o “El espíritu supremo”⁶⁴ representado en la siguiente figura:



(Figura 1)⁶⁵

Mircea Eliade dice: “el simbolismo de la polaridad y la alternancia está [...] abundantemente atestiguado en las iconografías de los bronce de la época Chang”,⁶⁶ y que “el mundo, por consiguiente, representa 'una totalidad de orden cíclico [tao, pien t'ong] constituida por la conjugación de dos manifestaciones alternantes y complementarias’”.⁶⁷ Como se puede ver en la imagen, coexisten los dos principios —la luz y la sombra— en un emblema que representa al instante. Al contener las posibilidades del mundo, tanto negativa como positiva, también contendría las dicotomías del mundo occidental, ya sea el bien y el mal, lo masculino y lo femenino, lo activo y lo pasivo, entre otras, recuperando la idea de síntesis expuesta. El narrador hace referencia a esto cuando dice: “[...] pero tú tienes que hacer un esfuerzo y

63 Salvador Elizondo, “El I Ching” en *Obras completas*, Tomo III... *Op. Cit.*, pp. 312-313.

64 *Crf* con *Ibíd.*, p. 313.

65 *Idem*, p. 313.

66 Mircea Eliade, *Historia de las creencias y las ideas religiosas. Volumen II: De Gautama Buda al triunfo del cristianismo*, Paidós. Buenos Aires, 1999. p. 33.

67 *Ibíd.*, p. 34.

recordar ese momento en el que cabe, por así decirlo, el significado de toda tu vida” (p.101). Dentro de la postura analítica, la vida discurre entre esas dos opciones: lo negativo y lo positivo. No obstante, la perspectiva expuesta tiene su base en el denominado *dualismo*, pensamiento en el que se basa la cultura oriental.⁶⁸

El *dualismo* es la base del *Taoísmo*. Para él, “el mundo del espíritu (que tiene pocas relaciones con el primer mundo de los espíritus, en el que las formas distintas del objeto se añaden a la indistinción del orden íntimo) es el mundo inteligible de la idea, cuya unidad no puede descomponerse”.⁶⁹ Tomando en cuenta que el símbolo representa el *ying* y *yang*, lo femenino y lo masculino, la “mujer-cristo” es la representación del *Tao*, la unión de los opuestos.

Perspectiva que asume la totalidad de un instante, aglutinando las posibilidades de la naturaleza del ser; a diferencia de la religión occidental, sustentada en dos polos: Lo sagrado y lo profano. Separación debida a que “el pensamiento reflexivo define reglas morales, enuncia relaciones universalmente obligatorias entre los individuos y la sociedad o entre los mismos individuos”.⁷⁰

La moral establece dos polos sin más vasos comunicantes que la prohibición misma. La transgresión se da en dos niveles: en primer lugar, en la visión religiosa que maneja occidente, ya que en la novela las dos perspectivas conviven: La mención del Cristo chino, Farabeuf como abate católico en China en medio de una disputa religiosa. Y la otra, y más importante, es que nunca se perfila por un lado en particular, dejando que el lector asuma una tercera posibilidad resultado de la síntesis de ambas posturas.

No se ve que el autor muestre un afecto por alguna de las dos filosofías, más bien vemos cómo una penetra en la otra y viceversa. El instante descrito no da paso de un estado

68 Ahora bien, el *dualismo* no es exclusivo de oriente. Para la tradición occidental viene por parte de Platón, frente a la idea cuerpo-alma: “La dicotomía entre un alma imperecedera y un cuerpo corruptible se muestra ya en la tradición órfico-pitagórica, de la cual Platón recibirá su influencia, y plasmará en su obra Fedón; el alma ‘cae’ en el cuerpo y se encuentra atrapada en él hasta que aquél perezca. Descartes también requiere de una teoría antropológica dualista, pues entiende al hombre como un doble agregado; comprende, por un lado, el pensamiento (*res cogitans*), y por otro la materia extensa (*res extensa*), ‘como sustancias independientes e irreductibles entre sí’. En Descartes el alma es ‘una substancia completamente diferente e independiente del cuerpo, materia extensa, y que, pese a esa estrecha unión, puede existir sin él. Al igual que Platón, Descartes habrá de afrontar el problema que este dualismo supone: la relación entre el cuerpo y el alma. ‘Este es el problema con el que de forma general se han enfrentado infructuosamente todos los dualismos’” en Víctor Páramo Valero, *El eterno dualismo antropológico alma-cuerpo: ¿roto por Laín?*, *Thémata. Revista de Filosofía*, N° 46, 563-569, (2012 - Segundo semestre), p. 564. Para efecto de la propuesta literaria que plantea Salvador Elizondo, este estudio tomará al dualismo oriental como opuesto al racionalismo occidental y así conseguir la ruptura, la apreciación de los dos puntos de vista contrarios que confluyen a lo largo de la novela.

69 George Bataille, *Teoría de la religión*, Taurus, Madrid, 1998, p. 76.

70 *Ibidem* p. 74.

a otro, sino que se describe el momento del cambio, en el que está entrando una perspectiva diferente dentro de un pensamiento arraigado. Lo ve el lector cuando todos estos elementos de la cultura oriental entran en su perspectiva occidental, pero también está en el momento en que el pensamiento oriental está siendo influido, o mezclado, por el raciocinio occidental.

La transgresión es un elemento de transición, puesto que sucede cuando un elemento penetra violentamente en otro. Expresa una perspectiva oriental en términos occidentales y al mismo tiempo la visión occidental explicada por oriente; el pasado que justifica el presente, o el presente con las reminiscencias del pasado. Así es la esencia de *Farabeuf*. La trama, los personajes, los espacios y tiempos no cruzan la línea, la novela es la línea en sí.

La idea de dialéctica que presenta Salvador Elizondo la consigue a través de la forma de la escritura china, la cual se basa en ideogramas. Los ideogramas son representaciones gráficas de una idea que, al interactuar con otros ideogramas, genera una idea nueva. De modo que, dos ideas, al juntarse semánticamente, producen una tercera que es diferente, pero que conserva la esencia de las dos originarias. Bajo este concepto Elizondo formó *Farabeuf*, sólo que él lo llevó más lejos. Su método fue poner elementos que, antagónicos en apariencia, genera un idea abstracta en el lector. Por ejemplo, poner elementos orientales (el I Ching) y occidentales (la ouija) y esperar que se forme un concepto que englobe los dos. Con este principio, la novela se erige como un rompecabezas que implica la participación del lector en la lectura final.

Asimismo, al interior de la cultura China, en particular el *Taoísmo* cuya base es el *dualismo*, cabe las dos perspectivas: por un lado, esa parte maldita, ese deseo por penetrar y comprender la naturaleza oscura del ser humano; por otro, el rechazo que ésta genera. Se trata de una cultura que lo mismo le da al ser un desarrollo excepcional y, a la par, alberga algo tan oscuro como el *Leng T ch'é*.

La fotografía incluida en la novela es el referente de este suplicio. En palabras de Bataille, se trata de “el suplicio es el de los Cien trozos, y corresponde a los crímenes más graves”.⁷¹ Dicho castigo consistía en la mutilación minuciosa de sus extremidades. Muchas ocasiones, el supliciado era drogado con opio con la intención de prolongar más su sufrimiento.⁷² Característica que le otorga una dosis de crueldad, pero alberga otra posibilidad.

71 Georges Bataille, “El suplicio chino” en *Las lágrimas de Eros...* Op. Cit., p. 247.

72 “A fin de prolongar el suplicio, se me informó, el condenado recibía una dosis de opio” en *Ibidem* p. 247.

Uno de los primeros acercamientos que Salvador Elizondo tuvo con la fotografía del supliciado lo expuso en la revista *Snob*, de la que era editor. En un número dedicado a las drogas, el último de hecho, Elizondo, en su artículo llamado *Morfeo o la decadencia del sueño*, aborda la fotografía bajo su descripción de los efectos del opio: “ Toda intoxicación es un intento de éxtasis. La marea que acompasa el fluir de la vida: la noche que sigue al día, el sueño que culmina en la vigilia no son sino estadios que tienden a poner al hombre en comunicación con lo trascendente”.⁷³ Por lo que se infiere que, si bien le otorga un carácter de crueldad, también cabe la posibilidad de un placer. Mientras el supliciado es mutilado, por lo efectos que el opio provoca, también pueda estar disfrutando. Así pues, se logra vincular al suplicio con lo erótico, o placentero. De acuerdo con Salvador Elizondo en sus aforismos: “ El opio es una droga que en sus niveles más superficiales, provoca en el hombre la sensación de ser una mujer feliz”.⁷⁴ Partiendo de esta afirmación, se infiere que existe un placer, además de unión de lo masculino y lo femenino. Todo esto relacionado con la tortura en la imagen del suplicio chino.

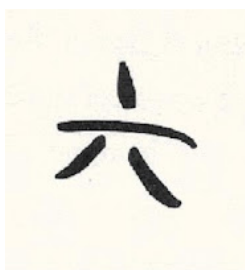
Más allá de una búsqueda de justicia, lo que en realidad destaca es la manera en la que se regodean con el sufrimiento del otro. La fotografía transmite dolor, una crueldad de un instante; sin embargo, también comparte la condición de atraer, fascinar, y llevarlo a un plano estético.

1.3 La transgresión como experiencia estética: un estado sublime

Elizondo presenta una metáfora al ideograma presentado en el texto. Una escritura que pasa al campo de lo corpóreo por medio de la metáfora de la estrella de mar. Dicha estrella de mar es la representación tangible del signo *Liú*, cuyo referente es la escritura:

73 Salvador Elizondo, “ Morfeo o la decadencia del sueño” en Salvador Elizondo, et al, *Snob*, Aldus, México D.F., 2004, p. 8.

74 Salvador Elizondo, “ La efigie perpleja” en *Cuaderno de escritura... Op. Cit.*, p. 112.



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 una estrella de mar, ¿verdad? (p.227)

Al ser analógica la forma entre ambos elementos, se juega con la textura, pues se trata de sostener una escritura de esas características, cuyas descripciones son repugnantes. Asimismo, ayuda a perfilar su idea de la imposibilidad de retener ese tipo de instante con la pregunta: “¿La hubiera retenido un instante en su mano?” (p.114). El autor propone la escritura (representada por el signo) como algo vivo, pero no sólo eso, también es viscoso, como si se tratara de una víscera humana. Este tipo de consistencia provoca un rechazo, dado que termina por arrojarla; no obstante, al mismo tiempo, le produce una atracción, en la figura del supliciado que, por su forma, lo representa.

Así es la escritura de *Farabeuf*, transcurre entre el rechazo y la fascinación. Las descripciones pormenorizadas del proceso de tortura, la cirugía, así como el cuerpo expuesto y mutilado genera aversión pues, como lo plantea el mismo Elizondo: “Los inválidos, los deformes nos turban espiritualmente porque son la prefiguración de una de nuestras posibilidades”.⁷⁵ De modo que, un desarrollo narrativo plagado de alusiones a lo violento puede resultar oprobioso para lectores sensibles.

No obstante, también puede tomar un sentido opuesto; es decir, ante la crueldad expuesta, lograr fascinación y, a la vez, atracción. Asimismo, Elizondo se pregunta: “¿EN QUÉ PARTE del cuerpo reside esa proclividad a lo inmundo? A veces se nos manifiesta claramente esa condición universal que nos inclina hacia cualquier forma de desagrado; conformamos entonces nuestras aspiraciones a las determinaciones siempre apremiantes del equívoco”.⁷⁶ Dicho “equívoco” se halla en el sentimiento de embeleso por lo que, en apariencia, debería producir repudio.

⁷⁵ *Ibídem*, p. 121.

⁷⁶ Salvador Elizondo, “¿En qué parte del cuerpo...” en *Cuaderno de escritura... Op. Cit.*, p. 153. Mayúsculas en el original.

Kant plantea que “las diversas sensaciones de agrado y desagrado no se sustentan tanto en la disposición de las cosas externas que la suscitan, en cuanto al sentimiento de cada hombre para ser por ellas afectado de placer o displacer”.⁷⁷ Dichas sensaciones se manifiestan en un carácter de experiencia individual, en el sentido que se le otorga. Al interior de esta experiencia, se da apertura a un sentimiento que Kant denominaría lo sublime.⁷⁸ Lo sublime trasciende lo bello⁷⁹ y repugnante,⁸⁰ y en cierta medida los contiene; es decir, el sentimiento de lo sublime le da unidad a los opuestos.

Como parte de sus *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, acota que el sentimiento de lo sublime “viene acompañado algunas veces de cierto horror o también de melancolía, en otros casos únicamente de admiración sosegada y, en otros además, de una belleza que se extiende sobre un plano sublime”.⁸¹ El sentimiento de lo sublime se da en un plano subjetivo y está relacionado con la experiencia estética.

El narrador, al hacer un recuento de lo que ese instante le representó, lo estetiza en la soledad de su memoria; sin embargo, “la soledad profunda es sublime, pero de manera terrible”.⁸² Al recordar un acontecimiento se recrea y reconfigura. De modo que, el recuerdo puede ser una creación misma o, como dice el propio Elizondo, “el sublime deleite de los materiales de esa heurística minuciosa que después habrá de ser abandonada en aras de los misteriosos requisitos de la alucinación que producen esas formas que suponemos, en salvaguarda de lucideces y corduras banales, manifestación unívoca de la realidad”.⁸³

77 Emmanuel Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* / introd. y notas de Luis Jiménez Moreno, Alianza, Madrid, 1990, p. 29.

78 Kant plantea una comparación entre lo sublime y lo bello para establecer una diferencia. Entre las características que le otorga al sentimiento de lo sublime destacan: conmueve; el semblante del hombre en pleno sentimiento de lo sublime es serio, a veces rígido; viene acompañado de horror, melancolía, admiración sosegada; puede ser terrible; siempre es grande y sencillo. Cft. con *Ibidem*, pp. 32-34.

79 Siguiendo la dialéctica entre los dos términos expuestos por Kant, el filósofo prusiano señala que lo bello: encanta; la viva sensación de lo bello se declara en la mirada por su esplendorosa serenidad, por rasgos de la sonrisa y muchas veces, por un claro regocijo; este sentimiento se puede extender sobre un plano sublime, reflejando su inferioridad; puede ser pequeño, ser limpio y estar adornado. Cft. Con *Idem*, pp. 32-34.

80 Tomo la consideración de repugnante, una derivación de lo feo (opuesto a lo bello, en la idea de choque entre opuestos que Elizondo propone) de acuerdo con Rosenkranz en su *Estética de lo feo*. El alemán señala que lo repugnante “[...] nos repele porque suscita en nosotros disgusto por su necedad, horror por su carácter mortuorio, repugnancia por su carácter horrendo”. En *Karl Rosenkranz, Estética de lo feo*, Julio Ollero Editor, S.A., Madrid, 1992. p. 282. Este término define con mayor concreción, a diferencia de lo feo que es más general, elementos presentados en la novela tales como la estrella de mar, la exposición de los órganos, etc.

81 Emmanuel Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime... Op. Cit.*, p. 32.

82 *Ibidem*, p. 32.

83 Salvador Elizondo, *Cuaderno de escritura... Op. Cit.*, p. 9.

La experiencia estética la sufre el narrador, pero se trata de una experiencia estética relacionada con lo repugnante de una estrella de mar, los órganos expuestos, de lo violento que significa ver a un hombre en el instante de morir o contemplar a la mujer joven siendo mutilada, pues, como señala José Jiménez:

En pocos casos como en la experiencia estética alcanzan los seres humanos esa autonomía representativa y operativa [...] Y es que el contacto con las imágenes es siempre perturbador: son una vía de transgresión de lo real tal y como está constituido. Nos dicen lo que somos, pero también lo que quizá podríamos llegar a ser, si nos atreviésemos y se dieran las condiciones materiales para ello.⁸⁴

Sin duda, es el narrador quien le confiere un carácter estético al volverlo algo sublime: le otorga belleza al suplicio y llevarlo a un plano que trasciende lo repugnante del mismo. Él vive la experiencia en un plano intradieético, al mismo tiempo que lo va construyendo. Se trata de proceso estético⁸⁵, ya que al mismo tiempo de describir su experiencia se cuenta cómo lo hace; es decir, un proceso creador que transgrede la naturaleza repugnante de los elementos. Al transgredir se realiza un movimiento que rebasa la realidad, además que le permite refigurarla. Formalmente, en las novelas tradicionales sólo se ve el producto de este proceso estético. Elizondo pone en perspectiva el proceso como tal.

De *Farabeuf* se ha dicho que es una novela que se escribe a sí misma. Esta afirmación es plausible ya que propone una manera diferente de percibir los recursos literarios. Margo Glanz, a propósito de la novela, escribe que:

La escritura sería para la ficción lo que la naturaleza muerta es a la pintura: la creación de objetos delimitados por su propia esencia y que no se refieren 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.⁸⁶

La creación tiene que transgredir la realidad, la esencia de los objetos de la cual parte.

Para la literatura, la transgresión ha tenido una fuerte presencia. Tiene su mayor representación en el fenómeno de la vanguardia. Octavio Paz, en relación con la vanguardia y el romanticismo, dice: “Los futuristas, los dadaístas, los ultraístas, los surrealistas, todos sabían que su negación del romanticismo era un acto romántico que se inscribía en la tradición inaugurada por el romanticismo: la tradición que se niega a sí misma para

84 José Jiménez, *Imágenes del hombre*, Tecnos, Madrid, p. 320.

85 El proceso estético emparentado con el proceso creador, el cual se desarrolla en 1.4.2 Niveles narrativos.

86 Margo Glantz, *Farabeuf: escritura barroca y novela mexicana... Op. Cit.*

continuarse, la tradición de la ruptura”.⁸⁷ Paz describe esta “tradición de la ruptura” como un movimiento pendular. La transgresión del canon se da en repetidas ocasiones. Siguiendo el pensamiento de Paz, la vanguardia rompe con la tradición establecida y se posiciona como la norma, dicho pensamiento innovador se mantiene lo suficiente para convertirse en tradición y llega otra vanguardia que lo destrona. Transgredir la norma ha sido un motor del arte, y en este caso de la literatura.

Siguiendo con Paz: “La ambición de cambiar la realidad aparece lo mismo entre los románticos que en la vanguardia”.⁸⁸ Una ambición que Elizondo entendió y plasmó en su novela. Ya no se trata de reproducir lo que se ve; resulta innecesario que tenga correspondencia con la lógica, que sea un espejo⁸⁹ de la realidad. Salvador Elizondo trastoca la realidad, por medio del lenguaje, para ofrecer una nueva manera de entender el mundo. Asimismo, el narrador transgrede su realidad para hacerla más estética.

Nietzsche, en *Sobre la verdad y la mentira en sentido extra moral*, plantea como el hombre no puede entenderse fuera del lenguaje. El alemán dice que el lenguaje es una especie de cárcel donde resulta imposible acceder a la esencia de las cosas; sin embargo, también da protección: el saber que las cosas pueden tener un nombre, una forma que él puede aprehender:

La 'cosa en sí' (esto sería justamente la verdad pura, sin consecuencia) es totalmente inalcanzable y no deseable en absoluto para el creador del lenguaje. Éste se limita a designar las relaciones de las cosas con respecto a los hombres y expresarlas apela a las metáforas más audaces.⁹⁰

Elizondo va más allá. Con esta novela se transgrede la visión de Nietzsche al demostrar que la realidad, en un plano literario, puede llevarse a otra perspectiva. De paso, con *Farabeuf*, Elizondo muestra la función de la literatura, y del arte en general, en la condición humana, a través de un proceso creador expuesto en la novela.

Al inicio de la novela se describe el instante ya concretado. Continuando con la línea antes expuesta, es la obra ya terminada, los elementos que la conforman tiene un sentido único. El narrador comienza con la frase “es un hecho indudable...”.⁹¹ De allí que no se dude

87 Octavio Paz, “El ocaso de la vanguardia” en *Los hijos del limo en Obras completas, Tomo I. La casa de la presencia*, 2a edición, Edición del autor, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 55.

88 *Ibidem*, p. 55.

89 Véase 1.4.3 Reflejo como forma de transgresión.

90 Friedrich Nietzsche, *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*, Tecnos, Madrid, 1990, p. 22.

91 Todos los componentes que a continuación se presentan pertenecen a la novela.

de la autenticidad del recuerdo, y sólo resta conocer las consecuencias del mismo. Se da por sentado que lo descrito al inicio es verdad; sin embargo, al avanzar en la lectura, los componentes de la ceremonia en la Casa se modifican, pierden su sentido original para adquirir una función diferente dentro de la trama.

En el primer capítulo se presentan estos componentes, por decirlo de alguna manera, estetizados por el narrador: “No preste ninguna atención a esa bella mujer desnuda representada en el cuadro que tiene ante los ojos”, no obstante, ese cuadro sólo es un “[...] espejo y un cartón blanco de regulares proporciones sobre el que serán proyectadas las imágenes de la linterna mágica”; en otro momento, la mujer traza “un signo incomprensible sobre el vidrio empañado de una de las ventanas, la del lado derecho viendo hacia el exterior”, pero eso es “la ventana que hace las veces de espejo posterior, con la disposición que he ideado, cobra un carácter especial ya que en ella se ve reflejado el cartón amarillo con el ideograma chino”; la mesilla de hierro es “un pequeño estrado en el fondo del salón”; y la “casa lujosa y decrépita a la vez” con una “fachada rugosa de aquella casa, proyectada de acuerdo con la más pura tradición del *modern style*, pletórica de cornisas voluptuosas pringadas de salitre, de humo, de niebla y de lluvia [...]” es “pequeño escenario improvisado”. El hecho ya no es tan indudable como parece. Los componentes son transgredidos, cambian su sentido.

Dicha transgresión se da en la perspectiva del narrador, es él quien reconfigura los elementos con un fin estético. Los elementos están dispuestos, pero el narrador los resignifica. Cada uno de los ellos cumple una función, ajena a la real, en la imagen mental que él tiene. Si bien, dentro del plano intradiegetico, se presenta un escenario falto de estética; es más, sólo se contemplan los componentes de la imagen mental, baste pensar que la “mesa de operaciones” es un “féretro de utilería alquilado en un teatro”; por la transgresión estética, estos adquieren una relevancia superior. El narrador crea una nueva realidad que es mucho más significativa.

Así pues, la transgresión, en este caso, es el paso de un estado a otro, de los elementos exteriores llevados a lo estético, que sería la imagen mental del narrador o la ceremonia descrita al inicio. Es el instante mismo donde caben los dos significados de los componentes y que se contemplan en unidad. Salvador Elizondo parte de esta noción para establecer su novela *Farabeuf*. En el texto se narra la transgresión del cuerpo de una mujer e

infancia del narrador; la perspectiva médica del cuerpo, así como la religiosa; el tiempo y el espacio. Dichos aspectos serán analizados con detenimiento en los capítulos posteriores.

De modo que, la novela se centra en un instante que tiene muchas implicaciones. Se transgrede en distintos niveles narrativos. Ahora bien, también postula la transgresión como una forma de esteticismo. Conceptos como el tiempo, cuerpo, entre otros, tienen una carga ideológica, pero vía el discurso literario, particularmente su noción correlativa, su carácter de representación e incluso metaforización,⁹² adquiere un placer que los supera.

Por un lado, en el plano temporal, la linealidad del tiempo; es decir, su avance, parece un viaje directo a la muerte. Con su paso, el hombre va perdiendo diversas experiencias que, de entrada, luce imposible recuperar. Sin embargo, a través de la transgresión que otorga el recuerdo es posible superar barreras en apariencia infranqueables. Así lo ve el narrador:

El recuerdo no hubiera abarcado aquel momento. Más allá del suplicio la memoria se congelaba. Por eso, antes de liberarlo de aquellas amarras tensas, antes de desanclarlo como se desancla un barco al capricho de la marea, se habían entretenido todavía algunos minutos —él y ella— para tomar las fotografías. Lo habían fotografiado desde todos los ángulos. 'Hay que ayudar a la memoria', dijo, '... la fotografía es un gran invento.' Y entonces empieza a caer la tarde. Las placas no dan de sí. Hubo que descargar el aparato para poder utilizar esa nueva película alemana muchísimo más sensible (p.132).

No se trata de un recuerdo en pasado, el cual se muestra de manera completa, sino que lo va construyendo. Toma los aspectos que más le interesan, y a su vez los manipula para que sean estéticos en su memoria.

Por otro lado, el cuerpo ha sido motivo de mucha controversia a lo largo de la historia. Desde la visión religiosa como pecado, hasta la objetivización por parte de la medicina, tópicos que en los que se profundizarán en el capítulo III de este estudio. *Farabeuf* supera esas perspectivas y las lleva a un plano estético, vinculado al sentimiento de lo sublime: "Sí, era un hecho que lo amabas, imaginado en ese éxtasis sanguinario que hubieras querido presenciar o que hubieras querido olvidar" (p.111). Se trata de hacer un corte sin las dimensiones religiosas y médicas (representadas por el doctor Farabeuf), ya que al violentar esas dos perspectivas, le devuelve al cuerpo su carácter de centro de placer, aún frente a las formas más extremas del mismo: "... la fascinación de aquella carne maldita e inmensamente bella" (p.130).

92 Véase 2.4.1 Instante Poético.

La transgresión, al superar la norma, permite moverse y recuperar diversas perspectivas, lo que enriquece la trama y el instante narrado. De allí que Elizondo proponga una metáfora relacionada con dicha libertad: “Un pájaro escapado de la jaula. Súbitamente liberado como si la muerte lo hubiera tocado en un abrir y cerrar de ojos”(p.132). El narrador se libra de las amarras que las ideologías le imponen, al mismo tiempo que Elizondo se libra de la jaula que la literatura realista y local le deja. El instante descrito transgrede espacios y tiempos, pero no sólo los violenta en diferentes ámbitos, sino que se da una apertura al diálogo y los conjunta en una unidad discursiva, punto de reunión de todos los puntos en la novela.

1.4 La novela como unidad: un análisis narrativo

Para Salvador Elizondo, la escritura es “un encuentro inesperado con ese cúmulo misterioso de materiales, de datos, recogidos al azar, a lo largo de los años que siempre nos van encamidando hacia ese ámbito, hacia ese meollo en el que nos desoriginamos, como una aparición inequívoca”.⁹³ La escritura como una forma artística que permite aglomerar diversas formas de expresión en una unidad discursiva, muy relacionado a la perspectiva de oriente antes expuesta. Así pues, la escritura de *Farabeuf* es un “encuentro” de lecturas anteriores, interpretaciones de cuadros y la experiencia vital del autor.

Para Bajtín, en la novela “la forma y el contenido van unidos en la palabra entendida como fenómeno social; social en todas las esferas de su existencia y en todos sus elementos —desde la imagen sonora hasta las capas semánticas más abstractas”.⁹⁴ *Farabeuf* no es la excepción. Dentro de su trama, juegan diversos elementos provenientes de otras manifestaciones del arte como la pintura, fotografía, el teatro, el cine, el discurso histórico, entre otros. Como se puede ver, la estructura se confecciona con una variedad de escenarios y discursos que se van interrelacionando para describir el proceso de concreción de una imagen mental construida por el narrador dado que, continuando con Bajtín, :

En la novela está representado un sistema artístico de lenguajes—más exactamente, de imágenes de los lenguajes—, y la verdad era tarea del análisis estilístico de la misma consiste en descubrir todos los lenguajes orquestadores que existen en su estructura, en comprender el grado de distanciamiento de cada lenguaje de la última instancia semántica de la obra, y los

93 Salvador Elizondo, “Teoría mínima del libro”, en *Cuaderno de escritura... Op. Cit.*, p. 9.

94 Mijail Bajtín, “La palabra en la novela” en *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989, p. 77.

diversos ángulos de refracción de las intenciones en esos lenguajes; en comprender sus interrelaciones dialogísticas, y, finalmente, si existiese la palabra directa del autor, determinar su trasfondo dialogístico plurilingüe fuera de la obra (para la novela de la primera línea es fundamental esta última tarea).⁹⁵

Por la estructura de *Farabeuf*, se permite la conjunción de varios lenguajes de la escritura (como el ensayo, la poesía, etc.), así como de otras artes. De modo que, para un sistema artístico, como el de la novela, sustentada en imágenes y lenguajes de otras artes, así como la superposición de planos, voces narrativas, espacios y tiempos; establecer un grado de distanciamientos entre los diversos espacios y tiempos ayuda a diseccionar la forma en la que está desarrollada la trama.

Mijaíl Bajtín, en *Teoría y estética de la novela*, propone un recurso literario al que denominó *cronotopo*, el cual “tiene lugar en la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto”.⁹⁶ De hecho, los diferentes cronotopos “pueden incorporarse uno a otro, pueden coexistir, combinarse, sucederse, compararse, confrontarse o encontrarse complejamente interrelacionados”.⁹⁷ Por ende, si existen diferentes cronotopos en *Farabeuf*, estos se encuentran relacionados intrincadamente. Finalmente, para Bajtín: “El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento de la historia”.⁹⁸

La importancia del cronotopo en la novela radica en que “Sin esa expresión espacio-temporal, ni siquiera es posible el más abstracto pensamiento. Por consiguiente, la entrada completa en la esfera de los sentidos sólo se efectúa a través de la puerta de los cronotopos”.⁹⁹ De modo que, sin la unión entre un espacio y tiempo, resulta imposible acceder a un texto narrativo, ya que estos elementos son básicos en un análisis. Para la narrativa, el cronotopo permite concretar dónde se lleva a cabo los acontecimientos, y si sucede en diferentes espacios, lograr atisbar como se relacionan, además de facilitar un análisis en conjunto.

Dividir la trama de *Farabeuf* en distintos espacios y tiempos permite mayor claridad en el desentrañamiento de la obra, así como el atrevimiento literario en la misma. Al realizar un

95 *Ibidem*, p. 231.

96 Mijaíl Bajtín, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” en *Idem.*, p. 237.

97 *Idem.*, p. 402.

98 *Idem.*, p. 238.

99 *Idem.*, p. 408.

análisis, sustentado en la teoría de Bajtín, se nota como, en su composición, se correlacionan diferentes cronotopos que integran la imagen mental o final creada por el narrador.

Existe un dialéctica cronotópica, un dialogo entre espacios y tiempos distintos. Dinámica que se da a partir de lo que Eduardo Becerra llama “ discurso analógico”, pues “la analogía [...] supone la visión del cosmos como un sistema que, bajo su aparente multiplicidad, se rige por correspondencias secretas. El mundo surge así como una constelación de signos, y ya no de cosas, que alude a una armonía interior [...]”.¹⁰⁰ Así, para que el instante descrito en *Farabeuf* se perciba como unidad, “una serie de elementos irán estableciendo secretas vías de comunicación entre los distintos espacios y personajes”.¹⁰¹

Dichas analogías se estudiaran a profundidad más adelante, cuando se hable del reflejo en la novela. Por ahora, baste poner en contexto que, frente a la unidad discursiva propuesta por Elizondo, la segmentación en cronotopos de la trama destaca el nivel de complejidad que *Farabeuf* contiene pues, como el mismo autor señala con respecto a la concreción la novela, “se trata ya de un universo geométrico cuya cabal demostración serán los hechos particulares tangibles situados al otro extremo de esa gran polaridad del universo del discurso”.¹⁰² Así, *Farabeuf*, como mucha de la obra de Salvador Elizondo, se entiende en los términos que ella misma propone.

1.4.1 Los cronotopos en Farabeuf

En la composición de *Farabeuf* coexisten diferentes cronotopos que le agregan complejidad a la estructura. Las uniones espacio-temporal se interrelacionan veladamente; los espacios cambian abruptamente sin que se pueda percibir en cuál espacio está sucediendo la acción narrativa:

Como un rostro visto a través de la ventanilla de un tren en marcha, al producirse el grito de aquella mujer, tú pudiste ver, fugazmente, la amplitud magnífica de un cielo estrellado, y escuchaste, viniendo de la ventana que da sobre el jardín abandonado, con toda claridad, ¿no es así?, el tumbo acompasado de las olas, ¿recuerdas?(p.166).

100 Eduardo Becerra, “Introducción” en Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante*, ed. de Eduardo Becerra... *Op. Cit.*, p. 39.

101 *Ibidem*, p. 29.

102 Salvador Elizondo, “Teoría mínima del libro” en *Cuaderno de escritura... Op. Cit.*, p. 15.

El cronotopo de la playa/atardecer se entrecruza con el de la casa/tarde-noche. Presenta cómo la casa/tarde-noche, al ser la imagen mental completa que crea el narrador, incluye los demás cronotopos y así agregarle complejidad al argumento. Al aislar los diferentes cronotopos incorporados en *Farabeuf* se obtiene una mayor claridad de la configuración de la narración. Para este estudio se propone el siguiente orden:

1. Memoria/Narrador-cuerpo: Sin duda, este es el más importante ya que concentra los demás cronotopos expuestos en la novela. Aquí confluyen los cronotopos siguientes, los cuales se presentan simultáneamente. Resulta simbólico que la novela empiece y termine con la misma pregunta: ¿Recuerdas...? Partir de esa interrogante logra entrever que toda la narración se basa en una concepción subjetiva. Por su condición, la memoria alude a un tiempo pasado; no obstante, la rememoración sucede en el presente y tiene como espacio la mente del narrador. De modo que, el tiempos de las acciones sería establecido por el narrador; es decir, si parte del presente, tiempo de la narración, se vuelve punto de referencia para denominar la totalidad narrativa como pasado, puesto que el recuerdo ya sucedió. Así, al interior, los diferentes cronotopos coexisten, se combinan y se interrelacionan complejamente. Tal vez, por carecer de un espacio material, la memoria se excluye como un cronotopo en forma; sin embargo, cumple con lo que Bajtín esboza, ya que los “acontecimientos transcurren en tiempos diferentes (diferentes también en cuanto a duración) y en lugares diferentes; y, al mismo tiempo, están indisolublemente unidos en el acontecimiento unitario, pero complejo [...]”.¹⁰³ También, al ser un recuerdo individual, podemos perfilar que el espacio de este cronotopo es el cuerpo del narrador. Elizondo sugiere que “el cuerpo se convierte así, para los efectos de la evocación, en la referencia fundamental de la que deriva nuestro recuerdo [...] Fuera del cuerpo no podemos referir nuestras sensaciones a nada, y como dice Merleau Ponty, en la *Phénoménologie de la perception*, el cuerpo es la referencia del Universo”.¹⁰⁴ La idea de considerar al cuerpo, a manera de espacio, el mismo Elizondo lo esbozó al declarar que “concreción y posiblemente comunicación de sensaciones físicas por medio de la lectura. El fin artístico que yo perseguía era el de concretar eso [señala el libro

103 *Ibidem*, p. 406.

104 Salvador Elizondo, “Invocación y evocación de la infancia” en *Idem.*, pp. 19-20.

Farabeuf]; realizar eso [...] transmitir, mediante la palabra, sensaciones de tipo físico”.¹⁰⁵ Observado así, la percepción del narrador es crucial en materia del relato, pues “ toda percepción exterior es inmediatamente sinónima de cierta percepción de mi cuerpo, como toda percepción de mi cuerpo se explicita en el lenguaje de la percepción exterior”.¹⁰⁶

La imagen mental que el narrador construye se sustenta en la percepción que él tiene de los diferentes cronotopos, personajes y objetos con los que tiene contacto; sin embargo, los transgrede para permitir una configuración más estética. Memoria-cuerpo es un cronotopo inseparable porque “ el cuerpo, que ineluctablemente se encuentra inscrito en el tiempo, sufre modificaciones con el transcurso de este, es decir, que la esencia misma de las sensaciones se ve modificada por los años”.¹⁰⁷

Para la novela, en la que detalla el proceso creador de una imagen mental hecha por el narrador, se transgrede el orden del mismo. Advertir la importancia de las percepciones, tanto en el cuerpo como en la mente del narrador, precisa la estructura contenida en este cronotopo.

Por otro lado, conviene hacer un señalamiento con respecto a la figura del narrador. Como parte de su análisis a la estructura de *Farabeuf*, Eduardo Becerra acota que las voces narrativas al interior de la trama se dividen en: “Las dos parejas protagonistas: Farabeuf y la Enfermera; por un lado, y el hombre y la mujer sin nombres, por el otro, se convierten simultáneamente en los actores y narradores de los acontecimientos. Además de ellos, un anónimo interlocutor que se dirige siempre a Farabeuf y, por último, un narrador omnisciente que aparece en escasas ocasiones completarán la nómina de las voces narrativas”.¹⁰⁸ Dicha noción no la comparto, pues considero que las figuras del “interlocutor anónimo”, así como la de “un narrador omnisciente que aparece en escasas ocasiones”, rompe con la idea de unidad propuesta por Elizondo, además de volverse imperfecciones al interior de la trama pues no terminan por resolverse su función dentro de la misma. Estas figuras se concentran en el Narrador, nombrado así porque, como lo señala Becerra, no posee nombre. Así, la figura de

105 Citado en Adolfo Castañón (comp.), *Farabeuf visto por Salvador Elizondo*, en *Confabulario... Op. Cit.*

106 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Editorial Planeta-De Agostini, S.A., Barcelona, 1993, p. 222.

107 Salvador Elizondo, “Invocación y evocación de la infancia” en *Cuaderno de escritura... Op. Cit.*, p. 20.

108 Eduardo Becerra, “Introducción” en Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante*, ed. de Eduardo Becerra... *Op. Cit.*, p. 39.

Narrador se torna compleja, amén de sugerir una transgresión al modelo narrativo tradicional. De entrada, el espacio narrativo, como se mencionó líneas antes, es la memoria del Narrador al tratarse de una experiencia que él vivió, por lo que al principio de la novela se lee: “¿Recuerdas...? Es un hecho indudable que precisamente en el momento en que Farabeuf cruzó el umbral de la puerta, ella, sentada al fondo del pasillo, agitó las tres monedas en el hueco de sus manos entrelazadas y luego las dejó caer sobre la mesa” (p. 99). Posteriormente, el narrador alude a las acciones de la mujer joven: “Descolgaste el auricular del teléfono y sin darte tiempo de decir una sola palabra escuchaste su voz lejana que te imploraba venir en su ayuda, que te pedía vinieras a su lado mediante el proferimiento de una fórmula convenida. ¿Acaso lo has olvidado? No esperabas ya esa llamada y sin embargo la campanilla del teléfono sonó cuando tú sabías que sonaría. Ahora has venido en busca del recuerdo de la Enfermera —la mujer— siempre vestida de blanco” (p.106). La llamada referida la realiza la mujer joven después de ver la fotografía, para que el doctor Farabeuf se presente y se lleve acabo la ceremonia en la Casa. Lo destacable es que el Narrador, en estos dos momentos no tiene una intervención directa, sólo narra las acciones de los otros personajes, por lo que se torna en una narración testimonial. Paralelamente, establece un diálogo con los personajes: “—Es usted una persona en extremo meticulosa, doctor Farabeuf. Esa meticulosidad ha contribuido, sin duda, a hacer de usted el más hábil cirujano del mundo. ¿Está usted seguro de no haber olvidado nada?” (p. 102). Consolida una igualdad entre él y los personajes. Asimismo, tiene participación directa en la trama en distintos cronotopos como el paseo en la Playa, o el *Teatro instantáneo del maestro Farabeuf*, el Salón de la representación en forma de personaje, como se verá a continuación. Al tratarse de una representación de una ceremonia que por un proceso estético configurará como una imagen mental, reflejo de un recuerdo, lo convierte en un demiurgo; de este modo, por momentos se torna en un narrador omnisciente al narrar acciones que, por la distancia espacial y temporal, le son imposibles presenciar. Tal es el caso de la llegada del doctor Farabeuf a la Casa, pues él se encuentra al interior de la misma: “Hoy ha tenido que desviarse considerablemente de su ruta habitual al salir de la Escuela de Medicina para venir hasta aquí. Ha vacilado usted antes de atreverse a entrar en esta casa en la que vivió

tantos años. Al llegar la primera vez ante la puerta no entró y volvió sobre sus pasos para dirigirse nuevamente al Carrefour a esperar el autobús que lo llevaría a su casa en el otro extremo de la ciudad” (p. 103). Conforme avance este estudio se detallará la participación del narrador al interior de la trama, en sus distintas facetas, por ahora sólo resta destacar la complejidad respecto a la función del Narrador planteada por Salvador Elizondo.

2. Casa/tarde-noche: Se trata de la imagen mental hecha, reflejo de la experiencia que el narrador tuvo en la representación en el Salón y que, vía la transgresión, es estetizado. Aquí se lleva a cabo la ceremonia descrita. Cuando, al inicio en la novela, se lee: “Es un hecho indudable que precisamente en el momento en que Farabeuf cruzó el umbral de la puerta, ella, sentada al fondo del pasillo, agitó las tres monedas en el hueco de sus manos entrelazadas y luego las dejó caer sobre la mesa” (p.99), presenciamos lo que, en apariencia, es una imagen concreta. Usar el adjetivo “indudable” indica que es un pensamiento ya definido, que está terminado y sólo faltaría ver las consecuencias del mismo; sin embargo, conforme avanza la narración, se irán proyectando los componentes (escenarios-tiempos, personajes, elementos, etc.) que la constituyen. Por decirlo con otras palabras, la imagen se descompone en sus partes individuales.

Se trata de una analepsis que transgrede el orden natural de la creación. Su tiempo es la tarde, como el mismo narrador lo indica: “El hecho es que aquella tarde nos encontrábamos allí, en esa casa enorme, abandonada”(p187). Empero, el tiempo parece avanzar, dado que también se habla de un tiempo nocturno: “Desde el fondo del pasillo, sumida en la penumbra—la luz no ha cambiado: está cayendo la noche—, un olor a formol invade hasta el último resquicio de esta casa abandonada...”(169). Dicho cambio temporal se da con la presencia, no física, sino metafórica, del supliciado: “Su presencia es como la inminencia de la llegada de la noche. Algo en su mirada que parecía sondear el recuerdo nos iba quitando la luz para darnos, en vez de ella, la sombra. ¿Quién es ese hombre que lleva la noche consigo donde quiera que va? Su presencia es como la premonición súbita de las sílabas de un nombre que hemos olvidado, unas sílabas rápidas pero informes” (p.153). La imagen del hombre ejecutado se convierte en la metáfora del cambio de la luz a la oscuridad.

Simbólicamente, el supliciado, por lo que representa en relación con la violencia, el dolor, se erige como esa parte oscura de la naturaleza humana que, representado por la noche, enturbia la inocencia que tiene el narrador y la mujer joven.

Posteriormente se analizará la pérdida de la inocencia, de la infancia (representado con el niño en la playa) en el capítulo II, por lo pronto resulta considerable destacar este avance temporal representado en este cronotopo, ya que es un cambio que también se da en la perspectiva del narrador por el valor alegórico que él le otorga. Asimismo, surge la consideración del tiempo climático. Durante este cronotopo, el narrador insiste en que “Al transponer aquel umbral—¿quién lo hubiera traspuesto bajo la lluvia, viniendo desde aquella encrucijada?— se confundía el recuerdo con la experiencia (esto quizá debido a la tenacidad de esa lluvia menuda que no cesaba de caer hacía muchos días)” (p.105). Más adelante se estudiará la relación temporal, por las instancias liquidas, entre los diferentes espacios; mientras, cabe destacar el vínculo con otro cronotopo: Pekín/ Farabeuf vía atmosférica.

3. Playa/atardecer: Aquí, el narrador, ya como personaje, se sitúa paseando por una playa con la mujer joven: “Era el atardecer. Caminábamos por la playa hablando de cosas banales. Nos cruzamos con una mujer vestida de negro que era seguida por 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. Sí, lo recuerdo todo perfectamente” (p.134).

Durante el trayecto, se presenta un niño y una mujer vestida de negro acompañada por un perro. Metafóricamente se trata de la muerte o pérdida de la inocencia. El niño que construye un castillo de arena es la representación de la infancia, la inocencia; al crear un castillo como un juego sin mayor motivación que su recreación. La marea, movimiento acuático que representa el paso del tiempo, destruye la edificación: “... el espectáculo, por muchos conceptos significativo, de un niño rubio que construía, durante el trayecto de ida del hombre y la mujer, un castillo de arena que ya habría sido arrasado por la marea durante su trayecto de regreso” (p.146). Así, la mujer vestida de negro se torna en la figuración del luto, vinculado a la muerte. Por otro lado, el perro, descrito como acompañante de la mujer, sería el elemento que prepondera la

memoria frente a la fotografía: “ —Hubiéramos fotografiado a los perros./—Era difícil fotografiar a los perros; nunca se quedan quietos y las placas no son lo suficientemente sensibles. Había poca luz, ¿recuerdas?” (pp. 132-133). Los perros, de acuerdo con el doctor Farabeuf, son difíciles de fotografiar, no así, en la mente pueden tener un espacio, como lo demuestra este cronotopo. Este cronotopo permite la apertura al análisis de los tópicos de la pérdida de la infancia, el tabú de la sexualidad y del cuerpo, los cuales serán explorados, así como sus implicaciones al interior de la trama, en el capítulo II. Más adelante se estudiará la relación temporal, por el elemento acuático en la marea y la lluvia, entre los diferentes espacios; mientras, cabe destacar su correlación, vía las instancias liquidas, con la Casa/tarde-noche.

4. Pekín, China/tarde: La descripción que hace el doctor Farabeuf en la novela dice así: “Era un día lluvioso. Pekín. 1901. Enero de 1901. Empezaba a caer la tarde. Por aquel entonces sólo había 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.” (p.160) Se trata de un viaje que realiza el doctor Farabeuf a China, como parte de una misión de espionaje religioso, vestido de abate y bajo el apelativo de Paul Becour. Asimismo, allí conoce a Mélanie Dessaignes (una monja, que dentro del juego de reflejo, o cambio de personalidades, sería la enfermera) y donde Farabeuf toma la fotografía del suplicio. Principalmente, sirve para contextualizar la imagen del supliciado al interior del argumento. Por la exposición que le realiza Farabeuf al narrador, este destaca el clima (lluvioso) y el tiempo (tarde). Destaca el vínculo climático con el cronotopo de la Casa/tarde-noche: “Al transponer aquel umbral—¿quién lo hubiera traspuesto bajo la lluvia, viniendo desde aquella encrucijada?” (p. 105) como el momento del día en el que se realiza la representación: “El hecho es que aquella tarde...” (p. 187).¹⁰⁹ Generando la incertidumbre en el lector, pues no se confirma donde exactamente está lloviendo. Aunque, en la idea de unidad realmente se trata de la misma lluvia, dado que todos los lugares son un mismo lugar. El cronotopo se erige a partir de la fotografía, que al verla, el narrador le otorga un valor simbólico; dicho valor lo obtiene al ambientarlo en un sitio donde tienen lugar distintas situaciones a las que les atribuye un sentido determinado. De entrada, la

109 Ver Casa/tarde-noche.

sexualidad hace su aparición en este cronotopo: “—Y luego, hermana, ¿qué pasó?/ — Mi cuerpo flaqueó...”(p.233). Durante la estancia, Farabeuf (Paul Becour) y la enfermera (Mélanie Dessaignes) sostienen relaciones sexuales. Se presenta la sexualidad al interior del tabú religioso. Esta circunstancia, al mismo tiempo de transgredir los convencionalismos católicos, le otorga un sentido erótico a la fotografía, y al cronotopo en general, por las condiciones en la que fue tomada.

5. El Anfiteatro de la Universidad de Medicina/ Noche: Se desarrolla en un tiempo y espacio diferente a la imagen mental del narrador. Muestra, tanto la naturaleza del acto de mutilar como del acto sexual. Mientras esto sucede, va exhibiendo la esencia de la ablación: la crueldad y placer que significa el hecho. Representa los deseos oscuros de la condición humana: “¿Piensas acaso que aquellos hombres que se afanaban silenciosos en torno a él estaban realizando una 'investigación' semejante a las que se realizan en la carroña de los asesinos guillotinado y de los asesinados en la noche, en el Gran Anfiteatro?” (p.155).

Las mutilaciones se realizan por la noche que, como se vio anteriormente, significa la violencia, el dolor y el placer del suceso. Así, este cronotopo se relaciona con la Casa/ tarde-noche, al igual que con la memoria, ya que se describe la cualidad velada del deseo. Para la configuración del espacio, el narrador lo estructura ornamentándolo con imágenes de un alto contenido erótico: “[...] tu desnudez se confundiría en la mente del maestro con la desnudez de aquellas mujeres que la mano de un pintor inquietante había trazado sobre la bóveda de ese depósito de cadáveres mutilados” (p.231). Dicha característica confirma el tabú de la sexualidad, pues el doctor Farabeuf y la enfermera tienen relaciones sexuales en el sitio, proyectando la oscuridad, lo subterráneo del coito: “[...]usted querido maestro, que en una noche de delirio concertó un convenio singular con una puta vieja a quien los estudiantes de medicina llamaban *Mademoiselle Bistouri* o bien 'La Enfermera' por su marcada proclividad, como el personaje de Baudelaire, a acostarse indiscriminadamente con preparadores de anfiteatro y manipuladores de cadáveres” (pp.154-155). Con este cronotopo, el narrador crea un escenario donde los instintos más primitivos, los deseos rechazados, tienen cabida alejados de la moral; pero con gran influencia al interior de la mente del Narrador.

6. Teatro instantáneo del Maestro Farabeuf/ noche: Mencionar este cronotopo es hablar del primer referente real-intradiegético, como se verá más adelante, en el que el narrador adquiere varios de los elementos que configuran la imagen mental. Se desarrolla en la noche porque comparte tiempo con el anfiteatro (primer nivel de la creación) y con una parte de la imagen final. Constituye un referente el cual el narrador resignificará, y sirva de base del contexto en los dos cronotopos citados: “Una que otra lucecilla, apenas perceptible, pero reproducida al infinito por las dos superficies de los espejos que constituían, uno el forllo de aquel escenario y el otro el fondo del salón, creaba una penumbra chispeante dentro de la que era posible discernir las siluetas de todos los objetos aunque no hubiera sido posible precisar la identidad de los espectadores. ¿Quién eras tú aquella noche?” (p. 205).

Ahora bien, se trata de una especie de espectáculo ambulante en el que, por medio de un proyector, se exhibe la fotografía del suplicado; asimismo, se explica su composición y sentido. Al asistir a este espectáculo, el narrador tiene contacto con “la materia prima” que conformará la ceremonia en la Casa. La naturaleza cruel de la fotografía le representa algo de su naturaleza ya que es “[...] la prefiguración de nuestras posibilidades”.¹¹⁰ Por la disposición espacial, el narrador y la mujer se vuelven los protagonistas del espectáculo al ser reflejados por el espejo: “El estrado, que se elevaba apenas unos cuantos centímetros del nivel del piso del salón, estaba colocado frente a un enorme espejo que pendía en el muro del fondo y el decorado estaba también constituido por otro espejo que reflejaba al infinito su propia imagen reflejada en el espejo del fondo del salón. Nosotros estábamos, entonces, colocados entre las superficies de los dos espejos”(p. 205).

Posteriormente, se caricaturiza al personaje de Farabeuf, dado que no es un cirujano prestigiado ni un abate religioso, sino un simple presentador vestido con un *Kimono*: “Un hombre grueso, de edad, que iba ataviado con una bata china negra, raída, subió al escenario y después de dirigirnos una mirada procedió a dar comienzo al espectáculo” (p.205). En lo que se refiere a la transgresión de la naturaleza del personaje (Farabeuf), esta le permite al narrador darle un sentido simbólico, pero para lograrlo tuvo que haberlo conocido en su verdadera forma; de manera que se muestra

110 Salvador Elizondo, “La esfinge perpleja” en *Cuaderno de escritura...Op. Cit.*, p. 121.

cómo se construye un personaje a partir de un sujeto real. La estructuración del cronotopo sirve como base al narrador para su representación: “He pegado en la cubierta de cada uno de ellos una etiqueta que dice *Aspects Médicaux de la Torture*. Al final de la función hemos dispuesto, Farabeuf y yo, que se siga el procedimiento tradicional de la primera época del Teatro Instantáneo” (p.247).

7. Fotografía/ Histórico-Simbólico: Se propone este elemento como cronotopo por distintas razones. Para empezar, tiene un espacio y tiempo definido por un contexto histórico. Su origen es: “ el 10 de abril de 1905, en la plaza Ta-Tché-KO de Pekín, era torturado hasta la muerte por el procedimiento del *leng-tch'é*—o de los cien pedazos— Fu Tchu Ki, asesino del príncipe mongol Ao Jan Wan que vengaba así el que este hubiera quitado a su esposa”.¹¹¹ Tanto el narrador, como el propio Elizondo, lo resignifican para darle un sentido literario. Al postular la transgresión de la fotografía a su contexto histórico posibilita la reconfiguración la realidad. Dicha alteración acontece en la percepción del narrador. Al manipular el sentido de la fotografía, el narrador le confiere un sentido más estético de acuerdo a sus intereses. Se trata de una especie de retoque, permitido por la naturaleza de la fotografía, para que tenga un efecto más contundente. Inclusive, como parte de la novela, dicho retoque tiene una presencia más relacionada con la técnica: “Originalmente podía verse, en segundo término, al fondo, el letrero de la sucursal de Pekín de *Jardine Matheson & Co.*, pero lo recorté porque me parecía que desentonaba con el carácter más solemne de la escena principal que había captado en aquella fotografía...”(pp.134-135). Así, se permite embellecerla quitando algunos elementos que interfieran en la idea que el fotógrafo quiere proyectar. Tal parece que la fotografía, como técnica, puede aprehender un instante definido: “—La fotografía —dijo Farabeuf— es una forma estática de la inmortalidad” (p.117); pero subordinado a la subjetividad de quien la vea. Farabeuf, intradiegeticamente, toma la fotografía buscando “... ayudar a la memoria”(p.132),y con ello trata de congelar un instante específico de la historia, pero es el narrador quien le da su significación final al momento de interpretarla. La fotografía como referente extradiegética es reflejado, transgresivamente, en el universo intradiegético;

¹¹¹ Eduardo Becerra, “Introducción” en Elizondo, Salvador, *Farabeuf o la crónica de un instante...* Op. Cit. p. 25. Para mayor detalle ver el apartado 1.4.3 Reflejo como forma de transgresión/ g) referente a los elementos.

sin embargo, para que este efecto suceda, tiene que tener una equivalencia de tiempo y espacio tanto al interior como al exterior de la novela.

Ahora bien, al interior de la trama, la fotografía adquiere un valor simbólico. Su espacio es el cuerpo y el tiempo es el instante en el que el supliciado muere: “Afirma usted, maestro, que el rostro, que ese rostro que usted fotografió, es el rostro de un hombre en el instante mismo de su muerte. Afirmo usted, por otra parte, en su interesantísimo trabajo acerca de la fisiología del supliciado que, por lo general en estos casos, debido a la concatenación del terror psíquico con el paroxismo de las sensaciones se produce una súbita secreción de adrenalina, la que actúa sobre ciertas células nerviosas... determina por el cambio repentino de polaridades una levísima vibración de la capa superficial del tejido conjuntivo...”(p. 222). El narrador como la mujer joven quieren recrear este cronotopo en la ceremonia de la Casa, por lo que el cronotopo adopta una relevancia importante. Salvador Elizondo decidió incluir la fotografía, a diferencia de otros referentes como el cuadro *Amor Sagrado y Amor Profano* de Tiziano, porque tiene una incidencia directa en la trama; por lo que, las características de la fotografía son constantemente modificadas de acuerdo a la percepción del narrador y la joven, creando una ambigüedad respecto al sexo del supliciado: “El supliciado es un hombre bellísimo. En su rostro se refleja un delirio misterioso y exquisito. Su mirada justifica una hipótesis inquietante: la de que ese torturado sea una mujer. Si la fotografía no estuviera retocada a la altura del sexo, si las heridas que aparecen en el pecho de ese individuo fueran debidas a la ablación cruenta de los senos no cabría duda de ello” (p. 221). Sin embargo, constantemente aluden al instante y al cuerpo del mismo.

8. Salón-Representación/ Noche: Cabe decir que es donde se desarrolla la representación de la ceremonia que el narrador quiere recrear. Puede afirmarse que se trata del referente real de la casa. Se sitúa en un salón, donde se erigió un escenario, que busca representar el sentido simbólico que la fotografía contiene: “He colocado un pequeño estrado en el fondo del salón. No es muy alto pero sirve para el fin al que está destinado”(p.243). Sucede durante la noche: “He traído esta noche unos cuantos libritos viejos, todos iguales, comprados por peso en un depósito de papel viejo” (p.247). Conserva esta cualidad a lo largo del proceso creador descrito en

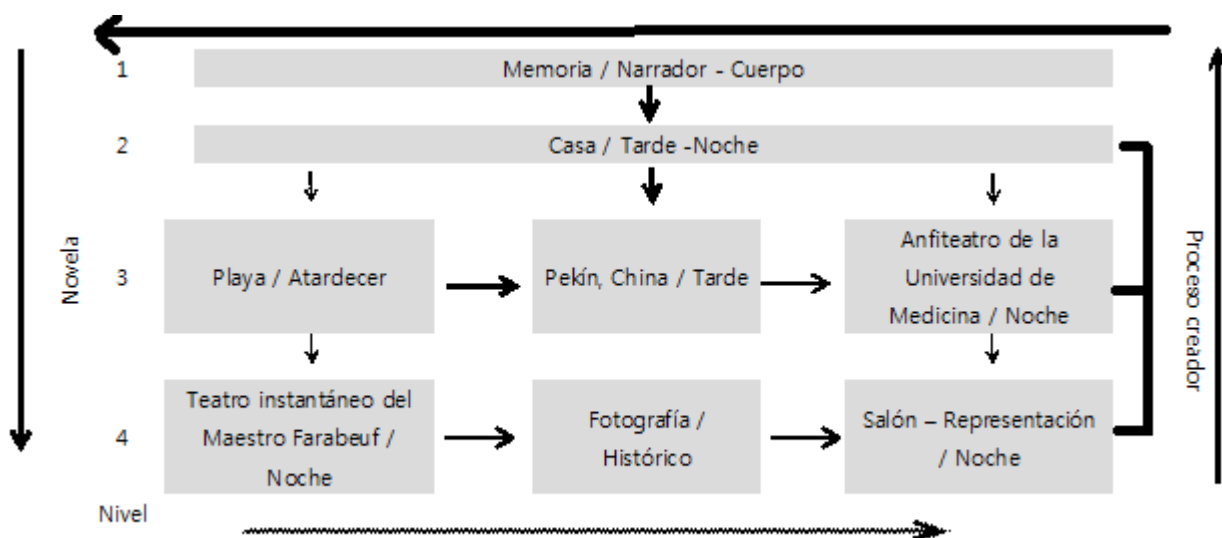
la novela. El cronotopo se sitúa al final de la novela, esto es el último capítulo, y se presentan los verdaderos referentes que constituyen la imagen mental del narrador: “Al fondo de ese pequeño escenario improvisado he colocado el espejo y un cartón blanco de regulares proporciones sobre el que serán proyectadas las imágenes de la linterna mágica” (p.243). Por momentos el narrador, dentro de la trama como personaje, tiene que remediar las carencias de los elementos para que la representación sea lo más veraz posible: “Hubiera sido preciso tener otro espejo, pero esta deficiencia la he suplido con un poco de ingenio. He dirigido todas las luces disponibles hacia la ventana que da a la calle del lado derecho del salón. Toda esa luz, reflejada sobre los vidrios, convierte la ventana, en cierto modo, en un espejo que, si bien es bastante opaco, sirve, como quiera que sea, para los fines a los que está destinado”(p.243). Lo importante no es la exactitud de la representación, sino el significado del mismo: “Llegado el momento, estas actitudes, estas representaciones de un hecho figurado, cobrarán un sentido diverso. Seremos quizá capaces de descubrir en su forma el significado que han tenido en nuestra imaginación” (p.249). Este cronotopo sería el reflejo del primero, es decir la Casa/tarde-noche, pero sin el filtro de la mente del narrador que lo ha dotado de una significación y cuyos elementos han adquirido un valor simbólico superior que sólo la visión estética puede otorgarle.

1.4.2 Niveles narrativos

De los cronotopos anteriores se puede establecer diferentes niveles narrativos que permiten esclarecer la manera en la que confluyen al interior de la trama. Para el estudio de la estructura propongo un esquema conformado por cuatro niveles, los cuales se desarrollan en dos direcciones: a) el desarrollo propuesto por la novela; b) un orden natural de un proceso creador, al mismo tiempo estetizante, aludido en la trama. Estas direcciones infieren dos maneras de entender la novela a partir de los cronotopos descritos anteriormente.

La distribución responde a la relación entre cronotopos en un mismo nivel narrativo. El esquema postula que los cronotopos, por su importancia en la trama, pueden agruparse de acuerdo al momento narrativo que está describiendo en la novela. Al tratarse de una imagen que se descompone, pero que en un sentido inverso se construye, considero importante

dividirlo de esta manera para que la propuesta, así como su composición, sea más clara y el análisis de la distribución sea más específico:



Como se ve en el esquema, se proponen dos direcciones para entender la trama en los procesos de construcción y deconstrucción del recuerdo, aunque puede tener otras dada la naturaleza de la estructura, donde sus componentes son una síntesis de la unidad. Dicha característica la sugiere el propio Elizondo ya que en el “Aviso”, antes referido, se lee: “Cuando se lea en este libro: Incídase de izquierda a derecha...; atáquese el borde izquierdo del pie...; prosígase hasta la cara derecha del miembro...; adviértase que los términos *izquierda* y *derecha* se refieren al operador y no al operado” (p.214). Podría pensarse que, por el uso del verbo “incidir” se trataría de una especie de instrucción, como en un manual; no obstante, siguiendo la idea que expone, ¿porqué no transgredir la imposición que nos postula el autor?

Por otro lado, en el capítulo VII, el penúltimo y anterior al que se narra la representación en el Salón, se apunta que: “La primera parte del ejercicio está concebida para hacerte comprender todas las posibilidades de la multiplicidad del mundo: trata de concebir este clatro reflejado en el espejo” (p.229). La figura del clatro tiene una relación con la estructura, como lo señala Eduardo Becerra:

El clatro se muestra desde dentro de la narración como imagen explícita de la estructura novelesca; incluso, en el penúltimo capítulo este objeto aparece como método adivinatorio, similar al *I Ching*, capaz de descifrar el enigma que atraviesa de principio a fin la historia. Este enigma es el centro que, como en el clatro, también en la novela traspasa todos los círculos que abarca el argumento; pero lo significativo es que, tanto en uno como en otro caso, ese

punto central es un orificio, un hueco vacío que ni las palabras ni los actos pueden colmar ni dotar de sentido.¹¹²

Asimismo, referente a la relación que se establece entre los distintos espacios y tiempos, así como los fragmentos de la novela, Patricia Reveles apunta:

Farabeuf consta de nueve capítulos que están integrados por fragmentos que no pueden ser considerados párrafos estrictamente. Esto se debe a la relación no tradicional que se establece entre ellos. No es progresiva, sino asociativa. Además, en cada uno de ellos se opera un cambio en el tiempo verbal, con respecto al narrador o en el ritmo de la acción. De este modo, los fragmentos únicamente adquieren sentido en relación con otros fragmentos que no pertenecen necesariamente al mismo capítulo, así que la relación creada depende de cada lector. Todo esto sucede de acuerdo con el funcionamiento del clatro descrito en Farabeuf, se trata de una esfera formada, a su vez, por tres esferas que poseen seis orificios cada una.¹¹³

De modo que, empezar por el inicio o el final es decisión del lector, dado que las dos formas son válidas. Lo que este esquema propone es una relación asociativa entre los diferentes cronotopos, agrupados en cuatro niveles narrativos que se correlacionan, pero que también determinan momentos narrativos trascendentes para la trama, en dos direcciones que describen un proceso en sentidos opuestos. Ahora bien, la justificación de las dos direcciones es la siguiente:

a) NOVELA.- *Farabeuf* inicia con la pregunta: ¿Recuerdas...? La pregunta presupone que se tratará de un recuerdo, algo que ya pasó y no va a poder modificarse. Sin embargo, la imagen comienza un proceso de descomposición que la llevará a presentar los componentes originales que la constituyen. A pesar de que este desarrollo es ajeno a la linealidad cronológica del tiempo, este corresponde a la naturaleza de la memoria. Al recordar, se produce una retrospectiva de acontecimientos pasados. Básicamente, la novela propone partir de la memoria (¿Recuerdas...?) y la imagen concreta del narrador (Casa/ tarde-noche) que se erige como un recuerdo definido, para luego seguir con el proceso que lo llevó a construirla con esas características (escenarios, elementos, personajes). La memoria responde a su naturaleza retroactiva; es llevar el recuerdo hasta sus últimas consecuencias. Ir más allá del recuerdo, o la imagen mental del narrador, y poco a poco reconstruir cada una

112 Eduardo Becerra, "Introducción" en Elizondo, Salvador, *Farabeuf o la crónica de un instante... Op. Cit.* p. 29.

113 Patricia Reveles, "Para una lectura iconotextual de Farabeuf de Salvador Elizondo" en *TRANS- Revue de littérature générale et compare*, 4 | 2007, (Publicado el 18 julio 2007), <http://trans.revues.org/212> ;DOI : 10.4000/trans.212. [consultado el 01 octubre 2016]

de las sensaciones, los referentes y componentes que construyeron ese recuerdo, y por ende la cosmovisión que lo sustenta.

b) PROCESO CREADOR.- La novela termina con la misma pregunta con la que inicia. Característica que genera una percepción de circularidad. Ya se mencionó antes, *Farabeuf* puede leerse en las dos direcciones. Para esta, la segunda, insinúa un proceso creador. Así pues, se parte del nivel 4, relativo a los referentes reales intradieгéticos. Antes que nada, el nivel 4 cuya mayor representación se halla en el último capítulo, el IX, donde sucede el cronotopo del Salón-Representación/ Noche en el que se encuentran los elementos que constituyen la imagen, pero en su verdadera dimensión. De hecho, para el proceso creador descrito es indispensable partir de referentes externos que lo ayuden a elucubrar una obra, se trata de los puntos de referencia de los que se iniciará la resignificación de los mismos, y así, logren crear una imagen estético. Durante el nivel 4, como se verá más adelante, el narrador-creador tendrá contacto con los diferentes estímulos externos que en el nivel 3 tendrán un valor simbólico y, así, en el nivel 2 conjuntarlos en una sola imagen significativa que tendrá lugar en el nivel 1. Visto de esta manera, tiene una lógica consecutiva; no obstante, al terminar en el nivel 1, el principio del desarrollo de la novela, podría empezarse a leer en el orden propuesto por Elizondo y con ello volver a ver este proceso, pero en la lógica del recuerdo, como algo ya pasado. Esta cualidad le da el sentido de circularidad en el que se profundizará posteriormente.

Siguiendo el orden de la novela, así se justifican los diferentes niveles narrativos propuestos en el cuadro anterior:

1. La memoria: Es, simultáneamente, un cronotopo y un nivel narrativo. Aquí confluyen los otros cronotopos. Dentro de la memoria se desarrollan todos los espacios y los tiempos descritos. Contiene la imagen final (nivel 2), los elementos resignificados (nivel 3) y los referentes reales-intradieгéticos (nivel 4). Dicho nivel sucede en la mente del narrador, dado que es él quien sabe, o tiene, los elementos que van a configurar la imagen. Sólo el narrador conoce los referentes, además de decidir qué es lo que quiere que el lector vea, en el orden que él decida.
2. Se trata de la imagen concreta (recuerdo) o, por decirlo de otra manera, la concreción del proceso creador. En la Casa/Tarde-Noche se concentran los elementos simbólicos del nivel 3, articulados de manera armónica para tener un efecto estético. De este

nivel puede decirse que es la obra final que satisface al narrador, pero que le es ajena por que ya está en un plano diferente; en otras palabras, el narrador la contempla como el artista a su obra terminada, con un nivel de desapego porque ya no puede intervenir en ella.

3. Nivel simbólico: Se nombra a este nivel como nivel simbólico, pues en él los elementos aludidos en el siguiente nivel son resignificados al interior de la trama. Los diferentes cronotopos que constituyen el nivel 2 (la Casa), pero que también están en un nivel de creación. Lo importante de este nivel es que es el vaso comunicador entre los niveles 4 y 2, es decir, entre los referentes reales-intradiegéticos y la imagen final. La playa, el Pekín donde Farabeuf era Paul Becour y el Anfiteatro son el reflejo¹¹⁴ de los referentes presentados en el *Teatro instantáneo del Maestro Farabeuf*, de la Fotografía del Supliciado y, evidentemente, del Salón-representación.
4. Referentes reales-intradiegéticos: Son los referentes que detonan la creación de la imagen (nivel 2). Primero, el narrador y la mujer joven asisten al *Teatro instantáneo del Maestro Farabeuf*; es allí donde ven la Fotografía del supliciado, que despierta en ellos deseos y sensaciones que representarán en el Salón-representación. Para la novela, el plano de los referentes reales-intradiegéticos es tan simple, cronológico y falto de imaginación, como la realidad misma. A diferencia de los otros niveles, donde la subjetividad del narrador, así como su perspectiva estética, tienen un registro poético. Se trata de un nivel hasta cierto punto patético dado que se muestran los componentes en una dimensión plana; no obstante, sin este nivel los demás no hubieran existido pues no tendrían un punto de referencia real del cual partir. Los niveles 1,2,3 son los relativos al proceso creador, son en ellos donde el poeta (o el artista) embellece la realidad.

De la relación entre los diferentes niveles, así como las direcciones de lectura y el proceso creador aludido, conviene hacer hincapié en dos espacios que derivan de esta dinámica. Como parte del universo intradiegetico creado por Salvador Elizondo subyace un proceso creador, en contraste con el proceso de la memoria. Asimismo, se instauran dos espacios: el espacio real-intradiegético y el poético-intradiegético.

114 Ver 1.4.3 Reflejo como forma de transgresión.

Para la estructura de la novela, el espacio real-intradiegético se desarrolla sólo en el nivel 4 de narración, teniendo como principales escenarios el *Teatro instantáneo del Maestro Farabeuf*, presentado en el capítulo VII: “Estoy seguro de que esto no se te ha olvidado, pues la extraña sensación que tal espectáculo interminable producía en los espectadores era, sin duda, algo memorable. De pronto se extinguieron las luces, pero no totalmente, como sucede en el teatro minutos antes de que dé comienzo la función” (p. 205). Asimismo, el Salón, donde se realiza la representación de la ceremonia descrita al inicio pero con un enfoque muy limitado, es desarrollado en plenitud en el último capítulo:

Como una prueba de amor he decidido regalarte hoy un rato de esparcimiento. Celebramos, tú y yo, un aniversario secreto. No lo habrás olvidado, ¿verdad? He cambiado la disposición de los muebles. He colocado un pequeño estrado en el fondo del salón. No es muy alto pero sirve para el fin al que está destinado. Al fondo de ese pequeño escenario improvisado he colocado el espejo y un cartón blanco de regulares proporciones sobre el que serán proyectadas las imágenes de la linterna mágica (p. 243).

Resalta, en ambos espacios, la noción de teatralidad, de puesta en escena y representación. Se alude a un montaje de escenarios, pero en un sentido plano, haciendo referencia a los problemas técnicos, el acomodo de objetos, escenografía y elementos representativos.

Durante la función del *Teatro instantáneo del Maestro Farabeuf* se muestran componentes que algunos fragmentos antes fueron expuestos, aunque de una manera simbólica y en apariencia ajena al desarrollo de la trama, como el libro “*Aspects Médicaux de la Torture Chinoise... Précis sur la Psychologie... no, Physiologie... y luego decía algo así como: renseignements pris sur place à Peking pendant la revolte des Chinois en 1900... el autor era H. L. Farabeuf... avec planches et photographies hors texte...*” (p. 112). Ya en el *Teatro* aparece como: “Antes de que tuvieran tiempo de levantarse de sus asientos, la Enfermera cruzaba el salón y ofrecía en venta unos folletos impresos modestamente. En la cubierta podía leerse el siguiente título: *Aspects Médicaux de la Torture, par le Dr. H. L. Farabeuf, Chevalier de la Légion d’Honneur, etc...*” (p. 207).¹¹⁵

Por lo que respecta al Salón de la representación, es allí donde otros elementos de la ceremonia encuentran un referente real-intradiegético.¹¹⁶ Así, en el nivel 3 adquieren un valor simbólico y dimensión propia; es decir, se forman nuevos espacios, como el paseo en la Playa: “Usted es proclive al ensueño. Busque usted, entre todos los objetos que celosamente

115 Para mayor profundidad en estas correlaciones al interior de *Farabeuf*, véase el apartado 1.4.3 Reflejo como forma de transgresión.

116 Véase 1.3 Transgresión como experiencia estética: un estado sublime.

guarda en los desvanes de esta casa vieja, algo —esos libros, los instrumentos enmohecidos, que tanta inquietud le causan. O bien descanse usted. Trate de salir de sí misma. Adquiera nuevos intereses. Una temporada cerca del mar...” (p. 209). La Enfermera, al platicar con la mujer joven, le insinúa un viaje al mar, lo cual sirve para que, posteriormente, se muestre el cronotopo de la Playa.

Finalmente, todos estos elementos conformaran la ceremonia en la Casa, la cual se convertirá en la imagen mental creada por el Narrador. Ahora bien, debido al desarrollo narrativo de la trama, con la exhibición repentina de espacios y tiempos, en apariencia inconexos, el seguimiento es difícil. Sin embargo, al emprender un acercamiento inverso permite establecer un orden más próximo al proceso creador.

1.4.2.1 La botella de Klein

Farabeuf presenta una estructura circular, además una propuesta literaria sustentada en un instante; es decir, se trata de una estructura cerrada y autorreferencial. Salvador Elizondo señaló, en una entrevista a Danubio Torres Fierro, que:

Necesitas, forzosamente, una lectura correlativa al sentido con que la escritura fue hecha. [...] Yo quisiera producir un texto que no sea posible ni interpretar ni recordar ni manipular lógicamente de ninguna manera. Quisiera producirlo de tal forma que fuera autosuficiente en la medida de una lectura óptica. Es decir, que no trascendiera estrictamente los límites de su longitud tipográfica, y que esa lectura constituyera una experiencia del mismo orden (o, cuando menos, de un orden correlativo) al que presupone la experiencia de la escritura.¹¹⁷

Así, considero oportuno establecer una topografía que logre representar, de manera gráfica, la estructura de *Farabeuf*; además, facilita la aproximación a una conformación narrativa tan compleja como la que presenta.

Por sus características, para este análisis se propone la Botella de Klein:

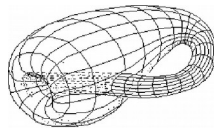


figura 1¹¹⁸

117 Citado en Adolfo Castañón (comp.), *Farabeuf visto por Salvador Elizondo*, en *Confabulario... Op. Cit.*

118 La botella de Klein es una superficie que fue descubierta por Felix Klein en 1882. “ Esta superficie no tiene derecho ni revés y, en consecuencia, ni interior ni exterior. Se le puede imaginar como una botella en cuyo fondo abombado se ha

Dicha estructura no es ajena a la narrativa de Elizondo. Como parte de una entrevista ofrecida a Emilio González, y tratando la novela *El hipogeo secreto*, Salvador apuntaba: “Lo que me propuse fundamentalmente era el desarrollo de una acción a lo largo de una línea o de una superficie que tuviera la forma de la banda de Moevius [sic], o bien el desarrollo de una acción dentro de un ámbito con las particularidades que tendría un ámbito del tipo de la botella de Klein”.¹¹⁹

La botella de Klein fue propuesta en el campo de las matemáticas, sin embargo, el psicoanálisis, en particular Jaques Lacan, la recuperó para el estudio de las estructuras cerradas. Con respecto a la figura, Jacques Lacan propone que:

La figura de la botella de Klein no es dada bajo un aspecto engañoso, porque es el aspecto bajo el cual la estructura nos engaña, es el aspecto bajo el cual parece que nuestra conciencia, que nuestro pensamiento, nuestro de significado se redobla como un doblez interno [...] Quiero decir a un cilindro que ustedes encurvarán para que se reúna por la sutura de los dos cortes circulares que lo terminan.¹²⁰

Puesto así, se logra establecer un paralelismo entre la figura y la estructura de *Farabeuf*. Dada su composición, el primer acercamiento resulta engañoso, pues la ceremonia expuesta al inicio, calificada por el Narrador como “un hecho indudable”, se va descomponiendo en los elementos que la forman; asimismo, es en la conciencia del lector donde se curvará, ya en el capítulo final donde se muestra la representación teatral de la ceremonia, además de terminar con la misma pregunta con la que inicia la novela: “¿Recuerdas...?”. Se trata de un doblez interno dirigido a regresar a la imagen final, volver a la imagen de la Casa.

De modo que, la parte final, la más abombada, sería la imagen creada por el narrador; es la que sostiene toda la estructura ya que los demás elementos y procesos se subordinan a ella. Conforme la esfera se va adelgazando, dentro de la trama, son presentados los componentes y el desarrollo de los mismos que constituyen el procedimiento de la creación, visto desde la perspectiva inversa propuesta por el narrador, girando hasta llegar al boquete

abierto un agujero circular, y cuyo cuello, tras estirarlo y curvarlo, se lleva a través de la pared de la botella hasta ponerlo en contacto con la apertura del fondo uniéndolo a esta.” en Claudia Liliana Gutiérrez Piña, *La estrategia escritural en el Grafógrafo de Salvador Elizondo*, Tesis para obtener el grado de Doctorado en Literatura Hispánica, El Colegio de México, 2013. Imagen tomada de la misma.

119 En Emiliano González, “Salvador Elizondo: mi finalidad es realizar una escritura pura”, *La cultura en México*, suplemento de Siempre!, núm. 499, 1 septiembre 1971, II - IV.

120 Jacques Lacan, *El seminario libro XII (1964-1965): Problemas cruciales del psicoanálisis*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 45.

que se introduce en la esfera cuya figuración es la representación de la imagen descrita al final.

Alberto Caballero, en su ensayo *De la Banda de Moebius a la Botella de Klein* dedicado al psicoanalista francés, escribe que en la botella de Klein “ la cuestión es el nexo, entre un significante y el resto de la cadena, S1... S2 S3 S4... un conjunto de significantes solo tiene consistencia a condición de que falte uno, y sobre todo que ese Uno este en el exterior del conjunto o bien constituya su borde. La cadena significante consiste si, solo si, un significante le existe como su borde. En la botella de Klein el interior vuelve al exterior, al borde”.¹²¹ La imagen creada es ese significante que erige su borde, el resto de la cadena son los diferentes niveles narrativos que se desarrollan en la trama.

Por estas características, la novela se vuelve autorreferencial en su trama. La autoreferenciabilidad en la novela la relaciona con la metaficción. Lauro Zavala dice que “consiste en poner en evidencia los recursos que hacen posible la creación”¹²²; además que es “una estructura apoyada en el principio de incertidumbre: en la medida en que se analiza un texto que cuestiona las condiciones de posibilidad que lo hacen posible, se reconstruyen esas condiciones, y en esa medida se disuelve la naturaleza metaficcional del texto”.¹²³ Dicha manera de entender la literatura viene de la tradición de la *nouvean roman* en 1950, en Francia. Fue en ese periodo donde se acuñó el término *mise-en-abime*.¹²⁴ De acuerdo con Zavala, la metaficción ha existido a lo largo de la historia literaria¹²⁵, pero tuvo una mayor relevancia en el siglo XX. Al ser la literatura francesa una fuerte influencia para Elizondo, no resulta insensato relacionar la novela con ese período.

121 Alberto Caballero, *De la banda de Moebius a la Botella de Klein*, Barcelona, (1994), en http://www.geifco.org/a-caballero/descargas/de_la_bm_a_la_bk.pdf [consultado el 3 de febrero de 2016]

122 Lauro Zavala, *Cómo estudiar el cuento*, Trillas, 2 ed., México D.F., 2014, p. 72.

123 *Ibidem*, p. 72.

124 “Escritura en abismo”. Cfr con *Idem*, pp. 71-72. Se trata de un recurso narrativo bastante emparentado con la novela. Lo que este estudio se propone es presentar otro enfoque a la misma. Para un análisis más detallado de esta figura, junto con la de *tromp-l’oeil*, remito al lector a: Evelyn Yaneli Garfias Varela, *Los ecos del instante diseminado: una lectura desde la decostrucción a Farabeuf de Salvador Elizondo*, Tesis para obtener el grado de licenciada en Letras Latinoamericanas, Universidad Autónoma del Estado de México, 2013.

125 Laura Zavala dice que ya en *Don Quijote de la Mancha* se pueden ver este tipo de recurso narrativo, en particular se refiere al *Quijote* escrito por Avellaneda. Cfr con *Idem* p. 72.

1.4.3 Reflejo como forma de transgresión

El espejo ha sido una figura que ha explorado Salvador Elizondo a lo largo de su obra, así lo señala Mauricio Montiel Figueiras:

Espejos y cristales, reflejos y refracciones, imágenes y contraimágenes, son moneda de cambio en la obra elizondiana. Ahí está el pequeño espejo que reluce en la penumbra y sintetiza el horror de la demencia al final de 'La puerta', cuento incluido en *Narda o el verano* en el que un dedo dibuja en el vaho de una ventana el monograma de Cristo, el supliciado cuyo trasunto idóneo es el magnicida chino de *Farabeuf o la crónica de un instante*, sometido al tormento del *Leng Tch'é* y reducido a un signo trazado por otro dedo en el vaho de otra ventana.¹²⁶

Elizondo apunta que “el espejo es el símbolo de todo porque el espejo es una afirmación que contiene dos certidumbres: el reflejo y el reflejado”.¹²⁷ Así, en la dinámica del espejo, reflejo y reflejado no son necesariamente lo mismo; dos entidades que se relacionan, pero que también se diferencian.

A propósito del reflejo, frente a lo reflejado, Salvador Elizondo escribe: “Lo que se ve es sólo el reflejo de lo que es. Luego, lo que se ve no es eso, es otra cosa: Una cosa disfrazada de reflejo especular”.¹²⁸ Como lo dice el propio autor, en ocasiones el reflejo no es en sí lo reflejado o, en el peor de los casos es esa “ilustración instantánea de ese infierno mental, reluciente y clarísimo...”.¹²⁹ Para él, dicha ambigüedad no le es ajena pues “no conocemos más que lo que somos. No podemos conocer más. Es posible que la literatura sea el reflejo en un espejo. Para mí es lo que está en la otra cara, del otro lado de su superficie”.¹³⁰

Dentro de *Farabeuf*, el espejo juega un papel medular. Salvador Elizondo se refirió así a su función dentro de la trama: “El espejo es, efectivamente, un motivo reiterado en lo que he escrito: en *La puerta* es un instrumento revelador del Yo, en *Farabeuf* el espejo es a la vez una referencia especial muy importante, así como un signo de cualquier condición solipsística en la que pudieran estar inscritos los personajes o el autor del libro...”.¹³¹ Ya con el tiempo, el propio autor disminuyó su importancia en la trama al decir que “ en *Farabeuf* el espejo es simplemente un aditamento que permite, algunas veces, percibir la acción

126 Mauricio Montiel Figueiras, “Fabricante de espejos: Salvador Elizondo” en Salvador Elizondo, *Farabeuf: Edición conmemorativa por el cincuenta aniversario de su primera edición...* Op. Cit., p. 221.

127 Salvador Elizondo, “La esfinge perpleja” en *Cuaderno de escritura...* Op. Cit., p. 150.

128 Salvador Elizondo, “Gironella” en *Ibidem*, p. 68.

129 *Idem.*, p. 77.

130 Citado en Adolfo Castañón (comp.), *Farabeuf visto por Salvador Elizondo*, en *Confabulario...* Op. Cit.

131 *Ibidem*.

equivocamente, de derecha a izquierda o de izquierda a derecha; pero nada más”.¹³² Sin embargo, considero que el espejo tiene una función dentro del proceso creador descrito al interior de la novela; asimismo, el proceso creador y el acto de recordar son refractarios, pues el primero es el reflejo del segundo, pero de manera inversa.

Al interior de la trama, el espejo hace que los personajes duden de su identidad; el reflejo es la transgresión de la personalidad:

No importa ya para nada tu identidad real: tal vez eres el viejo Farabeuf que llega hasta esa casa después de haber hecho saltar dos o tres piernas y brazos en el enorme anfiteatro de la Escuela de Medicina, o tal vez eres un hombre sin significado, un hombre inventado, un hombre que sólo existe como la figuración de otro hombre que no conocemos, el reflejo de un rostro en el espejo, un rostro que en el espejo ha de encontrarse con otro rostro. Eso es todo (p.106-107).

La cita anterior refleja lo que Elizondo desarrollaría después en su ensayo *Gironella*, pues “La pintura tiende, subversivamente, a la condición de espejo. El espejo realiza en sí mismo su condición suprema. La pintura que realiza la condición esencial del espejo, realiza, a su vez, una función absoluta. Se trata de sentir el repeluzno¹³³ de la identidad”.¹³⁴ Durante la trama, los personajes dudan de su naturaleza. Ellos, de cierta manera, saben que son parte del reflejo del narrador, puesto que el recuerdo sólo es un reflejo. Son una imagen reflejada, como un recuerdo refleja lo que el tiempo dejó ir.

Tanto en la memoria (trama de la novela), como en el proceso creador (subtexto de la misma), no se trata de un reflejo exacto de la realidad. Sin duda, el acto de recordar es un proceso creador en sí, puesto que implica la génesis de una imagen sustentada en referentes externos y pasados, los cuales son traídos a la memoria para realizar una figuración muchas veces alejada del original; asimismo, en la creación, son un cúmulo de materiales, como apunta Elizondo, los que llegan al encuentro para confeccionar una obra. Ambas se fundamentan en agentes externos, los que forman un todo.

Por otro lado, muchos pensadores han pregonado que el arte es una especie de espejo que debe reflejar, en la medida de lo posible, la realidad del autor. Todas estas nociones generaron un estilo artístico que se denominó Realismo. Para Roman Jakobson, el realismo es “una corriente artística que se ha propuesto como finalidad reproducir la realidad lo más

132 *Idem.*

133 1. m. Escalofrío leve y pasajero. DRAE

134 Salvador Elizondo, “Gironella” en *Cuaderno de escritura...Op. Cit.*, p. 73.

posible y que aspira al máximo de verosimilitud”.¹³⁵ No obstante, el mismo Jakobson plantea el por qué esta noción es inviable ya que “ se atribuye al punto de vista individual un valor objetivo y absolutamente auténtico”.¹³⁶ En otras palabras, la realidad del lector no es la misma que la del autor de la obra.

Al pensar el arte literario de esta manera la convierte en una aporía. Durante la trama de *Farabeuf*, el narrador va desentrañando el cómo se deforma su realidad para repensarla con un fin estético. La metáfora del espejo, en la novela, muestra que el reflejo puede lucir muy ornamentado, pero que finalmente no es exacto y está determinado por el tiempo, que es diferente al que se realizó:

No habrás olvidado, estoy seguro de ello, aquel salón enorme, que sólo por su enormidad, duplicada en la superficie de aquel espejo con historiado marco dorado, parecía lujoso y espléndido, pero que en realidad estaba minado y manchado por el tiempo y por todas las cosas que a lo largo de los años se habían reflejado en él (p.107).

Tomando la dirección del proceso creador,¹³⁷ la representación de la ceremonia, presentada al final y que por pertenecer al espacio real-intradiegético sería el reflejado, se irá modificando conforme se desarrolla los diferentes espacios hasta convertirse en el reflejo, la ceremonia descrita al inicio de la novela. Así pues, el recuerdo representado se convierte en una imagen construida por el narrador, gracias a la transgresión ejercida por el narrador a su realidad. Esta aseveración se da por sentado en las novelas tradicionales, pero Elizondo decide mostrar el proceso creador que este acontecimiento conlleva.

Al equiparar las dos perspectivas, tanto el nivel real-intratextual (4), como el recuerdo-construcción (2)¹³⁸, la memoria adquiere un carácter subjetivo. Durante esta dialéctica de los diferentes niveles estos confluyen constantemente, en ocasiones veladamente, en otras literal: “Has caminado ya; saliendo del espejo ante mis ojos, has cruzado esta estancia umbrosa. Lo sé aunque no pueda verte” (p. 129). La imagen de la ceremonia refleja la realidad intradiegetica, pero modificada estéticamente.

Entender el recuerdo (nivel 2),¹³⁹ no como una reproducción de la realidad que lo creó, sino como una imagen creada por el narrador, que refleja la representación en el Salón,

135 Roman Jakobson, “Sobre el realismo artístico” en Todorov, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI Editores S.A de C.V., 11 ed, México D.F., 2007, p. 71.

136 *Ibidem*, p. 72.

137 Véase 1.4.2 Niveles narrativos.

138 Véase cuadro

139 Véase 1.4.2 Niveles narrativos.

permite acercarlo a un arte poético. Ovsianiko- Kulikovski, citando a su maestro Potebnia, veía “en la poesía una forma particular de pensamiento: el pensamiento por medio de imágenes; [...] las imágenes tienen la función de permitir agrupar los objetos y las acciones heterogéneas y explicar lo desconocido por lo conocido”.¹⁴⁰ Elizondo, en *Farabeuf*, presenta a un narrador que busca explicar el sentido de la imagen con distintos referentes: “Bastará que en medio de esa pesadilla de tu cuerpo te mires reflejada en el espejo. “¿Quién soy?”, dirás, pero en ti misma descubrirás al fin el significado de esas sílabas que siempre habías creído sin sentido”(p.251). Lo conocido (que es lo se lee en la novela: el supliciado, la casa, la mutilación de la mujer, etc.) busca explicar el sentido desconocido y trascendental de la imagen, oculto en la naturaleza oscura del narrador.

Volviendo con Potebnia, para él “la imagen es un predicado constante para sujetos variables, un punto constante de referencia para percepciones cambiantes”.¹⁴¹ Una definición así perfila con exactitud la estructura de la novela. La imagen mental (el recuerdo), que el narrador va creando, es la referencia constante, o predicado, de los diferentes sujetos que tienen participación en la novela; además, la mutación de las personalidades al interior. Como en *Farabeuf*, el instante narrado es el proceso transgresivo que requiere la creación de un recuerdo, con todas las implicaciones estéticas que el narrador hecha mano para sustentar su existencia, los referentes reales (en el plano intratextual) se muestran conforme avanza la trama. Así pues, entre los elementos que constituyen el recuerdo se pueden ver en su dimensión real-intratextual:

- a) El cronotopo de la playa¹⁴², de gran importancia en el recuerdo del narrador, se construye a partir de la velada en *El teatro instantáneo del Maestro Farabeuf*, particularmente cuando se dirigen al mismo. Durante el trayecto, tanto el narrador como la mujer joven que lo acompaña, perciben un escenario que posteriormente será modificado para que forme parte en la construcción mental descrita: “[...] Ahora recuerdo, no sé por qué, un paseo que tal vez nunca dimos, por un parque, a la orilla de un estanque, en una ciudad lluviosa que no conocemos. Las palomas, al volar, producían un silbido agudo que nos inquietaba, algo como el aviso de una catástrofe, el llamamiento hacia un espectáculo desquiciante...”(p.167). La negación del referente

140 Cfr con Viktor Shklovski, “El arte como artificio” en Todorov, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos... Op. Cit.*, p.55.

141 *Ibidem*, p. 55.

142 Véase 1.4.1 Los cronotopos en Farabeuf

responde a la necesidad del narrador por mantenerse dentro de la construcción mental que él mismo creó; en otras palabras, quiere permanecer en el recuerdo creado porque en él ese paseo tiene una significación más profunda. Sin embargo, el cronotopo no sólo se construye con este paseo urbano, también existe una sugerencia que le hace la enfermera a la mujer joven, cuando le muestra algunos folletos del espectáculo teatral que Farabeuf presentó: “Trate de salir de sí misma. Adquiera nuevos intereses. Una temporada cerca del mar...” (p.209).

- b) Por otra parte, el libro que contiene la fotografía tiene su referente dentro de la misma velada. En la trama, el libro es encontrado en la playa; sin embargo, tiene otro origen más modesto: “Antes de que tuvieran tiempo de levantarse de sus asientos, la Enfermera cruzaba el salón y ofrecía en venta unos folletos impresos modestamente. En la cubierta podía leerse el siguiente título: *Aspects Médicaux de la Torture, par le Dr. H. L. Farabeuf, Chevalier de la Légion d’Honneur, etc...*” (p.207). Posteriormente, ya en la representación, el libro es presentado en su carácter simbólico dado que no está el libro real, sino otros libros que ayudan a mantener el sentido de la construcción: “He traído esta noche unos cuantos libritos viejos, todos iguales, comprados por peso en un depósito de papel viejo. He pegado en la cubierta de cada uno de ellos una etiqueta que dice *Aspects Médicaux de la Torture*”(p.246). Lo importante es contemplar el valor simbólico del libro, la importancia que tiene este dentro de la imagen mental del narrador: “Debes tener presente, por lo tanto, hasta el más mínimo detalle de ese documento inquietante que crees haber visto” (p. 250). Amén de exponer la transgresión al referente real.
- c) La idea de la mujer como centro de la construcción, es decir el instante donde ella será mutilada, ya que es eje de la trama, así como de la imagen creada por el narrador. Dicha figuración proviene de un referente distinto, el cual se encuentra en un folleto que les muestran, al narrador y a la mujer joven, después del espectáculo teatral que han presenciado: “En el curso de aquel espectáculo que los programas — impresos en el gusto tipográfico de Épinal— señalaban como *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*, surgía en la pantalla intempestivamente la figura de una mujer desnuda que parecía ofrendar hacia la altura una pequeña ánfora dorada”(p.206). La cita anterior refleja una forma de creación a partir de imágenes. Tanto el narrador,

como el propio Elizondo, construyen una historia de una imagen. Para Elizondo fue la fotografía incluida en *Las lagrimas de Eros*, para el narrador es la imagen citada, pero también la fotografía del Leng-Tch'e presentada por el doctor Farabeuf en su espectáculo teatral.

- d) En el subtexto de la trama, la actividad creadora, se dan varios atisbos del proceso intratextual de la creación. Durante la noche del *teatro instantáneo del Maestro Farabeuf*, cronotopo importante para entender el texto, la enfermera comenta: “Usted es proclive al ensueño. Busque usted, entre todos los objetos que celosamente guarda en los desvanes de esta casa vieja, algo —esos libros, los instrumentos enmohecidos, que tanta inquietud le causan” (p. 208). Tal parece que el contacto con estos objetos encumbraron tanto la idea general del instante descrito, como de los elementos que lo componen.
- e) Como parte de la imagen construida, existe un elemento musical que permea a lo largo de ceremonia sin determinar el origen o su función. Se trata de uno de esos pequeños detalles que parece que no tienen una importancia, pero que el narrador repara mucho en él: “Pero para reconstruir la música que se escuchaba en aquel momento viniendo del tocadiscos que se encuentra situado entre las dos ventanas es necesario ahora formular otra hipótesis” (p.176). Constituye una especie de *loop*¹⁴³ que da la sensación de repetición a lo largo de la novela. Un detalle así también tiene su origen, intratextualmente, fuera de la construcción mental del narrador: “El Maestro es afecto a un tipo de música en extremo banal y muchas veces hasta obscena. Ama las viejas canciones de cabaret de su época de estudiante cuando solía frecuentar el *Chat Noir*. Es preciso desentenderse de este complemento del espectáculo” (p.248). Los detalles de este tipo dan esa sensación de unidad discursiva, dado que Salvador Elizondo fue tan minucioso en estas nimiedades justificando su intervención, así como el origen de las mismas. Sin duda, este elemento no representa un carácter transgresivo como tal, sin embargo, la transgresión deviene en el proceso de inserción dentro de la imagen final, al ser descontextualizado para integrarse en la ceremonia.

143 El término **loop** es un anglicismo, bucle en español, que en música electrónica consiste en uno o varios samples sincronizados que ocupan generalmente uno o varios compases musicales exactos y son grabados o reproducidos enlazados en secuencia una vez tras otra dando sensación de continuidad.

- f) No sólo Elizondo puso atención en los elementos que componen la imagen del narrador, sino también en los diálogos que aparecen en la misma. Al inicio, en el segundo fragmento, se lee: “No se distraiga usted, doctor, al hacer este inventario mental. No preste ninguna atención a esa bella mujer desnuda representada en el cuadro que tiene ante los ojos. Tenga cuidado, sin embargo, de no bajar la vista al suelo; los periódicos viejos que allí han sido extendidos podrían distraerlo igualmente” (p. 103). El referente se verá después: “La Enfermera entonces llamaba la atención del hombre de la bata china diciéndole: ‘No debe usted distraerse con la imagen de esa mujer desnuda, doctor’, y la imagen cambiaba rápidamente y volvíamos a ver, como si fuera desde otro punto de vista, la imagen de aquella escena escalofriante cuyos detalles se veían acentuados por una explicación técnica en la que se invocaban los procedimientos quirúrgicos aplicados al arte de la tortura” (pp. 206-207). Una simple frase como esta, dicha al azar, puede representar una parte importante para una construcción estética. Dentro de la construcción poética, una oración tan sencilla puede ser transgredida en su banalidad y adquirir un valor simbólico que trascienda su sentido original.
- g) Eduardo Becerra destaca el marco histórico de *Farabeuf*: “La novela de Elizondo utiliza, como punto de partida de la ficción, un trasfondo histórico que resulta básico para seguir el rastro del juego novelesco emprendido”.¹⁴⁴ Evidentemente, la relación con el contexto histórico otorga una perspectiva más completa a la lectura de la novela porque se trata de un elemento extratextual que influye en los acontecimientos descritos al establecer un contexto real que se enriquece con los recursos ficcionales. Alusivo al referente histórico, se plantea que: “ el 10 de abril de 1905, en la plaza Ta-Tché-KO de Pekín, era torturado hasta la muerte por el procedimiento del *leng-tch'é*— o de los cien pedazos— Fu Tchu Ki, asesino del príncipe mongol Ao Jan Wan que vengaba así el que este hubiera quitado a su esposa”.¹⁴⁵ Como se puede notar, este hecho tiene un sentido más próximo a la dicotomía oriente-occidente, en materia de religión, pues en la trama ya que se habla de un rebelde que comete magnicidio en defensa de la religión oriental ante el embate de la católica; sin embargo, este contexto también parte de un hecho histórico, se trata de la revolución de los Bóxers

144 Eduardo Becerra, “Introducción” en Elizondo, Salvador, *Farabeuf o la crónica de un instante... Op. Cit.*, p. 24.

145 *Ibidem*, p. 25.

que fue sofocada en 1905.¹⁴⁶ Al interior de la trama, Farabeuf es integrante de una complicada misión religiosa que tiene por objetivo establecer el pensamiento religioso en China. Farabeuf es quien toma la fotografía que sustenta la novela y el recuerdo del narrador. Sin embargo, durante la descripción de los elementos que conforman la imagen creada, esto es la novela misma, se presenta un comentario que podría interpretar de manera diferente la expedición de Farabeuf: “Su viaje al Lejano Oriente ha sido un viaje de recreo. Una excursión económica, un veraneo modesto como corresponde a sus posibilidades” (p.208). A pesar de ser una frase aislada, se puede inferir que esa expedición no era más que un viaje vacacional en China, o en otras palabras, un trayecto turístico sin más sentido que el de paseo. Una determinación así es válida siguiendo la naturaleza y tratamiento de los elementos antes descritos. Por lo anterior, se justifica su lugar en el nivel 3, aquel en el que se da la primer transgresión con un carácter simbólico.

- h) Volviendo al cronotopo de la playa, se presenta un componente importante. Se trata del niño rubio: “Es que en ese momento recordé el mar; aquella mujer vestida de luto, seguida por un *caniche*; aquel niño que construía un castillo de arena que la marejada hubiera abatido pocos minutos después” (p. 192). Sobre este elemento se profundizará más adelante, así como su importancia dentro de la trama, por ahora sólo se dirá que es un reconocimiento del narrador. En cuanto al referente, el cual será transgredido en su naturaleza, habría que señalar que: “Era un libro con pastas de cartón. La Enfermera lo mostraba abierto en las páginas centrales. No he podido olvidar una de aquellas imágenes. Representaba a un niño a quien le habían sido cortados los pulgares”(p.207). Puede interpretarse como un símbolo de la influencia de la literatura en la literatura misma, dado que se trata de un referente metatextual. Posteriormente, la descripción continua de la siguiente manera: “Esto es una intuición inexplicable porque no había ningún indicio dentro del grabado que hiciera suponerlo con certeza. Sólo, quizá, el hecho de que en un grabado contiguo aparecía una mujer con un paraguas” (p.208). Aquí es donde los dos elementos, tanto el niño como la mujer enlutada, tienen su aparición; por eso, no es por azar que aparezcan juntos dentro del libro mencionado.

146 Cfr con *Idem.*, p. 26.

Los anteriores elementos expuestos tiene la intención de mostrar el reflejo como proceso transgresor, es decir, son elementos cuya imagen es tomada de un plano exterior, intradiegeticamente hablando, para ser incrustado en el recuerdo creado con un significado distinto al original. Se trata de tomar el reflejo de un objeto y descontextualizarlo con fines estéticos. Así pues, dentro del juego de espejos propuesto por Elizondo, los elementos reflejan su referente; sin embargo, su valor simbólico cambia de acuerdo al gusto del narrador, quien busca crear una imagen que refleje aspectos de su naturaleza, un acto de características violentas que, como se verá al final, sólo se trata de una representación teatral. Finalmente, como construcción estética, estos componentes son una parte del todo que es la imagen creada, pero también estas partes individualmente representan el todo. Sobre esta noción Elizondo explica:

[Farabeuf] Se iba a llamar *Ostraka* porque la idea era de los *ostraka*, que son fragmentos de cerámica que se recogen y muchas veces cuando son de un tipo de diseño de vaso, por un solo pedacito es posible reconstruir todo el rededor el vaso. Hay también la posibilidad de romperlo y producir *ostraka* que aun siendo completamente intercambiables formen siempre, por cuestión de orden matemático, el mismo diseño, no importando en qué orden se pongan los *ostraka*, porque es un diseño tal que dividido de cualquier manera tienen una continuidad que es imposible romperla, aunque el orden sea trastocado. Esa era la idea de la construcción del libro.¹⁴⁷

De modo que, la estructura de la imagen mental, y de la novela en general, es fragmentada; no obstante, estos fragmentos contienen el sentido absoluto de la novela. Cada fragmento la refleja en totalidad de la trama.

Por otra parte, la imagen creada por el narrador se puede equiparar a un cuadro, o una narración, por contener personajes. Son una especie de actores dentro de una trama inventada por un autor. Dichos actores son una construcción que tienen una función, tanto narrativa, como simbólica, al interior de la estructura mental presentada. Al igual que los elementos anteriores, también los personajes tienen un referente fuera de la imagen creada y sólo el reflejo de ellos tiene cabida en el recuerdo. Están concebidos a partir de sujetos exteriores a la imagen, pero dentro del universo intratextual creado por Salvador Elizondo:

- a) Farabeuf fue un doctor que existió en realidad. Se trata de un personaje extratextual que Elizondo ficcionaría; sin embargo, también dentro de la trama sufrirá una transgresión para darle una importancia mayor a la que tiene dentro

147 Citado en Adolfo Castañón, *Farabeuf visto por Salvador Elizondo*, en *Confabulario... Op. Cit.*

de la historia. Eduardo Becerra apunta que “ el personaje real más importante es, obviamente, Lois Hubert Farabeuf (1841-1910), cirujano y anatomista francés y profesor de Anatomía en la Facultad de Medicina de París a partir de 1897 (...) su obra más conocida fue su *Manual de técnica quirúrgica* (1898)— precisamente la sección de ese libro dedicada a las amputaciones constituye una de las referencias más importantes de la novela—¹⁴⁸ Asimismo, Lillian Manzor-Coats destaca que “el proceso de ficcionalización de la figura del cirujano se muestra explícitamente cuando, casi al comienzo de la obra, aparece el nombre del personaje con el orden de las iniciales cambiado: H.L. Farabeuf”.¹⁴⁹ Resulta evidente que, el referente extratextual es importante para una lectura adecuada, pero no sólo se trata de quedarse con el personaje histórico dado que en la trama también sufre un cambio de perspectiva que le confiere un valor simbólico para el narrador y la imagen creada por él mismo. Dentro de la historia contada, el doctor Farabeuf , a parte de ser un médico que realiza intervenciones quirúrgicas clandestinas en el sótano de la Escuela de medicina en París, también forma parte de una conspiración religiosa en China y toma la fotografía que aparece en la novela. En estos dos planos, Farabeuf tiene una carga ideológica en dos diferentes perspectivas: la médica y la religiosa. Se profundizará más en este aspecto en el capítulo dedicado al cuerpo. Ahora bien, para que la transgresión tenga presencia, como se ha venido manejando, debe tener un referente intratextual del cual parte y así formular estas dos cosmovisiones del mundo. De entrada, su presentación del *Teatro instantáneo del Maestro Farabeuf*, con una apariencia de simple presentador de un espectáculo banal: “Un hombre grueso, de edad, que iba ataviado con una bata china negra, raída, subió al escenario y después de dirigirnos una mirada procedió a dar comienzo al espectáculo. Antes que nada hizo sonar un gong” (p.205). Hasta cierto punto tiene una imagen caricaturesca que contrasta con la figura solemne que conserva el personaje, tanto histórico como simbólico. Además, el narrador infiere que este personaje no contiene el

148 Eduardo Becerra, “Introducción” en Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante... Op. Cit.*, pp. 24-25.

149 Lillian Manzor-Coats, “Problemas en *Farabeuf* mayormente intertextuales”, *Bulletin Hispanique*, 1986, núm. 88:3-4, p. 465-476 citado por *Idem.*, p.25. Eduardo Becerra refiere que este aspecto de la novela, más que un recurso narrativo consciente utilizado por Elizondo, se trata de un “simple lapsus” del autor.

suficiente peso para su concepción estética, por lo que busca mantener la función personaje en la imagen a pesar de que el referente real intratextual está presente en su memoria: “No pretenda engañarnos respecto a su verdadera identidad mediante esos trebejos inútiles o haciéndose pasar por empresario de un curioso espectáculo ambulante” (p.157). Esta negación lo ayuda a consolidar el recuerdo-creación; sin embargo, en una fuga de realidad, ya que el referente regresa a su memoria: “Una duda te turba. Has caído en la trampa que te tendió el taumaturgo. Se ha formado en tu mente la imagen de ese suplicio. Ese rostro estático se ha dibujado en tu memoria” (p.204). Farabeuf es quien le presenta al narrador la imagen del supliciado en China y de paso inculca la idea que degeneraría en la imagen mental presentada. Tal vez Farabeuf-personaje sea el reflejo del real, por diferentes características del anatomista francés, pero no es una reproducción exacta del mismo. La transgresión al personaje histórico, y del intratextual, proyecta el proceso de como una persona real suele ser ficcionada por un escritor.

- b) Para hablar del narrador, valdría la pena recordar lo que Elizondo mencionó a propósito de *Las meninas*: “ El espejo es la única invención del hombre. No es de extrañar por ello que las grandes visiones del mundo se nos den como un reflejo. Sólo el Rey es digno de figurar por siempre la realidad del mundo en la superficie del azogue. *Las Meninas* es el mundo visto en el espejo por el Rey. Su propio reflejo es sólo incidental”.¹⁵⁰ Michael Foucault hizo un estudio minucioso sobre el cuadro de Diego Vélezquez. Como parte de sus apreciaciones se puede leer que “nos vemos vistos por el pintor, hechos visibles a sus ojos por la misma luz que nos hace verlo. Y en el momento en que vamos a apresarnos transcritos por su mano, como en el espejo, no podemos ver de este más que el revés del mate. El otro lado de la psique”.¹⁵¹ Así pues, narrador ocupa varios sitios en el proceso inventivo descrito. En primer lugar, el del creador, dado que él es quien construye el recuerdo, o la imagen. Estableciendo una equiparación con *Las meninas*, sería el pintor que

150 Salvador Elizondo, “Gironella” en *Cuaderno de escritura... Op. Cit.*, pp. 77-79.

151 Michel Foucault, “Las meninas” en *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI editores S.A. de C.V., vigésima edición, México D.F., 1990, p. 16.

va componiendo cada detalle de la obra, recupera mentalmente todos los referentes y los constituye al interior de una imagen que contempla todo el sentido que quiere representar. También ocupa el lugar del espectador ya que en todo el recuento invertido de los elementos y procesos que lo llevaron a configurar la perspectiva que se descarga en la imagen creada, se ve así mismo como actor en el proceso; una característica así le da una cualidad que se podría definir como creador-personaje, dicha dualidad unívoca funciona como una suerte de totalización ya que tiene un control absoluto de la concreción de la imagen. Además, es el Rey que domina el reino que él mismo creó; sin embargo, navega un poco en la ambigüedad de la estructura narrativa porque si bien es él quien decide que elemento entra en la imagen, y con el valor simbólico que quiere darle, también está subordinado, como personaje, al devenir inventivo. Por otra parte, la memoria puede jugar malas pasadas, y el recuerdo que en apariencia es perfecto, como una pintura, se sostiene de un referente real (intratextualmente hablando) que inunda la creación. Visto así, el narrador no puede escapar de la trampa mental que le juega su propia memoria, dado que los componentes reales aparecen cada vez que contempla un elemento simbólico, como si no pudieran desprenderse uno del otro. De modo que, el narrador-personaje es el puente entre lo real y lo creado, como creador acomoda los componentes de la obra, pero como personaje interviene al interior de ella. Tal parece que él mismo se sabotea, interactúa con los otros personajes cuestionando su naturaleza real, impidiendo que la imagen se configure como algo estable y real que busca erigir como un recuerdo: “¿Somos el recuerdo de alguien que nos está olvidando?/ ¿O somos tal vez una mentira? (p.169). No obstante, el narrador-creador se mantiene firme en consolidar la imagen es su memoria: “Es preciso desechar la presunción de que somos, tú y yo, una mentira que uno, en un país remoto, bajo la copa de un árbol, cuenta a otro (dos personas que no pueden más que aparecer lejanas a quien las imagina”(pp. 169-170). La batalla interna entre estas dos perspectivas mantiene la tensión dramática de la novela y es contemplada con una tercera perspectiva del mismo personaje, la del espectador. Al presentarse

el proceso creador como recuento memorístico, también es un espectador que visualiza el todo que la imagen representa. Al recordar, las imágenes pasan ante el narrador como una especie de película mental. Elizondo mismo lo cuenta: “ *Farabeuf* lo concebí originalmente como un guión para hacer una película, pero naturalmente me fui metiendo mucho en la escritura al grado de que poco servía yo como un guión cinematográfico; se convirtió en un guión sumamente abstracto para que pudiera ser un espectáculo mental, puramente mental en el que no hay cámara ni proyección ni nada de esas cosas, sino que es un guión cuyas imágenes se proyectan en la mente, como si ya estuvieran en la película, solamente que están por escrito”.¹⁵² El narrador asiste a su recuerdo, proyectado en imágenes, que desfila sin que pueda detener el devenir mental que ha detonado con una simple palabra: “¿Recuerdas...?”. Al respecto de la importancia del inicio de la novela, como género, apunta que “ la escritura de una novela es una cuestión de memoria crítica y de presencia constante de todo el vastísimo continente que es la frase con la que empieza”.¹⁵³ La frase inicial en *Farabeuf* contiene todo el sentido de la novela encierra.

- c) La mujer-enfermera es un personaje que aparece siempre acompañando a Farabeuf; está presente en cada uno de los momentos en que los doctor interviene. Al interior de la historia, se presenta en diversas facetas. Igual que los otros personajes, también ella sufre mutaciones a lo largo de la trama: Como parte de la imagen creada por el narrador, se constituye como una enfermera que asiste a Farabeuf, tanto en las disecciones en la Escuela de Medicina como en la expedición católica en China: “La otra, la Enfermera como la llaman ellos, ha corrido hacia la ventana —¿quién lo hubiera dicho?— con su cabellera rubia flotando, incendiada por los últimos rayos del crepúsculo que se filtran a través de los desvaídos cortinajes de terciopelo, incendiada en sus oros ante el espejo enorme que no la refleja —¿por qué?—” (p.179). Ya en China esta mujer se presenta como una monja a la que Farabeuf contacta y con la cual sostiene relaciones sexuales: “Él, entonces, la tomó en sus

152 Citado en Adolfo Castañón (comp.), *Farabeuf visto por Salvador Elizondo*, en *Confabulario... Op. Cit.*

153 Salvador Elizondo, “Teoría mínima del libro” en *Cuaderno de escritura... Op. Cit.*, p. 13.

brazos...’ o bien: *induxit monacam ad copula*¹⁵⁴” (p.233). Su origen, como el de la idea de la mutilación en la ceremonia, se da en *El teatro instantáneo del Maestro Farabeuf*, cuando ella se presenta vestida con el traje que la define en la trama: “Ese sonido vibrante y metálico llamó nuestra atención hacia su ayudante, una mujer rubia vestida de enfermera, que en el momento en que el hombre hizo sonar el gong encendió una linterna mágica a nuestras espaldas. La apariencia de esta mujer era singular, especialmente por el hecho de que iba tocada con una cofia blanca de la que pendía un vuelo de lana gris” (pp. 205-206). Mientras asiste al Maestro Farabeuf en su espectáculo, el narrador toma nota, por decirlo de alguna manera, de su presencia y configura su participación en su imagen mental. Durante el nivel narrativo 2¹⁵⁵, esta mujer adquiere un origen un poco despectivo que muestra algunas de las características que la determinaran dentro de la trama: “...usted querido maestro, que en una noche de delirio concertó un convenio singular con una puta vieja a quien los estudiantes de medicina llamaban *Mademoiselle Bistouri* o bien ‘La Enfermera’ por su marcada proclividad, como el personaje de Baudelaire, a acostarse indiscriminadamente con preparadores de anfiteatro y manipuladores de cadáveres” (pp.154-155). Al otorgarle la figuración de prostituta, es decir, una mujer que tiene relaciones sexuales con un fin económico y no reproductivo. Al despegarse de la reproducción como objetivo del coito, Elizondo postula una relación entre el erotismo, la tortura y muerte. Más adelante se abordará esta transgresión a la perspectiva del cuerpo basada en las ideologías religiosa y médica, donde al cuerpo se le ve, ya sea como un objeto de estudio o como un símbolo de pecado. Volviendo a la trama, la mujer se erige como el representación de lo femenino en general: “Esa mujer no es ni rubia ni morena; es esa mujer...”(p.226) Sin duda, la impersonal manera en la que se refiere el narrador demuestra que “esa” mujer es lo femenino a lo largo de la historia y las ideologías expuestas.

- d) Ahora toca aludir a la mujer-joven. Como referente real, es ella la que acompaña al narrador a la velada con el Maestro Farabeuf: “Y cuando entendí

154 *Induxit monacam ad copula*: “indujo a la monja a la cópula”. T. del E.

155 Véase cuadro

el verdadero significado de aquella imagen, te encontrabas sentada en el ángulo opuesto del salón. De ello no pude darme cuenta sino cuando la fascinación de aquella carne maldita e inmensamente bella se había desvanecido y que las luces se habían vuelto a encender” (p.206). Ella se convierte en el reflejo de lo femenino que representa la mujer-enfermera: “Acaso no te he reconfortado en todas las ocasiones en que pensaste ser la Enfermera y te imaginaste sucumbir a la caricia de ese hombre, a esa caricia hecha de tintineos de acero sobre una plancha de mármol? No temas; es cuestión de un instante... después de todo yo estoy aquí porque tú me llamaste. ¿Crees acaso que ha llegado el momento en que conforme a tus deseos habrás de entregárteme muerta, un cuerpo yerto sobre la plancha de mármol?” (p.231). La diferencia radical entre las dos mujeres es que la primera es la asistente de lo masculino, representado por Farabeuf, tiene una imagen pasiva y la segunda se vuelve el centro de la acción. Se trata de la mujer que será mutilada y, además, experimentará, de primera mano, la sensación de la navaja sobre el cuerpo: “Esas imágenes que verás proyectadas ante ti tal vez te turbarán. Un escalofrío recorrerá tu cuerpo como la caricia de una mano gélida” (p.228). La transgresión de la figura femenina permite postular que por su carácter sensible puede entender la dimensión exacta de esa imagen del supliciado: “Mira ese rostro. En ese rostro está escrita tu verdad. Es el rostro de una mujer porque sólo las mujeres resisten el dolor a tal extremo” (p.225). Sobre la relación entre lo femenino y lo masculino, vinculado a lo erótico del ta tortura, Bataille escribe: “... la parte femenina del erotismo aparecería a como la víctima, y la masculina, como el sacrificado; y, en el curso de la consumación, uno y otro se pierden de la continuidad establecida por el primer acto de destrucción”.¹⁵⁶ Así, la unión de lo masculino y lo femenino, dentro del acto sexual, implica una comunión tortuosa y violenta.

Como se ve, los personajes de la ceremonia son un reflejo de referentes externos a él, sumado a un valor simbólico que le da el narrador al reconfigurarlos, y así incluirlos en su

156 George Bataille, *El erotismo...* Op. Cit., p. 23.

construcción mental. El tránsito de lo real a lo creado, descrito en la novela, postula la idea de que el reflejo es una mentira. Respecto a la idea de mentira, de la novela como género, es de suma importancia, el mismo Elizondo postularía: “ la novela es la ciencia de la mentira y de la invención de las pasiones”.¹⁵⁷ Asimismo, dentro de *Farabeuf*, la mentira tiene una presencia constante:

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. Podríais ser, por ejemplo, los personajes de un relato literario del género fantástico que de pronto han cobrado vida autónoma. Podríamos, 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 (p.176).

Hablando en términos generales, para Nietzsche, la mentira está contenida en las palabras: “Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de los árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que las metáforas de las cosas que no corresponden en absoluto a las esencias primitivas”.¹⁵⁸ De modo que, toda construcción literaria es un muestrario de mentiras que lo que buscan es tratar de alcanzar la esencia real de las cosas. En *Farabeuf*, el narrador se postularía como representante del género humano que busca alcanzar la esencia de su realidad por medio de la palabra, pero esta misión es una aporía por sí misma. Ahora bien, respecto a la mentira como función en una novela, Elizondo afirmaría: “ Todo lo que está en una novela, para mí, debe ser una mentira. No debe admitir una comprobación. La mentira es también una formulación mental pura, puesto que no es posible mostrar la existencia de un correlativo factual de ella. Es una construcción verbal pura”.¹⁵⁹ Finalmente, la afirmación de que “el arte es el reflejo de la realidad” tiene mucho sentido, pensando que el espejo, como en *Las meninas*, es “el otro lado de la psique”.¹⁶⁰ Dicha suspicacia, para Salvador Elizondo, fue muy relevante:

[...] *Farabeuf*, creo yo, es más bien la concreción de amor a mi realidad trascendente que ya he intuido. Es trascendente no en la medida en que pueda ser absoluta, sino en la medida en que para mí es una referencia, como un espejo dentro de mi mismo en el que veo reflejado y conozco ese mundo exterior que de otra manera me es totalmente ajeno.¹⁶¹

157 Salvador Elizondo, “Teoría mínima del libro” en *Cuaderno de escritura... Op. Cit.*, p. 12.

158 Friedrich Nietzsche, *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral... Op. Cit.*, p. 23.

159 Citado en Adolfo Castañón (comp.), *Farabeuf visto por Salvador Elizondo*, en *Confabulario... Op. Cit.*

160 Michel Foucault, “Las meninas” en *Las palabras y las cosas... Op. Cit.*, p. 16.

161 Citado en Adolfo Castañón (comp.), *Farabeuf visto por Salvador Elizondo*, en *Confabulario... Op. Cit.*

El narrador, al pintar su autorretrato con palabras, está yendo más allá de él, está conociendo ese mundo que lo contiene, no obstante, le es ajeno.

1.4.4 Simultaneidad

Para que *Farabeuf* concentre todos sus elementos en un instante descrito, Elizondo utilizó el recurso de la simultaneidad. A lo largo de la trama, los diferentes cronotopos confluyen directamente, a veces hasta literalmente. Desde el inicio de la novela, la simultaneidad se manifiesta: “¿Recuerdas...? Es un hecho indudable que precisamente en el momento en que Farabeuf cruzó el umbral de la puerta, ella, sentada al fondo del pasillo, agitó las tres monedas en el hueco de sus manos entrelazadas y luego las dejó caer sobre la mesa” (p.99) Así pues, dos acciones suceden paralelamente en un mismo espacio, no obstante, también hay cambios de plano dentro de un mismo fragmento:

Sí... en la playa. Hubo un momento en que tú te agachaste y tomaste en tus manos una estrella de mar muerta. “¡Mira —dijiste—, una estrella de mar...!

—Mira... —dijiste mostrándome aquella imagen terrible—. Mira —decías poniéndola ante mis ojos y yo trataba de recordarla y de olvidarla al mismo tiempo.

—Mire usted... —dijo el maestro Farabeuf reteniendo con firmeza entre sus dedos los separadores manchados de excrecencias y de sangre medio coagulada mientras con la otra mano, blanquísima y afilada, iba señalando con la punta de un canalizador los órganos y los tejidos que su destreza iba descubriendo poco a poco en el interior de aquel hombre a quien alguien había asesinado en la noche. —Mire usted... —iba diciendo (pp.141-142).

En la misma fracción narrativa va de un cronotopo a otro. Del cronotopo de la playa/atardecer donde encuentra la estrella de mar pasa al encuentro con la imagen, en el *Teatro instantáneo del Maestro Farabeuf* noche; finalmente, concluye en la imagen creada por el narrador en la el doctor Farabeuf realiza las disecciones. La relación se da a partir del verbo “Mira”, el cual funciona de puente entre los tres escenarios. Confirmación que hace el narrador al mencionar: “De esto existen pruebas de relación verbal ya que ambos han mencionado en repetidas ocasiones, y cada uno por su parte, ciertos hechos coincidentes...” (p.146). La coincidencia se da a raíz de descripciones que el narrador hace, conforme a su fluir psíquico. Acorde a su proceso memorístico, las imágenes exhibidas aleatoriamente, pero en función de la imagen central de la cual se desprenden.

Por la mirada, el narrador establece vasos comunicantes de diferentes espacios y tiempos. Dada su estructura fragmentaria, y su composición centrada en una unidad temporal, los cronotopos acontecen paralelamente, se superponen formando una amalgama condensada en la imagen central de la novela. Los fragmentos, como se vio anteriormente, contienen la esencia de la imagen mental, lo que conlleva a la simultaneidad de actos en un instante.

De manera que, Elizondo transgrede, por el recurso de la simultaneidad, el orden lineal de los acontecimientos, propio de la literatura clásica. Inclusive, el mismo autor lo confirma:

Yo traté de abolir el sentido tradicional del personaje, considerado como una psicología integral, y de abolir la trama y la continuidad de los hechos. Quise crear así un procedimiento de orden estrictamente retórico, no de orden literario, que permitiera la permanencia de un hecho instantáneo. No lo hubiera podido lograr desarrollándolo linealmente.¹⁶²

Al suceder paralelamente los acontecimientos, se da la sensación de sincronía en un instante. Un objetivo así sólo se consigue por la escritura.

1.5 Humor en la novela

Como parte de la composición de *Farabeuf*, subyace un discurso humorístico que permea a lo largo de la novela, así lo señala Javier García-Galiano: “No he dejado de leerlo y cada relectura me depara nuevos asombros: sus imágenes reiteradas adquieren significados varios, el entramado de su escritura se vuelve más sugerente, advierto indicios ignorados de fina ironía subrepticia [...]”.¹⁶³ Ocasionalmente velada, otras literal, se trata de relaciones que hace el autor entre diferentes discursos, o ideas, con el fin de generar un efecto cómico, o de relajación, frente a las abrumadoras imágenes descritas, ya sea la mutilación, la tortura, entre otros, que representan lo más oscuro de la realidad humana.

Para Freud, “el humor no tiene sólo algo de liberador, como el chiste y lo cómico, sino también algo de grandioso y patético, rasgos estos que no se encuentran en las otras dos clases de ganancia de placer derivada de una actividad intelectual”.¹⁶⁴ Así pues, el humor expuesto en la novela suele ser más intelectual, mostrando lo patético que pueden ser tanto

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ Javier García-Galiano, “Una lectura perpetua” en Salvador Elizondo, *Farabeuf: Edición conmemorativa por el cincuenta aniversario de su primera edición... Op. Cit.*, p. 277.

¹⁶⁴ Sigmund Freud, “El Humor” en *Obras Completas Vol. XXI: El porvenir de una ilusión, el malestar de la cultura y otras obras*, Amorrortu Editores S.A de C. V., 2 ed, Buenos Aires, 1992, p. 158.

el discurso médico como el religioso; además, va más allá de chiste, pues se tratan de estructuras que requieren un conocimiento previo de algunos referentes externos, así como la interpretación del lector.

Entre las formas humorísticas más sobresalientes se encuentran la sátira al *Précis de Manuel Operatoire* del Dr. H. L. Farabeuf; ironía relacionada al ejercicio de la escritura y la figura del escritor; algunas veces alude a la solemnidad del discurso médico o religioso, o la estructura novelística con disposición hacia el juego. Todas ellas orientadas a un humor que le devuelve a la literatura su carácter lúdico.

Y es que muchas veces la literatura, y la filosofía, se vuelcan sobre los temas trascendentes de ser con una suntuosidad vinculada a lo trágico. Así pues, Bataille comenta que “en la gravedad profesional, e incluso más sencillamente en la reflexión profunda, la desventura siempre tiene mayor peso: algo empobrecido, tedioso. La vida es sometida a la alternativa de la suerte y el infortunio, pero es propio de la suerte que no pueda *ser tomada en serio*”.¹⁶⁵ Sin duda, muchos escritores se envisten con el aura trágica, y de allí escriben sus obras que contienen sus elucubraciones teñidas con desdén.

México tiene una fuerte tradición de las letras marcadas por la desdicha, baste recordar algunos de los títulos de libros primordiales en la literatura nacional: *Muerte sin fin* (Gorostiza), *El laberinto de la soledad* (Octavio Paz), *El llano en llamas* (Juan Rulfo), entre otros. No obstante, algunos escritores optaron por el camino de la humor como parte de su obra, tal es el caso de Jorge Ibarguengoitia, o el propio Salvador Elizondo.

Ahora bien, el humor de Elizondo, refiriéndose a *Farabeuf*, es muy estilizado, vamos, muy culto. Implica, entre otras cosas, tener un conocimiento de los acontecimientos que sucedían en China al principio del siglo XX, además de un conocimiento del Manual de cirugía y del funcionamiento del *I Ching*.

De las apreciaciones realizadas por Freud, con respecto al humor, sobresale que “[...] uno puede dirigir la actitud humorística —no importa en qué consista ella— hacia su propia persona o hacia una persona ajena; cabe suponer que brinda una ganancia de placer a quien lo hace, y que al espectador no involucrado le corresponde una pareja ganancia de placer”.¹⁶⁶ Asimismo, Elizondo hace uso del humor dirigido hacia él, en la figura del escritor, a los

165 George Bataille, “Más allá de la seriedad” en *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Adriana Hidalgo Editora S.A., Buenos Aires, 2001, p. 275.

166 Sigmund Freud, “El Humor” en *Obras Completas Vol. XXI: El porvenir de una ilusión, el malestar de la cultura y otras obras... Op. Cit.*, p.157.

médicos y religiosos; y así lograr, tal vez, en el lector, un placer o al menos un relajamiento frente al cúmulo de las imágenes violentas expuestas en la trama.

El humor, en términos generales, es un agente transgresivo, además de un vehículo considerable para la crítica. Tiene una larga presencia en la historia literaria que viene desde Aristóteles, quien postula como una de sus características, hablando del género dramático de la comedia, que se trata de “[...] la imitación de hombres peores, si bien en relación con todo tipo de maldad, sino en la medida en que lo ridículo es parte de lo vergonzoso (lo risible). Pues lo ridículo puede entenderse como error ligado a lo vergonzoso, que no es doloroso ni destructivo, como, por ejemplo, sucede con la máscara cómica, que es fea y distorsionada, pero no expresa dolor”.¹⁶⁷ Una imitación así se da en el personaje del doctor Farabeuf, intradiegéticamente, con respecto al médico que disecciona cadáveres en el anfiteatro o el abate que mantiene relaciones sexuales con una monja. Elizondo lo caricaturiza al incorporarlo como un presentador de un espectáculo ambulante: “No pretenda engañarnos respecto a su verdadera identidad mediante esos trebejos inútiles o haciéndose pasar por empresario de un curioso espectáculo ambulante” (p.157).

No obstante, el humor en la novela no sólo se presenta a nivel de los personajes. También existe una crítica a la solemnidad del discurso científico, específicamente el médico. Elizondo satiriza las descripciones pormenorizadas y apáticas que contienen los tratados de medicina, en especial el de Farabeuf: “—Nos aburre usted con sus descripciones pormenorizadas de la situación en la que nos encontramos. La situación es un hecho, no una idea que puede ser llevada y traída”(p.152). Así mismo, de la exposición inhumana de los procedimientos de cirugía, llamándolos “carnicerías”: “Debe usted atenerse al don de exposición preciso y sintético en la descripción de sus carnicerías que ha hecho de su *Précis de Manuel Opérateur* el texto clásico en su género, estudiado acuciosamente en todas las facultades del mundo” (p.153). Pero, no sólo se queda con el discurso médico, también satiriza sobre la religión.

Con respecto a la religión, en la novela se lee: “¡Monseñor!... ¡Monseñor!... ¡Eminencia! ... ¡Su Santidad!... ¡Su Santidad!... ¡es el Cristo!... ¡es el Cristo, maestro!... ¡es el Cristo!... olvidado entre las páginas de un libro” (p.224). Evidentemente, Elizondo hace referencia a la Biblia y a que los creyentes suelen olvidar a su Dios en su actuar cotidiano, y lo relegan al

167 Aristóteles, *La poética*, Colofón S.A. de C.V., México D.F., 2001, p .75.

interior de los textos sagrados. Así pues, no únicamente se toca el olvido religioso, también se menciona la comercialización de la fe al apuntar: “Se trata, para qué negarlo, de una especulación carente de todo fundamento, ¿verdad, señor abate? Habéis incurrido en el pecado de simonía” (p.233). La simonía refiere la comercialización de bienes espirituales a cambio de materiales. Hay que destacar que la religión, por estos casos, se torna muy risible para un escritor, baste leer las palabras de George Bataille: “Desde la perspectiva en que mi pensamiento ya no es en mí más que la tristeza donde me hundo, donde no hay nada que no sea consumido por la obsesión de descubrir el reverso del pensamiento, me acuerdo de los juegos que me cautivan: la belleza y la religión, el vicio, el amor desenfrenado, el éxtasis, la risa[...]”¹⁶⁸ Ante la falta de ideales, la religión se convierte en un juego.

Elizondo no sólo es un escritor que se dedique a exponer los vicios de instancias exteriores como la religión o la medicina, también hace menciones humorísticas a su propia persona, es decir, al escritor: “[...] cuando ignora la posibilidad de ser un ‘solipsismo’, un nombre mencionado en una carta encontrada entre las páginas de un libro viejo, no sea sino eso: un solipsismo más, la creación de un novelista fantasioso e inhábil, ‘... un nombre escrito sobre el agua’. ¿Acaso me equivoco?” (p.150). Salvador Elizondo no desestima en este aspecto, suprime la perspectiva romántica de la figura del escritor, en pos de un efecto humorístico.

Henri Bergson apunta que: “Lo cómico, para producir todo su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura”.¹⁶⁹ Por ende, Salvador Elizondo se manejó con mesura, apostó por una formulación más intelectual en la obra, en lugar de caer en los clichés sentimentales que muchos autores exponen de su labor literaria. Sin duda, la manera en la que el autor trata la imagen del escritor conlleva muchas aristas, las cuales serán profundizadas en el siguiente apartado.

Ahora bien, estos recursos humorísticos le dan a la novela un carácter más lúdico. Esto se da a raíz del manejo irónico que se le da a elementos extradiegéticos, como el *Précis* real del L. H. Farabeuf, de allí que “[...] la interpretación irónica es construida a partir de las competencias del lector, que le permite reconocer la presencia de un sistema de

168 George Bataille, “Más allá de la seriedad” en *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961... Op. Cit.*, p. 277.

169 Henri Bergson, *La risa*, Sarpe, Madrid, 1986, p. 13.

paradojas”.¹⁷⁰ Sin duda, el lector debe tener nociones de los elementos como el Manual para acceder al nivel humorístico que Elizondo propone.

Finalmente, la inserción de componentes cómicos le da a la literatura un carácter más recreativo. No sólo se trata de quedarse en el nivel efectista que las imágenes de la novela proyectan, como la del supliciado o la mutilación sobre el cuerpo, sino de observar la naturaleza poco seria, como mencionó Bataille, de la vida. Si bien, la crueldad con la que narra el dolor, los cortes en la piel y la ausencia son temas importantes y serios, también el subtexto cómico juega un papel significativo porque es gracias a él que el lector puede acceder a los tópicos cruentos con mayor facilidad, dado que “ Lo esencial es el propósito que el humor realiza, ya se afirme en la persona propia o en una ajena. Quiere decir: ‘Véanlo: ese es el mundo que parece tan peligroso. ¡Un juego de niños, bueno nada más que para bromear sobre él!’”.¹⁷¹ Así mismo, la literatura deja de ser el vehículo de la desdicha, para proponer, por la transgresión de su solemnidad y aparente desazón, otro punto de vista de las cosas.

1.5.1 El escritor como personaje humorístico

Durante mucho tiempo se ha mantenido una imagen romántica del escritor: alguien que todo el tiempo elucubra ideas, o historias, en su cabeza y por medio de su genialidad plasmará en papel. Un ser que puede ver lo trascendente y lo poético en la vida diaria; y que al mismo tiempo está por encima del sabio, ya que “el sabio aspira a una lucidez total; del poeta a una superior”.¹⁷²

Por el contrario, también el escritor es un ser humano con todo los defectos que esta condición le confiere. Al transgredir la concepción romántica que el escritor tiene, se logra dimensionar, en su justa perspectiva, la realidad del autor. Sinceramente, no a todos los escritores les gusta que se rían de ellos, pero hay algunos que aceptan la posibilidad de convertirse en objeto de sátira y escarnio. Tal es el caso de Salvador Elizondo, quien en *Farabeuf*, da algunos rasgos del escritor como personaje cómico.

170 Lauro Zavala, “La literatura contemporánea y la metaficción posmoderna” en *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, Universidad Autónoma del Estado de México, 1998, p. 200.

171 Sigmund Freud, “El Humor” en *Obras Completas Vol. XXI: El porvenir de una ilusión, el malestar de la cultura y otras obras... Op. Cit.*, p.162.

172 Salvador Elizondo, “La esfinge perpleja” en *Cuaderno de escritura... Op. Cit.*, p. 141.

Cecilia Alatorre dice que “El personaje cómico también es un transgresor, es alguien que ha rebasado los límites de ‘lo conveniente’ y a quien se le ‘debe dar su merecido’, hacerle daño ‘sin que se vea’, o sea, reírse de él: ridiculizarlo”.¹⁷³ Así pues, Elizondo se ficcionaliza de manera sutil al interior de su novela, al referirse a sí mismo como “[...] un novelista fantasioso e inhábil” (p.150). El autor se quita esa aura de majestuoso, para proyectarse irónicamente como alguien falible y fantasioso.

Por otro lado, la tragedia y la comedia comparten el mismo tipo del personaje, es decir, un personaje complejo, él cual alude a que dentro de su construcción incluye tanto virtudes como defectos, así pues, cabría hacer una diferencia entre ambos. Bergson establece la semejanza al mencionar que:

Un personaje de tragedia no cambiará en nada su conducta porque llegue a tener noticia del juicio que nos merece. Podrá ocurrir que persevere en ella, aun con plena conciencia de lo que es, aun con el sentimiento clarísimo de horror que nos inspira. Pero un hombre ridículo, desde el instante en que advierte su ridiculez, trata de modificarse, al menos en lo externo.¹⁷⁴

Si bien es cierto que la alusión al personaje del escritor es una mera apostilla a la trama, considero que se encuentra más relacionado a la crítica, a una crítica a la figura del escritor. De modo que, al emitir dichos juicios, lo que Elizondo se propone es vituperar, vía lo cómico, el estereotipo del creador literario, ya que “[...] la risa castiga las costumbres, haciendo que nos esforcemos por parecer lo que debiéramos ser, lo que indudablemente llegaremos a ser algún día”.¹⁷⁵ La tradición literaria enalteció al escritor, por lo que la risa que generan las afirmaciones en *Farabeuf* castiga, hasta determinado punto, la idea del escritor demiurgo.

Ahora bien, un recurso así lo logra por medio de la metaficción, ya que “[...] se establece el empleo del término (metaficción) para hacer referencia simultánea a lo que Raymond Federman distingue como narrativa auto-consciente (donde se ponen en evidencia los mecanismos de la escritura) y narrativa auto-referencial (donde se ponen en evidencia los mecanismos de la lectura)”.¹⁷⁶ Los personajes de la novela se perciben, por momentos, en su naturaleza ficcional: “Somos una errata que ha pasado inadvertida y que hace confuso un texto por lo demás muy claro; el trastocamiento de las líneas de un texto que nos hace cobrar

173 Claudia Cecilia Alatorre, “Comedia” en *Análisis del drama*, Grupo Editorial Gaceta, Colección Escenología, México, 1987, p. 67.

174 Henri Bergson, *La risa... Op. Cit.*, p. 16.

175 *Ibidem*, p.16.

176 Lauro Zavala, “La literatura contemporánea y la metaficción posmoderna” en *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura... Op. Cit.*, p. 192.

vida de esta manera prodigiosa; o un texto que por estar reflejado en un espejo cobra un sentido totalmente diferente del que en realidad tiene” (p.177). No obstante, esto jamás es motivo para que Elizondo se figure como el escritor todo poderoso, el Dios del reino creado.

Sin duda, la narrativa metaficcional recae en la figura del Narrador al interior de la trama. De entrada, en el proceso creador aludido¹⁷⁷, ya que pone en evidencia los mecanismos de creación de la imagen mental o ceremonia, volviéndola autoconsciente: “Yo te miro desde el fondo del pasillo sin saber qué decir. He dispuesto los instrumentos convenientemente” (p. 135). Asimismo, este recurso le permite jugar con la figura del escritor, y de la creación misma. De este modo, Elizondo alude al escritor de manera irónica como “fantasioso” e “inhábil”.

Igualmente sucede con la narración autoreferencial, la cual se da en el plano de la memoria. A través de los distintos espacios y tiempos (cronotopos) y personajes que mutan de personalidad, así como de sus correlaciones, guía la lectura y determina el acomodo de la trama; es decir, delimita, hasta cierto punto, los distintos espacios y personajes para poder acomodarlos en una unidad discursiva. Esto le permite manipular los componentes, de modo que el doctor Farabeuf puede ser Paul Becour y el presentador del *Teatro instantáneo del Maestro Farabeuf*, lo cual le da un enfoque más lúdico a la trama.¹⁷⁸

Para Zavala, en la metaficción “la escritura narrativa cuyo interés central consiste en poner en evidencia, de manera lúdica, las convenciones del lenguaje y la literatura”.¹⁷⁹ El autor de *Farabeuf* juega con las posibilidades de la literatura, al plantearse como parte de la novela y como creador de la misma. Transgrede los horizontes de distancias que los autores suelen ponerse con respecto a sus personajes, y se figura en un nivel más bajo que ellos, por lo menos en un plano moral. La forma lúdica en la que se estructura, con la presencia de Elizondo como personaje, le da un carácter, no sólo humorístico, sino muy estético.

1.5.2 La parodia del Manual o la crítica al discurso médico

Otro aspecto a destacar es la mención del *Précis de Manuel Operatoire* del Dr. H. L. Farabeuf. De entrada, en la novela cambia de nombre por “*Aspects Médicaux de la Torture*

177 Véase 1.4.2 Niveles narrativos.

178 Véase 1.4.3 Reflejo como forma de transgresión.

179 Lauro Zavala, “Leer metaficción es una actividad riesgosa” en *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura...Op. Cit.*, p. 203.

Chinoise... Précis sur la Psychologie... no, Physiologie... y luego decía algo así como: renseignements pris sur place à Peking pendant la revolte des Chinois en 1900... el autor era H. L. Farabeuf... avec planches et photographies hors texte” (p.112) Con las iniciales del personaje histórico invertidas¹⁸⁰ y en la que se incluye la ejecución en China, como parte de su contenido.

Aparentemente se trataría de una relación intertextual entre ambos textos, dado que la intertextualidad es “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente, y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”.¹⁸¹ De modo que, al interior de la novela se presenta un Aviso:

AVISO

Cuando se lea en este libro: Incídase de izquierda a derecha...; atáquese el borde izquierdo del pie...; prosígase hasta la cara derecha del miembro...; adviértase que los términos *izquierda* y *derecha* se refieren al operador y no al operado (p.214).

De acuerdo con Eduardo Becerra, es una cita textual del Manual de cirugía del verdadero doctor Farabeuf. Sin embargo, considero que más que tratarse de una relación intratextual propiamente dicha, más bien es paratextual¹⁸² por estar muy distante del sentido original de la cita.

Ahora bien, la composición discursiva de *Farabeuf* está relacionada con la forma discursiva del *Précis de Manuel Operatoire*. Dicho nexo es dado bajo la forma de pastiche satírico. Genette lo propone como una forma de parodia y lo define como “[...] una imitación estilística con función crítica ('autores poco apreciados') o ridiculizadora [...] pero que normalmente queda implícita y es el lector quien debe inferirla a partir del aspecto caricaturesco de la imitación”.¹⁸³ Elizondo imita el estilo descriptivo del Manual, con descripciones pormenorizadas, pero aplicadas al *Leng Tch'é*, que tiene otra finalidad:

El *Leng Tch'é*, por el contrario, es la exhibición tediosa de una inhabilidad manual extrema; sobre todo si se tiene en cuenta que las ligaduras aplicadas previamente al paciente —para llamarlo de alguna manera— para retenerlo atado a la estaca, producen una distensión tal y muchas veces el rompimiento traumático de las facies y tendones que circundan las articulaciones, que cualquier cirujano de provincia de aquí no tendría más que apoyar el filo de la cuchilla —una cuchilla alargada, ligeramente curva y aguda, como la clásica de Larrey para la amputación de la mano, o la mía para la resección de la rótula en un tiempo que fabrica Collin (pp.162-163).

180 Véase el apartado dedicado al personaje histórico en 1.4.3 Reflejo como forma de transgresión

181 Gerard Genette, *Palimpsestos*, Taurus, Madrid, 1989, p.10

182 Tomando la descripción que hace Genette como “la relación, generalmente menos explícita y más distante, que en el todo formado por una obra literaria” en Gerard Genette, *Palimpsestos... Op. Cit.*, p. 11.

183 *Ibidem*, p.31.

La cita anterior es un claro ejemplo de la manera en la que Elizondo detalla, como un experto, el procedimiento de la mutilación, pero también ironiza la tremenda obsesión del doctor Farabeuf por la técnica. Tal parece que los chinos no leyeron su manual, y por eso hace una crítica tan severa a su actuar. Por otra parte, es el mismo Elizondo quien da una pista sobre la utilización de este tipo de recurso paródico:

—No son tales; son solamente nombres, inspirado en la idea de que tanto habla Borges: el nombre es la esencia última de las cosas. Así el objeto se va definiendo por las cualidades de que carece... 'Farabeuf' por ejemplo, es una construcción de palabras. Es un pastiche de la prosa científica y médica de finales del siglo pasado. Con eso, quiero recalcar su condición estrictamente literaria, aunque esté basada en un personaje real.¹⁸⁴

El autor confirma que se trata de una obra estrictamente literaria, sin algún fin científicista.

Hay que destacar que, el nivel discursivo no es la única mención que se hace del libro, también se presenta en un carácter metaficcional, tanto a nivel auto-consciente como auto-referencial:

Usted es, y todos lo sabemos, querido maestro, el autor de este pequeño *précis* que tanto ha dado qué hablar en los círculos de su especialidad. Una obrita inquietante en verdad. La Facultad, desde luego, no ha participado en ninguno de los aspectos del escándalo que se ha producido [...] Es un hecho que desde los cursos del gran Claude Bernard que produjeron la *Introducción al Estudio de la Medicina Experimental* no se había producido, en el seno de nuestra Facultad cuando menos, un texto teórico tan importante como el suyo. Sólo es de lamentarse el uso tan inapropiado que los literatos están haciendo de él. Si no fuera por esto, su candidatura, querido maestro, seguramente se vería bien acogida (p.117).

De entrada, se da el nivel auto-referencial ya que el narrador, y el autor, confirman que han leído el libro como parte de la creación, tanto de la imagen como de la novela al nivel autor. Posteriormente, el nivel auto-consciente se hace presente, lamenta que escritores, figuración del propio Elizondo, hagan un mal uso, es decir, literario, del Manual.

En definitiva, la manera en la que Elizondo utiliza el *Précis de Manuel Operatoire* confirma que su relación con la medicina es meramente literaria, además de la crítica al discurso positivista que tiende a objetivizar al cuerpo. Con *Farabeuf*, se recuerda que se puede recuperar el carácter recreativo de las palabras.

184 Citado en Adolfo Castañón (comp.), *Farabeuf visto por Salvador Elizondo*, en *Confabulario... Op. Cit.*

1.6 La noción de juego

Aunado al subtexto humorístico, en *Farabeuf* recide una estructura vinculada al juego. Existen referencias directas con elementos como *la ouija*, *I Ching* y el *clatro*. Para la composición de la novela, el juego le da una lectura más dinámica. Desde la metaficción, recurso que permea a lo largo de la trama, “[...] la escritura narrativa cuyo interés central consiste en poner en evidencia, de manera lúdica, las convenciones del lenguaje y la literatura”.¹⁸⁵ Así pues, Elizondo propone una manera diferente de entender los recursos y formas literarias desde las posibilidades que el juego otorga: “[...] la palabra juego designa no sólo la actividad específica que nombra, sino también la totalidad de las figuras, de los símbolos, o de los instrumentos necesarios para esa actividad o al funcionamiento de un conjunto complejo”.¹⁸⁶

De modo que, Elizondo optó por lo fragmentario, lo lúdico que implica una mayor participación del lector. El juego narrativo plantea un conjunto complejo que responde a sus propias reglas. Dichas reglas van orientadas a cambiar el orden de la escritura, o, más bien, del discurso narrativo; explora diversos estilos, interrelaciona elementos de la fotografía o el cine, entre otros, así como propone una distinta manera de entender el género narrativo.

Al cambiar el orden lineal del discurso, y darle un matiz fragmentario, plantea un rompecabezas que el lector puede armar con base a su gusto, en pos de una totalidad. Dicha característica se encuentra vinculada a la ya mencionada metaficción, pues “es un ejercicio lúdico de duda permanente, es una escritura que reconoce que cada lector (y cada autor) hará una interpretación distinta del texto”.¹⁸⁷ Visto de esa manera, se pueden realizar, a partir de cualquier cronotopo o elemento, una lectura válida que sin ningún problema puede armonizar los demás componentes sin perder su componente estético; por otro lado, también permite la multiplicidad de lecturas, ya que su estructuración posibilita el acomodo subjetivo de los componentes.

Sin duda, el juego tiene un contenido estético. Elizondo, en *Farabeuf*, embellece esta actividad lúdica porque “el factor estético es, acaso, idéntico al impulso de crear una forma

185 Lauro Zavala, “Leer metaficción es una actividad riesgosa” en *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura... Op. Cit.*, p. 203.

186 Roger Caillois, “Introducción” en *Los juegos y los hombres: La máscara y el vértigo*, Fondo de Cultura Económica S.A. de C.V., México D.F., 1986, p. 9.

187 Lauro Zavala, “La literatura contemporánea y la metaficción posmoderna” en *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura... Op. Cit.*, p. 199.

ordenada que anima al juego en todas sus figuras”.¹⁸⁸ La estructura didáctica de la trama enriquece la historia, además evita el agotar la novela en el plano de la organización narrativa. Por su disposición lúdica, se pueden establecer nexos entre el acto de jugar con la creación dado que “una vez que se ha jugado permanece en el recuerdo como creación o como tesoro espiritual, es transmitido por tradición y puede ser repetido en cualquier momento, ya sea inmediatamente después de terminado, como un juego infantil, una partida de bolos, una carrera, o transcurrido un largo tiempo”.¹⁸⁹

La correspondencia con la novela, tomando la apreciación anterior de Huizinga, se presenta en varios niveles. De entrada, la noción del recuerdo, punto medular de la trama, como correlativo de la creación, ya que el narrador expone un vínculo entre ambos elementos. Interdiegéticamente, el narrador crea una imagen mental, desde una puesta en escena donde es él quien le da un valor simbólico a los componentes que la conforman, y la erige como un recuerdo. Al principio, se puede leer “¿Recuerdas...?” y viene acompañada de una descripción pormenorizada de la figuración que el narrador concibió, pero ratificando que se trata de un recuerdo. Avanzando en la trama, se hará evidente que se trata de una construcción, dado que se irán mostrando los elementos que la constituyen y la transgresión a su valor real.

Otro aspecto a destacar es la reiteración, ya que en *Farabeuf* es permanente. Sucede constantemente pues el narrador redonda en los acontecimientos, espacios y personajes: “¡Oh, esta manía de recapitular las experiencias! ¿Queda algo acaso de todas aquellas cosas? ¿Por qué la persistencia de esa imagen en la mente?” (p.193). Al jugar, igual que en la creación, se nota que “en casi todas las formas altamente desarrolladas de juego los elementos de repetición, el estribillo, el cambio en la serie, constituyen algo así como la cadena y sus eslabones diversos”.¹⁹⁰ En *Farabeuf*, los fragmentos que integran su trama se van encadenando por el discurso literario; asimismo, Elizondo lo ratificaría después al comentar que, con respecto a su literatura, su objetivo se trata “...de un juego, que es el juego precisamente de la escritura que se escribe a sí misma. [...] y volver otra vez al mundo de las sensaciones y de la experiencia sensible, como era el caso de *Farabeuf*.”¹⁹¹

188 Johan Huizinga, “Esencia y significación del juego como fenómeno cultural” en *Homo Ludens*, Alianza Editorial S.A. de C.V., 7º ed, Madrid, 2008, p. 24

189 *Ibidem*, p. 23.

190 *Idem.*, p. 23.

191 Citado en Adolfo Castañón (comp.), *Farabeuf visto por Salvador Elizondo*, en *Confabulario... Op. Cit.*

Ahora bien, esta repetición viene acompañada de otras características que Huizinga propone en su estudio dedicado a lo lúdico: “El juego oprime y libera, el juego arrebat, electriza, hechiza. Está lleno de las dos cualidades más nobles que el hombre puede encontrar en las cosas y expresarlas: ritmo y armonía”.¹⁹² Como parte de la construcción de la trama, el narrador estructura un ritmo en el discurso, por el cual, va desarrollando los acontecimientos en diversos vaivenes entre espacios y tiempos:

—Señoras y señores...— dijo Farabeuf una vez que había logrado desprenderse de los guantes de hule. Su bata estaba manchada con excrecencias mortuorias.

—Señoras y señores...— dijo bajo aquella bóveda enorme decorada con las figuras de bellísimas mujeres mitológicas pintadas por la mano admirable de Puvis de Chavannes.

—Señoras y señores...— dijo mientras iba envolviendo cada uno de sus complicados y afiladísimos instrumentos en los pequeños lienzos de lino, preparados especialmente para este fin por la laboriosidad de su concubina, la llamada Mme. Farabeuf, con las sábanas viejas sobre las que Farabeuf, que entonces era un personaje oscuro, frecuentador de ciertos círculos reaccionarios, había practicado en el cuerpo de la dicha Mélanie la intervención quirúrgica llamada acto carnal o *coito*. —Señoras y señores... —dijo Farabeuf antes de disponerse a guardar cuidadosamente los atadillos de lienzo de lino que contenían, cada uno, uno de sus curiosos y complicados instrumentos, en el maletín de cuero negro que le había sido obsequiado el día en que obtuvo, con muchas menciones laudatorias, el diploma.

—Señoras y señores...— dijo cerrando al fin el maletín (p.174).

La cita previa refleja los saltos constantes que realiza el narrador en la construcción mental. Brinca de un lado a otro con un ritmo aparentemente errático; no obstante, es por estos cambios que la novela se puede leer sin caer en una burda descripción y le otorga dinamismo, quitándole tedio a la lectura. Como se puede notar, al reparar en un cronotopo, como la Casa/tarde noche o el *Teatro instantáneo del Maestro Farabeuf /Noche* mencionados en la cita, no termina de describirlos en totalidad, sino que la deja incompleta para que la lectura sea dinámica, con el ritmo propio de la memoria al recordar, o de la imaginación al crear. Dicha movimiento se apoya en otra característica que se subordina a las dos anteriores. Huizinga menciona que “entre las calificaciones que suelen aplicarse al juego mencionamos la tensión. Este elemento desempeña un papel especialmente importante. Tensión quiere decir: incertidumbre, azar. Es tender hacia la resolución”.¹⁹³ Este devenir genera tensión, tanto narrador como lector no conoce a dónde lo llevará con los constantes cambios; al trasladarse de un espacio y tiempo a otro se constituye una incertidumbre

192 Johan Huizinga, “Esencia y significación del juego como fenómeno cultural” en *Homo Ludens... Op. Cit.*, p. 24.

193 *Ibidem* p. 24.

atractiva a la lectura, sin embargo, orientada a la resolución del enigma que el mismo narrador se propone.

Por otra parte, en lo relativo a la armonía, ésta se relaciona con la noción de totalidad. Toda la trama se desarrolla en una imagen que la representa en conjunto. Dentro de las características del juego “éste comienza y, en determinado momento, ya se acabó. Terminó el juego. Mientras se juega hay movimiento, un ir y venir, una seriación, enlace y desenlace”.¹⁹⁴ La seriación es el recuento de los elementos que componen la imagen mental del narrador; el enlace se da en el discurso, en la manera como conecta los diversos espacios y tiempo; y, finalmente, el desenlace, que se da en la imagen mental creada, pero con el giro de que ésta, a su vez, establece un enlace con la seriación, y así constituye su estructura circular.

Para que la armonía pueda ser proyectada, no está de más traer a colación la idea de orden. Una de sus intenciones es que “lleva al mundo imperfecto y a la vida confusa una perfección provisional y limitada. El juego exige un orden absoluto, la desviación más pequeña estropea todo el juego, le hace perder su carácter y lo anula. Esta conexión íntima con el aspecto de orden es, acaso, el motivo de por qué el juego [...], parece radicar en gran parte dentro del campo estético”.¹⁹⁵ Así pues, como parte del mundo errático que el narrador va creando a lo largo de la narración, configurado por muchas experiencias, espacios y tiempos, se va dando un orden de los componentes, adquieren un lugar en la imagen mental que va desde la disposición de objetos, los cuales responden a un fin destinado en la figuración, hasta el acomodo del espacio y tiempo, los cuales tienen una colocación específica para representar la idea que el narrador busca simbolizar: “Durante todos estos años yo he tenido la paciencia de hacer un acopio exhaustivo de todos los detalles que contribuyeron a realizar ese acto que consiste en suspender el curso de una acción extrema, y sin embargo no acierto a comprender cómo pudiste tener la presencia de ánimo para organizarlo todo con tanta perfección. Es preciso que me ayudes a comprender cómo pasaron las cosas” (p.155). Asimismo, el narrador se toma mucho tiempo para organizar la representación, busca dar esa perfección, la imagen mental, o idealizada, a la imperfección de su realidad, puesto que sólo puede aspirar a una puesta en escena de la imagen, un simulacro de que quisiera vivir puesto que el juego “Evoca una actividad sin apremios, pero

194 *Idem.*, p. 21.

195 *Idem.*, p. 24.

también sin consecuencias para la vida real. Se opone a la seriedad de ésta y de ese modo se ve tachada de frívola”.¹⁹⁶ Dicha frivolidad puede ir orientada en el manejo de las imágenes violentas, dado que luce impensable que un escritor tome con un estilo lúdico elementos como la mutilación, la tortura, entre otros; sin embargo, un estilo así va acompañado por una libertad creativa. Si bien es cierto que le resta seriedad en muchos aspectos, no debemos perder de vista que existe un orden particular, la novela responde a sus propias leyes, o reglas, las cuales son dadas por la narración misma.

Como se mencionó, la novela se encuentra regida por normas propias, de lo que nos lleva a pensar que para que exista un orden debe haber estatutos ha seguir, los que se exponen al interior de la narración: “Tienes que concentrarte. Ésa es la regla del juego” (p.167). De modo que, narrador crea un mundo ajeno a su realidad, un espacio mental, dentro del cual responde a sus propias reglas, puesto que se aísla del mundo para crear un sitio interno y allí se “determinan lo que ha de valer dentro del mundo provisional que ha destacado. Las reglas de juego, de cada juego, son obligatorias y no permiten duda alguna; Paul Valéry ha dicho de pasada, y es una idea de hondo alcance, que frente a las reglas de un juego no cabe ningún escepticismo”.¹⁹⁷ Elizondo es muy cuidadoso al momento de exponer algunas de las instrucciones que igual funcionan para el lector que al interior de la trama. De modo que, se perfilan una serie de instrucciones que definen el acontecer de la trama, o en todo caso, son una guía, tanto para el narrador al crear la imagen de la Casa, o al receptor:

Tienes que concentrarte. Ésa es la regla de este juego. Fije usted en su mente las preguntas que desea hacer; apoye suavemente las yemas de los dedos sobre el indicador; repítase a sí mismo la pregunta mentalmente varias veces hasta que note usted que el indicador se mueve lentamente sobre la superficie de la tabla indicando con el extremo afilado la respuesta que usted desea obtener. Si la primera vez no obtiene resultados satisfactorios, vuelva a iniciar la operación colocando el indicador en el centro de la tabla mágica. Ya lo ves, tienes que concentrarte (pp.139-140).

Dicha cita hace referencia a la *Ouija*, ese juego occidental vinculado al destino y a la comunicación con los muertos. A pesar de que tiene un cariz esotérico, no se debe olvidar que su metodología responde a la estructura lúdica. Como si quisiera hablar con los muertos, muertos porque pertenecen a un tiempo pasado, el narrador hace varias preguntas, fijando su actuar en detrimento al juego antes mencionado:

¹⁹⁶Roger Caillois, “Introducción” en *Los juegos y los hombres: La máscara y el vértigo...* Op. Cit., p. 7.

¹⁹⁷ Johan Huizinga, “Esencia y significación del juego como fenómeno cultural” en *Homo Ludens...* Op. Cit. p. 25.

—Deberá usted hacer, entre otras muchas, las siguientes preguntas:

- 1) Si es que somos tan sólo la imagen en un espejo, ¿cuál es la naturaleza exacta de los seres cuyo reflejo somos?
- 2) Si es que somos la imagen en un espejo, ¿podemos cobrar vida matándonos?
- 3) ¿Es posible que podamos procrear nuevos seres autónomos, independientes de los seres cuyo reflejo somos, si es que somos la imagen en un espejo, mediante la operación quirúrgica llamada acto carnal o *coito*? (p. 175).

Los personajes buscan su naturaleza en las respuestas que les pueda dar la *Ouija*. El juego determina su actuar, además de que los ayuda a decretar su verdadera condición. Tal vez sean el reflejo de otros seres, o parte de un relato de un moribundo, como se menciona; no obstante, también cabría establecer la posibilidad de que esas preguntas sean echas al lector. Así pues, dada la variedad de “naturalezas”, planteadas por los personajes, el lector puede escoger cual se acomoda a la interpretación que desee orientar la novela. De manera que, si se desea que los personajes sean el reflejo de otros seres, o de la imagen de una pintura, está se encuentra dentro de las lecturas y, por qué no, se halla justificada. Todo esto lo menciono para evidenciar que, por la estructura referida, sustentada en múltiples características del juego, la novela adquiere un dinamismo que no agota la trama, ni las lecturas posteriores, o anteriores.

Una de las hipótesis que manejan los personajes al interior de novela es que están muertos: “Un empeño te anima: buscas en los resquicios de la muerte lo que ha sido tu vida”(p.144). Visto así, se podría hablar de que si los personajes ya fallecieron, es por medio de la *ouija*, retomando su valor esotérico, que se haría la comunicación; por otra parte, puede ser que los personajes, salvo el narrador, se encuentran muertos, es porque por pertenecer a un recuerdo, no se olvide que la novela se sustenta en esta noción, puesto que parte de una pregunta que refiere a un tiempo pasado. La *ouija* sería la vía para establecer un contacto entre los diferentes tiempos. De ser así, dicho juego de mesa es la metáfora de la comunicación entre diferentes planos, como el mundo de los “vivos” y el de los “muertos”, y, por qué no, entre el tiempo pasado y el presente. Sin duda, la *ouija* es un juego que conecta dos mundos que en apariencia están separados, para la composición se trataría un umbral entre el mundo creado por el narrador y su realidad externa; es por ella que los personajes dentro de la imagen creada pueden recibir la información y las instrucciones que estás fuera de la misma.

Por otro lado, dada su naturaleza, el juego se encuentra unido con el humor. Previamente se trató el tema del humor en la novela, por el contrario, no es por su relación con el juego. Freud señala que “[...] la broma que constituye al humor no es lo esencial; sólo tiene el valor de una muestra”.¹⁹⁸ De modo que, no se trata de un chiste o broma simple la que se presenta en *Farabeuf*, sino que conlleva un pensamiento más complejo. Asimismo, Huizinga expone que “cuando encontramos cómica una farsa o una comedia no se debe a la acción lúdica que encierran, sino en su contenido intelectual”.¹⁹⁹ El humor, sustentado en la sátira que hace del *Précis de Manuel Operatoire* del Dr. H. L. Farabeuf o del discurso religioso, se da meramente en el campo del discurso, e implica un proceso intelectual detallado. Esta aseveración nos lleva a pensar en la seriedad del juego, dado que en el mismo lenguaje se realiza esta distinción: “[...] en lugar de decir que 'el juego no es lo serio' decimos 'el juego no es cosa seria', ya que la oposición no nos sirve de mucho, porque el juego puede ser muy bien algo muy serio”.²⁰⁰ Sin duda, para los personajes, las instrucciones, así como la noción de juego misma, son cosas muy serias, porque de ello depende su existencia.

Sobre la seriedad que conlleva lo lúdico, cabe destacar que “cualquier juego puede absorber por completo, en cualquier momento, al jugador”.²⁰¹ Así pues, es el narrador quien es absorbido por el juego, él es quien le otorga la seriedad a lo lúdico y se conduce con lo que este le dicta: “Si lanzaras de nueva cuenta las tres monedas y cayeran tres yin en el sexto lugar, tal vez comprenderías el significado de esa imagen, la verdad de ese instante: *Cesa el llanto, llega la muerte*” (p.144). La cita antes mencionada refiere al *I Ching*, un método chino de adivinación basado en la disposición de tres monedas y sesenta y cuatro estratagemas que de ellas derivan. Su destino se subordina al azar, ya que si las monedas caen de manera distinta en cada partida, y así se modificaría su actuar constantemente. La seriedad radica en el hecho de que, dentro de esa imagen, se encuentra el regreso a ese espacio idílico. Razón por la que es de suma importancia la concentración.

Tal vez el resultado pueda dejarse al azar, pero el proceso no y es por este motivo que el narrador menciona: “Es preciso no dejar nada al azar” (p.137). Él cumple a cabalidad el

198 Sigmund Freud, “El Humor” en *Obras Completas Vol. XXI: El porvenir de una ilusión, el malestar de la cultura y otras obras...* Op. Cit., pp.161-162.

199 Johan Huizinga, “Esencia y significación del juego como fenómeno cultural” en *Homo Ludens...* Op. Cit. p. 18.

200 *Ibidem*, p. 16.

201 *Idem.*, p. 21.

protocolo, ejecuta paso a paso las instrucciones, y sólo le queda esperar que esto lo dirija por buen camino. Dado al rigor metodológico en su proceder, se logra conectar con la idea de rito ya que “el juego se cambia en cosa seria y lo serio en juego. Puede elevarse a las alturas de belleza y santidad que quedan muy por encima de lo serio”.²⁰² Al interior de *Farabeuf*, se narra una iniciación al mundo adulto por el acto sexual. Se trata de la imagen del niño que construye un castillo de arena en la playa:

Esto se deduce del hecho de que ambos coinciden en la afirmación de que de regreso a la casa en la que algunos minutos más tarde había de realizarse el acto infamante anteriormente mencionado, aquel niño rubio ya no se encontraba en la playa y la construcción que había erigido había desaparecido casi por completo, no quedando de ella sino unos montículos informes que seguramente, para el momento en que se produjera el fenómeno consignado en los cánones mediante la fórmula ‘... *emissio inter vagina*’, habrían desaparecido por completo disueltos en la marejada (pp.146-147).

Así pues, después del coito, el castillo de arena construido por el niño se destruye, simbolizando como se pierde la inocencia por el tabú de la sexualidad. Posteriormente se abundará en este aspecto con más detenimiento, mientras se vincula con el juego desde la perspectiva del rito.²⁰³

Tanto el rito como la sexualidad, más bien el erotismo, tienen cualidades lúdicas por sus posibilidades recreativas. Asimismo, Huizinga realiza un nexo entre ambas instancias, el juego y el rito, cuando comenta que:

Durante las grandes fiestas de iniciación en la que los adolescentes son acogidos en la sociedad de varones, no sólo ellos quedan desligados de la ley y reglas ordinarias, sino que en todas la tribu se acallan las disensiones. Se suspenden provisionalmente todos los actos de venganza. Esta suspensión temporal de la vida social ordinario en gracia a un tiempo sagrado de juego la podemos encontrar también en culturas más avanzadas²⁰⁴.

Partiendo de la sexualidad como ese acto que determina la entrada a lo que en algunas culturas se denomina “mundo adulto”, sustentada en su acepción de tabú y prohibición, este sector se encuentra distante al mundo de la inocencia, ya que tiene una connotación de procreación; no obstante, es durante el rito de iniciación, el proceso por el que se accede a este estadio, donde hay un relajamiento de las normas, ya que el tiempo responde a un carácter sagrado, no ordinario. De modo que, durante el sexo, el narrador queda desligado de lo social por todas las percepciones del erotismo que la sociedad le asigna, y vive un

202 *Idem.*, p. 21.

203 Véase 2.7 Tiempo ritual.

204 Johan Huizinga, “*Esencia y significación del juego como fenómeno cultural*” en *Homo Ludens...* Op. Cit. p. 18.p. 27.

tiempo fuera de las leyes. Lo erótico se vuelve el campo de juego²⁰⁵ ya que responde a sus propias normas, las que pueden ser subjetivas. Se trata de ese aislamiento necesario porque “casi todos los ritos de consagración e iniciación suponen, para los ejecutantes y para los iniciados, situaciones artificialmente aisladoras”.²⁰⁶ Hay un retiro de las visiones colectivas. Dicha desvinculación se efectúa dado que “el juego está fuera de la disyunción sensatez y necesidad; pero también fuera del contraste verdad y falsedad, bondad y maldad. Aunque el jugar es actividad espiritual, no es así, una función moral, no se dan en él virtud o pecado”²⁰⁷ Es ese salir de lo convencional, entrar a ese mundo de la prohibición. Sin duda, el erotismo es una de las formas más transgresoras que existen. Elizondo presenta una transgresión de lo sacro; además, de la que implica el arrojarse al mundo de lo adulto, al mundo del trabajo y la producción,²⁰⁸ ya que expulsar a un niño del paraíso que representa la infancia es uno de los actos más violentos que puede haber.

Ahora bien, se trató anteriormente la relación entre el juego con un carácter solemne y regido por reglas; sin embargo, también existe la contraparte de esta perspectiva, me refiero a la libertad que implica el juego. Bataille escribió que el juego es la otra cara de la moneda respecto al trabajo. Según el francés, el hombre primitivo solía tener una actividad muy lúdica hasta que descubrió el trabajo, que lo convirtió en el *Homo faber*, y desde entonces ha tenido una percepción inferior del juego. Para Bataille “es verdad que el hombre es esencialmente el animal que trabaja. Pero también sabe cambiar el trabajo en juego. Esto se debe subrayar a propósito del arte (del nacimiento del arte): el juego humano, verdaderamente humano, fue en primer lugar un trabajo, un trabajo que se convirtió en un juego”.²⁰⁹

Así, se puede establecer una relación entre el arte, o lo creado, con el juego ya que no responde a una necesidad pragmática dentro del campo de lo social. En la novela se ve que la imagen mental creada por el narrador no responde más que a una necesidad espiritual de él. Encuentra en lo religioso y lo médico su fundamento lúdico, el carácter recreativo del cuerpo (en el capítulo dedicado al cuerpo se analizará más detalladamente). La imagen mental, al ser una creación con un fuerte valor estético, se vincula al arte por medio del juego

205 Crf. con George Bataille, “El trabajo y el juego” en *Breve historia del erotismo*, Uruguay, Ediciones Calden, 1970.

206 Johan Huizinga, “Esencia y significación del juego como fenómeno cultural” en *Homo Ludens... Op. Cit.*, p. 35.

207 *Ibidem*, pp. 18-19.

208 Crf. con George Bataille, “El trabajo y el juego” en *Breve historia del erotismo... Op. Cit.*

209 *Ibidem*, p. 29.

ya que “[...] no es el trabajo sino el juego quien decide cuándo la obra de arte se realiza y el trabajo se convierte, al menos en parte y en las auténticas obras maestras, en algo distinto a una respuesta a la necesidad de utilidad”.²¹⁰

Y es que el juego está en todas partes, baste leer lo que Bataille menciona “[...] la *naturaleza* entera puede ser contemplada como un juego [...] Esos estallidos extraordinarios, sus infinitas repercusiones, sus infinitas repercusiones, y esa profusión de formas inútiles, brillantes o monstruosas, no son solamente juegos en el deslumbramiento de la mente: son *objetivamente* juegos, en la medida que no tienen *finalidad*, ni *razón*”.²¹¹ El ocio de la creación que no tiene como fin algo pragmático; es de este modo en que el narrador transgrede la convención del trabajo y recupera la perspectiva primitiva de lo lúdico.

Volviendo con la infancia, es en esta etapa donde más se disfruta el juego. Huizinga dice que “el niño y el animal juegan porque encuentran gusto en ello, y en esto consiste precisamente su libertad”.²¹² En el epígrafe de *Farabeuf*, cuya autoría es de Cioran, se lee “*La vie n’a de contenu que dans la violation du temps. L’obsession de l’ailleurs, c’est l’impossibilité de l’instant; et cette impossibilité est la nostalgie même*”.²¹³ De acuerdo con estas líneas, la vida encuentra sentido en violación del tiempo para recuperar esa libertad que significa la infancia. “La posición de excepción que corresponde al juego se pone bien de manifiesto en la facilidad con que se rodea de misterio. Ya para los niños aumenta el encanto de su juego si hacen de él un secreto”.²¹⁴ dice Huizinga, y es este misterio el que el narrador busca encontrar, es recobrar el paraíso del cual fue expulsado por la violencia del mundo exterior. Sin duda, es en ese misterio donde radica gran parte del sentido de la novela, y se estudiará a continuación en el capítulo dedicado al tiempo.

210 *Idem*, p. 29.

211 George Bataille, “¿Estamos aquí para jugar o para ser serios” en *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961...* *Op. Cit.*, p. 186.

212 Johan Huizinga, “Esencia y significación del juego como fenómeno cultural” en *Homo Ludens...* *Op. Cit.*, p. 20.

213 “La vida sólo tiene contenido en la violación del tiempo. La obsesión por lo lejano es la imposibilidad del instante: y esta imposibilidad es la nostalgia misma” T. del E.

214 Johan Huizinga, “Esencia y significación del juego como fenómeno cultural” en *Homo Ludens...* *Op. Cit.*, p. 26.

Conclusiones preliminares

De lo expuesto en este primer capítulo, se logran establecer algunas consideraciones para que sean tomados en cuenta en los capítulos posteriores. La base de este estudio se centra en el proceso de transgresión, estudiado por George Bataille, y que detalla, más que una ruptura o condición maniquea, una dialéctica entre las instancias (prohibición y transgresión). Dicho dialogo se encuentra emparentada con la noción de “montaje de atracción” propuesta por Sergei Eisenstein, cuyo sustento es la caligrafía china; ambos elementos estudiados por Elizondo, y con fuerte presencia en la estructura de *Farabeuf*.

Asimismo, la relación con oriente no sólo se centra en el montaje de su escritura; sino también en la manera en la que se encuentra estructurado el discurso: nociones como unidad, indivisibilidad, fluir perpetuo y síntesis son parte de la cosmovisión del pensamiento oriental; por otro lado, frente a estas apreciaciones, se propone un contraste con las nociones racionalistas de occidentes, esto siguiendo la idea de dialéctica antes mencionada. De modo que, *Farabeuf* pone en un mismo plano dos perspectivas con el fin de que dialoguen entre sí, además de proponer un choque como efecto de esta dinámica.

Frente a la inclusión de un elemento de oriente, la fotografía del *Leng Tch'é*, cuyo contenido se encuentra plagado de violencia, se propone un proceso estético de dichas características por parte del Narrador, sustentado en el sentimiento de lo sublime, estudiado por Kant, y que en su naturaleza permite conjuntar el sentimiento de repugnancia y de belleza. Asimismo, se establece una relación entre la novela y la “tradición de la ruptura”, relacionada con las vanguardia y planteada por Octavio Paz, sobre todo en su deseo de modificar la realidad, proceso expuesto al interior de la trama.

Por otra parte, se establece un análisis de la estructura de *Farabeuf*, sustentada en la teoría de Bajtin. De este análisis se destaca que, al extraer algunos cronotopos, se logra observar un dinamismo narrativo asentado en dos direcciones de lectura: la memoria y un proceso creador; además, se propone como topografía a la botella de Klein, para una accesibilidad a la trama en conjunto. Aunado, el estudio del reflejo y la simultaneidad, estrategias discursivas de la novela sustentada en las correlaciones entre los cronotopos, se logra una unidad narrativa en un instante descrito.

Finalmente, se desarrolla el discurso humorístico en la novela. Ocasionalmente velado, otras directo, existe trasfondo de humor en la novela como medio de relajación frente a la

violencia expuesta. Dicha característica se da en la ironía frente a la escritura, además de la alusión al escritor como personaje humorístico; por otro lado, la parodia al Manual de cirugía del doctor Farabeuf, lo que origina una crítica al discurso médico. Posteriormente, se establece una dinámica en la novela relacionada con el juego, y las implicaciones que este tiene, lo cual lo vincula con el erotismo y el rito estudiados a continuación.

Capítulo II Transgresión del tiempo

Para el segundo capítulo, dedicado a la temporalidad, tema del que se abordaran distintas facetas. Primeramente, justificará una analogía entre el tiempo y el agua, la cual contará con argumentos de Paul Ricoeur, Elizondo, George Bataille y Bachelard. Derivado de ello se hará un análisis sobre: el tiempo circular, desde la perspectiva de Maurice Blanchot; asimismo se establecerá una crítica a la medición del tiempo, en particular la historia, apoyado de la teoría de Micheal de Certeu; se explorará la noción de instante poético, bajo los principios de Bachelard con el apoyo del ensayo dedicado a *Farabeuf* escrito por Marina Fe, como la noción de los contrarios al interior del mismo; se profundizará en las maneras de aprehender un instante presentes en la trama: La fotografía (Roland Bartres y Salvador Elizondo); la pintura (Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche); cine (Salvador Elizondo); mirada (Luz Aurora Pimentel y Oscar Tacca). Además, frente a elementos y procesos descritos en la trama, se analizará la concepción de teatralidad y representación, lo que deriva en la idea de rito, por compartir un carácter representativo. Finalmente, se examinarán dos de los temas más importantes, en cuanto a la temporalidad, en *Farabeuf*: Memoria y Recuerdo; así como los problemas de la evocación como proceso memorístico.

2.1 El Tiempo y el agua

Uno de los temas más explorados por Salvador Elizondo, y que sufre gran transgresión en *Farabeuf*, es tiempo. Tópicos como la memoria, el recuerdo y el devenir forman parte sustancial de la obra del escritor mexicano. Al interior de la trama existe una transgresión a la concepción lineal del tiempo. Paul Ricoeur dice que “[...] el vínculo interno de la trama es más lógico que cronológico”.²¹⁵ Sin duda, la novela responde a su lógica particular. A causa de que la narración se apoya en una imagen mental construida por el narrador, presentada al inicio, así como en su posterior descomposición en los elementos que la conforman, los espacios que la constituyen, el razonamiento cronológico no tiene cabida dentro de los parámetros que su composición exige.

215 Paul Ricoeur, “El círculo entre narración y temporalidad” en *Tiempo y narración vol.I*, Siglo XXI Editores S.A. de C.V., México D.F., 1995, p. 96..

De entrada, la imagen mental se estipula como un recuerdo de la representación en el Salón. Partiendo de esta premisa, la temporalidad narrativa será invertida, en tanto que un recuerdo, por su naturaleza pasada, es la reconstrucción de un hecho ya acaecido. Al hacer un recuento de las circunstancias que conforman el recuerdo, el narrador invierte el orden natural posibilitando el regreso a un tiempo pasado que, por el paso del mismo, luce lejano y, por momentos, inaccesible. No obstante, también juega el factor de la creación. En efecto, llegar a reproducir completamente un suceso anterior, con toda exactitud, deriva en una aporía; por lo que el narrador irá modificando aspectos originales como consecuencia de la brecha temporal que lo separa del referente auténtico. Además, el narrador le agregará ornamentos en pos de procurarse una imagen más estética.

Farabeuf, en su trama, se erige como un intento de reconstruir un instante pasado, una imagen que por su naturaleza pretérita se vuelve un recuerdo, en la medida de las posibilidades que la literatura otorga. Y es esta cualidad la inscribe en gran parte de la literatura mexicana, preocupada por el paso del tiempo. Para Elizondo, el tiempo es una palabra inhumana²¹⁶. Agrega que, a partir de estas reflexiones, concibió "... de pronto toda la historia de la 'narrativa mexicana' desde *Santa* hasta *Pedro Páramo* como una denodada tentativa de manipular, de alguna manera, el tiempo".²¹⁷ Alterar el tiempo le permite al escritor engañar, aunque sea literariamente, al devenir temporal. Si bien, resulta aventurado afirmar que toda la narrativa mexicana persigue el mismo objetivo que Salvador Elizondo se planteó en *Farabeuf*, el mismo autor aclara que el manejo del tiempo puede tener otras formas, pero siguiendo la misma inquietud: "Y si los escritores no lo manipulaban, en la inmovilidad, o en el transcurso lentísimo de sus desarrollos, dejaban siempre entrever una preocupación evidente por ese fenómeno que es 'el paso del tiempo'".²¹⁸

Asimismo, Elizondo define el paso del tiempo como un "movimiento que afirma en todo instante la naturaleza sensible de una realidad que sufre transformaciones, la enorme velocidad con la que la apariencia de las cosas se transforma las vuelve insignificantes, incongruentes con la referencia que en la memoria guardamos de ella".²¹⁹ Dichas transformaciones, que atañen la percepción, implican una incapacidad de recuperar un

216 Cfr con Salvador Elizondo, "Tiempo y literatura mexicanos", en *Contextos en Obras Completas*, Tomo II... *Op. Cit.*, p. 364.

217 *Ibidem*, p. 364.

218 *Idem*, p. 364.

219 Salvador Elizondo, "Arquitectura y tiempo perdido", en *Contextos en Obras Completas*, Tomo II... *Op. Cit.*, p. 261.

periodo remoto. Sin duda, el devenir temporal, que vuelve insignificantes las cosas, forma parte de la imperfección que subyace en la condición humana y la literatura, así como la filosofía, no es indiferente al respecto.

El hombre occidental²²⁰ percibe y mide el tiempo en forma cronológica consecutiva. Un sistema así tiene la intención de aprehender el tiempo. Se trata de nombrarlo y así poder controlarlo. Empero, el tiempo es inasible. De condición volátil, se adecua a cada uno. George Bataille dice: “somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida”.²²¹ La discontinuidad de los seres genera aislamiento, soledad.

Como se mencionó anteriormente, el tiempo es un tema que ha ocupado a literatos y filósofos. Se han desarrollado, literariamente, varias formas de determinar la sustancia del tiempo, muchas de ellas han sido en metáforas. Una, en particular, es la que deseo analizar y que considero tiene gran correspondencia con *Farabeuf*. Me refiero a el agua.²²² Para la literatura, el elemento acuático se propone como una forma de entender el la materia que compone al tiempo.

La relación entre el tiempo y el agua no es ajena, se encuentra desarrollada en el cuento *La historia según Pao Cheng*, cuya publicación fue posterior a la novela, recopilado por el autor en un volumen posterior denominado *Narda o el verano*. Así, en el texto se lee:

Como las ondas de este arroyuelo, así corre el tiempo. Este pequeño cauce crece conforme fluye, pronto se convierte en un caudal hasta que desemboca en el mar, cruza el océano, asciende en forma de vapor hacia las nubes, vuelve a caer sobre la montaña con la lluvia y baja, finalmente, otra vez convertido en el mismo arroyo [...].²²³

Se puede derivar, de la cita anterior, que el tiempo, al igual que el agua, está determinado por un ciclo circular. Estas apreciaciones se encuentran emparentadas por la corta distancia

220 Véase 1.2.1 Transgresiones a la nociones de tiempo y espacio: búsqueda de unidad.

221 George Bataille, *El erotismo... Op, Cit.*, p. 19.

222 Durante el periodo presocrático, el primer filósofo griego Tales de Mileto manifestaba como principio universal al agua. Según Tales de Mileto, todo se formaba, o estaba constituido a partir de un componente acuático y que lo hacía permanente. Por lo que se infiere que el tiempo no quedaba exento esta afirmación. Quizás, este sería el primer germen para apostar al elemento acuático en relación con lo temporal. Cfr con Raul Gutierrez Saenz, “Los presocráticos” en *Historias de las doctrinas filosóficas*, Editorial Esfinge S.A. de C.V., 19ªed, México, D.F., 1988, p. 29. Posteriormente, y ya con Heráclito, otro presocrático, diría lo contrario, es decir que todo cambia. De acuerdo con Bachelard “[...] la movilidad heracliteana es una filosofía concreta, una filosofía total. No nos bañamos dos veces en el mismo río, porque ya en su profundidad, el ser humano tiene el destino del agua que corre. El agua es realmente el elemento transitorio”. En Gastón Bachelard, “Imaginación y materia” en *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1978, p. 15. Y es así como se puede inferir dos características del agua: su movilidad y su condición homogeneizadora.

223 Salvador Elizondo, “La historia según Pao Cheng” en *Narda o el verano* en *Obras completas*, Tomo I. ...*Op. Cit.*, p. 209.

entre la publicación de *Farabeuf* y *Narda o el verano*, aunado al hecho que algunos textos incluidos en dicho libro tuvieron una publicación previa. Elizondo menciona que:

Esta novela [*Farabeuf*] estaba ya en Mortiz esperando su turno de publicación, cuando entregué a la editorial Era mi libro de cuentos *Narda o el verano*. Al parecer, no les interesó mucho; se trataba entonces de una editorial de republicanos españoles, que no estaban muy contentos con esos relatos: les deben haber chocado por frívolos o amorales [...] Cuando *Farabeuf* ganó el Villaurrutia, inmediatamente me llamaron los editores de Era para decirme que ya iban a publicar *Narda o el verano*. Salió muy pronto.²²⁴

Así, se puede establecer una empatía de perspectivas entre ambas obras

No obstante, también existen otras maneras de entender el tiempo ligado al elemento acuático: “Bergson dice que no hay tiempo; que solamente hay cambio. Lo que se mueve no es el caudal del río sino las riberas”.²²⁵ Por otra parte, Marcel Proust “[...] concibe la memoria como un mecanismo mediante el cual es posible detener el curso de esa transformación o evocación constante de la realidad detenerse ante un lugar particular de esa ribera o de esperar en la corriente inmóvil hasta que ese punto deseado pase ante nosotros”.²²⁶

La relación entre tiempo y agua, en *Farabeuf*, es más general. Para este estudio se propone la siguiente estimación: El tiempo, dada sus características de maleabilidad, sería la materia de la que está compuesta el tiempo. El olvido, derivado del paso del tiempo, se representa como el agua en movimiento, las olas en la playa, la marejada y la marea; asimismo, los efectos del agua en los objetos, como en el salitre en el cuadro, determinado una distancia temporal. Por otro lado, la lluvia se considera la suspensión temporal. Se trata de un fluir constante, por el movimiento permanente de agua. Resulta indispensable partir de la alusión que se hace a la lluvia. La precipitación climática aparece en dos de los cronotopos narrados: Casa/tarde-noche y Pekín, China/tarde.²²⁷

Hay que advertir, dichos cronotopos suceden en tiempos y espacios totalmente diferentes. La Casa es la imagen mental definida por el narrador, se trata de una construcción mental apoyada en ornamentos estéticos, es decir con modificaciones al referente que es Salón-Representación/ Noche, donde se lleva a cabo la puesta en escena;

224 Citado en Claudia Liliana Gutiérrez Piña, *La estrategia escritural en el Grafógrafo de Salvador Elizondo... Op. Cit.*, p. 62. Allí mismo, Claudia Gutiérrez señala que los cuentos “Puente de piedra” y “En la playa” fueron publicados en 1963 y 1964, respectivamente. De los cuentos restantes, sólo “La puerta” aparece de manera independiente aunque con fecha casi paralela a la del tiraje de *Farabeuf* (en junio de 1966) en la Revista de Bellas Artes, correspondiente al trimestre abril-mayo-junio.

225 Salvador Elizondo “Del tiempo y el río”, en *Obras Completas*, Tomo II... *Op. Cit.*, p. 399.

226 *Ibidem*. p. 399.

227 Para mayor detalle de estos cronotopos ver el punto 1.4.1 Los cronotopos en *Farabeuf*.

pero que busca erigirlo como un recuerdo. En todo caso, es un recuerdo en el germen de la representación, y la imagen mental será una ornamentación más vinculada a la creación. Por otra parte, Pekín, China es el lugar en el que se realiza la mutilación del condenado y también donde Farabeuf toma la fotografía, de acuerdo con la trama de la novela. Referidos en este contexto, ambos cronotopos comparten un componente en común. Dentro del libro se puede leer:

Usted está en contacto con esa esencia inmutable hasta cierto punto que es el cuerpo — maloliente o perfumado, terso o escrofuloso—, pero siempre el mismo en realidad; los órganos, para los efectos del interés que en usted provocan, son iguales ahora que entonces y la lluvia que empaña los cristales o que empapa los hombros de su abrigo es ¿o no? La misma lluvia que caía en Pekín aquel día...(p.154).

Como se puede notar, el narrador plantea que la lluvia que acaeciese en Pekín el día de la mutilación es la misma lluvia que sucedía en al Casa, como parte del recuerdo que trata de imponer. Dicha relación, Elizondo la utiliza como un recurso narrativo para poder incorporar un cronotopo en otro; o, en su defecto, de correspondencia entre ellos. Así, sugiere que la lluvia que acontece en otro tiempo puede ser la lluvia del presente; de dicho modo, los tiempos se unifican por el elemento primordial acuático.

Ahora bien, la lluvia es una forma de que agua que fluye de manera constante; da la sensación de permanencia dado que el aluvión fluvial suele mantener su intensidad por varios minutos. Evidentemente, cualquier lluvia mengua conforme transcurre el tiempo; pero, proponiendo una metáfora, la lluvia simboliza la suspensión temporal: “Al traspasar aquel umbral —¿quién lo hubiera traspuesto bajo la lluvia, viniendo desde aquella encrucijada?— se confundía el recuerdo con la experiencia (esto quizá debido a la tenacidad de esa lluvia menuda que no cesaba de caer desde hacía muchos días)” (p.105). Se trata de una lluvia duradera, una precipitación que es continua y ayuda a poder contener la inmovilidad del tiempo expresado en la tempestad constante.

Prosiguiendo con los cronotopos, también el agua tiene presencia en la Playa/atardecer. Al interior del mismo se observa a la pareja, conformada por el narrador y la mujer joven, caminar por una playa; durante el recorrido encuentran a un niño que construye un castillo de arena el cual será destruido por las olas: “[...] el espectáculo, por muchos conceptos significativo, de un niño rubio que construía, durante el trayecto de ida del hombre y la mujer, un castillo de arena que ya habría sido arrasado por la marea durante su trayecto

de regreso” (p.146). Aquí, la marea se postula como el paso del tiempo, lo que equivale a la distancia temporal a un hecho pasado. Dicho movimiento del agua suele ser violento, pues como dice el Narrador: “El olvido es más tenaz que la memoria” (p. 127). Gastón Bachelard, como parte de su estudio dedicado al agua, habla de un “agua violenta”. Según el filósofo francés, “el agua violenta es uno de los primeros esquemas de la cólera universal”.²²⁸ Dicha cólera podría interpretarse como el paso del tiempo, el ímpetu con que el devenir se lleva los momentos y sólo queda el olvido. La marea arrasa con el castillo, símbolo de la infancia y su carácter recreativo, y sólo deja los vestigios, meras imágenes que se van transformando y de la que sólo se mantienen un mínimo de su referente real.

Finalmente, sólo restaría agregar la figuración del instante. Si la composición del tiempo es el mar, la forma del instante sería la gota, como lo menciona José Gorostiza en su poema *Muerte sin fin*:

En la red de cristal que la estrangula,
allí, como en el agua de un espejo,
se reconoce;
atada allí, gota a gota.²²⁹

El mar como una red de gotas, una sucesión de instantes que atados forman ese inmenso mar que es el tiempo. Salvador Elizondo fue un lector de Gorostiza, lo hace patente en su ensayo *Muerte sin fin*, dedicado al análisis de este poema. Allí destaca que:

[...] el ruido de la gotera que crea la imagen de la gota, como en *Muerte sin fin*, haría pensar que el tiempo del poema es una línea punteada de acontecimientos que se prolongan eternamente [...] el poema termina en donde empieza, en el momento de su desarrollo como *analogon* del tiempo universal en el que aniquilamiento y creación son contiguos siempre. Ese punto es el instante de la ambigüedad total en que se cifra la naturaleza del mundo [...]²³⁰

En el instante de la novela, también caben ambas instancias, el aniquilamiento y la creación:

Y antes de aquel encuentro inexplicable me hubieras dicho que no bastarían todos los espejos del mundo para contener esa sensación de vértigo a la que te hubieras abandonado para siempre, como te abandonas a la muerte que reflejan los ojos de este hombre desnudo cuya fotografía amas contemplar todas las tardes en un empeño desesperado por descubrir lo que tú misma significas (p. 138).

228 Gastón Bachelard, “El agua violenta” en *El agua y los sueños... Op. Cit.*, p. 266.

229 José Gorostiza, *Muerte sin fin y otros poemas*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1964, p. 67.

230 Salvador Elizondo, “Muerte sin fin”, en *Obras Completas*, Tomo III...*Op. Cit.*, pp. 306-307.

A partir de la fotografía, que muestra al supliciado en el momento de morir, la joven se abandona a la muerte que significa la creación del instante en la Casa; no obstante, ninguna de las dos muertes es concreta, sino que una genera al otro. Las gotas, o instantes, se enredan en un movimiento contiguo.

Para *Farabeuf*, el instante descrito es la gota que origina un universo diegético. Dicha aproximación parte de una concepción que Bachelard propone: “Una gota de agua poderosa basta para crear un mundo y para disolver la noche”.²³¹ El instante es la totalidad desde donde se gesta la novela. Puesto que, el instante referido es la construcción mental que realiza el narrador, asimismo, el recuerdo que intenta consolidar en su memoria, su valor universal como generador de la trama confirma la idea de Bachelard, dado que a partir de esa gota que representa el instante se construye un mundo narrativo. Como señala el narrador, al momento que interactúa con la mujer joven: “Te sientes abrumada por la presencia demasiado tangible de ese ser que has creado y que hubieras querido ser. Algo en toda tu vida se te escapa. Un instante quizá. Un instante definitivo que puede darte la clave de lo que realmente eres o de lo que has dejado de ser para turbarte tanto”(p.208). No sólo configura la totalidad de la novela, sino que también constituye la vida de los personajes, en particular la del narrador por ser quien necesita reconstruirlo para recuperar lo que esa marea se ha llevado y lograr una continuidad momentánea, ya que los personajes confluyen en un mismo espacio y tiempo, aunque sea por un instante.

No cabe duda que la transgresión al orden lineal, sustentada en la memoria (aunque con modificaciones debido a la naturaleza del recuerdo y la imposibilidad de asirlo) permite suspender, en la medida de lo posible y con las herramientas que otorga la literatura, el paso del tiempo. La temporalidad líquida en *Farabeuf*, que señala una suerte de comunicación entre las épocas y espacios, puede detener su curso, con las limitaciones que conlleva, por un instante. El narrador se convierte en una suerte de navegante en los mares del tiempo, y cuya barca sería el recuerdo, luchando con las aguas violentas que lo tratan de guiar a su vía natural. Un acercamiento de este modo no es azaroso, pues la alusión al barco, en especial a Ulises, es mencionada en la novela como se verá a continuación.

231 Gastón Bachelard, “Imaginación y materia” en *El agua y los sueños...* Op. Cit., p. 20.

2.2 Tiempo circular: Una lectura a partir de la Odisea

La noción de circularidad temporal, como en *Muerte sin fin*, ha sido muy recurrida en la literatura.²³² Salvador Elizondo, en su ensayo *Del tiempo y del río*, afirma que “ la idea del eterno retorno es contraria, claro, a la idea de Heráclito y nos permite tener la esperanza de volver a bañarnos en las mismas aguas. Concebido como un río, el tiempo o la noción que de él podemos formular, ilustra casi todas las filosofías”.²³³ Reiterando la idea del tiempo vinculadas con el agua. Asimismo, *Farabeuf* implica un intento de regresar a ese tiempo pasado, un retorno a ese instante que tanto le significa y en el cual puede describir su verdadera naturaleza y así recuperar esa noción recreativa del cuerpo que ha perdido.

Visto anteriormente, la estructura de la novela es circular, basada en la Botella de Klein.²³⁴ Sin embargo, también dicha perspectiva tiene una connotación al interior de la trama. El narrador hacer un recuento de circunstancias que los ayudaron a perfilar la imagen mental que propone como recuerdo, así también, transgrede la cronología natural que implica el paso del tiempo. Una transgresión de este tipo le auxilia en recorrido al pasado, como en la inmovilidad del presente representado por la aprehensión del instante, y lo lleva a un viaje por los rincones más profundos de su memoria.

La circularidad temporal, vista como ese viaje por las profundas aguas de tiempo, tiene su referente en una de las obras seminales de la literatura contemporánea, me refiero a la *Odisea*. Elizondo escribiría que

La idea de un tiempo circular es una de las más reiteradas obsesiones de la filosofía occidental. La *Odisea* es su primera gran figura poética: mientras más se aleja el héroe de su origen más cerca está de él.(...) La idea es bastante sencilla: si las cosas que componen al mundo son de número finito las combinaciones entre ellas tendrán que agotarse, luego volver a repetirse; así todos los instantes volverán a pasar como ya pasaron...algún día.²³⁵

Se trata de un poema épico compuesto por 24 cantos y es atribuido al griego Homero, escrito, presumiblemente, en el siglo VIII a. C. En la *Odisea* se narra las desventuras que pasa Ulises, también conocido como Odiseo, para regresar a Ítaca. Independientemente de

232 De acuerdo con Jorge Luis Borges, el primero en hacer hincapié en la idea del tiempo circular fue Platón, ya que “éste, en el trigésimo noveno párrafo del *Timeo*, afirma que los siete planetas, equilibradas en sus diversas velocidades, regresarán al punto inicial del partida: revolución que construye el año perfecto”. En Jorge Luis Borges, “El tiempo circular” en *Historia de la eternidad*, Random House Mondadori, Colección de bolsillo, México D.F., 2011, p. 103.

233 Salvador Elizondo, “Del tiempo y el río”, en *Contextos en Obras Completas*, Tomo II... *Op. Cit.*, p. 399.

234 Véase 1.4.2.1 La botella de Klein.

235 Salvador Elizondo, “Del tiempo y el río”, en *Contextos en Obras Completas*, Tomo II... *Op. Cit.*, p. 398.

las batallas que pudo, o quiso, librar, lo que me interesa destacar es la noción del viaje y, obviamente, el retorno a su origen.

A partir de que el narrador es el creador de una imagen que rebasa la representación y el *Teatro instantáneo del maestro Farabeuf*, lo vincula con la figura de poeta pues, como señala Bachelard: “Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de *formar* imágenes. Y es más bien la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de *cambiar* las imágenes”.²³⁶ Es decir, el narrador deforma las imágenes de los espacios reales-intradiegéticos,²³⁷ las deforma para formar nuevas a partir de su percepción, proceso que se realiza a través de lo que Bachelard denomina *acción imaginante*. De modo que, “percibir e imaginar son tan antitéticos como la presencia y la ausencia. Imaginar es ausentarse, es lanzarse hacia una vida nueva”.²³⁸ Para Bachelard, lo poético y la imaginación son correlativos. Así, dentro de esta dinámica entre la imaginación y su contrapunto en la ausencia, señala:

A menudo esa ausencia no tiene ley, ese impulso carece de perseverancia. El ensueño se contenta con transportarnos a otra parte sin que podamos realmente vivir todas las imágenes del recorrido. El soñador va a la deriva. Al verdadero poeta no le satisface esta imaginación evasiva. Quiere que la imaginación sea un *viaje*. Cada poeta nos debe, pues, su *invitación al viaje*. Por ella recibimos, en nuestro ser íntimo, un suave empujón, el empujón que nos conmueve, que pone en marcha el ensueño saludable, el ensueño verdaderamente dinámico.²³⁹

El narrador no acepta las banalidades de la vida, más bien se nutre de ellas para alcanzar la plenitud en su imagen mental. Reniega de la congoja establecida, dicho de otra manera, no acepta que el devenir temporal le arrebatase el instante que tanto le significó en su vida y lo libera de las amarras del tiempo: “En esta imagen yace oculta la clave que nos libra de la condenación eterna” (p.221). De modo que, el narrador invita al lector a su viaje, a través de su memoria, por las aguas violentas del tiempo.

La imagen de las amarras, sugerida para este estudio, muestra un vínculo más claro con la *Odisea*. Como parte del canto XII, se relata como Ulises, previo consejo de Circe, ordena a sus hombres que lo amarren al mástil de la embarcación y que se tapen los oídos,

236 Gastón Bachelard, “Imaginación y Movilidad” en *El aire y los sueños... Op. Cit.*, p. 9.

237 Véase 1.4.1 Niveles narrativos.

238 Gastón Bachelard, “Imaginación y Movilidad” en *El aire y los sueños... Op. Cit.*, p. 12.

239 *Ibidem*, p. 12.

así el puede escuchar el canto de las sirenas sin peligro de caer en la seducción del mismo. Blanchot tiene una lectura muy peculiar de este pasaje. Él manifiesta que “oír el canto de las Sirenas es convertirse en Homero a partir del Ulises que uno era, aunque sea tan sólo en el relato de Homero donde se efectúe el encuentro real por el cual Ulises se transforma en aquel que entra en relación con la fuerza de los elementos y con la voz del abismo”.²⁴⁰ De acuerdo con Blanchot, el canto de las sirenas no es otra cosa que el llamado de lo imaginario, pues se trata de un canto que busca seducir para que se adentre en lo más profundo de la condición humana.

Si bien, en la *Odisea* las sirenas dirigen a los esclavos hasta el fondo del mar, para, finalmente, devorarlos. Dicha metáfora es clara, al escuchar el canto de las ninfas, Ulises adquiere el valor de lo imaginario, se adentra, con la seguridad que le otorgan las amarras, a lo profundo del abismo humano y así se convierte en Homero, pues después de descender y conocer lo obscuro tiene los elementos para contarlo.

Ahora bien, ese canto se encuentra fuertemente ligado con lo primigenio, una música originaria, como apunta Quignard: “La música atrae a su oyente a la existencia solitaria que precede el nacimiento, que precede el nacimiento, que precede la espiración, que precede la posibilidad de hablar. De este modo la música se hunde en la existencia originaria”.²⁴¹ Ese Canto de las sirenas es el instante en el que muere el supliciado, pues “La música que está ahí antes de la música, la música que sabe ‘perderse’ no tiene miedo del dolor”.²⁴² De modo que, el narrador se sumerge a lo más profundo de la conciencia, en la parte oscura que se ve reflejada en esa fascinación por el supliciado, por el dolor y el placer: “El supliciado es un hombre bellísimo. En su rostro se refleja un delirio misterioso y exquisito”(p.221).

Inclusive, este canto de las ninfas es aludido en *Farabeuf* cuando se lee: “A lo lejos se escucha —¿por qué?— un ruido aéreo, como el de una alarma, como el ulular de las sirenas o como un graznido espasmódico. Ha caído la noche, de pronto, como una lluvia intempestiva: *con una lluvia intempestiva*” (pp. 131-132). La cita refiere como la lluvia, elemento aludido antes como vaso comunicante entre distintos cronotopos y que aquí podría inferirse como ese llamado desde Pekín, lugar original donde se realiza la mutilación y que

240 Maurice Blanchot, “Encuentro con lo imaginario” en *El canto de las sirenas* en *El libro que vendrá*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1959, p. 13.

241 Pascal Quignard, *Butes*, Sexto piso, México D. F., 2011, p. 58.

242 *Ibidem*, p. 16.

es el origen de la fascinación por la violencia y la sangre de donde surge el ruido de la lluvia, el canto fluvial que atrae al narrador a lo más insospechado de condición humana.

Posteriormente, el narrador hace una relación más concreta a las amarras, en esta ocasión refiriendo al supliciado; sin embargo, también sugiere al barco en la marea, además de relacionarlo con el recuerdo y la memoria:

El recuerdo no hubiera abarcado aquel momento. Más allá del suplicio la memoria se congelaba. Por eso, antes de liberarlo de aquellas amarras tensas, antes de desanclarlo como se desancla un barco al capricho de la marea, se habían entretenido todavía algunos minutos —él y ella— para tomar las fotografías (p.132).

Cabe notar como menciona que “más allá de suplicio se congela la memoria”, dando a entender que más allá de lo imaginario, de ese abismo al que aludía Blanchot, no existe otra instancia. Visto así, al sumergirse en las profundidades donde las ninfas tienen su guarida no hay hacia donde ir, es tan profundo como tocar el fin de toda extensión; dicho de otro modo, después de bucear por el embelesamiento de la transgresión del cuerpo, de la violencia sobre la carne, sólo queda regresar para contarlo. Habría que desanclarse, como dice la cita, para realizar el recuento de lo acontecido en la andanza.

Ahondando en esta idea de contenerse, o amarrarse, para lograr conocer ese imaginario que resulta peligroso y escapar de él para contarlo, no está de más mencionar la labor del escritor en todo esto. Blanchot escribe que “ él será todo si mantiene un límite y ese intervalo entre lo real y lo imaginario que le invita, precisamente, a recorrer el Canto de las Sirenas”.²⁴³ Se trata de una referencia a Ulises y su astucia con el canto de las ninfas. La labor del escritor consiste en algo similar, tomando en cuenta que es él quien debe adentrarse en los dos mundos, tanto el real como el imaginario sin decantarse por ninguno de los dos en definitiva. Así es como se sugiere una relación más determinante entre el narrador y el creador, tomando en cuenta que el recuerdo es una creación originada de un referente real, pero no por eso menos perverso, como lo es la fotografía del supliciado.

Una pregunta permea en la novela: “¿Quién es ése que en la noche nos invoca para su imaginación como la concreción de nuestro propio deseo insatisfecho?”(p.112). La respuesta es el narrador, ya que es el que sumerge en los más oscuro de sus deseos para invocarlos en la creación del mismo. Como creador, el narrador es un expedicionario de la memoria.

243 Maurice Blanchot, “Encuentro con lo imaginario” en *El canto de las sirenas* en *El libro que vendrá... Op. Cit.*, p. 14.

Pascual Quignard realiza un análisis, referente al canto de la sirenas, su relación con la música y la noción del salto, a partir de la figura de Butes. Como parte de la tripulación de Orfeo y al navegar por ese mar donde se oye el canto de la sirenas, Butes suelta su remo y salta. Para Quignard, ese salto es simbólico ya que:

Butes nada con fuerza, hasta tal punto *su corazón arde por escuchar*, escribe Apolonio, las voces agudas de los pájaros con cabezas y senos de mujer que atraen su cuerpo tenso y húmedo. Se aproxima nadando a la peligrosa roca que domina la orilla; ya alcanza a ver, detrás de ella la pradera; ya está a punto de abordar la isla que canta; palabra por palabra, la orilla 'encantante'; la tierra *encantadora*; está a punto de abordar la hierba y el instante de morir.²⁴⁴

Si el narrador es Ulises, quien se transforma en Homero para contarlo, la figura de Butes recae en la mujer joven. Ella es quien da el salto, se abandona al instante de morir. Quignard relaciona el canto con el elemento femenino: "El canto acrítico es necesariamente soprano ya que viene del mundo en el que la vida se desarrolla. El mundo en el que la vida se desarrolla es el mundo únicamente femenino que no conoce la muda como el mundo de los hombres la conoce".²⁴⁵ Noción que el narrador intuye, por eso afirma: "Mira ese rostro. En ese rostro está escrita tu verdad. Es el rostro de una mujer porque sólo las mujeres resisten el dolor a tal extremo" (p. 225). La joven se resiste, como Orfeo con su cítara,²⁴⁶ y le replica:

¿Piensas acaso que eres la víctima de una alucinación? Tal vez. Pero ten en cuenta que se trata de una alucinación cuyo contenido, cuyas imágenes pueden matarte. Si no fuera por eso no estaríamos aquí. Cuántas veces lo repites: '¡una imagen fotográfica!' ¿Basta con repetirlo sin llegar jamás a creerlo? 'Las mujeres no somos capaces de comprender la esencia del suplicio.' Estas palabras no sirven para escapar. La vida de las mujeres es una sucesión de instantes congelados (p. 212).

Finalmente salta, pues: "La música experta en 'perdición' no necesita protegerse con imágenes o proposiciones, ni engañarse con alucinaciones o sueños. ¿Por qué la música es capaz de ir al fondo del dolor? Porque es allí donde ella mora".²⁴⁷ La joven es la que salta y se deja seducir por esa música que trae consigo el suplicio: "[...] el paroxismo de un dolor que está colocado justo en el punto en que la tortura se vuelve un placer exquisito y en que la muerte no es sino una figuración precaria del orgasmo" (p. 132).

244 Pascal Quignard, *Butes... Op. Cit.*, p 10.

245 *Ibidem*, p. 14.

246 Cfr. con *Idem*.

247 *Idem.*, p. 16.

La joven se abandona al suplicio, y el narrador se amarra, metafóricamente, para poder regresar al instante y contarlo en su memoria. De modo que, el narrador escucha esa música primigenia para regresar a la ceremonia en su memoria, el punto de partida de la novela. Cabe recalcar que *Farabeuf* inicia y termina con la misma pregunta “¿Recuerdas...?” Proponiendo así un periplo en la trama.

Volviendo a la noción del narrador como creador, y la relación del tiempo con el agua. Bachelard dice, en sus ensayos vinculados al elemento acuático, que existen imágenes simples que en la literatura se han escrito del agua (él las llama “aguas dulces”), donde lo líquido es alegre y simplemente sirve de ornamentación, pero que también hay imágenes más complejas, descritas por verdaderos artistas: “Pero el poeta más profundo descubre el agua vivaz, el agua que renace de sí, el agua que no cambia, el agua que marca con su signo imborrable sus imágenes, el agua que es un órgano del mundo, un alimento de los fenómenos corrientes, el elemento vegetante, el elemento que lustra, el cuerpo de las lágrimas”.²⁴⁸ Es aquí donde el narrador se consagra como creador, pues se introduce a lo más hondo de ese mar del tiempo, asiste al canto de las sirenas y regresa para configurar una imagen mental, además de tener el atrevimiento de constatarlo como un recuerdo.

Ulises, conforme a la historia de la *Odisea*, al final regresa a casa. Después de sus desventuras, termina por retornar a Ítaca. Posteriormente se dedicó a asesinar a todos los pretendientes de Penélope; ella lo reconocera y lo abrazara, no sin antes hacer un viaje a la casa de su padre, Laertes. Para que éste admita que se trata de su hijo, como parte del canto XXVI, Ulises le muestra una cicatriz. Finalmente, evoca unos árboles que su padre le obsequio, mostrando cómo, a través del recuerdo, es posible acceder a un tiempo pasado, y de paso, metaforizarlo con el elemento de la casa. Si bien es cierto que, en apariencia luce simple que sólo por entrar en la casa logre evocar su infancia; no obstante, la evocación suele ser instantánea. Salvador Elizondo señala que:

[...] la evocación es un intento de recrear, en este caso el mundo de la infancia, mediante la concreción del recuerdo de las sensaciones experimentadas durante ese período. Es decir, que más que volver a ese mundo específico, lo que hacemos, cuando evocamos, es colocarnos en una situación propicia a la re-experiencia de las sensaciones, si no de los estímulos.²⁴⁹

248 Gastón Bachelard, “Imaginación y materia” en *El agua y los sueños... Op. Cit.*, p. 23.

249 Salvador Elizondo, “Evocación y Invocación de la infancia” en *Cuaderno de escritura... Op. Cit.*, p. 18.

De modo que, se puede inferir, el regreso a casa se da en dos formas simbólicas: de entrada, en sus aposentos (su hogar, con su esposa); y en la casa de su padre, que es regresar a su origen más lejano, que es la infancia. Asimismo, en la composición de *Farabeuf*, el simbolismo de la casa es medular, dado que es el cronotopo más importante de la novela, pues es el sitio donde se concreta la imagen mental, consolidada como recuerdo, del narrador y, a su vez, es la base de la trama.

Elizondo fue miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y en la ceremonia de afiliación leyó su discurso de ingreso al que tituló *Regreso a casa*. Al interior de su alocución se leía: “[...] no es necesario ir hasta esos puntos focales de la literatura moderna porque no habría que salir de esta Casa, de esta Lengua o de esta Literatura para encontrarlos”.²⁵⁰ Con respecto a esta cita, se puede notar como Salvador Elizondo hace referencia a su *Casa* en la lengua, en la literatura. No hay que ir a Europa, explica el autor (quien tuvo una larga residencia en el viejo continente), para realizar una alta literatura, sino sólo regresar a la palabra, hogar de la literatura.

Ahora bien, metafóricamente la *Casa*, en *Farabeuf*, se postula como la morada que alberga el sentido de la ceremonia; es decir, se trata de la casa que el doctor Farabeuf habitó: “Va usted a salir de aquí dentro de algunos minutos y tal vez no vuelva nunca más a esta casa. Hoy ha tenido que desviarse considerablemente de su ruta habitual al salir de la Escuela de Medicina para venir hasta aquí. Ha vacilado usted antes de atreverse a entrar en esta casa en la que vivió tantos años” (p. 103). Se trata de un símbolo del tiempo pasado, de ese regreso o periplo, a través de la memoria, propuesto por la novela. Frente a la representación llevada a cabo en el Salón, se plantea un regreso a la *Casa*, al origen, siguiendo la relación con la *Odisea*, en donde puede reconstruir, por el recuerdo la esencia del suplico, la esencia de la representación. De modo que, en la novela es descrita con características detalladas, como el desgaste en la misma por el tiempo:

Al traspasar el umbral de aquella casa lujosa y decrepita a la vez, un transeúnte que se hubiera detenido a contemplar la fachada rugosa de aquella casa, proyectada de acuerdo con la más pura tradición del *modern style*, pletórica de cornisas voluptuosas pringadas de salitre, de humo, de niebla y de lluvia, sí, se hubiera detenido como para inquirir a las piedras carcomidas de aquel alféizar tallado en la forma de unas enormes fauces — el del lado izquierdo, en el que habían arraigado los líquenes grisáceos— cuál era el verdadero

250 Salvador Elizondo, “Regreso a casa” en *Memorias de la Academia Mexicana. Discursos de recepción, oraciones fúnebres, homenajes y otros discursos*, Academia Mexicana, Tomo XXIV, México D.F., 1989, p.212. Salvador Elizondo fue elegido miembro de la Academia Mexicana de la Lengua el 13 de Agosto de 1976. Este discurso fue pronunciado el 23 de octubre de 1980.

significado de aquella cita concertada a través de las edades, de aquel momento que sólo ahora se realizaba (p. 105)

Resulta llamativo que se lea “pringada de lluvia”; es decir que, por el desgaste que la lluvia provoca, la fachada se va deteriorando. Asimismo, el desgaste es paulatino, al igual que en el recuerdo, de lo que se infiere que el paso del tiempo es representado por el deterioro producido por el agua en los objetos, el cual va mermando en la imagen original; no obstante, queda una estructura original, un referente al cual asirse y del cual parte la evocación, o invocación. Finalmente, el narrador confirma que se trata de “una cita a través de las edades”; sin duda, ya que la memoria es un espacio donde tiene cabida pasado y presente, puesto que recordar es traer al presente un acontecimiento del pasado por vía de la memoria.

Dado lo anterior, la configuración del espacio resulta emblemática, ya que “[...] para 'representar'-es decir, para significar- los lugares de un relato, los actores que lo pueblan, y los objetos que lo amueblan, el narrador-descriptor recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no sólo una 'imagen' sino un cúmulo de efectos de sonido”.²⁵¹ Por lo que se refiere a la Casa, el narrador hace una descripción espacial y de entre los elementos que destacan se encuentran la fachada rugosa, las cornisas, el pasillo, las escaleras etc; aunado de ello, también los sonidos son aludidos: “El ruido que hacían las tres monedas al caer sobre la mesilla lo hace suponer. Pero el otro ruido, el ruido quizá de pasos que se arrastran o de un objeto que se desliza encima de otro produciendo un sonido como el de pasos que se arrastran, escuchados a través de un muro...”(p.100). Todos estos detalles facilitan la figuración, para el lector, de la imagen, espacialmente hablando

Así pues, el narrador simboliza su memoria en forma de morada, esto se da porque “el rasgo distintivo de la descripción es la puesta en equivalencia de un *nombre* y una serie predicativa”.²⁵² De manera que, al proponer la Casa como hogar del recuerdo, comienza una serie predicativa relacionada a la distancia temporal:

Lentamente, como quien teme turbar la precaria suspensión del polvo en los haces de luz dorada que se filtraban a través de los desvaídos cortinajes de terciopelo, hubieras caminado, sí, lentamente, hacia aquella ventana o hacia aquella mesilla de hierro en que los instrumentos ensangrentados yacían abandonados al óxido paulatino de los años y al pasar frente a la mesilla para dirigirte al otro extremo de aquel salón lúgubre, habitado en ese

251 Luz Aurora Pimentel, “La dimensión espacial del relato” en *El relato en perspectiva*, Siglo XXI editores, 3°ed, México D.F., 2005, p. 25.

252 *Ibidem*, p. 25.

instante tan sólo del sonido moribundo de tus pasos, tu pie hubiera golpeado distraídamente la base de hierro de la mesilla, produciendo un ruido impreciso que, a espasmos, se hubiera adentrado en el oscuro corredor, diluyéndose poco a poco en toda la casa hasta perderse luego en el último cuarto, hasta trasponer la última puerta, hasta turbar la superficie del agua estancada en ese depósito situado al fondo del pasillo en el que unos algodones impregnados de ácido crómico difundían, sí, lentísimas manchas anaranjadas mientras giraban como lotos putrefactos, despidiendo veneno en un estanque de agua amarillenta, turbia... (p. 120).

Dicho en otros términos, el narrador hace una serie de descripciones del cronotopo resaltando el desgaste de los elementos que constituyen la casa: el polvo, el salitre, el agua estancada, los instrumentos oxidados.

De manera que, el narrador asume dicha morada como su memoria al ser participe de la misma, pues “[...] en una descripción focalizada, el punto cero de la dimensionalidad será siempre el observador-actor que asume el contenido y la forma de la descripción”.²⁵³ Construye, el narrador, la casa a partir de su perspectiva, expresa el modo en la que entiende su evocación: “Es preciso que nos hagamos de nueva cuenta la misma pregunta: ¿somos la materialización del deseo de alguien que nos ha convocado, de alguien que nos ha construido con sus recuerdos, con sombras que nada significan?” (p.201). Al proyectar la Casa, también se exhibe parte del narrador, y nos lleva a pensar que, por momentos, estamos dentro de él, o más bien de su mente; recordemos que Elizondo quería mostrar al personaje como una “psicología integral”.²⁵⁴ Al ser el personaje principal, en este caso el narrador, una mente en la que se proyectan una serie de componentes, los cuales seleccionará y acomodará para proponer la imagen del instante que quiere reproducir, y a la vez recrear.

Finalmente, el narrador regresa a su casa, a su memoria, a su recuerdo con todas la características de un tiempo pasado. Vieja, destruida, sólo unos vestigios, así es el recuerdo, ya que el devenir temporal se lleva los referentes originales. Regresa para asumirse en su recuerdo violentando la linealidad del tiempo y, de este modo, poder erigirse como actor de su reminiscencia; consigue revivir, por un instante lo que ya pasó, pero que por el recurso mnemotécnico es posible recuperar, no obstante con las modificaciones que la brecha temporal, y el narrador-creador, le harán. Como si fuera Ulises, el narrador parte de su idilio (el recuerdo, o la imagen mental), navega por las aguas del tiempo y regresa al punto de partida de su viaje temporal.

253 *Idem.*, p. 36.

254 Véase cita 160.

2.3 Crítica y transgresión a la medición del tiempo: Historia

Por la estructura de *Farabeuf*, fundamentada en la transgresión del tiempo lineal, Salvador Elizondo establece una crítica a la cronología consecutiva.²⁵⁵ Dicha manifestación de lo temporal tiene su mayor representante en la historia. Michel de Cetau señala que: “La operación histórica consiste en dividir el dato según una ley presente que se distingue de su ‘otro’ (pasado), en tomar una distancia respecto a una situación adquirida y en señalar con un discurso el cambio efectivo que ha permitido este distanciamiento”.²⁵⁶ Así pues, su estudio necesariamente tiene que dividir el tiempo, para poder estudiarlo.

Para la historia, este distanciamiento es necesario, pues:

[...] produce un doble efecto. Por una parte, historiciza lo actual; hablando propiamente, presentifica una situación vivida, obliga a explicitar la relación de la razón reinante en un *lugar* propio que, por oposición a un ‘pasado’, se convierte en presente en presente. Una relación de reciprocidad entre la ley y su límite engendra simultáneamente la diferenciación de un presente y un pasado.²⁵⁷

A pesar de que la historia es un intento notable de establecer contacto con el pasado, de reactualizarlo, forzosamente tiende a la escisión. Es decir, se fija un diálogo, pero siempre alejado de ese ‘otro’ que es el pasado.

Asimismo, de esta dinámica se funda el futuro, último de los segmentos propuestos como medida de tiempo, y que la historia necesita delimitar:

La figura del pasado conserva su valor primitivo de representar *lo que hace falta*. Con un material que necesariamente está *allí*, pero que connota un pasado en la medida en la que remite a una ausencia, que a su vez introduce la falla de un futuro. Un grupo, ya no sabe, no puede expresar lo que tiene ante sí —lo que todavía falta— sino por una redistribución de su pasado. Así la historia es ambivalente: un lugar que labra en el pasado es al mismo tiempo una manera de *abrir el paso a un porvenir*.²⁵⁸

Si bien es cierto de que se trata de pensar el pasado, desde el presente, para establecer un futuro; la historia divide el tiempo en estas tres instancias para establecer una análisis comparativo, por lo que le es indispensable esta fragmentación.

255 Véase 1.2.1 Transgresión a las nociones de tiempo y espacio: búsqueda de unidad

256 Michel de Cetau, *La escritura de la historia*, Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia, 2da ed., México D. F., 2006, p. 100.

257 *Ibidem*, p. 100.

258 *Idem.*, p. 100.

Sumado a la división temporal, también es fundamental la delimitación de espacios y lugares:

La representación —escenificación literaria— no es ‘histórica’ sino cuando se apoya en un *lugar social* de la operación científica, y cuando está, institucional y técnicamente, ligada a una *práctica de la desviación* referentes a modelos culturales o teóricos contemporáneos. No hay relato histórico donde no está explicitada la relación con un cuerpo social y una institución de saber. Además es necesario que haya ‘representación’; debe formarse el espacio de una figuración.²⁵⁹

Destaca el uso de términos como “operación científica”, institucional y técnicamente” y “cuerpo social”, lo que refiere a una ciencia que tiende a delimitar sus espacios sociológicamente.

Si bien es cierto que la historia no sólo se nutre de la historiografía,²⁶⁰ dada su condición le resulta imprescindible la segmentación de tiempos y espacios, además de fundamentar, aunque sea veladamente, una idea de linealidad pues deben estar perfectamente definidas estas instancias temporales para un análisis en conjunto. Frente a estas apreciaciones, Elizondo escribe:

[...] la historia es el índice del paso del tiempo medido por los acontecimientos que en su transcurrir tienen lugar. Puede medirse en extensión y en intensidad. El caudal de la memoria puede tener en el individuo la misma intensidad que la extensión de los imperios para los pueblos o las naciones y una biblioteca de anales históricos pueden producir la misma emoción que un rostro no ha visto en años.²⁶¹

Salvador Elizondo se decanta por un tiempo más subjetivo, relacionado a la intensidad y extensión de los acontecimientos que el individuo destaque. Así, *Farabeuf* se estructura en un tiempo subjetivo, en dos vertientes: La memoria y el proceso creador.

La historia busca establecer un estudio de tiempo más colectivo; es decir, fija una porción de tiempo y espacio, aunque no muy general, determinado por una sociedad y pensamiento particular, sin perder de vista la idea de cuerpo social. De modo que, se descarta la individualidad o el tiempo subjetivo. El individuo visto como una parte de ese cuerpo social. Ante este panorama, el discurso literario se permite desarrollar un tiempo subjetivo, pues su naturaleza es más libre; asimismo, las implicaciones de tiempo y espacio,

259 *Idem.*, p. 101.

260 Certau señala “La historiografía separa en primer lugar su propio presente de un pasado, pero repite siempre el gesto de dividir. La cronología se compone de ‘periodos’ (por ejemplo: edad media, historia moderna, historia contemporánea), entre los cuales se traza cada vez la decisión de ser otro o de no ser más lo que ha sido hasta entonces (Renacimiento, Revolución) en *Idem.*, p. 17.

261 Salvador Elizondo, “Del tiempo y el río”, en *Contextos en Obras Completas*, Tomo II... *Op. Cit.*, pp.397-398

en un sentido histórico, también pueden explorarse, como en la novela histórica, pero sólo si el escritor así lo desea.

Como se analizó en el primer capítulo de este estudio, la estructura de *Farabeuf* se sustenta en la cosmovisión de oriente, derivada del *Taoísmo*, que resalta la noción de unidad ante la división de de oriente. Si bien, se trata de una estrategia discursiva para establecer un choque entre ambas perspectiva, también pone de manifiesto las limitaciones que la medición del tiempo presenta.

De entrada, las implicaciones de medir el tiempo y de padecerlo al mismo tiempo. Al interior de la trama, se establece una numeración en pos de fijar un orden en los acontecimientos: “Cuando yo te diga, empezarás a contar, uno, dos, tres, o si prefieres, puedes también hacerlo en orden descendente a partir de cien: cien, noventa y nueve, noventa y ocho, y así sucesivamente, sin apresurarte...” (p. 135). No obstante, dicha seriación resulta deficiente:

Adivinaba yo sus movimientos por el sonido de sus pasos que se acercaban poco a poco a donde nosotros estábamos y al mismo tiempo te miraba, absorta en aquella inquisición terrible (cien...), desde el fondo de aquel pasillo oscuro (noventa y nueve...), sin saber qué decir (noventa y ocho...), esperando tan sólo que la mano de Farabeuf (noventa y siete...) al tocar en la puerta (noventa y seis...) rompiera aquel encantamiento maligno (noventa y cinco...) en el que te anegabas como en un mar, ¿verdad? (noventa y tres...).

Te has saltado el noventa y cuatro. Debes concentrarte más. Trata de hacer memoria (p. 136).

Dicha enumeración se la pide hacer el narrador a la joven, pero como se lee, los acontecimientos pasan simultáneamente al conteo, sin embargo, el número noventa y cuatro es omitido. En la novela, la dinámica continua omitiendo el número. No obstante, este aparece, acompañado de la siguiente oración y grabado:

Noventa y cuatro...

‘Y entonces me abandoné a su abrazo y le abrí mi cuerpo para que él penetrara en mí como el puñal penetra en la herida...’(p. 142)



El número noventa y cuatro es el momento del corte sobre el cuerpo de la joven, representado por el grabado tomado del Manual original, y frente al conteo, es decir a la medición del tiempo, es imposible asirlo. Dada sus implicaciones, exploradas al interior de la novela, resulta imposible fijarlo en una pequeña y medible porción de tiempo. Se trata del instante que el narrador intenta reconstruir, la esencia del suplicio, que contiene crueldad, violencia, dolor y placer al mismo tiempo.

Por otro lado, también se presenta la ambivalencia entorno al paso del tiempo pues, de ser una numeración en retroceso, como en el proceso memorístico, también puede tornarse en avance; en otras palabras, una analepsis que se vuelve prolepsis de un fragmento a otro:

(Noventa y dos...)... La experiencia de entonces era una sucesión de instantes congelados; (noventa y uno...) sus pupilas nos habían fotografiado, (noventa...) paralizando nuestros gestos (ochenta y nueve...) registrando nuestro silencio (ochenta y ocho...) como si ese silencio hubiera sido algo más vívido (ochenta y siete...) y más tangible que nuestras palabras (ochenta y seis...) y que nuestros gritos (ochenta y cinco...).

Y la lluvia, ¿recuerdas? (ochenta y seis...) cayendo intempestiva afuera, (ochenta y siete...) lejos de nosotros (ochenta y ocho...) y sin embargo impregnándolo todo (ochenta y nueve...) con su golpe líquido. (Noventa...) Sabíamos que la lluvia caía afuera (noventa y uno...) lejos de esa voluptuosidad que nos mantenía unidos (noventa y dos...) en torno a esa ceremonia (noventa y tres...), unidos tal vez para siempre (noventa y cinco...)... Sabíamos que caía sobre Farabeuf que en aquel momento (noventa y seis...) cruzaba lentamente la calle (noventa y siete...) bajo su paraguas inútil. (Noventa y ocho...) (p. 136)

Dicho cambio sucede en el número ochenta y cinco y marca, simbólicamente, el paso del proceso memorístico al creador dado que ya no se ir recuperando acontecimientos y elementos de la memoria, sino de ir agregándolos a la construcción de la imagen.

Notablemente, los hechos descritos en la novela no se ordenan cronológica ni linealmente. De ninguna manera tiene una anécdota lineal, por ende, se encuentra fuera del alcance de lo histórico, por lo que implica una transgresión del mismo. Todo esto, en pos de buscar otra forma de entender el devenir temporal. No se trata de un índice de acontecimientos sucesivos, como señala Elizondo, más bien es un conjunto de varios espacios y tiempos al interior de un instante.

Intradiegéticamente, el narrador busca profundizar en la noción del tiempo: “La vida quedaba sujeta a una confusión en medio de la que era imposible discernir cuál hubiera sido el presente, cuál el pasado” (p. 105). Paul Ricoeur apunta que el verdadero adversario de la cronología “[...] es la propia temporalidad. Sin duda, era preciso confesar lo ‘otro’ del tiempo

para estar en condiciones de hacer justicia plena a la temporalidad humana y para proponerse no abolirla, sino profundizarla, jerarquizarla, desarrollarla, según planos de temporalización cada vez menos 'distendidos' y más 'extendidos'".²⁶² Así lo confiesa el narrador:

Somos una premonición; la imagen que se forma en la mente de alguien mucho antes de que los acontecimientos mediante los cuales nosotros participamos en su vida tengan lugar; un hecho fortuito que aún no se realiza, que apenas se está gestando en los resquicios del tiempo; un hecho futuro que aún no acontece (p.177).

Se habla de un tiempo que no se ha realizado; no obstante, al inicio se presenta la imagen ya realizada. Al partir de un instante ya concretado, en la figura del recuerdo, y que avanza, a manera de recuento de lo *ya hecho*, hacia los componentes que constituyen su realización. De modo que, Elizondo altera toda la estructura cronológica, la linealidad del tiempo, las instancias delimitadas de tiempo: pasado, presente y futuro. Nociones que conjunta en una unidad discursiva. Asimismo, profundiza en la composición del tiempo: Tanto en el tiempo de las acciones, pues no se determina el orden de los acontecimientos contados; de igual manera, el tiempo de la narración, pues los acontecimientos no aparecen en una linealidad de hechos, sino en un devenir azaroso, que responde a un desarrollo más próximo al acto de recordar, naturalmente en la medida que la escritura se lo permita.

Visto como creador, el narrador da señal de una humanidad, puesto que conoce las limitaciones de su condición, intuye que existe algo más allá de lo temporalmente común. Bachelard escribe que en el momento en el que “[...] un alma sensible y culta recuerda sus esfuerzos por trazar, según su propio destino intelectual, las grandes líneas de la Razón, cuando estudia, por medio de la memoria, la historia de su propia cultura, se da cuenta de que en la base de sus certidumbres íntimas queda aún el recuerdo de una ignorancia esencial”.²⁶³ Se trata de una humildad enorme, el narrador admite su ignorancia frente al abismo temporal, y al asumir esas limitaciones, abre la puerta más allá de lo que el régimen histórico puede aportar.

Y es que la historia, por su carácter cronológico, mide su paso en forma de avance, o como bien menciona Elizondo, en todas las grandes civilizaciones: “...parecen haberlo

262 Paul Ricoeur, “El círculo entre narración y temporalidad” en *Tiempo y narración vol. I... Op. Cit.*, p. 79.

263 Gastón Bachelard, “Introducción” en *La intuición del instante*, Fondo de Cultura Económica, 2ªed, México D.F., 2002, p. 7. Respecto a la “Razón”, Bachelard destaca “Se puede hablar de una armonía preestablecida, pero no puede ser una armonía preestablecida en las cosas; sólo hay acción mediante una armonía preestablecida en la razón”. En *Ibidem*, p. 87.

ignorado a pesar de haberlo conocido bajo una especie de eterna e inmutable: otras parecen haberlo instituido en la medida primaria del progreso, cifra, en la que conjugan a la vez los logros de la humanidad obtenidos en cierta medida de tiempo; cifra, también, que nos da la 'velocidad histórica' de ciertas ideas capitales en la cultura y en la civilización humanas."²⁶⁴ Con su descripción exhaustiva, sus cambios simultáneos de tiempo y espacio, su paralelismo narrativo, nunca hay un progreso en la trama. Se transgrede la historicidad al explorar nuevos modos de ver el tiempo: El tiempo de la memoria, arbitrario y subjetivo; de igual modo, el tiempo de la creación, muy parecido a la memoria que inclusive en la novela lo refleja; la instantaneidad, frente a la universalidad del tiempo. Al pensar así la novela, Elizondo no presenta el avance de un acontecimiento, sino un texto que juega bajo sus propias reglas.

Asimismo, el autor de *Farabeuf* comenta que “el tiempo existe y no existe: fluye y se estanca, pasa o se queda; su huella visible es la historia, esa figura tan cambiante, a veces más que la vida misma, como dicen, porque el tiempo es la cifra de nuestro destino; el lugar a donde vamos”.²⁶⁵ Para la composición de *Farabeuf*, el dato histórico sólo es un recurso para contextualizar la “anécdota”: “En fin de cuentas, para entenderlo hubiera sido necesario leer una pequeña notificación aparecida en el *Nort China Daily News* del 29 de enero de 1901(...) un número del *Ch'eng pao* y otro del *Shun tien sh' pao* que datan todos del *yeng yué* de 1901... ” (p.137). De acuerdo con Eduardo Becerra el “*North China Daily New*: periódico de lengua inglesa que se publicaba en China en el periodo de la rebelión de los bóxers; *Ch'eng pao*: publicación periódica fundada en 1872 en Shangai; fue en sus páginas donde se publicó, el 25 de marzo de 1905, el decreto imperial por lo que se condena a muerte al magnicida Fu Tchu Ki mediante el método del *leng-tché*. (p.137 N. del Editor) Resulta evidente que hay una confirmación de un tiempo histórico.²⁶⁶ Por el contrario, transgrede la historia, la rebasa.

Hay un momento donde Salvador Elizondo se mofa abiertamente de la historia, en particular de la historiografía, o más bien de los documentos que relacionan la novela a un carácter histórico: “En fin de cuentas, para entenderlo hubiera sido necesario leer una

264 Salvador Elizondo, “Del tiempo y el río”, en *Contextos en Obras Completas, Tomo II... Op. Cit.*, p. 397.

265 *Ibidem*, p. 401.

266 Elizondo apuntaba que “Creo que en *Farabeuf* están más o menos marcados los tiempos y precisamente por los lugares donde tiene lugar el texto: unos en Pekín en 1901, otros en París, y así en lugares específicos.” citado en Adolfo Castañón (comp.) *Farabeuf visto por Salvador Elizondo*, en *Confabulario... Op. Cit.*

pequeña notificación aparecida en el *Nort China Daily News* del 29 de enero de 1901, p. 3, col. 7, o bien esos periódicos amarillentos y sucios...”(p.137) Los periódicos, al interior, sirven para no manchar el piso. La transgresión, por medio del humor, para ejercer una crítica al modo rígido de considerar el tiempo.

2.4 El instante y la eternidad

Farabeuf se inspira en una concepción temporal diferente a la lineal. Se trata de una transgresión que busca abrir una perspectiva diferente al tiempo. La intensión del narrador es la de concretar un instante, atraparlo en la medida en la que el discurso se lo permita. Partiré del subtítulo de la novela: *La crónica de un instante*. Dicho apelativo se lo otorgó su editor en ese entonces: “ La designación 'crónica, etc.' fue agregada por el primer editor del libro [Joaquín Diez-Canedo] para aumentar su interés comercial pensando que el puro nombre “Farabeuf” no era suficientemente atractivo”.²⁶⁷ A pesar de la razón comercial de la asignación del subtítulo, cabe señalar como plantea una línea de lectura relacionada a la idea del instante.

De acuerdo con Elizondo: “*Farabeuf* es una tentativa que se dirime en el instante que media entre la eternidad del Yo y la eternidad del mundo”.²⁶⁸ De modo que, el Yo es una instancia que padece el devenir del tiempo, se vuelve eterno en la medida en que sus posibilidades son infinitas. Por otro lado, pensar el tiempo de mundo resulta una aporía, resulta inimaginable puesto que avanza y no se detiene. Ambas instancias chocan en el momento preciso que el Yo se asume como parte de ese devenir; cuando es consciente que padece la eternidad del mundo. Lo que propone es que el instante es una medida entre dos eternidades. Ahora bien, para Bachelard “[...] el tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada”.²⁶⁹ Las dos citas nos permiten deducir que el instante media entre dos polos sumamente extensos, o inimaginables, dado que la eternidad y la nada comparten un carácter universal. Visto de ambas maneras, el instante descrito en la novela media entre dos instancias que se catalogarían como absolutas en la trama: El narrador y la eternidad del mundo, la universalidad del tiempo.

267 *Ibidem*.

268 *Idem*.

269 Gastón Bachelard, “El instante” en *La intuición del instante... Op. Cit.*, p. 11.

El narrador intenta aprehender un instante, una parte de esa eternidad que es el tiempo, esa gota en el mar.²⁷⁰ Explora las posibilidades que este instante posee. Dicho proceso lo lleva a cabo por medio del recurso del recuerdo. Asimismo, dada la distancia temporal, también se torna en un proceso creador, ya que estetiza los referentes reales intradiegticos: la representación y el *Teatro instantáneo del maestro Farabeuf*.²⁷¹ Ahora bien, esta dinámica sucede al interior de la psiquis del narrador, en su memoria como espacio,²⁷² por lo que se tomaría en el Yo. De modo que, frente a la alusión de Elizondo, la eternidad del Yo sería la psiquis del narrador, el instante narrado sería el mediador y el tiempo como absoluto pues: “El tiempo, para poder ser expresado por el lenguaje, tiene que ser absoluto; ésta es la proposición acerca de la relación imposible entre el tiempo y el lenguaje, porque el lenguaje que la expresa es el producto relativo de una operación absoluta: el pensamiento.”²⁷³

Y es que el narrador postula que “en esta imagen yace oculta la clave que nos libra de la condenación eterna” (p.221). Al interior de estas palabras se logra atisbar la condición liberadora que trae consigo la noción del instante. Bachelard escribe que “En cuanto lo liberamos y en la proporción en que lo liberamos, nos damos cuenta de que recibe mil incidentes, de que la línea de su sueño se quiebra en mil segmentos suspendidos de mil cimas. En su obra de conocimiento, el espíritu se presenta como una fila de instantes separados con claridad”.²⁷⁴ La liberación del narrador llega al momento en que rompe con las amarras del tiempo lineal, transgrede el orden cronológico para crear un instante que pueda resumir su paso en el tiempo. Dicho instante puede ser separado del resto del devenir y mantenerse por las condiciones que su discurso estipula. Al aislar ese instante, el narrador consigue aprehenderlo y mirarlo desde su memoria, al mismo tiempo lo crea.

La característica de aislamiento tiene un matiz trágico, pues “[...] una soledad de orden más sentimental confirma el aislamiento trágico del instante: mediante una especie de violencia creadora, el tiempo limitado al instante nos aísla no sólo de los demás, sino también de nosotros mismos, puesto que rompe con nuestro más claro pasado”.²⁷⁵ No cabe duda que el narrador se separa, en los resquicios de la memoria, para lograr consolidar ese recuerdo. Fractura su pasado, y por ende la eternidad del mundo, dado que si se mantuviera en él no

270 Véase 2.1 El tiempo y el agua.

271 Véase 1.4.2 Niveles narrativos.

272 Véase Cronotopos en Farabeuf.

273 Salvador Elizondo, “La esfinge perpleja” en *Cuaderno de escritura... Op. Cit.*, p. 129.

274 Gastón Bachelard, “El instante” en *La intuición del instante... Op. Cit.*, p. 17.

275 *Ibidem*, p. 11.

lograría revivirlo de la manera en que lo hace, dado que se refiere a “un instante quizá. Un instante definitivo que puede darte la clave de lo que realmente eres o de lo que has dejado de ser para turbarte tanto”(p.208).

Si bien el instante requiere de cierta independencia, es decir aislarlo, para que pueda ser observado en toda su plenitud, también tendríamos que decir que ese instante necesita de los elementos que los antecedieron, ya que de lo contrario no podría poseer un significado concreto. Bataille menciona que “Un momento sólo tiene sentido en relación al conjunto de los momentos. En cada instante sólo somos fragmentos desprovistos de sentido si no los vinculamos a otros fragmentos”.²⁷⁶ De modo que, para el narrador, el instante debe considerarse con relación a los espacios y tiempos que lo originaron: “Atengámonos pues al análisis mecánico de las direcciones en que todos los movimientos, todos los gestos que fueron efectuados o figurados durante aquel instante, fueron realizados” (p.151).

Elizondo, vinculado a sus apreciaciones de oriente,²⁷⁷ señala que la filosofía china entiende el mundo como un número infinito de correlaciones cambiantes que sólo pueden expresarlo en un instante dado.²⁷⁸ Se trata de unidad entre espacios y tiempos, más no ruptura. El instante se torna relevante porque conjunta presente, pasado, futuro, eternidad, nada, memoria, olvido; es decir; el instante trasciende esto dado que: “Para Bergson, una acción siempre es un desarrollo continuo que, entre la decisión y la finalidad — una y otra más o menos esquemáticas—, sitúa una duración siempre original y real”.²⁷⁹ El instante descrito en la novela es la duración real, con cierta carga de originalidad, de esteticismo producto del proceso creador y las implicaciones del recuerdo, otorgada por el narrador, es la acción que desemboca en trama de la misma.

Como se puede notar, “[...] la meditación del instante nos convence de que el olvido es tanto más claro cuanto que destruye un pasado más cercano, igual que la incertidumbre es tanto más conmovedora cuanto que se le sitúa en el eje del pensamiento por venir, en el sueño que se solicita pero al que ya se siente engañoso”.²⁸⁰ De modo que, el narrador pretende abolir el olvido, y así evitar la destrucción de su pasado; además, dada la estructura invertida de la novela, concreta la incertidumbre, ya que parte del instante ya

276 George Bataille, “A manera de conclusión” en *Breve historia del erotismo... Op. Cit.*, p. 64

277 Véase 1.2 Transgresión a Oriente

278 Véase cita 36.

279 Gastón Bachelard, “El instante” en *La intuición del instante... Op. Cit.*, p. 19.

280 *Ibidem* p. 13.

consolidado, descrito al inicio de la novela: “¿Recuerdas...? Es un hecho indudable...”(p.99), y así, por el control que ejerce sobre esa imagen mental, suprimir su carácter engañoso. El narrador trasciende la cronología y linealidad del tiempo.

Una apreciación así requiere otro punto de vista, es decir un enfoque diferente. Lograr un acercamiento al instante, con una naturaleza totalizadora, es necesario partir de la noción de instante poético, propuesto por Bachelard. Dicho concepto implica entender que, en la literatura, el instante se concibe de otra manera. Juega con sus propias reglas, se construye bajo nociones específicas con las que el escritor perfila una imagen y consigue sintetizar una idea. Al ser una imagen creada, el narrador usa los mismos preceptos que un poeta, como se verá a continuación.

2.4.1 El instante poético

Como se vio en el apartado relacionado al tiempo circular,²⁸¹ el narrador, relacionado con la figura de creador, se vincula con la de poeta. De modo que, si se erige en esta denominación, el instante creado, o imagen mental, tendría que tener la condición de poético. Aparentemente, dicha percepción luce ajena a una denominación de este tipo; no obstante, se puede realizar un nexo con la figura del poeta por la manera en la que concibe el instante puesto que no lo reproduce de manera cabal, sino que lo estetiza, lo embellece y lo vuelve poético por estar más próximo a la creación.

De entrada, habría que analizar lo que Bachelard denomina instante poético. Para el filósofo francés, la poesía es una metafísica instantánea, pues da “[...] una visión del universo y el secreto de un alma, un ser y unos objetos, todo al mismo tiempo”.²⁸² Aquí caben dos consideraciones antes mencionadas, la de simultaneidad y de totalidad. Dentro de la novela, los distintos cronotopos, así como los componentes de la imagen, suceden de manera simultánea, es decir entran los unos en los otros. Como se ve en *Farabeuf*, esta apreciación es clara: “Has estado tratando de imaginar aquel otro instante que precedió a tu llegada. ¿Pretendes acaso hacer caber un instante dentro de otro?” (p.176) Por medio de la superposición de planos se llega a una concepción de totalidad a consecuencia de la aglomeración de estos elementos.

281 Véase 2.2 Tiempo circular: una lectura a partir de la Odisea.

282 Gastón Bachelard, “Instante poético e instante metafísico” en *La intuición del instante... Op. Cit.*, p. 91.

Ciertamente, esta es una característica que lo vincula al quehacer artístico, el de la posibilidad de síntesis de una idea en una imagen. En efecto, el narrador, con la imagen mental que crea, logra sintetizar todos los componentes que constituyen su noción de mundo. Por el contrario, si el narrador hiciera un recuento cronológico, es decir lineal, perdería mucho de su valía, pues “Si sigue simplemente el tiempo de la vida, es menos que la vida; sólo puede ser más que la vida inmovilizando la vida, viviendo en el lugar de los hechos la dialéctica de las dichas y de las penas. Y entonces es principio de una simultaneidad esencial en que el ser más disperso, en que el ser más desunido conquista su unidad”.²⁸³ Asimismo, el narrador intenta inmovilizar su tiempo en la imagen mental, para después descomponerla en los elementos que la constituyen. Sin duda, el concretar su devenir en una imagen lo relaciona con la noción de imagen, y por lo tanto de poema. Continuando con Bachelard, “[...] para construir un instante complejo, para reunir en ese instante gran número de simultaneidades, destruye el poeta la continuidad simple del tiempo encadenado”.²⁸⁴ De esta manera, para el narrador “Todo es sólo un instante”(p.244). Finalmente, en su carácter de poeta, el narrador rompe con la estructura lineal, con el orden cronológico, en busca de una síntesis, de una imagen que lo contemple como totalidad frente al mundo fragmentado que lo contiene.

Habría que notar que no por transgredir el orden lineal del tiempo queda fuera de este, más bien se hablaría de otra manera de entender el tiempo pues: “El orden de las ambivalencias en el instante es, por tanto, un tiempo”.²⁸⁵ Un tiempo en el que el poeta ejerce una libertad de movimiento. Ahora bien, para Elizondo “Toda ubicación en el tiempo es referencial. Nuestro conocimiento del momento presente, por carácter fugaz que éste tiene, sólo puede ser determinado en función de otros momentos que no son *este* momento”.²⁸⁶ Y la tarea del poeta es concretar todos esos momentos en uno sólo.

Dicha cualidad queda asentada cuando en la novela se menciona que “Sí, la experiencia de entonces era una sucesión de instantes congelados. ¿Quién congeló esos instantes? ¿En qué mente hemos quedado fijos para siempre? Empiezo a recordar algo de todo aquello y es como si todo lo que hubiera estado contenido se vaciara hacia el mundo”(p.171). La respuesta a esas interrogantes recae en la figura del narrador, dado que

283 *Ibidem*, p. 91.

284 *Idem* pp.93-94.

285 *Idem*, p.95.

286 Salvador Elizondo, “Sofía Bassi y los continentes del sueño” en *Cuaderno de escritura... Op. Cit.*, p. 107.

es él quien figura a los personajes, fragmenta los tiempos y, vía la memoria y la creación, los va fijando en la imagen que realiza. Además, realizar esa imagen también implica vaciar su mundo en una sola figuración, como si se tratara de un imagen, o un poema.

Cabe destacar la manera en la que los personajes se conciben al interior de la figuración del narrador:

Somos una premonición; la imagen que se forma en la mente de alguien mucho antes de que los acontecimientos mediante los cuales nosotros participamos en su vida tengan lugar; un hecho fortuito que aún no se realiza, que apenas se está gestando en los resquicios del tiempo; un hecho futuro que aún no acontece (p.177)

Dicha cita nos lleva a pensar que los personajes se saben partícipes de una configuración, de una imagen irreal dentro de la mente de un creador, quien es el que los trae a plano por el sentido de fabulación. Aunado a esto, en la cita se menciona dos aspectos importantes, la premonición y el hecho futuro. Por lo que se refiere a estas particularidades Bachelard apunta que “en el instante poético, el ser sube o baja, sin aceptar el tiempo del mundo que reduciría la ambivalencia o la antítesis y lo simultáneo a lo sucesivo”.²⁸⁷ Es decir, el narrador sube y baja del tiempo lineal, no obstante a ello, también plantea la perspectiva de la aglomeración por otra vía relacionada a los contrarios.

2.4.2 La noción de los contrarios en el instante

Para Bachelard “el instante poético es entonces necesariamente complejo: conmueve, prueba —invita, consuela—, es sorprendente y familiar. En esencia, el instante poético es una relación armónica de dos opuestos”.²⁸⁸ Como parte de la composición narrativa de *Farabeuf*, los contrarios son presentados en distintas partes de la novela: Oriente y occidente; Cirugía y tortura; Dolor y placer; vida y muerte; memoria y olvido. Todos ellos con la finalidad de conjuntar una serie de emociones que en apariencia lucen opuestos. Se deriva de esta armonización una especie de catarsis. Recordemos que Aristóteles, con relación a la tragedia, menciona que “[...] mediante la compasión y el temor, realiza la catarsis de estas pasiones”.²⁸⁹ Partiendo de esta perspectiva, la unión de dos contrarios tiene un efecto liberador, que en la novela, lo tienen tanto el narrador, como el lector. Si bien es cierto que la

287 Gastón Bachelard, “Instante poético e instante metafísico” en *La intuición del instante...Op. Cit.*, p. 95.

288 *Ibidem* p. 94.

289 Aristóteles, *La poética... Op. Cit.*, p. 77.

catarsis luce ajena, en apariencia, para la composición de la novela, considero que la catarsis tiene un efecto tan liberador que suspende el paso del tiempo.

Por otro lado, dentro de los elementos antitéticos que se mencionan en *Farabeuf* se encuentra el de Memoria y olvido: “El olvido es más tenaz que la memoria”(p.167). La memoria vista como ese lugar en el que se puede guarecer del mundo, donde tiene cabida ese tiempo pasado, pero que dada su naturaleza puede ser visitado por el recuerdo. Por el contrario, el olvido es esa amenaza que permea a la memoria, es un abismo, es una nada a la presumiblemente está condenado todo tiempo que pasa. Sin duda, es imposible traer de vuelta el tiempo ya acaecido, por lo que el narrador se ve en la necesidad de modificarlo, sin embargo, cabe la posibilidad de realizar un ejercicio mnemotécnico y lograr atisbar una parte. Ahora bien, por momentos el narrador busca olvidar el instante que vivió, o al menos es lo que plantea al mencionar que “¿Acaso no compraste un día, en una pequeña tienda del barrio judío, un folleto que se llamaba *Las Aguas del Leteo, método antimnemónico basado en los últimos descubrimientos de la ciencia cabalística?* (p.127). No obstante, cabe pensar que el narrador tiene temor de regresar a ese instante lleno de violencia, por lo que trata de olvidarlo. Así pues, para que exista la catarsis antes referida, debe hallarse la compasión, la cual se da cuando el narrador reflexiona las implicaciones que dicho instante contiene: “—El olvido no alcanza a las cosas que ya nos unen. Aquel placer, la tortura, aquí, presente, ahora, para siempre con nosotros, como la presencia del hombre que nos mira desde esa fotografía inolvidable...”(p.136). Resulta que, la compasión de la comunión, así como el temor de volver se unen en el instante para liberar las pasiones que el narrador contiene, y que es la razón de la remembranza que realiza.

Por otro lado, también existe otra oposición de términos, la cual refiere al dolor y al éxtasis: “Aspiras a un éxtasis semejante y quisieras verte desnuda, atada a una estaca. Quisieras sentir el filo de esas cuchillas, la punta de esas afiladísimas astillas de bambú, penetrando lentamente tu carne. Quisieras sentir en tus muslos el deslizamiento tibio de esos riachuelos de sangre, ¿verdad?...”(pp.127-128). Aquí resalta la noción del dolor que implica la mutilación del cuerpo, así como el gozo que este puede provocar. Bataille menciona que “La visión o la imagen del acto de dar muerte pueden despertar, al menos en algún enfermo, el deseo del goce sexual. Pero no podemos limitarnos a decir que la enfermedad es la causa

de esta relación”.²⁹⁰ y añade, citando al Marqués de Sade, que “No hay mejor manera de familiarizarse con la muerte que aliarla a una idea a una idea libertina”.²⁹¹ De esta manera, tanto el dolor y el éxtasis, la muerte y el erotismo son elementos contrarios que encierran una parte de la naturaleza humana bastante oscura. Más adelante se profundizará respecto a la relación entre estos elementos vinculados con la noción del cuerpo, por ahora cabe señalar la finalidad de esta unión, y quien mejor que Elizondo para decirla: “Me di cuenta de que si yo unía —en español (en prosa española novelesca o dizque novelesca)— el erotismo y la tortura o el dolor, que son antítesis, tal vez produciría un efecto. Esa ha sido la finalidad de toda mi literatura: causar un efecto a través del contenido y la forma”.²⁹² Sin duda, el efecto que provoca en el lector es inmenso, de allí que la relación con la catarsis no es desestimada, pues como lo menciona el narrador: “... la fascinación de aquella carne maldita e inmensamente bella” (p.130).

Finalmente, el contraste que generan estos elementos lo vincula mucho con la idea que Bachelard tiene del instante poético ya que

[...] esa ambivalencia no se puede escribir en tiempos sucesivos como un vulgar balance de alegrías y de penas pasajeras. Opuestos tan vivos y tan fundamentales derivan de una metafísica inmediata. Su oscilación se vive en un solo instante, mediante éxtasis y caídas que incluso pueden oponerse a los acontecimientos: el mismo hastío de la vida llega a invadirnos en el gozo tan fatalmente como el orgullo en la desgracia.²⁹³

Por lo que respecta a la transgresión de ese orden lineal, resulta más satisfactorio el hecho de que, tanto el narrador como Elizondo, busquen esa otra parte del tiempo. No cabe duda de que en un instante cabe un basto mundo de ensoñaciones, deseos, emociones y pasiones. La imagen que propone Bachelard resulta atinada: “Toda la horizontalidad llana se borra de pronto. El tiempo no corre. Brota”.²⁹⁴ De esta manera, el tiempo, en la transgresión referida, consigue emerger, brotar como el agua de una fuente, que rompe con la forma tan insuficiente de entender la temporalidad, el devenir al que está sujeto el hombre. Por la poesía, y en una transgresión a los géneros, la narrativa, el narrador atisba un instante en medio de las dos nada en las que se encuentra.

290 George Bataille, “Prólogo” en *Erotismo... Op. Cit.*, p. 16.

291 *Ibidem* p. 16.

292 Citado en Adolfo Castañón (comp.), *Farabeuf visto por Salvador Elizondo*, en *Confabulario... Op. Cit.*

293 Gastón Bachelard, “Instante poético e instante metafísico” en *La intuición del instante... Op. Cit.*, p. 99.

294 *Ibidem* p. 96.

2.4.3 Las formas de aprehender un instante

Dada su estructura, el argumento de *Farabeuf* se propone condensar un instante en la medida que el discurso se lo permita. Sin duda, los principales medios, expuestos en la novela, para realizar dicha tarea recaen en la memoria, particularmente el recuerdo, y en la creación de una imagen mental. Cada una de las dos instancias conllevan una limitación propia. La memoria busca abolir el presente, y dirige sus esfuerzos al pasado; sin embargo, trasladarse a un tiempo acaecido es imposible, por lo menos en su totalidad. Por su carácter personal, la memoria está sujeta a la modificación subjetiva que se ejerce sobre ella. Las dimensiones espaciales se disparan, los pequeños detalles desaparecen, y muchas veces son rellenados por quien recuerda. Aquí entra la naturaleza de la creación. Si conformar un recuerdo implica cierto grado de invención, la creación denota algún referente del cual partir. De allí se infiere que la imagen de la ceremonia es una invención, por las modificaciones que sufre, y un recuerdo, por su cualidad memorística.²⁹⁵

Ambos aspectos coexisten en el discurso del narrador. Tanto la memoria, como la creación son el *leitmotiv* de la trama. Asimismo, al intentar mantener una expectativa, sustentada en un instante, con recursos netamente literarios, se corre el riesgo de caer en una simple descripción. Elizondo, a sabiendas del peligro narrativo que conlleva esta experimentación ficcional, echa mano de otros discursos de orden artístico.

Como parte de ese laberinto estilístico que representa *Farabeuf*, es posible advertir tres lenguajes ajenos al puramente literario, pero no por ello inasequibles al mismo. De esta manera, se logra vislumbrar los elementos de la fotografía, la pintura y el cine, los cuales ayudan a consolidar la idea de aprehensión, o manipulación del tiempo. Por su condición, dichos lenguajes están emparentados a la noción de la imagen, la cual es medular en la idea novelística de Elizondo. La materia prima de los tres discursos es la imagen, lo único que cambia es la manera de tratarla. Tanto la fotografía, como la pintura, trabajan imágenes estáticas, a diferencia del cine, que lo hace con ellas en movimiento. No obstante, las tres formas de expresión antes citadas comparten un factor común: en cierta medida, las tres aprehenden el tiempo.

Si bien, estos discursos obedecen a artes de tipo visual (la pintura, el cine y la fotografía implican el manejo de una técnica definida y de un lenguaje propio, aunque también hay

²⁹⁵ Véase 1.4.2 Niveles narrativos

innovación, la que se puede dar por el genio de artista); también existe otra forma de aprehender el instante, tanto el paisaje que lo rodea, como la disposición de los elementos que la componen, se trata de la mirada. Dicho recurso no implica el uso de determinado de alguna técnica o un método o material en específico, sino es de índole más humana, y podría estar más emparentado con lo poético, sin recaer necesariamente en lo literario. La mirada tiene un mecanismo similar a la fotografía, por la manera en que captura una imagen y la almacena en la memoria, registrando una imagen mental; por otra parte, comparte también con la pintura el aspecto de la creación, dado que la mirada no es como una fotografía impresa y, muchas veces se sustenta en la subjetividad de observador y los detalles pueden ser modificados, e incluso omitidos. A su vez, el recuerdo, ya fijado en la memoria sería una suerte de película, pues como apunta el mismo narrador.

Y es así como se proyectan, al interior de la novela, cuatro diferentes formas de aprehender un instante. Visto en estos términos, existen cuatro recursos en los que Salvador Elizondo se apoya para construir su novela; pero con la intención firme de manipular el paso del tiempo. Sin duda, el tiempo lineal se ve alterado por estos mecanismos, incluyendo, claro está, a la literatura y la memoria, y puede dar esa sensación de inmovilidad. El narrador, quien pretende consolidar una imagen mental como recuerdo, aprehenderla en la medida que el discurso lo pueda hacer, echa mano de diferentes lenguajes artísticos que son presentados en la novela. De entrada, la fotografía del supliciado incluida en la novela; por otro lado, las referencias a los cuadros de Pisanello o del de Della Robbia(p. 113), o la mención de *El Amor Sagrado y El Amor Profano* (p. 239) de Tiziano; así como el manejo de la estructura desde un aspecto cinematográfico.

Finalmente, esta muestra del manejo de estos lenguajes responde a un aspecto biográfico del autor. No obstante, la idea de trascender el tiempo en su carácter lineal, buscar las posibilidades temporales que la escritura puede ofrecer; empero, con el propósito de transgredir el orden cronológico, sólo es la muestra los alcances que puede tener la literatura si se rebasa los tradicionalismos retóricos, y se explora un poco más allá. De modo que, a continuación se analizará cada uno de estos discursos que coexisten en la novela y se planteara su importancia al interior de la trama.

La fotografía

“ La fotografía —dijo Farabeuf— es una forma estática de la inmortalidad” (p.117). Así explica el doctor Farabeuf la trascendencia de la fotografía. Independientemente de los procesos técnicos que implique, o los material necesarios para su elaboración, la fotografía se consagró como uno de medios de manipulación del tiempo por su cualidad de aprisionamiento del mismo. Por su naturaleza, la fotografía atrapa un instante, transgrede la linealidad y suspende el devenir. De este modo, se puede notar cómo un hecho, que dura un instante, puede ser prolongado en el tiempo.

Roland Barthes publicó *Cámara Lúcida*, un ensayo donde explora la relevancia que desde su invención ha tenido la fotografía en la percepción del mundo. Para el francés, “lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez. La fotografía repite mecánicamente lo que nunca podrá repetirse existencialmente”.²⁹⁶ Varios de los recursos de la fotografía, propuestos por Barthes, se ven en *Farabeuf*. De entrada, la noción de reproducción infinita, ya que esta podría estar relacionada con el espejo, analizada anteriormente²⁹⁷, en la que la idea de infinito es mencionada: “Hemos jugado a encontrar nuestras miradas sobre la superficie de aquel espejo —nos hemos comunicado, hemos tocado nuestros cuerpos en aquella dimensión irreal que se abría hacia el infinito sobre el muro manchado y surcado de pequeños insectos presurosos” (p.138).

Otro aspecto a destacar de la exposición detallada que realiza Barthes es el de la imposibilidad de repetir el referente existencialmente. Como añade el filósofo francés: “Diríase que la fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos con la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en le seno del mismo mundo en movimiento”.²⁹⁸ Dicha característica la vincula al acto de morir y renacer, con un instante de intervalo, me refiero al instante de la foto. Como se aprecia, Farabeuf apunta concretamente el nexo entre el instante de la muerte y la fotografía, además de aclarar las diferentes vicisitudes por las que hay que pasa para lograr capturar este preciso momento:

—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

296 Roland Barthes, *Cámara Lúcida*, Paidós, Barcelona, 1989, pp. 28-29. Sin duda, Barthes fue una influencia clave en la obra de Salvador Elizondo, incluso llegó a denominar a una colección de cuentos y ensayos como *Camera lúcida*.

297 Véase 1.4.3 Reflejo como forma de transgresión.

298 Roland Barthes, *Cámara Lúcida... Op. Cit.*, p. 31.

instante —dijo Farabeuf—, y que por lo tanto, para fotografiar a un moribundo es preciso que el obturador del aparato fotográfico accione precisamente en el único instante en el que el hombre es un moribundo, es decir, en el instante mismo en que el hombre muere (p.117).

Y es que, intradiegeticamente, el doctor Farabeuf es el que toma la fotografía del suplicado en China, como parte de una operación de espionaje religioso. Por consiguiente, Farabeuf sería el *Operator* de la fotografía aludida. Antes bien, valdría la pena revisar las tres prácticas, incluyendo al *Operator*, que propone Barthes en la acción de tomar una instantánea:

Observé que una foto puede ser objeto de tres prácticas (o tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar [recordar la relación antes establecida]. El *Operator* es el fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbums y archivos, colecciones de fotos. Y aquél, o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la fotografía porque esta palabra mantienen a través de su raíz una relación con “espectáculo” y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto [...]²⁹⁹

Resulta indispensable ir por partes, ya que esta cita nos regala un buen número de elementos ha analizar en la novela.

Primeramente, la ya mencionada función de *Operator* realizada por el doctor Farabeuf. Como Fotógrafo, mantiene un fuerte control sobre la fotografía, tanto el encuadre, el objeto aprehender, que hasta llegó a manipular la fotografía para que conservara su esteticismo: “Originalmente podía verse, en segundo término, al fondo, el letrero de la sucursal de Pekín de *Jardine Matheson & Co.*, pero lo recorté porque me parecía que desentonaba con el carácter más solemne de la escena principal que había captado en aquella fotografía...” (pp.134-135). Por este tipo de actitudes, la figura de “Operador” recae el doctor Farabeuf. Farabeuf echa mano de las posibilidades que le otorga la fotografía, como técnica, y se centra en postergar un instante sumamente estético. De igual modo, esta cualidad lo pone en una condición similar a la del narrador. Ambos comparten el deseo de mantener, o consolidar un instante, uno en papel y otro en la memoria, pero con un fuerte sentido de belleza por encima de lo real.

Ahora bien, si el *Operator* es el doctor Farabeuf, el narrador y la mujer joven serían los *Spectators*: “[...] una fotografía que tiempo después descuidadamente dejó usted olvidada junto con algunas preparaciones anatómicas conservadas en formol, unos libros y algunos

299 *Ibidem*, pp.35-36. Los corchetes son míos.

instrumentos enmohecidos, en los desvanes de una casa, con la intención —sí, con la *intención* cabal, de que algún día fueran encontrados” (p.156). Farabeuf deja la fotografía en la cabaña de la Playa con el único motivo de que la encuentren, de que tenga un espectador. Existe un juego parecido a la anterior práctica, sólo que en este caso la equidad de perspectiva se da entre el narrador y el lector.

Salvador Elizondo, al incluir la fotografía, establece uno más de esos juegos de espejos literarios, en donde dos instancias comparten dos puntos de vista: “[...] de aquella fotografía borrosa que alguien, tal vez un antiguo inquilino, había olvidado en algún resquicio mohoso de aquella casa, entre las páginas amarillentas de un libro, muchos años atrás y que, entonces, en un instante de locura, nos imaginó en su futuro, contemplando nuestra propia imagen, uno, en la superficie de un espejo y otro, en el fondo de su propio deseo insatisfecho” (p.111). Entonces, se logra inferir que esas “páginas amarillentas de un libro” puede hacer referencia al Manual de cirugía del doctor Farabeuf. De igual modo, ese “libro” puede hacer referencia a la novela que el lector se encuentra leyendo, es decir, *Farabeuf*. Se desprende que tanto el narrador, como el lector, comparten perspectiva, transgrediendo así la distancia entre personaje y lector.

Por otro lado, faltaría el *Spectrum*. No cabe duda, la imagen del supliciado es impactante o, en términos de Barthes, punza. En palabras del estructuralista francés, “ el *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero también me lastima, me punza)”.³⁰⁰ Dada su naturaleza, la imagen genera sensaciones contradictorias en los espectadores. Les agrada, y al mismo tiempo les aterra. Invade, penetra a los personajes: “Es una mujer. Eres tú. Tú. Ese rostro contiene todos los rostros. Ese rostro es el mío. Nos hemos equivocado radicalmente, maestro. Nos engañan las sensaciones. Somos víctimas de un malentendido que rebasa los límites de nuestro conocimiento”(pp.222-224). Para la composición, la imagen del supliciado es ese retorno a la muerte al que alude Barthes:

300 *Idem*, p.59.



Como se ve en la fotografía, el hombre, o mujer, se encuentra en el momento de morir: “Conocemos su hipótesis, doctor Farabeuf; una hipótesis que podríamos llamar, *stricto sensu*, escatológica. Afirma usted, maestro, que el rostro, que ese rostro que usted fotografió, es el rostro de un hombre en el instante mismo de su muerte”(p.222). Representa la muerte, no obstante, parece estar lleno de vida. Se advierte que los personajes lo sacan de un estado inerte.

Visto desde otro ángulo, la fotografía sigue cierto grado de realismo, es decir, certifica un acontecimiento por el hecho de tener una constatación. De lo que se sigue que la fotografía funciona como una especie de testimonio:

La fotografía nos otorga una prueba casi incontestable de la existencia de la realidad real dentro de la que estamos inscritos; de testimonio de todo aquello que se agita y vive fuera de nuestra conciencia. Casi todos los datos que tenemos acerca de la apariencia o la forma de los que nos rodea, de lo que acontece entorno a nosotros, los obtenemos por procedimientos fotográficos.³⁰¹

La perspectiva de testimonio también aparece en la trama: “—Un hombre que se cubría el rostro con un trapo negro./— ¿Era un verdugo?/—No; era un testigo./— ¿Cómo lo sabes?/— Yo soy su testimonio” (pp.215-216). Cabe señalar la forma en la que la fotografía le da un matiz de autenticidad, aunque se trate de una ficción.

Bajo otra perspectiva, la fotografía también puede deshumanizar a quien es fotografiado. Elizondo mismo apunta que “Nuestro panteones personales tienen la forma de un álbum fotográfico y la fotografía no sólo impregna nuestra memoria y la historia en la que estamos situados sino que además, en su forma de arte —como el espejo de Mefistófeles—

301 Salvador Elizondo, “Nicéphore Niépce” en *Contextos en Obras Completas*, Tomo II... *Op. Cit.*, p. 318.

es capaz de mostrarnos la figura instantánea, si no la presencia concreta, en forma fugaz, por fugaz ideal”.³⁰² Por su parte, Barthes dice que “La fotografía convierte el sujeto en objeto”.³⁰³ Frente a esta postura, Elizondo dice que existen dos tipos de fotografía: “[...] la fotografía *fija*, que reproduce la inmovilidad de la vista en el acto contemplativo, y la fotografía *instantánea* que recoge y conserva el contenido efímero, siempre fugaz, de la mirada”.³⁰⁴ Evidentemente, la fotografía del suplicado entra en la segunda categoría que, por partir de la mirada, se vuelve más humana. De modo que, el suplicado adquiere un poco de su humanidad al volverse un objeto de deseo al momento de ser observado.

Por otro lado, Farabeuf prefiere tomar en cuenta las condiciones climáticas, que la verdadera naturaleza del instante; en otras palabras, al suplicado lo ve sólo como una captura de un instante también lo petrifica. Si el narrador busca aprehender un instante en la memoria, es porque las limitaciones que tiene la fotografía son amplias. Así también, la fotografía ofrece algunos elementos que ayudan en la tarea que el narrador se impone, a la par de Elizondo, de suspender el paso del tiempo. Aunado a esto, es de llamar la atención la manera en la que se establece un fuerte vínculo entre la fotografía y el recuerdo, pero no como sus igual, sino como un apoyo: “Lo habían fotografiado desde todos los ángulos. “Hay que ayudar a la memoria”, dijo, ‘... la fotografía es un gran invento.’ Y entonces empieza a caer la tarde. Las placas no dan de sí. Hubo que descargar el aparato para poder utilizar esa nueva película alemana muchísimo más sensible”(p. 132). Al igual que en la novela, donde los recursos fotográficos son un apoyo a la trama. Proporciona elementos que ayudan a la concreción del instante.

Pintura

Como parte del panorama narrativo en *Farabeuf*, Elizondo propone un acercamiento a la temporalidad por medio de la pintura. Por su naturaleza, la pintura se postula como una forma de manipular el paso del tiempo, un tema, como se mencionó antes, decisivo en la literatura. Se trata de un medio para aprehender, o encapsular, un instante en un cuadro, o lienzo. Condensa un instante, lo aprehende por una técnica pictórica y así logra detener, por

302 *Ibidem* p. 318.

303 Roland Barthes, *Cámara Lúcida...* *Op. Cit.*, p. 31.

304 Salvador Elizondo, *Sujeto, verbo y complemento* en Casa del tiempo, Vol. VII, 49-56... *Op. Cit.*, p. 50.

medio del arte, el tiempo. De entrada, el acercamiento desde lo pictórico se vislumbra en la figura del narrador relacionada con la de un pintor.

De acuerdo con Salvador Elizondo, “El pintor es un fotógrafo del sueño. La captación del sueño es su realización. El arte discurre en un ámbito en el que el sueño se manifiesta sensiblemente”.³⁰⁵ Aquí habría que hacer hincapié en la correspondencia que el autor propone entre el fotógrafo y el pintor. Mientras que el fotógrafo sustenta su quehacer en lo que la realidad le ofrece, en lo que el paisaje le obsequia, y acciona la cámara para atraparlo, en un proceso que dura pocos minutos; el pintor requiere de más tiempo para confeccionar su obra, para apresar el paisaje en el lienzo, con una fuerte posibilidad de manipularlo, de embellecerlo.

Sin duda, ambas técnicas tienen una fuerte dosis de subjetividad. Por su parte, el fotógrafo elige el objeto a capturar, el instante que buscan perdurar; aunado a esto, el fotógrafo cuenta con el retoque, esa manera en la que puede modificar el elemento fotografiado, aunque con muchas limitaciones de manipulación. Por otra parte, la pintura cuenta con una posibilidad más amplia de esteticismo, es decir, de embellecer su objeto artístico. Elizondo propone al pintor como “fotógrafo del sueño”, de este modo se logra atisbar la materia de la que se compone el arte de la pintura. Dadas sus particularidades, el sueño pertenece a un ámbito personal, subjetivo, es decir la mente; por tal motivo, la pintura sería la aprehensión de un instante que transcurre en la mente del pintor. Evidentemente, existen escuelas de arte pictórico que se apoyan en el realismo, idea que permeó durante mucho tiempo, pero las posibilidades oníricas, como lo demostrarían los surrealistas, son mayores. Lo anterior se debe a que la subjetividad es preponderante en la creación de un cuadro, aunque se pinte un retrato o un paisaje realista, este antes paso por la perspectiva interna del pintor.

Schopenhauer dijo, relacionado al arte como representación del mundo, que: “Las cosas particulares no son una objetivación enteramente adecuada de la voluntad, que en ellas se encuentran ya alterada por esas formas cuya expresión común es el principio de razón y constituyen las condiciones del conocimiento tal como es posible al individuo en cuanto individuo”.³⁰⁶ Aquí se puede entablar la relación con el narrador. Para la composición,

305 Salvador Elizondo, “Gironella” en *Cuaderno de escritura... Op. Cit.*, p. 67.

306 Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación III y IV*, Ediciones Folio, S.A. de C.V., Barcelona, 2002, p. 14.

es el narrador quien proyecta la imagen mental como recuerdo, pero cargado de modificaciones condicionadas por la subjetividad del mismo, es decir, que se encuentra compuesta por las consideraciones que decidió llevar a cabo. Visto así, el narrador pinta una imagen mental, la va construyendo como ese sueño que tuvo y que ahora está captando.

Por otro lado, la captación de la imagen que el narrador va desarrollando tiene como fin un placer estético, representado en la figura del doctor Farabeuf y en el gusto por la alegoría pictórica que representa el cuadro de la mujer desnuda en el anfiteatro:

A Farabeuf seguramente le gustará este cuadro plástico que evoca otros tiempos, ¿no crees? Tú también amas representar este papel. Descúbrete un poco. Muestra la carne suave y blanquísima de tus hombros. Deja que tu pelo negro caiga sobre tu espalda desnuda; deja que ondee en la ráfaga como las cabelleras de esas mujeres que están figuradas en la bóveda del anfiteatro en el que Farabeuf solía hacer sus prodigiosas disecciones. Así también, tal vez, tu presencia estará más de acuerdo con el verdadero carácter de la figura representada en este cuadro (p. 249).

La cita anterior refleja varios puntos a notar. Primeramente, el placer que generará la imagen de la mujer desnuda. Cual pintor o fotógrafo, aprehende la figuración de la fémica, sólo que la retiene por medio de la memoria. Partiendo de la noción de que el narrador es quien crea este universo, sería este mismo quien dota al doctor Farabeuf de los gustos que desee, sin embargo estos gustos también son suyos. De modo que se podría hablar de que Farabeuf, así como el narrador, comparten el placer que está por verse en la imagen; no obstante, sólo el narrador, por su cualidad de creador y tomando en cuenta que Farabeuf es un *invento* del mismo, sólo él la retendrá. Al respecto, Nietzsche menciona: “Todas las artes tienen un efecto tónico, aumentan la fuerza, aumentan el placer(o sea el sentimiento de fuerza), la excitan todos los más sutiles recuerdos de la embriaguez; hay una memoria particular que desciende en tales estados de ánimo; entonces retornan un lejano y fugitivo mundo de sensaciones”.³⁰⁷ Hablar de la “memoria particular” a la que se refiere Nietzsche, es hablar de la ensoñación al que refería Elizondo, ya que es un idílico lugar en la memoria donde alberga la imagen, o los elementos que la van a componer.

Por otro lado, existe una transgresión muy sutil en el orden creador. Se trata del momento en el que el narrador le pide a la mujer que represente el cuadro, que represente una pintura con el fin de que simbolice el cuadro al interior de la imagen mental: “Deja que tu pelo negro caiga sobre tu espalda desnuda; deja que ondee en la ráfaga como las cabelleras

307 Citado en Jorge Riezo, *Nietzsche: Estética, Religión y Moral: una antología*, Salamanca, San Esteban, 2000, p. 43.

de esas mujeres que están figuradas en la bóveda del anfiteatro en el que Farabeuf solía hacer sus prodigiosas disecciones”(p.249). Visto así, la realidad intradiegetica adquiere un matiz estético; es decir, por la inversión del orden, la obra de arte antes que la realidad , o como modelo a seguir, la realidad se vuelve un representación del arte.

Continuando con la creación, por la relación entre el pintor y el narrador, y la transgresión temporal que implica la pintura, el narrador sería el creador de un instante,³⁰⁸ ya que “[...] el pintor es el que consigue crear un instante que dentro de este decurso es perdurable; como si en él se realizan las aspiraciones inconscientes de una memoria absoluta en la que, a su vez, el mundo mismo estuviera contenido”.³⁰⁹ Concreta un instante (la imagen mental), y lo vuelve perdurable gracias a la memoria:

Ahora ven; descansa un instante apoyada en este féretro. Posa tu mano derecha sobre el borde de modo que tu peso caiga sobre ella. Quiero hacer un apunte sumario de esta imagen. Levanta tu brazo izquierdo como si estuvieras haciendo una ofrenda al cielo. No te muevas. Quédate así un momento. Estás fatigada. Lo sé. ¡Ya está! He captado con unos cuantos trazos el sentido esencial de la actitud (p.249).

Como se puede notar, el narrador hace posar a la joven con la intención de capturar sus facciones. De esta manera lo va creando, buscando que los personajes adopten posiciones que corresponden al ideal de imagen que él tiene; cabe mencionar que esta cita se encuentra en el último capítulo de la novela, cuya relevancia radica en el hecho de contener la representación dramática del instante descrito al inicio.

Ahora bien, como se ha estado mencionando, hay una relación entre el recuerdo del narrador y la realización de un cuadro, o la captación de instante: “Todo esto la Enfermera lo había podido ver con toda precisión reflejado en el enorme espejo, razón por la cual, al referirse mentalmente a esta imagen que había quedado grabada para siempre en su memoria...” (p.189). Tomando de inicio que el acto de recordar implica la creación de una imagen sustentada en la captación de un instante, que se aprecia en la mentalidad del narrador, en la cita anterior, la enfermera ejemplifica esa actitud, ya que al ver la imagen, o el reflejo de ella, puede reconstruirla mentalmente, al igual que el narrador. Dicho fenómeno se da porque al referir al recuerdo como imagen, estamos hablando de la concreción de un *hecho pictórico* apoyado en la memoria. Sobre esto, Elizondo apunta: “El hecho pictórico

308 El narrador crea un instante, sustentado en varios espacios y tiempos, expuestos a lo largo de la trama, que lo configuran como parte del proceso creador aludido. Dichos espacios y tiempos adquieren relevancia en al medida que tienen una función al interior del instante personal.

309 Salvador Elizondo, “Francisco Corzas” en *Cuaderno de escritura... Op. Cit.*, p. 86.

funciona así: a veces parece que la esencia de esas formas es el recuerdo; el recuerdo de una imagen ya soñada”.³¹⁰ Por ser un recuerdo, se trataría de una imagen ya soñada, es decir ya pasada por la mente.

Continuando con este aspecto de la imagen mental, el narrador se sitúa espacialmente de la siguiente manera:

[...] yo ante el cuadro incomprensible e irritante que sólo incidentalmente —un detalle mínimo dentro de la espléndida composición— representa una escena de flagelación erótica esculpida en el costado de un sepulcro clásico o de una fuente rectangular, tallado en un estilo reminiscente del de Pisanello o del de Della Robbia de cuyo fondo un niño trata, indiferente a las dos magníficas figuras alegóricas, de extraer algo (p. 113).

Se trata del cuadro de Tizano, *Amor sagrado y amor profano*, que tiene una importante presencia en la novela, no obstante, lo que quisiera destacar es el hecho de el cuadro contiene varios de los tópicos que se ven en la novela: el erotismo, las figuras alegóricas (que son dos mujeres) y el niño (que se relaciona con la infancia y el niño rubio del viaje a la playa, análisis que ampliara más adelante cuando se toque el tema de la infancia). En cuanto a lo relativo a la trama, este cuadro representa el *hecho pictórico*, tomando en cuenta que “Por un *hecho pictórico total en sí mismo* entiendo, simplemente, un hecho realizado, en su totalidad, pictóricamente...”.³¹¹ Considerando esta afirmación del propio Elizondo, y equiparándolo con la imagen que propone el narrador, se puede deducir que, desde la novela, el cuadro es la alegoría del recuerdo del narrador, y así el recuerdo se inferirse como un “hecho pictórico en sí mismo”, pues la imagen mental del narrador representa la totalidad de la novela, contiene la trama de la misma, al narrador y los personajes. De esta manera se transgrede un instante, dado que en una imagen se concentran muchos escenarios y tiempos, distintos personajes y épocas.

Finalmente, la novela alberga varios aspectos relacionados con la pintura, desde su concreción hasta su forma de obsérvala. Así pues, el narrador, en su proceder memorístico, comparte varias características con un pintor: la subjetividad que permea su actuar, la posibilidad de captación de un instante, y el placer que produce su contemplación como su creación, entre otras. La manera en la que percibe el recuerdo, como una imagen capaz de ser manipulada y que no tiene correspondencia con el referente original, permite un acercamiento a estas formas de arte pictórico que, en apariencia, estaría lejano del discurso

310 Salvador Elizondo, “Gironella” en *Cuaderno de escritura... Op. Cit.*, p. 68.

311 Salvador Elizondo, “Francisco Corzas” en *Ibíd.*, p. 91.

literario, pero que con una transgresión de carácter estético consigue conjuntarlos en una narración armónica.

Cine

Uno de recursos en la composición de *Farabeuf* es la del montaje cinematográfico.³¹² Aunque la naturaleza del cine sea de secuencias de imágenes en movimiento, también comparte la posibilidad que aprensión temporal. Relacionada con la antes mencionada fotografía, el discurso cinematográfico de la novela es uno de los rasgos más llamativos en la estructura narrativa. Elizondo dijo que *Farabeuf* responde a varios tópicos que estudia por aquel entonces, incluido el montaje. Sin duda, existen varios estudios que se centran en la relación entre la novela y el cine, por lo que en este sólo se tomará en cuenta la aparición del cine dentro de la trama, y de allí se revelarán algunos aspectos del montaje con relación a *Farabeuf*.

Al principio, los personajes son muy claros en cuanto a condición en la que se creen encontrar, es decir, se sienten parte de algún montaje cinematográfico: “Somos una película cinematográfica, una película cinematográfica que dura apenas un instante” (p.177). Partiendo de que el cine se configura de fotogramas, lo cuales adquieren movimiento al ponerlos sucesivamente, se logra inferir que los personajes son un conjunto de fotografías lo cuales se mueven al leerlos secuencialmente. Dicho estado responde a esa duda que permanece en la trama y cuya nexa se encuentra en el *Teatro instantáneo del Maestro Farabeuf*.

Lo que sucede en el *Teatro instantáneo del Maestro Farabeuf* es una experiencia cinematográfica que vive el narrador y la joven mujer:

La linterna mágica al encenderse tan súbitamente produjo un destello cegador en la superficie infinita del espejo. Nuestros ojos tardaron unos instantes en asimilar la luz brillantísima. Después se fue formando lentamente en ellos la realidad de una imagen aterradora; de seguro que tú no lo habrás olvidado, pues hubo algo en la fracción de segundo que duró aquel destello que te alejó de mí (p.206).

Se nota el impacto que tiene la imagen del supliciado en los personajes, después de ser cegados por el reflejo del espejo. Asimismo, de esta experiencia del narrador logra consolidar

312 Véase 1.1.2 Transgresión y montaje.

intradiegéticamente con la intención de Elizondo dado que en *Farabeuf* “[...] son todas imágenes dialécticas que chocan unas con otras. Por eso se habla tanto de un espejo: las situaciones que se dan de un lado se reflejan invertidas. También por eso las referencias de izquierda a derecha: ellas tienden a producir un espaciamiento geométrico”.³¹³ Partiendo de esta aseveración, las imágenes chocan en la mente del narrador, el espejo lo cega, de este hecho se puede inferir que su reflejo lo deslumbra y al ver la imagen se genera ese choque que Elizondo presenta en la novela.

Por otro lado, el propio autor señala que, a pesar de tener una fuerte carga de discurso cinematográfico resulta casi imposible llevarlo a la pantalla; es decir, que las técnicas de montaje son adaptadas al discurso literario y no a la inversa. No obstante, Salvador Elizondo admite que la única manera de adaptar a cine su novela sería:

[...] mediante la filmación absolutamente **literal** —por así decirlo, aunque sea paradójico o contradictorio— de las imágenes descritas en el libro aunadas a la voz sonora que leyera el texto que corresponde o constituye cada una de las imágenes literarias, y componiendo la secuencia de la película en exactamente el mismo orden en que ésta aparece en el libro.³¹⁴

Dicha apreciación la tuvo presente al momento de escribir la novela, ya que se puede leer que: “Aquel espectáculo había sido acompañado por un diálogo explicativo en que la Enfermera, que manipulaba el aparato de proyección, iba haciendo preguntas al *meneur* que con un largo puntero hacía precisiones señalando los detalles de la imagen proyectada ante nosotros” (p.206). Por lo anterior, se puede inferir que el narrador asiste a la proyección cinematográfica de la imagen; en otras palabras, el narrador accede a la única forma de adaptación que según Elizondo, dado que es la enfermera la que funge como esa “voz sonora” que ayudaría en la experiencia visual. Visto así, se logra un paralelismo en cuanto a la experiencia cinematográfica que se erige como uno de los referentes en los que se apoya el narrador para configurar su imagen mental.

En suma, el discurso cinematográfico que presenta *Farabeuf* se perfila como otra forma de aprehender un instante; es decir, que al vivir la experiencia visual en el *Teatro instantáneo del Maestro Farabeuf*, el narrador consigue apresar la esencia del instante, el sentido de la fotografía y lo busca representar en el Salón al final de la novela, pero que tendrá una repercusión más notoria en la imagen mental. La afirmación que realiza el narrador sobre su

313 Citado en Adolfo Castañón (comp.), *Farabeuf visto por Salvador Elizondo*, en *Confabulario... Op. Cit.*

314 *Ibidem*

naturaleza: “somos una película que dura un instante” puede interpretarse como ese reconocimiento que hizo el narrador, en la experiencia fílmica, sobre la imagen, y únicamente le otorga dinamismo, dado que el cine se trata de imágenes en movimiento.

Ahora bien, la novela tiene un referente muy cercano con la película *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais, de 1961. La película cuenta una relación entre una pareja, donde un hombre le insiste a una mujer que se conocieron un año anterior en Marienbad, por lo que se van mostrando distintos *flashbacks* estableciendo una idea de recuerdo. Al interior de la película se perciben muchas referencias que se leen en *Farabeuf*. Esto se hace patente al comparar fotogramas de la cinta con algunos con pasajes de la novela:



Apoyado a un lado de la pequeña mesa con cubierta de mármol, podía ver su rostro reflejado en el enorme espejo que pendía de la pared opuesta y podía ver el reflejo de la figura de la mujer, de espaldas al espejo, en la misma forma en que esta representación hubiera surgido en la mente de alguien que pretendiera describir el momento de su llegada a aquella casa (p. 110).



¿[...] recuerdas la inquietud que emanaba de su respiración jadeante cuando se detenía apoyado en el barandal de la escalera, en cada uno de los descansos alfombrados de *pelouche* color vino, a recobrar el aliento mientras acariciaba nerviosamente las perillas de bronce de los remates?(p. 106).



Un hilillo de sangre surcará la comisura del quicio y por debajo de la puerta pintada de blanco que no quisiste abrir, penetrará en el pasillo y correrá hasta el salón en el que yo contemplo la lenta podredumbre de tu carne inaccesible. Desnudez y silencio (p. 240).

Elizondo confirmaría la influencia de esta película respecto a *Farabeuf* en una entrevista a Juan Carvajal: “[...] Sin embargo yo no puedo negar que *El año pasado en Marienbad* me impresionó muchísimo cuando la vi. Algo debe haber trasudado de esa impresión a mi propio libro”.³¹⁵ Asimismo, Dermot F. Curley señala que:

El acercamiento de Elizondo a la obra de Resnais resalta prioridades evidentes en su propia obra. Su artículo sobre *Marienbad* se publicó en 1962, tres años antes de la primera edición de *Farabeuf*. Es decir, no es un secreto celosamente guardado que Resnais en particular y *la nouvelle vague* en general, hayan tenido un impacto significativo en la concepción y elaboración de *Farabeuf*. Sin embargo, esta proclividad tan evidente en Elizondo por el artificio, por el método artístico, por la composición eminentemente técnica, empezó a perfilarse antes de 1962 y se extendía, en años posteriores, más allá de la escritura *per se* para abarcar otros campos creativos, sobre todo el visual.³¹⁶

Sin duda, se trata de una influencia importante, entre otras, para la escritura de *Farabeuf*.

Mirada

Como se vio en el apartado dedicado a la simultaneidad,³¹⁷ la mirada unifica gran parte de los espacios. La focalización dominante es la del narrador y las diferentes focalizaciones de los otros se subordinan a ella:

Es necesario que no me atormentes con esa posibilidad de la memoria. Sólo se ha grabado en mi mente una imagen, pero una imagen que no es un recuerdo. Soy capaz de imaginarme

³¹⁵ *Idem*.

³¹⁶ Dermot F. Curley, *El castillo de Marienbad o nueve sugerencias para leer Farabeuf* en Casa del tiempo, Vol. VII, 66-69... *Op. Cit.*, p. 68. Este ensayo detalla la relación que existe entre la novela y la película, remito al lector si quiere profundizar al respecto.

³¹⁷ 1.4.1 Simultaneidad.

a mí misma convertida en algo que no soy, pero no en algo que he sido; soy, tal vez, el recuerdo remotísimo de mí misma en la memoria de otra que yo he imaginado ser. Es por ello que yo no puedo recordar. Sólo puedo escucharte, oír tu evocación como si se tratara de la descripción de algo que no tiene nada que ver conmigo. Es preciso, lo sé, que yo te crea cuando me hablas de todo lo que hemos hecho juntos. Estoy dispuesta a creerte, pero no puedo recordarlo porque para ti yo no soy yo. Soy otra que alguien ha imaginado (p. 114).

La mirada del narrador unifica, por lo que la joven, al ser parte de su recuerdo, tiene que “creerle”, es decir, tiene que aceptar que miró lo que el narrador le indique.

Sin duda, este es uno de los recursos más relacionado a la literatura, dado su carácter poético. Cabe señalar que la imagen mental que perfila el narrador es un instante que, por su naturaleza, resulta evanescente: “Soy, quizá, la última imagen en la mente de un moribundo. Soy la materialización de algo que está a punto de desvanecerse; un recuerdo a punto de ser olvidado...”(p.114). Dicha afirmación la hace la mujer joven que acompaña al narrador al *Teatro instantáneo del Maestro Farabeuf*, pero que también funciona para explicar la esencia de la imagen mental del narrador. Asimismo, el narrador se apoya en diferentes modelos de arte para mantener el instante lo más posible.

La mirada es uno de estos recursos, ya que el narrador tiene que retener la mayor cantidad de detalles y reproducirlos en la imagen final. De este modo, la mirada se erige como el medio para aprehender dichos componentes; es decir, que el narrador tiene contacto con varios de los elementos: la fotografía, el manual, etc. y debe asimilarlos visualmente y almacenarlos en la memoria, lo cual, él mismo confirma: “Absorbería mentalmente cada uno de estos objetos poniendo toda su atención en ellos, en la luz que los iluminaba [...]”(p.109), y así logra formular la imagen mencionada.

Un proceso así lo vincula con la fotografía y el cine, ya que la memoria sería como una película en la cual se almacena lo capturado por la mirada. De hecho, la mujer joven propone este tipo de semejanza, pues dice que “Sólo se ha grabado en mi mente una imagen, pero una imagen que no es un recuerdo” (p.114). La utilización del verbo “grabar” hace patente que dichas disciplinas comparten un mecanismo parecido, dado que todas trabajan con imágenes que deben ser retenidas.

Naturalmente, “la perspectiva del narrador domina cuando es él la fuente de información narrativa”.³¹⁸ Visto así, es el punto de vista focal del narrador el que nos va dando los

318 Luz Aurora Pimentel, “El mundo narrado IV. La perspectiva: un punto de vista sobre el mundo” en *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa... Op. Cit.*, p. 114.

elementos conforme él los observa y los describe por medio de la palabra. Y es aquí donde la mirada adquiere su valor primordial, ya que al estar sometida la narración a la mirada del narrador se dan varias modificaciones:

[...] en un relato en el que domina la perspectiva narrativa será el narrador quien describa los lugares, objetos y personas del mundo narrado; él quien decida cuándo interrumpir el relato para narrar los segmentos temporales anteriores o posteriores al relato en curso, o bien para dar cuenta de otras líneas de la historia; será quien narre sucesos y actos, quien dé cuenta incluso de los pensamientos y discursos de los personajes pero haciéndolos pasar por el filtro de su perspectiva. Él opinará, juzgará, corregirá y matizará [...] ³¹⁹

De este modo, el narrador tiene un control de lo que presenta a lo largo de trama, es decir, que el lector está completamente sometido a lo que la vista del narrador busque destacar, es decir, lo que quiera narrar; asimismo, también a lo que él quiera presentar como verdadero, y los referentes que observa son vistos por el lector bajo la subjetividad del mismo. No obstante, el lector consigue tener una idea de la impresión que le produce mirar la fotografía, o al suplicado: “— ¿Cómo lo miran?/— ¿Cómo lo miran? Como se mira el cielo en la noche o simplemente como se mira un cuerpo desnudo; quizá con horror” (p.215). Por medio de la metáfora de la noche es como se infiere que el impacto de la imagen es muy fuerte, porque se acerca a la parte oscura de la naturaleza humana. Resulta imperativo observar detenidamente la escena, pues si su intención es aprehender la esencia de dicho acto, tendrá que poner atención a todos los detalles que la componen, así como los gestos del suplicado. Asimismo, lo que logre aprehender con la mirada, servirá de fundamento para la imagen posterior que llevará a cabo.

Para el narrador, la importancia de la mirada no le es ajena: “—Mirarlo fijamente, ¿verdad?/—Sí, muy fijamente, para poder recordarlo después”(p.215). Destaca la mirada como vehículo de imágenes a la memoria. A través de la vista es como adquiere los elementos que configuran su personalidad, o en este caso, la imagen mental que desnuda su naturaleza transgresora. Dado que encuentra fascinación al contemplar una mutilación, al grado de buscar reproducirla, y por ende hay un disfrute ante la imagen violenta; asimismo, el modo con que se acerque a la imagen determina gran parte de la trama porque “La novela es la imagen depurada de una cierta dimensión del mundo: la que está dada por lo que el hombre sabe por sí y por los otros, y especialmente de lo que sabe que no sabe, de sí y de

319 *Ibidem*, p.114.

los otros”.³²⁰ En cierto sentido, sabe lo que su naturaleza esconde, un placer por la crueldad, porque se trata de un recuerdo; sin embargo, dada la composición, también se muestra el modo en el que, al entrar en contacto con la imagen, despierta en él un sentimiento que le resulta ajeno.

Por dichas razones, al mirar la fotografía, el narrador consigue fijar esa imagen en su memoria, y la reproduce en la medida que sus posibilidades se lo permiten. Al transgredir el tiempo, por la aprensión del instante de la muerte del suplicado, logra detener el paso del tiempo, y atrapar, de cierto modo, la esencia de la imagen. Como se ve, su intención era la de fijar la imagen, detenerla para contemplarla en su totalidad, y concretarla en su memoria a manera de recuerdo.

2.5 Memoria y Recuerdo

La memoria es el escenario donde se desarrolla la trama de *Farabeuf*. De esta manera, todas las acciones tiene lugar en la mente del narrador. Desde el inicio de la misma, con la pregunta “¿Recuerdas...?” propone el camino a seguir, asimismo, también es una lucha entre el recordar y olvidar. Se puede leer una pregunta inquietante: “¿Hay algo más tenaz que la memoria?”(p.131). Posteriormente se responde que se trata del olvido. Así pues, la memoria es un campo de batalla para recuperar un tiempo pasado, un tiempo que lucha por erigirse sobre la nada.

Ahora bien, ¿cuál es la importancia de recordar, o mejor dicho recrear, esta imagen? Bien, la razón fundamental radica en que si logra el narrador figurar ese tiempo pasado, también confirmará su existencia: “Somos el recuerdo, casi perdido, de un hecho remoto” (p.177). Como se puede notar, la naturaleza de los personajes de la novela se asumen como un recuerdo, o más bien como la parte de un recuerdo. Si los personajes son parte de un recuerdo, corren el riesgo de que si ese recuerdo es olvidado, ellos dejarán de existir.

De allí que se presente una necesidad obsesiva por recordar. Para la composición de la novela, el narrador no sólo pelea por recuperar un instante, sino que su lugar en el mundo depende de ello. Asimismo, también los personajes que constituyen una parte de esta imagen dependen su existencia en la medida que el narrador logre concretar su tarea. Por lo

320 Oscar Tacca, “Introducción” en *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid, 1973, p. 16.

tanto, el olvido significaría la muerte de los personajes, en la imagen mental, y, evidentemente, del narrador en la novela. Y es que sin la memoria no habría trama.

No obstante, si tomamos al olvido como la muerte, habría una pulsión de la misma durante el desarrollo de la trama; es decir, por momentos, la mujer joven se muestra renuente a recordar el hecho, o las circunstancias que lo rodean:

Lo que importa ahora es recordar aquel ámbito. Tú lo recuerdas, ¿no es así? Pero tu memoria no alcanza más allá de aquel rostro. Quisieras olvidarlo. Quisieras olvidar la sensación que producía aquel objeto oceánico, putrefacto, entre tus dedos. Es preciso que yo lo reviva todo en tu memoria renuente; cada uno de los detalles que componen esta escena inexplicable (p.107).

Aquí destacan algunos aspectos. Primeramente lo obvio, la mujer joven, de acuerdo con el narrador, busca olvidar lo que enmarca el acontecimiento de la mutilación del chino. Parecería indicar que ella intuye que adentrarse en ese hecho significa en las regiones oscuras del alma. Como se ve, su memoria no va más allá de “aquel rostro”, refiriéndose al supliciado, a sabiendas de que ello implicaría reconocer su fascinación por ese acto. Elizondo dice que: “La más destructiva de todas las tentaciones del espíritu es la de pretender concebirse de acuerdo a los rasgos de un pasado extinto: ésta es la condición suprema de la nostalgia”.³²¹ Tal parece que es ella la que infiere lo peligroso que sería recordar, aún cuando el olvido representaría la muerte. Por otro lado, es el narrador quien manifiesta su necesidad de rememorar ese acto, de revivirlo tanto en su memoria como en la de la mujer joven.

Dicha exigencia que el narrador se plantea raya en la manía: “¡Oh, esta manía de recapitular las experiencias! ¿Queda algo acaso de todas aquellas cosas? ¿Por qué la persistencia de esa imagen en la mente?” (p. 193). Sin duda, estas preguntas también se las realiza el lector. No obstante, la respuesta viene enseguida: “Si todo ello hubiera sido la concreción de un recuerdo no habría ninguna duda acerca de nuestra existencia. Seríamos demostrables [...]” (p. 193). Así pues, la idea de que el recuerdo demostraría la existencia de los personajes no está fuera del panorama del narrador. Visto de este modo, el recuerdo sería una suerte de totalidad, o un punto donde equidistan todos los puntos de la memoria.

De este modo, en *Farabeuf*, la noción del recuerdo no puede ser más que personal; en otras palabras, el recuerdo, por su condición, es personal, y nadie puede intervenir en él más

321 Salvador Elizondo “La esfinge perpleja” en *Cuaderno de escritura... Op. Cit.*, pp. 143-144.

quien recuerda. Ahora bien, también el narrador comparte ese placer: “La fascinación de esa experiencia es total; esto sí es innegable” (p.217).

Tal parece que la imagen del supliciado, en particular la esencia, la crueldad que representa la imagen, invade la memoria del narrador: “...un ser inolvidable que todo lo que toca lo vuelve inolvidable y que se cuele, de tan inolvidable, en la memoria y en los recuerdos de quienes nunca lo hubieran conocido” (p. 111). De modo que, al tener contacto con este referente, la imagen se vuelve su realidad y obsesión al grado que su vida está determinada por la misma y se postula como la totalidad a la que el narrador se subordina.

Finalmente, en la obra de Elizondo, la memoria y el recuerdo ha tenido una presencia importante. Cabe destacar que al ser una de sus obsesiones literarias, llegó a escribir varios ensayos relacionados con el tema. De modo que, en uno de ellos, el autor postuló que :

En otros casos nuestros recuerdos se encuentran inmersos en una bruma que trasciende el alcance de los sentidos; no son sino conceptos latentes de sensaciones imprecisas que no pueden ser concretizados más que mediante el proferimiento de una invocación adecuada [...] al olvido, que es la muerte de la memoria, siempre el renacimiento del recuerdo súbito y mágico de lo olvidado.³²²

Como se nota, las sensaciones tienen gran relevancia al momento que recordar. Las sensaciones también son aludidas en la novela: “... y en cuyas manos lívidas persiste para siempre la sensación de una materia viviente, viscosa...” (p. 111) Dicha materia viscosa es la estrella de mar, que además puede interpretarse como los restos mutilados, o diseccionados, del cuerpo, etc. A través de la relación que hace con las sensaciones, el narrador puede revivir su experiencia, no obstante, la transgresión tiene su lugar en la idea del recuerdo, es decir, que el recuerdo es más que una recreación.

2.5.1. Recuerdo como creación a partir de la mirada

Recuperar un tiempo pasado, vía del recuerdo, es una aporía. Por su inviabilidad, el recuerdo descrito en *Farabeuf* implica una transgresión de los referentes reales antes vistos o experimentados. De modo que, ante la imposibilidad de volver a vivir las sensaciones que acontecieron en un tiempo remoto, toda aproximación será incompleta. ¿Cómo se soluciona el problema de los vacíos formados por el paso del tiempo? Bueno, pues son rellenados con

322 Salvador Elizondo, “Invocación y evocación de la infancia” en *Ibidem*, pp. 37-38.

elementos ajenos³²³ o creados por el memorialista. Así, el narrador, y en general quien recuerda, formula una imagen que puede aproximarse al referente real, pero que nunca lo reproducirá fielmente.

A lo largo de este estudio se ha establecido una relación entre imagen mental y recuerdo, los tomo como algo que se interpreta como lo mismo. Pues bien, aquí haré la relación de estos dos términos. Un recuerdo es una imagen reconstruida en la mente. Asimismo, el narrador recrea una imagen mental a partir de acontecimientos pasados, o bien, de los componentes que observó y configura una idea estética; sin embargo, también esta imagen tiene mucho de recuerdo, dado que esta fundamentada en hechos pasado, en elementos que están albergados en su memoria y que los trae a colación en la medida que los necesita en el recuento que hace.

Dicha ambivalencia se encuentra en que el acto de recordar y crear son procesos similares. Recordar es reconstruir una imagen pasada que, por la distancia temporal, es imposible reproducir con exactitud. Crear es construir una imagen nueva a partir de otra, u otras o, como diría Bachelard relacionado a la acción imagnate, ir más allá de las imágenes primeras.³²⁴ Ambos procesos son descritos en la novela.³²⁵

Vale la pena recuperar el concepto de la *mimesis*. Para Paul Ricoeur: “La Poética de Aristóteles sólo tiene un concepto globalizador: el de la *mimesis*. Este concepto sólo aparece definido contextualmente y en uno solo de sus usos, el que nos interesa aquí: la imitación o la representación de la acción”.³²⁶ Cabría señalar que el recuerdo propuesto en la novela se aproxima a la noción de *mimesis*, ya que, más que ser una reproducción de un acontecimiento, es una representación.

En contraste, el narrador también es más creador que retratista de la realidad, de modo que “[...] si reservamos a la *mimesis* el carácter de actividad que le confiere la *poiesis*, y si, además, mantenemos el sentido de la definición de la *mimesis* por el *mythos*, entonces no se debe dudar en entender la acción: como el correlato de la actividad mimética regida por la disposición de los hechos”.³²⁷ Sin duda, el carácter mimético del recuerdo, o imagen mental, está determinada por la disposición de los hechos y elementos que lo componen; en otros

323 Véase 1.4.3 Reflejo como forma de transgresión. En dicho apartado se explora el cómo el narrador va resignificando los diversos elementos que constituyen la imagen creada.

324 Véase cita 234.

325 Véase 1.4.2 Niveles narrativos.

326 Paul Ricoeur, “La construcción de la trama” en *Tiempo y narración vol.I... Op. Cit.*, pp. 83-84.

327 *Ibidem* p. 85.

términos, la disposición de los elementos guiará la realización del instante, tanto en forma como en contenido.

Ahora bien, la idea de representación, o *mimesis*, se encuentra fuertemente ligada a la noción de reflejo: “No pensaste jamás que tú —cuántas veces habrá que repetirlo para creerlo—, que tú y yo no éramos más que el reflejo de esos seres turbios que amaban contemplar sus rostros en este espejo, que deseaban ser nosotros, su reflejo” (p.241). Sin duda, el reflejo es una forma de representación, a la vez que transgresión,³²⁸ porque no es más que una imagen que retrata un referente real, o, dicho de otra manera, el reflejo sólo representa lo que refleja, sólo regresa una imagen, sin ser el referente real en ningún momento. A través de la creación, y el discurso literario, Elizondo propone la modificación y esteticismo en una representación.

De tal modo que lo que se presenta es una imagen fuertemente cargada de estética; es decir, de poesía. Paul Valéry, otra de las influencias de Salvador Elizondo, hablando de la creación relacionada con la poesía postula que “El desorden es esencial para la 'creación', en tanto que ésta se define por un cierto 'orden'”.³²⁹ Así, es posible determinar un rasgo dominante en la novela: el desorden, el cual se encuentra enraizado a la manera en la que se recuerda, ya que los referentes que se traen siempre vienen en desorden. Vinculado con la creación, Elizondo apunta que se trata de “un encuentro inesperado con ese cúmulo misterioso de materiales, de datos, recogidos al azar, a lo largo de los años que siempre nos va encaminando hacia ese ámbito...”.³³⁰ De lo que se infiere que la memoria y la creación tienen una fuerte relación. Por otro lado, el aparente desorden es de los primeros obstáculos a los que se enfrenta el lector, ya que implica un cuidadoso proceso de ordenamiento buscando darle sentido a la trama de la novela. La mencionada característica está fuertemente ligada al proceso creador expuesto: “...en la obra de arte están siempre presentes dos constituyentes: primero, aquellos de los cuales no concebimos la generación, que no pueden expresarse en actos, aunque puedan ser modificados a continuación por actos; segundo, aquellos que están articulados, han podido ser pensados”.³³¹

328 Véase 1.4.3 Reflejo como forma de Transgresión.

329 Paul Valéry, “La invención estética!, en *Teoría poética y estética*, Visor Distribuciones S.A. de C.V., Madrid, 1990, p. 203.

330 Salvador Elizondo, “Teoría mínima del libro” en *Cuaderno de escritura... Op. Cit.*, p. 9.

331 Paul Valéry, “La invención estética!, en *Teoría poética y estética... Op. Cit.*, p. 203.

Para Valéry, el primer constituyente son los elementos aislados, los referentes de los que el creador, o poeta, se basa para construir el poema, o la obra; el segundo alude a la obra terminada, es decir, ya acomodada. Con relación a *Farabeuf*, dentro de su carácter transgresivo del proceso creador, la imagen mental, o la obra terminada, se presenta al inicio donde se ve la imagen completa; posteriormente, se vislumbran los elementos que la constituyen, que son los fragmentos desordenados.

Dada su naturaleza invertida, el proceso es confuso, no obstante, cabe pensarlo en los términos que Valéry propone. A partir de la mirada del narrador, la cual está expuesta a los diferentes referentes, se erige la construcción de la imagen mental. De ese modo, el narrador se postula como el creador del mundo narrador: “Alguno de nosotros es real y los demás somos su alucinación. Esto también es posible” (p177). Dicho personaje real sería el narrador, los demás personajes son esas alucinaciones, son los referentes, de los que él echa mano al momento de crear su recuerdo.

Tomando en cuenta la idea de que el narrador es el creador, este manipula todo el universo creado, como se nota a continuación: “Hay algo que tú no debes dudar. Ese hombre que te mira bajo la lluvia, que sólo logra barruntar tu silueta a través de los vidrios empañados y que sostiene en su mano un pesado maletín de cuero negro, habrá de revelarte su verdadera identidad cuando yo lo desee”(p.244). Farabeuf revelará su identidad al momento que el narrador lo considere necesarios para la perfección de la imagen mental. Dicha característica lo dota de poder al interior del universo creado. Por otra parte, su poder no sólo se limita a los acontecimientos externos, también puede manipular la mente de los personajes: “Ahora sé por qué te detuviste de pronto cuando corrías a la orilla del mar: una imagen que nunca hubieras podido concebir, pero que mi deseo proyectó en tu mente, te detuvo” (p.204). Así pues, él puede inocular la idea en la mente de la mujer joven, puesto que es parte de su recuerdo, es un personaje al que va creando y dotando de las cualidades que desee otorgarles.

No obstante, su memoria le juega malas pasadas. La noción de contrarios de memoria-olvido, antes descrita, tiene injerencia al momento de la creación. De tal manera que la mujer joven, vista con el matiz de personaje creado por el narrador, busca que olvide la imagen que construyó, como de los elementos que la conforman: “¿Espejo o puerta? — ¿Pretendes acaso imaginar un artificio que borre de mi mente esa imagen? pero yo lo recuerdo todo”

(p.214). Como se puede notar, el desorden en que se presentan los elementos, aunados a la voz de la mujer joven, pretenden confundir al narrador con el afán de que olvide o modifique la imagen, pero al contrario, él se mantiene firme en su propósito.

Con respecto a su propósito de crear la imagen mental, el mismo Valéry da una perspectiva que ayuda a entender la motivación del narrador en su deseo de creación:

La idea primera se propone tal cual. Si excita la necesidad o el deseo de realizarse, se da un fin, que es la obra, y la consciencia de tal destino llama a todo el aparato de los medios y adquiere el aspecto de la acción humana completa. Deliberaciones, ideas previas, tanteos, aparecen en esta fase que he llamado «articulada». Las nociones de «comienzo» y de «fin» que son ajenas a la producción espontánea intervienen igualmente sólo en el momento en que la creación estética debe adquirir los caracteres de una fabricación.³³²

La primera idea refiere a los elementos que mira, como la fotografía, y se excita su deseo de realizarlo, es decir, de llevarlo a su fin, la imagen mental. De modo que la trama sería la producción espontánea, ya que cuenta cómo consigue los caracteres para la misma. Cabe destacar que el narrador comparte con el poeta la necesidad de concretar una idea en forma de recuerdo, de llevarlo a concretarse en la memoria.

Vale la pena señalar que, aunque el narrador quiera manifestar la imagen a modo de recuerdo, este no dejará de ser una creación; en otros términos, la imagen no puede ser constatada. De hecho, el mismo narrador lo confirma al decir: “*Este hecho curioso no es demostrable...*” (p.193). Ahora bien, la imagen mental puede tener una carga estética, es curiosa, interesante, pero jamás puede ser un hecho real, ya que sus referentes tuvieron lugar en un tiempo pasado. Visto así, la imagen mental, como cualquier recuerdo, comparten ese cariz de creación del cual no pueden desprenderse.

Recuperando la perspectiva de Ricoeur sobre la creación, él apunta que existe “[...] una distinción tomada de la actitud del poeta respecto de sus personajes (en esto constituye un 'modo' de representación), o bien el poeta habla directamente, y en este caso narra lo que sus personajes hacen, o bien les da la palabra y habla indirectamente a través de ellos, y entonces ellos 'hacen el drama’”.³³³ El narrador cubre ambas actitudes, dado que habla directamente e indirectamente a través de los personajes, de cierta medida, transgrede la figura del narrador propuesta por Ricoeur. Por otro lado, la idea que quiero destacar es la de

332 *Ibidem*, pp. 204-205.

333 Paul Ricoeur, “La construcción de la trama” en *Tiempo y narración vol.I...* *Op. Cit.*, p. 88.

que los personajes hacen el drama. Dicha noción se encuentra emparentada con la de teatro, que también tiene lugar en la novela.

2.6 Teatralidad y representación

Desde sus comienzos, el teatro tiene como fin la representación de un acontecimiento. Dicha representación, que a su vez generó el arte poético, se fundamenta, de acuerdo con Aristóteles, en la imitación (*Mimesis*) ya que “[...] la actividad imitativa es connatural a los seres humanos desde la infancia(y esto nos diferencia de los otros animales, pues los seres humanos son sumamente imitativos y realizan sus primeros aprendizajes mediante la imitación)”.³³⁴ Además de que “ todos los seres humanos disfrutan con las imitaciones. Señal de ello es lo que acontece de hecho, pues obtenemos placer cuando contemplamos imágenes lo más precisas posibles de cosas que en sí mismas son desagradables de ver, como las figuras de animales horrorosos y de cadáveres”.³³⁵ Valdría la pena mencionar que la representación descrita en la novela contempla las dos perspectivas de imitación, dado que el narrador, por la representación, imita lo que el doctor Farabeuf realiza con el fin de aprender y deducir la esencia de la imagen del suplicio³³⁶, asimismo, encuentra placer al momento de observar esa imagen lo más precisa posible, aunque se trate de una imagen como la de un ser humano supliciado. De tal modo, el matiz dramático tiene pertenencia a la esencia del suplicio que el narrador busca representar.

Por otro lado, al final de novela, en el capítulo final, se presenta lo que sería la representación; es decir, en un salón se lleva a cabo la representación teatral de la ceremonia que terminará de construirse en la memoria del narrador. Dicha perspectiva apunta a que la imagen mental, es decir el recuerdo configurado sólo tiene cabida en la mente del narrador, y que lo que realmente sucedió, intradiegeticamente hablando, únicamente es la representación teatral del acontecimiento: “Llegado el momento, estas actitudes, estas representaciones de un hecho figurado, cobrarán un sentido diverso. Seremos quizá capaces de descubrir en su forma el significado que han tenido en nuestra

334 Aristóteles, *La poética...* Op. Cit., p. 70.

335 *Ibidem*, pp. 70-71.

336 Aristóteles añade que “[...] los hombres disfrutan viendo imágenes, pues sucede que, contemplándolas, aprenden y deducen qué es una cosa, es decir, que ésta es una imagen de aquello otro. Pues si previamente no se ha visto el objeto, no será su imitación la que produce el placer, sino que éste surgirá por su factura, por el colorido o por alguna otra causa semejante” en *Idem.*, p.71

imaginación”(p. 249). Como apunta el narrador, se trata de una representación la cual cobrará sentido en su memoria, o en otras palabras, la representación adquirirá significado cuando se resignifique en su mente.

Visto así, se trataría de una puesta en escena, en la cual el narrador le dará un valor simbólico a los objetos que la conforman, dado que sólo son figuraciones:

Me he permitido, inclusive, un pequeño golpe de teatro. Algo, digamos, espectacular. He traído esta noche unos cuantos libritos viejos, todos iguales, comprados por peso en un depósito de papel viejo. He pegado en la cubierta de cada uno de ellos una etiqueta que dice *Aspects Médicaux de la Torture*. Al final de la función hemos dispuesto, Farabeuf y yo, que se siga el procedimiento tradicional de la primera época del Teatro Instantáneo (p.247).

Como se puede notar, los “libritos viejos” son la representación del “*Aspects Médicaux de la Torture*”. Así pues, para la imagen mental final, o el recuerdo, esos libritos son el Manual. Dicha dinámica se repite con los demás elementos de la puesta en escena: “Ha sido una buena idea traer este féretro de utilería. Sirvió tal vez para la representación de una obra fantástica en que los muertos cobran vida en el escenario. Hoy cumplirá perfectamente la función a la que lo he destinado. No negarás que tengo cierto talento de empresario o de director de escena” (p.249). De este modo se da el efecto teatral, ya que para que la representación funcione tiene que tener realismo. El narrador tiene que caer en el juego del teatro, es decir, aceptar como real la representación aunque se trate de objetos simbólicos; ya en su mente se construirá como real.

Por otra parte, durante la representación, el narrador se desprende de la construcción de la imagen y enfocarse totalmente a que la representación se realiza lo más apegado posible a su idea; en otras palabras, él cuida cada uno de los detalles de la puesta en escena: “Es por todo esto necesario no dejarse engañar por la fingida solemnidad que reviste esta reconstrucción esquemática de un hecho lejano” (p.248). Y es de esta manera como se concentra en la estructuración del escenario, quitando por un momento su carácter solemne, para lograr mantener la dinámica teatral funcionando. Dicho desprendimiento lo coloca en la figura de director teatral, ya que su cometido es que la función se realiza sin ningún percance: “A una señal convenida que yo le haré, en un momento especial de la representación y mediante un juego de óptica que sólo él sabe conducir eficazmente, se producirá en tu mente un esclarecimiento radical” (p.244). Cabe destacar como el narrador

dirige a los personajes, que en este sentido serían una especie de actores en un escenario, para que realicen las acciones necesarias al interior de la representación.

Ciertamente, para que se hable de una puesta en escena, habría que existir un escenario. Para este aspecto, el narrador relata las acciones que tuvo que realizar:

He cambiado la disposición de los muebles. He colocado un pequeño estrado en el fondo del salón. No es muy alto pero sirve para el fin al que está destinado. Al fondo de ese pequeño escenario improvisado he colocado el espejo y un cartón blanco de regulares proporciones sobre el que serán proyectadas las imágenes de la linterna mágica (p.243).

Resulta importante notar cuando el narrador dice “...pero sirve para el fin al que está destinado” ya que confirma que no se trata de que sea fiel, dado que resulta imposible reproducirlo, sino que tenga la naturaleza necesaria para que represente. No obstante, está convencido de que resultará eficaz: “Estoy seguro de que te gustará la forma en que habrá de desarrollarse el espectáculo. He tratado de cuidar cada uno de los detalles. *J’ai fait de mon mieux*, como dice el Maestro siempre después de la función” (p.246). Asimismo, vale la pena notar que lo llama “espectáculo”, así le quita su matiz de recuerdo, de creación y lo vincula más al teatro, es decir, por esta denominación, lo acerca a una puesta en escena que a la imagen mental en la que derivará.

Habría que decir también que, al tratarse de una representación teatral, deben existir los personajes, o actores: “Más tarde, cuando llegue Farabeuf, deberás colocarte en la misma actitud del apunte. La Enfermera se colocará en una pose determinada de antemano, en el otro extremo del féretro. Vestida con su anticuado uniforme gris representará a la otra figura de la alegoría incomprensible” (p.249). Se puede observar los personajes ocupan un determinado lugar en la escena. Cabe aclarar que si bien los personajes resultan importantes al momento de configurar la imagen, llegado el punto de la representación se convierten en parte de la escenografía; de modo que, para dar la sensación de inmovilidad, los personajes posan tal como si reprodujeran un cuadro. Se erigen en modelos listos para ser atrapados por la mirada del narrador. Dicha actitud responde a que estos “actores” también son simbólicos, es decir, que son representaciones de algo más: “Cuando llegue Farabeuf no debes turbarte. Su presencia es, en realidad, un factor secundario. La importancia real está en lo que él significa” (p.250). De este modo es como se logra atisbar la noción de actor, relacionada con los personajes en la novela. Un personaje teatral, como podría ser Edipo, se mantiene gracias a la escritura; en otras palabras, Edipo siempre será Edipo, lo que

cambiará será el actor que lo represente; de tal manera que, intradiegeticamente, Farabeuf es una alegoría y su presencia es secundaria, o lo podría representar cualquier persona, lo importante es lo que él representa; así mismo con los demás personajes de la novela.

Faltaría contemplar la figura del espectador. Dicha investidura está a cargo del mismo narrador. Ahora ¿cómo es posible que el narrador sea el director, actor y espectador de la misma puesta en escena? Pues bien, este fenómeno se da por los niveles narrativos presentes. De entrada, al ser el narrador el que recuerda se ve a sí mismo; es decir que puede observarse a sí mismo actuando, de modo que es el espectador de su recuerdo. Por otro lado, al ser el recuerdo una creación, él tendrá la posibilidad de manipular el recuerdo, así como de dirigir a los actuantes del mismo, ya que son parte de su construcción mental. Finalmente, este proceso está determinado por la mirada: “Hay miradas que pesan sobre la conciencia. Es curioso sentir el peso que puede tener una mirada” (p.115), ya que un espectador observa la puesta en escena y, como dice Aristóteles, deduce y aprende de la esencia de la misma.

Finalmente todo lo anterior no podría realizarse de no ser por las posibilidades que da la literatura. Las transgresiones descritas a los niveles de actuar, de teatralidad, no sería posibles en un plano ajeno a lo literario. Con relación a lo literario y lo teatral, Elizondo apunta que:

En el teatro cobra una suerte de vida lo que para su autor solamente puede tenerla en la escritura y es la diferencia entre las naturalezas propias de estas formas de vida la que aleja del teatro y horroriza a muchos escritores que temen volcar sobre el escenario esa forma sublimada del deseo que anida en el fondo de su idiosincrasia literaria, pues no es menor el horror que la fascinación que ejerce sobre nosotros el espectáculo de la resurrección de los muertos en el tablado³³⁷.

Para el narrador, es en la representación donde cobra vida la imagen que tiene en mente; más bien, los elementos que surgieron de la producción espontánea; es decir, que en la puesta en escena es el primer lugar donde se ven reunidos todos los elementos, con su valor representativo, y que después serán concretados en la mente del narrador.

337 Salvador Elizondo, “Prólogo: Hacia el teatro puro”, en *Miscast o Ha llegado la señora Marquesa...Comedia opaca en tres actos en Obras Completas*, Tomo II... *Op. Cit.*, p. 409.

2.7 Tiempo ritual

Farabeuf se constituye a través de un instante, el cual se va edificando transgrediendo el orden cronológico natural, por ser contado a la inversa. Ahora bien, resulta medular saber cuál es la relevancia de ese momento, por qué, para el narrador, es imponderable. Para empezar, habría que notar que ese instante no se inscribe dentro del tiempo común. Dicha porción minúscula de tiempo no es homogénea, sino particular: “Hoy es un día especial, una hora especial, un instante, aunque sólo eso, en que espero ver colmado mi deseo. Debes prepararte con toda conciencia, no sin cierta humildad, a pasar por esta prueba, por esta ceremonia capital” (p.244). Cabe destacar que el narrador hace hincapié en lo especial de ese tiempo, además de que habla de una ceremonia, dado que responde a una metodología simbólica, en la que podrá satisfacer su deseo. Por lo anterior, puede interpretarse que el instante mencionado responde a una ceremonia delimitada temporalmente y con una fuerte carga simbólica, o, en otras palabras a un rito.

Mircea Eliade señala que “existen los intervalos de Tiempo sagrado, el Tiempo de las fiestas (en sus mayoría fiestas periódicas); existe, por otra parte, el Tiempo profano, la duración temporal ordinaria en que se inscriben los actos despojados de significación religiosa”.³³⁸ Se infiere que, de los dos tipos de tiempo propuestos, el instante se erige en lo que se podría nombrar tiempo sagrado. Ahora bien, para la novela, lo sagrado no necesariamente está relacionado con lo religioso, sino con una recuperación de un tiempo que al narrador le es significativo; es más, se presenta una crítica a la visión religiosa, noción que se analizará posteriormente.

Si para el narrador el instante es sagrado, es porque él le otorga dicha carga: “...luego te abandonaré a los cuidados del Maestro que te irá preparando para mostrarte, en un momento único, en un instante supremo, esa imagen memorable” (p.250). Como se puede notar, al denominarlo “supremo”, el narrador confirma el significado que tiene. La noción temporal del narrador, con respecto al instante, comparte algunas características con la concepción de tiempo que tienen los hombres religiosos ya que “[...] *el tiempo sagrado es por su propia naturaleza reversible*, en el sentido de que es, propiamente hablando, *un*

338 Mircea Eliade, “El tiempo sagrado y los mitos” en *Lo sagrado y lo profano... Op. Cit.*, p. 63.

Tiempo mítico primordial hecho presente".³³⁹ De modo que el instante se infiere como un tiempo reversible por los mecanismos de la memoria y la creación.

¿Cómo se relacionan el instante narrado y el tiempo sagrado? Además de lo anterior, el nexo más importante refiere a la reversibilidad antes nombrada. Si bien es cierto de que el tiempo sagrado es un tiempo primordial al cual se regresa, tendría que existir un puente que uniera ambos tiempos, tanto profano como sagrado. Según Eliade, "entre estas dos clases de tiempo hay, bien entendido, una solución de continuidad; pero, por medio de ritos, el hombre religioso puede '*pasar*' sin peligro de la duración Temporal ordinaria al Tiempo sagrado".³⁴⁰ Reitero que el narrador no constituye, necesariamente, un hombre religioso; por lo que habría una transgresión seglar, ya que el narrador no persigue un fin religioso, es más, busca refrendar el carácter recreativo del cuerpo y por ende abolir la idea de pecado.

Más adelante se profundizará en la idea de lo religioso con la novela, por el momento nos abocaremos a su vínculo con lo ritual por lo que permitiré hacer un breve nexo entre el hombre religioso y el narrador y así confirmar que la transgresión radica en que imita los aspectos, pero los despoja de su significado simbólico en el pensamiento religioso; es decir, es sagrado en un sentido subjetivo, dentro de una experiencia personal. De entrada, el narrador vive en dos clases de tiempo, tanto el sagrado como el profano; es decir, su existencia discurre entre el instante y los demás tiempos, o mejor dicho cronotopos, de los que se deduce que el primero es el Tiempo sagrado y los segundos el profano.

No cabe duda de que es clara la diferencia entre los dos tiempos para el narrador, dado que el instante a reproducir implica una desautomatización del tiempo lineal con la finalidad de resaltar un instante, y recrearlo para volver a sentir, o recuperar lo que representa. Con relación a la idea de tiempo para el hombre religioso, Eliade apunta que "El hombre religioso vive así en dos clases de Tiempo, de las cuales la más importante, el tiempo sagrado, se presenta bajo el aspecto paradójico de un Tiempo circular, reversible y recuperable, como una especie de eterno presente mítico que se integra periódicamente mediante el artificio del rito".³⁴¹ Resulta indiscutible que para que exista una comunicación entre las dos clases de tiempo, al interior de la trama, se tiene que llevar a cabo un rito que recupere, dentro de sus posibilidades, un tiempo pasado. Al existir un impedimento para regresar al tiempo inicial, se

339 *Ibidem*, p. 63.

340 *Idem.*, p. 63.

341 *Idem.*, p. 64.

realizan una recreación de los acontecimientos que sucedieron en tiempos inmemorables. Visto así, el instante, o la imagen mental del narrador, es la recreación de un hecho ya acaecido. Se busca repetir un acto, pero con las modificaciones que el narrador le hace, así como las que tienen que ver con la distancia temporal: “¿Basta con repetirlo sin llegar jamás a creerlo? “Las mujeres no somos capaces de comprender la esencia del suplicio” (p.212). Como se puede notar, el narrador cuestiona la repetición como forma de representación, ya que esta carece de la esencia del suplicio, No basta con repetirla, sino de darle la carga simbólica, y esta se da por medio del rito.

Ahora bien, ¿en qué consiste el rito descrito? Primeramente en mirarlo: “Aprende; la contemplación del suplicio es una disciplina y una enseñanza”(p.211). Unos capítulos anteriores se destacó la importancia de la mirada, aquí obtiene otro matiz , dado que refiere a un aprendizaje. Sin duda, el narrador adquiere los elementos que conforman la imagen de estímulos externos, no obstante, también estos le dan conocimiento. El narrador tiene que aprehender cada uno de elementos a partir de lo visto, pensarlos y así construir su propia versión de lo que contempló: “Mire usted, ponga atención, es preciso que no olvide usted este delicado procedimiento. Es preciso que lo recuerde usted con todo detalle”(p.167). Dentro de lo que le pide el doctor Farabeuf que mire en la fotografía del suplicado sobresale: “Mira cómo todos acuden con humildad, cómo se van aglomerando poco a poco en torno a la estaca” (p.211). Sin duda, la humildad es un factor sustancial al momento de llevar a cabo un rito.

Lo que se describe en la novela podría denominarse como un rito que tiene como finalidad iniciar a alguien en la vida adulta, por mencionar. De acuerdo con Rene Girard “los ritos de paso conceden a los neófitos un sabor anticipado de lo que les aguarda si se desvían de lo religioso”.³⁴² Cabría señalar que, dentro de los parámetros de este tipo de ritos, el instante narrado constituye una transgresión a su cause original, ya que, como se mencionó anteriormente, el narrador no es un hombre religioso y por ende el rito se convierte en una reconstrucción del hecho en pos de pasar de alto las prohibiciones dispuestas por la sociedad. Dicho acontecimiento se debe a que “Cuanto más pasa el tiempo, más tiende a disiparse el temor ocasionado por la crisis original. Las nuevas generaciones no tienen los mismos motivos que sus antepasados para respetar la prohibiciones, para preocuparse por

342 Rene Girard, “La unidad de todos los ritos” en *La violencia y lo sagrado*, Editorial Anagrama, 4ed, 2005, Barcelona, p. 295.

la integridad del orden religioso [...]”.³⁴³ Por lo que el narrador representa el hecho, pero con la carga simbólica que él mismo le adjudica y que, en todo caso, sirve para separarse transgredir las prohibiciones buscando una libertad de acción.

La función de los ritos de paso radica en que “ al imponer a los recién llegados un rito de paso, es decir, unas pruebas lo más semejantes posibles a la crisis original, la cultura intenta reproducir el estado de ánimo más favorable a la perpetuación del origen diferenciado[...] ”³⁴⁴ de modo que, para el doctor Farabeuf, le resulta indispensable que el narrador, en este caso en iniciado, se empape de los mayores detalles que la escena contiene; lo que busca es crear una atmósfera lo más cercana posible a la que sucedió en China, donde las prohibiciones tenían cabida.

Asimismo, el narrador, al interactuar con la mujer joven, refiere que: “— ¿Así es el rito?/—No; así es el procedimiento. El rito es nada más mirarlo [...]”(p.215). Resulta considerable que el narrador señale una diferencia entre el rito y un procedimiento ya que, tomando en cuenta las consideraciones hechas sobre rito, el procedimiento vendría siendo ese espacio de libertad antes mencionado.

Como parte de las relaciones que tiene el juego y lo ritual, Huizinga señala que “Generalmente está uniformidad de formas culturales se suele explicar por una causa lógica, ya que la necesidad de demarcación y apartamiento se debería a la de defender lo consagrado de las influencias dañinas de fuera, que serían especialmente peligrosas en el estado que cobra lo consagrado”.³⁴⁵ Se trata de un aislamiento para llevar a cabo el ritual. Para la composición de la novela, ese espacio de aislamiento sería la Casa:

Quando viene, tiene el derecho a entrar en ese cuarto que a nosotros nos está vedado y cruza por el pasillo con las manos enfundadas en sus guantes de hule, levantadas y asépticas en un gesto ritual, sosteniendo apenas con las puntas de sus dedos los instrumentos que brillan violentamente cuando los tocan los últimos rayos del sol que se filtran a través de los desvaídos cortinajes de terciopelo (p.169).

Dicho cuarto se encuentra vetado para el narrador y la mujer joven porque ellos aún no tienen el conocimiento necesario para realizarlo. Farabeuf representa esa generación pasada que tiene el discernimiento adecuado; la razón fundamental radica en lo que Girard apunta: “[...] se trata de 'ahorrar' una crisis sacrificial, aquella que la ignorancia de los adolescentes y

343 *Ibidem*, p. 297.

344 *Idem*, p. 297.

345 Johan Huizinga, “Esencia y significación del juego como fenómeno cultural” en *Homo Ludens... Op. Cit.*, p. 36.

su joven impetuosidad amenazan verosímilmente con desencadenar”.³⁴⁶ No obstante, le resulta, hasta cierto punto, contraproducente, dado que en el “procedimiento”, el narrador se toma todas las libertades de sentido.

Farabeuf espera que “si el proceso ritual repite exactamente el proceso de la crisis original, cabe esperar que concluirá de la misma forma”.³⁴⁷ es decir, perpetuar las prohibiciones establecidas; por el contrario, el narrador profanará dichas prohibiciones, representará un acontecimiento, pero cambiará la manera de verlo. Ahora bien, ¿cuál es la razón para que se insista en mirarlo? Amén de lo ya dicho, que es la de nutrirse de los componentes de la imagen, también busca familiarizarse con ellos: “Tienes que tomar estas cosas con toda naturalidad, después de todo se trata de una especie de rito exótico y todo es cuestión de costumbre” (p.211). De modo que al narrador le resulte fácil adentrarse en los recovecos de la oscura naturaleza humana, dado que “este es el proyecto fundamental de los ritos de paso; basta con captarlo para entender que los aspectos aparentemente más extraños, los detalles que consideramos 'morbosos' o 'aberrantes', proceden de una lógica muy sencilla que el pensamiento religioso no hace más que seguir hasta el final”.³⁴⁸ Visto de ese modo, lo que para un cúmulo de lectores les resulta atroz, en realidad responde a otra perspectiva de entender el mundo.

Faltaría aclarar cuál es el fin de dicho rito. Lévi-Strauss apunta que: “gracias al mito, el pasado ‘desunido’ del mito se articula, [...] con el pasado ‘unido’, que liga, a lo largo de generaciones, a los muertos y a los vivos”.³⁴⁹ De modo que, el rito funciona con una dinámica similar a la memoria pues vuelve al pasado unido; no lo separa, no lo ve como ese “otro”.³⁵⁰ Es capaz de unir dos tiempos, no sólo de dialogar con el pasado, sino de traerlo de vuelta

Sumado a esto, el antropólogo francés señala: “[...] el sistema del ritual tiene como función superar e integrar tres oposiciones: la de la diacronía y la sincronía; la de los caracteres periódicos o aperiódicos que pueden presentar la una o la otra; por último, en el seno de la diacronía, la del tiempo reversible y la del tiempo irreversible [...]” Es decir, el rito permite ese regreso, por medio de una representación de un tiempo mítico. Una transgresión a la linealidad del tiempo, el rito permite al tiempo ser reversible.

346 Rene Girard, “La unidad de todos los ritos” en *La violencia y lo sagrado... Op. Cit.*, p. 295.

347 *Ibidem*, p. 296.

348 *Idem*, p.295.

349 Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1997, p. 343.

350 Véase 2.3 Crítica y transgresión a la medición de tiempo: Historia.

Para el narrador, ese tiempo mítico se encuentra en el campo de las sensaciones, en el cuerpo, y es la representación del suplicio del *Leng T'ché*: “El olvido no alcanza a las cosas que ya nos unen. Aquel placer, la tortura, aquí, presente, ahora, para siempre con nosotros, como la presencia del hombre que nos mira desde esa fotografía inolvidable...” (p. 134). Se trata de recuperar la sensación de las cuchillas sobre la piel:

Tu desnudez misma sería como la confirmación de un acto definitivo. Acaso estás muerta, allí, ante mí. No faltarán sino unos minutos para que tu cuerpo se recubra de esas estrías lentas que la sangre traza, por gravedad, en las comisuras del cuerpo después de que el bisturí recorre la piel como una caricia apenas perceptible, pero inequívoca en el florecimiento de las vísceras que brotan a través de las incisiones como los retoños de una primavera tenebrosa (p. 231).

El proceso ritual, al interior de la trama, es el recurso que utiliza el narrador para reactualizar el suplicio, y todas las implicaciones, como crueldad, violencia, placer, tortura, entre otras que contiene.

Ahora bien, el rito descrito contiene una dosis de éxtasis: “Aspiras a un éxtasis semejante y quisieras verte desnuda, atada a una estaca. Quisieras sentir el filo de esas cuchillas, la punta de esas afiladísimas astillas de bambú, penetrando lentamente tu carne” (pp. 127-128). Para Miercea Eliade:

En cuanto al contenido de estas experiencias extáticas iniciales, aun siendo bastante rico, admite casi siempre uno o varios de los temas siguientes: descuartizamiento del cuerpo, seguido de una renovación de los órganos internos y de las vísceras; ascensión al Cielo y diálogo con los dioses o los espíritus; descenso a los Infiernos y conversaciones con los espíritus y las almas de chamanes muertos; diversas relaciones de orden religioso y chamánico (secretos del oficio).³⁵¹

De modo que, la representación del *Leng Tch'é* es una experiencia extática inicial para la mujer joven: “Piensa, si puedes, que se trata de una ceremonia secreta en realidad. Vas a iniciarte en un misterio cuyo arcano te ha obsesionado sin que nunca lo hayas entendido” (p. 247). Se trata de una iniciación al mundo del placer y del dolor.

Por otro lado, “[...] esta experiencia de orden extático está siempre y en todas partes seguida por una instrucción teórica y práctica que procuran los viejos maestros; pero no es por eso menos decisiva, porque es ella la que modifica radicalmente el status religioso de la persona ‘escogida’”.³⁵² Dicha instrucción proviene del doctor Farabeuf: “Es necesario

351 Miercea Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2009, p. 45.

352 *Ibidem*, p. 45.

consultar a Farabeuf acerca de todo esto. Él podrá, sin duda, esclarecer este misterio. Su larga práctica, en el esclarecimiento de cuestiones confusas, será indudablemente de inestimable valor para nosotros en estas circunstancias” (p. 172). Por lo que, su presencia en la ceremonia es necesaria.

Finalmente, el éxtasis le otorga sacralidad al rito descrito, pues “El éxtasis no es otra cosa que la experiencia concreta de la muerte ritual; en otros términos, del rebasamiento de la condición humana, profana.³⁵³ Cabe destacar el denominador que el narrador le da al instante, o rito descrito: “[...] es tu cuerpo sino un cuerpo cualquiera, el cuerpo de un desesperado que durante una ceremonia absurda no se atreve a clavar un puñal consagrado en el costado de un hombre privilegiado, de un hombre cubierto de brocados, un cuerpo cualquiera como una calle...” (p.192). Lo llama “ceremonia absurda” y minimiza la función del cuerpo; no obstante, cabría matizarlo, ya que consideró que la cita, más que apuntar al rito, se enfoca en el miedo que este despierta. Al referirse a un “hombre privilegiado” prepondera el valor de la acción ya que hace alusión a la imagen supliciado y, siguiendo con la idea de transgresión, ese hecho, por las connotaciones religiosas que busca traspasar, tendría lugar la noción de absurdo. Lo que intento aclarar es que, dentro del cariz religioso, ese cuerpo pierde valor por las nociones de pecado que implica, sin embargo, al otorgarle un valor simbólico diferente, el cuerpo se vuelve el centro del rito, adquiere sacralidad.

El fin del rito el propio narrador lo señala: “Tienes que embriagarte de vacío: estás ante un hecho extremo. Tu cuerpo se queda solo en medio de esta muchedumbre que viene a presenciar el fin de un hombre y sólo tú participarás del rito, de la purificación que el testimonio de su sangre realizará en tu mente”(p.211). Se entiende que el propósito, ya no del rito de la mirada, sino del de la participación, lo que él llama “procedimiento” es el de vaciarse de las concepciones del cuerpo que la sociedad tiene, tanto religiosas como médicas, y purificarse de lo que, aparentemente está sucio.

Si el rito descrito es un rito de purificación, la forma en la que lo consigue es por medio del agua lustral. Se trata de otra referencia al elemento acuático al interior.³⁵⁴ De acuerdo con Bachelard: “La luz pura por el agua pura, tal parece ser el principio psicológico de la lustración. Cerca del agua, la luz toma una tonalidad nueva, parecería que la luz tiene más

353 *Idem.*, p. 55.

354 Véase 2.1 El tiempo y el agua.

claridad cuando encuentra un agua clara”.³⁵⁵ Dicho proceso se da porque: “Al agua pura se le pide, pues, primitivamente, una pureza a la vez activa y sustancial. Mediante la purificación se participa en una fuerza fecunda, renovadora, polivalente”.³⁵⁶ De modo que, al entrar en la casa, el doctor Farabeuf se purifica:

Es un anciano —el hombre— que llega a pie bajo la lluvia viniendo desde el Carrefour, enfundado en un grueso abrigo de paño negro, en la solapa del que están cosidos, al igual que en la solapa de su chaqueta, los listoncillos de tres condecoraciones. Sostiene en una mano un maletín de cuero negro y en la otra un viejo paraguas a través del cual se cuela el agua cayéndole en gruesos goterones sobre los hombros del abrigo impregnados de caspa seca (p. 106).

El doctor Farabeuf, después de purificarse, puede ejercer el ritual; se gana el derecho de entrar en ese espacio:

Cuando viene, tiene el derecho a entrar en ese cuarto que a nosotros nos está vedado y cruza por el pasillo con las manos enfundadas en sus guantes de hule, levantadas y asépticas en un gesto ritual, sosteniendo apenas con las puntas de sus dedos los instrumentos que brillan violentamente cuando los tocan los últimos rayos del sol que se filtran a través de los desvaídos cortinajes de terciopelo (p. 169).

De modo que, para el narrador, que va a dar testimonio sólo observa, esa es su participación en la ceremonia: “El rito es nada más mirarlo [...] —Sí, muy fijamente, para poder recordarlo después” (p. 215).

Pues bien, ¿de qué se encuentra sucio, tanto el narrador como la mujer joven, para que busquen purificarse? De sexualidad. El referido rito los limpiará, no del coito y sus implicaciones pecadoras que sustentan su prohibición, sino de estas mismas concepciones que ven al cuerpo como una forma de la impureza: “— ¿Opone resistencia?/—No; no opone ninguna resistencia.../— ¿Y luego qué le hacen?/—Le arrancan la ropa. Queda completamente desnudo./—La desnudez y la muerte son la misma cosa./—Sí, el mismo rito” (p.216). Al reconocerse desnudos, al reconocer la sexualidad como algo propio de la naturaleza humana, consiguen acendrar todo residuo de la ideología cultural que se opone a la idea de que el cuerpo es un centro de placer dado que “La acción decisiva es la de quitarse la ropa. La desnudez se opone al estado cerrado, es decir al estado de la existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela un ir en pos de una continuidad posible de ser, más allá del repliegue sobre sí. Los cuerpos se abren a la continuidad por

355 Gastón Bachelard, “Pureza y purificación” en *El agua y los sueños...* Op. Cit., p. 222.

356 *Ibidem*, p. 216.

esos conductos secretos que nos dan un sentimiento de obscenidad”.³⁵⁷ Evidentemente, para purificarse, primero debieron de ensuciarse; es decir, inmiscuirse en los rincones de las perversiones y así volverse impuros.

2.7.1 Pérdida de la inocencia

Durante su paseo por los farallones, el narrador y la mujer joven destacan la presencia de un niño construyendo un castillo de arena en la playa: “—Luego cruzamos a un niño que construía un castillo de arena. La marea iba subiendo lentamente hacia nosotros. El niño apenas nos miró cuando pasamos a su lado. Era un niño rubio que construía un castillo de arena a la orilla del mar mientras nosotros caminábamos hacia el farallón...”(p.141). Resulta pues que ese niño se entretiene con la realización de su obra, con la inocencia que caracteriza a los infantes, es decir, con la noción de juego.

Ahora bien, ¿ qué tiene ese niño para que destaque durante su trayecto, por qué lo mencionan en muchas ocasiones a lo largo de la novela? : “...el espectáculo, por muchos conceptos significativo, de un niño rubio que construía, durante el trayecto de ida del hombre y la mujer, un castillo de arena que ya habría sido arrasado por la marea durante su trayecto de regreso” (p.146). Cabe notar que existe un intervalo de tiempo entre que ven por primera vez al niño en la playa, construyendo el castillo, y luego ven el castillo destruido por la marea. Es en ese intervalo en que sucede un hecho trascendente para el narrador, y la mujer joven, ya que hay un paso a otro estado.

Lo que sucede en entre eso dos momentos no es más que el acto sexual:

Esto se deduce del hecho de que ambos coinciden en la afirmación de que de regreso a la casa en la que algunos minutos más tarde había de realizarse el acto infamante anteriormente mencionado, aquel niño rubio ya no se encontraba en la playa y la construcción que había erigido había desaparecido casi por completo, no quedando de ella sino unos montículos informes que seguramente, para el momento en que se produjera el fenómeno consignado en los cánones mediante la fórmula '*...emissio inter vagina*', habrían desaparecido por completo disueltos en la marejada (pp.146-147).

Sin duda, lo que llama atención es el adjetivo que utiliza para calificar al acto sexual, a saber, “infamante”. Aquí habría que detenerse para destacar los símbolos que utiliza Elizondo para estructurar esta idea. De entrada, el niño rubio que por sus condición de infante contiene las

357 George Bataille, *El erotismo... Op. Cit.*, p. 22.

implicaciones que la inocencia conlleva. Por otro lado, el castillo, que se interpreta como ese lugar donde se resguarda los secretos de un niño, esa instancia que construye un infante para salvaguardarse del mundo adulto que lo rodea pues: “Conforme nos adentramos en la edad adulta —conforme consumamos eso que justamente es adulterio de la vida, la adulteración de nuestros recuerdos—, sentimos cada vez con mayor apremio la necesidad de volver una mirada furtiva hacia nuestros primeros años...”.³⁵⁸ Se trata de una especie de Edén. La infancia como ese paraíso que se tiene, pero que irremediabilmente se pierde con el paso del tiempo, recordemos el movimiento del agua como metáfora de olvido.³⁵⁹

¿De dónde viene este sentido de impureza sobre el sexo? Girard apunta que “la sexualidad es impura porque está relacionada con la violencia”.³⁶⁰ Comúnmente, las culturas huyen de la violencia, aunque muchos de sus ritos se fundamenten en ella. Para las conciencias arcaicas, la sexualidad tiene como único fin la reproducción, verlo más allá se interpreta como algo corrompido; no obstante, “la reproducción encamina hacia la discontinuidad de los seres [...]”.³⁶¹ Relacionar la sexualidad sólo con la reproducción rompe con la idea de continuidad que el erotismo implica.

Por otro lado, como podría circunscribir al suplicio descrito, “las formas más extremas de la violencia no pueden ser directamente sexuales debido al hecho de que no son colectivas”.³⁶² Y, por ende, la sexualidad como algo impuro es sólo una relación de conceptos. De esta relación tampoco las mujeres son ajenas, ya que “es preciso considerar a la menstruación dentro del marco del derramamiento de sangre. La mayoría de los hombres primitivos adoptan precauciones extraordinarias para no entrar en contacto con la sangre”.³⁶³ Así, las mujeres son consideradas seres sucios ya que traen consigo la sangre vinculada con la violencia.

Visto así, el narrador y la mujer joven, al sostener relaciones sexuales son manchados por la violencia que el acto sexual implica. El narrador, al ser el protagonista de la novela, y tomando en cuenta que el niño mencionado es varón, se infiere que él es el corrompido, apoyado en las nociones sobre la mujer como ser impío por naturaleza; sin embargo “[...] la parte femenina del erotismo aparecía como la víctima, y la masculina como el sacrificador; y,

358 Salvador Elizondo, “Evocación e invocación de la infancia” en *Cuaderno de escritura... Op. Cit.*, p. 38.

359 Véase 2.1 El tiempo y el agua.

360 Rene Girard, “El sacrificio” en *La violencia y lo sagrado... Op. Cit.*, p. 41.

361 George Bataille, *El erotismo... Op. Cit.*, p. 17.

362 Rene Girard, “El sacrificio” en *La violencia y lo sagrado... Op. Cit.*, p. 41.

363 *Ibidem* p. 40.

en el curso de consumación, uno y otro se pierden en la continuidad establecida por el primer acto de la destrucción”.³⁶⁴ Estableciendo así una hipocresía social, y cultural, que el narrador, por el rito transgresor que realiza, busca revertir.

Sobre la figura de lo femenino, cabe destacar que, durante su trayecto, aparece una mujer: “Es que en ese momento recordé el mar; aquella mujer vestida de luto, seguida por un *caniche*; aquel niño que construía un castillo de arena que la marejada hubiera abatido pocos minutos después” (p.192). Por la vestimenta que ostenta la mujer se puede interpretar que representa el luto por la pérdida de la inocencia, la muerte de la infancia por el acto sexual. Por otro lado, si se mantiene la idea de que esta mujer representa la muerte, también cabría otra interpretación de su presencia. Pensando que el acto sexual implica el desnudarse, como se mencionó anteriormente, la mujer se presentaría como una especie de oráculo de lo que les sucederá, dado que “el desnudarse, si lo analizamos en las civilizaciones en las que tiene un sentido pleno, es, si no ya un simulacro en sí, al menos una equivalencia leve de dar muerte”.³⁶⁵ La mujer de luto les anuncia que la muerte, la violencia y la destrucción que implica el coito está por entrar en sus vidas. Ahora bien, las dos interpretaciones no están peleadas en cuanto al sentido de la escena, que es la ruptura con la inocencia.

En lo que se refiere al niño, cabe señalar que este personaje aparece en uno de los niveles narrativos que el narrador creó; es decir, se presenta en uno de los niveles que ya constituyen parte de la creación. Por ende, tiene un referente real dentro de la novela:

Pero tú recuerdas otra imagen, una imagen más remota que todo lo que aquí nos contiene aislados, una imagen que viste, tal vez, en tu infancia. La imagen de un niño con las manos sangrantes. Alguien, un desconocido, Farabeuf tal vez, le ha cortado los pulgares de un tajo certero y el niño llora, de pie en medio de una estancia enorme, como ésta. A sus pies se van formando unos pequeños charcos de sangre [...] y escuchas, mientras evocas esta imagen, una voz que dice “... por chuparse los dedos vino el Sastre y se los cortó con sus grandes tijeras...” y esa voz se repite como un disco rayado (p.202).

Sobresalen muchos puntos de esta cita. De entrada, la imagen del niño mutilado pertenece a un libro que el propio Elizondo leyó en su infancia; se trata de *Der Struwwelpeter* del doctor Heinrich Hoffmann, un libro ilustrado de cuentos infantiles. La imagen referida es la del cuento *Conrado, el niño que se chupaba el dedo*. Del mencionado cuento, Elizondo cuenta su trama en un ensayo dedicado a la infancia:

364 George Bataille, *El erotismo... Op. Cit.*, p. 22.

365 *Ibidem*, p. 23.

Al salir de la casa, su madre advierte a Conrado que no debe chuparse el dedo, porque si lo hace vendrá el sastre con sus tijeras y se lo cortará: Una vez que ha salido la madre, como es lógico suponer, lo primero que hace Conrado es chuparse los dedos y, como es totalmente ilógico suponer, entra el sastre y con sus grandes tijeras le corta los pulgares. La historieta termina con una tristísima imagen de Conrado llorando desconsoladamente con las manos chorreando de sangre. Como es fácil suponer, la moraleja de esta historia es que no hay que chuparse los dedos.³⁶⁶

Habría que realizar una relación entre los personajes que se presentan en la historia de Conrado y *Farabeuf*. El doctor Farabeuf es el sastre que le corta los pulgares al niño, el narrador, que desobedece. Siguiendo esta línea, Farabeuf se erige como alguien con la altura moral de castigar. Asimismo, el narrador desobedece a la sociedad que dicta no tener sexo con fines recreativos. Farabeuf mutila al niño, es decir el narrador, por no seguir un comportamiento mesurado y recatado. Al igual que Conrado, el narrador peca de exceso al degustar el sabor de la carne, pues Conrado chupa sus dedos en un acto que podría tener connotaciones eróticas, y lo mutilan de las manos, o le quitan el extremidad con la que podría acariciar el cuerpo de la mujer joven en una acción erótica. Como se ve en la cita de la novela, esta historia se repite constantemente en su cabeza; lo persigue como una pesada carga moral. De lo anterior se puede inferir que el narrador está manchado de la sangre que conlleva su falta y castigo. Tal parece que la moraleja, en la novela, es no tener un coito sin fines reproductivos.

Dicha idea, el narrador la concreta dentro de su creación cuando menciona que: “Pasaste ante mí con las manos enguantadas. Habías distendido los dedos dentro de aquellos guantes color de ámbar y en medio del espanto que me producía tu cercanía noté, no sé por qué, tal vez por la apariencia siniestra que aquellos guantes le daban a tus manos, que a pesar de no estar mutilado parecía que te faltaban los pulgares” (p.208). La mujer joven infiere que ya tiene los pulgares mutilados o, en otras palabras, que ya tiene la mancha de la impureza. Asimismo, al final del libro del doctor Hoffmann hay un poema que reza “*Cuando los niños son buenos viene a visitarlos el Niño Dios*”.³⁶⁷ Reiterando la idea de que a un buen comportamiento le sobreviene una dicha espiritual.

366 Salvador Elizondo, “Evocación e invocación de la infancia” en *Cuaderno de escritura... Op. Cit.*, p. 34.

367 Citado en *Ibidem*, p. 35.

2.8 De la transgresión de la doctrinas a la nostalgia

Por lo anterior se deduce que el narrador lucha contra una forma de doctrina establecida en la que se entiende el cuerpo como una impureza. Cioran afirma que “en sí misma, toda idea es neutra o debería serlo; pero el hombre la anima, proyecta en ella sus llamas y sus demencias; impura, transformada en creencia, se inserta en el tiempo, adopta figura de suceso: el paso de la lógica a la epilepsia se ha consumado...”.³⁶⁸ Y es así como nacen las ideologías, las cuales, con el paso del tiempo se van compenetrando en la cosmovisión de las sociedades y los individuos, y determinan su comportamiento. Si el individuo no adopta estas perspectivas se expone al castigo o segregación, lo que deriva en la prohibición.

Así, las sociedades se bifurcan en dos polos: lo prohibido y permitido, lo sagrado y lo profano. Roger Caillois señala que:

En esos dos tipos extremos, casi abstractos (la realidad no los presenta nunca en su estado puro), la composición de los dos “partidos” equilibrados en número y prestigio o que se equilibran por desigualdad doble e inversa de número y prestigio (lo uno compensado a lo otro), determina la concepción del orden del mundo y preside la distribución de lo profano y lo sagrado. Lo que es lícito para los miembros de una fraternidad está prohibido para los de otra; lo que le está permitido al príncipe, le está prohibido a la masa, y recíprocamente. Las prohibiciones tienen por objeto preservar de todo atentado sacrílego al orden así instituido.³⁶⁹

Las prohibiciones son parte fundamental en el desarrollo del ser humano ya que, a través de ella, adquiere valores que lo ayudan a vivir en sociedad, es decir, lo humaniza. Dichos valores son parte del proceso de conocimiento y razón que tuvo la humanidad a lo largo de la historia.

Ahora bien, antes de que el hombre se convirtiera en hombre fue animal, o al menos compartía características con ellos. El paso evolutivo vino acompañado de la noción de trabajo ya que “Es el trabajo el que desgaja al hombre de la animalidad inicial. Por medio del trabajo el animal se vuelve humano”.³⁷⁰ Si bien, el trabajo logró que el hombre evolucionara, por medio de la agricultura para volverse sedentarios o la caza con fines alimenticios, este salto en la historia trajo consigo algunas pérdidas importantes en la naturaleza humana.

368 E. M. Cioran, “Genealogía del fanatismo” en *Breviario de podredumbre*. Traducción y prólogo de Fernando Savater, Taurus, Madrid, 1972, p. 58.

369 Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., p. 62.

370 George Bataille, “El trabajo y el juego” en *Breve historia del erotismo... Op. Cit.*, p. 26.

Bataille refiere que, a partir del trabajo se formuló las nociones de producción y conservación, lo que originó una tercera, “la consumisión” o el consumo, la que dividió en dos partes:

La actividad humana no es enteramente reducible a procesos de producción y conservación, y la consumisión puede ser dividida en dos partes distintas. La primera, reducible, está presentada por el uso de un mínimo necesario a los individuos de una sociedad dada para la conservación de la vida y para la continuación de la actividad productiva. Se trata, pues, simplemente, de la condición fundamental de esta última. La segunda parte está representada por llamados gastos improductivos: el lujo, los duelos, las guerras, la construcción de monumentos suntuarios, los juegos, los espectáculos, las artes, la actividad sexual perversa (es decir, desviada de la actividad genital), que representan actividades que , al menos en condiciones primitivas, tienen su fin en si mismo.³⁷¹

George Bataille denomina a esos “gastos improductivos” como la “parte maldita” pues: “una maldición pesa sobre la vida humana, en la medida que ella no tiene fuerza de encauzar un movimiento vertiginoso”.³⁷² Dicho movimiento vertiginoso lleva el apelativo de excedente: “[...] el principio general del excedente de energía que hay que gastar considerado (más allá de la intención excesivamente estrecha de la economía) como efecto de un movimiento que la supera, al mismo tiempo que explica trágicamente un conjunto de hechos, reviste una importancia que nadie puede negar”.³⁷³

Así, la sexualidad, alejada de una actividad genital o de procreación, se torna en esa parte maldita. Bataille apunta que “la actividad sexual de los animales es instintiva; el macho que busca a la hembra y la cubre responde sólo a la agitación instintiva. Pero habiendo accedido por medio del trabajo a la conciencia del fin perseguido, los hombres se alejaron por lo general de la pura respuesta instintiva discerniendo el sentido que dicha respuesta tenía para ellos”.³⁷⁴ Dicha consciencia apunta a que el hombre, dotando de sentido su actuar, debe suprimir sus inclinaciones naturales con los fines de producción y que refiere el trabajo, pero ¿cuáles son estos fines con relación al ámbito sexual? Pues la procreación, ya que “[...] como sucede en el trabajo, el deseo de una adquisición, de un acrecentamiento. Únicamente el hijo representa una adquisición, pero el primitivo no ve la adquisición efectivamente benéfica del hijo como resultado de la unión sexual [...]”.³⁷⁵ Asimismo, existe

371 George Bataille, *La parte maldita, precedida por la noción de gasto*, Icaria S. A. de C. V., Barcelona, p. 28.

372 *Ibidem*, p. 76.

373 *Idem.*, p. 61.

374 George Bataille, “El trabajo y el juego” en *Breve historia del erotismo... Op. Cit.*, p. 26.

375 *Ibidem*, p. 27.

un desprendimiento del placer como fin de la sexualidad y lo orienta a la simple preservación de la especie.

Así pues, evidentemente era necesario que el hombre se desprendiera de su animalidad en pos de la evolución; no obstante, también encumbró una forma mermada de entender la sexualidad y su relación con el placer. De modo que, gracias al cristianismo y otras formas de pensamiento similares, el erotismo fue aislado de la forma común de vida, se le asignó la noción de pecado. Todo lo anterior va orientado a demostrar como, por el proceso evolutivo y las diferentes formas de pensamiento que se desarrollaron en la humanidad, la culpa que acompaña al acto sexual.

Volviendo con *Farabeuf*, si el narrador tuvo relaciones sexuales con la mujer joven sin un fin procreativo, entonces está cayendo en una falta, y su castigo, como se vio anteriormente, es la mutilación de los pulgares. Cabría hacer una acotación con respecto a la idea de la sexualidad animal y su nexos con el placer. Por lo que representa la sexualidad animal, fundamentada en el instinto, podría pensarse que, en efecto, hay un placer por estar alejado de las concepciones sociales de preservación; no obstante, al encontrarse sustentada en una mentalidad primitiva, alejada del pensamiento y la lucidez, dicho placer no sería consciente. De modo que el gozo del coito no lograría ser reflexionado, por lo que sería necesario una instancia intermedia entre estas dos perspectivas.

Octavio Paz señala que “el erotismo es sexo en acción pero, ya sea porque la desvía o la niega, suspende la finalidad de la función sexual. En la sexualidad, el placer sirve a la procreación; en los rituales eróticos el placer es un fin en si mismo o tiene fines distintos a la reproducción”.³⁷⁶ Dicha separación es importante, dado que, si bien la sexualidad animal no tiene como meta procrear, esta no está alejada del resultado; es decir, en la sexualidad animal no se busca la reproducción, pero está puede llegar en algún momento dado que no existe una consciencia de *cogitus interruptus* u otras formas de evitarla.

Visto así, el erotismo se encuentra en los límites del placer y la procreación, de la consciencia y el instinto. De hecho, Bataille apunta que “en su origen, cuando el momento de la unión sexual respondía humanamente a la voluntad consciente, el fin que se daba era el placer, era la intensidad, la violencia del placer”.³⁷⁷ Considero que en estas palabras se haya el sentido del erotismo y el cual el narrador busca recuperar. Por medio del rito, antes

376 Octavio Paz, “Los reinos de Pan” en *La llama doble*, Editorial Seix Barral S.A. de C.V., México D.F., 1994, p. 11.

377 George Bataille, “El trabajo y el juego” en *Breve historia del erotismo... Op. Cit.*, p. 27.

descrito, el narrador busca ir a ese tiempo donde la sexualidad tiene como única meta el gozo, y lo que esto conlleva, como la violencia, la ruptura, la transgresión.

Sin duda, la imagen de la mutilación está cargada de un fuerte sentido de erotismo y, por ende, de transgresión. Las cuchillas son una alegoría de órgano sexual masculino que penetra a la mujer: “Ella, mientras tanto, pensaba: ‘Y me abandonaré a su abrazo y le abriré mi cuerpo para que él penetre en mí como el puñal del asesino penetra en el corazón de un príncipe legendario y magnífico...’” (p.184). Lo que resalta es la violencia, no hay procreación, se trata, más bien, de recreación. Existe una ruptura violenta de la virginidad, una extirpación de la inocencia natural. Partiendo de la imagen del acto sexual vinculada a la tortura y mutilación lo primero que destaca es la violencia del acto en sí.

Aunado a lo anterior, se mencionó una instancia intermedia entre la sexualidad animal y la concepción del cuerpo como núcleo de perversión, denominada erotismo que, en palabras de Paz, “[...] no es mera sexualidad animal: es ceremonia, representación. El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación”.³⁷⁸ Al interior de esta definición, sobresalen dos términos antes mencionados: “ceremonia” y “representación”. La primera referida al carácter ritual de la ceremonia en la casa donde la mujer joven será mutilada, o imagen mental del narrador: “¿Cuántas veces golpeó la puerta sin que nosotros, que estábamos allí, entregados a esa ceremonia que figura la agonía de un supliciado, nos hubiéramos dado cuenta?” (p.144). La segunda vinculada con su carácter teatral, con la representación llevada a cabo en el salón:

Esto, sin duda, tendrá un significado particular para ti, pues debe recordarte, aunque sólo sea de una manera sumaria, la ventana tal y como estaba *entonces*, o ¿no es así? Por otra parte, esa imagen, cuyo contenido es tan valioso para nosotros, presidirá el espectáculo que deseo ofrecerte en esa fecha significativa, pues siempre estará reflejada en el espejo del escenario (pp. 243-244).

Como ya se dijo, el ritual es una representación, muchas veces teatral, de un tiempo mítico, o fundador.

De modo que, ¿cuál es el tiempo al que el narrador quiere representar? Naturalmente al ya referido pasado erótico, a la denominada parte maldita; asimismo, toda la carga erótica que contiene la imagen del supliciado. Y es aquí es donde la iniciativa del narrador adquiere relevancia pues se trata de un ritual transgresor a la noción común de los rituales, donde se

378 Octavio Paz, “Los reinos de Pan” en *La llama doble...* Op. Cit., p. 10.

busca contener la violencia consustancial humana. Se trata de representar ese tiempo donde la sexualidad se encontraba más vinculada a la voluptuosidad: “—Sentí placer. A cada nueva etapa de la intervención, su mirada se iba aguzando como la punta de una daga./—Creíste entonces que él te pertenecía./—Sí; y comprendí que el dolor, de tan intenso, se convierte de pronto en orgasmo”(p.215).

George Bataille apunta que: “Humanamente, tanto la unión de los amantes como de los esposos no tiene al principio más que un sentido, y éste es el deseo erótico: el erotismo difiere del impulso sexual animal por cuanto significa, en principio y de igual manera que el trabajo, la búsqueda consciente del fin que es la voluptuosidad”.³⁷⁹ Dicha voluptuosidad refiere a las características propias del erotismo, como a violencia, el dolor, el placer, etc. La voluptuosidad dejó de ser el objetivo de la sexualidad y quedó relegada a un pasado distante; sin embargo, el narrador emprende la tarea de realizar un ritual para que este momento fundador pueda ser traído al presente vía una representación.

Ahora bien, la razón fundamental para que realice este ritual se sustenta es que el narrador añora, hasta cierto punto, ese tiempo en que la sexualidad estaba teñida de inocencia o, en otras palabras, ese momento en que el coito era visto como una forma de libertad, sin algún fin determinado. Recuperar el matiz de inocencia, de sencillez que la relaciona más a un juego, implica romper con las prohibiciones, visiones e ideologías con las que fue dotado el sexo. Visto así, la motivación del narrador al comenzar la representación es la nostalgia por esa época de libertad corporal.

Volviendo a las doctrinas, Cioran apunta que “lo que un pueblo puede expresar sólo tiene un valor histórico: es su éxito en el devenir; pero lo que no puede expresar, su fracaso en lo eterno, es la sed infructuosa de sí mismo[...]”.³⁸⁰ De modo que las doctrinas sólo tienen éxito en el plano de la historia, no así en lo que lo trasciende, es decir, la eternidad. Pensar la historia a partir de que el hombre obtuvo la consciencia del trabajo crea un vacío, una insatisfacción que deviene en la crisis de culpa que el narrador siente después del acto sexual.

Continuando con Cioran, la novela abre con un epígrafe del autor rumano, donde se explica que la vida sólo tiene sentido en la transgresión del tiempo, la cita completa es la siguiente:

379 George Bataille, “El trabajo y el juego” en *Breve historia del erotismo...* Op. Cit. p.27

380 E. M. Cioran, “Apoteosis de lo vago” en *Breviario de podredumbre...* Op. Cit., p. 60.

Vivir en la espera, en lo que todavía no es, es aceptar el desequilibrio estimulante que supone la idea de porvenir. Toda nostalgia es una superación del presente. Incluso bajo la forma de remordimiento, toma un carácter dinámico: se quiere forzar el pasado, actuar retroactivamente; protestar contra lo irreversible. La vida no tiene contenido más que por la violación del tiempo. La obsesión de estar en otra parte, es la imposibilidad del instante; y esta imposibilidad es la nostalgia misma.³⁸¹

El filósofo rumano parte del concepto de lo vago, que alude a esas ideologías que buscan el porvenir, y de lo que se encuentra compuesto la mayoría de las doctrinas. La noción del porvenir está implícita en la descendencia, es decir los hijos. Lo que propone Cioran es un regreso al origen, tener esa nostalgia que pueda transportar al individuo a su estado más natural. Ante esa imposibilidad, el narrador reconstruye el instante, lo re-crea. De modo que, es esa re-creación, lo estetiza, pues como señala Elizondo: “[...] la vida es una enfermedad de la materia y que el arte es la expresión de nuestra nostalgia de estados inmutables por los que pasamos ya en el decurso de los milenios.³⁸² Así, el narrador, como creador de una imagen, de un instante embellecido a la representación, tiene esa nostalgia de ese estado inmutable y trata de darle sentido a su vida en la violación del tiempo aludida por Cioran.

Una de las imágenes que Elizondo propone a esta dinámica de recuperar lo pasado: “Nos besábamos virtualmente sobre la superficie de azogue de aquel espejo enorme, propiciando con ello la materialización de aquel que un día nos concibió exactamente en estas actitudes...”(p.113). Se piensa al recuerdo como un “beso”, un acto totalmente amoroso, que genera una figuración donde los personajes encarnan las alegorías que en la representación ocupan.

Para Cioran “el vacío del corazón ante el vacío del tiempo: dos espejos reflejando cara a cara su ausencia, una misma imagen de nulidad...”.³⁸³ Podría inferirse que dicho “vacío del corazón” tiene como origen la negación del placer erótico, frente a la nulidad del tiempo, sustentado en la idea de porvenir. De manera que el narrador niega esa nulidad buscando llenarla con el goce de lo prohibido, el placer que las ideologías ven como algo pernicioso. Lo que el narrador busca es evocar ese periodo donde lo sexual no tenía un fin determinado más que el disfrute del acto en sí.

Salvador Elizondo entiende la evocación como “un intento de recrear [...] mediante la concreción del recuerdo de las sensaciones experimentadas durante ese período. Es decir,

381 *Ibidem*, p. 60.

382 Salvador Elizondo, “Una conjetura” en *Cuaderno de escritura... Op. Cit.*, p. 158.

383 E. M. Cioran, “Desarticulación del tiempo” en *Breviario de podredumbre... Op. Cit.*, p.38.

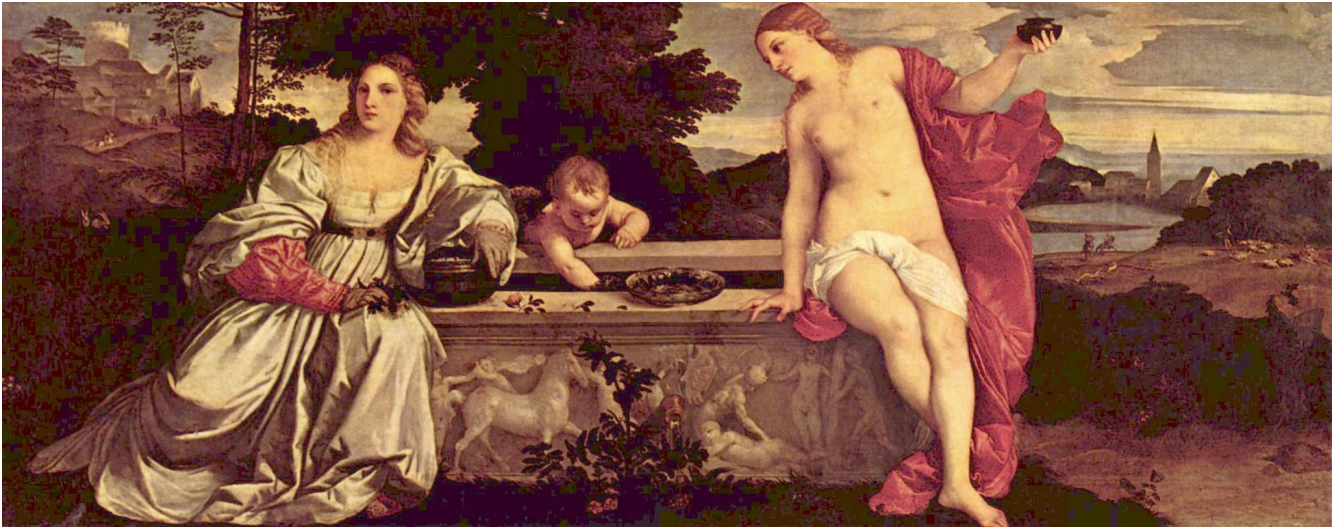
que más que volver a ese mundo específico, lo que hacemos, cuando evocamos, es colocarnos en una situación propicia a la re-experiencia de las sensaciones, si no de los estímulos”.³⁸⁴ Parte de las sensaciones, que tienen como punto de referencia el cuerpo, para regresar, en la medida de lo posible, a ese periodo que ya tiene, o, al recuerdo que creó. Al interior de la novela se lee: “Si tan sólo pudiera arrancar una ramita y frotarla entre las yemas de sus dedos para exacerbar el olor de esa yerba!” (p.180). tomando el olfato como sentido del cual partir, cual impulso, al viaje temporal.

Si tomamos la idea de Cioran, que está fuertemente ligada a la novela al ser su epígrafe, de que la vida sólo tiene sentido en la violación del tiempo, es decir, en el recordar, o evocar, ese instante en el que pudo recuperar, aunque sea por un instante, la libertad del goce, encontraremos que la motivación del instante recordado, la imagen mental, es la de darle sentido a su vida. De lo que se trata es de no caer en ese “vacío del corazón”, ni tampoco en ese “vacío de tiempo” que lo anularía en lo eterno.

2.8.1 Representación pictórica de la nostalgia

Dicha idea, la de recuperar la inocencia del juego y del placer, donde la noción de inocencia se encuentra representada por el niño, aparece figurada en un cuadro mencionado en la novela: “[...] a qué se debe que en su descripción de la copia del cuadro —se trata en realidad de una famosa tela del Renacimiento veneciano— [...] la haya descrito de tal manera que el emplazamiento de los dos personajes principales de la pintura —que representan simbólicamente 'el amor sagrado' y 'el amor profano'—”(p.151). Se trata del cuadro *Amor Sacro y amor profano* del pintor italiano Tiziano, pintado aproximadamente en 1514:

384 Salvador Elizondo “Evocación e invocación de la infancia” en *Cuaderno de escritura... Op. Cit.*, p.18.



(Figura 1)

Al interior de la trama, el narrador destaca algunos aspectos de la pintura, los cuales son representaciones dentro de su concepción de lo erótico: “Entre todos los elementos que la componen[la pintura] dos son particularmente inquietantes: el niño que aparece en el centro de la composición, apoyado en el borde de la fuente en una actitud como si estuviera tratando de alcanzar algo que se encuentra en el fondo...”(p.173); no obstante, anteriormente había estipulado que en esa misma pintura:

[...] de cuyo fondo un niño trata, indiferente a las dos magníficas figuras alegóricas, de extraer algo. Trata tal vez de sacar de esa fosa un objeto cuyo significado, en el orden de nuestra vida, es la clave del enigma que todas las tardes una mujer vestida de blanco propone a la ouija o trata de dilucidar mediante los hexagramas del *I Ching* sentada en el fondo del pasillo. Nunca he logrado desentrañar este misterio sin embargo... (p.113) (Véase Figura 2)



(Figura 2)

Lo que la imagen quiere decir es que la inocencia, aludida por el infante, busca algo que se haya oculto al interior de la fuente. La asociación sucede así: lo que busca el niño, que puede pensarse como una faceta del narrador, es ese sentido de placer del acto sexual, la cual se encuentra al fondo de una fuente, de donde brota el agua, es decir, el tiempo. Haciendo una traslación, el narrador en su inocencia quiere recuperar el goce al fondo del tiempo donde el hombre no tenía esas inhibiciones, o en otras palabras, la época de su animalidad erótica.

Posteriormente, el narrador recarga su mirada en otro elemento de la pintura, y que permite contemplar en plenitud la manera en la que el narrador concibe la imagen que va a crear, o el recuerdo de un hecho pasado, dada la composición de la novela, y que se propone como uno de los componentes que la imagen mental tiene:

[...] una escena mitológica, representada como un relieve esculpido del lado derecho de la fuente o sarcófago, justo debajo del borde en el que se apoya la mujer desnuda. Esta escena escultórica que recuerda los pequeños trabajos de Pietro Lombardo que se conservan en Venecia, representa de una manera ambigua una escena de flagelación ritual o erótica. Un fauno, con el brazo izquierdo en alto, está a punto de azotar con una rama a una ninfa que yace tendida a su lado, recostada en una postura que recuerda con bastante precisión al hermafrodita de la Villa Borghese (p.173) (Véase Figura 3).



(Figura 3)

Asimismo, de este detalle resaltado por el narrador, cabe destacar otras representaciones. De entrada, la mujer desnuda, símbolo del erotismo, pero que debajo de ella hay un sentido olvidado de la sexualidad. La “flagelación ritual o erótica” representa la violencia que el coito trae consigo, la ruptura que significa el penetrar a otro ser. Finalmente, el Fauno sería la figuración de esa animalidad, listo para ejercer la violencia contra la ninfa, es decir, la mujer; no obstante, tanto el fauno, como la ninfa son seres que si bien tienen rasgos animales,

conservan una forma humana; se trata, en todo caso de combinaciones. Pero, ¿a qué viene que se destaquen estas combinaciones? Pues a que puede encontrarse emparentada con la sexualidad animal, no pierde su condición de hombre; en otros términos, es una sexualidad animal mezclada con un aspecto humano. De la mencionada idea se logra inferir que está más relacionada con el erotismo, ya que es una sexualidad primitiva significada por el hombre, en este caso, el pintor.

Para Octavio Paz “[...] el erotismo es una metáfora de la sexualidad animal. ¿qué dice esa metáfora? Como todas las metáforas, designa algo que está más allá de la realidad que la origina, algo nuevo y distinto de los términos que la componen”.³⁸⁵ Al igual que el erotismo, y la metáfora, las imágenes del Fauno y la ninfa, como del niño, denominan algo más allá de su representación visual. Es el narrador quien dota de sentido a las alegorías, toma de ellas su significado y lo adapta a la imagen mental que él crea.

2.8.2 El problema de la evocación

A lo largo de este estudio se ha abordado el tema de la imposibilidad del recuerdo, se trata de una aporía temporal dada la distancia entre los acontecimiento, el hecho recordado y el momento de la evocación. Para entenderlo más claramente, Elizondo expone que “La evocación, como retorno a los orígenes siempre es incompleta, deficiente. Es un acto inscrito dentro de la temporalidad, y esto es lo que lo convierte en una hipótesis —a posteriori— acerca de nuestros orígenes”.³⁸⁶ Se trata de una reconstrucción de acontecimientos pasados, pero con la limitante de que el paso del tiempo ha deteriorado la imagen original.

No obstante a esta imposibilidad, resulta importante notar que también puede ser una oportunidad para que lo recordado sea estetizado. Aquí es donde entra la noción de creación. Visto de este modo, el narrador es consciente que no podrá evocar con exactitud los acontecimientos que originaron la imagen mental, es más, a lo largo de la novela se oscila en la disyuntiva de si lo recordado es real o no: “Es necesario que no me atormentes con esa posibilidad de la memoria. Sólo se ha grabado en mi mente una imagen, pero una imagen que no es un recuerdo”(p.114). Como lo destaca la mujer joven, la imagen no es propiamente un recuerdo, sino una figuración de un hecho que tal vez ni siquiera existió.

385 Octavio Paz, “Los reinos de Pan” en *La llama doble... Op. Cit.*, p.10.

386 Salvador Elizondo, “Evocación e invocación de la infancia” en *Cuaderno de escritura... Op. Cit.*, p. 19.

El narrador, al estar expuesto a diversos estímulos visuales, construye una imagen que logra conjuntar un número importante de símbolos. La imagen mental contiene todo lo que para él es necesario representar, los elementos que evoquen, no un recuerdo como tal, sino una idea, una cosmovisión. Al interior de su *constructo* radica su postura frente a las prohibiciones, los esquemas que rigen la perspectiva colectiva. De modo que la memoria se vuelve una forma de protesta contra la realidad; es decir, se erige como una transgresión de la realidad, reconstruyéndola más estéticamente.

Finalmente, el sentido de ritual como dramatización, el recuerdo como constricción, no hacen más que acentuar la idea de escape, de salir de las prohibiciones que ideológicamente han sido impuestas: “Pero la verdadera prueba será otra, Éstos no son sino los detalles de la ceremonia o del espectáculo” (pp.249-250). Dicha “verdadera prueba” es la capacidad de romper con los estatutos que son heredados. Se trata de restaurar ese pasado mítico que se sustenta en la inocencia, en el goce por el goce y no en la idea del trabajo que la civilización nos dejó.

Salvador Elizondo plantea que hay dos maneras de recuperar, dadas nuestras posibilidades, una es la evocación, antes descrita, la otra es la invocación. La invocación está más relacionada a la palabra ya que “La invocación nos lleva a él mediante el proferimiento de la palabra que- como en los encantamientos- encierra la clave del misterio.”³⁸⁷ Visto así, el narrador evoca la imagen por medio de las sensaciones, pero consigue armonizarlo, es decir invocarlo, por la palabra, el discurso.

Como se puede notar, el narrador busca satisfacer su deseo personal por medio de la imagen ya que “...las palabras de las invocaciones no son sino fórmulas mediante las cuales hemos de darnos gusto”.³⁸⁸ Para Bataille, la transgresión “[...] abre un acceso a un más allá de los límites observados ordinariamente...”.³⁸⁹ La tarea de sobrepasar esos límites la logra por el discurso; es decir que en la palabra cabe la posibilidad de vislumbrar más lejos de lo que lo real nos permite. El narrador entiende esto y propone un recuerdo como una totalidad de su existencia, es decir de su visión de mundo; en la imagen, construida a partir de palabras, obtiene una libertad que las doctrinas, las ideologías, quieren mantener por medio

387 *Ibidem*, p. 24.

388 *Idem*, p. 24.

389 George Bataille, “La transgresión” en *El erotismo... Op. Cit.*, p. 71.

de las prohibiciones. Dicha libertad es otorgada por la memoria, pero no a en plenitud, y la creación.

Conclusiones Preliminares

A partir de elementos líquidos expuestos en la novela como lo son la gota, el mar, la marea, la lluvia, se logran establecer equivalencias con elementos temporales: el mar se interpretaría como el tiempo; la gota como el instante; el paso del tiempo, o el olvido por la distancia temporal, es representado por las mareas, la marejadas. Por esta noción del tiempo líquido, así como el periplo presentado en la novela con la pregunta ¿Recuerdas...?, se vislumbra la figura del tiempo circular. Ahora bien, por algunos elementos aludidos en la trama como las amarras, el ulular de las sirenas, el barco, entre otros, se relaciona con la *Odisea*. Dicho nexo tiene dos vertientes: Ulises y Homero como la misma persona, de acuerdo con Blanchot, uno el navegante; el otro el escritor, el testimonio, dicha figuración recae en la figura del narrador, al ser él el testimonio de la ceremonia llevada a cabo. La segunda relación se haya en la figura de Butes “el saltador” y la joven, ya que, al igual que el marino del Orfeo, salta a la muerte al entregarse al canto de la sirenas, ese canto primigenio que es el dolor y el placer representado por el suplicio del *Leng Tch'é*. El narrador, por regresar a la ceremonia, se establece como el regreso a casa.

Las anteriores características atribuidas al tiempo no se pueden entender en términos de medición, por lo que la novela, al mostrar sus limitaciones, se erige como una crítica a la noción de tiempo como material medible. Una de las representaciones más plausibles del intento de aprehender el tiempo, segmentarlo es la historia. Como ciencia, la historia necesita separarse del pasado, verlo como un “otro”. Asimismo, tiene que delimitar un lugar, con base en un sentido de colectividad. De modo que, Al presentar estos recursos, Elizondo critica la noción del tiempo visto desde la historia y la historiografía.

Como la historia no aceptaría la noción de instante, por la imposibilidad de estudiarlo dada su poca extensión, Elizondo propone en su novela un instante con características poéticas, como la unión de contrarios (tortura y placer, cirugía y suplicio, memoria y olvido). Ahora bien, para que el narrador pueda aprehender ese instante, éste se apoya en otros discursos como el cine, la fotografía, la pintura y la mirada.

A la par de estos recursos, Elizondo expone un proceso ritualístico. El ritual, en su naturaleza, es una reactualización de un mito por medio de la representación; es decir, el rito rompe con la irreversibilidad aparente. De allí que en el último capítulo se lleve a cabo una representación que busca reactualizar y representar la figura del suplicado, con toda la carga erótica que contiene. Todo esto frente a la imposibilidad que implica la evocación de un tiempo pasado.

Capítulo III La transgresión del cuerpo

Finalmente, el tercer capítulo se centrará en la figura del cuerpo, y cómo se transgrede. Para ello se recurrirá a David Le Bretón y Michel Onfray, que, con sus ideas, apoyarán la noción del cuerpo como punto de transgresión. Asimismo, se escudriñará en el discurso médico, representado por Farabeuf, y su forma de objetivar el cuerpo.

Se examinarán aspectos como: Farabeuf como representación del discurso médico; la cirugía y suplicio como formas de acceder al cuerpo; la relación, sustentada en el cuerpo, entre el médico y la paciente; todo ello con los conceptos de David Le Bretón, Michel Foucault, George Bataille, Salvador Elizondo.

Posteriormente, se examinará la concepción religiosa, otro eje de la trama, en relación con el lazo entre el abate y la monja; asimismo, se expondrá a la mujer como figuración de Cristo, y la transgresión a algunos símbolos bíblicos, para finalmente abordar el sacrificio de la mujer joven, para lo que se recurrirá a Rüdiger Safranski y su libro *El mal o el drama de la libertad humana*, George Bataille, Rene Girard, así como algunos textos bíblicos.

Ya para concluir, se examinará el concepto del cuerpo recreado, su nexos con sexualidad y erotismo, tortura y placer; asimismo, el montaje del cuerpo y la recreación del mismo. Lo anterior sustentado en Rene Girard, George Bataille, Octavio Paz y Salvador Elizondo. De modo que, al final se recuperen algunos elementos explorados y aplicarlos en la idea del cuerpo expuesto en la novela.

3.1 El cuerpo como punto de Transgresión

Aunado a la resignificación en materia del tiempo, Elizondo propone una resignificación al concepto del cuerpo, frente a las prohibiciones que recaen sobre la corporalidad. Como se mencionó antes, el cuerpo se ha visto subordinado por diferentes perspectivas, como la religiosa, que lo reducía a nivel de pecado, o la medicina a objeto. Sin embargo, al estar dotado de prohibiciones y estigmas, se vuelve un campo perfecto para la transgresión. Michel Onfray plantea una hipótesis: “[...] todos los cuerpos, masculinos y femeninos, aspiran según un principio de modalidades confusas a los reencuentros con estas voluptuosidades

primitivas, a esos momentos en los que la vida despunta, y triunfa exclusivamente la fuerza de las potencias vitales”.³⁹⁰

Según David Le Bretón, la importancia del cuerpo radica en que de él “[...] nacen y se propagan las significaciones que constituyen la base de la existencia individual y colectiva”.³⁹¹ El cuerpo es ese depositario de sensaciones, tanto dolor como placer, para la evocación; no obstante va más allá: “Concéntrate tan sólo en tu cuerpo. Es él, más que tu memoria, el que sufre esta prueba exquisita y cruenta. ¿Estás dispuesta? ¿Te arredra el posible dolor que te cause esta experiencia?” (p.248).

Al interior de la novela, el narrador crea una imagen mental propuesta como recuerdo cuyo fundamento es la mutilación de la mujer joven, tratando de emular la fotografía del supliciado en China. Una acción de esta naturaleza tiene una fuerte carga de transgresión, dado que, lo que en apariencia es un acto de crueldad, también trae un placer: “Hélo allí. Poco a poco lo despojan de sus ropas y su cuerpo se yergue en una desnudez de carne infinitamente bella e infinitamente virgen” (p.212). La idea del cuerpo como virginal prefigura una noción de violentar un ente puro. Visto así, la transgresión de un cuerpo con estas características vuelve el hecho abyecto.

Las posibilidades que el cuerpo tiene son innumerables, así la idea de querer limitarlo resulta una necesidad puesto que “el cuerpo parece algo evidente, pero nada es, finalmente, más inaprehensible que él”.³⁹² Sin duda, la idea del cuerpo ha mutado a lo largo de la historia; no obstante, también ha perdido muchas de sus cualidades en el proceso. Desde ser un centro de placer, hasta la potencia seductora. El cuerpo se ha visto relegado a un mero depositario de órganos.

Así pues, el narrador busca desmarcarse de las imposiciones respecto al cuerpo (como pecado, objeto de estudio, la sexual frente a la procreación), por lo que lleva a cabo una experiencia de forma individual, el recuerdo, plagado de transgresiones a las dos concepciones expuestas, dado que “el cuerpo como elemento aislable del hombre (al que le presta rostro) sólo puede pensarse en estructuras sociales de tipo individualista en la que los hombres están separados unos de otros, son relativamente autónomos en sus iniciativas y

390 Michel Onfray, “Prefacio: la feliz voluptuosidad de las libidos gozosas” en *Teoría de un cuerpo enamorado: por una erótica solar*, Pre-Textos, Valencia, 2002, p. 25.

391 David Le Bretón, “Introducción” en *La sociología del cuerpo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2002, p. 7.

392 David Le Bretón, “Lo inaprehensible del cuerpo” en *Antropología del cuerpo y modernidad*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2002, p. 14.

sus valores”.³⁹³ Al contrario de esto “en las sociedades de tipo comunitario, en las que el sentido de la existencia del hombre implica un juramento de fidelidad al grupo, al cosmos, a la naturaleza, el cuerpo no existe como elemento de individuación ya que el individuo no se distingue del grupo [...]”.³⁹⁴ Son en estas dos perspectivas en la que confluye la experiencia del narrador, aunque no se apegue en totalidad a una. Si bien el narrador se aísla para construir su imagen mental, y la mujer joven es la que experimenta las sensaciones de las navajas sobre su piel (de acuerdo con la descripción del narrador), también existe una complicidad entre ellos, es decir, una comunión de tipo erótica, vinculada a la segunda acepción, ya que hay una fidelidad a la naturaleza primera del cuerpo; además, el acto sexual implica una continuidad, en palabras de Bataille, que disfrazaría la discontinuidad, que es al aislamiento, la soledad.³⁹⁵

La estructura de *Farabeuf* se sustenta en la transgresión en diferentes aspectos, a saber, la temporalidad, lo literario y, evidentemente el cuerpo. Ahora bien, para que exista la transgresión tiene que haber prohibiciones; sin embargo, tampoco busca destruirlas, no intenta acceder a una libertad absoluta que se aproximaría al libertinaje, esto se debe a que “la transgresión excede sin destruirlo un mundo *profano* del cual es su complemento”.³⁹⁶ El narrador transgrede las prohibiciones que recaen sobre el cuerpo, pero dentro de los límites que éstas contienen. ¿Cuáles son las prohibiciones del cuerpo que se presentan? Son dos: la religiosa y la médica. Ambas recaen en la figura del personaje Farabeuf, primero como el abate Paul Becour y, posteriormente, como el doctor Farabeuf.

¿Cómo transgrede, el narrador, las prohibiciones sin sobrepasar sus límites? Partiendo de cada una de ellas. De entrada, la perspectiva religiosa se fundamenta en la idea del cuerpo como centro de pecado, asimismo el narrador y la mujer consiguen placer en la violencia erótica, pero el placer radica en el conocimiento de saberse transgresores; es decir, necesitan mantener la prohibición para que el acto conserve su naturaleza fuera de la norma. Lo médico funciona igual, el cuerpo es visto como objeto, pero en el caso de la mutilación de la mujer no tiene un fin de estudio; sin embargo, se apoya de los procedimientos que la medicina otorga, suministrados por el doctor Farabeuf. Ahora sólo resta analizar estas dos perspectivas con detenimiento a continuación.

393 *Ibidem*, p. 22.

394 *Idem.*, pp. 22-23.

395 Crf con George Bataille, *El erotismo... Op. Cit.*, p. 22.

396 George Bataille, “Transgresión” en *Ibidem*, p. 71.

3.2. La medicina como forma de objetivar el cuerpo

Louis Hubert Farabeuf fue un cirujano prominente en la Francia de finales del siglo XIX. Escribió su *Manual de técnica quirúrgica* en 1898 y el anfiteatro de la escuela de medicina en París lleva su nombre. Sin duda, al mencionar este apelativo, la relación con la novela es inmediata; sin embargo, Elizondo no reprodujo al médico en la narración, más bien lo ficcionalizó con el fin de ejercer una crítica a la manera de entender el cuerpo, de objetivarlo al despojarlo de la subjetividad y reducirlo a un depositario de órganos. Asimismo, el personaje conservó algunos de sus rasgos “reales”, los cuales sirven para establecer un contraste entre las diferentes perspectivas expuestas en la novela.

David Le Bretón planteó que, en la medicina “el sujeto desaparece bajo los parámetros biológicos que lo sustituyen”.³⁹⁷ Para los fines que esta ciencia persigue, el hombre, en su individualidad como sujeto, fue separado del cuerpo y, al aislarlo, se logró un estudio más minucioso de los detalles de esa máquina corporal. Fue necesario romper con esta comunión que existía entre el sujeto y el cuerpo que en algunos tiempos lucía inquebrantable. Así pues, el retiro de la personalidad del paciente, en pos de un estudio más generalizante, derivó en que el cuerpo se convirtió en un objeto de estudio, un ente ajeno que es homogéneo en la forma, estructura y componentes con los demás.

La perspectiva médica nació de uno de los elementos que no es extraño a la novela: la mirada. Fue a partir de lo visto que el hombre ilustrado tuvo acceso al funcionamiento del cuerpo. De acuerdo con Michel Foucault, “el ojo se convierte en el depositario y en la fuente de la claridad: tiene el poder de traer a la luz una verdad que no recibe sino en la medida en que él ha dado a la luz; la abrirse, abre lo verdadero de una primera apertura: flexión que marea, a partir del mundo de la claridad clásica, el paso de las 'Luces' al siglo XIX”.³⁹⁸ Fue con el advenimiento del conocimiento que el hombre se volvió el centro del universo, esto degeneró que se olvidara la relación del hombre con el entorno y consigo mismo.

Sin duda, en la búsqueda de una objetividad en cuanto al cuerpo se refiere, la mirada mutó en su forma de entender al hombre ya que “la mirada no es ya reductora, sino fundadora del individuo en su cualidad irreductible. Y por eso se hace posible organizar

397 David Le Bretón, “Los jeroglíficos de luz” en *Antropología del cuerpo y modernidad... Op. Cit.*, p.198.

398 Michel Foucault, “Prefacio” en *El nacimiento de la clínica: una arqueología de una mirada médica*, Siglo XXI Editores Argentina S.A. de C.V., Buenos Aires, 2004, p. 6.

alrededor de él un lenguaje racional”.³⁹⁹ Visto así, la mirada se concretó en instaurar la forma del cuerpo, y de los componentes del mismo, dado que “la cualidad singular, el impalpable color, la forma única y transitoria, al adquirir el estatuto de objeto, ha tomado su peso y su solidez”.⁴⁰⁰ Asimismo, en la novela se hace una referencia a la mirada sobre el cuerpo, en particular de los componentes del mismo. Farabeuf le dice al narrador, con relación a la fotografía, en el *Teatro instantáneo del maestro Farabeuf* :

—Mire usted... —dijo el maestro Farabeuf reteniendo con firmeza entre sus dedos los separadores manchados de excrecencias y de sangre medio coagulada mientras con la otra mano, blanquísima y afilada, iba señalando con la punta de un canalizador los órganos y los tejidos que su destreza iba descubriendo poco a poco en el interior de aquel hombre a quien alguien había asesinado en la noche. —Mire usted... —iba diciendo (pp.141-142).

Como se puede notar, Farabeuf hace una descripción bastante detallada del cuerpo del supliciado, destacando aspectos como órganos, tejidos, etc. Resulta notorio como Farabeuf, al mirar la fotografía, mantiene la perspectiva médica despojando al hombre de su personalidad y reduciéndolo a un inerte contenedor de órganos.

Aquí es donde entra el problema de entender el cuerpo así, ya que “ la medicina quiere situarse fuera del marco social y cultural al detentar la palabra verdadera, la única 'científica' y por lo tanto, intocable”.⁴⁰¹ Dicha desnaturalización responde al fin de separar al cuerpo para su estudio; no obstante era necesaria, ya que al aislar el cuerpo y órganos de la personalidad del paciente, se dio una apertura importante al desarrollo de la humanidad dado que logró revertir un mal que aquejó al hombre durante mucho tiempo: la enfermedad, que en la novela es el olvido: “¿Acaso no lo es? Usted se encuentra enferma de olvido, por decirlo con un lenguaje sencillo” (p.245). Cabe destacar que la enfermedad diagnosticada a la mujer joven es, por decirlo de alguna manera, más humana o, poéticamente, de la psiquis.

No así en el plano de la medicina como discurso positivista donde el cuerpo se volvió el espacio de la enfermedad, pero a un nivel físico. Y es así que “para nuestros ojos ya gastados, el cuerpo humano define, por derecho de naturaleza, el espacio de origen y la repartición de la enfermedad: espacio cuyas líneas, cuyos volúmenes, superficies y caminos

399 *Ibidem*, p. 8.

400 *Idem*, pp. 7-8.

401 David Le Bretón, “Medicina y medicinas: De una concepción del cuerpo a concepciones del hombre” en *Antropología del cuerpo y modernidad...Op. Cit.*, p. 176.

están fijados, según ahora una geometría familiar, por el Atlas anatómico”.⁴⁰² Así pues, sólo resta analizar cómo el doctor Farabeuf encarna estas características al interior de la novela.

3.2.1 Farabeuf como representación del discurso médico

Farabeuf, como personaje ficcional, maneja un discurso que aglomera las nociones positivistas que un sector, como la medicina, contiene, así como las limitaciones que un criterio de este tipo puede tener en el plano de lo humano. Asimismo, dichas nociones contrastan con la perspectiva del narrador, la mujer joven e, incluso, su *alter ego* Paul Becour. Ya sea una figuración, el doctor Farabeuf se incrusta en el relato como un muestrario de los alcances de la medicina con respecto al cuerpo, por lo que guía al narrador en este campo; es decir, sustentada en una noción de lo corporal como objeto, le da otra perspectiva; sin embargo, el narrador transgrede la objetivización al incluir el factor humano, es decir, va más allá de un muestrario de órganos. Dentro de sus características trazadas a lo largo de la narración, sobresalen las referentes a la conciencia empírica, es decir, las de naturaleza detallista, metodista y técnica.

Primeramente, el narrador le da toda la valía a los conocimientos que tiene el doctor Farabeuf, por lo menos en lo que tiene inferencia en los procedimientos sobre el cuerpo, a nivel de objeto: “Es necesario consultar a Farabeuf acerca de todo esto. Él podrá, sin duda, esclarecer este misterio. Su larga práctica, en el esclarecimiento de cuestiones confusas, será indudablemente de inestimable valor para nosotros en estas circunstancias”(p.172). Farabeuf, como un doctor que tiene una prestigiosa carrera, domina lo referente a las técnicas de corte y, por ende, el narrador como iniciado lo toma como referencia en los menesteres de la cirugía. El narrador necesita que Farabeuf lo supervise en cuanto al procedimiento, de lo que destaca otro nivel de la mirada: el de un maestro.

Dicha cualidad confirma que “el espacio de la experiencia parece identificarse con el dominio de la mirada atenta, de vigilancia empírica abierta a la evidencia de los únicos contenidos visibles”.⁴⁰³ La “vigilancia empírica” la da Farabeuf a la representación, cuidando los detalles técnicos. Asimismo, dicha experiencia la adquirió por sus viaje a China y por sus

402 Michel Foucault, “Espacios y clases” en *El nacimiento de la clínica: una arqueología de una mirada médica... Op. Cit.*, p. 16.

403 Michel Foucault, “Prefacio” en *Ibidem*, p. 16.

estudios referentes al cuerpo y la cirugía. Visto así, el narrador le da todo el crédito respecto a la representación, asume que el doctor Farabeuf tiene un conocimiento que él no, y por lo tanto, necesita de su punto de vista, y aprobación, para que la imagen mental tenga un resultado, teóricamente, aceptable.

Se puede inferir que, al erigirse como un prodigio de la materia, Farabeuf tenga cierta reticencia con quienes ejerzan una técnica inapropiada. De modo que, al reflexionar sobre los acontecimientos en China, su primera reacción sea la de infravalorarlo:

El Leng Tch'é, por el contrario, es la exhibición tediosa de una inhabilidad manual extrema; sobre todo si se tiene en cuenta que las ligaduras aplicadas previamente al paciente —para llamarlo de alguna manera— para retenerlo atado a la estaca, producen una distensión tal y muchas veces el rompimiento traumático de las facies y tendones que circundan las articulaciones, que cualquier cirujano de provincia de aquí no tendría más que apoyar el filo de la cuchilla [...] Con todas estas ventajas los chinos hacen verdaderas carnicerías. Sus suplicios no tienen ni siquiera la nitidez y la perfección de tajo de nuestra guillotina (pp.161-162).

Cabe destacar que, de primera instancia, se refiere al supliciado como “paciente”. Esto indicaría que, al no dar apertura a otras formas de pensamiento, su nivel de lectura del suplicio se encuentra subordinado al discurso médico. Su, hasta cierto punto, intransigencia en cuanto a otras formas de conocimiento del cuerpo ha generado que se perciba como si “el fundamento de la medicina es, esencialmente, una física del hombre que compara los movimientos fisiológicos y su arraigo anatómico y funcional con una máquina sofisticada”.⁴⁰⁴

La idea anterior se encuentra relacionada con la prohibición médica respecto al actuar fuera de la técnica. A Farabeuf le resulta ajeno, y hasta molesto, que los verdugos en China, a diferencia de los médicos, procedan fuera de la norma, de su norma. Si bien es cierto que, como se verá mas adelante, tanto el suplicio como la cirugía comparten aspectos de proceder frente al cuerpo, para Farabeuf un procedimiento sobre un cuerpo, cualquiera que sea su finalidad, carente de técnica y limpieza en los cortes le resulta inaceptable. Así, se puede ver, el doctor Farabeuf se niega a ver más allá del carácter de objeto del cuerpo, ya que no se refiere al supliciado en los términos en los que la mujer joven y el narrador lo denominan, a saber: “cristo chino”, “cuerpo amado”, entre otros, sino que se refiere a él con cierta indiferencia: “[...] por llamarlo de alguna manera”, que sustenta su apego al orden del discurso médico.

⁴⁰⁴ David Le Bretón, “Medicina y medicinas: De una concepción del cuerpo a concepciones del hombre” en *Antropología del cuerpo y modernidad... Op Cit.*, p. 179.

Otro de los rasgos que confirman a Farabeuf como alegoría del pensamiento cientifista es su constante manía de recapitular los acontecimientos. Sus constantes repasos son la manera en la que puede ordenar el mundo, bajo la premisa de que la realidad tiene un orden, lo que en cierta medida le permite aprehenderlo: “—No se puede negar que tiene usted el don de la recapitulación de los hechos. La claridad de su pensamiento es asombrosa. [...] Su pensamiento es lúcido. Yo me atrevería a llamarle después de esta descripción tan cristalinamente pormenorizada, “El Geómetra”, ¿le parece a usted bien?”(p.149). Y el narrador, al principio, como ya se dijo, se lo reconoce: “—Es usted una persona en extremo meticulosa, doctor Farabeuf. Esa meticulosidad ha contribuido, sin duda, a hacer de usted el más hábil cirujano del mundo”(p. 102); no obstante, posteriormente, se lo reprocha, o mejor dicho, desdeña su cosmovisión: “—Nos aburre usted con sus descripciones pormenorizadas de la situación en la que nos encontramos. La situación es un hecho, no una idea que puede ser llevada y traída” (p.152). Aquí, el narrador denota cierta evolución al interior de la trama, como si se diera cuenta que esta perspectiva no puede describir un hecho, las aristas que implica un acontecimiento de esta magnitud no puede ser reducida a meros detalles técnicos. Como se puede notar, pasa de verlo como el mejor cirujano, a menospreciarlo por sus recapitulaciones obsesivas, las cuales, a la luz de las intenciones del narrador, resultan vacuas.

A pesar de que el acontecimiento en China y la cirugía comparten un proceder, que podría inferirse como su reflejo, la perspectiva superficial de Farabeuf se encuentra condicionada por su conocimiento. De modo que, el pensamiento arraigado del personaje le impide ir más allá de lo que la experiencia empírica pueda darle; los detalles tangibles se quedan aislados y no logra una percepción en totalidad del suceso, su sentido, su importancia en un nivel trascendente. Sin duda, el narrador usa, dentro de la imagen mental o recuerdo, a Farabeuf como un factor, una parte de ese todo, pero sin asirse por completo a él. Dicha alejamiento le otorga, al narrador, una visión mucho más completa que la que tuvo Farabeuf, una aproximación natural y, por qué no, más humana; de tal manera que, si se distancia de la ideología médica, se puede establecer una relación entre el suplicio y la cirugía.

3.2.2. Cirugía y Suplicio: formas de acceder al cuerpo

Al interior de la novela se lee que el suplicio descrito “ Se trata en esencia, en el *Leng Tch'e*, de un procedimiento de amputación por descoyuntamiento de los miembros en las articulaciones y viceversa...” (p.226). Era una de las formas de ejecución en China para los grandes crímenes, como el parricidio o regicidio que se entendían como lo mismo, abolido el 24 de Abril de 1905.⁴⁰⁵ George Bataille refiere que: “Lo que veía repentinamente y me encerraba en la angustia —pero que al mismo tiempo me liberaba de ella— era la identidad de esos perfectos opuestos, oponiendo al éxtasis divino un horror extremo”.⁴⁰⁶ Sin duda, la imagen es muy fuerte, desata polémica por el nivel de crueldad que en ella se manifiesta; no obstante, al implicar un corte con navajas, el desmembramiento de un cuerpo, su fragmentación, no está de más atribuirle algunas coincidencias con un suplicio occidental: la cirugía. Aunque la finalidad de ambos procedimientos sea diametralmente opuesta, al interior de la novela se establece una relación:

No puedes decir que se trataba de una “investigación” simplemente. Algo había en todo ello que te ha turbado desde aquel día —aquel 29 de enero—, ¿recuerdas? ¿Piensas acaso que aquellos hombres que se afanaban silenciosos en torno a él estaban realizando una “investigación” semejante a las que se realizan en la carroña de los asesinos guillotinado y de los asesinados en la noche, en el Gran Anfiteatro? (p. 155).

Lo anterior refiere que el suplicio expuesto comparte con la cirugía uno de los factores que comparten es la violencia ejercida sobre el cuerpo humano. La violencia entendida como “[...] la ruptura de una secuencia necesaria al mismo ser de la ruptura; necesaria de la misma manera que la condición del verdugo es inherente a la víctima y no obstante ese carácter súbito que atribuimos a la violencia, esa definición del carácter instantáneo con el que la violencia se produce no suprime, para nada, la espera desesperada que la precede”.⁴⁰⁷ Sin duda, resulta alarmante su inminente aparición, en “el cuerpo, [...] discierne, a veces reflejamente, la inmanencia de la ruptura; tiene ese conocimiento inusitado que sólo es propio del cuerpo: el terror”.⁴⁰⁸

Si bien es cierto que, tanto el suplicio como la cirugía comparten muchos de sus componentes, la pregunta sería ¿por qué la primera tiene como fin el curar el cuerpo y la otra

405 Crf con Rolando J. Romero, “Ficción e historia en Farabeuf”, en *Revista Iberoamericana... Op. Cit.*, p. 405.

406 George Bataille, “Suplicio Chino” en *Breve historia del erotismo... Op. Cit.*, p. 66.

407 Salvador Elizondo, “De la violencia” en *Cuaderno de escritura... Op. Cit.*, p. 59.

408 *Ibidem* p. 59.

ejercer tortura sobre el mismo, sin tomar en cuenta la posibilidad de que en este rito se trascienda a un nivel superior a la medicina? Tal vez se deba a que la primera se constituye como parte del conocimiento occidental, de la evolución de la humanidad cuyo fin es preservar la especie; la segunda se erige como lo contrario, una posibilidad de mermar la comunidad así como de punición, en lugar de acrecentarla como dicta el trabajo, usando el término antes referido por Bataille.

No obstante, basta una perspectiva objetiva y crítica, para notar que ambas son más parecidas de lo se pudiera pensar. Ambas parten del mismo principio de violencia, de ruptura, de profanación y de ver el cuerpo. Asimismo, lo único que cambia sería el sentido. Sin duda, el sentido que se le da a un acontecimiento así determina mucho de su proceder, de manera que, al narrador, le toca considerar una tercera perspectiva, la cual incluye algunas componentes de las dos anteriores. Por el momento, se establecerán algunas similitudes del suplicio y la cirugía, con el fin de entender la una parte imponderable de la imagen mental que el narrador crea.

Primeramente, el narrador relaciona las dos perspectivas en una descripción de la fotografía: “—Cuéntamelo pues; ¿cómo empieza la ceremonia? ¿El paciente ofrece resistencia a sus médicos?—No; el paciente se abandona al suplicio. Él sabe cuál es su destino. En su entrega está su significado” (p.214). Visto así, los verdugos son lo equivalente de los cirujanos en la cirugía, de manera que, el suplicio es un procedimiento, cuya única diferencia, destacada por el doctor Farabeuf, sería la falta de técnica.; por otro lado, un proceso es público, el suplicio, y el otro no tanto, no obstante, Farabeuf, al realizar disecciones secretas lo vuelve un espectáculo. Asimismo, al tomar otra de las pormenorizaciones del narrador de la imagen del supliciado, resulta interesante la manera en la que la detalla:

El Dignatario se aleja y se coloca en el lugar en el que aparece en la fotografía. Desde allí ordena a los demás verdugos, mientras se enjuga las manos manchadas de sangre, que procedan al descuartizamiento. Cuatro de ellos ejercen una función pasiva aplicando la tensión de las ligaduras, mediante palancas y tórculos improvisados, en los puntos en los que la distensión de los tejidos, de los tegumentos, de las masas musculares, faciliten los tajos de la cuchilla (p.218).

De esta cita cabe destacar que palabras como: manos manchadas de sangre, tejido, cuchillas son elementos que también tiene su presencia dentro de la cirugía. Los cirujanos, al

igual que lo verdugos, son actores dentro de una escena; es decir, tanto la cirugía como la imagen de suplicio implica una alegoría de la violencia natural del ser humano.

Al interior de la novela se observa al narrador decir que “De pronto ese cuerpo se cubre de sangre sin que hayamos podido darnos cuenta del instante preciso en que los verdugos le hacen el primer tajo” (p.217). La cita refiere a la violencia con las cuchillas, característica que comparte con el instrumental médico, las cuales penetran el cuerpo del supliciado; pero también en la cirugía existen cuchillas que rebanan el cuerpo del paciente; de tal modo que, tanto el *Leng T ch'e*, como las actividades de Farabeuf son una representación de la violencia humana, por lo que la joven y el supliciado son ese excedente, la parte maldita, pues:

La víctima es un excedente tomado de la masa de la riqueza *útil*. Por ello, no puede ser tomada más que para ser consumida sin provecho, es decir, destruida para siempre. Desde el momento en que es elegida, la víctima es la *parte maldita*, destinada a la consumición violenta. Pero la maldición la libera del *orden de las cosas*, hace reconocible su figura, desde entonces irradia la intimidad, la angustia, la profundidad de los seres vivientes.⁴⁰⁹

Más allá de la producción y conservación, se busca una manera en la que pueda sacar esa violencia innata. Serán el narrador y la mujer joven los que permitan que esa violencia primordial los invada, los llene.

Ahora bien, el sentido al que se refiere el suplicio es el de la punición, al contrario de la cirugía que busca, entre otras cosas, sanar a quien se encuentra enfermo, de hecho, las aproximaciones que hace la medicina al cuerpo es la de espacialidad de la enfermedad, como lo apunta Le Bretón: “El punto de partida epistemológico de la medicina está basado en el estudio riguroso del cuerpo, pero de un cuerpo separado del hombre, valorizado, percibido como el receptáculo de la enfermedad”.⁴¹⁰ Visto así, cabría señalar dos instancias que tienen cabida dentro de esta dinámica: el paciente y el médico, que también tienen presencia en *Farabeuf*.

409 George Bataille, *La parte maldita, precedida por la noción de gasto...* Op. Cit., p. 96.

410 David Le Bretón, “Medicina y medicinas: De una concepción del cuerpo a concepciones del hombre” en *Antropología del cuerpo y modernidad...* Op Cit., p. 178.

3.2.3 El médico y la paciente: una relación sustentada en el cuerpo

Continuando con David Le Bretón, este señala que “los anatomistas distinguen al hombre del cuerpo, desarman cadáveres y se inclinan sobre 'el hermoso ejemplo de la máquina humana' (Marguerite Yourcenar) cuya identidad es indiferente”.⁴¹¹ De modo que la cirugía, fundada a partir de la anatomía, tiene su origen en trabajos sobre lo muerto, lo inerte, lo que carece de ese factor vital (que le puede dar un matiz de humanidad a su labor). Así pues, la indiferencia al cuerpo en el campo médico es una de las particularidades que el doctor Farabeuf muestra: “Debe usted atenerse al don de exposición preciso y sintético en la descripción de sus carnicerías que ha hecho de su *Précis de Manuel Opératoire* el texto clásico en su género, estudiado acuciosamente en todas las facultades del mundo” (p.153).

Las “carnicerías” o procedimientos a que el médico somete al cuerpo es parte de su manera de entender el mundo, la cual está sustentada en un objeto de estudio y una ciencia infalible. Asimismo, la medicina creó su propio lenguaje para exponer sus apreciaciones, el cual se encuentra colmado de tecnicismos, Baste pensar en los nombres de los utensilios médicos y los procedimientos descritos.

Al momento de que Farabeuf se haya a punto de salir de la Casa, el narrador le pide que realice un repaso mental: “Repase usted, uno a uno, sus instrumentos de trabajo; los que usted mismo ha inventado y diseñado y que le han dado justo renombre en todo el mundo, así como aquellos que se deben al ingenio de sus colegas más notables” (p.103), el cual tiene como finalidad enfatizar tanto el cariz de el lenguaje técnico, en la forma del listado de los instrumentos quirúrgicos, como su indiferencia al cuerpo con una carga erótica: “No se distraiga usted, doctor, al hacer este inventario mental. No preste ninguna atención a esa bella mujer desnuda representada en el cuadro que tiene ante los ojos. Tenga cuidado, sin embargo, de no bajar la vista al suelo; los periódicos viejos que allí han sido extendidos podrían distraerlo igualmente”(p. 103). Al negarse a observar al cuadro donde se exhibe un cuerpo desnudo, de una mujer, el doctor Farabeuf manifiesta su inclinación a no pensar el cuerpo más allá de un contenedor de órganos y así negar el carácter erótico del mismo.

Sobre la relación entre el paciente y el médico se ha pensado de diferentes maneras. Por la intimidad que representa, se pudiera inferir alguna cercanía familiar, personal o erótica;

411 *Ibidem* p. 178.

no obstante, dada la distancia científica, el médico se aparta del paciente, y así lograr un análisis más objetivo. Foucault apunta que: “Las fenomenologías acéfalas de la comprensión mezclan a esta idea mal trabada, la arena de su desierto conceptual: el vocablo débilmente erotizado del 'encuentro' y de la 'pareja médico-enfermo', se agota queriendo comunicar a tanto no pensamiento los pálidos poderes de una ensoñación matrimonial”.⁴¹² Dicha afirmación viene después de que la ciencia médica rompió lo que el mismo Foucault denominó “viejo humanismo”; es decir, se ignora la proximidad que puede tener un paciente con su doctor al momento de una interacción.

Tomando en cuenta lo expuesto por Michael Foucault, quizá se podría hablar de lo que representaría la mayor transgresión al orden médico que Salvador Elizondo presenta en la novela, dado que el narrador invalida el trecho entre doctor y paciente: “Usted estuvo enamorada, ¿no es así? Usted amó a Farabeuf, o a esa abstracción que él representa. Tiene usted un carácter demasiado imaginativo” (p.208). Como se puede notar, la mujer joven, quien se someterá a la intervención quirúrgica, tiene una afición por Farabeuf, su doctor. Se ponen en juego emociones que para el discurso médico no tiene utilidad. De allí que la enfermera, en la cita anterior, la defina con un “carácter demasiado imaginario”.

No cabe duda que la relación entre paciente y doctor, en *Farabeuf*, tiene tintes eróticos y amorosos. Por consiguiente, constituye una desavenencia con la insensibilidad positivista ya que “el paciente no es llevado a preguntarse sobre el sentido íntimo del mal que lo aqueja, ni hacerse cargo de él. Lo que se le pide, justamente, es que sea paciente, tome los remedios y espere los efectos”.⁴¹³ Ciertamente hay una pasividad por parte del enfermo, al final de cuantas se le pide una espera. Prácticamente abandonarse en la efectividad de los medicamentos sin indagar más allá.

Así pues, habría que señalar que la mujer joven, en su faceta de paciente del tratamiento particular del doctor Farabeuf, debe tener alguna enfermedad, un padecimiento que la aquejará para que este binomio sea plausible. Pese a que los males que la cirugía encara habitan exclusivamente en el cuerpo físico, la mujer joven adolece en una instancia distinta, más relacionada con lo ontológico, con lo humano: “¿Acaso no lo es? Usted se encuentra enferma de olvido, por decirlo con un lenguaje sencillo. Nosotros deseamos

412 Michel Foucault, “Prefacio” en *El nacimiento de la clínica: una arqueología de una mirada médica... Op. Cit.*, p. 8.

413 David Le Bretón, “Medicina y medicinas: De una concepción del cuerpo a concepciones del hombre” en *Antropología del cuerpo y modernidad...Op Cit.*, p.180.

ayudarle. Déjese conducir. La aplicación del tratamiento no dura sino un instante después del cual la vida sigue el mismo curso de siempre” (pp.245-246). El olvido es una enfermedad del alma, de allí que su cura sea lo opuesto: “Debe usted considerar esta experiencia como un tratamiento” (p.245). Sin duda, la memoria es lo que puede abolir el olvido, ya que establece una permanencia en el recuerdo. Tener experiencia implica erigir un recuerdo que se mantiene en la memoria y al que se puede regresar cuando sea oportuno. Se trata de poblar la memoria con acontecimientos, recuerdos y emociones que sirvan de referente y fundan una personalidad.

No obstante “hay ciertos recuerdos que constituyen una experiencia de la memoria sin la experiencia de la experiencia”.⁴¹⁴ Por lo que el tratamiento de la mujer joven refiere la configuración de varios recuerdos, o más bien componentes, lo cuales se erigen en la formación de un todo o, en este caso, de una experiencia. Dichos componentes son los cronotopos presentes, así como los elementos que los forman, como la Playa, la Casa y China; del mismo modo, los instrumentos quirúrgicos, los cuadros, etc., que al ser conjuntados representan la experiencia de la mutilación de la mujer, sin que esta sea descrita en la novela. Asimismo, al no presentar la mutilación *in stricto sensu* ayuda a prolongar la tensión dramática de la narración.

Para que el “tratamiento” que Farabeuf le piensa suministrar a mujer joven sea efectivo, primero le hace algunas preguntas:

He aquí el último cuestionario. Los grandes clínicos han contribuido a confeccionarlo. Procure contestarlo con franqueza. No tema revelar sus secretos más íntimos. La palpación, los tactos digitales, las biopsias cruentas, no serán necesarios si a todas las preguntas responde usted con la verdad que le dicta su cuerpo (p.237).

Aquí existe otra transgresión al orden clínico, ya que, como se mencionó antes, la medicina niega la idea del sujeto, y por ende, el sentido personal de la enfermedad. Lo que esta cita manifiesta es el hecho de, ante una exploración íntima, una reflexión sobre su propio cuerpo, la intervención física, la profanación corporal carece de sentido. Obviamente, frente a una enfermedad como el olvido, que la clínica no contempla dentro de su campo de estudio, la mutilación no sucede en la piel, sino en la memoria.

En efecto, la profanación en los resquicios profundos de la memoria puede resultar más estremecedor que un cercenamiento del cuerpo, por lo que el narrador hace evidente este

414 Salvador Elizondo, “La esfinge perpleja” en *Cuaderno de escritura... Op. Cit.*, p. 121.

sentimiento en la mujer joven: “Temías la llegada del cirujano” (p.240), haciendo alusión a Farabeuf. De manera que Farabeuf se erige como un representante de la ciencia médica. Como parte de las características que presenta el personaje de Farabeuf se encuentra su gusto por la mutilación: “[...] usted que se deleita disminuyendo, mediante sus afiladas cuchillas, la extensión del cuerpo humano...” (p.154), pero no sólo cortar por cortar, sino que tiene una especial afición por la técnica, por el método que comprende el proceso quirúrgico. Así pues, se jacta de saber lo que conlleva ser un experto en la materia: “Un buen cirujano, en realidad no las necesita jamás cuando se trata de hacer amputaciones en la coyuntura de las articulaciones” (p.162), esto en referencia a la falta de técnica en el *Leng T 'ché*.

Valdría la pena, dada la similitud entre el suplicio en China y la operación quirúrgica, establecer una relación entre los verdugos y los médicos. Salvador Elizondo plantea que “ la tortura , como el ser, tiene un carácter esencialmente espectacular. Toda intervención quirúrgica aspira manifiestamente—de la misma manera que el coito lo hace en secreto—a la condición de drama; es decir: a ser la re-actualización de una experiencia imaginada”.⁴¹⁵ Se trata de una puesta en escena, donde el escenario es el quirófano o, en el caso de la novela, el anfiteatro; del mismo modo, en el suplicio en China, la picota, el espectáculo popular del castigo. Las descripciones pormenorizadas que se leen, se erige como un decorado especial. Dicha representación alude a lo que los rituales intentan recrear, en otras palabras, buscan un tiempo primordial. Contemplado así, la relación entre cirujano y paciente, o verdugo y víctima es una dualidad en donde “la pareja siempre alude a los orígenes abismales de la especie. El coito, como la artesanía quirúrgica, alivia el ardor de las bestias, aplaca al verdugo y gratifica al hombre común”.⁴¹⁶ Sin duda, esta perspectiva rompe con la funcionalidad de la medicina, le quita frialdad y le agrega esteticismo.

Por otro lado, como se mencionó antes, Farabeuf niega dicha perspectiva erótica al evitar mirar el cuadro de la mujer desnuda, sin embargo, el narrador infiere lo que representa la alegoría: “Esa mujer figurada en el cuadro que representa la virginidad del cuerpo se antepone siempre que yo hubiera deseado romperte como una muñeca de barro...” (pp. 112-113). Lo cual significa el narrador sí acepta sus impulsos; ahora bien, también se vuelve su aprendiz del procedimiento, ya que le da crédito a la labor que Farabeuf hace: “Farabeuf hará las cosas con su habilidad usual. Abandónate en sus manos” (p.250). De allí que sienta

415 Salvador Elizondo, “Gironella” en *Ibidem*, p. 71.

416 *Idem*, p. 71.

una culpa por realizar el acto sexual, dado que implica la ausencia de rigor metódico por la distracción de lo erótico.

Lo anterior se ve ratificado con la correspondencia entre las imágenes sexuales con la cirugía, cuyo vínculo se presenta con una relación entre la cama y la mesa de operaciones, además de un factor de inmovilidad simbolizando el sometimiento:

Sus muñecas estaban atadas al armazón de la mesa de operaciones por unos lienzos de lino, preparados quizá con los restos de las sábanas en que Farabeuf había consumado el acto llamado carnal o *coito* con 'Mme. Farabeuf'. Fijo aquel rostro retenido dentro del cabezal de acero inoxidable sólo los ojos eran capaces de seguir aquella imagen sangrienta que, tenida en sus manos temblorosas y ávidas del cuerpo de ella, se aproximaban al rostro poniendo ante sus ojos, tenidos abiertos por dos relucientes blefarostatos de Collin... (p.185).

Como señala Bataille: “[...] la parte femenina del erotismo aparecería a como la víctima, y la masculina, como el sacrificador; y, en el curso de la consumación, uno y otro se pierden de la continuidad establecida por el primer acto de destrucción”.⁴¹⁷ De modo que, en la escena anterior la mujer joven es la víctima de Farabeuf, se encuentra sometida a sus deseos y ávida de ser penetrada por las cuchillas, un símbolo fálico, en franca alusión al coito y la penetración. La relación establecida entre paciente y médico tiene un matiz erótico, cargada de perversión, que permite repensar en los impulsos que el hombre tiene en su naturaleza.

Dentro de su interacción, el verdugo y el supliciado tienen un vínculo sexual por el nivel de violencia e intimidad que implica, ya que “ sólo la relación que existe entre los amantes es tan estrecha y solidaria como la que existe entre el suplicador y el supliciado. El verdugo representa el extremo inquietante del compromiso”.⁴¹⁸ Existe una figuración del acto sexual en el suplicio, por la profanación de un cuerpo, de allí que el narrador haga referencia a “romper una muñeca de barro”; dicha idea sería una alegoría del himen femenino que se parte en el coito con una mujer virgen.

Ya en un nivel más directo, los verdugos como cirujanos comparten un proceder en sus menesteres. Dicha relación se sustenta en la manipulación del cuerpo y en el uso de instrumentos punzocortantes, es decir, con cierto grado de filo para mutilar las extremidades; ahora bien, los procesos pueden variar dada las circunstancias en las que se realiza, no obstante, para el interés de resaltar la conexión entre ambas disciplinas (porque el suplicio

417 George Bataille, *El Erotismo... Op. Cit.*, p. 23

418 Salvador Elizondo, “Gironella” en *Cuaderno de escritura... Op. Cit.*, p. 71.

también implica una disciplina) expuesta en la novela se analizará en los términos descritos en la misma. Primeramente, su forma de manipular las cuchillas:

De pronto, ya estaba él allí, pero nosotros no lo mirábamos a él, mirábamos las cuchillas que los verdugos blandían orgullosos, que los verdugos blandían con esa sabiduría y con esa destreza que da el hábito manual. Las cuchillas en manos de otros hombres serían manipuladas torpemente, con precaución, tratando de evitar el contacto de las hojas, huyendo de su filo hiriente al menor contacto (p.217).

Aquí se expone la facilidad con la que los verdugos operan los instrumentos, ya que, como se apunta, en manos de otros hombres sería de manera torpe. Evidentemente hay una técnica para ello, lo cual es un nexo con la cirugía. Sin embargo, antes ya se había mencionado que Farabeuf no acepta el proceder de los verdugos, pero esto se debe a el apego a la medicina, fuera de cualquier perspectiva ritual o religiosa. Por otro lado, los verdugos mantienen un anonimato: “La identidad de los verdugos es inasible como el mérito de sus funciones”(p.217), esto se da por el hecho de que no son importantes en cuanto a su personalidad, sino en función al interior del suplicio. Por lo que, al igual que en la medicina donde la identidad del doctor es innecesaria siempre y cuando tenga el conocimiento y el método, los verdugos sólo son relevantes en la medida en que haya un supliciado, quien es en realidad en protagonista de la acción. Los verdugos sólo son los actores de una ceremonia, únicamente son los depositarios de un saber que, al igual que el cirujano, tiene cabida en función de su objeto de manipulación.

3.3 La religión como forma de mermar el cuerpo

Así pues, como parte del juego narrativo, al interior de la novela se percibe un contraste entre la religión católica y el Taoísmo en China. Salvador Elizondo, con el recurso del espejo y por ende del reflejo, estipula una comparación entre el pensamiento oriental y occidental; no obstante, también marca sus diferencias. De modo que, para lograr erigir una contraposición, habría establecer algunos rasgos que comparten, principalmente en su funcionamiento, en su naturaleza.

Según Elizondo, en una entrevista acerca de *Farabeuf* “Oriente y Occidente son el reflejo especular uno del otro”.⁴¹⁹ Ambos son formas de pensamiento, determinados por el

419 Adolfo Castañón (comp.), *Farabeuf visto por Salvador Elizondo*, de Confabulario... *Op. Cit.*

contexto, que sirven de guía en un comportamiento social e individual. Para el sector religioso, las dos perspectivas han tomado al hombre y le han adaptado ideas, características, concepciones y funciones; del mismo modo al cuerpo, concebido de distinta forma y a la cual se le otorgado una funcionalidad en el espectro social. Finalmente, las dos son formas del pensamiento humano, creación del mismo y justificación de la manera en la que el hombre ha actuado en el paso del tiempo.

De acuerdo con Liou Kia-hway, “[...] el juicio paradójico en la China antigua tiene por fin restaurar la naturaleza en su totalidad indivisa; naturaleza que ha sido fragmentada por la inteligencia práctica de todo hombre empírico”.⁴²⁰ Por un lado, la religión china busca homogeneizar al hombre en una especie de “todo”. Al restaurar la totalidad, se puede concebir al hombre como un ente que lo mismo puede albergar al mal y al bien. Así pues, el pensamiento oriental, y por ende su religión, no perciben al hombre con fundamento en una división entre distintas instancias, sino en conjunto, que el mal y el bien son insolubles de la naturaleza humana y no hay razón para segmentarlas y, en todo caso, aislarlas.

La idea de que el hombre es poseedor del bien y del mal, es decir, de una unidad al interior, contradice la perspectiva occidental en donde el maniqueísmo es parte sustancial de su pensamiento. Primeramente, en oriente, se antepone la naturaleza del hombre, con sus defectos, deseos y debilidades; así como sus contradicciones y son tomadas en cuenta al momento de definir su cosmovisión. Paralelamente, la noción occidental inquiera que existe una clasificación de actos y separa aspectos propios del ser humano. Aunado a lo anterior, la religión católica, representante, entre otros, de la teología occidental, ha construido una doctrina sustentada en la idea del bien y del mal; donde el bien son un conjunto de valores sociales y prohibiciones respecto a los placeres relacionados con el cuerpo, encasilladas en el concepto del mal.

Dicho adoctrinamiento se manifiesta en la idea de Dios. El Dios católico es un aglomerado de todos los valores morales que permean en la cosmovisión católica; es decir, el bien, la bondad, la medida, etc. Aquí se logra vislumbrar una de las primeras transgresiones teológicas, a occidente, presentadas, pues, en la mención de una divinidad, hace referencia a otro tipo de Dios: “Ese hombre parece estar absorto por un goce supremo, como el de la contemplación de un dios pánico”(p.221). La noción de un dios pánico, o pan,

⁴²⁰ Liou Kia-hway, *L'Esprit Synthétique de la Chine*, UF, París 1961. Citado por Salvador Elizondo, “ Teoría del infierno y otros ensayos” , en *Obras completas*, Tomo III... *Op. Cit.*, p. 223.

viene de la cultura griega donde se le relacionaba con la fertilidad y la sexualidad masculina, muy emparentado con dionisio; de modo que, ante la figura del supliciado, que es el referente en la cita, el narrador alude a un dios más vinculado a la sexualidad, a los deseos más primitivos, elementos que la religión católica descarta inmediatamente.

Por otro lado, Pan viene del griego Πάν, que significa todo. Así pues, de nuevo se hace referencia al pensamiento oriental, donde, como se dijo, busca la totalidad del individuo. También habría una relación con el *I Ching*, el libro de sabiduría china⁴²¹ pues, como dice Granet, citado por Elizondo, “en estos 64 símbolos gráficos donde están contenidos una sabiduría, un poder total”.⁴²² El supliciado en China, en la perspectiva de los personajes, figura una deidad transgresiva al juicio occidental, o, en otros términos, va más allá del dios católico, o cristiano, ya que él sí logra armonizar elementos antitéticos, o contrarios, que son componentes inherentes al ser: “Esa cara... ese rostro es soñado... no existe... ese rostro... es el amor... la muerte... es el rostro del Cristo... el Cristo chino... ¡Señor Abate!... ¡Su Santidad!... ¡Monseñor!... ¡Monseñor!... ¡Eminencia!... ¡Su Santidad!... ¡Su Santidad!... ¡es el Cristo!... ¡es el Cristo, maestro!... ¡es el Cristo!... olvidado entre las páginas de un libro” (p. 224).

Ahora bien, esta dicotomía también afecta al cuerpo, ya que para el pensamiento empírico, se volvió un depositarios de órganos, como en la medicina; y para el teológico, una vía para la procreación, además de un tabú del placer, una entidad que, si se piensa a manera de erotismo, evidentemente tiene que estar relacionado con la idea de pecado. Los dos, como representantes del raciocinio occidental, han disociado al cuerpo del individuo y esta concepción es la que justamente el narrador, y protagonista, intenta abolir.

Como parte de la tentativa del narrador, el cuerpo se presenta como un sitio de recreación, más relacionado a la imaginación que a una idea prejuiciosa:

Y ella hubiera querido olvidar ese momento porque era un momento colmado con la presencia terrible de un hombre supliciado, surcado de gruesas estrías de sangre, atado a una estaca ante la mirada de sus verdugos, de los espectadores indiferentes que trataban de retener esa imagen terrible dentro de un meollo de sensualidad; una imagen para ser evocada en el momento del orgasmo... (p.190).

No hay duda de que sentir atracción por una imagen de un cuerpo con las características descritas en la cita resulta abominable para las perspectivas antes mencionadas. La idea de

421 Para mayor amplitud del tema véase Cap. I, 1.2Transgresión a Occidente.

422 Salvador Elizondo, “ El I Ching” en *Obras completas*, Tomo III... *Op. Cit.* p. 105.

sentir placer ante la muerte de un hombre resulta perverso. Noción que sí bien es cierto puede resultar aberrante también para oriente, dentro de su cosmovisión antes descrita, donde aceptan que el hombre tiene tanto defectos como virtudes, esta idea es más aceptada. Ahora bien, la muerte, la penetración, en este caso de las cuchillas, la fascinación e incluso la excitación sexual frente a un cuerpo en tales condiciones son propiedades del erotismo.

Bataille apunta que: “la naturaleza misma es violenta y, por más razonables que seamos ahora, puede volver a dominarnos una violencia que ya no es la natural, sino la de un ser razonable que intentó obedecer, pero que sucumbe al impulso que en sí mismo no puede reducir a la razón”.⁴²³ Visto así, el narrador sucumbe al deleite que una imagen así logra transmitir, de modo que su perspectiva se ve trastocada tanto por el bien, en su noción de prohibición frente a los placeres perversos de contemplar, como por el mal en su regocijo. Disfruta de la violencia ejercida sobre el cuerpo del supliciado y goza con las implicaciones sexuales que la tortura contiene. Por lo que, la violencia primaria es recuperada con el razonamiento que ahora tiene, ya que “hay en la naturaleza, y subsiste en el hombre, un impulso que siempre *excede* los límites y sólo en parte puede ser reducido”.⁴²⁴ Esta reducción se da a partir de las concepciones religiosas, y empíricas de occidente pero, así lo demuestra el narrador, en cualquier momento puedes brotar los impulsos innatos.

Como se puede inferir, la represión de los deseos se dio a raíz de la jerarquización del bien sobre el mal. De acuerdo con Rüdiger Safranski: “El maniqueísmo, tal como lo asumió Agustín, concebía al mundo como escenario de poderes buenos y malos, que tienen un fundamento material y limitan drásticamente el ámbito de la libertad y responsabilidad del hombre”.⁴²⁵ Es decir, la concepción católica suprime la libertad del hombre, tanto en su actuar como en su cuerpo, por lo que resulta necesarios romper con la prohibiciones que sus estatutos mandan, o mandamientos, para lograr satisfacer el impulso natural de exceder los límites.

Finalmente, el narrador, junto con la mujer joven, transgreden la frontera que los separa de la libertad, la cual implica el poder gozar de una sexualidad animal, o en otras palabras, esa sexualidad cuyo fin es el placer por el placer mismo; asimismo, disfrutaban de otras formas

423 George Bataille, “La prohibición vinculada a la muerte” en *El Erotismo... Op. Cit.*, p. 44.

424 *Ibidem* p. 44.

425 Rüdiger Safranski, *El mal o el drama de la libertad humana*, Tusquets Editores México, México D.F., 2014, p. 45.

de goce, igualmente denostadas por el pensamiento católico, como lo es la mirada. El acto de ver la carne abierta, profanada, expuesta. Sentir una excitación al observar la vulnerabilidad del suplicado, el sometimiento, la inmovilidad de un cuerpo listo para ser mutilado: “Cuando cerré los ojos la fascinación de aquella carne maldita e inmensamente bella se había apoderado de mí” (p.142). Como se puede notar, la transgresión está en el goce, en el placer de cortar, o penetrar con un objeto afilado, en contemplar un acto de violencia sin la inhibición de preconcepciones, sin una finalidad como lo da el trabajo; pero con el razonamiento que dejó de obedecer para empezar a disfrutar.

3.3.1 El abate y la monja

Otro aspecto que colabora en la idea de contraste es la aparición del *alter ego* de Farabeuf, Paul Becaur. Se trata de un abate, que, de acuerdo con la RAE, es un “ eclesiástico de órdenes menores, y aveces simple tonsurado, que solía vestir traje clerical a la romana”.⁴²⁶ Paul Becaur va a China como parte de una misión cuya finalidad es la instauración de la religión católica en Oriente:

... doscientos millones de infieles. La posibilidad de atraer al seno de nuestra Santa Madre... la instauración de una Iglesia Católica China comprometida secretamente con Roma... disyuntiva a la que los núcleos revolucionarios que funcionan en Tokio no se muestran del todo reacios ya que son sus propios dirigentes los que han sugerido esta posibilidad a nuestro agente como un medio para romper el poderío de la dinastía reinante... (p.232).

Así pues, es allí donde toma la fotografía del suplicado al momento de morir. Según la trama, el enjuiciado es Fu Chu Li, un reaccionario que asesinó al príncipe Ao Jan Wan, quien pretendía asociarse con fuerzas extranjeras para permitir el establecimiento de la iglesia católica en China: “... un número del *Ch'eng pao* y otro del *Shun tien sh' pao* que datan todos del *yeng yué* de 1901 y en los que se resaltan algunos hechos curiosos relacionados con la muerte violenta de un alto dignatario de la corte afecto a los 'diablos extranjeros” (p.137). No obstante, esto discrepa de lo histórico dado que “Puesto que Elizondo toma la fotografía del texto de Bataille, la persona que allí aparece no es el Fu Chu Li histórico cuyo suplicio presencié Louis Carpeaux. Además, históricamente, entre la rebelión de los Boxers y la tortura de Fu Chu Li median cerca de cuatro años”.⁴²⁷ La revolución de los Boxers

426 Real Academia Española de la Lengua, *Diccionario de la lengua española*, ... Op. Cit., p. 5

427 Rolando J.Romero, *Ficción e historia en Farabeuf...* Op. Cit., p. 406.

mencionada fue un movimiento reaccionario anti-extranjero donde se asesinaron a varios extranjeros, y algunos chinos conversos. Todo esto sucedió hasta que China firmó un tratado de paz, conocido como “El protocolo de los Boxers” el 7 de septiembre de 1901.⁴²⁸ Por otro lado, el Fu Chu Li histórico tuvo otra motivación, menos trascendente que la que se narra: “Fu Chu Li, personaje histórico al igual que el Dr. Farabeuf, se venga del príncipe Ao Jan Wan, apuñalándolo, por haberle éste quitado su esposa. Los príncipes chinos lo condenan a la pena de muerte por el procedimiento del leng-t'che”.⁴²⁹ Todo lo anterior como una muestra de la transgresión al discurso histórico con fines literarios; de modo que, aunque se trate de un personaje real, estos pueden adquirir un matiz mucho más trascendente que una venganza pasional.

Una de las características de Paul Becaur, al parecer, es la de no poseer un apego claro a la religión católica, o por lo menos no se compromete con la causa. De entrada, manifiesta una incuria por los símbolos religiosos al grado de comercializar con ellos: “Se trata, para qué negarlo, de una especulación carente de todo fundamento, ¿verdad, señor abate? Habéis incurrido en el pecado de simonía” (p.233). La simonía es el pecado de comercializar con lo espiritual por bienes materiales; en este caso, cabe hacer la mención que se trataría de bienes mundanos como el placer, específicamente el sexo, el cual lo tiene con una monja que responde al nombre de Méline Dessaigne: “—Y luego, hermana, ¿qué pasó?/—Mi cuerpo flaqueó...” (p.230). Así mismo, también escribe un texto donde se muestra renuente de la ideología que representa en su carácter de abate, y promueve lo que parece ser una forma distinta de religión:

Existe una conjetura fatal, señor abate, que habéis pasado por alto: el *tractat* redactado bajo vuestra dirección, en posesión de los miembros de las organizaciones facciosas, serviría, no sólo como fundamento para la instauración de una iglesia autónoma, sino como cimiento canónico de una doctrina herética; habéis sido, sin daros cuenta, el sistematizador de un testimonio que atenta contra las bases de nuestra Santa Religión, el autor de un evangelio que niega al Cristo Redentor para afirmar un cristo chino, un mesías borroso, un asesino simplemente, fotografiado en el momento de su ejecución, en el momento de su muerte (pp.238-239).

El *tractat*, o tratado es el *Aspects médicaux de la torture*, donde el doctor Farabeuf analiza en Leng T'che. Dicho documento ficcional promueve una postura diferente frente al supliciado, el cual es equiparado a la figura canónica del cristianismo, y catolicismo, es decir

428 Crf con *Ibidem*, p. 404.

429 *Idem*, p. 404.

Jesús. Más adelante se abordará la relación entre la figura de Jesús tanto con el chino supliciado como con la mujer joven, por el momento sólo se señalará el hecho de que ante estas actitudes, resulta evidente la postura que Farabeuf, o Paul Becaur, como alguien que más que buscar instaurar la religión católica en China, sólo se enfoca en disfrutar del viaje. Por otro lado, también expresa una postura mucho más vinculada con la medicina, dado que sus apreciaciones tanto en *Precis de manual opératoire* como *Aspects médicaux de la torture* son de orden más clínico que religioso.

Como ya se dijo, una monja aparece en China, y es con ella con la que mantiene relaciones sexuales:

¿Estaba usted al corriente de los pormenores y de los preparativos que precedieron al asesinato del príncipe Ao jan Wan? ¿Se trata de un documento auténtico o simplemente pretendía usted, mediante el encubrimiento de su verdadera identidad y mediante una intriga jesuítica descabellada, acostarse con una monja en el más manido de los estilos de las novelas galantes? (p.124).

En esta cita, el narrador menosprecia la campaña que Farabeuf realiza en China, y cómo no demeritarla si todo parece indicar que su finalidad era acostarse con la monja en cuestión. Así pues, la monja referida es la enfermera; es decir, su subalterna con la que mantiene relaciones sexuales, además que es una especie de asistente en las diferentes actividades que Farabeuf lleva a cabo.

Todo lo anterior se resume en la idea de que Farabeuf, en la figura de Paul Becaur transgrede en diferentes órdenes el pensamiento católico. Por un lado, tiene sexo con la Méline Dessaigne, aboliendo la idea de castidad propia de la teología occidental. Disfruta de los placeres de la carne en medio de una operación que pone en juego la instauración de la religión católica en China; además, incumple con las indicaciones que se le dan respecto a su participación en la mencionada campaña:

[...] pour profiter de cette heureuse circonstance et faire parvenir le zèle de notre haute mission aux buts voulus et donc si sagement préétablis par la Providence Divine qui mène toujours les affaires de ce monde selon le meilleur dessein pour que chaque démarche de notre Société s'accomplisse ad majorem D. G., tel qu'en ce cas dont l'utilisation ingénieuse rendra possible, d'une fois pour toutes, l'établissement de la Foi et des Evangiles dans le Royaume Central, tâche à laquelle se sont consacrés, depuis des siècles, tant de nos compagnons-enarmes... (*ilegible*)... même leur sang et leur vie... deux étapes du plan: 1° –... publication du petit tract sur les divers procédés, ceci pour atteindre les gens de lettres, puis, 2° – publication des documents photographiques dans la presse Catholique en déguisant habilement le caractère, plutôt politique de ces événements et en réhaussant leur caractère, disons, religieux et

mystique, jusqu'à faire apparaître cet individu comme un apôtre et un martyr de la Foi (pp.121-122).⁴³⁰

Aquí se destaca las dos etapas del plan. Se trata de escribir dos textos, uno para los hombres de letras, y otro donde se realice la figura del chino a la figura de mártir. Los dos textos son los mencionados anteriormente, lo cual ayuda a que la novela tenga correspondencia dentro de los límites narrativos que ella maneja. Por otra parte, considero que la segunda etapa es en la que Farabeuf presenta una cierta independencia de las tareas a las que era destinado. Si bien es cierto que Farabeuf redacta ambos textos, es en el segundo donde revierte la idea de un mártir católico, ya que promueve más la idea de que este hombre se sacrificó por defender una cultura establecida que por inmolarsse ante una presión local respecto a la representación del pensamiento católico. Sin duda, lo más relevante es la equiparación que se establece entre el chino inmolado con Cristo, no con los fines que la iglesia persigue, sino en un sentido de un cuerpo supliciado en pos de la defensa de un pensamiento; no obstante, la mujer joven y el narrador infieren otra interpretación, más vinculada al placer y lo profano.

3.3.2 La mujer como figuración de Cristo

Aunado a la travesía que vive Farabeuf en China, otra relación entre la religión católica se da en la figura de Cristo. Como es sabido, la figura de Jesús es medular para el pensamiento católico, pues se trata de la manifestación más importante de sacrificio que existe, así también todo los valores que sustentan el cristianismo. Cristo, de acuerdo al pensamiento católico, fue crucificado por los pecados de la humanidad. Predicó la palabra de su padre, fue apresado por ello y posteriormente ajusticiado entre dos ladrones. Ahora bien, según Mircea Eliade, "es seguro que la predicación de Jesús, y puede que su mismo nombre, hubiera caído en el olvido de no haber sido un acontecimiento singular e incomprensible al margen

430 [...] para aprovechar está feliz circunstancia y para que el celo de nuestra alta misión logre alcanzar los objetivos deseados y tan prudentemente preestablecidos por la Providencia Divina que guía siempre los asuntos de este mundo, según el mejor designio para que cada paso de nuestra Sociedad se cumpla para la mayor gracia de Dios; de tal modo que en este caso su utilización ingeniosa hará posible, de una vez por todas, el establecimiento de la Fe y de los Evangelios en el Reino Central, tarea a la que tantos de nuestros compañeros en armas, dese siglos atrás, consagraron (*ilegible*)...incluso su sangre y su vida...dos etapas del plan: 1º)... publicación del pequeño opúsculo sobre los diversos procedimientos, esto con el fin de captar a las gente de letras, después 2º) publicación de los documentos fotográficos en la prensa católica disimulando hábilmente el carácter preferentemente político de esos acontecimientos y dando realce a su carácter, digamos, religioso y místico, hasta hacer aparecer a este individuo como apóstol y un mártir de la Fe. *T del E.*

de la fe: la resurrección del que ha sido ejecutado”.⁴³¹ Salvador Elizondo establece una relación con la figura de Cristo, no es su carácter mesiánico sino en cualidad de mártir, en dos frentes: el supliciado y la mujer joven.

El supliciado, dentro de la trama, defiende su ideales y asesina al príncipe cuando sentía que este amenazaba con la asociación con la fuerzas extranjeras. En el caso de Cristo, cuando el sumo sacerdote le preguntó “—¿Tú eres el Mesias, el hijo de Dios Bendito?/ Jesús respondió:—Sí, lo soy” (Marcos, 14:61-62).⁴³² Ambos personajes son presentados como fieles a sus ideales, sin embargo, la figura del chino supliciado es poco explorada, es más, sólo tenemos acceso a él gracias a los testimonios y reacciones que los demás personajes tienen de él: “Esa cara... ese rostro es soñado... no existe... ese rostro... es el amor... la muerte... es el rostro del Cristo... el Cristo chino... ¡Señor Abate!... ¡Su Santidad!.../¡Monseñor!... ¡Monseñor!... ¡Eminencia!... ¡Su Santidad!... ¡Su Santidad!... ¡es el Cristo!... ¡es el Cristo, maestro!... ¡es el Cristo!... olvidado entre las páginas de un libro” (p.224). Aquí es clara el nexo entre los dos personajes, ya que se les pone en igualdad al juntar sus nombres en una misma expresión. Ahora bien, también cabría otra relación respecto al manejo de los personajes. Si bien en la novela el chino no tiene voz, en la biblia Jesús la tiene, pero citado por los evangelistas; es decir, ambas figuras están determinadas por el testimonio ajeno. Dicha característica es la que determina las hagiografías, que son la biografías de los santos.

Por otro lado, también existe un nexo entre Jesús y la mujer joven; no obstante, se establece un puente entre ambas instancias vía el supliciado. Como se puede notar, la figura del supliciado se erige como mártir, dado que se inmola en defensa de los ideales de la religión China; asimismo, Jesús por los del cristianismo. Ahora bien, durante el análisis de la fotografía que lleva a cabo tanto el narrador como la mujer joven se establece una hipótesis que ellos denominan “inquietante”: “El supliciado es un hombre bellísimo. En su rostro se refleja un delirio misterioso y exquisito. Su mirada justifica una hipótesis inquietante: la de que ese torturado sea una mujer” (p.221). Dicha aseveración genera otra hipótesis de las mismas características, la cual es enunciada por el narrador hacia la mujer joven: “Hipótesis inquietante: el supliciado eres tú. El rostro de ese ser se vuelve luminoso, irradia una luz

431 Mircea Eliade, “El nacimiento del cristianismo” en *Historia de las creencias y las ideas religiosas. Vol II: De Gautama buda al triunfo del cristianismo*, Editorial Paídos, Barcelona, 1999, p. 395.

432 A partir de este momento, las citas bíblicas pertenecen a la versión de Luis Alonso Schökel, *La Biblia de nuestro pueblo*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 2006.

ajena a la fotografía. En esta imagen yace oculta la clave que nos libra de la condenación eterna. (p.221). La relación tiene una estructura silogística, de modo que si la mujer reproduce la agonía del supliciado, y el supliciado representa, en cierta medida la figura de Cristo, por ende la mujer joven sería la figuración de Cristo.

Tal vez un vínculo así resultaría simple, sin embargo, el nexo también se presenta de manera directa: “— ¡Cómo puede alguien atreverse a contemplar tal escena! Por primera vez... por primera vez... es posible sentir toda la belleza que encierra un rostro... sí, por supuesto... es una mujer... una mujer bellísima... la mujer-cristo...” (p.225). Ahora bien, lo que esta cita retrata es la idea de que el supliciado pertenece al género femenino, ya que algunas de las características que presenta el cuerpo en la fotografía pertenecen a este género: “Si la fotografía no estuviera retocada a la altura del sexo, si las heridas que aparecen en el pecho de ese individuo fueran debidas a la ablación cruenta de los senos no cabría duda de ello”(p.221). La ablación no es otra cosa que la mutilación de una parte del cuerpo; de allí que el narrador suponga que se pueda tratar de una mujer.

Al considerar que el supliciado en la fotografía pueda ser mujer, lo que el narrador pretende es que la joven logre una identificación con él. Dicha identificación, como se nota en la cita anterior parte de las características físicas; es decir que, por tener senos o suponer que los tuvo y, por la indeterminación de la zona genital, cabría la posibilidad de una mujer puede experimentar esta forma de suplicio. Se destaca que, al referir el carácter mesiánico de la figura del supliciado y la relación que este tiene con Cristo, una fémina puede también ser mártir, de hecho, la misma joven lo menciona: “Cada vez que lo miro siento el estremecimiento de todos los instintos mesiánicos”(p.211). Sin duda, aquí cabría establecer una transgresión al pensamiento ortodoxo de la religión occidental.

Ya que la religión católica propone como eje de su pensamiento la figura de Jesús, y evidentemente la de Dios, ambas masculinas, la idea de que una mujer posea las particularidades de ser el salvador resulta inaceptable. Para el pensamiento eminentemente conservador, sustentado en la jerarquía de un hombre sobre la mujer, que viene desde Adán y Eva: “ A la mujer le dijo: —Multiplicaré los sufrimientos de tus embarazos, darás a luz con dolor, tendrás ansias de tu marido y él te dominará” (Génesis 3:16-17), pensar que una mujer sea la que lleve la misión de liberar a su pueblo resulta inaceptable. Es más, la figura de la mujer se encuentra vinculada al pecado más que a la salvación: “El hombre respondió: —La

mujer que me diste por compañera me convidó del fruto [prohibido] y comí” (Génesis 3: 12-13). Independientemente de la actitud un tanto cobarde del hombre frente a Dios, a la mujer se le relacionó con el pecado desde los inicios de humanidad, de acuerdo al mito bíblico.

Otra de las mujeres que se presentan en la biblia es la esposa de Lot. Después de que Dios se entera de la propensión de Sodoma y Gomorra al libertinaje, este decide destruir las ciudades lanzando fuego desde el cielo. Las únicas personas que pueden salvarse son la familia de Lot, un devoto fiel; asimismo, la única condición de su salvación es la de no deben escuchan lo que escuchan. No obstante, la mujer de Lot decide voltear, movida por la curiosidad, y recibe un castigo divino: “La mujer de Lot miró atrás y se convirtió en estatua de sal”(Génesis 19:26-27). Me desprendo un poco de la relación de la mujer joven con Cristo para establecer un vínculo entre la joven y la mujer de Lot. Ambas sienten una curiosidad por mirar lo que es prohibido. De entrada, al interior de la novela se puede leer:

Corrías hacia una ventana a través de cuyos vidrios empañados creíste descubrir una silueta inquietante, la silueta del asesino. Pero yo tuve buena cuenta de ello. Corriste entre un espejo y mi mirada, y ese espejo reflejaba la imagen de un cuadro en el que estaban representadas dos figuras de mujer: *El Amor Sagrado y El Amor Profano...*(pp.239-240).

Se trata del narrador haciendo una descripción de las acciones que tuvo la mujer joven dentro de la casa donde se desarrolla la mutilación. La acción de correr se puede equiparar con la huida de la familia Lot del exterminio en Sodoma. Dicha relación tiene que ver, también de lo que huye, dado que, como se mencionó antes, la imagen de los amantes contiene una fuerte carga erótica. Así pues, Sodoma y Gomorra es sinónimo de libertinaje y de condenación; el cuadro, para ella es ese libertinaje del cual huye dentro de la casa, además también huye de Farabeuf, pues: “Temías la llegada del cirujano. Tu cuerpo, en un estremecimiento de horror ante la posibilidad de ciertas experiencias...”(p.240). Huye de la violencia erótica del acto que están por realizar. Igualmente que la mujer de Lot, la joven también tiene curiosidad por ello, le aterriza, pero también le fascina, por lo que comete el mismo error de la figura bíblica y, como era de esperarse, el castigo es similar: “No hubieras osado volver la mirada y sin embargo ahora eres una **estatua de sal**”(p.240). Obviamente, la definición de “estatua de sal”, relación medular entre la mujer joven y la figura bíblica, se la da el narrador, en la calidad de creador de la imagen mental de la casa, pero la analogía es clara: una mujer que siente una curiosidad por la violencia y que, pese a las advertencias e

inclusive las consecuencias, se asumen en su naturaleza de atracción hacia lo caótico, lo violento y que con la mirada pueden atrapar la esencia del mal.

Volviendo con la relación inicial entre la mujer y Cristo, habría que adosar algunas de las características que comparten. De entrada, se hace la mención de un sudario blanco: “Desvístete. La desnudez de tu cuerpo propiciará la curación definitiva de este mal. Cúbrete sólo con un lienzo blanco de lino. Pareces envuelta en un sudario. ¡Cómo resalta tu cabellera sobre los pliegues blanquísimos de esa túnica!” (p.249). El aludido sudario también lo usa Cristo después de la crucifixión: “Después llegó Simón Pedro, que le seguía y entró en el sepulcro. Observó los lienzos en el suelo y el sudario que le había envuelto en la cabeza no en el lienzo con los lienzos, sino enrollado en lugar aparte” (Juan 20: 6-7). Se infiere una inversión de los acontecimientos, ya que la mujer lo usa antes de ser inmolada, y Jesús posterior a su agonía. Aunado a esto, también se puede hablar de una parodia del hecho bíblico, ya que la mujer luce el sudario a manera de ornamento, que puede tener algunos tintes fetichistas, en pos de una burla del pasaje bíblico de la resucitación de Jesús.

Por otro lado, el acto mismo de la crucifixión se torna como un espectáculo. En términos religiosos, la pasión de Cristo se vivió de esta manera: “Convertido en figura de burlas, vestido en manto púrpura y coronado de espinas, los soldados le saludaban: ¡Salud, Rey de los judíos!. Jesús fue crucificado entre dos 'bandidos'; con este término —lestes— designaba frecuentemente Josefo a los revoltosos”.⁴³³ Sin duda es un hecho lleno de ignominia a la figura de Cristo, donde muchos de los presentes se muestran festivos ante la atrocidad ejercida contra el Mesías, quien soporta estoico el castigo. Podría interpretarse que para algunos, la crucifixión fue un espectáculo, para los seguidores de Cristo fue de un inmenso dolor. Al interior de la novela, por otra parte, la imagen de la mujer en la tortura, o más bien de la supuesta mujer, se convierte, arteramente, en un función, un espectáculo cuyo fin es la explotación del dolor que representa: “Pasen, señores, pasen! ¡Vean las maravillas del mundo! ¡Los monstruos que asombran! ¡La beldad que enloquece! ¡El Mal que huela! ¡Pasen, señores, pasen! ¡Pasen a ver a la mujer-cristo!” (p.225). El cuerpo de un santo se vuelve objeto de distracción, de entretenimiento.

⁴³³ Mircea Eliade, “El nacimiento del cristianismo” en *Historia de las creencias y las ideas religiosas. Vol II: De Gautama buda al triunfo del cristianismo...* Op. Cit., p. 394.

Se trata de una transgresión que rosa con la herejía, pues se trata del aprovechamiento de una imagen de tal envergadura. Por si fuera poco, el mismo narrador describe la naturaleza del acontecimiento, es decir la mutilación de la mujer:

Es simplemente un espectáculo cuya contemplación tiene ciertas virtudes que, si bien se pueden explicar en términos de una iniciación religiosa, es mejor considerar como un tratamiento terapéutico. Es así como lo consideraremos nosotros. Esto también lo hago por tu bien. El darle un carácter religioso a esta pequeña ofrenda tal vez te haría pensar en la muerte. Yo no quiero atemorizarte. Deseo que seas feliz. (p.247)

Dicha situación se relaciona con el ya mencionado pecado de simonía, del cual es acusado Farabeuf. No cabe duda que explota con la idea de un mártir, un ser humano que murió en defensa de unos ideales, de una cultura, de una fe.

Y es precisamente la fe otro de los elementos que comparten ambas figuras. Si bien es cierto que Jesús se entregó a la agonía por la fe que lo embargaba, con la certeza que era el hijo de Dios en la tierra, el encargado de difundir la palabra de su padre en la tierra, también la fe alcanzó a sus seguidores, dado que “ la fe en Cristo resucitado transformó al puñado de fugitivos desmoralizados en un grupo de hombres resueltos y seguros de ser invencibles”.⁴³⁴ Por otro lado, la redención “[...] para los paganos llega exclusivamente a través de la fe y los sacramentos”.⁴³⁵ La fe es la virtud que sostiene la religión católica; no obstante, tampoco es un privilegio de la religión, ya que se puede tener fe en otros aspectos, como en el caso de la mujer joven, a la quien se le pide que tenga fe en el doctor Farabeuf: “Recuerde que la fe salva. No le pedimos sino que tenga fe. Admita usted que en el fondo de estas cosas que le mostraremos existe una sabiduría secular; que todas ellas contienen una esencia que redime del mal. Su caso nos apasiona” (p. 246). Dentro de las acepciones que la palabra secular tiene, destaca una que hace referencia a un clero que no hace votos de castidad, pobreza y obediencia; de modo que se infiere que la sabiduría, la experiencia, y la sensaciones son de orden mucho más libre, fuera de la dogma religiosa, presentando así una ruptura con el pensamiento clerical del que parte.

Finalmente, estas son algunas características que comparten la mujer joven con la figura de Cristo, no obstante, el bastión que considero más importante es el del sacrificio, el cual se analizará a continuación.

434 *Ibidem*, p. 394.

435 *Idem*, pp. 408-409.

3.3.2.1 El sacrificio de la mujer joven

Sin duda, como se ha venido observando en el apartado anterior, existe una relación entre la figura mesiánica de Cristo con el personaje de la mujer joven expuesta en la novela. Dichos nexos se hallan en rasgos: la declaración que hace la enfermera en el *Teatro instantáneo del Maestro Farabeuf* al referirse al supliciado como “mujer-cristo”, además de la insinuación de que es una mujer; aunado a la mención del uso de un sudario. Sin embargo, considero que la vinculación más relevante recae en la acción del sacrificio.

Resulta primordial hacer hincapié en la función del sacrificio para entender mejor la manera en la que se inserta en la trama. Bataille apunta que “es la cosa— sólo la cosa— que el sacrificio quiere destruir en la víctima. El sacrificio destruye los lazos de subordinación reales de un objeto, arrebatada a la víctima del mundo de la utilidad y la devuelve al capricho ininteligible”.⁴³⁶ Es decir, el punto medular del sacrificio se constriñe a sacar el objeto, o la persona, a sacrificar de la realidad objetiva y darle un sentido más allá de lo entendible. Así pues, tanto Cristo como la mujer joven son extraídos de su contexto objetivo para alcanzar un matiz más trascendental.

Uno de los pilares del sacrificio es la violencia ejercida, pero no se trata de cualquier violencia sino de una que responde al sacrificio en sí, puesto que para que mantenga su naturaleza sagrada es necesario que exista una salida anticipada del mundo material: “La separación previa del sacrificador y del mundo de las cosas es necesaria para la vuelta de la *intimidad*, de la inmanencia entre el hombre y el mundo, entre el sujeto y el objeto”.⁴³⁷ Dicha afirmación se sustenta en la afirmación que hizo Bataille donde el mundo material, es decir de la utilidad vinculada al trabajo, contrasta con la intimidad del ser.

Así pues, en caso de que la violencia no tuviera este cariz sagrado se volvería un acto mundano, de modo que “el sacrificio pierde su carácter de violencia santa para ‘mezclarse’ con la violencia impura, para convertirse en el cómplice escandaloso de ésta, en su reflejo o incluso en una especie de detonador”.⁴³⁸ Por lo tanto, es vital un apartarse de la realidad cotidiana, buscar un aislamiento como lo hizo Cristo en el desierto, como lo hace el narrador en la Casa.

436 George Bataille, “El sacrificio, la fiesta y los principios del mundo sagrado”, en *Teoría de la religión... Op. Ci.*, p. 47.

437 *Ibidem*, p. 48.

438 Rene Girard, “La crisis sacrificial” en *La violencia y lo sagrado... Op. Cit.*, p. 46.

Por otro lado, el sacrificio de Cristo tiene un enfoque profético. Después de sufrir vejaciones como la humillación pública y la esponja con vinagre: “Jesús tomó el vinagre y dijo: / —Todo se ha cumplido. / Dobló la cabeza y entregó el espíritu (Juan:19,30) Para finalmente aclarar que “esto sucedió de modo que se cumpliera la escritura que dice: *No le quebrantarán ni un hueso*; y otro pasaje de la Escritura dice: *Mirarán al que ellos mismos atravesaron*” (Juan: 19, 36-37). Puesto que, a diferencia con los otros crucificados, a él no le rompieron las piernas para averiguar si seguía con vida, sólo se limitaron a atravesar su costado con una lanza de la que brotó agua.

Otra de las características del sacrificio bíblico es el dolor que representó para Jesús. Ante el sufrimiento sobre su cuerpo, y la inminente muerte que se aproxima, se permite un momento de sublevación, de duda, y exclamó: “—*Elí Elí lema sabactaní*—o sea: *Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?*— (Mateo: 27, 46). Lo que representa un sufrimiento insoportable para su cuerpo mortal; el dolor es tal que duda de su naturaleza divina e invoca a Dios en busca de una justificación frente a lo que le acontece.

Asimismo, un sacrificio como el de Cristo sólo puede ser designado por un orden divino, puesto que, como se lee en Hebreos:

Todo sumo sacerdote es elegido entre los hombres y nombrado su representante ante Dios , para ofrecer dones y sacrificios por los pecados. Puede ser indulgente con ignorantes y extraviados, porque también está sujeto a la debilidad humana, y a causa de ella tiene que ofrecer sacrificios por sus propios pecados, lo mismo que por los del pueblo. Ya nadie puede tomar tal dignidad por sí mismo si no es llamado por Dios, como Aarón. Del mismo modo Cristo no se atribuyó el honor de ser sumo sacerdote, sino que lo recibió del que le dijo: *Tú eres mi hijo, yo te he engendrado hoy*; y en otro pasaje: *tú eres sacerdote para siempre, según de Melquisedec*. Durante su vida mortal dirigió peticiones y súplicas, con clamores y lágrimas, al que podría librarlo de la muerte, y por esa cautela fue escuchado. Y aunque era hijo de Dios, aprendió sufriendo lo que es obedecer, así alcanzó la perfección y llegó a ser para cuantos le obedecen causa de salvación eterna, y Dios los proclamó sumo sacerdote según el orden de Melquisedec (Hebreos: 5, 1-10).

De esta extensa descripción destacan varios puntos. Primero, se trata de un ser mortal elegido entre la comunidad, es decir, un ser común, con todas las imperfecciones y debilidades propias del género humano; asimismo, tiene que ofrecer sacrificio como forma de expiación para los pecados que su condición le obligue. Por otra parte, el ya mencionado llamado divino, sólo Dios puede asignar dicha carga a una persona. Particularmente, Cristo fue engendrado de una mortal, de acuerdo con el mito, a partir de una paloma. Ahora bien, es apabullante el grado de sumisión que exige un sacrificio de estas magnitud, dado que

“aprendió sufriendo lo que es obedecer”. Todo esto contiene un componente trágico, puesto que el dolor es un designio divino del que no se puede escapar.

Ahora toca el turno de hablar sobre el sacrificio de la mujer joven presentado en la novela. De entrada, el narrador expone la noción que se expone en la trama:

Debes pensar que te sacrificas, pero que ese sacrificio no es sino un paso hacia la identificación de un rostro cuya mirada te sigue a cada paso, cuyo éxtasis todo lo que tú haces lo tiñe de sangre. Sacrificas tu pudor y tu cuerpo al contacto de esas manos cubiertas de hule para lograr aprisionar lo que siempre se te ha fugado. ¿Crees tú que será doloroso? No; no debes ver las cosas bajo esa luz. Se trata de un sacrificio y todo, absolutamente todo lo que suceda en esta noche, será para bien (p.247).

Se plantea que el supliciado es una figuración del deseo erótico por la crueldad, el placer que subyace en la crueldad implícita en el acto de penetrar una carne virgen. Después de observar la fotografía, la mujer joven se siente inundada por ese sentimiento, ya que “éxtasis” cobre con violencia todos los momentos de ella posteriores. Es aquí donde la imagen del suplicio adquiere una aura relacionada con el sacrificio frente a la joven.

Si Bataille mencionó que el sacrificio representa un salir del mundo de la utilidad, representado por el trabajo, la imagen del *Leng T'che*, con la mirada del supliciado en pleno éxtasis frente a la tortura a la que es sometido, significa el regreso a esa intimidad inmanente del ser humano. Así lo entiende la mujer joven: “El supliciado es un hombre bellísimo. En su rostro se refleja un delirio misterioso y exquisito” (p.221). Asimismo, la salida del mundo material implica entrar en un estado ininteligible, en palabras del francés, para el hombre. Es ese el misterio del erotismo, de la intimidad extrema que los protagonistas no alcanzan a definir puesto que se encuentra en un lugar que se halla ajeno a la condición humana.

Lo anterior es algo que, para el hombre está vedado por las prohibiciones que recaen sobre el acto carnal, de allí que “el pensamiento moderno nunca ha sido capaz de atribuir una función real al sacrificio; no puede percibir el derrumbamiento de un orden cuya naturaleza se le escapa”.⁴³⁹ Sin duda, Elizondo ejerce una crítica severa al pensamiento occidental, en particular el positivismo, al plantear la búsqueda de lo inmanente, íntimo y violento que es el erotismo. Salvador Elizondo propone una resignificación de los mitos bíblicos, así como del erotismo que desprende de ellos. Sus personajes pasan de lo racional e ideológico, lo médico y lo religioso, toman aspectos violentos de ambos en sus procedimientos y los conjuntan en una idea abstracta. Más adelante se abordará esta

439 *Ibidem* p. 51.

dinámica vinculada al montaje del cuerpo, por ahora baste notar que la transgresión al pensamiento racional está presente.

De modo que, el aislamiento requerido se da en la Casa donde se lleva a cabo la ceremonia: “Yo te miro desde el fondo del pasillo sin saber qué decir. He dispuesto los instrumentos convenientemente. Todo es cuestión de un instante y el dolor es mínimo. Yo sé que estás dispuesta (p.135)”. No obstante, en los términos que la novela propone, se trataría en todo caso de un escenario dispuesto para la representación. Como se ve en la cita anterior, el narrador ha dispuesto todos los componentes, instrumentos y muebles, para que la alegoría sea lo más próxima a lo que busca figurar.

Ahora bien, intentar conceptualizar lo que representa la imagen del supliciado sería caer en la trampa de la cual Elizondo quiere salir: “Es preciso que estés dispuesta, que aceptes este sacrificio con todas sus consecuencias; no debes dudar un solo momento de mis buenas intenciones. Quiero, en cierta forma, revelarte un misterio inaccesible; quiero dilucidar, para que tú lo sientas con toda su inexplicable verdad, el misterio que te mantiene inmóvil ante mí” (p.244). El “misterio inaccesible” es la esencia del erotismo, una combinación entre lo violento, lo místico, lo corporal, sin decantarse por ninguna de ellas en su totalidad.

Dichas características las tiene el supliciado: “ —Dime, dímelo ahora: ¿sonríe cuando le aplican por primera vez la cuchilla en la carne?/—Sí, en cierto modo sonrío... sonrío de dolor” (p.214). Pensar que un hombre sonrío mientras es torturado contradice las concepciones racionales que se tienen acerca del dolor. Por otro lado, la reacción racional frente a un padecimiento de tal envergadura sería el grito, no así en el caso de la imagen: “ — ¿Gritó entonces el supliciado?/—No; me miraba en silencio” (p.215).

La imagen del supliciado, con la carga erótica que le asignan tanto el narrador como la mujer joven, transgrede las concepciones sobre el sufrimiento, además del sacrificio, al vincularlo con un acto carnal. Bataille señala que: “cuando el animal ofrecido entra en el círculo en el que el sacerdote le inmolará, pasa del mundo de las cosas —cerradas al hombre y que no son *nada* para él, que las conoce de fuera— al mundo que le es inmanente, *íntimo*, conocido como lo es la mujer en la consumación carnal”.⁴⁴⁰ De allí su nexos con lo corporal en el plano de las sensaciones, lo sexual y, por extensión, lo erótico.

440 George Bataille, “El sacrificio, la fiesta y los principios del mundo sagrado”, en *Teoría de la religión... Op. Cit.*, pp. 47-48.

Todo este mundo inasequible es a donde pretende llegar los protagonistas de la novela. Un acercarse a ese plano de la libertad corporal, donde las sensaciones no tienen mayor razón que el placer en sí. Razón por la que el narrador enuncia: “Es preciso un sacrificio infinito para escapar de esta muerte que nos mira de frente desde ese rostro tumefacto y alerta, desde ese rostro en el que se retrata la muerte como en un espejo; desde ese rostro que es la materialización de nuestro deseo” (p.184). Para lograr el “sacrificio infinito”, el narrador se vuelve el sacrificador y la mujer joven la sacrificada.

Dentro de esta dinámica, ambos se apartan del mundo de la utilidad y se abocan a cumplir su rol puesto que: “El sacrificador enuncia: ‘Intimamente’ yo pertenezco al mundo soberano de los dioses y de los mitos, al mundo de la generosidad violenta y sin cálculo, como mi mujer pertenece a mis deseos”.⁴⁴¹ Asimismo, la mujer joven se entrega voluntariamente a él en una comunión de seres, de deseo y placer, dado que “...el sacrificio esencialmente da la espalda a las relaciones reales. Si tuviese cuentas de ellas faltaría a su propia naturaleza, que es justamente lo opuesto de este mundo de cosas que funda la realidad distinta”.⁴⁴² El rechazo a la realidad cotidiana representa una transgresión en el orden de la utilidad, del trabajo que despersonaliza a los seres y los separa en una discontinuidad preestablecida.

Finalmente, la representación del sacrificio expuesta en la novela representa una transgresión al mito bíblico, puesto que, en una equiparación, la mujer joven se sacrifica voluntariamente, a diferencia de Cristo que lo hace por un mandato divino. Asimismo, el sacrificio de la figura mesiánica se sustenta en una expiación de los pecados del mundo; es decir, ofrece su cuerpo al dolor con un fin desinteresado, a diferencia de la joven quien lo ofrece en un afán más hedonista, puesto que se entrega en pos de sentir las sensaciones que el erotismo brutal, una representación extrema del erotismo en sí, volviendo el acto, hasta cierto punto, egoísta.

441 *Ibidem*, p. 48.

442 *Idem.*, p. 48.

3.4 El cuerpo recreado

3.4.1 Sexualidad y Erotismo

Como se vio anteriormente, el sacrificio expuesto tiene una fuerte relación con el erotismo, relacionado con las ideas de Bataille, ya que “supone que ha dejado de estar por su parte separado de su intimidad, como lo está en la subordinación del trabajo”.⁴⁴³ Se trata de alejarse de lo mundano en busca de algo que es esencialmente humano. Así pues, se establece un vínculo entre el acto descrito, es decir, la preparación para la mutilación de la joven, con lo sexual puesto que “la sexualidad es impura porque está relacionada con la violencia”.⁴⁴⁴ Es en la violencia donde se halla el secreto que esconde un erotismo consumado, un escape ante la discontinuidad, esa condena que separa a los humanos entre sí, pues: “ En la base, hay pasajes de lo continuo y lo discontinuo o de lo discontinuo y lo continuo. Somos seres discontinuos, individuos que mueren ininteligiblemente; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida”.⁴⁴⁵

De acuerdo con el francés, la única manera de lograr suspender esa discontinuidad, de manera aparente, de los seres es a través de la muerte:

en el erotismo, menos aún en la reproducción, la vida discontinua no está condenada [...] ha desaparecer: sólo es cuestionada. Debe ser perturbada, alterada al máximo. Hay una búsqueda de continuidad; ahora bien, en principio solamente si la continuidad — lo único que establecería la muerte definitiva de los seres discontinuos— no se lleva la palma. Se trata de introducir, en el mundo fundado sobre la discontinuidad, toda la continuidad de la que este mundo es capaz.⁴⁴⁶

De modo que, el erotismo sexual sólo sería una distracción, un pequeño olvido dentro de ese devenir de separación que permea en la condición humana. Razón por la cual el acto principal de la trama no tiene una intención meramente sexual, sino que, al haberlo realizado antes, en la playa, buscan ir más allá de lo que la sexualidad podría ofrecerles.

Asimismo, el procedimiento mortal implica abarcar las relaciones personales de forma total, al menos de esa manera lo expone el narrador: “Mi identidad te inquieta porque en tu entrega confundí tu vida con tu muerte y pensé que ambas eran la misma cosa. ¿Crees

443 *Idem.*, p. 48.

444 Rene Girard, “El sacrificio” en *La violencia y lo sagrado... Op. Cit.*, p. 41.

445 George Bataille, *El erotismo... Op. Cit.*, p. 19.

446 *Ibidem*, p. 23.

acaso que yo soy ese cuerpo que se yergue hacia ti, hacia el recuerdo de tu carne mientras esa máquina hexagonal compuesta de verdugos se afana en torno a él para revelarte el significado del amor, de la vida?” (p.241). De modo que, algo tan universal como lo puede ser la vida encuentra sentido en el violación de las prohibiciones ideológicas, puesto que sólo es allí donde existe una libertad absoluta para que los seres puedan ser como realmente son.

Por otro lado, también se menciona el componente del amor: “Somos la imagen fugaz e involuntaria que cruza la mente de los amantes cuando se encuentran, en el instante en que se gozan, en el momento en que mueren. Somos un pensamiento secreto...” (p.177). En las dos últimas citas el amor tiene presencia, tanto en el misterio que significa el acto como el en nombramiento de los amantes. Octavio Paz menciona que la sexualidad, el erotismo y el amor se hallan ligados al proponer una metáfora que da nombre a su libro sobre el tema: “ El fuego original y primordial, la sexualidad, levanta la llama roja del erotismo y ésta, a su vez, sostiene y alza otra llama, azul y trémula: la del amor. Erotismo y amor: la llama doble de la vida”.⁴⁴⁷ Y es aquí donde la aseveración del narrador, en la primera cita, adquiere sentido.

Con todo, para el erotismo resulta fundamental el proceso de transgresión, lo que implica una violencia sobre las prohibiciones establecidas dado que

La prohibición elimina la violencia, y nuestros movimientos de violencia (y entre ellos los que responden al impulso sexual) destruyen en nosotros el tranquilo ordenamiento sin el cual es inconcebible la conciencia humana. Pero si la conciencia debe ocuparse justamente de los movimientos confusos de la violencia, eso implica que para empezar debiera haber podido constituirse al abrigo de las prohibiciones; y esto supondría, además, que podríamos dirigir la luz de esa conciencia sobre esas mismas prohibiciones sin las cuales no existiría.⁴⁴⁸

Aquí se halla la paradoja de las prohibiciones, ya que ellas limitan al ser en sus posibilidades, sobre todo corporales; no obstante, sin ellas, el ser humano no habría evolucionado, tal vez ni siquiera llegado hasta nuestros días. Si no hubiera descubierto el trabajo, la utilidad, jamás se erigiría la civilización. Por otra parte, son las prohibiciones las que aclaran los diferentes estados, delimitan los sitios entre la prohibición y la transgresión racionalmente.

De modo que, lo que *Farabeuf* propone es un regreso a ese estado de libertad, pero con el *plus* de la razón, el saberse fuera de los límites de la prohibición, el sentir el placer que una violación a una norma implica ya que “el terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación”.⁴⁴⁹ Así pues, como se refería en el sacrificio, esa

447 Octavio Paz, “Liminar” en *La llama doble: Amor y erotismo... Op. Cit.*, p. 7.

448 George Bataille, “Lo prohibido y la transgresión” en *El erotismo... Op. Cit.*, p. 42.

449 George Bataille, “Introducción” en *Ibíd.*, p. 21.

violencia inmanente en el ser, y en la cual goza, es un misterio indefinible para un pensamiento cerrado y temeroso: “No temas. Yo te amo. Por eso he venido. He comprendido a través de tus palabras toda la angustia de tu cuerpo que aspira ya, por el deseo, a una muerte tibia y apenas perceptible. No temas”(p.232). La mujer joven se muestra temerosa ante un acto de comunión como ese, sin embargo también siente un fuerte deseo por experimentarlo. Al fin y al cabo, la transgresión es atractiva , aunque ello implique una salida del sitio de confort desarrollado a lo largo de la historia humana.

Otro aspecto a destacar del erotismo es la voluptuosidad, la cual tiene una presencia dentro de la trama: “¿recuerdas...?, me ha dicho mirándome fijamente, como tratando de evocar la imagen de mi recuerdo con su propia mirada profunda, fija a través de los muros y a través de esa puerta reflejada en el espejo, fija en la imagen del suplicio voluptuoso que inunda el mundo como un misterio exquisito y terrible. ¿Recuerdas...?” (p.131). La imagen del supliciado contiene mucha voluptuosidad por el nivel de emociones y sensaciones que representa: se trata de ser humano, puesto que no se aclara sí es mujer u hombre, que sonríe al momento de ser torturado; una mirada que cuyo éxtasis contagia a los protagonistas y que, por ser un hecho brutal, lo vuelve aún más enigmático.

Asimismo, “Baudelaire enunciaba una verdad válida para todos cuando escribía: ‘Yo digo: la voluptuosidad única y suprema del amor reside en la certeza de hacer el mal. Y el hombre y la mujer saben desde su nacimiento que en el mal se halla toda voluptuosidad’”.⁴⁵⁰ Y es aquí que entra la noción de la pareja protagónica, ya que el narrador enuncia: “Sabíamos que la lluvia caía afuera (*noventa y uno...*) lejos de esa voluptuosidad que nos mantenía unidos (*noventa y dos...*) en torno a esa ceremonia (*noventa y tres...*), unidos tal vez para siempre (*noventa y cinco...*)” (p.136). La pareja se mantiene unida en torno a esa ejecución que sería una figuración del mal, porque involucra el ejercicio de una crueldad sobre un cuerpo. Sin embargo, ambos saben que sólo así pueden acceder a esta zona vedada para la razón.

Finalmente, el erotismo representado tiene como meta llevar a los límites las sensaciones, tanto en lo corporal como en la mirada: “Una mirada que nada puede apagar; como pudiera mirarse uno mismo en el momento del orgasmo” (p.213). El orgasmo es la culminación del acto erótico, y el narrador llega a él vía la observación, ya que sus

450 Citado en George Bataille, “El Cristianismo” en *Idem.*, p. 133.

descripciones preliminares, puesto que el acto de la mutilación jamás se culmina en la trama, son pormenorizadas y hasta poéticas:

Tu desnudez misma sería como la confirmación de un acto definitivo. Acaso estás muerta, allí, ante mí. No faltarán sino unos minutos para que tu cuerpo se recubra de esas estrías lentas que la sangre traza, por gravedad, en las comisuras del cuerpo después de que el bisturí recorre la piel como una caricia apenas perceptible, pero inequívoca en el florecimiento de las vísceras que brotan a través de las incisiones como los retoños de una primavera tenebrosa (p.231).

Se nota un deleite ante lo que viene, un frotarse de manos a la espera de un espectáculo por demás violento; no obstante, también estético y gozoso, ya que “ se trata de introducir, en el interior de un mundo fundado sobre la discontinuidad, toda la continuidad de la que este mundo es capaz”.⁴⁵¹

3.4.2 Tortura y placer

Todo el erotismo expuesto se funda sobre el acto de la tortura; es decir, no se trata del hecho de dar muerte como tal, puesto que nunca sucede en la trama, sino de insinuarla y distender el dolor, y placer lo más posible. En todo caso, la muerte en la tortura sería como el orgasmo en la sexualidad, el final de la experiencia. De modo que, la tortura se vuelve una constante por el hecho de que la muerte, el desenlace de la tortura, no se presenta de manera concreta, ya que la joven se halla en los momentos previos a la mutilación y el supliciado se presenta en el instante de morir, más no en su culminación. Sin duda, al no finiquitar el acto, Elizondo logra mantener la tensión a lo largo de la novela.

Ahora bien, la relación entre el erotismo y la tortura se da en el factor de la compenetración entre el torturador y el torturado: “La condición esencial de la tortura es su antítesis: El sacrificio de quien la sufre. Sólo la relación que existe entre los amantes es tan estrecha y solidaria como la que existe entre el suplicador y el supliciado. El verdugo representa el extremo inquietante del compromiso”.⁴⁵² Sin duda el narrador, en el rol de verdugo de la joven, muestra un enorme compromiso en los detalles que involucra su representación.

451 George Bataille, “Introducción” en *Idem*, p. 23.

452 Salvador Elizondo, “Gironella” en *Cuaderno de escritura... Op. Cit.*, p .71.

Por otra parte, Elizondo plantea que “[...] dentro de su carácter instantáneo, la violencia nos revela, paradójicamente, su ser infinitamente presente también; la eternidad de algo está presente en el instante en que nace la violencia como en el instante de más perfecto equilibrio entre los factores que conforman la estructura de la tortura”.⁴⁵³ Figuración que tiene su referente en la fotografía del supliciado. Dicha imagen representa el momento en el que va a morir; no obstante, al tratarse de un un instante violento, contiene una infinidad de alusiones, escenifica el abismo que existe entre la vida y la muerte, el erotismo en la crueldad del hecho. Estos factores no le son ajenos al narrador y a la mujer joven; es a esta última a quien le despierta un placer insospechado: “—¿La visión de ese cuerpo desgarrado te conmovió?, ¿sentiste compasión?, ¿sobresalto?, ¿náusea?—Fascinación. Fascinación y deseo”(p.215).

Finalmente, toca el turno de hablar de placer, y su relación con la tortura. Para la mujer joven, la imagen del suplicio tiene un fuerte impacto, podría decirse que violento. La magnitud de hecho transgrede su perspectiva, la cautiva a la vez que le aterra: “[...] y una aterradora persistencia de esa imagen, como la fotografía de un hombre en el momento de la muerte o del orgasmo, se grabó en su retina ávida del color de la sangre”(p.191). La tortura a la que el supliciado es sometido le fascina, por lo que se entrega sexualmente al narrador en la playa; asimismo, busca reproducir las sensaciones que se representan gráficamente.

Un placer de este tipo es perturbador, pero, al fin y al cabo, qué placer erótico no lo es. Octavio Paz, en un ensayo dedicado a la obra de Elizondo, apunta que “dentro de la perspectiva que es la de la literatura contemporánea mundial, la tentativa de Salvador Elizondo se inscribe en una vía aún más arriesgada y solitaria. Su crítica de la realidad y del lenguaje no parten de la razón o de la justicia sino de la evidencia inmediata, directa y agresiva: el placer”.⁴⁵⁴ El placer como una forma de transgresión, el placer de re-crearlo y revivirlo a través de la memoria y del lenguaje. Aunado a esto, Bataille señala que “la experiencia interior del erotismo requiere de quien la realiza una sensibilidad no menor a la angustia que funda lo prohibido, que al deseo que lleva a infringir la prohibición. Esta es la sensibilidad religiosa, que vincula siempre estrechamente el deseo con el pavor, el placer intenso con la angustia”.⁴⁵⁵ La joven sufre la experiencia interior del erotismo porque a ella a

453 *Ibidem*, pp. 62-63.

454 Paz, Octavio en “El signo y el garabato” en *Farabeuf: Edición conmemorativa por el cincuenta aniversario de su primera edición... Op. Cit.*, pp. 205-206.

455 George Bataille, “Lo prohibido y la transgresión” en *El erotismo... Op. Cit.*, p. 43.

la que invade el deseo de subvertir la prohibición, la busca transgredir los órdenes establecidos, las ideologías impuestas, y disfrutar del placer que una tortura de estas características le puede otorgar.

Volviendo con Paz, él menciona que “también las fiestas, los sacrificios y otras ceremonias públicas fueron (y son) erupciones del deseo. Pero estos excesos, inclusive si son cíclicos como lo eran las bacanales y las orgías de los antiguos, no agotan la potencia transgresora del placer”.⁴⁵⁶ De manera que, el acto de tortura descrito es una erupción de deseo, el mismo deseo que orilla a la joven a querer experimentarlo. Ahora bien, presentar un deseo así figura una transgresión, ya que la búsqueda del placer, motor del deseo es algo escandaloso *per se*: “La palabra placer es una de las más peligrosas del idioma. Las grandes explosiones populares, revolucionarias o motines, son estallidos de placer”.⁴⁵⁷ Igualmente, la revolución de los Boxers, contexto en el que se enmarca la la fotografía, sería una erupción de placer, y la joven y el narrador serían un reflejo de esa potencia humana, de ese exabrupto de las pasiones.

Por otro lado, los motines y revoluciones implican un deseo de destrucción, característica que comparte con el erotismo: “Toda la operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura de ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del juego”.⁴⁵⁸ De allí que se busque la destrucción figurada de la joven, la mutilación de la misma, ya que se transgrede incluso los límites que el erotismo impone en el plano corporal: “...la destrucción real, el matar propiamente dicho, no introduciría una forma de erotismo más perfecto que la muy vaga equivalencia”.⁴⁵⁹ Asimismo, esto constituye uno de los recursos mejor aprovechados por Salvador Elizondo, ya que, como se mencionó antes, es la insinuación de la destrucción la que permanece latente a lo largo del texto sin consumarlo, más bien lo regresa al origen, y así encapsula un instante paradójicamente eterno.

Todas las concepciones anteriores, como el placer, el deseo y la tortura, tienen como finalidad de llevar al cuerpo más allá de sus límites, dado que infieren que existe un estado más trascendental del mismo, al menos así lo sugiere el narrador:

456 Octavio Paz, en “El signo y el garabato” en *Farabeuf: Edición conmemorativa por el cincuenta aniversario de su primera edición...* *Op. Cit.*, p. 207.

457 *Ibidem*, p. 206.

458 George Bataille, “Introducción” en *El erotismo...* *Op. Cit.*, p. 22.

459 *Ibidem* p. 23.

Bah!, tu cuerpo es más que eso; es la extensión del mundo vista desde una altura suprema. Nadie escapa a tu huida que todo lo congela y lo vuelve inolvidable. Tu carne, cuando yo la acaricio, sabe acoger en sí misma toda la crueldad del olvido. Por eso yo no sé cómo se llama ese hombre desnudo que atado a una estaca se somete a la vida para siempre. ¿Acaso no lo adivinas en su mirada? ¡Qué importa su nombre, si, ciega, sabré toda mi vida reconocer su carne, reconocer tu cuerpo que es el suyo! (p.239)

Aquí es donde el narrador le asigna las particularidades del supliciado a la joven. Las descripciones respecto al cuerpo, y el contacto con él, son por demás eróticas a pesar de que se está hablando de un ser humano muerto por la terrible tortura del *Leng T'che*.

Finalmente, sólo restaría vincular al factor religioso, la cual se da en el campo del erotismo. Octavio Paz escribe que “el erotismo encarna asimismo en dos figuras emblemáticas: la del religioso y la del libertino. Emblemas opuestos pero unidos en el mismo movimiento: ambos niegan a la reproducción y son tentativas de salvación o de liberación personal frente a un mundo caído, perverso, incoherente o irreal”.⁴⁶⁰ De modo que, al interior de la imagen mental del narrador, subyacen ambas perspectivas, pero sin decantarse por alguna en específico. Lo anterior es posible dado que se trata de un montaje del cuerpo, aspecto que se analizará a continuación.

3.4.3 Resignificación del cuerpo a través del Montaje

Al principio de este estudio se relacionó a el principio de montaje con la transgresión,⁴⁶¹ por lo que ahora se abordará su principio en lo que respecta al cuerpo. Para entender la idea de montaje en el cuerpo resulta imperioso recuperar la idea que tenía Elizondo respecto al montaje, relacionado con la escritura china: “Todos los rasgos de la escritura china representan cosas concretas, reales. Entonces los chinos no podrían decir nada abstracto, [...] pero ¿cómo lo hacen?, ¿cómo escriben los filósofos chinos? Para expresar cosas abstractas se valen del método de montaje, donde emplean cosas concretas que, juntas, producen en la mente del espectador una tercera imagen abstracta”.⁴⁶² Así pues, son dos ideas concretas, delimitadas racionalmente pueden generar una que no tenga un concepto específico.

460 Octavio Paz, “Los reinos de Pan” en *La llama doble: Amor y Erotismo...* Op. Cit., p. 21.

461 Véase 1.1.2 Montaje y transgresión

462 Salvador Elizondo, en “Génesis de Farabeuf” en *Farabeuf: Edición conmemorativa por el cincuenta aniversario de su primera edición...* Op. Cit., p. 10.

Por lo que respecta al cuerpo, tema central de este apartado, funciona de manera similar. A partir de dos concepciones ya establecidas del cuerpo, las cuales se contrastan para generar una tercera muy próxima al erotismo. Me refiero a las nociones de lo médico y lo religioso. Cada una responde a mecanismos particulares, tienen diferentes posturas referente a la visión del cuerpo; sin embargo, comparten algunos procedimientos, como la cirugía y el sacrificio, lo que permite que sea más accesible lograr una tercer noción.

Las dos perspectivas ya fueron descritas antes a detalle, puesto que es relevante conocer cada una de las dos lo mejor posible y así establecer una tercera más completa. Ahora bien, la tercera concepción tiene la cualidad de que es diferente para cada lector; es decir, cada lector, a partir de los elementos expuestos (la cirugía y el suplicio, el instrumental médico y las cuchillas, el abate Paul Beucour y el doctor Farabeuf, oriente y occidente, la enfermera y la monja) formará, a partir de su horizonte de expectativas, una idea individual.

La idea de la transgresión tiene una importante participación dentro de este proceso de montaje.⁴⁶³ La tercer idea del cuerpo, producto de contrastar las dos específicas, se obtiene a través de la transgresión, ya que esa dos ideas concretas tendrán que ser cuestionadas, deberán ser rebasadas en las prohibiciones que sus límites proponen y así establecer una que contengan elementos tanto de lo religioso y lo médico. En lo que respecta a este estudio, dado que ya se han detallado tanto el discurso religioso como el médico, se limitará a el proceso de montaje en lo referente al erotismo.

Primeramente, al momento en que el abate y la monja tienen relaciones sexuales se lee en la novela: “Él, entonces, la tomó en sus brazos...” o bien: *induxit monacam ad copula*⁴⁶⁴ (p.233). Destaca el hecho de que existe una locución en latín, idioma de las antiguas misas en Roma, lugar donde se haya la cúpula del vaticano; sin embargo, esto resulta simple. Habría que partir del contexto, donde el *Leng T ch'é* se lleva a cabo en la China de la revolución de los Boxers, un semillero de deseos y pasiones. De modo que, la perspectiva erótica de la figuración religiosa expuesta tiene un componente relacionado con un mártir, en este caso el supliciado pero que, como se demostró anteriormente, puede ser llevada a la figura de Jesús.

En el otro lado se halla la relación entre el doctor Farabeuf y la enfermera. Ambos tienen sexo en el anfiteatro, lugar de las operaciones clandestinas realizadas el doctor

463 Véase 1.1.2 Montaje y Transgresión.

464 “Introdujo a la monja en la cópula” T. del E.

Farabeuf. Sugerentemente, comparten erotismo sobre la mesa de operaciones: “Sus muñecas estaban atadas al armazón de la mesa de operaciones por unos lienzos de lino, preparados quizá con los restos de las sábanas en que Farabeuf había consumado el acto llamado carnal o *coito* con ‘Mme. Farabeuf’”(p.185). Así pues, se le agregaría un estímulo metódico al acto en sí, además de elementos de sumisión, representados por las correas de la mesa de operaciones.

Finalmente, como se trata de una abstracción personal, el narrador no puede definirla a cabalidad, por lo que se constriñe a decir:

Ahora ya tu cuerpo es un hecho absoluto: ¿Qué exige tu carne más allá de este abrazo definitivo? ¿Cómo poder alcanzar el absoluto de esta quietud que ahora sólo es tuya? El goce es infinito y sin embargo en tu inmovilidad lo has agotado. Quisieras reflejarte en el espejo. ¿Quisieras reflejarte en el espejo? No bastan todas las sombras que te ciñen para concretar un punto de luz en tu mirada. Ahora estás aquí. Me perteneces en la medida en que tu muerte es la desnudez de mi cuerpo tendido al lado de tu cuerpo. La desnudez no es sino un signo de tu disolución. El amor con que mis ojos habrán de mirarte tendida en esa plancha de mármol hará que tu significado —el significado de tu lentitud infinita— se vuelva comprensible, y las palabras que hubieras querido pronunciar sólo serán audibles para mí. (p.239)

Como se puede notar, ante la unión de las dos perspectivas descritas percibe a su cuerpo como un hecho absoluto; es decir, completo, sin limitaciones. Mencionan que el goce es infinito, lo que recuerda la perspectiva de Elizondo respecto a la tortura donde un instante, paradójicamente, revela una eternidad. Por otro lado, parte del amor, a través de la mirada, para significar el cuerpo de ella. Sin duda, la comunión es completa, ya que ambos tienen una idea específica.

3.4.4 Recreación del cuerpo y de un instante

Finalmente, existe una recreación de la idea de cuerpo y de instante; es decir, tanto el narrador y la mujer joven intentan realizar una representación de la imagen del supliciado en China, para ello montan una puesta en escena que contará con elementos estéticos, o por lo menos que sustituyan las carencia de los originales, tales es el caso del libro o el espejo, y así cumplan una función dentro del instante imaginado.⁴⁶⁵ Toman la esencia del *Leng T'che*, la que se encuentra vinculada con el erotismo, la violencia con un carácter religioso; pero. le

465 Ver 1.4.3 Reflejo como forma de transgresión.

agrega elementos teatrales, así como una metodología propia de la medicina, todo ello con la ayuda de Farabeuf y la enfermera.

Se trata de un montaje sobre la idea del cuerpo donde, ante la cantidad de referentes que tiene, se extrae una idea abstracta del mismo. Del mismo modo, la pareja protagonista cumple diferentes roles dentro de esta representación que alcanza su plenitud en la memoria del narrador quien, al contar lo acontecido y los elementos que ayudaron a confeccionarla, logra darle un sentido estético a lo que en la escenificación se llevó a cabo. Ahora bien, toca el turno de analizar la participación del narrador y la mujer joven, ya que dentro de sus motivos subyacen tópicos relacionados con el proceso de transgresión, eje central de esta investigación.

De entrada la mujer joven, núcleo central de la imagen, ofrece su cuerpo en sacrificio, pero no es un sacrificio común, sino que existe un latente sentido del goce. Lo que ella busca es experimentar las mismas sensaciones sobre su cuerpo que es supliciado, pero con otro enfoque. Refocila sobre la idea de un orgasmo al momento de sentir las cuchillas sobre su piel: “Concéntrate tan sólo en tu cuerpo. Es él, más que tu memoria, el que sufre esta prueba exquisita y cruenta. ¿Estás dispuesta? ¿Te arredra el posible dolor que te cause esta experiencia?” (p.248). El narrador le pide que se concentre en su cuerpo ya que será allí donde todas las sensaciones tendrán lugar. Ante la inminente llegada de Farabeuf, el narrador le hace una serie de preguntas con la aparente intención de tranquilizarla, sin embargo, también dan atisbos de la naturaleza del acto.

Sin duda, lo que la mujer busca es el placer que le puedan provocar las sensaciones. Así, el placer se vuelve su motivo principales que, como se ha venido manejando es un lugar donde fluctúa la transgresión. El acto de gozar, sentir placer y regodearse sobre la violencia y la crueldad vinculada al erotismo es una acción fuertemente transgresora. Relacionado con el placer, y su presencia en la obra de Elizondo, Octavio Paz señala:

Pero la naturaleza del placer es doble o triple: es la fascinación imaginaria del instinto animal y la respuesta física a una necesidad psíquica, la interrupción brutal del cuerpo y sus humores en el convivio filosófico y el paulatino desvanecimiento del falo y la grupa en el lecho libertino. El placer es riguroso, como los ejercicios del ascetismo; y es penetrante, como el pensamiento. Elizondo asume esta exigencia; sus obras son el relato de la incursión (una penetración) en esa región que es, por definición, el dominio de lo ininteligible: la “noche oscura del alma” y la noche, no menos oscura, del cuerpo.⁴⁶⁶

466 Octavio Paz, en “El signo y el garabato” en *Farabeuf: Edición conmemorativa por el cincuenta aniversario de su primera edición...* Op. Cit., p. 206.

Paz plantea una dualidad: el instinto animal y la necesidad psíquica que, como se habló en lo referente al montaje, en una dialéctica puede extraerse una idea abstracta. Dentro de la mujer subyace una necesidad psíquica; es decir, la duda respecto a cuáles son las emociones, los sentimientos y la sensación de una cuchilla sobre su cuerpo, lo que implica un razonamiento: “Sí, es el instante de su muerte: he ahí otra conjetura. Trata de imaginar lo que se siente...”(p.225). Asimismo, el instinto animal, es decir el placer erótico, se halla cuando presenta una excitación severa al contemplar la fotografía: “[...] qué duda cabe, la mujer que excitada sexualmente por la fotografía del *Leng Tch'é* se entregó al hombre mediante el acto llamado carnal o *coito*, inducido, como es de suponerse, por la insistente presentación a la mirada de ella de una copia fotográfica que reproducía...” (p.148).

Por otro lado, la joven también realiza un proceso de creación, un poco más velado que el del narrador: “Te sientes abrumada por la presencia demasiado tangible de ese ser que has creado y que hubieras querido ser. Algo en toda tu vida se te escapa. Un instante quizá. Un instante definitivo que puede darte la clave de lo que realmente eres o de lo que has dejado de ser para turbarte tanto” (p.208). La mujer crea al hombre mutilado (supliciado) al otorgarle características que tal vez no tenga, pero que ella interpreta (o infiere) que se trata de un acto erótico. Para ella no es importante una revolución en China o la metodología del *Leng T'ché*, lo que a ella la atrapa es el acto de la mutilación, la penetración de las cuchillas y la expresión de éxtasis.

Son todos estos factores, en combinación, lo que da un asomo a las razones que la llevaron a prestarse para un acto de esa índole: “Cómo, si no, te hubieras sentido tan penetrada por ese cuerpo que te era ajeno?” (p.120). Se vuelve modelo para una representación (o recreación de un suplicio) con otra significación transgrede el significado del suplicio original. Así pues, se transforma en materia prima para la representación del narrador, lo que equivale a ser el lienzo en blanco sobre el que se realizarán los trazos, o cortes, en busca de reproducir una sensación que, para un pensamiento como el occidental, luce brutal.

Inicialmente, se postuló la idea de que se trata de una “recreación” en el sentido de que la representación y la posterior imagen mental del narrador, esto en el orden cronológico que no corresponde a la novela y que ya se ha tratado a lo largo de este estudio, tiene como fin la formulación de un producto nuevo cuya base será principalmente la fotografía, así como

otros elementos estetizados. Asimismo, otras de las acepciones de la palabra refieren “divertimiento” o “distracción”. Dichos significados también se encuentran al interior de la representación: “Como una prueba de amor he decidido regalarte hoy un rato de esparcimiento. Celebramos, tú y yo, un aniversario secreto. No lo habrás olvidado, ¿verdad?” (p.243). Lo que le da un carácter lúdico que lo acerca a la creación.⁴⁶⁷ Él toma a la mujer joven y se adueña de su cuerpo, lo vuelve un punto donde recrearse. Si la joven obtendrá placer en las sensaciones, él lo conseguirá en la recreación; es decir, en los preparativos, en la observación y manipulación del cuerpo femenino: “Me perteneces ahora como la muerte pertenece a la vida, ¿no? Afuera no cesa la lluvia. Déjame descubrir la blancura de tu cuerpo. Déjame adivinar la sangre bajo la piel. Entrégame esa carne cuyo único destino es la mutilación”(p. 251). De tal modo que su dicha vendrá de la creación de un instante, del placer que conlleva articular una representación, de regodearse en la hechura de un recuerdo que se acerca más a una obra que a una remembranza exacta.

Al manipular el cuerpo de la joven, el narrador se convierte en un artífice de un erotismo vinculado al acto imaginativo, puesto que:

El placer está condenado a la dialéctica, por decirlo así. Cada uno de sus movimientos es una pregunta—y cada respuesta es una negación. Esta condenación filosófica es, quizá, el origen de la literatura erótica: su mundo es el de la imaginación. No hay una realidad erótica propiamente dicha porque el erotismo es, por su naturaleza misma, representación imaginaria. Así, en un extremo, colinda con la filosofía: es una crítica de la realidad; en el otro, colinda con la imaginación: puebla el espacio real y deshabitado con sus fantasmas.⁴⁶⁸

El narrador, al maniobrar sobre la carne virgen, metáfora de operar la materia prima, ejerce una crítica a las ideologías establecidas, tanto la religiosa como la médica. De modo que, el acto imaginativo deviene de la facturación del recuerdo, dado que es allí donde se puede apreciar la crítica a la realidad. La representación, o puesta en escena, se lleva a cabo en el plano real, intradiegeticamente hablando, y el factor imaginativo se halla en figuración del recuerdo, expuesto al inicio de la novela transgrediendo el orden lineal, y que se presenta

467 Para mayor profundidad al respecto, se invita a revisar los siguientes apartados. *1.6 Noción de juego*, para una relación directa con el carácter lúdico en la novela; asimismo, en lo que refiere a la creación: *1.3 La transgresión como experiencia estética*; *1.4.1 Niveles narrativos*; *1.4.3 Reflejo como forma de transgresión*; *2.2.1 Instante poético* y *2.3.1 Recuerdo como creación a partir de la mirada*.

468 Octavio Paz, en “El signo y el garabato” en *Farabeuf: Edición conmemorativa por el cincuenta aniversario de su primera edición... Op. Cit.*, p. 209.

como un hecho real, indiscutible, aunque tenga una suerte de componentes estéticos que fueron sacados de su contexto original.⁴⁶⁹

Así pues, el narrador regresa a ese estado de ingenuidad en la que sólo importa la recreación, en la que no existe una imposición ideológica propia del racionalismo y los instintos, al igual que los deseos, pueden cumplirse sin culpa posterior: “Ahora ya eres mía. Yaces sobre la plancha y todo mi placer se anega en tu mirada sorda. Ya no eres sino una palabra. ¿Osaría proferir tu nombre bajo esta bóveda?” (p.238). Es aquí donde el narrador ya plantea que su placer se halla en la mirada y que la única manera en la que puede asimilarlo es por medio del lenguaje, es decir la palabra. Sólo a través del lenguaje, y de las imágenes que de él se desprenden, puede expresar la idea concreta que busca arraigar en su memoria, puesto que la representación carece del simbolismo necesario y se queda en una mera escenificación.

Y es que el erotismo y el lenguaje se encuentran íntimamente ligados. No se puede entender uno sin el otro, ya que, como señala Octavio Paz: “La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afección, que el primero es una poética corporal y la segunda una erótica verbal”.⁴⁷⁰ No se trata de una violencia banal, un acto carente de sentido, sino de una búsqueda del erotismo en todos sus formas: Un instante poético.⁴⁷¹ En la medida que, por el discurso el narrador lo va re-construyendo se transgrede esa barrera que la realidad le impone, por su carencia de sentido.

Así pues, el narrador observa y crea a partir de la mirada. Transgrede su realidad, dotada de muchos elementos dispersos y concibe un recuerdo que nunca sucedió, tal como él lo quiere, a partir de una representación teatral. Se toma la libertad de recordarlo tal cual lo desea y así, por medio de la transgresión de su entorno, puede recrear su realidad, darle un sentido más estético y simbólico y, por ende, más disfrutable. Por esa delectación, dado que no se realiza por entero en su plano real, es que tanto el narrador como la mujer joven se apartan del grueso de la sociedad: “Vas a iniciarte en un misterio del que sólo tú, entre todos los seres humanos,(sic) vas a ser partícipe y yo te lo ofrezco, humildemente, en este día, porque te amo. Comprendo que es un regalo modesto, unos cuantos minutos de un esparcimiento singular” (p.245).

469 Véase 1.4.3 Reflejo como forma de transgresión.

470 Octavio Paz, “Los reinos de Pan” en *La llama doble: Amor y Erotismo... Op. Cit.*, p. 10.

471 Véase 2.4.1 Instante poético.

Finalmente, toda esta representación, y la posterior imagen mental, tiene como meta la experiencia del erotismo. La pareja protagonista se encarna en una dialéctica de roles para disfrutar de los placeres que el cuerpo, dentro de sus posibilidades, puede otorgar, ya que: “[...] la parte femenina del erotismo aparecería como la víctima, y la masculina, como el sacrificador; y en el curso de la consumación, uno y otro se pierden en la continuidad establecida por un primer acto de destrucción”.⁴⁷² Lo anterior denota que tiene que existir una destrucción, una ruptura, en este caso de las prohibiciones impuestas, a la que sólo se accede vía el proceso de transgresión.

Conclusiones preliminares

Finalmente, en este último capítulo, se exploraron las distintas prohibiciones que recaen sobre el cuerpo. Por el nivel de prohibición que atañe al cuerpo, éste se vuelve un campo perfecto para la transgresión. Frente a la prohibición en el campo de la medicina, la ceremonia descrita por el narrador, el instante re-creado, intentará quitar ese afán “objetivizador”. Por otro lado, el *Leng Tch'é*, es decir, el suplicio es su reflejo, por las características que comparten, aunque sus objetivos sean diametralmente opuestos. De modo que, el narrador sólo utiliza al doctor Farabeuf para el proceso, pero sin apegarse al discurso médico que representa. Los médicos, al igual que los verdugos, al interior de la trama, sólo son un medio para acceder a la esencia del suplicio, esta parte maldita, en palabras de Bataille, que guarda lo más oscuro pero que al mismo tiempo es liberadora.

Por otro lado, como parte del discurso de *Farabeuf o la crónica de un instante*, permea una idea de transgresión a diferentes aspectos de la religión católica: el abate y la monja sostienen relaciones sexuales; la mujer joven y el supliciado como figuraciones de Cristo, en su figura de Mártir y en su sentido de sacrificio.

Finalmente, por medio del montaje del cuerpo; es decir, la unión de lo médico y lo religioso genera una imagen totalizadora y mucho más compleja del cuerpo, esto lo confirma el narrador al definir al cuerpo de la joven como “un hecho absoluto”, esto apoyado por el erotismo y la palabra.

⁴⁷² George Bataille, “Introducción” en *El erotismo... Op. Cit.*, p. 23.

Conclusiones finales

Al estudiar el proceso de transgresión en *Farabeuf* como hipótesis de lectura, se lograron percibir distintas estrategias discursivas, atrevimientos literarios e innovaciones en el campo de la escritura. De entrada la semejanza entre el proceso de la transgresión y el montaje, pues ambos se sustentan en una dialéctica más que en una ruptura; En Eisenstein y su principio de montaje, Elizondo encontró el vehículo perfecto para explorar las prohibiciones al cuerpo, las posibilidades del tiempo y la literatura.

Sin duda, la novela se erige como un complejo entramado de imágenes, voces narrativas, espacios y tiempos que están estructurados en pos de una unidad narrativa. Elizondo lo consiguió al adaptar la cosmovisión de China, en particular la referente al *Taoísmo*; no obstante, al ser un pensamiento poco familiar, provoca un choque o una ruptura, efecto que el autor buscaba. Asimismo, la inclusión de la fotografía del *Leng Tch'é* que, por sus características, y las descripciones pormenorizadas a lo largo de la trama, provoca otro choque con el lector. Esa es una de la particularidades de *Farabeuf*, la de provocar rechazo y fascinación a la vez.

Dicha fascinación deviene de una composición estética con elementos tan crueles como el *Leng Tch'e*, pero que por el acomodo, manejo del discurso y los términos en los que es expresado, se puede volver sublime, en términos estéticos. De modo que, al interior de la trama, la transgresión se torna en una experiencia estética, relacionada con el proceso creador que, frente al proceso memorístico, es su reflejo y complemento.

Por otro lado, al dividir la trama en distintos espacios y tiempos nos permite mayor claridad en el desentrañamiento de la obra. Sustentado en la teoría de Bajtín, se ve que en la composición de *Farabeuf* se intercalan diferentes cronotopos que contextualizan la imagen mental o final, creada por el narrador. Un análisis de este tipo permite mostrar algunas de las estrategias narrativas de Salvador Elizondo, como el reflejo; es decir, que muchas de las correlaciones que se establecen por la forma, como el suplicado, la estrella de mar, y el símbolo *liú*; asimismo, por los sonidos, como lo es la ouija y los pasos de Farabeuf, los tumbos de las olas y el tocadisco al interior de la Casa, entre otros.

Cabe destacar el cambio en cuanto al tono del discurso: de lo solemne a lo cómico. Elizondo se ficcionaliza al interior de la trama, y trata de manera irónica la labor de la

escritura al llamarse a sí mismo “novelista inhábil y fantasioso”, así como la mención y transcripción de algunos pasajes del *Manual de Técnica Operatoria* de Louis Hubert Farabeuf, lo que habla de un manejo muy “hábil” de los recursos narrativos, así como del discurso; esto siguiendo la dinámica de Elizondo, pues él fue un escritor que exploró en *Farabeuf*, y toda su obra, la imagen del escritor y la idea de escritura por lo que, al proponerlo como “inhábil”, ironiza con su concepto de escritura.

En cuanto al manejo de la temporalidad, sobresale la intertextualidad que Elizondo propone respecto al texto de la *Odisea*. Dicho recurso permite perfilar mejor la idea de creador frente al que recuerda. Sin duda, el paso de Ulises a Homero, de acuerdo con Blanchot, es un proceso similar al narrador, pues sus amarras son metafóricas, sólo observa el ritual, y el placer se hallará en el instante de recordarlo, de regresar a él y, al mismo tiempo, re-crearlo; es decir, que en la medida en que el narrador lo va recordando, también lo va creando pues lo va estetizando en su memoria, de allí su importancia como espacio narrativo en la trama.

Aquí es donde se encuentra uno de los ejes centrales de la novela. Frente al hecho de que la vida sólo tiene sentido en la violación del tiempo, de acuerdo con Cioran, la novela explora distintas maneras de darle sentido a su vida. Desde la re-creación de ese instante donde la joven va a ser mutilada, acción que no sucede pues, de lo contrario, el instante se terminaría; en otras palabras, el narrador necesita mantener la tensión del corte, la insinuación de destrucción, pues lo que mantiene el fluir es el deseo de cortar. Para mantener, en la medida de lo posible, el instante en la narración, Elizondo usó discursos de otras artes, particularmente visuales, como el cine, la fotografía y la pintura.

Otro de los métodos expuestos en la novela para este “rebasamiento del presente” que representa, para Cioran, la nostalgia es el ritual. El proceso ritualístico dentro de su naturaleza permite traer un tiempo mítico al presente por medio de la representación. Así, en el último capítulo se presenta la puesta en escena que se convertirá en el rito expuesto al inicio, la ceremonia, el instante que busca re-crear. De modo que, si se parte de que es una representación, frente a la imagen que propone en su memoria son muy diferentes, de allí que se proponga un proceso creador. Entre la representación y la ceremonia en la Casa media la subjetividad del narrador.

Ahora bien, el tiempo que se busca recuperar en la ceremonia es el instante de la muerte del supliciado y el espacio es su cuerpo; en otros términos, lo que la joven quiere es representar al supliciado, para sentir lo que el sintió y acceder al éxtasis que la cara del supliciado muestra al momento del corte en la fotografía. La re-actualización que implica el rito será en materia de cuerpo, de allí su importancia en la trama.

La corporalidad se erige sobre un principio de montaje donde dos representaciones generan una idea total, de acuerdo con Eisenstein. En este caso, una representación sería la concepción religiosa y la otra la médica que, ante sus prohibiciones, tienen un alto grado de crueldad en su pensamiento. De modo que, al juntar estas perspectivas se genera una idea mucho más completa de la corporalidad.

Asimismo, las semejanzas entre la cirugía y el *Leng Tch'é*, entre el Cristo en la cruz y el supliciado en la picota sólo son muestra de que lo violento, la parte maldita a la que refiere Bataille, se encuentra en el ser humano, ya sea de oriente u occidente. Por otra parte, las parejas: el abate y la monja; el doctor y la enfermera. Ambos tienen relaciones sexuales, a pesar de que son representaciones de distintas prohibiciones sobre el cuerpo, demostrando la importancia capital del erotismo en la vida humana.

Finalmente, una obra como *Farabeuf* todavía ofrecerá nuevos horizontes de interpretación. Dentro de su riqueza literaria aún quedan procesos, dicotomías, que requieren un análisis más detallado. Espero que mi aporte a los estudios críticos sobre la obra de Salvador Elizondo sirva de peldaño para la profundización de esta novela, y toda la obra del autor.

Referencias bibliográficas

Bibliografía básica

Elizondo, Salvador, *Farabeuf o la crónica de un instante*, Madrid, Cátedra, 2000.

Bibliografía complementaria

Akobson, Roman, “Sobre el realismo artístico” en Todorov, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México D.F., Siglo XXI editores S.A de C.V., 11 ed, 2007.

Alatorre, Claudia Cecilia, “Comedia” en *Análisis del drama*, México, Grupo Editorial Gaceta, Colección Escenología, 1987.

Aristóteles, *La poética*, México D.F., Colofón S.A. de C.V., 2001.

Bachelard, Gastón, “Imaginación y materia” en *El agua y los sueños*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1978.

Bachelard, Gastón, *La intuición del instante*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2°ed, 2002.

Blanchot, Maurice, “El canto de las sirenas” en *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1959.

Bajtín Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

Barthes, Roland, *Cámara Lúcida*, Barcelona, Paidós, 1989.

Bataille, George, *Breve historia del erotismo*, Uruguay, Ediciones Calden, 1970

-----, *El Erotismo*, México, D.F.: Tusquets Editores, 2005.

-----, “Más allá de la seriedad” en *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Ensayos 1944-1961, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora S.A., 2001.

-----, *La parte maldita, precedida por la noción de gasto*, Barcelona, Icaria S. A. de C. V., 1987.

-----, *Las lagrimas de Eros*, Barcelona: Tusquets Editores, 2000.

- , *Teoría de la religión*, Madrid: Taurus, 1998.
- Becerra, Eduardo, "Introducción" en *Salvador Elizondo, Farabeuf o la crónica de un instante*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Bergson, Henri *La risa*, Madrid, Sarpe, 1986.
- Borges, Jorge Luis, "El tiempo circular" en *Historia de la eternidad*, México D.F., Random House Mondadori, Colección de bolsillo, 2011.
- Caballero, Alberto, *De la banda de Moebius a la Botella de Klein*, Barcelona, 1994, en http://www.geifco.org/a-caballero/descargas/de_la_bm_a_la_bk.pdf [consultado el 3 de febrero de 2016].
- Caillois, Roger, *El hombre y lo sagrado*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1974.
- , *Los juegos y los hombres: La máscara y el vértigo*, México D.F., Fondo de Cultura Económica S.A. de C.V., 1986.
- Campbell, Joseph, "La separación de oriente y occidente" en *La máscara de Dios: Mitología Oriental*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- Castañón, Adolfo, *Farabeuf visto por Salvador Elizondo* en *Confabulario. Segunda época* Sitio web: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/providence-alan-moore-visita-a-lovecraft/>. [Consultado en 2015, Agosto 14].
- Cioran, E.M, "Genealogía del fanatismo" en *Breviario de podredumbre*, Traducción y prólogo de Fernando Savater. España, Taurus, 1979.
- Curley, Dermot F., *El castillo de Marienbad o nueve sugerencias para leer Farabeuf* en Casa del tiempo, Vol. VII, 66-69, (Agosto 25), De http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/86_mar_2006/index.html. Base de datos. [consultado el 16 de Diciembre de 2016]
- De Certau, Michel, *La escritura de la historia*, México D. F., Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia, 2da ed., 2006.
- De la Colina, José, "Apuntes hacia una teoría de S. E., o del escritor como *el escritor*" en *Revista Biblioteca de México*, (Mayo-Junio, 2003), N. 75, México.
- Eisenstein, Sergei, "Caligrafía" en *Memorias inmorales, autobiografía de Sergei M. Eisenstein*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor S.A., 1987.
- , "Palabra e Imagen" en *El sentido del cine*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974,

- Eliade, Mircea, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, , 2009.
- , “El nacimiento del cristianismo” en *Historia de las creencias y las ideas religiosas. Vol II: De Gautama buda al triunfo del cristianismo*, Barcelona, Editorial Paídos, 1999.
- , “El tiempo sagrado y los mitos” en *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 2ed, 1973.
- Elizondo, Salvador, “¿En qué parte del cuerpo...” en *Cuaderno de escritura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- , “George Bataille y la experiencia interior” en *Obras completas Vol. III*. Mexico D.F: Colegio de México, 1994.
- , “Génesis de *Farabeuf*” en *Farabeuf: Edición conmemorativa por el cincuenta aniversario de su primera edición*, México D.F., El Colegio Nacional, 2015.
- , “De la violencia” en *Cuaderno de escritura*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- , “El I Ching” en *Obras completas, Vol. III*. Mexico D.F: Colegio de México, 1994.
- , “Muerte sin fin”, en *Obras completas, Vol. III*. Mexico D.F: Colegio de México, 1994.
- , “ Morfeo o la decadencia del sueño” en Salvador Elizondo, et al, *Snob*, México D.F., Aldus, 2004.
- , “Teoría mínima del libro”, *Cuaderno de escritura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- , “Teoría mínima del libro”, *Cuaderno de escritura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- , “Invocación y evocación de la infancia” en *Cuaderno de escritura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- , “La esfinge perpleja” en *Cuaderno de escritura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- , “Gironella”, en *Cuaderno de escritura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

- , "Tiempo y literatura mexicanos", en *Contextos en Obras Completas Vol. II*, Mexico D.F.: Colegio de México, 1994.
- , "Arquitectura y tiempo perdido", en *Contextos en Obras Completas Vol. II*, México D.F., El Colegio Nacional, 1994
- , "La historia según Pao Cheng" en *Narda o el verano en Obras completas Vol. I*, México D.F., El Colegio Nacional, 1994
- , "Del tiempo y el río", en *Contextos en Obras Completas Vol. II*, México D.F., El Colegio Nacional, 1994
- , "Cincuentenario de Ulysses", en *Contextos en Obras Completas Vol. II*, México D.F., El Colegio Nacional, 1994
- , "Regreso a casa" en *Memorias de la Academia Mexicana. Discursos de recepción, oraciones fúnebres, homenajes y otros discursos*, México D.F., Academia Mexicana, Tomo XXIV, 1989, p.212. Salvador Elizondo fue elegido miembro de la Academia Mexicana de la Lengua el 13 de Agosto de 1976. Este discurso fue pronunciado el 23 de octubre de 1980.
- , "Sofía Bassi y los continentes del sueño" en *Cuaderno de escritura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- , "Francisco Corzas" en *Cuaderno de escritura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- , "La esfinge perpleja" en *Cuaderno de escritura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- , "Prólogo: Hacia el teatro puro", en *Miscast o Ha Llegado la señora Marquesa... Comedia opaca en tres actos en Obras Completas Vol. II*, México D.F., El Colegio Nacional, 1994
- , "De la violencia" en *Cuaderno de escritura*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998
- , "La esfinge perpleja" en *Cuaderno de escritura*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998
- , " Teoría del infierno y otros ensayos" , en *Obras completas Vol. III*, México D.F., El Colegio Nacional, 1994
- , *Sujeto, verbo y complemento en Casa del tiempo, Vol. VII*, 49-56, (Agosto 25 en

http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/86_mar_2006/index.html. Base de datos. [consultado el 16 de Diciembre de 2016]

Fe, Marina, *Farabeuf, el libro de las mutaciones en Casa del tiempo, VOL: VII*, 70-74. (Agosto 25), en

http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/86_mar_2006/index.html. Base de datos. [consultado el 16 de Diciembre de 2016]

Foucault, Michel, "Prefacio" en *El nacimiento de la clínica: una arqueología de una mirada médica*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina S.A. de C.V., 2004

-----, "Las meninas" en *Las palabras y las cosas*, México D.F., Siglo XXI editores S.A. de C.V., vigésima edición, 1990.

-----, "Prefacio a la transgresión" en *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Ediciones Paidós Iberica S.A., 1996.

Freud, Sigmund, "El Humor" en *Obras Completas Vol. XXI: El porvenir de una ilusión, el malestar de la cultura y otras obras*, Buenos Aires, Amorrortu Editores S.A de C. V., 2 ed, 1992.

García-Galiano, Javier, *La lectura perpetua* en Casa del tiempo, Vol. VII, 70-74 (2015, Agosto 25), http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/86_mar_2006/index.html. Base de datos. [consultado el 16 de diciembre de 2016]

-----, "Una lectura perpetua" en Salvador Elizondo, *Farabeuf: Edición conmemorativa por el cincuenta aniversario de su primera edición*, México D.F., El Colegio Nacional, 2015.

Genette, Gerard, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989

Girard, Rene, "La unidad de todos los ritos" en *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Editorial Anagrama, 4ed, 2005

Glantz Margo, *Farabeuf: escritura barroca y novela mexicana*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006

González , Emiliano, "Salvador Elizondo: mi finalidad es realizar una escritura pura", *La cultura en México*, suplemento de Siempre!, núm. 499, 1 septiembre 1971, II - IV .

Gorostiza, José, *Muerte sin fin y otros poemas*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1964.

- Gutiérrez Piña, Claudia, Liliana, *La estrategia escritural en el Grafógrafo de Salvador Elizondo*, Tesis para obtener el grado de Doctorado en Literatura Hispánica , El Colegio de México, 2013.
- Gutierrez Saenz, Raul, “Los presocráticos” en *Historias de las doctrinas filosóficas*, México, D.F., Editorial Esfinge S.A. de C.V., 19°ed, 1988.
- Huizinga, Johan, “Esencia y significación del juego como fenómeno cultural” en *Homo Ludens*, Madrid, alianza Editorial S.A. de C.V., 7° ed, 2008.
- Jiménez, José, *Imágenes del hombre*, Madrid, Tecnos, 1986.
- Kant, Emmanuel, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime / introd. y notas de Luis Jiménez Moreno*. Madrid, Alianza, 1990.
- Knauth, Lothar, *EL INICIO DE LA SINOLOGÍA OCCIDENTAL: Las traducciones españolas del Ming Hsin Pao Chien*, Taipei, Taiwan, (Agosto 1969) en <http://estudiosdeasiayafrika.colmex.mx/index.php/ea/article/download/92/92> . [consultado el 15 de Diciembre de 2016].
- Lacan, Jacques, *El seminario libro XII (1964-1965): Problemas cruciales del psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Le Bretón, David, “Lo inaprehensible del cuerpo” en *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2002.
- Le Bretón, David, “Introducción” en *La sociología del cuerpo*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2002.
- Manzor-Coats, Lillian, “Problemas en Farabeuf mayormente intertextuales”, *Bulletin Hispanique*, 1986, núm.88:3-4, p. 465-476.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, S.A., 1993.
- Montiel Figueiras, Mauricio, “Fabricante de espejos: Salvador Elizondo” en Salvador Elizondo, *Farabeuf: Edición conmemorativa por el cincuenta aniversario de su primera edición*, México D.F., El Colegio Nacional, 2015.
- Nietzsche Friedrich, *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 1990.

- Onfray, Michel, “Prefacio: la feliz voluptuosidad de las libidos gozosas” en Teoría de un cuerpo enamorado: por una erótica solar, Valencia, Pre-Textos, 2002
- Páramo Valero, Víctor, *El eterno dualismo antropológico alma-cuerpo: ¿roto por Laín?*, *Thémata. Revista de Filosofía*, N° 46, 563-569, (2012 - Segundo semestre).
- Paz, Octavio, “El ocaso de la vanguardia” en *Los hijos del limo* en *Obras completas*, Tomo I. La casa de la presencia, 2a edición, Edición del autor, FCE, México. 1994.
- , “El signo y el garabato” en *Farabeuf: Edición conmemorativa por el cincuenta aniversario de su primera edición*, México D.F., El Colegio Nacional, 2015.
- , “Los reinos de Pan” en *La llama doble*, México D.F., Editorial Seix Barral S.A. de C.V., 1994.
- , “Trazos” en *Chuang-Tzu*, Madrid, Ediciones Siruela, 2000, p. 59
- Pimentel, Luz Aurora, “La dimensión espacial del relato” en *El relato en perspectiva*, México D.F., Siglo XXI editores, 3°ed, 2005
- Quignard, Pascal, *Butes*, México D. F., Sexto piso, 2011.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española. Vigésima segunda edición. Tomo II*. México. D.F.: Espasa Calpe S.A. 2001.
- Reveles, Patricia, “Para una lectura iconotextual de Farabeuf de Salvador Elizondo” en *TRANS- Revue de littérature générale et compare*, 4 | 2007, (Publicado el 18 julio 2007), en : <http://trans.revues.org/212> ;DOI : 10.4000/trans.212. [consultado el 01 octubre 2016].
- Ricoeur, Paul, “El círculo entre narración y temporalidad” en *Tiempo y narración Vol.I*, México D.F., Siglo XXI Editores S.A. de C.V., 1995.
- Riezo Jorge, *Nietzsche: Estética, Religión y Moral: una antología*, Salamanca, San Esteban, 2000
- Romero, Rolando J.. (1990, Abril). Ficción e historia en Farabeuf. *Revista Iberoamericana*, LVI, 403-418.
- Rosenkrank, Karl, *Estética de lo feo*, 1ª edición. Madrid. Julio Ollero Editor, S.A. 1992.
- Safranski, Rüdiger, *El mal o el drama de la libertad humana*, México D.F., Tusquets Editores México, 2014

- Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación III y IV*, Barcelona, Ediciones Folio, S.A. de C.V., 2002
- Shmeling, Mamfred, *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa, 1984
- Shklovski, Viktor, “El arte como artificio” en Todorov, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México D.F., Siglo XXI editores S.A de C.V., 11 ed, 2007
- Tacca, Oscar, “Introducción” en *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973
- Valery, Paul, “La invención estética”, en *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor Distribuciones S.A. de C.V., 1990
- Zavala, Lauro, *Cómo estudiar el cuento*, México D.F. Trillas, 2 ed., 2014.
- Zabala, Lauro, “La literatura contemporánea y la metaficción posmoderna” en *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, Universidad Autónoma del Estado de México, 1998