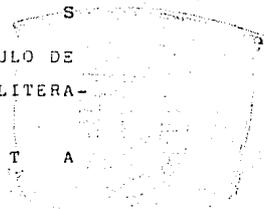


204
31

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO.
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS.

FARABEUF, de Salvador Elizondo.

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERA-
TURA HISPANICAS
P R E S E N T A



Adriana Ma. de Teresa Ochoa.



☆ 001. 2 1383
SECRETARIA DE
ASUNTOS ESCOLARES

MEXICO, D. F.

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SECRETARIA DE FILOSOFIA Y LETRAS

1989.

FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E .

	pág.
Introducción.	3
I. Escritura y realidad en <u>Farabeuf</u>	7
I.1. La escritura como productora de sensaciones	7
I.2. Realidad y solipsismo en <u>Farabeuf</u>	13
I.3. La dualidad antagónica del mundo	23
I.4. La presencia del <u>I Ching</u>	28
II. La memoria como método de reconstrucción.	34
II.1. La evocación en <u>Farabeuf</u>	37
II.2. La invocación en <u>Farabeuf</u>	48
III. El principio de montaje	52
III.1. Definición de algunos términos básicos	52
III.2. El montaje cinematográfico	55
III.3. El montaje, los ideogramas y la imagen literaria	57
III.4. El montaje en <u>Farabeuf</u>	62
a) La desintegración del evento en varios planos	62
a.1) Una estructura de múltiples combinaciones	64
a.2) Los diferentes planos de la acción	67
1) Variaciones en el uso de los tiempos verbales	68

2) Variaciones con respecto al narrador	71
3) Variaciones en el ritmo y la velocidad	72
b) El conflicto	74
b.1) Entre el evento y su duración.	75
b.1.1) La descomposición del evento en planos	76
b.1.2) La repetición	76
1. Como ancla en el tiempo.	76
2. Para completar imágenes.	77
3. Para crear un efecto acumulativo	77
b.1.3) La yuxtaposición de imágenes	78
b.2) Entre la estructura que le da el escritor y la lógica del evento que se narra	80
b.3) Entre los diversos planos	81
Conclusiones	84
Notas	89
Bibliografía	95

INTRODUCCION.

Mi primer contacto con Farabeuf me produjo una profunda sensación de horror y de angustia, sin embargo, también me fascinó. Intuía yo vagamente que tras ese caos aparente se escondía un secreto que era lo que le daba sentido al texto y que llamaba poderosamente mi atención.

Mi interés en un principio se centró en la identidad entre tortura y erotismo, ya que creo que es el aspecto que más impacta en un primer acercamiento; pero poco a poco, a través de una serie de lecturas, como la autobiografía de Elizondo y particularmente Cuaderno de Escritura, me hicieron percibir que no era en ese sentido por donde debía buscar. Por otra parte, ni Bataille ni los ensayos que leí sobre Farabeuf me parecieron convincentes y pensé que al abordar la novela desde esa perspectiva me estaría centrando en un problema que consideré secundario dentro de las posibilidades que el texto nos ofrece.

Encontré que Salvador Elizondo comparte con Edgar Allan Poe la concepción de la escritura como "productora de sensaciones", en el sentido de que la obra literaria debe estar diseñada por el escritor en función del efecto que desea producir en el lector, por lo que se valora como fundamental el aspecto técnico de la escritura. Poe, en La filosofía de la composición, muestra las ventajas de la elaboración en el arte y propone

un método para la composición de un poema, un soneto, un cuento o una novela, el cual implica que el escritor debe partir de un efecto que busca producir en el lector y en función de éste debe diseñarse la obra. De esta misma manera, Elizondo toma como punto de partida la fotografía del supliciado chino que encuentra en Las lágrimas de Eros de Georges Bataille y construye en torno a ella una "historia de amor" en la que tortura y erotismo se vuelven valores idénticos. Sin embargo, éste es sólo el tema, el punto de partida para realizar un experimento a través de la escritura que consiste en producir en la mente del lector la imagen visual de un instante único, para congelarlo, eternizarlo, de la misma manera en que la fotografía lo hace. Se trata, pues, de equiparar, hasta donde sea posible, a la escritura con la fotografía.

Dado que esta propuesta se enfrenta con una serie de dificultades técnicas por la naturaleza temporal de la escritura, me pareció interesante centrarme en los procedimientos de composición que utiliza Elizondo para conseguir el efecto que busca. Para ello, nuevamente me resultó muy útil su autobiografía, ya que me di cuenta de su formación plástica y cinematográfica y descubrí también el interés y admiración de Elizondo por la teoría de Sergei Eisenstein sobre el montaje en el cine. A partir de lo cual decidí trabajar sobre la posible utilización de este principio en la composición de Farabeuf.

Lo que me propongo hacer en este trabajo es situar, en el primer capítulo, los vínculos entre la concepción de Farabeuf y la estética barroca y decadentista, y también conectar el texto con el sistema de pensamiento chino.

En el segundo capítulo me centro en el manejo de la memoria en la novela, la cual aparece como un método para conseguir un doble propósito: por un lado, tenemos que gracias a la evocación será posible salir del instante aprisionado y reconstruir y dar coherencia a la "historia", y por otro, encontramos la presencia de la invocación (que es parte de un rito), la cual opera para conseguir la producción de la imagen en la que se centra la novela en la mente del lector.

En el tercer capítulo abordo la definición de algunos términos básicos dentro del lenguaje cinematográfico, en especial el de plano, puesto que es fundamental para explicar la aplicación del montaje en la novela. Igualmente defino el término "montaje" en el cine y distingo entre el "montaje-relato" y el "montaje expresivo" de Eisenstein. Así mismo me propongo explicar la analogía que existe entre el principio de montaje cinematográfico, los ideogramas chinos y la imagen literaria, en particular aquélla que se produce mediante la metáfora y la comparación. Dicha analogía, creo yo, es la base de la estructura de Farabeuf.

En último término, abordo la aplicación propiamente dicha del principio de montaje en Farabeuf según lo concibe Eisens-tein para el cine y analizo fundamentalmente dos aspectos: Por un lado, el montaje implica necesariamente la fragmentación del evento en planos, y por el otro, existe un conflicto creado por la unión de elementos diferentes, gracias al cual surge una idea o un concepto.

A partir del análisis de estos tres puntos, me propongo realizar una lectura que se centra en los procedimientos de composición en Farabeuf, la cual, hasta el momento, no ha sido abordada por la crítica.

FARABEUF, DE SALVADOR ELIZONDO.

I. Escritura y realidad en Farabeuf.

"Este individuo vive presa de una fantasía morbosa consistente en concebirse a sí mismo y al mundo como un hecho narrado." Salvador Elizondo, El Hipogeo Secreto.

I.1. La escritura como productora de sensaciones.

Si bien es cierto que toda obra de arte deforma la realidad, también lo es que varía la actitud del artista frente a ella; en ocasiones, como en el realismo, se procura conseguir como efecto en el lector o en el espectador, según sea el caso, la sensación de "reproducir" la realidad; pero también existe el caso contrario, es decir, que el artista busque deliberadamente transgredir las leyes de la naturaleza, distorsionar su percepción natural. En este caso se antepone la categoría de artificio frente a la de naturalidad, esto es, que se busca ejercer un dominio sobre la naturaleza, no imitarla. Para ejemplificar esta actitud creo que es suficiente mencionar a Borro

mini¹, fundador de la arquitectura barroca en Italia, quien mediante la creación de una perspectiva falsa en la columnata del Palacio Spada en Roma, produjo un efecto visual equívoco: en un espacio de poco más de 10 mts. construyó un corredor que por efecto de la perspectiva aumenta la sensación de profundidad y extensión del mismo. Al fondo, colocó una estatua que a primera vista parece ser de gran tamaño, sin embargo, cuando el visitante se acerca advierte con sorpresa que se trata de una pieza pequeña². Este efecto equívoco que engaña a los sentidos no es fortuito, se consigue gracias al ingenio y a la habilidad técnica del arquitecto³.

Mencionar este caso específico es pertinente al abordar la obra de Salvador Elizondo, pues como él mismo reconoce en su autobiografía, el contacto con este artificio de Borronini provocó una honda impresión en él. Según afirma, le "reveló el sentido de toda una concepción estética que con los años ha**br**ía de influir en [su] obra"⁴. Esta concepción barroca impli**c**a, en primer lugar, la valoración de la ténica y el oficio al mismo nivel que la inspiración, lo cual se vincula a la idea de Edgar Allan Poe sobre la poesía como "productora de sensaciones". Según él, el escritor debe utilizar los recursos de composición de manera absolutamente consciente y deliberada. Esto es, que la estructura de la obra literaria debe estar diseñada por el escritor en función del efecto que se quiere con**g**

seguir en el lector⁵. Al respecto, Salvador Elizondo señala que "(...) siempre [ha] concebido la literatura como la realización de un género de la escritura que se cumple en un orden eminentemente técnico, pero de cuyos orígenes o de cuyo destino no está ausente el misterioso elemento de la emoción estética y del talento artístico (...)"⁶, de lo cual se desprende que no es posible entender cabalmente la obra elizondiana sin considerar como fundamental dicha preocupación formal y técnica. En este sentido es que existe una valoración de lo artificial frente al mundo natural, lo cual, además de ser una característica barroca, también comparten otros escritores posteriores que son relevantes en la obra de Elizondo, como los llamados "decadentistas", particularmente Baudelaire y Huysmans.⁷

Esta propuesta estética que tiende hacia una búsqueda de efectos y sensaciones a través de la escritura va a ser determinante en la concepción y en la estructura de Farabeuf, ya que se trata de un texto cuyo diseño ha sido elaborado cuidadosamente a fin de producir un efecto específico en el lector: la sensación de eternizar un instante mediante una imagen visual, aproximadamente del mismo modo en que la fotografía lo hace. Cabe destacar la dificultad técnica a la que se enfrenta Elizondo al tratar de producir, mediante la escritura, un efecto esencialmente visual. Esto es, que es necesario mani-

pular el carácter temporal de la escritura para provocar la sensación de que el tiempo se ha detenido, a partir, fundamentalmente, de la producción de la imagen de un instante preciso en la mente del lector.

La escritura, al igual que la música, es un arte temporal, lo cual significa que las "partes" de la obra se van presentando ante el lector de manera sucesiva, temporalmente hablando; no es posible captar la totalidad de la obra de un solo golpe como ocurre en las artes espaciales, entre las que se encuentran la pintura, la fotografía y la escultura, sino que se requiere un determinado tiempo para ello. Por lo anterior, podemos ver que hay un abismo entre uno y otro arte, ya que funcionan de manera aparentemente irreconciliable. Sin embargo, a partir de la invención del cine ha sido posible utilizar ambos tipos de lenguaje, ya que éste (el cine) posee, por un lado, la plasticidad de las imágenes, y por el otro, al encadenarlas se produce una forma de narración que se desarrolla dentro de un orden temporal. En este sentido, Farabeuf está planteada en términos cinematográficos, ya que dado el efecto que se quiere conseguir, se presenta como una posibilidad viable dentro del plano literario.

"La experiencia de entonces era una sucesión de instantes congelados. (...) ¿En qué mente hemos quedado fijos para siempre?"pág.86.*

En este punto me parece importante aclarar que una de las

* Todas las citas de Farabeuf están tomadas de la edición de Joaquín Mortiz, México, 1979⁵. (Serie del volador).

características esenciales del barroco es la del movimiento, y en Farabeuf, si bien el escritor pretende fijar y congelar un instante preciso, éste aparece en movimiento,

"Lo que era inexplicable era que, a pesar de tu inmovilidad (...), en ese momento que no ocupaba ningún lugar en la extensión del tiempo, se manifestó de una manera inconfundible la existencia de un movimiento(...)"
pág.26.

es decir, que no se trata de un instante estático como en una fotografía, sino más bien nos remite a una secuencia cinematográfica. De esta manera, tenemos que por un lado, Elizondo pretende frenar el acontecer al grado de que el lector perciba una especie de inmovilidad temporal, y por el otro, el instante que queda fijo no es estático, sino que en él encontramos movimiento.

Así pues, para dotar a su escritura de la fuerza visual y plástica que se propone, Elizondo incorpora el lenguaje cinematográfico, específicamente el procedimiento de montaje que proclama Eisenstein para el cine, como principal recurso de composición*.

Sobre la influencia del cine en la literatura señala Jean Michel-Bloch que "este fenómeno consiste en que algunos escritores se han puesto a pensar sus obras en términos de cine por el simple hecho de que estaban impregnados de él, además de que

* Este tema lo abordo en el capítulo III de este trabajo.

el cine impuso a la novela (...) una visión cinematográfica (del mundo). Esta influencia se ejerce en el sentido de que la novela se convirtió en soporte de imágenes no ya literarias, sino visuales."⁸

Jean Bloch-Michel se refiere en esta cita a la nueva novela específicamente, sin embargo, es posible aplicarla a Farabeuf, la cual podría decirse que mantiene un vínculo con la "nouveau roman" en este aspecto, ya que definitivamente está pensada en términos cinematográficos. En este sentido, es necesario mencionar que Farabeuf nos remite irremisiblemente a la película "El año pasado en Marienbad", de Alain Resnais, en donde se le da el mismo tratamiento al tiempo.

I.2. Realidad y solipsismo en Farabeuf.

Además de la valoración de la técnica y el diseño en la obra literaria, existe una segunda coincidencia o punto de contacto entre la estética elizondiana y el barroco, la cual se refiere a la actitud de distanciamiento de la realidad provocada por la conciencia - a partir de la 2a. Guerra Mundial - de la vulnerabilidad del mundo y de la realidad¹:

"Me percaté de la condición infinitamente vulnerable de nuestra apariencia, de nuestra concreción como partes constitutivas del universo, ese universo mismo se me volvió vulnerable, vulnerable a Dios, a los Stukas, a los chinos, a la locura, a la muerte, sin que por conocer su vulnerabilidad conociera yo su sentido."²

Ante esa sensación de inseguridad y de inasibilidad de la realidad, la escritura se presenta no sólo como una vía de distanciamiento, sino que constituye en sí misma una realidad autónoma a la que se aferra el escritor como tabla de salvación.

"(...) a partir del momento en que no dudé del carácter perecedero de todos nuestros sentimientos, el mundo exterior de la realidad se fue desdibujando lentamente y empezó a tomar forma otro mundo, quizá desmesuradamente limitado, pero infinitamente más aprehensible."³

La escritura se transforma en el vínculo a través del cual Elizondo se relaciona con el mundo, al mismo tiempo que funciona como un escudo protector ante la realidad. Sin embargo, lo más significativo es el hecho de que la escritura va a permi-

tirle tomar una distancia de la realidad concreta.

A partir de esta singular relación con la escritura, tenemos que Elizondo va a producir no mundos sensuales como sucede en la poesía de Góngora, sino realidades que se desarrollan en un plano eminentemente mental y que cobran sentido únicamente en función de la escritura. Esto es, precisamente, lo que ocurre con Farabeuf, ya que constituye un universo cerrado en donde no hay ninguna referencia, por lo menos aparente, a la realidad concreta en que vive el escritor e incluso resulta difícil ubicarla dentro de la tradición literaria mexicana⁴. Así pues, Farabeuf representa un ejercicio de escritura en función de sí misma, en el sentido de crear una "escritura pura" según los cánones de Mallarmé⁵, por lo que, como señala Margo Glantz, más que una novela tradicional, pretende ser, precisamente, una escritura⁶. Cabe señalar que esta inquietud aparece en algunos otros de sus textos, sobre todo en El Grafógrafo y El Hipogeo Secreto, en donde el objeto de la escritura es la escritura misma y su proceso de creación.

Si bien Elizondo en Farabeuf comparte con Mallarmé y Baudelaire la intención de crear una literatura cuyo fin sea ella misma, no puedo dejar de mencionar algunas coincidencias con la antinovela o "nouveau roman", entre las cuales se encuentran la introducción del lenguaje cinematográfico y la desaparición de un contenido anecdótico propiamente dicho.

La actitud de Elizondo frente a la realidad -ya lo mencioné- es la de establecer una distancia a partir de la escritura, lo cual implica, necesariamente, una mirada y una percepción de ella (la realidad) desprovistas de toda emoción. Elizondo escudriña, disecciona, analiza su objeto narrativo, pero sin involucrarse más que intelectualmente; existe un abismo entre la "realidad" y esa imagen fría y distante que simula serlo. Esta distancia es la misma que se impone el fotógrafo ante el espectáculo de la tortura, o bien es la mirada fría del Dr. Farabeuf ante el cuerpo que la Enfermera le ofrece tanto para el coito como para el suplicio.

Al mismo tiempo que Elizondo impone esta mirada distante y "objetiva" de la realidad, a la que podríamos equiparar con el reflejo especular, aparece constantemente la angustia, casi obsesiva, por determinar la naturaleza de lo que conocemos como "real". Y es precisamente a partir de las imágenes reflejadas en el espejo que se desencadenan una serie de conjeturas e hipótesis diversas en torno a la posibilidad de que la realidad no sea más que un solipsismo. Calderón de la Barca compara a la vida con el sueño, en tanto que Elizondo se pregunta si no se trata de una imagen reflejada en el espejo, o bien de un texto literario⁷.

"(...) me refiero al hecho posible, aunque desgraciadamente improbable, de que nosotros no seamos propiamente nosotros o que seamos cualquier otro género de figuración

o solipsismo (...) como que, por ejemplo, seamos la imagen en un espejo, o que seamos los personajes de una novela o de un relato literario (...)"

Otra de las conjeturas que aparece reiteradamente es la posibilidad de que la realidad no sea sino el producto de una mente que la piensa o que la imagina⁸.

"Tal vez eres (...) un hombre inventado, (...) que sólo existe como la figuración de otro hombre que no conocemos (...)"pág.15

"¿Quién hubiera podido imaginarnos con tanta realidad como hemos podido cobrar ahora? Tanta que este espejo ha llegado a reflejarnos (...)" pág.21.

Emparentada con la anterior, se encuentra la posibilidad de que se trate de la concreción de un recuerdo.

"Pensé (...) que yo era la materialización de sus recuerdos o acaso un ser hecho de olvido que alguien estaba recordando dándole con ello una materia que tal vez pesaba y ocupaba un lugar en el espacio."pág.30.

O, tal vez, las imágenes de una película cinematográfica o de una fotografía.

"Alguien ha señalado una posibilidad inquitante: la de que seamos nada más que las imágenes de una película cinematográfica."pág.91.

"¿Es que somos la imagen de una fotografía que alguien, bajo la lluvia, tomó en aquella plazoleta? ¿Somos acaso nada más que una imagen borrosa sobre un trozo de vidrio?"

En suma, existe una gama muy amplia de posibilidades con las cuales Salvador Elizondo especula en torno al carácter y

la naturaleza de la realidad, sin embargo, podemos decir que fundamentalmente se refiere a ella como un espacio mental. Así pues, texto narrativo, reflejo, idea, recuerdo...todo ello nos remite a un ámbito que se encuentra más allá de la realidad sensorial.

Por otro lado, es posible establecer una analogía entre esas "imágenes mentales" de la realidad y la fotografía. La fotografía, como el espejo y como la mirada elizondiana, "refleja" la realidad como un espectro, es y no es al mismo tiempo. Carece de concreción aunque finja tenerla; esto es, que no porque implique una reproducción "fiel" y "objetiva" de la realidad, es ella misma realidad.

La realidad tal cual se presenta ante nosotros de manera absolutamente inaprehensible; entre el mundo y nosotros se encuentran los sentidos, pero lo que percibimos a través de ellos puede ser falso o estar distorsionado. Esto plantea un problema filosófico sobre el conocimiento que no me parece pertinente abordar en este espacio, pero que posee una larga tradición. ¿Cómo podemos saber que lo que perciben nuestros sentidos es "real" y no un solipsismo? Es un hecho indudable el carácter engañoso de éstos, tal como nos lo demuestra Borromini en su columnata del Palacio Spada, lo cual genera una gran carga de angustia -como lo fue también en el barroco- que aparece recurrentemente en Farabeuf, así como en otros textos de Eli-

zondo. La negación de los sentidos y la concepción del mundo sensible como una mera ilusión no sólo está vinculada a toda la tradición idealista occidental, sino también con cierto tipo de filosofía oriental en la que se concibe a la materia como "maya" o ilusión.⁹

Como elemento que refuerza este sentimiento de inseguridad ante nuestra percepción sensorial del mundo que nos rodea, resulta pertinente señalar el carácter confuso, vago y ambiguo de los hechos que se narran.

"Las monedas (...) produjeron un leve tintineo, un pequeño ruido metálico, apenas perceptible, que pudo haberse prestado a muchas confusiones. De hecho, ni siquiera es posible precisar la naturaleza concreta de ese acto."pág.9 *

Como podemos ver en esta cita, existe un hecho sensible, un "pequeño ruido metálico", que es objeto de confusión y sugiere distintas posibilidades dentro de la narración: mientras que en algunos fragmentos del texto se manifiesta la posibilidad de que haya sido producido por tres monedas que caen, en otros se sugiere que se trata del choque de los instrumentos quirúrgicos que el Dr. Farabeuf guarda en su maletín. Al presentar ante el lector este carácter vago y confuso de los hechos sensoriales que conforman la imagen del instante del que pretende ser crónica la novela, Elizondo recalca la imposibi-

* Los subrayados son míos.

lidad de que los sentidos constituyan una vía directa de conocimiento del mundo. Ante los estímulos sensoriales que recibimos del exterior es preciso especular, sopesar racionalmente todas las posibilidades que se suscitan; establecer conjeturas y formular hipótesis para poder, hasta donde sea posible, aproximarse a la realidad.

"Esto, desde luego, es una conjetura:
 "¿Por qué?", dijo mirando fijamente a Farabeuf, pero éste, sin dirigirnos la palabra siquiera, se perdió en la oscuridad de aquel pasillo (...)." pág.109.

Sin embargo, la experiencia sensorial no es la única que va a presentar este carácter turbio e indefinido, ya que también lo encontramos en el ámbito de los recuerdos, en donde los hechos sucedidos van perdiendo definición y se cae en una especie de nebulosa cuando se pretende revivir un hecho del pasado.

"Alguien -no recuerdo si fue ella o si fui yo- puso un disco en el gramófono. Alguien corrió hacia la ventana (...)." pág.129.

"Te equivocas garrafalmente. Hay algo en tus recuerdos que te impide traerlos a la mente con la nitidez que fuera necesario. Todo ello es turbio y confuso." pág.129.

En ambos casos, ante los sentidos y ante los recuerdos, Salvador Elizondo propone una vía racional y de aplicación de un método para acceder a una justa apreciación de los hechos. Como ya lo señalé anteriormente, en el caso de los sentidos el

método propuesto implica la elaboración de hipótesis y conjeturas en torno a hechos o sucesos que susciten alguna confusión y considerarlas todas como posibilidades, en tanto que frente a los recuerdos existen dos vías para tratar de esclarecerlos: por un lado tenemos la elaboración de inventarios en los que se consignen hasta los detalles más insignificantes de la imagen que se pretende reconstruir.

"Para poder resolver el complicado rebus que plantea el caso, es preciso, ante todo, ordenar los hechos cronológicamente, desposeerlos de su significado emotivo, hacer, inclusive, (...) un inventario pormenorizado de ellos, independientemente del orden en que tuvieron lugar en el tiempo." pág.57.

La otra vía de reconstrucción de los recuerdos consiste en la confrontación de distintas versiones sobre un mismo hecho.

"(...) confrontamos la declaración de los protagonistas con nuestra propia experiencia visual de sus actos si es que podemos visualizarlos en nuestra imaginación."pág.64.

Así pues, el individuo aparece dominado por una incapacidad brutal por acceder no sólo al mundo sensible que le rodea, sino incluso a su pasado, lo cual genera una gran carga de angustia, y la única posibilidad de hacerle frente se plantea a través de métodos racionales. De manera que se presenta una lucha constante, obsesiva, entre esa realidad que se escapa, que se difumina, y la mente que intenta fijarla. De hecho, el Dr. Farabeuf aparece, en algunos fragmentos, como la "encarna-

ción" de esta racionalidad extrema (irónicamente, por supuesto).

"No se puede negar que tiene usted el don de la recapitulación de los hechos. La claridad de su pensamiento es asombrosa. Los hechos, según la relación que de ellos ha hecho usted, encajan perfectamente unos dentro de otros, como las partes de una máquina, (...) Su pensamiento es lúcido. Yo me atrevería a llamarle después de esta descripción tan cristalinamente pormenorizada, "El Geómetra". pág.61.

Por otro lado, la fotografía comparte con los recuerdos el hecho de que con el transcurso del tiempo van perdiendo claridad, hasta que se transforman en una imagen borrosa de un hecho o suceso del pasado. En este sentido, Farabeuf pretende la reconstrucción visual de un instante a partir de la memoria, repasando y agotando mentalmente dicha imagen. Sin embargo, esta reconstrucción no es fácil, ya que se enfrenta a una pugna de contrarios entre la memoria y el olvido, pues aunque la primera posee cualidades fotográficas con respecto a los recuerdos, "el olvido es más tenaz que la memoria"(pág.81.)

"Es curioso comprobar cómo el afán de retener un recuerdo es más potente y más sensible que el nitrato de plata extendido cuidadosamente sobre una placa de vidrio y expuesto durante una fracción de segundo a la luz que penetra a través de una combinación más o menos complicada de prismas. Esa luz se concreta, como la del recuerdo, para siempre en la imagen de un momento." pág.25.

Ante el proceso natural de desvanecimiento de los recuerdos, Farabeuf se plantea como un rito que permite la reconstrucción del instante hasta en sus más mínimos detalles gracias al

empleo adecuado de los diversos mecanismos de la memoria, así como de la participación activa del lector. Se trata, pues, de un proceso arduo en el que se distinguen dos momentos: el primero de ellos se produce a nivel de la escritura e implica la fragmentación del evento que se narra, del mismo modo en que el cuerpo del supliciado es sometido por el verdugo a un lento e implacable desmembramiento. El segundo momento se refiere a un efecto de carácter psicológico que implica un proceso inverso al anterior, es decir, que es en la mente del lector en donde se va a realizar la reproducción visual de un instante determinado a partir de la unión y el reordenamiento de los fragmentos que se hallan, en aparente caos, dispersos en el texto. Esta parte del proceso me parece que podría equipararse al revelado de una fotografía, ya que la imagen que se intenta producir es borrosa al principio, pero conforme avanza la lectura ésta se va volviendo más nítida y clara. De esta manera, el lector participa en un rito que consiste en "sólo mirar"; como los espectadores que aparecen en la fotografía del supliciado chino, el lector asiste al desmembramiento de la víctima (la imagen en este caso) para que, como resultado final, ésta pueda reconstruirse y fijarse en su mente para siempre.

I.3. La dualidad antagónica del mundo.

Ya mencioné la presencia constante del espejo como una forma de enfrentamiento entre el mundo de lo "real" y el mundo de lo "irreal", de manera que podemos decir que a partir de este objeto (el espejo) se establece una dualidad que abarca estos dos ámbitos y que va a ser fundamental en la atmósfera general de la novela.

Ante las imágenes que se reflejan en el espejo, elemento importantísimo en la decoración del salón, los personajes no sólo se cuestionan sobre el carácter de la realidad y sobre su propia condición, sino que también representa un espacio en donde se "encuentran", se "tocan" más allá de lo real.

"Hemos jugado a encontrar nuestras miradas sobre la superficie de aquel espejo (...) hemos tocado nuestros cuerpos en aquella dimensión irreal que se abría hacia el infinito (...)" pág.49.

A partir del espejo es posible acceder a esa "dimensión irreal", de manera que adquiere el valor de frontera entre estos dos ámbitos, mismos que son, en primera instancia, antagónicos, pero que dentro del universo que se nos ofrece en Fara-beuf llegan no sólo a ser complementarios, sino que incluso se confunden uno con el otro. Dicha concepción dualista tiene su fuente en el pensamiento chino, el cual está dominado por las nociones de yin y yang, que representan los principios femenino y masculino respectivamente, pero que funcionan de manera

simbólica para hacer referencia a todos aquellos elementos que si bien son antitéticos, mantienen una relación de complementaridad y que en un determinado momento llegan a identificarse. El pensamiento chino no concibe valores que se opongan tajantemente, considera más bien que se complementan y que a la larga un determinado valor termina siendo lo contrario; así pues, Elizondo nos ofrece una visión del mundo que se funda en este esquema de pensamiento oriental.

Esta concepción dualista no se limita, en Farabeuf, a la relación entre realidad e irrealdad, sino que abarca muchos otros niveles. Cabe señalar que existe, dentro de ese ámbito que refleja el espejo, la presencia de una frontera más: aquella que se erige entre el placer y el dolor, entre el coito y la tortura, simbolizada por una puerta blanca que aparece en la imagen que el espejo nos devuelve.

"(...) y ella se queda quieta, congelada en ese quicio figurado en la superficie de ese espejo suntuoso y manchado en el que se refleja una puerta tras la cual él y ella ocultan un secreto pulsátil de sangre de vísceras (...) colocado justo en el punto en que la tortura se vuelve un placer exquisito y en el que el orgasmo no es sino la figuración precaria de la muerte." pp.41 y 42.

Esta identidad en particular ha sido trabajada y desarrollada por el filósofo francés Georges Bataille -El erotismo, Las lágrimas de Eros-, cuya obra fué fundamental como punto de arranque de Farabeuf. De hecho, la fotografía en torno a la

cual gira esta "historia de amor" y que forma parte del capítulo VI, Elizondo la conoció a través de Las lágrimas de Eros. Este vínculo entre Farabeuf y el pensamiento de Bataille ha sido abordado por la crítica en repetidas ocasiones, sin embargo, me parece que si bien los nexos son claros con respecto al dualismo eros-thanatos, Elizondo no se queda en este único nivel, sino que trasciende el aspecto erótico del asunto al ofrecernos una visión del mundo como gobernado por principios antagónicos de muy diversa índole, por lo cual yo lo vinculo mucho más fuertemente con el pensamiento chino que con el de Bataille.

Además de las dualidades formadas por los elementos anteriormente mencionados (realidad-irrealidad, coito-tortura), existe otra más formada por los polos opuestos de nuestra civilización: Oriente y Occidente, ya que no es gratuito, ni tampoco es producto del azar que Farabeuf se desarrolle tanto en París como en Pekín. Dicha dualidad también se manifiesta mediante la presencia de dos métodos adivinatorios, a saber, la Ouija y el I Ching.

"(...) la ouija. Este método adivinatorio, tradicionalmente considerado como parte del acervo mágico de la cultura de Occidente, contiene, sin embargo, un elemento de semejanza con el de los hexagramas del I Ching: que en cada extremo de la tabla tiene grabada una palabra significativa: la palabra SI del lado derecho y la palabra NO del lado izquierdo. ¿No alude este hecho a la

dualidad antagónica del mundo que expresan
... los yang y los yin que se combinan
de sesenta y cuatro modos diferentes para
darnos el significado de un instante?"pp.9 y 10.

Estos elementos, Oriente y Occidente, I Ching y la Ouija, SI-NO, yin y yang, nos revelan el sentido dual que tiene la realidad.

Sin embargo, existe una dualidad que constituye, por decirlo de alguna manera, el meollo de este texto, y que va a ser fundamental tanto en la concepción como en la estructura de Farabeuf: me refiero a aquella constituida por el instante y la eternidad. Paradójicamente lo instantáneo puede volverse eterno a partir de, por ejemplo, la fotografía, ya que ésta capta y fija en una imagen un instante preciso. Cabe señalar que la relación dialéctica entre eternidad e instante a partir de una imagen visual no sólo está presente en la fotografía, sino que también la encontramos en la escritura china, ya que ésta no sólo posee una dimensión sonora, es decir, que nos remite al sonido de la palabra que representa, sino que también tiene cualidades plásticas y visuales, de manera que "la poesía china nos habla a la vez con la vivacidad de la pintura y con la movilidad de los sonidos."¹

Si bien "la fotografía (...) es una forma estática de la inmortalidad"² a partir del acto de fijar una imagen de la realidad mediante algunos procedimientos mecánicos, la notación china también detiene la acción en el momento en que se reali-

za, ya que se basa en la representación gráfica de hechos u objetos concretos de la naturaleza, constituyendo "una vivaz imagen taquigráfica de las operaciones naturales (...) estos signos evocan la imagen-idea tanto como las palabras, pero mucho más concreta y vívidamente."³ En Cuaderno de Escritura Elizondo señala el vínculo que existe entre la fotografía y la escritura ideográfica y la intención de Occidente por incorporar este elemento plástico a su escritura.

"Instante y eternidad son la substancia de una escritura ideográfica que el Occidente persigue, no sólo desde que Niepce, Daguerre y Fox Talbot idearon los procedimientos mecánicos mediante los que ha sido posible eternizar el instante a partir de la realidad misma (...)"⁴

En este sentido, Farabeuf se acerca a la fotografía y a la escritura china en su afán de retener el tiempo mediante imágenes visuales, y su diseño responde a la búsqueda de este efecto específico.

I.4. La presencia del I Ching.

Por último, quiero referirme nuevamente a la presencia del I Ching en Farabeuf, la cual no sólo es constante sino que resulta un elemento fundamental dentro del esquema de pensamiento que subyace en la novela. Según Luis Racionero¹, el I Ching es un exponente de la visión sincrónica de la cultura china, esto es, que se concibe una correspondencia entre dos fenómenos que ocurren en un mismo instante. Dice Racionero: "El fundamento filosófico del I Ching es el mismo que el de la Astrología: el universo es un sistema interrelacionado y armónico; dentro de este sistema total existen subsistemas (...). En un momento dado del tiempo existe una correspondencia entre los estados de cualquiera de estos subsistemas."² De esta manera, tenemos que el acto de lanzar las tres monedas para consultar el oráculo chino está estrechamente vinculado con otro subsistema, que en este caso sería la existencia individual de la persona que pregunta.

Abordar la cuestión del principio filosófico que rige al I Ching es pertinente para entender, hasta donde sea posible, el universo que encontramos en Farabeuf, ya que la presencia de este libro sagrado no se limita a su simple mención, sino que una de las dos acciones que realiza la Enfermera es, precisamente, la consulta de este libro oracular. Existe una pregunta fundamental, con algunas variantes, que se formula una y

otra vez: ¿cuál es el significado de este instante? Ante la cual vamos a encontrar la presencia de tres hexagramas que, de alguna manera, van a responder simbólicamente a esta pregunta reiterada.³

El primer hexagrama al que se hace referencia es el número 12, P'1, que significa "estancamiento".

"Tres yin...una línea rota...al arrancar el bledo sale también la raíz...la perseverancia trae consigo la buena fortuna..." pág.17

Este hexagrama está formado por el trigramma Ch'ien (en la parte superior), que significa lo Creativo, el Cielo; y el trigramma K'un (en la parte inferior), que representa lo Receptivo, la Tierra⁴. El dictamen de este signo señala que el Cielo y la Tierra no mantienen trato entre sí y todas las cosas se vuelven rígidas. Es el tiempo del estancamiento, de la decadencia; la confusión y el desorden reinan sobre la tierra.

El hexagrama P'1 aparece en el primer capítulo de Farabeuf y me parece una clara referencia al estado de inmovilidad inicial que precede a la llegada del cirujano al salón donde la Enfermera lo espera. Como se especifica en el dictamen, la confusión y el desorden imperan, en este caso, en la lectura.

Creo que es importante señalar que, como se ve en la cita anterior, no se hace referencia a este hexagrama directamente, sino que se utiliza una de las líneas que lo conforman. Esta línea indica que tiene un seis inicial y significa que uno a-

arrastra al otro consigo en su retirada. Esto es, que no se trata de una acción individual, sino que se refiere a un suceso que involucra a dos (o más) individuos en donde uno arrastra al otro. El sacrificio, que resulta inminente, lo realizará el Dr. Farabeuf sobre la Enfermera, pero es ella quien lo "arrastra", lo llama "mediante una fórmula convenida"⁵, para su realización. Por otra parte, no está de más comentar que la frase "al arrancar el bledo sale también la raíz", resulta muy sugerente y nos remite, de alguna manera, a la imagen del supliciado, al cual no se le arrancan, pero sí se le desprenden -mediante la amputación- todos los miembros.

El segundo hexagrama que aparece en Farabeuf es el número 43, Kuai, que significa el desbordamiento, la resolución. Este aparece casi al final del segundo capítulo.

"Un empeño te anima: buscas en los resquicios de la muerte lo que ha sido tu vida. Por eso las tres monedas, al caer, turban la realidad. Tres yang: nueve en el cuarto lugar del hexagrama kuai; El Hombre Desollado. La piel ha sido arrancada de sus muslos. He aquí un hombre que sufre de una inquietud interior y que no puede permanecer en donde está. Quisiera avanzar por encima de todo, por encima de su propia muerte. 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." pág.56.

El hexagrama Kuai está formado por el trigramo Tui (en la parte superior), que significa lo Sereno, el Lago; y el trigma-

ma Ch'ien (en la parte inferior), que significa, como lo mencioné anteriormente, lo Creativo, el Cielo. El I Ching señala que este signo "representa, por una parte, una irrupción que se produce luego de una tensión condensada durante largo tiempo, como la irrupción de un río henchido que rompe sus diques, o la descarga de una lluvia torrencial."⁶ Así pues, su sentido fundamental es el de "desbordamiento" y también de "irrupción". En Farabeuf existe un desbordamiento en el deseo de la Enfermera, el cual se suscita ante la contemplación reiterada de la fotografía del supliciado.

"(...) en la angustia que te invade cuando miras esa fotografía, como lo haces todas las tardes hasta que sientes que tu pulso se apresura y tu respiración se vuelve jadeante. 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." pág.36.

Este deseo acumula tal tensión que se desborda: la Enfermera llama a Farabeuf para entregarle su cuerpo a la tortura. Como "El Hombre Desollado" que menciona el I Ching, la Enfermera "sufre de una inquietud interior y no puede permanecer en donde está. Quisiera avanzar (...) por encima de su propia muerte."

Cabe señalar que, como apunté en el inciso anterior, si bien tortura y coito constituyen los polos opuestos de la sensación, existe entre ambos una identidad muy clara a lo lar-

go de la novela.

"¿Cuántas veces golpeó la puerta sin que nosotros, que estábamos allí, entregados a esa ceremonia que figura la agonía de un su-pliciado, nos hubiéramos dado cuenta?" pág.56.

Volviendo al sentido del hexagrama Kuai, tenemos que la llegada del Dr. Farabeuf a la casa de la calle Odéon implica una irrupción, que promete ser violenta, en ese estado de estancamiento, de inmovilidad inicial.

"Su presencia es como la inminencia de la llegada de la noche. Algo en su mirada(...) nos iba quitando la luz para darnos, en vez de ella, la sombra. ¿Quién es ese hombre que lleva la noche consigo dondequiera que va?." pág.66.

Por último, el tercer hexagrama que encontramos en Farabeuf aparece en el octavo capítulo, casi al final de la novela, y se refiere a la "sexagésimoquinta combinación", la cual no existe en el I Ching.

"Lanzarás las tres monedas entonces preguntando mentalmente si tu muerte no bastaba para calmar mi deseo y un hexagrama único e inesperado, la sexagésimo quinta combinación de seis líneas quebradas o continuas se concretará para decirte que yo, igual que tú, no soy sino un cadáver sin nombre (...)" pág.165.

Habría que considerar la posibilidad de que se tratara únicamente de un recurso retórico del escritor, sin ningún significado simbólico, pero me parece que podría estar haciendo referencia a un instante, cuyo significado se trata de encontrar, que nunca sucede, ya que el instante en que se centra Fa-

rabeuf es precisamente el anterior a otro, que tiene una fuerte carga de violencia y que se presenta como inminente, pero que nunca llega a realizarse. Podría referirse, tal vez, al instante de la muerte.

II. La memoria como método de reconstrucción.

Si bien es cierto que los recuerdos sufren un proceso gradual de desvanecimiento, la memoria, en medio de una lucha tenaz con el olvido, se presenta como el método en el afán de recuperación del pasado. Como lo mencioné en el capítulo anterior, Salvador Elizondo señala la condición fotográfica y documental de la memoria, por lo que, además, la propone como vía para retener y eternizar un momento dado.

"Tienes que concentrarte. Esa es la regla del juego (...) es preciso que ese momento se fije en tu memoria (...) que ahí, congelados, nos retengas para siempre."pág.81.

Es importante destacar que dentro de esta vía de la memoria existen dos métodos arquetípicos para reconstruir el pasado: la evocación y la invocación, los cuales están definidos por Elizondo mismo en su ensayo "Invocación y evocación de la infancia"¹. Podemos decir que la evocación es un procedimiento sensorial, ya que "la relación entre presente y pasado se establece mediante la identidad de las sensaciones."² Marcel Proust asegura que nuestro pasado está fuera del alcance de la razón, puesto que se encuentra escondido en las sensaciones que nos producirían determinados objetos, y depende del azar

que nos topemos o no con ellos.

"Así ocurre con nuestro pasado. Es trabajo perdido querer evocarlo, e inútiles todos los esfuerzos de nuestra inteligencia. Ocúltase fuera de sus dominios y de su alcance, en un objeto material (en la sensación que ese objeto material nos daría) que no sospechamos. Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto antes de que nos llegue la muerte, o que no le encontremos nunca."

Esto es, que si nos topamos, por ejemplo, con un determinado sabor -en el caso de Proust fue el de una magdalena remojada en té- se sobreviene un caudal de recuerdos, estableciendo así un punto de enlace entre el pasado y el presente gracias a esa sensación común.

Por su parte, la invocación consiste en "hacer presente algo que (...) está desprovisto de referencias sensoriales"⁴ y se plantea como un rito mágico y milagroso que trasciende la superficialidad de las sensaciones. En la invocación hay un deseo consciente por producir un determinado efecto, es, de hecho, una búsqueda voluntaria en la que el proferimiento de fórmulas y combinaciones verbales se identifica con la función del sacerdote que invoca a los espíritus. Así pues, implica la reconstrucción del pasado a partir de la palabra o combinación de palabras en las que se encierra la clave del misterio, como sucede, por ejemplo, con el padrenuestro o el abracadabra. Quiero recalcar que la invocación se plantea como parte de un ritual en el que se "llama", se "provoca", un efecto determina-

do, que en este caso se trataría de la reproducción de un momento o imagen del pasado.

Concretamente en Farabeuf, Salvador Elizondo va a utilizar estos dos métodos enfocados hacia distintos objetivos, cada uno de ellos cumple una función específica dentro de la novela: la evocación nos va a servir para remitirnos a otras imágenes del pasado y así poder reconstruir y dar sentido a la "historia", mientras que la invocación se utiliza con el fin de producir la imagen del instante en que se centra la novela en la mente del lector, confiriéndole una gran fuerza visual. De esta manera, tenemos que en Farabeuf se manifiesta constantemente la necesidad de reconstruir un instante específico

"Es preciso que yo lo reviva todo en tu memoria renuente; cada uno de los detalles que componen esta escena inexplicable (...) porque sólo así será posible llegar a tocar el misterio de aquellos acontecimientos singulares." pág.15.

al mismo tiempo que también se remite al lector a otras imágenes del pasado, al toparse con ciertos elementos comunes, tales como sonidos, sensaciones táctiles o hechos físicos como la lluvia.

"Al trasponer aquel umbral (...) se confundía el recuerdo con la experiencia (esto quizá debido a la tenacidad de esa lluvia menuda que no cesaba de caer desde hacía muchos días). La vida quedaba sujeta a una confusión en medio de la que era imposible discernir cuál hubiera sido el presente, cuál el pasado." pág.13.

II.1. La evocación en Farabeuf.

Como señalé al principio de este trabajo, Elizondo pretende eternizar un instante en Farabeuf a partir de la imagen visual del mismo, sin embargo, es posible "escapar" de ese instante aprisionado y reconstruir otras imágenes del pasado a partir de la memoria.

Este proceso de reconstrucción de otras imágenes del pasado va a funcionar mediante la evocación, ya que al toparnos con experiencias sensoriales comunes entre dos hechos sucedidos en distintos tiempos y lugares, resulta prácticamente inmediata su asociación.

"¿Y aquel espejo enorme? Hubo un momento en que reflejó su imagen. Se tomaron de la mano y durante una fracción de segundo pareció como si estuvieran paseando a la orilla del mar, sin mirarse para no encontrar sus rostros, para no verse reflejados en esa misma superficie manchada y turbia (...)"pág.50.

En esta cita podemos ver cómo el hecho de tomarse de la mano provoca un salto en el tiempo y "durante una fracción de segundo" los personajes se sitúan en una escena del pasado. Se da una asociación de imágenes e ideas: un acontecimiento común basta para suscitar un recuerdo. Las imágenes se encadenan unas a otras.

Si bien el instante en el que se centra Farabeuf se desarrolla en la casa de la calle Odéon, gracias a la asociación y evocación a partir de elementos comunes o la realización de ac-

tos paralelos es posible reconstruir otras dos escenas: el paseo por la playa y la realización de un suplicio milenario en una plázoleta de Pekín, las cuales complementan y dan sentido a lo que sucede en París. Podemos pensar en una imagen central que es como un tronco que da origen a dos ramas distintas (que corresponden a dos hechos del pasado) que surgen por evocación y asociación.

Es preciso detallar las características de cada una de estas tres escenas o imágenes para poder explicar la compleja relación que se establece entre ellas.

La escena central es aquella que ocurre en la casa de la calle Odéon en París. Los hechos fundamentales son los siguientes: El Dr. Farabeuf (famoso cirujano, especialista en la amputación de miembros y autor de un manual sobre aspectos médicos de la tortura china) llega a la casa donde lo está esperando Melanie Dessaignes, su antigua amante, quien lo llamó "rediante una fórmula convenida"¹ para que realizara en ella el suplicio conocido como Leng T'ché. Farabeuf atraviesa el umbral de la casa y sube lentamente las escaleras (el ruido seco de sus pasos nos remite al ruido que produce la tablilla de la Cuija al deslizarse sobre el tablero). Mientras tanto, la Enfermera² (que no es otra que Melanie Dessaignes) se encuentra sentada de espaldas mirando hacia el fondo del pasillo y se menciona que está consultando el I Ching. Sin embargo, en otra imagen

que se yuxtapone, la mujer aparece de pie, inmóvil en medio del salón, y súbitamente se desplaza hacia el otro extremo; al pasar frente al recién llegado, su pie roza la base de fierro de una mesilla y su mano la del Dr. Farabeuf. La Enfermera se detiene frente a la ventana, a unos pasos del reborde, y sobre el vidrio empañado traza un signo, un ideograma chino.

Además, en el salón hay una serie de objetos que es importante enumerar, ya que es a partir de ellos o de las sensaciones que éstos producen que se establecen una serie de vínculos con las otras dos escenas del pasado, ya sea porque exista un paralelismo en las acciones, o porque se haga una reconstrucción mental de ellas a partir de una sensación común.

"Junto a la puerta del pasillo la mesilla de hierro con la cubierta de mármol. Encima de la mesilla, colgada del muro, la copia, al tamaño, de un famoso cuadro (...). Entre las dos ventanas el tocadiscos que giraba en la penumbra difundiendo insistentemente el estribillo de una canción anticuada y obscena. (...) 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, (...)" pp. 17-18.

La primera de estas otras dos escenas que surgen a partir de la escena central se desarrolla en una plazuela en Pekín, en donde se lleva a cabo la ejecución capital de un magnicida mediante el suplicio conocido como Leng T'ché o de los Cien Pedazos, el cual consiste en un procedimiento de amputación de

los miembros del supliciado, el cual es amarrado fuertemente a una estaca con el propósito de facilitar el desmembramiento.

"Debo decir que el procedimiento carece por completo de sutileza. Mucho se ha hablado del refinamiento de los chinos en estos aspectos, al grado que la expresión "tortura china" se ha convertido en sinónimo de refinamiento cruel, sin embargo, (...) El Leng T'ché (...) es la exhibición tediosa de una inhabilidad manual extrema." pp.74-75.

Me parece pertinente señalar en este punto que continuamente se establece una analogía entre el trabajo de Farabeuf como cirujano (especialista en la amputación de miembros) y el trabajo que realizan los verdugos, al mismo tiempo que se destaca la ausencia de método en estos últimos y la habilidad y perfección a la que ha llegado el Dr. Farabeuf; lo cual provoca en el lector un aumento en la sensación de horror y desasosiego ante el espectáculo de la tortura (tortura que se realizó en Pekín "sin método" y la que se realizará inminentemente en la casa de París, ésta sí, hábil y limpiamente).

"Su inquietud, maestro, proviene del hecho de que aquellos hombres realizaban un acto semejante a los que usted realiza en los sótanos de la Escuela cuando los alumnos se han marchado y usted se queda a solas con todos los cadáveres de hombres y mujeres. Sólo que ellos aplicaban el filo sin método." pág.69.

El Dr. Farabeuf, junto con la Enfermera, es testigo del suplicio que se realiza en la plazoleta de Pekín, y es este espectáculo singular el que desencadena la acción que, muchos a-

ños después, se desarrollaría en París.

"(...) trataré de ser sinóptico. 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 y la fotografía instantánea. Fueron éstos los que me llevaron a China con la Fuerza Expedicionaria." pp.73-74.

La necesidad de conservar esa imagen, de congelarla y perpetuarla, llevan a Farabeuf a fotografiar al supliciado.

"El recuerdo no hubiera abarcado aquel momento. Más allá del suplicio la memoria se congelaba. Por eso, antes de liberarlo de aquellas amarras tensas, (...) 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". pág.42.

No se dan más detalles al respecto, únicamente se mencionan la lluvia persistente, el aullar de las sirenas y el ruido de "esas" palomas: "cada una de ellas lleva sobre el lomo un chao-tsé. Cuando vuelan este instrumento produce un silbido extremadamente agudo. Llegado el momento las soltarán para ahuyentar a los buitres y salvaguardar la carroña del supliciado para que sirva de espectáculo a quienes han participado en el sacrificio presenciando la ceremonia." (pág.135.)

Dichos elementos van a ser los puntos de enlace y de vínculo con la escena de la calle Odéon. A partir de la lluvia, de la música del fonógrafo y del golpe en la base de hierro de la mesilla, será posible, gracias a la evocación que se susci-

ta, la reconstrucción de esa experiencia del pasado.

"(...) 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 en que usted (...) se abrió paso a codazos y empujones entre una muchedumbre estupefac-ta hasta conseguir profanar y perpetuar esa imagen única en la historia de la iconografía erótico-terrorística." pp.67-68.

Por su parte, el sonido provocado por el golpe del pie de la Enfermera contra la base de hierro de la mesilla evoca el aullar de las sirenas y el sonido que producen las palomas aquella tarde en Pekín.

"Hubieras corrido hasta alcanzar aquel eco metálico y en cierto modo informe para aprisionarlo dentro de tu cuerpo (...) Pero algo te detuvo. Una mirada...un recuerdo, sí, como el aullar de la sirena, como el sonido que producen "esas" palomas, ese sonido que llegaba en pequeños aviones vibrantes desde la plazoleta (...) desde donde no sotros habíamos traído su recuerdo (...)"pág.39.

La otra escena que se evoca desde París tiene lugar en la playa, a la orilla del mar, y entre ambas existe un marcado paralelismo en cuanto a la acción. Cronológicamente es posterior a la escena de Pekín, pero es ésta (la escena de Pekín) la que da la clave a los acontecimientos que aquí se desarrollan. También se menciona que este acontecimiento aparentemente banal (un paseo por la playa) cobra importancia a la luz de los hechos que sucederán en el futuro, y no por sí mismo .

"Lo que nos esperaba más allá, en el tiempo futuro, hacía que ese paseo a la orilla del mar tuviera un sentido especial. Para

recordarlo hubiera sido preciso que nos hubiéramos tomado de la mano." pág.28.

Esta escena puede resumirse así: El Dr. Farabeuf y Melanie Dessaignes dan un paseo a la orilla del mar. De pronto, ella se echa a correr por la playa y súbitamente se detiene; se agacha y entre los guijarros encuentra una estrella de mar putrefacta, cuyo contacto le contagia de una profunda ansiedad.

"Tú ibas delante de mí; por eso pudiste correr sin que yo pudiera detenerte.(...) Yo hubiera querido detenerte cuando corriste alejándote de mi lado y luego, de pronto, te detuviste bruscamente. Te agachaste y entre los guijarros redondos de aquella playa encontraste una estrella de mar que me mostraste diciendo, "Mira, una estrella de mar", y ese ser putrefacto tenido delicadamente entre las yemas de tus dedos te contagió de una ansiedad como si tus manos hubieran tocado un cadáver antes de que tu corazón se hubiera dado cuenta de ello, ¿recuerdas?" pp.28-29.

Los vínculos que se establecen con la escena de la calle Odéon son, hasta este momento, básicamente dos; por un lado, tenemos que existe un paralelismo en las acciones: el hecho de correr al otro extremo del salón y detenerse bruscamente frente a la ventana corresponde exactamente a lo sucedido a la orilla del mar, por lo que ambas escenas aparecen íntimamente ligadas.

"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 (...) Te detienes ante la ventana. (...) Suenan en tus oídos una frase que se repite tediosamente como el tumbo de las olas (...)" pág.24.

Tenemos, pues, que la música que sale del fonógrafo sirve para evocar, por su constante reiteración, el tumbo de las olas.

En ambas escenas, tanto en París como en la playa, la carrera se detiene bruscamente por la producción de una imagen o de un recuerdo en la mente de la Enfermera.

"Ahora sé por qué te detuviste de pronto cuando corrías a la orilla del mar: una imagen que (...) mi deseo proyectó en tu mente, te detuvo. (...) y es por ello, también, que al dirigirte hacia la ventana te detuviste bruscamente asateada por el recuerdo de una imagen incongruente (...)" pp.124-125.

El grado de identificación entre ambas escenas es tal que llega a confundirse una con la otra.

"Cuando escalamos aquel farallón y nos sentamos sobre las rocas a contemplar el vuelo de las gaviotas y de los pelícanos, yo te tomé una fotografía. (...) ¿Por qué entonces, cuando la película fué impresa, aparecías de pie frente a la ventana de este salón?". pág.29.

Por otro lado, el contacto entre las manos del Dr. Farabeuf y la Enfermera en el salón, frente al espejo, nos remite, por el estímulo sensorial, al contacto con la estrella de mar putrefacta.

Entre los elementos que unen las escenas de la calle Odéon y

de la playa, hay que destacar la analogía que se establece entre el acto sexual y el suplicio.

"(...) recuerdo tu cuerpo surcado de reflejos crepusculares que parecían escurrimientos o manchas de sangre. Tus palabras entrecortadas eran como gritos arrancados de un suplicio milenarío y ritual, y tu mirada, entonces, era igual a la de aquel hombre de la fotografía." pág.44.

Melanie Dessaignes ofrece su cuerpo a Farabeuf, en la playa, para la realización de "la intervención quirúrgica llamada acto carnal o coito" (pág.90), en tanto que en París se lo entrega a la tortura. Cabe aclarar que así como ambas escenas llegan a confundirse una con la otra por la proximidad que existe entre ellas, lo mismo sucede con el acto sexual y el suplicio, ya que se transforman en actos equivalentes.

"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..."pág.54.

En ambos casos, tanto en París como en la playa, dicha entrega física está motivada por la misma causa: la contemplación de la fotografía del supliciado.

"Mira...", le dije mostrándole ese cuerpo desgarrado, tratando de vencer su cuerpo con aquella visión sanguinaria, hasta que sentí que se rompía como una muñeca de barro, hasta que sentí que su cuerpo se abandonaba a mí en aquel océano de sangre que latía afuera, más allá de la ventana abierta, fuera de sus ojos cerrados que no veían otra cosa que ese cuerpo surcado de riachuelos de sangre (...)"pp.53-54.

Esta identidad entre el placer y el dolor extremos apare-

ce también en la escena de Pekín, justamente frente al espectáculo del suplicio que se está realizando, el cual posee también cualidades afrodisíacas.

"-¿La visión de ese cuerpo desgarrado te conmovió?, ¿sentiste compasión?, ¿sobresalto?, ¿náusea?

-Fascinación. Fascinación y deseo.

-¿Te hubieras entregado?

-¿Acaso no me estaba poseyendo con su mirada...?

(...)

-Creíste entonces que él te pertenecía.

-Sí; y comprendí que el dolor, de tan intenso, se convierte de pronto en orgasmo."pp.137-138.

Me parece importante señalar que además de todos estos elementos que encadenan una escena con las otras, existe uno que las unifica (como vimos en estas últimas citas) y que conforma el eje en torno al cual está construida la novela: la imagen del supliciado, siempre presente, que aparece de distintas maneras en cada una de las tres escenas mencionadas.

1) En la escena de la plazoleta de Pekín se realiza el suplicio, que queda fijo para siempre en una placa fotográfica.

2) En la escena de la playa esta imagen se asocia a la estrella de mar putrefacta, además de que se menciona que es la contemplación de "esa" fotografía la que provoca que la Enfermera se entregue sexualmente a Farabeuf.

3) En la escena de la calle Odéon se invoca la ima-

gen mediante un ideograma chino trazado sobre el vidrio empañado, además de que encierra un carácter premonitorio. Vinculado a este signo se encuentra el hecho inminente de la práctica del suplicio por parte de Farabeuf en la Enfermera.

"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 a la tortura en un acto inolvidable. (...) Mira este signo:



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?"
pp.149-150.

11.2. La invocación en Farabeuf.

Con respecto a la invocación como método, Salvador Elizondo la utiliza para hacer aparecer la escena de la calle Odéon en la mente del lector. De hecho, Farabeuf está planteada como la realización de un rito, de una ceremonia, que tiene un doble objetivo: por un lado, tenemos que se pretende reconstruir, a partir de la invocación, un instante preciso para así eternizarlo,

"(...) la memoria del Maestro ha sabido recoger los fragmentos de esa vida (...) mediante la disciplina del clatro ha reconstruido la imagen de un momento único." pág.151.

pero también se plantea como una ceremonia en la que la Enfermera entregará su cuerpo al Dr. Farabeuf para que practique en ella el Leng T'ché. Sin embargo, para que pueda llevarse a cabo correctamente el sacrificio, es preciso que el Dr. Farabeuf estimule, mediante diversos procedimientos, la aparición de una imagen del pasado en la mente de la Enfermera. De esta manera, tenemos que en un determinado momento, el lector se identifica con la víctima de este rito. Si bien el ritual está dirigido para que la Enfermera se entregue a la tortura, el que recibe estos mensajes es el lector, a fin de que pueda realizarse el efecto planteado por el escritor, es decir, conseguir proyectar visualmente la imagen de un instante preciso en la mente del lector, como si se tratara de una fotografía.

Entre los recursos que se utilizan para esta invocación te-

nemos tanto la descripción minuciosa, como la elaboración exhaustiva de inventarios de los hechos, los objetos y de las circunstancias en que se desarrolla dicha escena.

A pesar de que la memoria cumple una función análoga a la fotografía, la forma en que ésta hace surgir las imágenes en nuestra mente no es instantánea, no presenta, como la fotografía lo hace, todos los detalles en forma simultánea. Hay un proceso para producir una imagen en nuestra mente: la descripción minuciosa, exhaustiva, de todos los detalles que la componen.

Para poder reconstruir el momento deseado, el recuerdo de todos los detalles, sin omitir ninguno, se convierte en imperativo.

"Es preciso hacer un esfuerzo. Debes tratar de recordarlo todo, desde el principio. El más mínimo incidente puede tener una importancia capital. (...) Es preciso que hagas un inventario pormenorizado, exhaustivo, de todos los objetos, de todas las sensaciones, de todas las emociones que han concurrido a esto que tal vez es un sueño (...)
Es preciso, inclusive, recordar la hora del día, las condiciones atmosféricas (...)"
pág.101.

Evidentemente, éste es un acto inhumano, es imposible recordarlo todo, sin embargo, resulta apropiado en la producción del efecto que se desea conseguir y enfatiza la presión que ejerce el Dr. Farabeuf, el elemento activo de este rito, sobre la Enfermera, que es el elemento pasivo, sobre quien se reali-

zará el sacrificio.

La realización del rito se establece como una pugna en la que el Dr. Farabeuf obliga a la Enfermera al recuerdo de manera insistente e implacable, en tanto que ella, por momentos, se resiste.

"no recuerdo nada. Es preciso que no me lo exijas. Me es imposible recordar. (...) Es necesario que no me atormentes con esa posibilidad de la memoria (...)" pág.23.

Sin embargo, ella se esfuerza y se apresta a hacer surgir el recuerdo en su memoria, aunque no se trata de una empresa fácil.

"Trato de recordarlo, pero mi memoria sólo abarca ese momento en que tú me mostraste por primera vez las fotos del hombre. Insistes en hacer aflorar el recuerdo. ¡Cómo podría olvidarlo!" pág.44.

Este afán de recapitulación y de descripción exhaustiva de los hechos y los objetos que conforman esta escena provoca en el lector una sensación de exasperación e, incluso, de aburrimiento, pero también contribuye a producir la sensación de que el tiempo ha dejado de transcurrir normalmente y que se ha quedado detenido en el instante que se busca reproducir.

"-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." pág. 65.

Además de la elaboración de inventarios exhaustivos, existe otro método propuesto para hacer aparecer las imágenes con

todos sus detalles; se trata de la cuenta numérica ascendente o descendente.

"(...) Descubre tu brazo y apóyalo en mi regazo. 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...". pág. 46.

A través de este hecho aparentemente banal y sin importancia, es posible, de alguna manera, desligarse de la realidad inmediata que nos rodea y abandonarse a las imágenes que espontáneamente se van suscitando en nuestra mente. De este modo, se propicia la aparición de dichas imágenes del pasado hasta sus más mínimos detalles.

"Sigue contando. No te detengas. En tu mente van surgiendo poco a poco las imágenes ansiadas. Un paseo a la orilla del mar. El rostro de un hombre que mira hacia la altura. Un niño que construye un castillo de arena. Tres monedas que caen. El roce de una mano. Una estrella de mar...una estrella de mar...una estrella de mar...¿recuerdas?" pág.179.

III. El principio de montaje.

III.1. Definición de algunos términos básicos.

Como señalé en el primer capítulo de este trabajo, Elizondo utiliza el principio de montaje cinematográfico como principal recurso de composición en Farabeuf. En este sentido, dicho texto está pensado en términos de cine, por lo que es preciso tratar de entender de qué manera Salvador Elizondo utiliza y adapta el lenguaje cinematográfico al ámbito de la escritura.

Para empezar, es necesario definir algunos términos básicos como toma, encuadre, cuadro y plano con el fin de facilitar la comprensión de su utilización en el terreno literario.¹

La toma es un fragmento de la película impresa. Es un trozo de celuloide que contiene una fracción del evento.

El encuadre es la organización de la toma; consiste en la forma en que el realizador determina y organiza el fragmento de realidad que presenta al objetivo de la cámara. Así pues, es la determinación de un sistema relativamente cerrado que comprende todo lo que está presente en la imagen (decorados, personajes, accesorios). La pantalla se abre o se cierra se-

gún las necesidades dramáticas, sin embargo, el encuadre implica necesariamente una limitación, es decir, que impone límites a la imagen que observa el espectador.

Por su parte, el cuadro es el conjunto de elementos diégticos² que han de ser tomados. El cuadro determina el sistema cerrado (el encuadre) y está relacionado con un ángulo de encuadre, el cual es un sistema óptico que remite a un punto de vista sobre el conjunto de las partes.

El plano es la forma en que la toma queda contenida definitivamente en la película, sin embargo, también se le define como la determinación del movimiento que se establece en el sistema cerrado entre los elementos del conjunto. Este movimiento expresa, por un lado, la relación entre los elementos, esto es, que modifica las posiciones respectivas de las partes de un conjunto (traslación en el espacio; y por el otro, expresa el cambio de un todo que se transforma en la duración (tiempo).

Dice Gilles Deleuze que "el plano divide y subdivide la duración según los objetos que componen el conjunto, reúne los objetos y los conjuntos en una sola y misma duración."³ Esto es, que existe un proceso de descomposición y de recomposición entre los objetos y el conjunto, ya que el plano traza un movimiento que los elementos no cesen de reunirse en un todo, y el todo, a su vez, de dividirse entre los elementos.

Para aclarar el concepto de plano, me parece pertinente mencionar que Pudovkin, al describir la imagen de una manifestación, dice que es como si se sube a un tejado para verla, después se baja a la ventana del primer piso para leer las pancartas y después se mezcla uno con la multitud.⁴

A partir de esto podemos decir que el plano es el corte móvil de una duración (por lo menos, así lo define Epstein). Algo que también es muy importante es que el plano no expresa únicamente "la duración de un cuerpo que cambia", sino que además provoca que dicho cuerpo varíe.

"Al efectuar así un corte móvil de los movimientos, el plano no se contenta con expresar la duración de un cuerpo que cambia, sino que no cesa de hacer que varíen los cuerpos, las partes, los aspectos, las dimensiones, las distancias, las posiciones respectivas de los cuerpos que componen un conjunto en la imagen."⁵

De ahí que gracias al manejo adecuado de la fragmentación del evento en planos es posible conseguir la sensación de que el tiempo se contrae o se dilata, así como la de acelerar o aminorar el movimiento.

III.2. El montaje cinematográfico.

El montaje es una técnica de edición que consiste en ensamblar escenas o tomas independientes dentro de una determinada secuencia. El montaje ha sido considerado como el fundamento más específico del lenguaje cinematográfico.¹ Marcel Martin lo define como "la organización de los planos de un film según ciertas condiciones de orden y tiempo."²

Históricamente han existido dos tipos de montaje: el montaje-relato y el montaje expresivo.³

El montaje-relato (al que Deleuze llama orgánico-activo) consiste en la reunión de diversos planos, dentro de una secuencia lógica o cronológica que contenga una historia, en donde cada uno de éstos (los planos) aporta un contenido narrativo y contribuye a hacer avanzar la acción desde el punto de vista dramático. Es decir, que, por un lado, los elementos diégticos se van encadenando de acuerdo a una relación de causalidad; y por el otro, desde un punto de vista psicológico, el espectador comprende el evento o eventos que se le presentan. El montaje, en este caso, significa un medio de descripción, que se forma colocando las tomas una tras otra de acuerdo a un orden lógico o causal de los eventos. Este tipo de montaje fue desarrollado por Griffith, y en general es el que se ha utilizado en el cine norteamericano.

Por su parte, el montaje expresivo (o montaje dialéctico

para Deleuze) se basa no en un sentido de continuidad, sino en la yuxtaposición de los planos, con el objeto de producir un efecto preciso en el espectador gracias a la combinación de dos imágenes. Este tipo de montaje de oposición está regido por "la ley dialéctica del Uno que se divide para formar la unidad nueva más elevada"⁴, lo que significa que funciona al unir, dentro de una misma secuencia, tomas independientes que incluso se opongan entre sí. Como resultado de esta unión tendremos que va a surgir una idea en la mente del espectador. Sergei Eisenstein, el realizador y teórico más importante del montaje expresivo, lo define como un chocue, un conflicto entre dos factores dados, del cual surge un concepto y se consigue el principio dramático.⁵

En este caso el montaje no es un medio sino un fin en sí mismo: en vez de tener como meta ideal su desaparición en bien de la continuidad, haciendo menos aparentes las uniones entre los planos, tiende, por el contrario, a producir sin cesar efectos de ruptura en el pensamiento del espectador, haciéndolo tropezar intelectualmente a fin de fortalecer la influencia de la idea expresada por el director, mediante la confrontación de planos.

Este tipo de montaje fue desarrollado por el cine soviético, entre cuyos realizadores están Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko, y otros más.

III.3. El montaje, los ideogramas y la imagen literaria.

Una vez establecido lo más sobresaliente del montaje expresivo, quiero señalar que Elizondo se interesa enormemente por la teoría de Eisenstein sobre éste, al grado que la estructura de Farabeuf, creo yo, está determinada por el principio de montaje según lo concibe este realizador soviético para el cine. Sin embargo, antes de abordar esta cuestión me parece interesante mencionar que existe una analogía entre el montaje y la estructura de la escritura ideográfica.

Esta semejanza la señala Eisenstein en su ensayo "El principio cinematográfico y el ideograma"¹, en el cual plantea que el montaje resulta ser un elemento esencial de la escritura ideográfica, ya que cada pictograma representa un objeto o un hecho concreto, es decir, que no existen signos para representar ideas o conceptos abstractos. Para poder formular una idea o un concepto es preciso combinar dos objetos que puedan representarse gráficamente, por ejemplo, agua + ojo = llorar, perro + boca = ladrar, cuchillo + corazón = tristeza.

El principio de montaje opera de la misma manera: se combinan tomas independientes con el fin de provocar un fenómeno de carácter intelectual en el espectador. Dice Eisenstein que este método resulta ideal para un cine que busca la representación visual de conceptos abstractos.

En el plano literario encontramos este mismo mecanismo con respecto a la producción de imágenes². Ezra Pound define a la imagen como "lo que presenta un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo", como una "unificación de ideas dispares"³.

El elemento de vínculo y de semejanza entre la fotografía y la escritura es la posibilidad de concretar en la primera y de evocar en la segunda imágenes de tipo visual, aunque, por supuesto, las imágenes literarias y las fotográficas son de distinta naturaleza. Mientras que la fotografía tradicional es capaz de reproducir una imagen de la realidad a partir de la realidad misma, en literatura las imágenes se crean en la mente del lector mediante la sugerencia o la evocación de las sensaciones y no porque haya un vínculo directo con la realidad.

La fotografía nos proporciona "tal cual" un fragmento de la realidad, aunque, desde luego, en la selección del fotógrafo hay una intención estética que implica un acto de creación; sin embargo, para la producción de imágenes poéticas es preciso recurrir, además de la descripción⁴, a las metáforas y comparaciones, las cuales se basan en la unión de elementos diferentes. La sorpresa y la novedad son importantes para darle eficacia a la imagen literaria. Hay un proceso de reformulación de la realidad por parte del escritor y que, en un proce-

so inverso, el lector recoge y reproduce en su mente. Para ejemplificar, tomemos una imagen que se forma por comparación en Farabeuf:

"(...)la luz mortecina del atardecer se iba coagulando en torno a los objetos como la sangre que brota apenas de la incisión hecha en el cuerpo de un cadáver (...)"pág.17.

En este ejemplo podemos ver claramente cómo, a partir de la unión de dos elementos aparentemente inconexos, se sugiere en el lector una imagen específica. Esta imagen se produce por la analogía que el escritor establece entre la luz del atardecer y la sangre que brota de un cadáver, la cual es posible porque existe entre ambos elementos un sutil punto de enlace: el efecto de coagulación que Elizondo percibe en esa luz mortecina. Es esta novedad, esta sorpresa causada por la unión de elementos tan diferentes, la que evoca en nuestra mente la imagen del atardecer, pero asociada a otros factores que le proporcionan una determinada atmósfera y carácter.

Del mismo modo, este método puede aplicarse a todo un poema, hasta alcanzar un efecto "imaginista".

Sergei Eisenstein en el ensayo antes citado señala que el haikú⁵ responde a su idea de montaje.

"Un cuervo solitario
en una rama desnuda
una tarde de otoño

BASHŪ.

Sopla la brisa de la tarde
 las ondas del agua
 contra las patas de la garza.

BUSON."⁶

Eisenstein considera que cada verso del haikú corresponde a una toma. El poema, pues, se basa en la combinación de dos o tres tomas que recibe el lector, el cual, a partir de éstas, formula en su mente una imagen perfectamente acabada. Dice Eisenstein que "son los lectores quienes hacen de la imperfección del haikú una perfección del arte."⁷

Tenemos entonces que éste es el principio no sólo del haikú sino también de la poesía imaginista⁸, en donde lo más importante es la creación de imágenes. Resulta, pues, relativamente fácil la producción de imágenes visuales mediante la poesía, pero resulta sumamente complicado conseguir esto mismo en la novela, género que implica un necesario desarrollo temporal. De ahí que me parezca especialmente interesante la propuesta de Elizondo.

Se me ocurre que tal vez se pudiera establecer un paralelismo entre la fotografía y la imagen que surge de un poema, puesto que se trata de una imagen estática; mientras que la imagen que surge en la novela, específicamente en Farabeuf, se trata de una imagen en movimiento, equiparable a un plano cinematográfico. En este sentido, para conseguir el efecto deseado, Elizondo recurre al lenguaje cinematográfico; nos va

a proporcionar el congelamiento "visual" de un instante preciso mediante la repetición, con algunas variaciones, de una misma escena. Cabe señalar que este recurso (la repetición con pequeñas variantes) produce en el cine un efecto de movimiento, mientras que en Farabeuf se utiliza para conseguir exactamente lo contrario, es decir, la sensación de inmovilidad, de que el tiempo se ha detenido, congelado, en una imagen.

El principio de montaje está presente en Farabeuf, según la define Eisenstein como la unión de elementos en conflicto para provocar o sugerir una idea o concepto intelectual, en el sentido de que está estructurada a partir de una serie de fragmentos que repiten, una y otra vez, las mismas escenas. Sin embargo, dichas repeticiones conllevan una serie de diferencias sustanciales entre unas y otras, y que incluso, llegan a ser contradictorias. A partir de la unión de todos estos fragmentos en conflicto, el lector integra en su mente la imagen de un instante único. De esta manera tenemos que existe una analogía entre el principio de montaje, la escritura ideográfica y la estructura de Farabeuf.

Quiero señalar que Farabeuf es una novela muy compleja y elaborada, en la que nada se ha dejado al azar. Me parece que Elizondo resuelve los conflictos que se suscitan de manera muy inteligente, esto es, que supera las limitaciones que de principio la escritura y el género le imponen para conseguir el efecto que busca.

III.4. El montaje en Farabeuf.

Para poder abordar el principio de montaje como principal recurso de composición en Farabeuf, es preciso señalar dos factores que lo caracterizan: a) por un lado, tenemos que el montaje implica la desintegración del evento en varios planos, y b) por el otro, el montaje se caracteriza por un conflicto de dos factores en oposición, del cual surge un concepto.

a) La desintegración del evento en varios planos.

Sergei Eisenstein afirma que en el cine, el montaje implica la desintegración, en varios planos, del evento que fluye normalmente.

"En el cine se provoca una desproporción monstruosa de las partes de un evento que fluye normalmente y que súbitamente se desmembra en un primer plano de unas manos que asen algo, planos medios de la lucha y un primer plano descomunal de los ojos desorbitados (...) al combinar estas incongruencias volvemos a recoger el evento desintegrado en un todo, pero según nuestra visión."¹

Esto implica que nuestra percepción global del proceso depende, está condicionada, por la forma en que haya sido estructurada la secuencia, de su organización.

Hemos visto que Deleuze señala que el plano implica un proceso de descomposición y de recomposición entre los objetos que conforman el conjunto y el conjunto mismo.

En el caso de Farabeuf, el evento, es decir, la escena en que se centra la novela, ha sido desintegrada en múltiples pla-

nos. Como lo señalé anteriormente, Farabeuf está construida a base de fragmentos de la narración, cada uno de los cuales corresponde a una toma que maneja un plano distinto de la acción. La disposición de estos fragmentos no obedece a reglas temporales ni causales, esto es, que presente y pasado se confunden y se mezclan, al mismo tiempo que se proporcionan, fragmentados, diferentes ángulos de visión y distintas versiones de una misma escena.

Se trata, pues, de una estructura sumamente compleja que está determinada por el efecto específico que el escritor quiere conseguir. Al desintegrar el evento en varios planos, lo que sucede es que se está dividiendo y subdividiendo su duración. De manera que, gracias a este método, Elizondo puede centrarse en la imagen de un instante preciso y, al "desdoblarla" utilizando su fragmentación en planos, se consigue la sensación de que el tiempo se ha dilatado, de tal suerte que después de la lectura de 179 páginas el lector percibe que no ha terminado de transcurrir el instante en que se centra Farabeuf (en el tiempo de la lectura, por supuesto).

Por otra parte, Farabeuf está dividida en nueve capítulos, en cada uno de los cuales se maneja prácticamente la misma información que en los demás, pero destacando uno u otro aspecto de la escena en que se centra la novela. Así pues, tenemos que en el capítulo I se concentra la atención en la llegada del

Dr. Farabeuf a la casa de la calle Odéon, mientras que en el capítulo IV, en especulaciones solipsistas y relativas a la naturaleza de los personajes, y el capítulo VII, en el suplicio realizado en Pekín. Por lo que se puede decir que el manejo de planos no se presenta únicamente a nivel de los fragmentos, sino que éstos, englobados en capítulos, forman unidades que a su vez manejan planos distintos de la acción.

a.1) Una estructura de múltiples combinaciones.

Si bien los planos representan "cortes móviles" del evento y expresan tanto las diferentes relaciones entre los elementos de la escena en cuestión, así como la duración total del conjunto, también encontramos que, como consecuencia, dicha escena varía y se modifica constantemente. Esto significa que no se nos presenta una escena fija, sino que se introducen variaciones en ella, distorsionándola continuamente.

En este punto me parece pertinente volver a mencionar el carácter vago y ambiguo de los hechos que se narran. Dicha ambigüedad no sólo aparece en cuanto a que se manejan distintas versiones sobre un mismo hecho, sino que en múltiples ocasiones se recalca el carácter confuso, indefinido y turbio de los sucesos narrados.²

Ambos recursos, la fragmentación en planos y el carácter impreciso de los hechos, le proporcionan una gran flexibilidad a la escena en que se centra Farabeuf.

"La primera parte del ejercicio está concebida para hacerte comprender todas las posibilidades de la multiplicidad del mundo."
pág.151.

Es evidente que esta cita nos remite al ritual en el que la Enfermera y el Dr. Farabeuf están enfrascados y cuyo primer objetivo sería la producción de la imagen de un instante único en la mente de la Enfermera-lector³. Sin embargo, también pretende mostrar esa "multiplicidad del mundo", esto es, que no existe una verdad, una versión o una sola posibilidad en los hechos o en los objetos que percibimos, sino muchas. Al igual que Ts'ui Pên en El jardín de los senderos que se bifurcan⁴ de Borges, Elizondo opta, para su obra, por diversas alternativas simultáneamente. La concepción temporal que subyace al texto estaría basada en la coexistencia de distintas series de tiempos paralelos, en cada una de las cuales no sólo se realizan las diversas posibilidades de una misma acción, sino que presente, pasado y futuro forman parte de esas series y se puede "brincar" de uno a otro.

Si bien Farabeuf se centra en la imagen de un instante preciso, éste aparece desdoblado en diversas posibilidades, las cuales aparecen en los diversos fragmentos que conforman la novela. De esta manera, tenemos que Farabeuf presenta una estructura de múltiples combinaciones, la cual podría equipararse con la estructura y la función del "clatro"⁵, juego cuyo mecanismo se describe en Farabeuf de la siguiente manera:

"Es un juego muy sencillo. Los chinos lo

llaman el juego de hsiang'ya ch'iu. Toma el clatro entre tus dedos por la base y hazlo girar. Después de cada movimiento mira a ver cuántos orificios han coincidido y cuáles de ellos. Cada una de las esferas tiene seis orificios y cada orificio tiene un valor numérico y un significado específico y cada esfera asimismo tiene un significado que engloba los seis orificios que la componen." pp.156-157.

Esto es, que se trata de un juego que se basa en las posibilidades combinatorias de los seis orificios con que cuenta cada esfera, como el I Ching, en el que se combinan las líneas continuas y las líneas quebradas en 64 hexagramas diferentes para darnos el significado de un instante.

"la memoria del Maestro ha sabido recoger los fragmentos de esa vida (...) mediante la disciplina del clatro ha reconstruido la imagen de un momento único." pág.151.

Así pues, las posibilidades combinatorias que ofrece el clatro permiten la reconstrucción y comprensión de un instante preciso. Del mismo modo, y aunque resulte paradójico, la descomposición del evento en varios planos, mismos que implican variaciones en su contenido, posibilita, en virtud de dicha multiplicidad, la concreción en la mente del lector de una imagen única.

"Te equivocas; toda tu confusión se debe a la ausencia de tu cuerpo aquí, ante el recuerdo de lo que hemos sido y que ahora podemos contemplar gracias a todas las posibilidades que se han concretado en estas esferas, gracias a un azar que nunca habíamos concebido. En realidad todo no es tan complicado como parece. Baste que los seis o-

rificios tallados en los seis niveles que componen el clatro coincidan." pág.156.

Me parece que en este mismo sentido la novela coincide con el "Teatro Instantáneo del Dr. Farabeuf", en donde se destaca el carácter visual de la fragmentación de la imagen en la que se centra.

"En el curso de aquel espectáculo que los programas (...) 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(...) 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.127-128.

La analogía entre Farabeuf y este espectáculo de linterna mágica se funda, principalmente, en el carácter eminentemente visual de la imagen que presenta Elizondo ante el lector; pero además, pareciera que en esta cita se estuviera haciendo la descripción de la novela, ya que ésta maneja una determinada imagen que cambia rápidamente, para volverla a ver desde diferentes ángulos, e igualmente sus detalles se acentúan con explicaciones técnicas en torno a procedimientos quirúrgicos y de tortura.

a.2) Los diferentes planos de la acción.

Si establecemos que cada fragmento o párrafo de la "narración" corresponde a una toma determinada, podemos decir que

cada una de éstas maneja un plano distinto de la acción, lo que implica modificaciones importantes tanto en la perspectiva como en el ángulo visual de la misma, es decir, en el encuadre.

Entre los recursos que Elizondo utiliza para conseguir estas modificaciones, que el lector percibe como cambios en el emplazamiento de la cámara, encontramos básicamente tres:

1. variaciones en el uso de tiempos verbales en las distintas repeticiones de una misma escena.
2. variaciones con respecto al narrador.
3. variaciones en cuanto al ritmo con que se desarrolla la acción.

Para ejemplificar, tomemos la escena de la casa de la calle Odéon, en donde se describe el movimiento de la Enfermera al atravesar el salón de un extremo al otro.

1. Variaciones en el uso de los tiempos verbales:

"Ha cruzado esta estancia; su cuerpo se distingue apenas en la sombra. Hay una mirada que desde el fondo del pasillo sigue su movimiento, intuido vagamente en la imagen que devuelve el espejo. Al llegar a la mesilla su pie roza la base de hierro de ésta en la que están figuradas las garras de un tigre que retienen una esfera y este golpe produce un ruido metálico que se fuga poco a poco hasta el fondo de la casa." pág. 81.

En esta cita vemos que se mencionan dos acciones: la mujer, porque sabemos que es ella, ha cruzado la estancia, y cuando llega a la mesilla su pie roza su base y produce un ruido metálico. Para la primera de estas acciones, se utiliza el

pretérito perfecto actual, que indica una acción ya realizada, pero que guarda una relación con el momento presente. Este tiempo sirve para expresar el pasado inmediato y ocurrido en un lapso que no ha terminado todavía. Con respecto a la segunda de estas acciones, "su pie roza la base...", se utiliza el presente del indicativo; con lo cual se sitúa la escena como en el momento de estar ocurriendo.

"Habrías de correr hacia aquella ventana que nunca nadie había abierto. Hubieras pasado a mi lado, agitada, temblorosa, corriendo hacia el otro extremo del salón y al llegar hasta allí te hubieras detenido bruscamente antes de llegar al reborde carcomido por la lama y por la lluvia, sin osar mirar a través de aquella vidriera turbia." pág.87.

Si bien esta segunda cita se centra en la misma acción que la anterior, vemos que se le da un tratamiento distinto, no sólo con respecto al tiempo verbal, sino también porque centra la atención en otros aspectos de ella.

También aquí se hace referencia a dos hechos que ocurren en el momento en el que la Enfermera se traslada de uno al otro extremo del salón: en primer término se menciona el hecho de que ella corre hacia la ventana, y en segundo lugar, que se detiene bruscamente frente al reborde. Con respecto al tiempo verbal que se utiliza en este fragmento tenemos que se trata de antefuturo hipotético, "Habrías de correr...", y de pluscuamperfecto de subjuntivo, "Hubieras pasado...". El antefu-

turo hipotético expresa una acción futura en relación con un momento del pasado, y expresa una posibilidad o suposición; mientras que el pluscuamperfecto subjuntivo, expresa una indeterminación temporal del imperfecto. Al utilizar dichos tiempos verbales se transmite al lector la idea de que se trata de un hecho que, si bien se le sitúa en el pasado, no se llegó a realizar y más bien se están manejando suposiciones o posibilidades de esa acción.

"Sin embargo, al dirigirte a aquella ventana pasaste frente a la mesilla de mármol y la punta de tu pie rozó la base de hierro de aquel mueble en el que él había depositado una bandeja con algodones ensangrentados, produciendo un ruido, metálico y pétreo a la vez, que se coló en la casa como un fantasma presuroso." pág.94.

Si bien en este tercer ejemplo se mencionan tanto el hecho de que la mujer se dirigió hacia la ventana, como el de que al pasar junto a la mesilla su pie rozó la base y se produjo un ruido metálico, se añade el detalle de la bandeja en la que "él" (el Dr. Farabeuf) había depositado algodones ensangrentados. En este fragmento se utiliza el pasado perfecto con respecto a las acciones que realiza la Enfermera, pero encontramos el uso del pluscuamperfecto del indicativo, "había depositado", para señalar que el Dr. Farabeuf había realizado la acción de depositar los algodones ensangrentados con anterioridad a la acción de la Enfermera.

Con estos tres ejemplos basta para darnos cuenta de la

riqueza en el manejo de los tiempos verbales, por lo que resulta imposible establecer el momento en el que se desarrollan los eventos, e incluso si es que pasan de ser una mera especulación y se realizan concretamente. Este manejo temporal de los verbos contribuye a aumentar el carácter confuso y vago de los hechos que se narran y les confiere un carácter, hasta cierto punto, onírico e irreal.

2. Variaciones con respecto al narrador.

Del mismo modo en que se utiliza una amplia gama en cuanto al manejo temporal de la acción, vamos a encontrar que también el narrador se va a modificar constantemente, lo que implica variaciones en el punto de vista de la acción. El mismo suceso se relata desde distintos ángulos y bajo diversas perspectivas.

"Has entrado en esta estancia (...) y yo estaba de espaldas porque no deseaba encontrar me de pronto con tu mirada. Has caminado hasta la mesilla donde has dejado tus guantes después de quitártelos muy lentamente, luego te has vuelto hacia mí, pero yo, por temor a encontrar tu mirada he corrido hasta la ventana sobre uno de cuyos vidrios había yo trazado minutos antes, sobre el vaho, un signo." pp.130-131.

La Enfermera tiene aquí el papel de narrador y se dirige a Farabeuf en segunda persona. Este fragmento enriquece esa imagen que ya se ha ido formando en nuestra mente al señalar que Farabeuf se ha despojado de unos guantes y que ella, antes de correr hacia la ventana, había trazado un signo sobre

el vaho.

"Te has detenido frente a la ventana bruscamente. Temes el roce de mi mano. Empieza la noche y la lluvia sigue cayendo tenuemente a pesar de que ya no se escucha el golpe de las gotas contra los cristales. Te has detenido y miras a través de esos vidrios empañados en los que alguien -tú quizá- trazó con la punta del dedo un signo ambiguo, tal vez el caracter que significa seis en chino." pág.152.

En este segundo fragmento tenemos que ahora Farabeuf es el narrador y que se dirige, también en segunda persona, a la Enfermera. En esta cita se menciona la posibilidad del roce entre las manos de ambos, además de la presencia de la lluvia y se señala la posibilidad de que el signo trazado en la ventana sea el que significa seis en chino.

"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." pág.96.

En este tercer ejemplo aparece un narrador impreciso que se coloca como un espectador de la escena, misma que refiere en tercera persona. Este narrador impreciso describe el movimiento de la Enfermera y señala la presencia del espejo en el salón.

3. Variaciones en el ritmo y la velocidad.

Igualmente vamos a encontrar variaciones en cuanto a la

velocidad con que se desarrollan los hechos. En algunas ocasiones se describe el movimiento de la Enfermera como lento,

"Lentamente, como quien teme turbar la precaria suspensión del polvo en los haces de luz dorada (...), hubieras caminado, silenciosamente, hacia aquella ventana o hacia aquella mesilla (...)" pág.38.

o bien, realizado con mayor velocidad

"Empezó a llover y tú corríste hacia la ventana por ver un signo que quizá habías trazado sobre el vidrio empañado y sin llegar hasta el reborde viste la silueta de Farabeuf que cruzaba pensosamente la calle(...)" pág. 50.

Como se puede ver en todos estos ejemplos, los cuales se refieren a la misma escena, hay una repetición constante que introduce, sin embargo, múltiples variaciones en su contenido, y que, como la cámara en el cine, centra su atención en uno u otro elemento que componen la escena. Al descomponer la imagen en distintos planos, tenemos que va a haber una selección en los elementos que aparecerán en "cuadro", así como una selección en la distancia y en la perspectiva (es decir, el punto de vista) con que se abordan dichos elementos. En algunos fragmentos la atención se fija en algunos detalles banales, como podría ser un "primer plano" de una mosca que revolotea cerca de la ventana

"Fue justamente sobre esa parte del piso, podrida por el agua, junto a los flecos sucios de las cortinas de terciopelo desvaído, que una mosca (...) cayó muerta después de revolotear insistentemente cerca de la ven-

tana, después de golpear repetidas veces en los cristales empañados." pág.16.

que luego aparece, en un plano más lejano, dentro de un contexto más general

"Ella hubiera escuchado el golpear de la lluvia contra los cristales. Los primeros goterones hubieran producido exactamente el mismo ruido que una mosca que choca reiteradamente contra la ventana tratando de escapar, o lo hubiera escuchado al unísono con aquella canción absurda que parecía repetir la misma frase para siempre(...)" pág. 19.

Gracias a que en cada una de las repeticiones se destacan distintos aspectos y se introducen nuevos elementos a la misma escena, tenemos que dicha imagen se va enriqueciendo con cada repetición, al mismo tiempo que se le imprime una gran fuerza visual.

b) El conflicto.

Como mencioné anteriormente, el montaje se caracteriza por un conflicto de dos factores en oposición, del cual surge un concepto. En Farabeuf este conflicto existe en varios niveles, pero como resultado no se busca la producción de un concepto, sino de una imagen que, como vimos, en literatura se produce por evocación o sugerencia en la mente del lector.

Fundamentalmente existen tres tipos de conflicto en Farabeuf, a saber:

- b.1) Entre el evento y su duración.
- b.2) Entre la estructura que le da el escritor y la lógica del evento que se narra.
- b.3) Entre los diversos planos.

Todos estos conflictos contribuyen en la producción de la imagen en cuestión al provocar continuamente efectos de ruptura, de choque psicológico, en la mente del lector, haciéndolo tropezar intelectualmente y provocando un aumento en cuanto a la tensión y la ansiedad que se acumulan en él.

- b.1) Conflicto entre el evento y su duración.

El conflicto más evidente en Farabeuf sería el que surge entre la duración del evento (un instante) y su percepción como tal por parte del lector al cabo de varias horas de lectura.

Ya señalé en un capítulo anterior que Elizondo tiene que manipular y "alterar" el carácter temporal de la escritura para provocar la sensación de que el tiempo se ha detenido y fijado en la imagen del instante en el que se centra. Para ello, el escritor debe recurrir a algunos procedimientos de composición que le permiten hacer que, en la escritura, el tiempo se dilate y no transcurra normalmente. Dichos procedimientos son tres:

- b.1.1.) La descomposición del evento en planos.
- b.1.2.) La repetición.

b.1.3.) La yuxtaposición de imágenes.

b.1.1.) La descomposición del evento en planos.

Como señalé en el inciso anterior, al descomponer el evento en varios planos, se divide y subdivide su duración, por lo que se consigue la sensación de que el tiempo se ha dilatado. Simplemente lo que sucede es que se "desdobra" la escena y se fragmenta en planos diferentes, sin dejar que las acciones evolucionen linealmente en el tiempo.

b.1.2.) La repetición.

La repetición es un procedimiento esencial en la composición de Ferabeuf. Dicho texto está formado por una serie de fragmentos que se repiten una y otra vez con algunas variaciones.

La repetición en Ferabeuf cumple tres funciones específicas:

1. Como ancla en el tiempo.
2. Para completar imágenes.
3. Para provocar un efecto acumulativo.

1. Como ancla en el tiempo.

La repetición constante de las mismas escenas (fragmentadas) produce en el lector la sensación de encontrarse frente a una estructura circular en la que los hechos no se desarrollan linealmente en el tiempo, sino que se regresa siempre al punto de partida. La repetición, entonces, funciona como un

ancia que no nos permite avanzar en el tiempo y nos remite constantemente al instante en el que se centra la novela.

2. Para completar imágenes.

El procedimiento de fragmentación del evento aunado a la repetición constante, con distintas variaciones, de la misma escena, produce la sensación de ir completando las imágenes de una manera progresiva, ya que si bien en toda la novela se repiten las mismas escenas (la de la calle Odéon y a partir de ésta la de Pekín y la de la playa), al principio la información es vaga e incompleta, y cada repetición contribuye a aclararla y a completarla. El empleo de este recurso está determinado, creo yo, por las limitaciones que la naturaleza misma de la escritura le impone al escritor al tratar de reproducir un efecto esencialmente visual. Para producir una imagen nítida y clara en la mente del lector, Elizondo recurre a proporcionar, mediante la constante repetición, aproximaciones sucesivas del evento en el que se centra. Hay una progresión en cuanto a la información que se maneja, la cual agota las posibilidades del instante en el que se centra Farabeuf.

3. Para producir un efecto acumulativo.

La repetición funciona también para crear un efecto de acumulación. No es lo mismo leer cada capítulo independientemente de los que lo anteceden a leer, por ejemplo, el capítulo III, después del II y éste después del I. Existe un antecedente que

le imprime una intensidad especial a los hechos que se narran y aumenta la tensión psicológica en el lector.

b.1.3.) La yuxtaposición de imágenes.

Si bien Farabeuf se centra en la imagen de un instante preciso, la novela está construida a base de fragmentos que no necesariamente corresponden a "ese" instante. Existe, en este sentido, una yuxtaposición de imágenes, ya que encontramos una especie de "collage" en donde se mezclan y se superponen fragmentos de muy diversa índole, como lo podrían ser, por ejemplo, algunos fragmentos del North China Daily en donde se señalan las condiciones climatológicas en Pekín el día del suplicio, así como la enumeración y descripción de los instrumentos quirúrgicos que guarda Farabeuf en su maletín, o bien, fragmentos de escenas del pasado (en Pekín y en la playa) que también se están reconstruyendo en la mente de la Enfermera gracias al recurso de la memoria.

Por otra parte, tenemos que además existe una yuxtaposición de imágenes con respecto al instante específico en el que se centra el texto, ya que se presentan los eventos que debieron ocurrir en dos momentos diferentes como si hubiesen sucedido simultáneamente.

"Has estado tratando de imaginar aquel otro instante que precedió a tu llegada. ¿Pretendes acaso hacer caber un instante dentro de otro?" pág. 92.

Para ejemplificar esta yuxtaposición de imágenes voy a recurrir a tres fragmentos en los que, si bien se centran en el mismo instante, podemos ver cómo están yuxtapuestas diversas acciones, como si todo ello hubiera podido suceder en forma simultánea.

"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." pág. 9.

En esta cita vemos a la Enfermera, al fondo del pasillo, consultando el I Ching, mientras Farabeuf entra a la casa.

"Empezó a llover y tú corriste hacia la ventana por ver un signo que quizá habías trazado sobre el vidrio empañado y sin llegar hasta el reborde viste la silueta de Farabeuf que cruzaba penosamente la calle, cargando su viejo maletín." pág.50.

En este segundo ejemplo podemos ver que si bien se refiere al hecho de que Farabeuf está llegando a la casa, la Enfermera no aparece consultando el I Ching, sino que corre hacia la ventana y desde allí contempla a Farabeuf.

"De pie, inmóvil, en mitad del salón te has desplazado (...) hacia el fondo del pasillo (...) te vuelves. Corres hacia la ventana tratando nuevamente de huir de su mirada (...) y al pasar frente al recién llegado tu pie roza la base de fierro y tu mano la suya." pp. 23-24.

Por último, tenemos que en este fragmento se señala el movimiento que realiza la Enfermera al dirigirse hacia la ven-

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

tana, pero Farabeuf se encuentra ya en el salón, y al emprender su carrera, la Enfermera se topa no sólo con la base de la mesilla, sino que también se registra un leve contacto entre las manos de ambos.

En estos tres ejemplos aparecen diversas acciones que, necesariamente, debieron ocurrir en el siguiente orden temporal:

-Farabeuf cruza la calle.

-Farabeuf cruza el umbral de la casa/La Enfermera consulta el I Ching.

-Farabeuf llega al salón/ La Enfermera corre hacia la ventana y su mano roza la del recién llegado.

Sin embargo, todas estas acciones aparecen yuxtapuestas, por lo que todas ellas se presentan como si hubiesen sido realizadas en el mismo instante. Dicho procedimiento evidentemente ocasiona que el lector perciba los eventos que conforman el instante en el que se centra la novela en conflicto.

b.2) Conflicto entre la estructura que le da el escritor y la lógica del evento que se narra.

Este conflicto se suscita entre la lógica con que se desarrollan los eventos que conforman el instante en cuestión y la organización que le da el escritor en el texto.

Como señalé anteriormente, Farabeuf está construida a base de fragmentos de un instante, cuya organización no responde ni a un orden lógico, ni temporal, sino que está condicionada

por el efecto que se desea conseguir . Dicho efecto implica un conflicto en el lector para comprender el evento de una manera lógica, ya que tiene que, a partir del aparente caos en que se encuentran dispuestos los fragmentos, ir reformulando y replanteándose la imagen en cuestión. Es decir, que la imagen va modificándose constantemente, a medida que transcurre la lectura y el lector va teniendo nuevos elementos para organizarla en su mente.

Si abstraemos el hecho concreto que se narra en Farabeuf, podríamos referirlo en dos o tres líneas; sin embargo, Elizondo ha organizado una estructura sumamente compleja para referirse a él, que a lo largo de la novela va a ir produciendo un aumento en la tensión emocional del lector.

b.3) Conflicto entre los diversos planos.

También existe un conflicto entre los diversos planos de la acción, el cual consiste básicamente en la utilización de diversos encuadres (es decir, que varía el ángulo desde el cual se percibe el evento) y también se introducen modificaciones importantes en cuanto a lo que sucede en ellos (esto es, que existen diferentes versiones de los hechos, llegando incluso a ser contradictorias).

Con respecto a la utilización de diversos encuadres, ya mencioné que se presentan modificaciones en cuanto al narrador, lo cual implica variaciones en el punto de vista con que se

aborda la acción. De hecho, este conflicto ya está tratado, aunque no como tal, en el inciso correspondiente a la desintegración del evento en varios planos. Lo único que habría que señalar es que la introducción de distintos ángulos y distintas perspectivas produce en conflicto la imagen que se desea suscitar en el lector.

En cuanto al manejo de distintas versiones sobre el mismo hecho, hay que señalar que produce el mismo efecto que el enfoque desde distintos ángulos de una misma acción. El conflicto que se produce no se resuelve inmediatamente en el lector, sino ya una vez concluida la lectura, y es precisamente gracias al conflicto que provoca esta diversidad de encuadres y versiones que, al final, aparece clara y nitida la imagen de un instante único.

Para ejemplificar el manejo de distintas versiones, tomemos dos citas del capítulo I que se refieren al mismo hecho: la llegada del Dr. Farabeuf a la casa de la calle Odéon.

"Es un hombre -el hombre- que desciende apresuradamente de un pequeño automóvil deportivo color rojo, con las manos enguantadas y los ojos ocultos detrás de unas gafas ahumadas, se dirige a la reja, empuja la verja de hierro para abrirla(...)" pág.13

En esta cita se describe a Farabeuf como un hombre de edad indefinida pero que posee cierto vigor y fortaleza, ya que al decir que "desciende apresuradamente de un pequeño automóvil deportivo" se le sugiere al lector que se trata de un hombre

que podría ser joven, además de que se refuerza esta idea al describirlo con guantes y gafas oscuras. Sin embargo, unas páginas más adelante se le describe como un anciano

"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 cuele el agua cayéndole en gruesos goterones sobre los hombros del abrigo impregnados de caspa seca." pág. 14.

Como podemos ver, en estas dos citas la descripción del Dr. Farabeuf es contradictoria, por lo que la imagen que se forma de éste en el lector surge de la unión de todas las variantes que se dan en el texto.

C O N C L U S I O N E S .

Como señalé en la introducción, a lo largo de este trabajo he tratado de encontrar los procedimientos de composición que utiliza Salvador Elizondo en Farabeuf para producir una imagen visual, a partir de la escritura, en la mente del lector y de esta manera, eternizar un instante preciso. Farabeuf se acerca a la fotografía y a la escritura china en su afán de retener el tiempo mediante imágenes visuales, y su diseño responde a la búsqueda de este efecto específico.

Como hemos podido ver, Farabeuf es una novela muy compleja y elaborada en la que nada se ha dejado al azar. Elizondo resuelve los conflictos que se suscitan de manera muy inteligente y yo creo que en gran medida supera las limitaciones que en principio la escritura y el género le imponen para conseguir un efecto esencialmente visual y plástico.

Salvador Elizondo hereda de Edgar Allan Poe la concepción de la poesía como productora de sensaciones y efectos determinados mediante un diseño absolutamente premeditado del texto, utilizando la técnica y el oficio por encima de la inspiración. De Mallarmé retoma la búsqueda de un efecto visual en la poesía (recordemos la alteración tipográfica y de distribución del texto en la hoja en blanco de "Un golpe de dados") que abrió una nueva dimensión a la expresión escrita en Occidente; y de Ezra

Pound, su afición y su gusto por la cultura china.

Todos los elementos anteriormente mencionados (técnica y oficio, fotografía y cine, búsqueda de efectos plásticos y visuales, experimentación mediante la escritura y fascinación por la cultura china) aparecen claramente en la conformación de Farabeuf.

Lo que se puede concluir del primer capítulo es que a partir de una estética que presenta características que se vinculan al barroco y al "decadentismo", Elizondo nos presenta una visión del mundo que se sustenta en un esquema de pensamiento oriental, específicamente chino, en el que se concibe la presencia de fuerzas antagónicas que se complementan e incluso se identifican, además de, por supuesto, esta visión sincrónica del tiempo que pone de manifiesto la presencia del I-Ching. Con respecto al dualismo al que hice referencia quiero señalar que se encuentra presente en la misma estructura de la novela: por un lado, Farabeuf posee un diseño absolutamente calculado, sin embargo subyace todo un universo mágico que lo sustenta, de manera que aparece como una conjunción, a mi juicio bien lograda, tanto de técnica y oficio como de genio o inspiración.

Con respecto al segundo capítulo, quiero señalar que Elizondo establece una analogía entre la escritura ideográfica, la fotografía y la memoria, en el sentido de que constituyen la posibilidad de congelar un instante preciso mediante una imagen

visual. Los métodos son distintos, es cierto, pero el efecto es equiparable.

Una vez señalada la condición fotográfica y documental de la memoria, la propone como el método para reconstruir tanto el pasado (mediante la evocación), como un instante determinado (a través de la invocación).

A partir de la evocación se establece una compleja red de relaciones entre el instante presente (el de París) con otras dos imágenes del pasado, con lo que se reconstruye y se da sentido a la "historia", en tanto que gracias a la invocación, la imagen del instante en el que se centra Farabeuf se va a ir formando, con todos sus detalles, en la mente del lector.

Por otra parte, tenemos que la imagen del supliciado aparece como elemento unificador entre las tres escenas que se suscitan en el texto. Dicha imagen se manifiesta mediante la fotografía del supliciado (que se toma en Pekín), el ideograma chino que la Enfermera trazó en la ventana del salón (en la casa de la calle Odéon) y la estrella de mar putrefacta que la Enfermera recoge en la playa.

En el tercer capítulo vimos de qué manera Elizondo aplica el principio de montaje cinematográfico en la estructura de Farabeuf. Tenemos entonces que la novela integra los dos aspectos básicos del montaje: la desintegración del evento en varios planos y el conflicto que surge a partir de la unión de

elementos diferentes, por lo que podemos concluir que el principio de montaje según lo concibe Eisenstein sí es un recurso básico en la composición de este texto y que contribuye de forma muy clara en la consecución del efecto que busca el escritor.

Me parece que uno de los méritos de Salvador Elizondo en Farabeuf es que se trata de una novela fundamentalmente de síntesis. Con esto me refiero a que unifica dos culturas y dos tradiciones diferentes. Por un lado, tenemos que vincula una estética barroca, en la que resulta de gran importancia el dominio técnico, con algunas cuestiones fundamentales del pensamiento chino, como lo sería la concepción del mundo como regido por fuerzas antagónicas que se complementan y que, incluso, se identifican. Por otro lado, Elizondo retoma de la tradición que parte de Mallarmé, la búsqueda de un efecto visual en la literatura y, mezclado con la influencia de Ezra Pound, incorpora aquellos elementos de la escritura china que le pueden ser útiles. Igualmente, incorpora a su escritura el lenguaje cinematográfico, lo cual parte de la "nueva novela". Entre ambos elementos, escritura china y el principio de montaje cinematográfico, existe un importante punto de contacto: al combinar dos elementos gráficos o visuales es posible sugerir o evocar una idea de carácter abstracto.

Elizondo integra en el texto ambas referencias y, al mismo tiempo, diseña la novela a partir de este mecanismo, el cual,

por otra parte, es el mismo que rige en la producción de imágenes literarias a partir de la metáfora y la comparación.

Me parece que abordar Farabeuf desde la perspectiva de los procedimientos o mecanismos de composición resulta sumamente provechoso, ya que el texto posee una estructura muy elaborada así como enormes aciertos. Espero contribuir con este análisis a aclarar y hacer patentes algunos aspectos relevantes en la composición de un texto tan rico y sugerente como lo es Farabeuf.

N O T A S.

C a p í t u l o I.

Escritura y realidad en Farabeuf.

I.1. La escritura como productora de sensaciones.

1. Francesco Castello (1599-1667). Es reconocido como uno de los más grandes genios de la arquitectura barroca. Trabajó con Maderno y con Bernini.

2. La sensación de mayor profundidad y extensión la consigue Borromini haciendo converger las dos paredes del corredor, esto es, que la entrada es más ancha que la parte final, además de que reduce tanto el tamaño de las columnas como la distancia entre unas y otras a medida que se van alejando de la entrada. Anthony Blunt, Borromini, Alianza Editorial, Madrid, 1982. (Alianza Forma # 24).

3. Sobre sus efectos señala Blunt que "los consigue demostrando (...) una suprema inventiva. Sus espacios desembocan unos en otros, los muros se curvan o se articulan en profundidad mediante columnas y nichos; emplea originales formas de arcos (...) e inventa formas fantásticas para sus cúpulas, sus campanarios y sus linternas. El resultado es una arquitectura en la que alcanza su más brillante expresión ese rasgo esencialmente barroco que es el movimiento, sin que interfiera la distracción producida por el color y por la riqueza de los materiales o por el dramatismo." Anthony Blunt, op.cit., pág.26.

4. Salvador Elizondo, Salvador Elizondo, Empresas Editoriales S.A., México, 1966. (Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos), p.p.31-32.

5. Dice Poe: "Luego de escoger un efecto que, en primer término, sea novedoso y además penetrante, me pregunto si podré lograrlo mediante los incidentes o por el tono general (...) entonces miro en torno (o más bien dentro) de mí, en procura de la combinación de sucesos o de tono que mejor ayuden en la producción del efecto." Edgar Allan Poe, "La filosofía de la composición" en Ensayos y críticas, Alianza Editorial, Madrid, 1973. (El libro de bolsillo # 464), pág.66.

6. Salvador Elizondo, Regreso a casa. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana, UNAM, México, 1982, pp.19-20.

7. Dice Teophile Gautier que Baudelaire nunca escondió su complacencia por "todo lo ficticio que elaboran las civilizaciones muy sabias o muy corrompidas", pues lo consideraba como un triunfo de la voluntad humana sobre los contornos y matices de la naturaleza. Teophile Gautier, Baudelaire, Ediciones de la Gacela, Madrid, 1942, pág.58. Esta misma inclinación hacia lo artificial, llevada al extremo, la encontramos en Des Esseintes, personaje de Au rebours, la novela más conocida de Huysmans.

8. Jean Michel-Bloch, La nueva novela, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1967, pág. 97.

I.2. Realidad y solipsismo en Farabeuf.

1. Elizondo es un niño y está en México cuando estalla la guerra, sin embargo, es un hecho que trastoca su percepción del mundo y de la realidad.

2. Salvador Elizondo, Salvador Elizondo, op.cit., pág.18.

3. Ibid., pág. 19.

4. "Publicada en 1965, Farabeuf de Salvador Elizondo presenta características singulares dentro del contexto en que surgió. Novela mexicana sin regiones transparentes, sin indios ensombrecidos, sin mujeres enlutadas de pueblos del Bajío, sin cánticos rencorosos, sin esquemas sociológicos del México post-revolucionario, sin dolces 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, D.F., el año de 1932." Margo Glantz, Repeticiones, pág. 17.

5. Mallarmé afirma que el poeta debe darle un sentido más puro a las palabras de la tribu. Tampoco Baudelaire admite para la poesía otro fin que ella misma: "En modo alguno puede la poesía (...) invadir el terreno de la ciencia o de la moral. Su fin no es la Verdad, sino ella misma." Teophile Gautier, op. cit., pág. 52.

6. Margo Glantz, op.cit., pág. 17.

7. Esta última preocupación aparece también en El hipogeo secreto, como se puede ver en el epígrafe de este primer capítulo. Por otra parte, cabe señalar esta obsesión la encontramos igualmente en otros escritores, como en Borges, por ejemplo.

8. Este es el tema de "La historia según Pao Cheng", que aparece en Narda o el verano, Era, México, 1977³, pp.102-106.

9. El hinduismo concibe la existencia de una esencia absoluta (Brahman), de la cual el hombre participa a través de una esencia individual (Atman) y la materia se considera como ilusión (Maya).

I.3. La dualidad antagónica del mundo.

1. Ernest Fenollosa/ Ezra Pound, Los caracteres de la escritura china como medio poético, U.A.M., México, 19 , (Molinos de viento # 1), pág. 21

2. Salvador Elizondo, Farabeuf, pág.26.

3. E. Fenollosa/E. Pound, op.cit., pág.20

4. Salvador Elizondo, Cuaderno de Escritura, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 19 , pág.

I.4. La presencia del I Ching.

1. Luis Racionero, Textos de estética taoísta, Alianza Editorial, Madrid, 1983.

2. Ibid, pág.12.

3. Luz Elena Gutiérrez de Velasco Romo aborda esta cuestión en su tesis doctoral "La escritura de la amputación o la amputación de la escritura" (Colegio de México, 1984), sin embargo, yo no comparto ninguna de sus conclusiones.

4. La edición del I Ching que consulté fué la siguiente: Wilhelm, Richard, I Ching. El libro de las mutaciones, Editorial Hermes/Sudamericana, México, 1983.

Cabe señalar que respeto el uso de mayúsculas en los dictámenes e imágenes.

5. S.E., Farabeuf, pág.

6. Richard Wilhelm, I Ching, op. cit., pág.693.

C a p í t u l o II.

La memoria como método de reconstrucción.

1. Salvador Elizondo, "Invocación y evocación de la infancia" en Cuaderno de Escritura, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1969, pp.16-40.
2. Ibid., pág.18.
3. Marcel Proust, En busca del tiempo perdido. 1.Por el camino de Swann, Alianza Editorial, Madrid, 1971, pág.60.
4. S.E., "Invocación y evocación...", op.cit., pp. 21-22.

II.1. La evocación en Farabeuf.

1. S.E., Farabeuf, pág.
2. En uno de los fragmentos, Elizondo compara a la Enfermera con un personaje de Baudelaire.
 "(...)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." pág.68.

C a p í t u l o III.

El principio de montaje.

III.1. Definición de algunos términos básicos.

1. Para la definición de estos términos me baso fundamentalmente en Gilles Deleuze, La imagen-movimiento. Estudios de cine 1., Edit. Paidós, Barcelona, 1984.
2. diegéticos: son los elementos que aparecen en cuadro.
3. Gilles Deleuze, op.cit., pág.38.
4. citado por Deleuze, op.cit., pág.41.

5. Deleuze, op.cit., pág.42.

III.2. El montaje cinematográfico.

1. Marcel Martin, "el montaje" en Realización 1. Curso básico de expresión y lenguaje cinematográfico, C.C.C., México, 1981.

2. Ibid., pág.335.

3. Gilles Deleuze señala cuatro tipos diferentes de montaje: a) montaje orgánico-activo del cine norteamericano, b) montaje dialéctico del cine soviético, c) escuela francesa de la guerra y 4) expresionismo alemán.

Si se desea mayor información, se puede consultar Imagen-movimiento, op.cit., pp.51-86.

4. Deleuze, op.cit., pág.57.

5. Sergei Eisenstein, La forma del cine, Siglo XXI editores, México, 1986, pág.41.

III.3. El montaje, los ideogramas y la imagen literaria.

1. Sergei Eisenstein, La forma del cine, op.cit., pp.33-47.

2. "Por imagen literaria entendemos no sólo la metáfora, sino todos los medios empleados por la literatura para representar las cosas. Por lo tanto, la palabra imagen engloba tanto a la metáfora como a la simple descripción." Jean Bloch-Michel, La nueva novela, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1967, pág.97.

3. Marina Fé, introducción a Los imaginistas, Dir.Gral. de Difusión Cultural/UNAM. Material de lectura.(Serie poesía moderna # 68), pag.

4. Con respecto a la descripción cabe señalar que este procedimiento proporciona uno a uno los detalles que conforman la imagen en cuestión, por lo que no se requiere de la participación del lector para darle una forma acabada a dicha imagen, ya que se proporcionan todos los elementos, no se sugieren como en la metáfora.

5. El haikú y la tanka son las formas poéticas tradiciona-

les de Japón. El poema clásico japonés (tanka o waka) está compuesto por cinco versos divididos en dos estrofas, una de tres líneas, otra de dos : 3/2. Esta estructura dio origen al renga, que es una sucesión de tankas escritas generalmente por varios poetas: 3/2/3/2/3/2...

A partir del siglo XVI el renga adoptó una modalidad ingeniosa, satírica, coloquial: el haikai no renga. El primer poema de la secuencia se llamaba hokku y cuando el renga haikai se dividió en unidades sueltas, la nueva unidad poética se llamó haikū, compuesto de haikai y de hokku. Octavio Paz, "la tradición del haikū" en Los signos en rotación, Alianza Editorial, Madrid, 1983. pp.237-252.

6. Haikús tomados de "El principio cinematográfico y el ideograma" de Sergei Eisenstein, en La forma del cine, op.cit.,pág.36.

7. Sergei Eisenstein, Ibidem.

8. Entre 1914 y 1917 un grupo de poetas norteamericanos e ingleses encabezados por Ezra Pound conforman el movimiento imaginista. Dicho movimiento buscaba una nueva poética, en la que se le otorgaba a la imagen un valor primordial frente al metro y la rima, a la narración y a las abstracciones. El poema imaginista buscaba vincular ritmo e imagen, y esta última sería, como en los ideogramas chinos y posteriormente en los caligramas de Apollinaire, más plástica que musical, imagen que es, sobre todo, evocación. Marina Fé, nota introductoria a Los imaginistas, Dir. Gral. de Difusión Cultural/UNAM. Material de lectura.(Serie de poesía moderna # 68).

III.4. El montaje en Farabeuf.

1. Sergei Eisenstein, La forma del cine, op.cit., pág. 38.

2. Este asunto lo abordé en el punto I.2. Solipsismo y realidad.

3. La identidad entre la Enfermera y el lector la explico en el punto II.2. La invocación en Farabeuf.

4. Jorge Luis Borges, "El jardín de los senderos que se bifurcan", en Nueva antología personal, Bruguera, Barcelona,1980, pp.124-143.

5. El clatro es un juego chino formado por seis esferas talladas unas dentro de otras.

BIBLIOGRAFIA.

A. Textos de Salvador Elizondo.

Cámara lucida. Joaquín Mortiz, México, 1983.

Contextos, S.E.P., México, 1973. (Sepsetentas #79).

Cuaderno de escritura, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1969.

Farabeuf, Joaquín Mortiz, México, 1979⁵. (Serie del volador)

El Grafógrafo, Joaquín Mortiz, México, 1972. (Nueva narrativa hispánica).

El hipogeo secreto, Joaquín Mortiz, México, 1978². (Serie del volador).

Narda o el verano, Era, México, 1977³.

Miscast, Editorial Oasis, México, 1981. (Lecturas del milenio # 2).

Paul Valéry: obras escogidas I y II, S.E.P./Diana, México, 1982. (Sepsetentas # 318 y 319).

Regreso a casa. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana, UNAM, México, 1982.

Salvador Elizondo, Empresas Editoriales, S.A., México, 1966. (Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos).

Introducción al I Ching

B. Textos sobre Farabeuf.

Cano Gavia, Ricardo, "Salvador Elizondo o el suplicio como escritura", Revista Quimera # 15, enero '82, pp.50-52.

Fell, Claude, "Farabeuf, de Salvador Elizondo" en Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea, México, S.E.P. 76, pp.153-156. (Sepsetentas # 268)

- Glantz, Margo, Repeticiones, Ensayos sobre literatura mexicana. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1979. (Cuadernos de texto crítico # 8).
- Gutiérrez de Velasco Romo, Luz Elena, La escritura de la amputación o la amputación de la escritura. Tesis doctoral. El Colegio de México, 1984.
- Jara, René, Farabeuf. Estrategias de la inscripción narrativa, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1982.
- Molina, Javier, "Lo congruente hubiera sido dejar de escribir; hay muchas mentiras en la literatura: Elizondo", (entrevista), Uno más uno, Sábado 9 de julio de 1983, pág.21.
- Paz, Octavio, El signo y el garabato, Joaquín Mortiz, México, 1973. (Serie del volador).
- Rosas Patricia y Lourdes Madrid, Las torturas de la imaginación, Premiá Editora, México, 1982. (La red de Jonás).
- Sarduy, Severo, "Del yin al yang", en Escrito sobre un cuerpo, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969, pp. 9-30.
- C. Teoría literaria.
- Beristáin, Helena, Diccionario de retórica y poética. Editorial Porrúa, México, 1988.
- Booth, Wayne, La retórica de la ficción, Antoni Bosch, ed. Barcelona, 1978.
- Bourneuf, Roland y Real Ouellet, La novela, Ariel, Barcelona, 1983.
- Gili Gaya, Samuel, Curso superior de sintaxis española, Vox, Barcelona, 1979.
- Warren, Austin y René Wellek, Teoría literaria, Gredos, Madrid, 1962.

D. Filosofía.

La filosofía en Oriente, Siglo XXI editores, México, 1985³.
Bajo la dirección de Yvon Belaval. (Historia de la filosofía S.XXI, vol.11).

El pensamiento prefilosófico y oriental, Siglo XXI editores, México, 1878. Bajo la dirección de Bruce Parain. (Historia de la filosofía S.XXI, vol.1).

Bataille, Georges, El erotismo, Tusquets Editores, Barcelona, 1982⁵. (Marginales # 61).

-----, Las lágrimas de Eros, Tusquets Editores, Barcelona, 1981. (Los 5 sentidos # 12).

Ricoeur, Paul, Las culturas y el tiempo, UNESCO

-----, Las filosofías y el tiempo, UNESCO

Solis, García, Víctor M., Tiempo y memoria en Ciencia y Desarrollo, marzo-abril '84, pág.28.

E. Sobre la escritura y la cultura chinas (y japonesas).

Fenollosa, Ernest/ Ezra Pound, Los caracteres de la escritura china como medio poético. Introducción, versión y notas de Salvador Elizondo, U.A.M., México, 1980. (Molinos de viento#1)

Franke, Herbert y Rolf Trauzettel, El imperio chino, Siglo XXI editores, México, 1985⁶. (Historia universal S.XXI, vol.19).

Granet, Marcel, El pensamiento chino, UTEHA, México, 1965.

de Juan, Marcela, Segunda antología de la poesía china, Revista de Occidente, Madrid, 1962.

Paz, Octavio, "la tradición del haikú", en Los signos en rotación y otros ensayos, Alianza Editorial, Madrid, 1983. pp.237-252.

Racionero, Luis, Textos de estética taoísta, Alianza Editorial, 1983.

Tanabe, Atsuko, El japonismo de José Juan Tablada, UNAM,

México, 1981. (colección Seminarios).

Wilhelm, Richard, I Ching, El libro de las mutaciones, Editorial Hermes/Sudamericana, México, 1983.

F. Sobre cine.

Realización 1 y 2. Curso básico de expresión y lenguaje cinematográfico. Proyecto y recopilación de Guillermo Díaz Palafox. Centro de Capacitación Cinematográfica (C.C.C.), México, 1981.

Bazin, André, "Ontología de la imagen" en ¿Qué es el cine?, Rialp, Madrid, 1966.

Deleuze, Gilles, La imagen-movimiento. Estudios de cine 1, Edic. Paidós, Barcelona, 1984. (Paidós Comunicación#16).

Eisenstein, Sergei, La forma del cine, Siglo XXI editores, México, 1986.

G. Varios.

Poesía francesa. Mallarmé, Rimbaud, Valéry, Ediciones El Caballito, México, 1973.

Bataille, Georges, La littérature et le mal, Gallimard, París, 1957. (idees # 128).

Bloch- Michel, Jean, La nueva novela, Ed. Guadarrama, Madrid, 1967.

Blunt, Anthony, Borromini, Alianza Editorial, Madrid, 1982. (Alianza Forma # 24).

Borges, Jorge Luis, Nueva antología personal, Editorial Bru-guera, Barcelona, 1980. (Club Bruguera # 2).

Fe, Marina, nota introductoria a Los imaginistas, Dir. Gral. de Difusión Cultural/UNAM. Material de lectura. (Serie de poesía moderna # 68)

Gautier, Teophile, Baudelaire, Ediciones la Gacela, Madrid, 1942.

Poe, Edgar Allan, Ensayos y críticas, Alianza Editorial, Madrid, 1873. (El libro de bolsillo # 464)

Proust, Marcel, En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann, Alianza Editorial, Madrid, 1979. (El libro de bolsillo # 22).

Robbe-Grillet, Alain, Por una nueva novela, Seix Barral, Barcelona, 1965.

Vela, Arqueles, El modernismo, Porrúa, México, 1979. (Sepan cuántos # 217).

Yates, Francis, El arte de la memoria, Taurus, Madrid, 1974.