

27
2 ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DIVISION DE ESTUDIOS PROFESIONALES



ASEDIOS A UNA OBSESION.

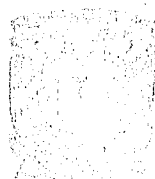
FARABUUF DE SALVADOR ELIZONDO.



T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURA HISPANICAS
P R E S E N T A :
VICTORIA MARTHA NUÑEZ CEA

MEXICO, D.F.
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1996



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

TESIS CON
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 esta 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.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Introducción

Farabeuf es una obra que exige de su lector una atención sostenida, una curiosidad desmesurada y una actitud alerta, inquieta e intuitiva. El lector debe ser capaz de elegir entre el signo que despliega ante nosotros la posibilidad de comprenderlo, y el garabato que se cierra en sí mismo impidiendo penetrar hasta su sentido. La dificultad inicial radica precisamente en lograr distinguir el uno del otro. Si uno se empeña en reconstruir la anécdota de la novela con estricto sentido, sólo se entorpece la exposición del discurso, de hecho, se impide que dicha exposición acontezca. En cambio, al dejarse conducir por ella se aprende a mirar aquello que a pesar de mostrarse evidente, oculta algo que de ninguna manera lo es; asimismo logramos comprender lo que da a conocer aparentemente escamoteado, aunque esto implica arriesgarse y someterse a los efectos que provoca la escritura. De manera que el lector queda expuesto del mismo modo que si fuese una placa fotosensible, sobre la cual "la memoria proyecta -como lo hace la cámara clara- la imagen del pasado en el presente".¹ Indudablemente, se trata en primera instancia de la memoria del escritor que escenifica el drama íntimo y personal, solitario, del sujeto obsesionado y apasionado por una idea que busca plasmar en el papel, de tal forma que la novela está escrita con una *palabra exigente* que requiere y reclama para sí una compenetración profunda con su lector, quien tendrá que ver, concebir y leer a *Farabeuf* de la misma manera, con fidelidad al conjunto y exactitud en el detalle. Sin embargo, en la lectura de *Farabeuf* convergen el escritor, que se lee y se ve escribir a sí mismo, y el lector que hace algo más que acudir volitivamente a la escenificación del instante, que tiene efecto en su propia mente. El sujeto lector, persuadido por este discurso novelesco, padece y piensa las imágenes que están sucediéndole. El acto de estar leyendo *Farabeuf* implica proporcionarle existencia a lo que el texto expone, accionar la potencialidad de las imágenes en un tiempo y un espacio puramente mentales. Pero esta

¹ Salvador Elizondo cit. por Javier Molina en "Lo congruente hubiera sido dejar de escribir; hay muchas mentiras en la literatura" *unomásuno*, sábado 9 julio 1983, p. 21

coincidencia, meramente incidental, que se da entre lo escrito por el autor y su lector no es más que un equívoco, el lector adopta una identidad obligado por la exigencia que el texto le demanda. Esta usurpación aparente es ocasionada por el cautiverio en el que se ha convertido la lectura de esta novela-montaje de fascinantes desencuentros y repulsiva incertidumbre. Su lectura se padece con los sentidos expectantes, por lo que acaso termine siendo obsesivamente obrubillante e incluso intolerable. El lector opone resistencia ante este involucramiento extralimitado, - puesto que no es a mí a quien escribes, sino a esa imagen mía alojada en tu cabeza y con la que no tengo ninguna intención de seguir identificándome. Quizá por esta razón, el escritor prefiere la *isla desierta*, opta por la soledad erudita y se exilia llevándose consigo todos los libros predilectos y con ellos el secreto de lo que alude cuando escribe; sin referencias erramos continuamente, su erudición nos sobrepasa. A pesar de este distanciamiento, Salvador Elizondo nos demuestra en sus textos que uno continúa sin saber, e incluso ignora lo que desea saber, hasta el instante mismo en que lo desafían abiertamente y se ve obligado a enfrentarlo; de esta forma cuando nos acercamos a sus libros la única vía para llegar a ser un iniciado consiste en explorar y buscar, leer para saber, investigar con vehemencia, con pasión, obsesivamente aquello que nos tienta y seduce de la literatura.²

Se es proclive a transformarse en la persona que los demás consideran que somos. Tan es así que en su erudita soledad, Elizondo se tiene a sí mismo como su lector ideal y parece encerrarse consigo, a fin de verse en el momento preciso en que el Grafógrafo

² Salvador Elizondo nace en la Ciudad de México en 1932. Obtuvo el Diploma en Literatura de la Universidad de Cambridge, Inglaterra, asimismo realizó estudios universitarios en Francia e Italia. Ha sido becario del Centro Mexicano de Escritores, del cual actualmente es asesor, y el Colegio de México, además de las Fundaciones Ford y Guggenheim. Es miembro de la Academia Nacional de la Lengua y del Colegio Nacional. Su obra ha sido galardonada con el Premio Xavier Villaurrutia (*Farabeuf*, 1965) y el Premio Nacional de Literatura (1990).

escribe a su lector Salvador. Esta proclividad también existe en el sujeto lector que cede a las acechanzas de un texto como *Farabeuf*, así que comenzamos a reunir el *instrumental* que se requiere para explorar la novela. El presente trabajo pretende situar o mejor dicho siliar la inquietante presencia discursiva con la cual, de modo sugerente y persuasivo, se ha inscrito *Farabeuf*. Considero al asedio como una estrategia que permite revertir intuitivamente el proceso de escritura, cuando se pone en práctica es posible localizar los puntos neurálgicos que articulan el texto en sus partes más densas. Una vez identificadas, puede dárseles una secuencia distinta que permita fijarlas y observarlas detenidamente para después proceder a diseccionarlas, con el propósito de descubrir lo que ocultan bajo la apariencia de un lenguaje cifrado que el autor diluye en los recursos de su técnica narrativa. Al asumir la *impersonatio* del lector que logra penetrar el sentido profundo de las expoliciones que constituyen el texto, éstas suceden como si aquello que escribe el Grafógrafo hubiese estado ya en nuestra mente, y lo que añadimos en cuanto lectores, las anticipaciones textuales, la manera como reaccionamos y aprendemos a leer entre líneas, lo hubiese podido prever e inventariar el propio Elizondo.

Estos asedios son simultáneamente un modo de leer y escribir como si la metodología hubiese estado allí y fuese sumamente dócil. En otras palabras, la hermenéutica se ha ido produciendo durante el acto mismo de la escritura, evitando los inconvenientes que provoca forzar un texto a ajustarse a un método determinado al cual se ve sometido. *Farabeuf* es un texto que exige el rigor y la libertad, la precisión y la invención propias de un exegeta que sólo sabe inciertamente en qué consiste lo que busca con persistencia. El asedio se intensifica a través de una relectura que se apoya en la indagación de otros textos, es así como se van recabando los fragmentos que constituyen ese caleidoscopio denominado *Farabeuf*. Para desencadenar el efecto reflexivo que lo pondrá en movimiento, es necesario que la luz se infiltre con un sólo rayo incidente sobre él. No obstante, para obtener respuestas es indispensable formular las preguntas adecuadas y realizar una incisión igualmente precisa.

Ese rayo luminoso que incentivó mis relecturas, incendiando el polvorín de los supuestos riesgosos y la intuición, ha sido el *I Ching*. El hallazgo de su presencia semioculta en el interior de la novela, significó una alianza inesperada que encaminó mis exploraciones y corroboró mis descubrimientos, hasta llegar a convertirse en el fundamento de las relecturas más provechosas, erigiéndose en una especie de *cicerone*. Como lector seguí al *Grafógrafo* a través de la exposición discursiva, hasta el instante en el que sostendría la mirada ante el contundente enigma que se encubre en *Farabeuf*. Esta apasionada obsesión inducida requiere abrirse paso entre los laberintos mentales y encontrar los resquicios por los que se deslizará, a fin de alcanzar el vórtice de ese instante. Por este motivo, antes de que el lector acuda a esa cita concertada e infinitamente diferida tendrá que iniciarse en la sevicia de *la idea fija*, de su expolición y su invención; dejándose poseer y penetrar por ese desorden que nutre al pensamiento y del que tendrá que abastecerse.

La exposición de este trabajo queda planteada como una guerra en la que se han librado varias batallas internas que doy a conocer esperando sean de utilidad. Reuní este material proporcionándole la coherencia de un diálogo entre los textos, Elizondo, los lectores y yo. En el momento de concluir su reseña, comprendo que las hostilidades tan sólo han quedado suspendidas en apariencia y que quizá se trata únicamente de una tregua a este extraño mal de la actividad que he contraído. Por consiguiente, como afirma Paul Valéry a través de Monsieur de Teste, *el hombre de la atención*, esto en el pensamiento aún: "le va a trabajar."

ARSENAL

*"Un hombre laberíntico jamás busca la verdad,
sino únicamente su Ariadna." F. Nietzsche*

Enfrento el mismo miedo a la página en blanco. Tengo ante mis ojos una reproducción de la *invenzioni VII* de *Le Carceri* (Vid. figura 1.) y al alcance de la mano el criptograma *Farabeuf*. Azorada por estas *obsesiones* atiendo a la abstrusa aprensión irracional que suscitan. a esa *idea omnivalente* que se expande habitándolo todo. En este convite de obsesos, la única vía posible de desasimiento es la heurística. Crear para liberarnos de esa ineluctable fijeza que nos acosa, la manera de hacerla inteligible consiste en apropiármola, que nos pertenezca con la misma intensidad con que ella nos posee. Esta reciprocidad insipiente constituye en el caso de Giovanni Battista Piranesi y de Salvador Elizondo una producción artística heteróclita, y en lo personal el embate que me permita recuperar mi libertad.

La lectura es un acto de compenetración en el que intervienen las potencias del alma: el entendimiento y la voluntad. Es indudable que al recorrer los textos de Elizondo, concretamente *Farabeuf*, su escritura nos solivianta en una u otra dirección; ya sea que nos empeñemos en elucidar el discurso lingüístico-literario de la novela al percatarnos de su intencionalidad, digamos "experimental", o bien que la obstinación nos obligue a concluir satisfactoria o al menos decorosamente la lectura del texto; aunque para este fin se tendrá que vencer la repulsión que nos causa el percibir su semiosis. Lo mismo ocurre con las *invenzioni* de Piranesi, existen en ambas obras elementos inquietantes que las erigen en *obsessio*.

Según la escuela peripatética de la Nueva Academia, la verdad siempre resulta un valor relativo para el entendimiento humano, de hecho sólo logramos aproximaciones y nunca



(fig. 1)

daremos con la certeza; ese es el motivo por el cual elegí este epígrafe para abrir mi exposición. Misma que fue motivada por la fascinación y la inquietud que me provocaron las desmesuras y el caos en los que medran el ingenio y la creación artística de Piranesi y Elizondo. Aquella atormentada concepción que aborta ante la página en blanco, cuando haciendo acopio de recursos el obrador se encara con la realización imposible del ideal. Idea que busca concretarse en una construcción real, que sea capaz de desafiar las leyes de la gravedad o aprehender el instante en el que se está muriendo, a través de un discurso que detente en las palabras la esencia de lo incommunicable.

Giovanni Piranesi (1720 -1778), al igual que muchos de sus contemporáneos participa en las contiendas de su época, las cuáles tenían por objeto dirimir las más apremiantes contradicciones que existían en el sistema arquitectónico del siglo XVIII; sin embargo estas disputas eran una herencia que databa del Renacimiento y el Barroco, ya que desde entonces se había dejado sentir una clara tendencia hacia la autoafirmación de las partes. Autonomía que iba en aumento, contraviniendo los preceptos de Vitrubio y Euclides; de estos preceptos destacaré los dos enunciados sobre los que versaban los debates. Vitrubio define a la *proporción matemática* como "la armonía de las partes con el todo." A esta definición, Euclides añade a la proporción el carácter de ser inmutable. Tanto la obra del romano Marcus Pollio Vitrubio (s. I d.C.) escrita en diez volúmenes: *De Architectura*, así como los trece libros sobre geometría que integran los *Elementos*, que escribió el filósofo, matemático griego Euclides (s. III d. C.), ambas fueron instituidas por la tradición escolástica como *autoritates*, asegurando de esta manera la permanencia de sus aseveraciones en calidad de postulados.

Sin embargo, ya durante el siglo XVI los arquitectos comprendían que se hallaban ante un aporema, puesto que era imposible llevar las diversas partes que integraban la edificación a una unión perfecta dotándolas al mismo tiempo de poder. Cómo conciliar la

significación cuantitativa de las categorías estéticas de Vitrubio (*ordinatio, symmetria, eurythmia*) acordes con una disposición equilibrada, si la gradación es el enemigo natural de la integración. Este enigma de resolución imposible es el vórtice del Alto Barroco, ya que se puede urdir en la mente la manera de conciliar la gradación con la concatenación, quizá a través de la analogía, pero sin lograr llevarla a efecto en la realidad; incluso conceptualizarla resulta inasequible. Estas antípodas empiezan a competir dentro del espacio azuzadas por un deseo de unificación y diferenciación simultáneas, por lo que la controversia asume proporciones dramáticas.

Piranesi visualiza en su mente el áporo que plantea Luca de Pacioli, quien retomando los lineamientos de Vitrubio y Euclides los hace propios en su texto: *La Divina Proporción*, el dilema ahora radica en hallar una nueva forma de coexistencia entre las partes; ya que la *divina proporción matemática*, la cual "confiere el Ser Formal a todo lo creado", resulta inconciliable con la realidad debido a las dificultades que presenta su procedimiento de medición. Más aun, "no es posible reconciliar la integridad del edificio con la armonía universal", dirá Francesco Colona, puesto que o el edificio es completo en sí mismo o forma una parte subordinada del universo; es decir, que no es asequible referirse a dos conceptos que difieren en su significado y por lo tanto, es impracticable erigir o proyectar una edificación basándose en la convergencia de lo íntegro con lo integral.

El sistema barroco opta por concebir al edificio como una parte subordinada, esto es que se decide por la concepción integral. De tal forma que se concitan los cuerpos en el espacio provocando no sólo la descomposición de lo íntegro, sino que al competir los elementos por la supremacía en el área esta coalición de las partes, que conformarían el todo, se escenifica en su disposición espacial desembocando en el caos. El mejor exponente de este desasosiego es Piranesi, quien con su lúdica lucidez arquitectónica recrea estas disputas en sus *Invenzioni Capricci di Carceri*. Aunque en sus escritos teóricos oscila entre

la defensa del barroco legítimo y el retorno a la tradición egipcia y toscana, sus láminas son una muestra vehemente de su rotunda negativa a la unidad estructural. Su presencia en el ámbito de las artes plásticas puede considerarse como la de uno de los más destacados exponentes de este período de transición hacia la concepción neoclásica

La *obsessio* que incita al universo cognoscitivo de Piranesi consiste en una conciliación inasequible, esta misma experiencia es la que se presenta en la búsqueda solitaria del Grafógrafo. La criptografía del Grafógrafo incursiona en las obsesiones personales de Salvador Elizondo, y es en este desdoblamiento especular en donde la fijeza de la idea se encuentra coludida con su imposibilidad; ya que cuando el escritor intenta penetrar en la dialéctica del *instante* parece suscitarse el caos.

Pero al explorar los textos de Elizondo encontramos en sus ideas recurrentes no sólo las variaciones de un mismo tema, sino que hallamos también las claves que nos permitirán interpretar sus escritos cifrados. Podría decirse que debemos convertirnos en exegetas al modo de los cabalistas. Me viene a la mente el cuento de Borges "La muerte y la brújula", en donde el asesino recurre a las últimas palabras que mecanografiara el rabino para así crearse una coartada, como el investigador iremos dando con las letras del Nombre, con ellas podremos establecer un nuevo código que nos dé acceso a los diferentes niveles de interpretación textual. De acuerdo con la tradición cabalística el texto es un territorio infinitamente explorable. Para recorrerlo es necesaria su reescritura puesto que interpretar significa volver a cifrar; esto se debe a que si el Incognoscible se ha inscrito en el Texto, habrá que descifrar la escritura en la que el Verbo se manifiesta. El monólogo divino deja de serlo desde el momento en que incluye y acepta en su obra la presencia del *otro*, ese otro que es su creatura hecha a imagen y semejanza suya; por esta razón en la hermenéutica de la cábala se concibe que las *letras* posibilitan el acercamiento a la divinidad. Sin embargo el

encuentro frente a frente con el Inasible continúa siendo impracticable.¹

Decía Borges: "lo que me atrae es la impresión de que los cabalistas no escribieron para facilitar la verdad, para darla servida, sino para insinuarla y estimular su búsqueda [...] no dicen abiertamente, sugieren el camino."² Esta es la tarea del Grafógrafo ante sus obsesiones las cuales son comunicables tanto por su asunto como por su procedencia; el Grafógrafo inscribe estas obsesiones surgidas de la subjetividad de su doble que es Elizondo. El comentario de Borges nos lleva a concluir que nuestros asedios a la verdad son una acción continua, esto se debe a la relatividad que caracteriza a las aseveraciones del entendimiento humano

La concepción errónea que de la palabra *traditio* tuvo Occidente desvirtúa el recto sentido de este sintagma, cuya raíz etimológica significa: "entrega, enseñanza, narración". Al optar por una concepción de la *traditio* que hiciera de lo cognoscible una verdad revelada y por lo tanto inmutable, se confunde la necesidad práctica con la permanencia. Cuando se inscribían los conocimientos que la humanidad había logrado adquirir y acumular, quedaba descartada toda posibilidad de aporte o participación que modificara la enseñanza, la cual era considerada un postulado, un axioma; ya que lo que se pretende es fijar las ideas. Para aquel entonces, principalmente durante el medievo, la tarea de los hombres de ciencia que se sucedían en el tiempo, el cual era siempre uno y el mismo, consiste en conservar inalterable el acervo. Esta fijación rompe el vínculo existente entre los vocablos *traditio* y *lekabel*, puesto

¹ "No hay cabida en esta concepción a un sentido final, a un encuentro pleno y total con la verdad última de la palabra divina [...] Toda lectura es sólo un aproximarse a esa imagen velada, un rodeo, un trabajo de desciframiento aunque también de imaginación, que cubre con la palabra el vacío que deja la divinidad sin rostro." Esther Cohen

D., *La palabra inconclusa (siete ensayos sobre la cábala)*, p. 66

² Jorge Luis Borges cit. por E. Cohen, *op. cit.*, p. 32

que este último significa: "recibir", de este modo la *traditio* deja de ser la enseñanza que se entrega para ser asimilada.

En cambio para la concepción cabalista el legado se recibe para servirse de él, por ello es imprescindible el comentario creador que haga del conocimiento, en cuanto que es relativo e hipotético, una materia perfectible. El conocimiento es una verdad circunstancial que se adquiere a través de la movilidad misma de la transformación; es acto, no letra muerta. La verdadera revelación consiste precisamente en inquirir sin cesar, en redescubrir el conocimiento, esto es: interpretar.

En su discurso lingüístico-literario Elizondo pone en entredicho los residuos de la *traditio* occidental que anquilosan nuestras disquisiciones. En sus textos, el Grafógrafo, con su desquiciante dialéctica nos persuade a recobrar la capacidad de asombro y sobre todo de duda; por eso al despojarnos de toda esa seguridad aparente con la que nos resguardamos, nos hace sentir azorados. Pero una vez que ha logrado inquietarnos y ponernos en guardia, comienza la complicidad. Elizondo busca en su lector una mente activa que lo siga a través de los meandros de su imaginación inscrita, y que se arriesgue a continuarlos hasta sus últimas consecuencias. Lo que propone en su discurrir cuasi filosófico es culminar, a partir de esas expoliciones obsesivas, una etiología llevada hasta sus causas últimas. De hecho en *Farabouf* se aspira a elucidar las causas y las consecuencias de éstas, las que desencadenan un instante preciso; para poder hacerlo el lector de esta novela debe proceder como el cabalista, es así que cada releitura servirá para redescubrir en todo ese inventario y en su reiteración nuevos detalles que quizá pasaron desapercibidos. Con cada retorno al texto esas expoliciones adquieren otro significado, el cual se dispersa en nuevas criptografías que hay que descifrar, que habrá que interpretar.

Retomando la exégesis cabalista habrá que recordar que está basada en el mito del

exilio, para ello el místico judío establece una relación analógica entre los conceptos tierra y lenguaje; de esta forma el discurso del mito trasciende el ámbito histórico hasta configurarse, a través de la escritura, como el espacio cosmológico de una territorialización. El lenguaje permite recuperar por medio de las palabras la Tierra Prometida. Para Salvador Elizondo en *Farabeuf* esa tierra prometida consiste en la "exposición de la idea en el tiempo", es decir que la escritura detente con las palabras la *obsessio* de un instante.³

Para la mística judía, la práctica exegética es un proceso que comprende las siguientes etapas: *traditio* - *lekabel* - *PARDES*, este último vocablo significa literalmente *paraíso*, el "lugar" por excelencia, es la Tierra Prometida del místico cabalista, quien en este acróstico nombra los diferentes niveles de interpretación en el Texto, los que se requieren para aproximarse a la verdad. A fin de acceder a ella tendrá que leer e interpretar el Texto, transitando todos y cada uno de los sedimentos que conforman ese territorio infinitamente explorable. Las voces que integran este acróstico aluden al área que comprende cada nivel: *Peshal* (literal), *Remez* (alegórico), *Derash* (ético o moral) y *Sod* (místico).

Las torturas mentales inscritas en los aporemas de Piranesi y Elizondo, parecen seguir el precepto chino que considera a la crueldad como la única forma de percibir la disciplina. Tanto en las *Invenzioni Capricci di Carceri* como en *Farabeuf* sus autores aplican la crueldad contra sí mismos y contra sus receptores; puesto que toda exposición requiere disciplina de parte del creador, la creatura y el exegeta. Este rigor permite imponer a la cuestión un orden mental propio, el cual nos conduce al encuentro con nuestra propia

³ "Pero la escritura no es clara ni transparente, así como no es uno el camino que lleva a Palestina. /.../ el Texto es un territorio infinitamente explorable. Es cierto, detrás de él está siempre el Otro, el Creador, pero el recorrido para llegar a Él no es uno ni definitivo." E. Cohen, *op cit.*, p 47.

Lo mismo podríamos decir del instante de *Farabeuf*, el cual quizá sólo sea una señal del hilo, del *relo* que continúa.

Ariadna La experiencia es equiparable con el vértigo que se padece al contemplar el interior de la majestuosa cúpula del exconvento de Tepoztlán a través del espejo: *la mise en abyme*. Para dirimir una idea fija hay que recrearla, reescribirla; lo cual, según hemos expuesto no es otra cosa que interpretar la obsesión, asediarla, a fin de acceder por vías analógicas a su comprensión. Por consiguiente, estos asedios buscan recrear una obsesión compartida, pretenden poner sitio a estos meandros y transitarlos; establecer intersecciones estratégicas que partan del discurso de Salvador Elizondo y en particular de *Farabeuf* y, ascender por los peldaños azarosos de Piranesi hasta el límite de la página. Esta exposición es la versión de una aversión que busca remontar el ápice, para vencer estas cárceles o quedar presa en sus propias disquisiciones.

Con el propósito de establecer en *Farabeuf* los vínculos que nos permitan esta tarea, se requiere sobreponerse a la turbación inicial que nos causa la primera lectura del texto, cuya percepción nos involucra sensorialmente con el discurso lingüístico-literario ahí cifrado. Es indispensable participar activamente, tal y como procede el cabalista, y transitar de la condición pasiva de sujeto-objeto hacia la del sujeto activo que ejerce el acto primordial de la escritura y la invención.⁴

En *Farabeuf* verdugo(s), víctima(s) y espectador(es) son quienes entablan el acto comunicativo. En esta representación ellos asumen los papeles delictivos de emisor, receptor y referente cuya identidad, como sabemos, varía de acuerdo con las circunstancias (de cada circuito de habla). La triangulación de los "personajes" de la novela concuerda con los planos concomitantes del ejercicio exegético, cuyos integrantes son: Elizondo, el Grafógrafo y las

⁴ "La imaginación es el desciframiento de la clave. Imaginar la realidad contenida en los hechos de la imaginación es dar con la cifra correcta, es poder ver la imagen real de la mentira, la forma concreta de lo secreto en un rostro, en un hecho, en lo que sea." Salvador Elizondo, "Tractatus Reihonco-Pictoricus" en *El Grafógrafo*, p.70.

Invencciones; el lector receptivo, el intérprete imaginativo y su versión perifrástica; este último término es con el cual Roland Barthes define a la crítica, contraponiendo este concepto a la actitud que hace de la crítica textual una labor de traducción, lo que equivaldría a desmenuzar el texto traicionando al autor, al lector y a uno mismo. Finalmente para completar esta tríada de planos interpretativos, tenemos a los integrantes del discurso obsesivo: el aporema, su criptografía y el documento cifrado. De esta forma se continúa la espiral exegética. En ella todos sus elementos transitan circunstancialmente de una identidad a otra, al hacerlo entablan a su vez diversas relaciones en el interior de la tríada del acto comunicativo original, constituida por el verdugo(s), la víctima(s) y el espectador(es).⁵

El decurso de estas transformaciones es análogo a la mutación del tiempo de los hexagramas del *I Ching*. Cada uno de los sesenta y cuatro hexagramas que integran el **Libro de las Mutaciones** está constituido por dos trigramas, de ahí que para la consulta del texto sea necesario leer el signo tanto en su totalidad como en sus partes. Es decir que el hexagrama es un sintagma que como tal posee un sentido, digamos morfosintáctico-semántico; pero asimismo cada paradigma o trigrama es una partícula con un significado específico. Aunque en este caso ya no opera nuestra analogía, puesto que en su función al interior del paradigma es mucho más intensa pues cada línea que integra un trigrama posee igualmente independencia semántica por sí misma, pero siempre en relación con el lugar que

⁵ "Pardes es el acróstico-fortaleza que resguarda el misterio de la divinidad sin rostro. Internarse en el Texto no es una actividad carente de peligro, leer e interpretar es para el cabalista arriesgar aquello que se estima más valioso: la propia identidad. Para el *Zohar*, la estructura del Texto sugiere el laberinto, esa figura mítica: un centro protegido por un arduo camino lleno de enigmas y cuya fascinación reside propiamente en esto, en su llamado a la exploración y la búsqueda." E. Cohen, *op. cit.*, p.68.

El *Zohar* o *Libro del Esplendor* es el libro más importante y comentado de la mística judía; fue escrito durante el siglo XIII.

ocupa en el hexagrama . Esto quiere decir que a diferencia de las categorías sintácticas y flexionales de la lengua española, cada línea del trigramas es a su vez otro sintagma. Además esta estructura interna del hexagrama está dotada de movimiento, según esto cada línea yin o yang que forma un trigramas tiene en si misma esta cualidad de mutación, y como todo movimiento, indica un desplazamiento en el espacio y sucede en un tiempo determinados, lo cual se traduce en que cada hexagrama cuenta con un tiempo o sentido interior que es el que le hace ser el que es y, otro tiempo latente que le llevará a ser su contrario.

Este movimiento que se suscita en el interior del hexagrama es imperceptible como toda esencia. Es tiempo quizá de preguntarnos por la esencia de *Farabeuf*. Pienso en este momento en la imagen latente del *kaki*, esa pintura al lavado de tinta sobre papel o seda. Elizondo explica que la *ratio* de la pintura china es enteramente temporal y esencialmente cuantitativa, y si lo consideramos a fondo la *ratio* de *Farabeuf* lo es también, puesto que en su discurso lingüístico-literario trata precisamente de la intensificación de un instante a través de la sucesión del tiempo que lo gestó. Las líneas del texto reiteran un inventario exhaustivo y lo reinician continuamente. De hecho la última línea del capítulo IX retorna a la primera línea del capítulo I. El ciclo se cierra antes de que la imagen sea visible. Esto mismo ocurre con el *kaki* que es "una mancha invisible; una mancha futura; entre otras cosas porque como en la fotografía, la pintura se hace a oscuras, en la oscuridad en la que nace el proyecto de pintar el *kaki*." ⁶

Existen técnicas para pintar un *kaki*, una de ellas consiste en partir de una superficie sensible que permita que el contorno de los trazos se desvanezca. Así pues, son primordiales en la pintura del *kaki* los conceptos de *absorción*, *impregnación* y *penetración*, todos ellos aluden a acciones que dependen directamente del tiempo y el espacio. Desde la primera

⁶ S. Elizondo. "Tractatus Rethanico-Pictorncus", p. 74.

impregnación debe existir en la mente del ejecutante una clara idea de lo que pretende, pues no hay modo de corrección, no existe boceto, ya que el *kaki* se origina desarrollándose por los caminos que el agua clara le ha trazado; como dice Klee: "el arte no restituye lo visible, sino que lo hace visible", asimismo sucede con la pintura de un *kaki*

Podría decirse que Elizondo realiza la primera aguada teniendo en mente el proyecto del *kaki*. Sin embargo, la segunda impregnación o humedecimiento, el simulacro racional, definitivo e invisible, el que hará que la tinta se detenga donde el pintor lo indicó mediante la preparación con agua clara, ese humedecimiento lo realiza el Grafógrafo. Esto puede explicarse de la siguiente manera, la *obsessio* de Elizondo, según hemos convenido, es detentar el instante preciso en que se está muriendo; esta pretensión es el primer trazo que realiza el Dr. Farabeuf en la placa de nitrato de plata; es la penetración que las palabras de Él realizan en la mente de Ella, cada vez que le dice: "¿Recuerdas...?" La placa se impregna de esa impresión, mientras Ella absorbe las reminiscencias, deseando con vehemencia que la imagen finalmente se haga visible. Pero esto sólo es factible cuando la criptografía recibe la segunda impregnación, la de la exégesis. Mediante esta versión perifrástica el *kaki* podría ser contemplado.

Pero Salvador Elizondo nos da un trazo distinto con anterioridad en "*Narda o el verano*". Este cuento que en realidad, según comenta el propio autor en una entrevista que le concede a Ruffinelli, fue proyectado para destinarse a un guión cinematográfico.⁷ Analizando este dato, puede plantearse esa tesis psicoanalítica que dice que para poder liberar al paciente de una impresión traumática o al menos reiterativa, la cual perturba la conciencia o se presenta en manifestaciones subconscientes que afloran en el estado conciente

⁷ "*Narda o el verano*" lo escribí como un esquema para hacer una película." S. Elizondo en "S. E. Farabeuf y después" entrevista de Jorge Ruffinelli publicada en *El lugar de Rullo y otros ensayos*, p. 162

provocando trastornos, se requiere ubicar la causa que lo genera para que la problemática se logre asimilar a fin de que ésta quede anulada. Uno de los recursos más aconsejables para ello consiste en narrar muchas veces el acontecimiento que inquieta al afectado, con tal de que se libre paulatinamente tanto de sus falsas impresiones, como de las asociaciones que concitan su imaginación y sus temores contra su razón.

La *obsessio* del escritor Salvador Elizondo proviene quizás del impacto brutal que le causó percibir la fotografía del *Leng Tch'è*; dicha fotografía dice sin lugar a dudas *lo que ha sido*, con esa violencia que caracteriza a la impresión fotográfica, "porque cada vez *llena a la fuerza la vista* y en ella nada puede ser rechazado ni transformado."⁸ A partir de esa constatación que no sabe decir lo que da a ver, el escritor desencadena la invención de una trama que detente no sólo a la fotografía, sino a todo un universo de constantes temáticas que ocupan su pensamiento. El asunto fue haciéndose cada vez más complejo. En una primera versión, la cual salió a la luz, surgió: "*Narda o el verano*" que es muy posiblemente uno de los cuentos que Elizondo estaba escribiendo al mismo tiempo que *Farabeuf*. Sólo que "*Narda...*" está escrito en un tono distinto, porque su discurso es directo, aunque la intencionalidad de algunos pasajes oscila entre lo ingeniosamente divertido y en ocasiones burlón, hasta lo irónico y terriblemente cruel. Su mismo autor define este cuento como un drama representable. Por consiguiente "*Narda...*" es una narración visual, que se desenvuelve con un interés sostenido y en un tiempo más o menos lineal.

Los elementos que introduce como objetos o situaciones clave son evidentes, y en el momento en que aparecen ante nosotros lo harán para ya no perderse de vista; dado que su presencia es vital y continua. Son circunstancias, nombres y actos que poseen una intensa carga semántica en la narración. Entre ellos podemos mencionar el error de base que

⁸ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, p. 159.

significó a la postre el que Max proveyese el cinismo y el narrador la ingenuidad; el que Elise quiera que la llamen ese verano Narda como a la novia de Mandrake, la presencia del negro Tchomba que asociamos con Lotario y aquella starlet que se hace llamar Joyce Proust. No sólo topamos con estas nóminas denotativas sino que además, nos hallamos ante el juego de azar que Narda designa como *marienbad* y que provoca el recuerdo del film: *L'année dernière à Marienbad* de Robbe-Grillet y Alain Resnais; pero sobre todo lo anterior, habrá que destacar el fogonazo del *flash* y su resultado incomprensible: la fijeza; y el que a pesar de esta fijeza, en ninguna de las fotografías o en los negativos aparezca la constatación de lo que ha sido Narda. Será esta concatenación de sucesos coludidos, la que se encargue de que acudamos a la ineluctable cita con el trazo; ya que en la morgue tendremos que identificar el cadáver descuartizado que yace sobre periódicos. De esta manera la *agnórisis* es simultánea, porque acontece durante el tiempo del relato que es análogo a ese otro en el que transcurre la *durée* de la lectura, a pesar de tratarse de un presente histórico. Las situaciones son tangibles como los objetos mismos que las acompañan, aunque su plasticidad no impide que el lector establezca relaciones connotativas, partiendo en ocasiones de lo que pudiera ser sólo una leve alusión.

Al escribir "*Narda o el verano*", nos dice Salvador Elizondo: "estaba yo atenido a una realidad específica, fotografiable y narrable, que naturalmente iba en detrimento de esa artificialidad o de esa escritura *in vacuo* que es la que me interesa esencialmente." Este es el motivo por el cual el autor considera que "*Narda...*" adolece su carácter de drama representable, el cual lo hace menos puro. Consideración que obliga a Elizondo a reescribir, a diversificar en una nueva versión lo que ya ha dicho hasta convertirse en obsesión. Esto hizo necesario recrear un ámbito en el que la fotografía del suplicio dejara de ser una adquisición exótica o meramente una curiosidad; sino más bien el origen de una *obsessio*, de un laberinto de un recuerdo que no se recuerda. *Farabeuf*.⁹ En esta *invenzioni* quedan

⁹ "En *Farabeuf* yo tal vez hice lo mismo que en '*Narda o el verano*' pero sin ninguna limitación." S. Elizondo en

implicadas las tercias exegéticas de las que hablamos anteriormente: Elizondo, el Grafógrafo y las Invenciones; el lector, el intérprete y su perífrasis, quienes, azorados quedan cautivos en los reflejos que de su precaria identidad les devuelven los objetos. En esa heurística del Grafógrafo, la pravedad y el sofisma hacen las delicias de la expoliación. Pero en su paralogización el Grafógrafo sucumbe ante el aporema que se ha impuesto, y es éste quien lo aprisiona en su críptico vórtice.¹⁰

Las imágenes mentales se suceden unas a otras, rehaciendo el proyecto de pintar un *kaki*. Elizondo titubea en el trazo, el Grafógrafo no; él se arriesga hasta el final de la página, siguiendo a Goethe cuando asevera que "es postulando lo imposible que el artista se procura todo lo posible".¹¹ Así pues el Grafógrafo y su doble, Elizondo, retornan a sus intentos por asir la imagen latente, al querer detentar la apariencia o al menos el reflejo de la instantaneidad por medio de las palabras.¹² Las palabras en *Farabeuf* son la tinta que recorrerá los meandros que trazó el obrador. Aguadas que fluyeron de la mente del doble y que inscribió el Grafógrafo. El trazo del *Kaki* es pues la imagen de una instantaneidad constante que, como la fotografía, busca constatar con su fijeza inscrita e impresa en la foto del suplicio su calidad de percepción; de ahí que por principio "*Farabeuf* es una novela que acontece sobre la epidermis produciendo, desde fuera, sensaciones."¹³

"S. E. *Farabeuf y después*", p. 162.

¹⁰ En *Farabeuf*. "hay el deseo de ruptura [...] se da precisamente por los temas, muy rebuscados, imposibles de reducir a un orden real, y que crean mucha desesperación en el lector, lo mueven a estados de ansiedad. Hablo del lector ideal, y concibo ese lector ideal como si fuera yo mismo." *Ibid.*, p. 157.

¹¹ Johann Wolfgang Goethe cit por Maurice Blanchot en *El espacio literario*, p. 74.

¹² "Solamente se obtiene un reflejo de esa instantaneidad temporal, ya de segunda potencia, en un nivel en que la que se fijaría no es la instantaneidad temporal sino la instantaneidad de la sensación que produce la lectura." S.

Elizondo en "*S. E. Farabeuf y después*", p. 156.

¹³ *Ibid.*, p. 157.

Farabeuf es el *kaki* que Elizondo imagina y el *Grafógrafo* escribe. Cada vez que dice: "¿Recuerdas...?", el pincel repite el trazo invisible que aún requiere la gota de tinta diluida que lo haga visible (que lo revele); pero esto sólo sucederá cuando esta última gota recorra de una sola vez las bifurcaciones con que habrán de encaminarla las vertientes que dejó el agua. No obstante, *Farabeuf* es una mancha invisible y futura que se cierra herméticamente en su propia circularidad, más que un laberinto es una *ostraka*.¹⁴ Es una *novela conjetural* ante la que el delictivo exegeta se dice a sí mismo: "trato de descifrar lo que pasa por su cabeza; una sucesión de signos, de imágenes, de recuerdos que mientras más se afinan, más pierden de su forma, de su verdadero significado. No me quedan más que las conjeturas. Las dispongo visiblemente ante mí. Forman el esquema de un hecho necesariamente incomprensible."¹⁵ Porque el *kaki* que proyecta el obrador acabará siendo intangible, ininteligible; la imagen latente del *kaki* y la *obsessio* que imaginan las torturas mentales de Elizondo y de las que participan las *invenzioni* del *Grafógrafo*, continúan siendo "una cosa que como cosa que finge su imposibilidad de ser entendida o como cosa que finge su imposibilidad de ser, es."¹⁶

¹⁴ *Ostraka*: fragmentos de cerámica cuya distribución es intercambiable con base en ordenamientos matemáticos que permiten formar siempre el mismo diseño original, sin importar la disposición que guarden entre sí las piezas. Cf. Luz Elena Gutiérrez de Velasco, Tesis Doctoral: *La escritura de la amputación o las amputaciones de la escritura*, p. 221.

¹⁵ S. Elizondo, "Novela conjetural" en *El Grafógrafo*, p. 79.

¹⁶ *Ibid.*, p. 80.

2. FRENTE A FRENTE

"E pericoloso sporgersi."

Michel Butor

¿A qué se expone el lector de *Farabeuf*, a qué se enfrenta cuando cruza el umbral de la portada y lee el epígrafe de Cíóran? Dicha inscripción según Ricardo Cano Gaviria establece una fenomenología para esa obsesión nostálgica del narrador.¹ Para Husserl la fenomenología consiste en una descripción de lo que se muestra por sí mismo, lo cual en su carácter de intuición primordial debe ser aceptado simplemente como lo que se ofrece, aunque solamente dentro de los límites en los cuales se presenta. Y es en cuanto tal que podrá ser reconocido como legítima fuente de conocimiento.

Por este motivo el epígrafe de Cíóran nos persuade con respecto al sentido que tienen las circunstancias que expone detalladamente *Farabeuf*. Nos asomamos al tiempo y el espacio de la nostalgia en los que cohabitan las creaturas protagónicas de esta novela, nos acercamos a un ambiente doméstico, a los usos propios de la casa en la que somos huéspedes. Paulatinamente nos iremos familiarizando con las costumbres de nuestros anfitriones hasta recibir confidencias y descubrir significados ocultos. Llegará un momento en el que formaremos parte de esa intimidad, puesto que comprenderemos lo que los "extraños" no pueden siquiera advertir. Sin embargo para conseguirlo es indispensable el proceder que propone Husserl. Ante lo que se nos presenta como intuición primordial durante la semiósis que suscita la lectura no debemos presuponer nada, para que de esta forma seamos capaces de explorar simple y pulcramente lo que se nos ofrece en el texto; del modo en que se ofrece.

¹ Cf. Ricardo Cano Gaviria. "Salvador Elizondo o el suplicio como escritura" en *Quilmera. Revista de literatura*.

esto es bajo la apariencia de un discurso literario morfosintáctico-semántico, y dentro de los límites en que se presenta quizá diríase entre la ficción, la heurística y el inquirir filosófico. Esta actitud que consiste en brindarse voltivamente, al ofrecerse-ofrendarse el texto íntegramente, tiene mucho que ver con la postura de aquél que se entrega, que se da, es decir con la víctima o el suplicado; pero no olvidemos ni por un momento que nos hallamos en un ámbito en el que estas relaciones son délficas y mutables.

El peligro de asomarnos al exterior, es decir, de salir de nosotros mismos para ver y explorar aquello que se encuentra fuera de uno mismo, radica en renunciar a lo subjetivo, al solipsismo, a la aparente seguridad que pareciera proporcionarnos la identidad; esto implica que nuestra capacidad de autoconocimiento quedará suspendida, a fin de penetrar en *lo otro* que es ajeno a la identidad; aproximarnos a lo que difiere y ser capaces de diluir esa diferencia. Al leer se intenta coincidir, ubicar un punto de convergencia, una intersección entre las palabras que se nos entregan para ser leídas y nuestra disposición para comprenderlas.

Cuando hemos penetrado en la casa 3 rue de l'Odéon la atmósfera que le insufla el Grafógrafo nos cautiva. Las prisiones de los grabados de Piranesi son análogas a las prisiones morfosintáctico-semánticas adonde la lectura de *Farabeuf* nos guía hasta abismarnos. Esa angustia incesante, esa inquietud que se va transformando en asco, en repulsión, en horror es el riesgo al que tenemos que enfrentarnos. Es ante esas sensaciones que se perciben mientras se asimila el discurso, es ante esas torturas imaginadas y presentidas en el propio cuerpo a las que habrá que sobreponernos. El riesgo que implica asomarse a esas páginas siniestras consiste en padecer esas torturas mentales desconcertantes, estas torturas nos desquician y extravían durante el decurso de su lectura, debido a que ante ellas se halla uno inerte y absolutamente receptivo. Pero, tal como lo plantean los chinos en su concepción integral del universo, todo se encuentra en equilibrio por lo que lo Receptivo para existir requiere de lo Creativo así como para que haya verdugo

es indispensable una víctima. Por consiguiente, al lograr sobreponerse, se sobrepasa esa angustia, pero sosteniendo eso mismo ante lo que se retrocede por ser insoportable. Parafraseando a Maurice Blanchot, no debemos apartarnos ni desviarnos, mucho menos tender hacia nada que esté más allá; puesto que aquello que nos excede no es nada que se pueda poseer ni ser, sino únicamente es posible tolerarlo, sobrellevarlo. Sostener la vista en el motivo de nuestro horror hasta el final es la única forma que tenemos para lograr sobrepasar lo angustioso que, como dice Freud, es algo reprimido que retorna, esa forma de la angustia es precisamente lo siniestro.

Esa angustia que padecemos como receptores requiere una respuesta, y aunque la negación o cualquier otro tipo de evasión pueden ser una manera de rechazo que en su calidad de mecanismo de defensa nos evite llegar a la confrontación, ello no dirime la causa de nuestra angustia; por esta razón es indispensable reaccionar, actuar en consecuencia para poder sobrellevar aquello que nos excede y que por lo tanto sentimos como una amenaza que se cierne sobre nuestra integridad. Nuestra reacción es lo Creativo que emerge de la propia facultad interpretativa, tal como lo expuse en el capítulo precedente, así pues, de acuerdo con las tríadas exegéticas unas veces somos espectadores al desempeñar el papel de lectores, pero esto también implica que seamos receptores, de manera que nos encontramos en los inciertos límites que separan al lector del protagonista y al espectador de la víctima, ese núcleo dotado de una poderosa fuerza centrípeta que provoca dubitaciones y juegos ontológicos, motivados por especulaciones referentes a la identidad.

La reacción ante esa atmósfera enrarecida que percibimos en esa casa de la 3 rue de l'Odéon no parte de usos racionales en primera instancia, sino que se sirve de otra forma de conocimiento, la intuición. Más que una *ratio* de la *obsessio* podría decirse que optamos por *inquir* en *Farabeuf* el *grund*, esto es el terreno, el fondo, la base sobre la que se crea el texto y sus lecturas posibles; ya que este vocablo alemán: *grund* designa la causa de algo, su

razón de ser, aunque poco o nada tenga que ver con la racionalidad y la dialéctica del logos. Entonces la pregunta que se plantea es ¿cuál es el terreno sobre el que se erige *Farabouf*, cuál es la causa permanente en el proceder de los protagonistas, cuál el *grund* oculto de la intrincada trama en la que éstos transitan? No se trata de indagar dialécticamente sobre la causalidad de los sucesos y sus sujetos, lo que se procura conocer es esa causa que precisamente por presentarse como carente de racionalidad tiene mucho que ver con el destino, las circunstancias, el azar, o si se quiere con la fatalidad. Por ello califico de *sinistras* a las páginas que componen el libro. Mas aun si ahondamos en el significado del adjetivo siniestro se pueden aportar mayores elementos que justifiquen este apíteto. Eugenio Trias y Sigmund Freud pueden darnos luz al respecto.

Por un lado se hace necesario discernir y deducir el significado del concepto *sinistro*. Para lograrlo con mayor provecho tomaré como punto de partida el campo semántico de la palabra alemana *unheimlich* (sinistro), el cual posee una estrecha relación con la palabra *heimlich*, ya que dicha relación va más allá de la antonimia. Si bien *heimlich* en una primera acepción alude a lo confidencial, propio de la casa, lo acostumbrado. En una segunda acepción, y he aquí lo interesante, su campo de significación se extiende a lo secreto, lo oculto, puesto que designa aquello que los extraños no pueden advertir. Asimismo *heimlich* en relación con el conocimiento significa: místico o alegórico, por tanto impenetrable o cerrado a la investigación, es decir, algo críptico. De ahí que la definición que enunciara el filósofo romántico Frederich Schelling (1775 - 1854) con respecto a lo siniestro queda cabalmente esclarecida con estos antecedentes. Él dice: "*se denomina UNHEIMLICH todo lo que debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado.*"² Es decir, que por una acción transgresora queda al descubierto la presencia del que de estar presente debiera únicamente estarlo bajo la forma de ausencia. Por consiguiente según Freud lo

² Schelling cit. por S. Freud en *Lo siniestro* en *Obras completas*, p. 2487

unheimlich no es realmente algo que se tema por desconocido, "sino más bien es algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tomó extraño mediante el proceso de su represión";³ por este motivo se toma en lúgubre, en siniestro desde el momento en que su retorno o su manifestación provoca angustia.

Al inicio de este capítulo hice referencia a que cuando comenzamos a leer *Farabeuf* se nos introduce en calidad de convidados de piedra a la casa de la 3 rue de l'Odéon. Sin embargo de ser presencias ausentes, delicticas, que se presuponen como lectores en futuro posibles y a las que el tono del discurso invoca a pesar de seguir siendo tan sólo las evocaciones de unas sombras presentidas, no obstante, una vez inmersos en la lectura se nos acoge como a alguien de confianza; somos implicados y copartícipes, ya que somos el complemento de la tríada, el trazo que se le añade a las cuatro imágenes (yang y yin viejo o grande, yang y yin joven o pequeño) para que surjan los ocho trigramas básicos; somos la línea al tope que le faltaba al hexagrama para ponerse en movimiento. Se nos acoge aunque *Farabeuf* no deja de ser inhóspito, porque está habitado por circunstancias, presencias y objetos siniestros que enrarecen la atmósfera hasta hacerla densa y sofocante; dado que como el propio Eugenio Trias lo manifiesta: "esa presencia doméstica [...] revela de pronto subterráneas corrientes de nuestros ocultos deseos criminales [...] revelación que se enmascara en la permuta de posición del sujeto paciente y del verdugo."⁴

Si damos un vistazo al inventario temático de motivos siniestros que Trias enuncia es posible ubicar algunos de ellos en *Farabeuf*, lo cual permitirá establecer puntos neurálgicos para nuestra exégesis. Por principio de cuentas está el individuo siniestro que es portador de maleficios y presagios funestos, el tan esperado Dr. Farabeuf y su aura de tortura, demencia

³ S. Freud, *op cit.* p. 2497 - 8.

⁴ E. Trias *Lo bello y lo siniestro*, p. 41.

y muerte, quien en su maletín porta consigo toda una serie completa de instrumental quirúrgico, que es detallado perturbadoramente mientras alude a imágenes de amputaciones, despedazamientos y descuartizamientos. Por otra parte se encuentra la imagen del supliciado plasmada en una fotografía de incierta nitidez, la cual propicia las cavilaciones que versan sobre su carácter emblemático de ser el doble de quien lo mira. Ese doble cuya inquietante presencia la hallamos en el reflejo especular, en las mujeres que pintó Puvis de Chavannes sobre la bóveda del Anfiteatro de La Sorbona, recinto en donde el Dr. Farabeuf realiza autopsias y prácticas catedráticas; doble que se hace presente en las mujeres que plasmó Tiziano y que se reflejan en un espejo manchado; desdoblamiento de pronombres, de vocativos: Ella, la Enfermera; Mélanie Dessaignes; Mme. Farabeuf, Soeur Paule du Saint Esprit, *la otra...*, *los amantes* y la tramoya del *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*; todos ellos poseen el carácter de un doble de Ella, de Él, delcticos que esperan ser llenados, habitados por el lector. La creación de este desdoblamiento es un recurso que desde tiempos inmemoriales estaba destinado a conjurar el aniquilamiento, aunque de ser un "enérgico mentis a la omnipotencia de la muerte" se ve transformado en su siniestro mensajero.⁵ Además estos objetos, tanto las pinturas que representan a esas mujeres que son los dobles de Ella así como la fotografía del *Leng Tche*, son motivos siniestros porque en ellos toda duda entre la apariencia de lo animado y lo inerte haciéndonos prisioneros de la zozobra; zozobra que desencadena un estado de angustia que culmina con las dubitaciones y los juegos ontológicos obsesivos del Grafógrato.

La impresión fotográfica del *Leng Tche* es una evidencia de lo que ha sido por lo que constata sin lugar a dudas el hecho de que, a pesar de tener la apariencia de un objeto inanimado convertido en fetiche, su condición esencial es la de ser el testimonio palpable de que el supliciado Fou-Tchou-Li ha sido un ser viviente sometido a la tortura de los cien

⁵ O. Rank *cit. por* S. Freud, *op. cit.*, p. 2494.

pedazos. En cuanto a las pinturas, las del Anfiteatro son un "espejo" en el que se reflejan los cuerpos inertes que yacen sobre la mesa de disecciones, estos cuerpos son imágenes repetidas que se miran en la bóveda, espejo ciego en el que se presienten los que alguna vez tuvieron vida. Mientras que en el capítulo IX (*Farabeuf*, Joaquín Mortiz editor, p. 175 - 176) Ella adoptará la actitud y la vestimenta de una de las figuras representadas en el lienzo alegórico de Tiziano, la de aquella que porta el ánfora, en tanto que la Enfermera será la otra; de manera que las mujeres del icono que son quienes escenifican la alegoría del "Amor sacro y Amor profano" también cobran vida. Incluso el Teatro Instantáneo es producto del efecto que se consigue al proyectar la secuencia de las diapositivas cuya finalidad es ponerlas en movimiento, esto es dejarlas suceder en el decurso.

Otro motivo que Trías apunta y que merece comentario aparte, es el factor de repetición. Se ha dicho que la *obsessio* consiste precisamente en la reiteración, la cual es una espiral infinita, un eterno retorno tortuoso del que sólo es posible desasirse ubicando la causa y diluyendo su esencia a través de sus versiones posibles, quienes permitirán asimilarla. Sin embargo esto sólo sería una especie de domesticación que únicamente hace tolerable la idea obsesiva. Ahora bien, si recordamos la cita de Eugenio Trías y la definición de Schelling nos percatamos de que es precisamente esa presencia doméstica la que revela de pronto algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, lo cual de súbito se hace realidad. Pero en *Farabeuf* este factor de repetición simultáneamente es un recurso literario y un motivo siniestro, cuyo propósito consiste en propiciar las condiciones exactas para que ocurra nuevamente *aquel instante* que la fotografía constata, pero al que su fijeza y su fijación le impiden transcurrir; razón por la cual las líneas del hexagrama permanecen suspensas y por lo que el recuerdo no es recuperado. En consecuencia, la repetición en *Farabeuf*, contrario a lo que dice Freud en "Lo Siniestro", no es un retorno involuntario que nos perturbe, sino que es un recurso del autor para provocar una atmósfera obsesiva, recurrente, como las que provocan las escaleras, las poleas, las torres y las cuerdas en los grabados de Le

Carceri En ambos casos estos elementos pretenden siliar a su lector-espectador impidiéndole el reposo que le permitiría discernir entre los límites de la ficción y los efectos reales que percibe durante la lectura del emblema.⁶

Esta repetición evidente es la espiral del vértigo, el movimiento envolvente y la fuerza irresistible del remolino que nos arrastra fatalmente hacia la horrenda visión sinestésica que las palabras descubren; *Farabouf* rasga el séptimo velo puesto que en su discurrir ya no sugiere, entonces la alegoría se transforma en un *emblema* cuya imagen ya no sustrae a la visión la causa. De este modo la tinta de las palabras del discurso al mismo tiempo que lo cifran también lo revelan como a la pintura del *kaki*; suscitando los efectos de una angustiosa espera en la que aguardamos suspensos junto con Ella. No obstante esta revelación nos excede porque enmascara la permuta no sólo de la víctima con el verdugo, sino que también incluye al lector-espectador, por lo que las tríadas delicticas son puestas en movimiento. Inmersos en semejante agonía lo único que deseamos es que ésta concluya, que finalmente suceda, que pase. Porque como el mismo George Bataille lo expresa, llegamos a comprender que: "a la posibilidad de *superar* el horror sólo responde el correr de la sangre."⁷

Los versos del *I CHING* que explican esta novela-emblema de un suplicio ritual nos proporcionan el *grund* del "último instante", cuyo misterio "reside en esa suprema angustia que 'más allá' se convertirá en el supremo gozo o en la suprema inconsciencia."⁸ Hay que sostener esa suprema angustia hasta el final, soportar ese dolor que Bataille considera como intermediario y mediador entre la vida y la muerte, puesto que es justamente en el "último

⁶ "La imaginación es más fuerte que el conocimiento. la ficción triunfa sobre la realidad, adquiere cuerpo y alma."

Pierre Chartier en Introd. a las *Novelas* de Denis Diderot. p. XXV

⁷ G. Bataille. *Las lágrimas de Eros*, p. 163

⁸ J. M. La Ducca. "George Bataille en la distancia..." en *Las lágrimas de Eros*. p. 15.

instante" en el que hay que destruir los poderes de la eternidad.⁹ Elizondo, según se dijo en el capítulo anterior rechaza igualmente la certeza, lo inmutable y lo eterno, por consiguiente lo pone constantemente en duda, lo cuestiona minándolo desde dentro; pero a partir de una postura filosófica, reflexiva. De esta forma nosotros mismos como lectores de *Farabouf* contribuimos para construir ese ambiente adecuado a fin de obtener la "realización absoluta de un deseo."¹⁰ Deseo siniestro cuyo cumplimiento nos libere, precisamente, porque esa ficción encarna en el sujeto lector torturándolo a través de la imaginación, ya que la experiencia del dolor como el propio Elizondo dice: "es más, muchísimo más intensa imaginada que experimentada [...] el dolor que expresa esa fotografía es superior en términos de literatura, claro está, al dolor físico que experimenta el chino que está siendo torturado."¹¹

Elizondo sabe cómo crear esta sensación *unheimlich*, ella emana de la novela construida a partir de la inquietud azarosa del presagio que predicen los objetos, la expolición discursiva de éstos y de unos cuantos sucesos narrados con profusión; pero siempre envueltos en una niebla difusa que impide su plena rememoración. Cuando nos enfrentamos a esta exposición y comenzamos a recorrerla tal y como se nos entrega, nos hallamos en los límites de la ficción literaria y la realidad extraliteraria que comprende a la primera. Sin embargo, a partir de éstas surge una tercera estancia constituida por la duplicación de fragmentos de ambas, cuya copia fiel hace dudar al extremo de creerse en una habitación llena de espejos que distorsionan cualquier certidumbre. Cercados por enigmas y visiones sólo nos queda volver al sentido de los hexagramas, cuyos versos nos permitirán acceder a la comprensión del pasado y del futuro, y nos darán la vía de acceso para saber actuar

⁹ Cf. La Ducca, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰ Ese deseo consiste en "representarme a mí mismo y con esmero, lo que esos personajes sentían en el momento en el que el objetivo fijó su imagen en la lente o en la película." G. Bataille, *op. cit.*, p. 200.

¹¹ S. Elizondo cit. por D. Curley, *En la isla desierta*, p. 50.

correctamente. Aunque se tienen en contra tres circunstancias provenientes de la situación en la que se encuentran inmersos los protagonistas, incluidos nosotros mismos como lectores-espectadores. Estas circunstancias impiden descifrar el TAO (sentido, camino) que los hexagramas muestran. Estos hexagramas, que de una manera fragmentaria ya sea a través de una línea o explícitamente, se dan a conocer como la respuesta que obtiene la consultante por medio del tiro de las tres monedas, constituyen los versos aclaratorios que permiten dilucidar la enseñanza de esta novela-emblema y hacen a fin de cuentas inteligible su significado.

Los hexagramas a los que hago referencia son 12. Pi / El Estancamiento, a quien se reconoce por medio de la enunciación de la línea al comienzo.¹² El segundo hexagrama se enuncia en el modo verbal subjuntivo, el cual le comunica su carácter hipotético y deseable. Este hexagrama surge por medio de la mutación de la línea al tope del hexagrama Pi, puesto que cuando el texto de *Farabeuf* dice: "si las monedas hablan caldo en la disposición de tres yang..." (Cf. edición Joaquín Mortiz, p. 18) y sabiendo de antemano que en la obtención del oráculo por monedas cada tiro da un trazo,¹³ entonces la continuación de la oración

¹² "Tres yin... una línea rota... al arrancar el bledo sale también la raíz... la perseverancia trae consigo la buena fortuna..." S. Elizondo, *Farabeuf*. Joaquín Mortiz, p. 17.

De donde se deduce la procedencia del hexagrama en cuestión al coincidir el texto de las diferentes líneas.

12. Pi / El Estancamiento

Al comienzo un seis significa

"Cuando uno arranca talándas, salen adhiencias hietbas de cósped.

Cada cual a su manara.

La perseverancia trae ventura y éxite."

D. J. Vogelmann. Libro I: *El Texto en I CHING. El Libro de las Mutaciones* p. 130 - 131.

¹³ Cf. Libro II: *El Manual. "Acercas de la obtención del oráculo"* en op. cit., p. 456 - 457.

coordinada disyuntiva nos da la clave al continuar el enunciado diciendo: "...o de dos yang y un yin." Es importante señalar que el hexagrama se construye en sentido ascendente, por tanto la línea al tope es el trazo superior.¹⁴ Así que sólo es cuestión de realizar la operación que nos proporcione las equivalencias de la línea al tope sin variar las cinco anteriores, a fin de conseguir el segundo hexagrama. Esta operación se resuelve de la siguiente manera, si el valor invariable de yang es 3 y el de yin es 2 se procede a sustituirlos en cada enunciado: cuando las tres monedas son yang $3 \times 3 = 9$ el cual es un trazo entero mutante ----- y por lo tanto el hexagrama seguirá siendo Pi. Mientras que cuando optamos por la segunda oración coordinada en donde se expresa que las monedas han caldo en la disposición de dos yang y un yin la operación es la siguiente: $(2 \times 3) + (1 \times 2) = 6 + 2 = 8$ cifra que codifica un trazo quebrado no mutante ---- ----. Por lo que se deduce que el trazo firme o entero se transforma convirtiéndose en un trazo blando o quebrado; en consecuencia el hexagrama que se revela es 45. Ts'ui / La Reunión. Esta aseveración se ve fortalecida primero porque la mención de una de las líneas de Pi / El Estancamiento en la página 17, es el referente del comentario de la página 18. A esto hay que agregar que el contexto situacional hace pertinente el sentido ("tiempo"/ sdo.) de los dos hexagramas según se lea en cada opción; ya que dice textualmente: "olvidarla momentáneamente el rostro de esa mujer que lo esperaba inmóvil sin volverse hacia él, que lo esperaba sin que él conociera su verdadero rostro, su rostro de aquel momento *que tal vez fuera para entonces* -----*si las monedas habían caldo en la disposición de tres yang o de dos yang y un yin*---- el rostro de otra y no de la que él habla conocido, esa mujer cuya voz lo había llamado angustiosamente a su lado por teléfono" (p. 18). Ahora bien, qué es lo que dicen las líneas al tope en cada uno de los hexagramas y en qué determinan la situación futura inmediata, al grado de transformar el rostro de la mujer.

¹⁴ "Las líneas se cuentan desde abajo hacia arriba /En consecuencia/ el trazo del comienzo es, pues, el de más abajo." D. J. Vogelmann *Libro I: El Texto I CHING*, p. 82 - 83

12. Pi / El Estancamiento anuncia

"Al lope un nueve significa:

El Estancamiento cesa.

Primero estancamiento, luego ventura."

"El estancamiento no dura eternamente. Es cierto que no cesa por sí mismo; antes bien es necesario que aparezca el hombre adecuado que le pondrá fin" —dicen los versos del *I CHING* y el texto de Vogelmann. Y quién si no el *Dr. Farabeuf* sería ese hombre adecuado, el deseado maestro que proporcione el esfuerzo que se requiere para que el mundo de Ella alcance el orden; él es indispensable por su actitud creadora, suscitativa, la cual es la única fuerza capaz de convertir el tiempo de decadencia, en paz y florecimiento.¹⁵

Por su parte 45. Ts'ui / La Reunión augura

"Seis al lope:

Lamentos y suspiros, ¡lágrimas a raudales! Ningún defecto.

El no se tranquiliza allá arriba."

Vogelmann nos explica el significado de la última frase de esta forma: "el trazo superior se encuentra carente de vínculos de correspondencia",¹⁶ aquí se hace indispensable una digresión con respecto al término al que se refiere la exégesis de Vogelmann. Los hexagramas están constituidos por dos trigramas: el inferior y el superior, debido a esta construcción ascendente existen entre cada puesto distintas relaciones entre los trazos o líneas de acuerdo con su jerarquía interna. Para agilizar esta exposición será preferible esquematizarla.

¹⁵ *Cf. ibid.*, p. 132 - 133.

¹⁶ *Cf. op. cit.*, p. 83.

45. Ts'ui

TRIGRAMA SUPERIOR ----- 6º transición CONCLUSION

describe el desarrollo ----- 5º central

de la posición externa ----- 4º inicio

TRIGRAMA INFERIOR ----- 3º transición

describe el desarrollo ----- 2º central

del carácter ----- 1º inicio COMIENZO

ASPECTO

CELESTE ----- 6º

----- 5º

HUMANO ----- 4º

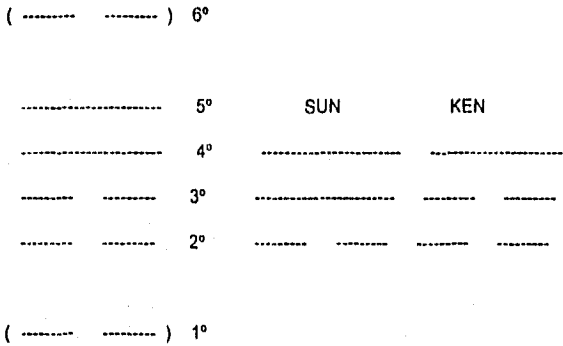
----- 3º

TERRESTRE ----- 2º

----- 1º

De este modo tenemos que el segundo y el quinto puesto son el centro del trigramo de abajo y de arriba respectivamente, de ahí su importancia y el que se les asignen los nombres de ministro y rey. Es conveniente añadir que en cada uno de los hexagramas las dos líneas de abajo simbolizan la esfera de los asuntos y decisiones concernientes a la tierra, las del medio aquellos que corresponden a la región del mundo humano y las de arriba esos que atañen al ámbito del cielo. Sobre todo habrá que destacar lo que ocurre con la línea del tope, lo mismo que con la del comienzo, ambas por hallarse en un puesto de inicio y

transición respectivamente pueden ser consideradas como trazos fuera de situación, ya que son los extremos que indican el comienzo y la conclusión del "tiempo" que representa cada hexagrama.¹⁷ Asimismo el hexagrama tiene una actividad interna la cual está determinada por los Signos Nucleares (Hu Kua), quienes se localizan reescribiendo el hexagrama de la siguiente forma:



Apartando las líneas 1° y 6°, se toman en consideración solamente las cuatro restantes. Después se procede a separar estas líneas de acuerdo con su posición en dos trigramas que se forman partiendo de arriba a abajo contando sólo los tres primeros trazos y posteriormente de abajo hacia arriba de la misma manera.

Existen además relaciones de correspondencia y solidaridad entre los trazos. Es a esto precisamente a lo que se refiere el comentario de D. J. Vogelmann. Los trazos correlativos de los trigramas inferior y superior: 1° - 4°, 2° - 5° y 3° - 6° guardan una estrecha

¹⁷ "A la situación integral que encuentra su expresión en un hexagrama se le llama 'el tiempo'." Vogelmann, "La estructura de los signos" en *Libro II. El Material. I CHING*, p. 447.

relación entre sí, siempre y cuando éstos sean de naturaleza diferente; por lo tanto se dice que el trazo superior del hexagrama 45. *T'sui* no posee vínculos de correspondencia, se debe a que tanto en el puesto 3º como en el 6º se trata de una línea yin, es decir trazos quebrados en ambos puestos. Esta es la razón por la cual el comentario dice que hay lamentación y lágrimas. "Sin embargo, continúa diciendo Vogelmann, por el hecho de que a este trazo, seis al tope, no lo tranquilice su posición elevada por solitaria sino que, de acuerdo con la relación de solidaridad, se vuelva hacia abajo, hacia el regente del signo, nueve en el quinto puesto. no hay falla alguna." Esto se debe a que la relación de solidaridad consiste en que, en este caso, el trazo blando superior del sexto puesto *se posa, reposa* en el trazo inferior, mientras que el trazo firme del quinto puesto es quien lo recibe. De esta manera *La Reunión* se alcanza, dado que corresponde al sentido integral del signo el que sea favorable ver al gran hombre.¹⁸ Lo cual reitera la presencia del Dr. Farabeuf, el hombre adecuado, a quien Ella ha llamado a su lado y así se explica el que su rostro adquiriese una expresión distinta, pues el oráculo augura ventura y ningún defecto. Aparece el hombre adecuado y es propicio ir a su encuentro ya que uno será recibido y acogido por él.

Existe además otra circunstancia de carácter semántico que reafirma la pertinencia de este segundo hexagrama 45. *T'sui / La Reunión*, porque su misma enunciación indica lo que ocurrirá en el interior de la casa de la *3 rue de l'Odéon*, se trata de una cita concertada, un reencuentro por el que habrán de re-unirse Ella y Él.

En uno u otro caso "si las monedas hablan caído en la disposición de tres yang o de dos yang y un yin" es adecuada la presencia de estos dos hexagramas, de acuerdo con el contexto situacional que plantea la narración. Por un lado 12. *P'i / El Estancamiento* aparece en las primeras páginas de la novela *Farabeuf*, aludiendo directamente a la situación en la

¹⁸ Cf. Libro III. Los Comentarios. I *CHING*, p. 707.

que Ella, la consultante se encuentra inmersa. El sentido o "tiempo" que signa el hexagrama P'i, es el tiempo de la decadencia, aquel en el que las fuerzas creativas del Cielo y de la Tierra, se alejan mutuamente manteniéndose sin vínculos, pero ni el estancamiento ni la bonanza que es su reverso, la cual signa el hexagrama 11. T'ai / La Paz, son permanentes; por el contrario ambos constituyen los elementos de un ciclo que lleva en sí mismo la coexistencia de sus contrarios.¹⁹ Es por esta circunstancia, por lo que obtener el hexagrama 12. P'i es augurio de buena ventura porque de la decadencia surgirá el renacimiento, éste se va gestando lenta pero paulatinamente y su catalizador es el hombre adecuado, el Dr. Farabeuf. Ella lo espera con ansiedad, lo procura al llamarlo. La narración apenas comienza (p. 18) y en su decurso iremos percibiendo en qué consiste el estancamiento en el que Ella se abisma. La situación empieza a ser planteada por los narradores del texto; pero es justamente la presencia siniestra que vaticina el oráculo del *I CHING*, la que prepara el ambiente propicio. Predecir lo que para nosotros como lectores es sólo un presentimiento inquietante y sin embargo para Ella es lo ya conocido, cuya esencia difusa en su mente se oculta adoptando la apariencia de lo ausente, constituye el más intenso motivo de lo *unheimlich*. La sugerencia del hexagrama P'i o del hexagrama Ts'ui, a través de la variación en el último trazo, propician que la línea en el puesto de transición con la que se activa el movimiento interior al completarse los seis trazos susciten una nueva situación. Ambos hexagramas anuncian una circunstancia futura favorable, la de la revelación, el instante cumbre de la anagnórisis: la recuperación del recuerdo. Esta nueva situación ha de proporcionar la paz, la serenidad y la renovación, de hallarse ante el tope de P'i y mutar este

¹⁹ "El nacimiento es el surgir al mundo de la visibilidad, la muerte es el retorno a las regiones de lo invisible. Ninguno de los dos estados implica un comienzo absoluto o un fin absoluto, exactamente como sucede con los fenómenos del año en el caso de sus cambios. No es otra cosa lo que acontece con los seres humanos." *Las relaciones profundas del Libro de las Mutaciones en Ta Chuan / El Gran Tratado. Libro II: El Malenai / CHING*, p.

hexagrama hacia su opuesto que es *T'ai / La Paz*; o bien si la línea al tope fuera un yin, ésta indicaría que La Reunión se efectuará venturosamente diluyendo todos los riesgos que implica estar aislado y a la deriva. En consecuencia de una u otra forma sería posible que se disipara la incertidumbre

Aún nos falta el tercer hexagrama, el cual se explicita en la página 56 de la novela *"Tres yang nueve en el cuarto lugar del hexagrama Kuaí"*. Para desentrañar el tiempo que instaura en *Farabeuf* el hexagrama 43. *Kuai / El Desbordamiento*, se requiere de un asedio prolongado. Habrá que acecharlo desde una situación estratégica, por lo que es indispensable contar con otros elementos que permitan acceder al momento preciso de su irrupción en el texto. Paulatinamente, como una herida expuesta la novela irá supurando su sentido profundo. Tendrá que procederse al modo del nigromante y leer en las entrañas de la víctima la asechanza de un recuerdo reflejo, que asume la apariencia de lo que aún está por suceder. En este caso, el porvenir consiste en un instante pasado que se hace nuevamente presente bajo la única forma en la que podría ser tolerable, es decir, la de una ausencia simulada que ha permanecido contenida y al fin se desborda. Por consiguiente, dejaremos el texto de la línea y el sentido del hexagrama 43. *Kuai / El Desbordamiento* para un capítulo posterior, por el momento baste con su nombre. Así pues se extraen del discurso de *Farabeuf* los tres hexagramas 12. *P'i / El Estancamiento*; 45. *Ts'ui / La Reunión* y 43. *Kuai / El Desbordamiento*. Pero decía que existen tres circunstancias en contra de su cabal comprensión, las cuales consisten en tres violaciones a los preceptos del *Ta Chuan (Gran Tralado)* quien muestra el proceder del consultante ante el *I CHING*. Dicen los sabios del *Ta Chuan*:

"Primero recoge las palabras,

medita sobre qué significan;

aparecerán entonces las reglas fijas

Mas si no eres el hombre adecuado,

No se te manifestará su sentido. ²⁰

Estas palabras indican que es condición esencial poseer cierta capacidad interior para comprender el Libro, pues de lo contrario permanecerá cerrado y como protegido por siete sellos. De tal suerte que cuando el consultante no se encuentra en comunión con el TAO, no recibirá una respuesta que para él tenga sentido, ya que su significación quedará oculta puesto que sería en vano que la obtuviera. ²¹ Cuando Ella consulta el oráculo su estado es de angustia y padece una gran inquietud, por lo que no comprende el significado de las imágenes, la verdad de ese instante aún no se le revela.

Por otra parte, plantear la misma pregunta sucesivamente y con insistencia, tal y como Ella lo hace alterada por su confusión interior, es una nueva equivocación; ya que *"el Maestro sólo habla una vez."* Además la repetición de la experiencia es imposible porque no se puede reconstruir la situación original, por lo tanto en cada caso sólo existe una primera y única respuesta la cual no debe ser puesta en duda. ²²

²⁰ Cf. *"Las diferentes líneas"* en *Ta Chuan. Libro II: El Material. I Ching*, p. 437.

²¹ "Toda pregunta clara lleva en sí misma la respuesta. Cuando se pronuncia la pregunta es como si la respuesta estuviese en acecho. Las preguntas que implican una indagación oracular, en verdad las dirige uno a sí mismo y en uno mismo está la respuesta. De ahí la sabia inscripción clave que se leía sobre el portal del Oráculo de Delfos: 'Conócete a ti mismo'. Suceda que casi invariablemente uno se encuentra trabado ante sí mismo y sólo es capaz de oír su propia respuesta cuando lo llega desde fuera." Vogelmann, *Presentación del I CHING*, p. 15.

²² "El hexagrama obtenido en un momento determinado coincide con éste en su índole cualitativa, no menos que en la temporal. ... / el hexagrama es el exponente del momento en que se lo extrae ... / por cuanto se entiende que el hexagrama es un indicador de la situación esencial que prevalecía en el momento en que se originaba." C. G. Jung, *Pról. I CHING*, p. 24.

Asimismo, y he aquí la circunstancia más grave, el capítulo XI del *Ta Chuan* se refiere a "El valor de la cautela como doctrina del Libro de las Mutaciones" y uno de los apartados proclama que, "Las palabras de aquel que en lo más íntimo de su corazón abriga dudas, se bifurcan." Por consiguiente, Ella se encuentra muy lejos de poder acceder a la comprensión del camino que deberá seguir para salir venturosa de los acontecimientos en los que se halla sumida. Es a causa de esta obnubilación por la que Ella no sabe cómo emprender sus acciones y desentrañar el tao.

En varias ocasiones a lo largo de este capítulo se ha hecho referencia al ambiente adecuado que se crea en torno a la narración de *Farabeuf*, así pues, tanto los elementos que construyen este texto como los recursos sinestésicos que ellos proporcionan son quienes, participando de la ficción que inventaría el Grafógrafo, le insuflan el intenso terror que puede contener la palabra escrita. Algunos críticos de la novela *Farabeuf* han optado por considerarla perteneciente al gremio de la *novela gótica*, basándose en una apreciación general de la escena. Deseo por mi parte intensificar esta opinión puesto que a mi modo de ver, Elizondo en esta novela va más allá de un mero esbozo. Con el propósito de matizar este punto de vista expuse anteriormente algunas consideraciones sobre el andamiaje en que se construye la perceptible ficción que presenta *Farabeuf*. Para concluir mi argumentación recurro al propio Lovecraft, quien en su libro *El horror y la literatura* hace una interesante exposición sobre el tema. El horror es en última instancia una constante en la cultura, de ahí que en diferentes épocas se ha tratado el mismo tópico pero con recursos y visiones distintas de acuerdo con el contexto histórico-social de cada comunidad y de cada época en la que fue recreado, por lo tanto responde a condiciones particulares. Se puede decir que si bien la novela gótica posee una tipificación peculiar muy difundida, ya que es a la que se recurre con mayor frecuencia para ambientar una situación de terror, es esto mismo lo que la hace fácilmente identificable; sin embargo ha sido desvirtuada al descontextualizarse y transformarla en un prototipo. De esta forma sólo ha quedado un manierismo, un hacer a la

manera de la *novela gótica*, un aire fuertemente reconocible; por consiguiente este aire de familia se ha traducido en un recurso más del escritor para aclimatar a sus criaturas, es esto lo que hacía el esteta del horror: Edgar Allan Poe, de quien Salvador Elizondo se encuentra más próximo, ya que el Grafógrafo nos habla de la *Teoría del Infierno* con la "*Retórica del diablo*". De tal manera que *Farabeuf* se encontraría inmerso en la tradición de la literatura del horror, y la esencia de su discurso es lo que Lovecraft denomina como una *narración preternatural*. Esta narración preternatural contiene precisamente una atmósfera de intenso e inexplicable pavor a fuerzas exteriores y desconocidas que se sugieren a través de la sensación de presagio, asunto que se va convirtiendo en el motivo principal del relato; de este modo se va gestando una idea terrible la cual consiste en una suspensión o transgresión maligna y particular de las leyes fijas de la Naturaleza, las cuales son nuestra única protección ante los ataques del caos y de los demonios. Idea que se ha desarrollado en el presente capítulo al referirnos al cariz siniestro de *Farabeuf*, novela en la que se transgreden los límites que nos resguardan de las *Torturas de la Imaginación* por medio de una sospecha atroz que se signa en *Farabeuf* como una visión presentida, esa presencia en forma de ausencia que finalmente se muestra al constatar la ruptura, el corte preciso que realiza el bisturí-plumilla del Grafógrafo entre la ficción literaria y la realidad extraliteraria; precario linde que sucumbe ante los embates del hacedor. Esta ruptura parece suscitarse cuando los efectos de la tortura mental que padecemos comienzan a dejarse sentir en toda su intensidad; así pues, esta suspensión aparente es una fuerza transgresora de aquello que creemos sostiene el equilibrio universal. Es esta la búsqueda del Dr. Farabeuf quien intenta por todos los medios convocar un instante perdido, repetido por cada ser viviente durante el momento cumbre de su agonía, instante que aún en los seres humanos es, a pesar de su capacidad de raciocinio, igualmente incomunicable, indecible. Intentar revelar ese instante oculto pero afín que tiene un tiempo exacto para acontecer implica invocar y desatar el caos, hacerlo una presencia palpable; presencia en forma de ausencia cuya magnitud rebasa el poder humano que resulta insignificante, a pesar de haber construido minuciosamente un

universo de conceptos con el cual abarcar la inmensidad y hacerla asequible al entendimiento, su poder son las palabras con las que lo posee Todo. Sin embargo esta analogía es sólo una apariencia incapaz de asimilar la desmesura del Todo a una pátula que lo integra y sin la cual estaría incompleto, nos disolvemos en el Absoluto. De nuevo las apologías de Piranesi y el siglo barroco. Y todo se derrumba como un castillo de naipes

Este afán por colocarse fuera del Todo, independencia que permite aproximarse a lo cognoscible, no es otra cosa que una quimera, una ilusión óptica; debido a que como lo expresa Paul Valéry: "lo real rechaza el orden y la unidad que el pensamiento quiere infligirle. La unidad de la naturaleza sólo aparece en los sistemas de signos expresamente hechos para este fin, y el universo no es más que una invención más o menos cómoda. /.../ Todo lo que se cree universal es un efecto particular. Todo universo que formamos, responde a un punto único, y nos encierra."²³ En consecuencia, puede decirse que el ser pensante crea sus propios límites y a partir de ellos recrea su propia concepción del mundo. El Dr. Farabeuf lo sabe y por eso busca propiciar su propia versión, pero el objeto de su inquirir lo sobrepasa, su reconstrucción de los hechos, su inventario y sus invenciones apoyadas en el *Libro de las Mutaciones* no podrán revelarles *ese último ¿por qué?*, ya que "ésta última profundidad del sentido es el espíritu, lo divino, lo inescrutable",²⁴ el Tao sólo muestra el camino, pero aquello que está más allá de sí mismo es por tanto inimaginable, su revelación es personal, única e irreplicable, pero también imposible de analizar. Por más disecciones o fotografías que fijen a la muerte, lo que constatan son sus efectos mas no su acaecer, el cual es inaprehensible. Por esta razón Elizondo pone en movimiento, en situación, el recomienzo de lo ocurrido; si el Tao no puede proporcionarte ese camino que es en esencia sin antes transitarlo, él rehará el suyo aunque el riesgo que implica recorrerlo tenga que afrontarse a

²³ Cf. "Discurso sobre la estética" en *Teoría poética y estética*, p. 52; 57.

²⁴ Cf. *Ta Chuan Libro II: El Material. I Ching*, p. 389.

costa de lo que sea, conciente de que no hay marcha atrás.

Salvador Elizondo concuerda con la propuesta de Paul Valéry y opta también por el camino del lenguaje, lo cual le llevará finalmente a convertirse en el *Gratógrafo*. En *Farabeuf*, Elizondo toma en consideración el aspecto lingüístico aunque al principio solamente destaca de éste su acción persuasiva sobre el lector-espectador, quien es también víctima-verdugo. Desde entonces elige al *cirujano* como el ser pertinente, *el hombre adecuado*. El *cirujano* se erige en figura emblemática cuando ejerce el método que el mismo Valéry ha expuesto de este modo: "en todo tema, y antes de todo examen de fondo, considero el lenguaje; tengo la costumbre de proceder a la manera de los cirujanos que primero purifican sus manos y preparan el campo operatorio. Es lo que llamo la limpieza de la situación verbal. [...] expresión que asimila las palabras y las formas del discurso a las manos y los instrumentos de un operador."²⁵ Es por este motivo por el que las vivisecciones del Dr. Farabeuf fascinan, de hecho en el decurso de la narración no es otra la labor que se realiza; la finalidad es obtener una versión de los hechos propia, personal, ya que como se dijo al principio de este trabajo el hombre laberíntico sólo busca su Ariadna, no existen certezas, ni asideros. Por esta razón cada lector dice: "es mi propia vida la que se sorprende, y es ella, si puede, la que debe darme mis respuestas, pues sólo en las reacciones de nuestra vida puede residir toda la fuerza, y casi la necesidad, de nuestra verdad."²⁶ Por lo que la última línea de *Farabeuf* tan sólo pone de manifiesto que "la primera letra del Nombre ha sido articulada" y quizá ni siquiera es una letra sino sólo un gruñido, un gemido, un sonido gutural.

Por cierto, ya que hablamos de sonidos onomatopéyicos, quizá sería interesante recurrir a la literatura comparada para retomar el texto de Lovecraft. Recuerdo haber leído en

²⁵ Cf. "Poesía y pensamiento abstracto" en *Teoría poética y estética*, p. 73.

²⁶ Paul Valéry, *ibid.*, p. 76.

él la sinópsis de un relato titulado "*The Dark Chamber*", escrito en 1927 por Leonard Cline, y me refiero a él porque Cline insufla a su héroe pretensiones muy similares a las del Dr. Farabeuf. Cline se sirve del elemento científico de la memoria hereditaria, puesto que lo que desea el protagonista es recuperar cada uno de los momentos de su vida pasada mediante el estímulo anormal de la memoria. Hasta que no conforme con esto urge en los abismos de la memoria hereditaria llegando a alcanzar los tiempos prehumanos. Desde luego el costo de esta anagnósis consiste en su propia metamorfosis regresiva, es decir, que deberá involucionar para conocer, tendrá que recorrer el mismo camino que el pseudo-hombre transitó para llegar a ser hombre; sin embargo al desandar el camino para saber irá dejando las facultades cognoscitivas que adquiriera antes, regresar implica perder lo ya obtenido al desear la posesión absoluta del recuerdo, secreto parcial arrancado a la Naturaleza, quien se cobrará con creces la sola posibilidad de haberlo hecho asequible. Al principio para recuperar su vida transcurrida emplea anotaciones, escritos, objetos evocadores y retratos, posteriormente se apoya en olores, música y drogas exóticas; pero cuando esto ya no le es suficiente recurre a drogas más potentes y pócimas extrañas, algo así como el *vinum sabbati* de los aquelarres. Sin embargo su "descubrimiento" concluye en los aullidos feroces de la bestia, en el vacío y la negación de la gran ironía que hace de su "hazaña" una fuerza destructora que se desata hasta aniquilarlo a él mismo, quien ha sido el que la invocara. No hay revelación, sólo silencio, primero el de la sinrazón, después fieras que se despedazan por miedo, más tarde sólo la muerte y su mutismo ineluctable.

El Grafógrafo también recurre a los recuerdos que precisa para fijar y propiciar de nuevo *aquel instante*, se trata solamente de un instante cuyo valor es tan preciado que vale por toda una vida, que signa toda la vida. La fotografía y la memoria, la carta, el ideograma sobre el vidrio de una ventana, el instrumental quirúrgico y los periódicos, la puerta, la ouija y las monedas, en fin, todos son objetos propiciatorios para el ceremonial del recuerdo; pero quisieran serlo igualmente para repetir el movimiento de los trazos del hexagrama obtenido

durante la situación original de la consulta del *I CHING*. El Grafógrafo se aproxima a las intuiciones de *Un coup de dés* y de *Igitur*, a través de las vías casuales en las que se sustenta la esencia del *Libro de las Mutaciones*.²⁷ El Maestro de Mallarmé en *Un golpe de dados*, lo mismo que el Dr. Farabeuf son quienes parecen disponer del poder supremo, el de morir o dar la muerte, no obstante el Maestro muere fuera de ese poder, por lo que el Grafógrafo deja de escribir antes de que ocurra lo mismo con el Dr. Farabeuf. El icono seguirá representando esa alegoría renacentista, ese emblema quedará fijo al suspenderse las acciones, y a pesar de que el tiempo no se detiene los hexagramas no podrán mutar porque el tiempo al que nos remite la última frase de *Farabeuf* es al del eterno retorno; mismo que nos evita la contemplación de la que nos hiciera prisioneros Mallarmé, aquel: "cadáver separado por el brazo del secreto que detenta": imagen contundente que rechaza el desafío de la muerte voluntaria, esa muerte en que la mano tiene el secreto por el que somos arrojados fuera del secreto."²⁸ Mientras que *Igitur*, al abandonarse por completo al azar, presenta la condición del que se entrega sin reservas a la causa de su impotencia; Ella se abandona a lo que él le dice para poder encontrarse a sí misma. Puesto que al analogarse con la identidad del abismo que le ofrece el recuerdo de su olvido, el olvido de la muerte, el olvido de su muerte, el olvido que es su propia muerte, ésta le promete ese instante en el que podrá asir la convergencia de lo vivido con el momento de estar muriendo, recapitulación que le daría sentido, que le permitiera conocer lo que le mostraba el tao, el camino para comprender. En esto consistiría la *reunión*, ya que si Ella lograra hacer de su impotencia un poder y de su actitud receptiva una fuerza que consiguiera consumir una alianza con la

²⁷ "La cuestión que interesa parece ser la configuración formada por los hechos casuales en el momento de la observación /.../ Ocurre así que cuando se arrojan las tres monedas o se cuentan los cuarenta y nueve tallos, estos pormenores casuales entran en la representación del momento de la observación y constituyen una parte de él."

Jung, pról. *I Ching*, p. 24.

²⁸ S. Mallarmé cit. por M. Blanchot en *El espacio literario*, p. 108 - 109.

fuerza creativa que él representa, entonces al sostenerse y penetrar, al entregarse y acoger, se suscitaría finalmente *La Paz*.²⁹

²⁹ "¿'Los dados deben ser arrojados' a Medianoche? Pero precisamente Medianoche es la hora que no suena sino después de arrojados los dados, la hora que nunca llegó todavía, que no llega nunca, el puro futuro inasible, la hora eternamente pasada. Nietzsche ya se había enfrentado con la misma contradicción, cuando decía: 'Muera en el momento justo.' Ese momento justo que es el único que equilibrará nuestra vida por una muerte soberanamente equilibrada, sólo podemos aprehenderlo como el secreto incognoscible, lo que podría aclararse si pudiésemos, ya muertos, mirarnos desde un punto desde el que nos sería dado abarcar como un todo nuestra vida y nuestra muerte, ese punto que tal vez sea la verdad de la noche donde *Igitur* quería precisamente partir para hacer posible y justa su partida, pero que reduce a la pobreza de un reflejo. / / Pero lo propio de la muerte es su injusticia, su falta de precisión, su llegar demasiado temprano o demasiado tarde, prematura y a destiempo, no llegando sino después de su llegada, el abismo del tiempo presente, el reino de un tiempo sin presente, sin ese punto justo que es el inestable equilibrio del instante por el cual todo se nivela." M. Blanchot, *op. cit.*, p. 107.

3. LA MEJOR ESTRATEGIA : EL ATAQUE

"La imagen muestra y la descripción destruye."

Janvier Ludovic

El pensamiento realiza un ejercicio transitivo, en el cual discurre de un modo relativamente constante. Este ejercicio consiste en que las representaciones mentales van adquiriendo forma por medio de las ideas. Algunos opinan que pensamos con palabras, otros que a través de imágenes; yo diría que los conceptos participan de ambas; como quiera que sea, una idea generadora propicia un desencadenamiento de ideas afines o diversas, por consiguiente el pensamiento transita por un espacio disperso y mutante en el que las ideas suceden y se transforman, suscitando la presencia de otras nuevas que sustituyen a las precedentes. Es el vértigo aquél que el novelista expresa de este modo: "basta un instante para pensar todo lo que acudió a mi espíritu entonces, por más que sea largo de contar" al querer verterlo en palabras. A este ejercicio transitivo del pensamiento en devenir es al que Paul Valéry designa como el *de no atención*, en el que la única afinidad que existe entre las ideas es de índole lineal. Sin embargo, esa bendita *manifestación de la inestabilidad esencial y organizada de nuestra... presencia mental*,¹ se ve alterada cuando una idea se convierte en *omnivalente* y todas las modificaciones posibles de las que pudiese ser objeto esa idea privilegiada sostienen una profunda relación dependiente de ella. Entonces nada existe que pueda intervenir para propiciar un cambio, una variación que permita el retorno al estado libre de no atención.² Esa idea omnivalente se aferra a todo, se convierte en una especie de potente

¹ Paul Valéry. *La Idea fija*, p. 29.

² "Admito ideas... anormalmente... favoritas... Ideas... que se caracterizan por una frecuencia anormal, ideas dotadas de tal excitabilidad que todas las demás, y las sensaciones y los acontecimientos, todo lo que no es *Ella* se convierten de algún modo en errores en infracciones..." Valéry, *op. cit.*, p. 37.

campo magnético al que todo se siente poderosa e irrevocablemente atraído; es una obsesión, una idea que se deja sentir dolorosamente como un *extravío*. Al prestarle una atención suprema a esta idea privilegiada: "soñamos con una resistencia introducida, que transformarla en un hecho del orden sensible aquello que no puede seguir su camino en el orden de las... ideas... Entonces siente una sensación de pena que altera, confunde y pronto absorbe su pensamiento, lo mismo que la fijación mediante el ojo, la contemplación continua de un punto hace que éste desaparezca, altera la percepción. Imposible detenerse " ³ Esto es lo que la imagen literaria de los trenes de Johnny se esfuerza por analogar en "*El Perseguidor*" de Cortázar. Es a lo que intenta sobreponerse Johnny Parker con toda su perplejidad y su coraje, luchando desesperadamente por ser él mismo, quien logre abrir esa puerta con su música y los golpes de sus puños cerrados. Abrirla con toda la impotencia que provoca seguir siempre de este lado y que, justo cuando se está a punto de cruzar el umbral y sostenerse frente a frente con lo que sólo logra apenas entrever, cuando toca con el alma del sax mientras sus notas consiguen entreverarse con la suya -sabiendo que se le agotan las fuerzas y el aliento- en lo que tarda el parpadeo en que aspira, de un portazo todo se pierde, se desvanece.

La obsesión es el diálogo interno del artista con su obra. Es el monólogo que entabla con su impotencia. Lo mismo son impulso e imposición, desafío y desesperación, las fuerzas en contrapunto que lo conducen a crear, a construir un puente tangible capaz de sostener lo que imagina, de sustentar y detentar la imagen que se muestra a sí misma, durante el instante en el que lo imaginado existe, aristotélicamente se diría cuando lo que imagina, lo imaginado, es en acto. La representación mental pasa en el tiempo presente, pero al ser plasmada, al expresarse, al ser expulsada del ámbito puro de la abstracción mental tendrá que suceder permanentemente, ya sin pasar, sin permitir que se extinga. Tendrá que ocurrir

³ *Op. cit.*, p 30

en una existencia que comprenda el pasado remoto e inmediato en el que se vislumbró hasta gestarse en el presente, e ir adquiriendo en esta permanencia a futuro, que le ha dado su recurrencia, su definición o su dispersión; a fin de lograr dispersarse por completo de la superficie y permanecer integrada a su materia concreta, la cual ha quedado impregnada de su esencia. La imagen creada es un pensamiento que está siendo sostenido fuera de la mente que lo imaginó; obsesión que culmina en la existencia concreta de una pintura, una nota en armonía con otras, una forma plástica, un texto, que persisten suspensos intermitentemente.

En *Farabeuf*, Salvador Elizondo realiza un esfuerzo permanente por mostrar, a través de la dialéctica verbal de su escritura, lo que obsesiona su pensamiento. Conjunta lo que muestran las imágenes literarias, que recrean algunas de sus ideas privilegiadas, con la lógica visual de algunas imágenes elocuentes, una fotografía, un ideograma, una selección de pinturas, juegos de óptica y algunos principios cinematográficos; a los que recurre para ilustrar y encauzar el caudal de su escritura. De este modo, las palabras que explican esta empresa titulada *Farabeuf* muestran y representan lo que sólo aparentemente parecen decir. La idea omnivalente es *Farabeuf*, en cuanto secuencia de imágenes plasmadas con palabras; es como si la página en blanco hubiese hecho las veces de la película fotosensible y *Farabeuf* fuese el continuo flashazo de *Narda o el verano*.⁴ La novela es una especie de album fotográfico o una cinta recién editada que se mira a contraluz, estando aún en el cuarto de revelado. Pero este album debe ser visto por alguien, esas representaciones mentales tienen que suceder en la imaginación de alguien y cautivar el ejercicio transitivo del

⁴ "En realidad estaba perplejo pues el fogonazo del flash no había tenido sino un resultado incomprensible. La vida se había quedado congelada en aquella fotografía tomada con todas las agravantes. Narda se había quedado tan quieta ante ese violento orgasmo de luz que yo había producido que era como si se hubiera muerto en esa actitud."

pensamiento de alguien . ese alguien es el lector.

Elizondo emplea en la novela secuencias de oraciones que ubican visualmente los sucesos en un primer plano. Las imágenes que crean las palabras durante las líneas iniciales del capítulo uno muestran al Dr. Farabeuf cruzando el umbral, a ella al fondo del pasillo; después, el Grafógrafo realiza un acercamiento a las monedas, súbilmente esas imágenes adquieren, con unas cuantas palabras, otra dimensión que abarca no sólo el ámbito espacial sino que, ahora alcanzamos a imaginar que percibimos el sonido metálico que quizá, emiten las monedas al caer o tal vez, al golpearse la base de hierro de una mesa; imaginamos, que oímos los pasos de alguien que arrastra los pies al caminar y una respiración jadeante que posiblemente, una vez ya implicados, sea la propia. Imágenes para ser actualizadas por la imaginación del lector, oraciones que proyectan su significado en la mente del espectador, por medio de los acercamientos que ejecuta una cámara-ojo que evoca lo mirado y lo exhibe, enunciándolo en presente histórico cada vez que dice: "*¿Recuerdas...?*" Aunque muestra no solamente lo que mira acontecer, sino también aquello que imagina, que supone que ocurrió cuando contempla los objetos que participan de la *situación*. Se detiene a contemplar, retardando las acciones, manteniéndolas suspensas mientras discurre dubitativo con un cierto placer doloroso, que en el lector se presenta como un dolor placentero; siendo el de ambos el mismo dolor, aquél que provoca la concepción inducida de un pensamiento que paulatinamente se habrá de ir convirtiendo en idea privilegiada, en idea omnivalente.

Elizondo persuade a su lector a que imagine los aporemas de la ficción, a que conciba en su mente la posibilidad de que las acciones que nos han conducido a esta *carrefour*, tanto a los personajes como al lector, efectivamente hayan ocurrido, que sea verosímil asignarles un orden a los acontecimientos y aún podamos optar por algo, continuar o renunciar. Pero hace un momento se ha dicho que ya es imposible detenerse, nos tiene cogidos y nos arrastra hasta el fin. Entonces, interviene el Grafógrafo para aumentar el

desconcierto fracturando todo asidero posible, al disuadirnos con respecto a las certidumbres que ofrecía el texto literario. Así pues, cualquier anticipación o previsión son invalidadas debido a que nos hallamos en el ámbito del paralogismo. Las premisas son falsas, los hechos ficicios, imaginarios o quizá ocurrieron; pero han sido trastocados por la memoria, al haberse reflejado en un espejo o en un cristal empañado, que no son otra cosa sino metáforas del olvido, que distorciona al recuerdo.

Él impugna el olvido de Ella con un argumento casi aforístico, cuando afirma que "es curioso comprobar cómo el afán de retener un recuerdo es más potente y más sensible que el nitrato de plata."⁵ Él se esfuerza a fin de que ella, al contemplar la fotografía del suplicio, esa materialización de la idea omnivalente que la tortura, logre evocar lo que realmente aconteció, con tal de transitar a un estado de liberación, de alivio. Lo imaginado resulta ya dolorosamente insostenible para la mente.⁶ Asimismo, la impregnación de lo imaginado que afanosamente se procura retener en el papel de la fotografía, en el lienzo del cuadro, en el papel sensible a la tinta con la que se traza el *kaki*, en el cristal sobre el que se ha inscrito el ideograma, en la estrella de mar irremediamente perdida, así como en los cálculos del Geómetra que deducen un hexágono; esta impregnación resulta ser el sustrato receptivo sobre el que se plasman las imágenes precarias que pretenden ser la materialización de lo imaginado; imágenes que muestran lo que pasa por la mente posesionada por esa *idea*

⁵ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 25.

⁶ "Hay que actuar directamente sobre el cerebro. Entre las muchas maneras que hay para hacerlo, / / ninguna de ellas es tan efectiva como la de considerar ese dolor como una revelación de la inteligencia o como un misterio del alma /.../ Duración e intensidad puras conforman la razón del dolor. /Sombras/ que cobran una cierta autonomía, como los actores en el escenario, son durante la décima de segundo que dura la representación, pero no son otra cosa que nombres que toman la forma de ese vacío candente que se agita y se retuerce --en chino se llama 'hielo que estalla-- detrás del ojo." Elizondo, "El mal de Teste" en *Camera lucida*, p. 88 - 89.

privilegiada... ¿fija? ⁷

Fija, porque su materialización aunque analógica es una constatación de lo que ha sido *imaginado*. Si la única posibilidad de *descripción* consiste en *mostrar* la realidad momentánea, entonces la fotografía logra fijar la idea. ⁸ Jean Bloch-Michel, hablando del *nouveau roman*, manifiesta que el texto se ha convertido en explicación de la imagen. Esta parece ser la respuesta que Elizondo da al planteamiento de Valéry, sin embargo no es tan sencillo, porque si bien la fotografía del *Leng Tch'o* es una idea generadora, la obsesión parte de las potencialidades de una serie de recursos que permiten al Grafógrafo realizar un *trompe-l'oeil*. ⁹

⁷ Es entonces cuando el lector se pregunta: "¿cómo llegamos allí? No tanto por el hilo de la anécdota como por un refinado arte de imágenes. La escena a la que asistimos sólo es una imagen central que se construye poco a poco, mediante una sutil superposición de detalles, de figuras, de recuerdos, por la metamorfosis y la reflexión insensible de un dibujo o de un esquema alrededor del cual se organiza y se anima todo cuanto se ve." Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*, p. 182.

⁸ Existe al contemplar una fotografía una *intención de lectura*, porque "al mirar una foto incluyo fatalmente en mi mirada el pensamiento de aquel instante, por breve que fuese, en que una cosa real se encontró ante el ojo." Roland Barthes, *La cámara lúcida*, p. 138.

Tener frente a frente el *punctum* detonador de la fotografía-texto-empresa con toda su violencia expositiva, propia de aquello que se muestra sin poder ser rechazado o transformado, es lo que provoca inmediatos efectos perturbadores y un profundo desasosiego. Elizondo con *Farabeuf* responde al cuestionamiento que expusiera Valéry cuando dice: "¿qué fin tiene describir aquello que por sí mismo se puede inscribir?"

⁹ "El novelista se forja un *propósito*, algo sobre lo que el propio *studium* de su fábula se sostiene, la versión que propone de los hechos, la 'teoría' con que aspira a borrar la angustia de lo inexplicable, la liturgia verbal con la que procede a viviseccionar su propia obsesión descoyuntándola en todos sus meandros y variantes, como un oficante del *Leng Tch'o* o como un cirujano." Ricardo Cano Gavina, "Salvador Elizondo o el suplicio como escritura" en

Para Graciela Gliemmo en *Farabeuf* "si la fotografía es la memoria hecha imagen, una memoria descartable e instantánea, la escritura parece colocarse en el lugar del olvido." ¹⁰ La novela es una especie de desescritura, aunque no una *demostración*, o quizá sí, demuestra lo indemostrable que resulta *constatar* lo imaginado, aquello que ocurre en la mente, y de lo cual únicamente obtenemos aproximaciones durante nuestros esfuerzos por retenerlo. De tal manera que "tú tienes que hacer un esfuerzo y recordar ese momento en el que cabe, por así decirlo, el significado de toda una vida". ¹¹ Pero la vida solamente tiene sentido en la violación del tiempo, según el epígrafe de Ciorán, de ahí que la mente recupere los recuerdos distorsionados, diversos de sí mismos y como dispersos. La remembranza se presenta en desorden, con malices y versiones distintas; incluso intervienen en ella los reacomodos voluntarios de la memoria que se deja habitar por la nostalgia y procura mejorarlos, además participa de los intentos del subconciente que pretende olvidar o transformar el pasado. Kafka decía que fotografiamos cosas para ahuyentarlas del espíritu. Y que sus historias son una forma de cerrar los ojos. Elizondo en cambio, muestra las imágenes que propician esas ideas recurrentes que acosan su espíritu, pero sin concedernos un instante de reposo para poder cerrar los ojos. Los nuestros están absolutamente abiertos y se sostienen así hasta llegar a contemplar lo siniestro en toda su crudeza. Con tal de llegar al límite del horror, Elizondo fija con las palabras de un lenguaje críptico, lo que no logra ahuyentar de su pensamiento y nos induce a pensarlo, a imaginar que percibimos en nosotros mismos sus efectos; nos persuade para sostener en la mente el suplicio de considerar los tormentos que propicia una idea omnivalente, obsesiva y nos hace convocarla con toda la fuerza de la mente y de los sentidos. ¹²

Quimera, p. 52

¹⁰ "Farabeuf el gesto congelado" en *Sábado* suplemento de *unomásuno*. 26 de enero de 1991/695, p. 2

¹¹ Elizondo, *Farabeuf*, p. 10.

¹² "Me sentía presa de grandes tormentos, ciertos pensamientos muy activos y agudos me dañaban el resto de la

Durante esta ceremonia de reminiscencia, el lector va adoctrinándose hasta convertirse en un iniciado que participa de este ritual, en el que la evocación se transforma en invocación. Las tríadas constituidas por los personajes en concordancia con sus obradores: Elizondo, el Grafógrafo y las Invenções; así como sus exégetas: el lector receptivo, el intérprete imaginativo y su versión perifrástica, operan y convocan este discurso obsesivo. Participan de este discurso el aporema y la criptografía con la que se inscribe, para dar forma al documento cifrado: *Farabouf*. De tal modo que, para que la imagen se muestre y devenga objeto, es decir texto literario, este tránsito hace sufrir como una operación quirúrgica

La fotografía logra retener y fijar un instante existencialmente irrepetible e irre recuperable, otorgándonos "una prueba casi incontestable de la existencia de una realidad real dentro de la que estamos inscritos, de testimonio de todo aquello que se agita y vive fuera de nuestra conciencia",¹³ de ahí que altere nuestra concepción del tiempo. Por este motivo Elizondo se interesa en la imagen que proporciona la fotografía, imagen que nombra

*"esa hendedura imperceptible
entre la imagen y su nombre
la sensación y la percepción:
el tiempo"*¹⁴

mente y del mundo. Regresaba aún más perdido de todo aquello que pudiera distraerme de mi mal. A lo que se añadía la amargura y humillación de sentirme vencido por las cosas mentales, es decir hechas para el olvido. La clase de dolor que siente un pensamiento por una causa aparente cultiva el pensamiento mismo; y, de ese modo se engendra se eterniza, se refuerza a sí mismo. Aún más: en cierta manera se perfecciona, se hace cada vez más sutil, más hábil, más poderoso, más inalacable. Un pensamiento que tortura a un hombre escapa a las modalidades del pensamiento, se vuelve otro, un parásito." Paul Valéry *La idea fija*, p. 17.

¹³ Elizondo, "Nicéphore Niépce" en *Contextos*, p. 129.

¹⁴ Octavio Paz "Cara al tiempo. A Manuel Alvarez Bravo"

Esta imagen fotográfica muestra lo mismo que la imagen literaria que construye el Grafógrafo; quien, parafraseando a Gastón Bachelard, destruye las imágenes perezosas de la percepción, al desimaginar con su escritura para mejor imaginar esos pensamientos que se le han vuelto otros. Tanto la fotografía como el texto literario, lo primero que desimaginan, convirtiéndolo en irreal, es precisamente al tiempo vigente.¹⁵

En la novela Elizondo análoga la imagen literaria con la imagen fotográfica. Cada pasaje es una secuencia de imágenes que participa de esta simbiosis. La escritura de la *invenzione* se asemeja al principio cinematográfico del montaje; puesto que, como éste último, articula planos que a su vez habrá de integrar en secuencias en las que el tiempo se fragmenta y varía su duración. Elizondo recurre al montaje para expandir y contraer el tiempo de la ficción. La técnica consiste en hacer presente la discontinuidad a través de la recurrencia expositiva de los mismos pasajes, iniciando las acciones y manteniéndolas en un punto climático sin permitir que la tensión descienda y desde la cumbre retornar nuevamente al comienzo. La discontinuidad se percibe entonces como duración e intensidad, las cuales son simultáneamente la razón del dolor de un pensamiento que se deja sentir. Las secuencias de imágenes literarias en las que se muestra el texto quisieran, como las imágenes fotográficas en el cine, fijar esa idea omnivalente. La cámara-plumilla es el ojo que mira, que lee y transcribe, trasladando a imágenes literarias aquello que discurre la imaginación mientras compone y recrea; entre tanto las palabras retienen su inventario, esforzándose por detentar, con la misma violencia expositiva de la impresión fotográfica del suplicio, lo que en la mente ha sido imaginado hasta la tortura.¹⁶

¹⁵ Fernando Savater, "La soledad del poeta" en *Quimera*, p. 6.

¹⁶ "La imagen de los recuerdos, la imagen de lo imaginario --está casi siempre a punto de pasar del espacio de su imaginación o de su memoria al de la realidad, porque está como si hubiese llegado al límite donde podrían juntarse, en un afuera no representable, las grandes dimensiones del ser." Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*.

Elizondo realiza en la escritura pasajes en *long shot* como los que Luchino Visconti emplea en sus películas, con lo cual las escenas adquieren ese ritmo obsesivamente lento que parece sustentarse en un montaje interior, en un recuerdo difuso a punto de convertirse en olvido. Esa toma larga prolonga la exposición provocando una atmósfera tensa que va intensificándose paulatinamente, puesto que la escritura retoma de modo constante a los mismos sucesos, para luego dejarlos de nuevo suspendidos en un aparente estado de fijación que, como en el pensamiento, no es más que figurado. Esta recurrencia expositiva de las imágenes literarias procura causar el mismo efecto que suscitan las imágenes cinematográficas, cuando utilizan la narración concéntrica, con lo que se busca acentuar la significación de lo que se muestra. Imaginamos, a través de las representaciones que recrea la escritura en nuestra mente, que miramos en distintos momentos la llegada de ese hombre de aspecto siniestro, a quien se identifica o al menos es considerado como el presunto Doctor Farabeuf. La imagen muestra siempre: el mismo arribo que no termina de ocurrir, a Ella al fondo del pasillo arrojando continuamente las monedas sin concluir nunca la consulta; la mirada absorta e insistente sobre el mismo cuadro, el mismo reflejo inmóvil y contenido, repetido e interminable. La obsesión que causa esa idea privilegiada se muestra por medio del inventario de los objetos que la materializan, ellos son su metáfora. En *Farabeuf* asistimos y tomamos parte en la construcción de imágenes superpuestas, aquellas que se perciben como objetos y acontecimientos concretos, quienes procuran poner de manifiesto el presente que contempla el pensamiento durante el estado de atención. La escritura del Grafógrafo insiste en elucidar y detentar con sus imágenes eclécticas una substancia abstracta e invisible, fijar la representación mental en el instante mismo de ser pensada. Se trata de "una memoria viva que se concreta a establecer un interlocutor /cuya identidad de carácter delictivo es multifacética, de él / ignoramos si es parte del presente o si se encuentra inmerso en lo pretérito, quizá sea una anticipación, una declaratoria de algo por venir";¹⁷

p. 186 (la cursiva es mía).

¹⁷ Andrés de Luna, "Proust y el cine. El proyecto imposible" en *Pantalla de papel*, p. 19.

posiblemente sea el producto de la ficción que ha cobrado independencia y actúa por su cuenta o en colusión con el obrador.

Las expoliciones del pensamiento acosado por estas ideas amañadas y proclives, se dan a conocer en las secuencias fragmentarias del texto literario, que busca "reconstruir el azar de cada momento en lugar de forjar una continuidad que puede ser resumida y una causalidad que puede ser formulada".¹⁸ Los momentos han sido seleccionados, se imponen para ser pensados en todas sus variantes combinatorias, pero siempre inconclusos, a punto de transitar hacia su culminación, siempre se detienen antes de terminar de ocurrir. Elizondo dispone la ficción de tal forma que se logre conciliar a las dos subjetividades que intervienen en su heurística: la de lo que suponemos es la realidad y la de las sensaciones personales; por lo que puede decirse que, *Farabeuf* es "un hecho de la mente que la mano transcribe al universo de los sentidos".¹⁹ Al *Gráfico* le interesa "la escritura como fenómeno en el sentido filosófico: algo 'que acontece', algo que puede ser observado y tal vez descrito"; por eso afirma que "en mi conciencia de escritor sólo está omnipresente la idea de James Joyce... y de Picasso".²⁰ Con la poética de Joyce se encontró la forma de mostrar con la imagen literaria el otro realismo; "el realismo en bruto de la subjetividad sin mediación ni distancia", como lo define Sartre. El escritor busca la concordancia del lector con los personajes, a fin de reproducir la pluridimensionalidad del hecho. Elizondo añade que, el autor del *Ulises*, ha llevado la imagen literaria hasta hacerla presentar la subjetividad de los personajes en su posibilidad extrema. "aquella en que reflejo y reflejado son -por el lenguaje- idénticos".²¹

¹⁸ Paul Valéry cit. por Bourmeut y Ouellet en *La novela*, p. 103.

¹⁹ Salvador Elizondo, "La cosa mental" en *Cuaderno de escritura*, p. 25.

²⁰ "Entrevista con Salvador Elizondo. Afinar los instrumentos del espíritu" en *El Ángel*. Suplemento cultural del *Reforma*. 31 julio 1994, núm. 35, p. 16.

²¹ Salvador Elizondo, "Cincuentenario de *Ulises*" en *Contextos*, p. 192.

En *Farabeuf* coinciden la conciliación de las subjetividades con la simultaneidad del otro realismo; por lo que en su convergencia se actualiza el discurso y el decurso de las imágenes literarias. El signo y la idea son la misma cosa, palabras y hechos se confunden, confluyen. Elizondo aplica a su *novela-emblema* el principio del montaje aprehendido en el sistema de la escritura china, por consiguiente *Farabeuf* es leído como un Ideograma. ²² El escritor manifestaba ciertas reservas con respecto a la fotografía, ya que "es un medio de expresión menos perfecto pero más verosímil que la escritura descriptiva". ²³ El Grafógrafo, en cambio, encuentra en el ideograma el sistema esencialmente metafórico y contextual que "se aviene bien a la producción de 'efectos' ". ²⁴ Este es el sistema que requería para escribir la novela, puesto que en los ideogramas se expresa una relación siempre esclarecedora entre la identidad de significado y significante. ²⁵

En la escritura china, los caracteres o los compuestos que pueden formarse a partir de ellos son signos *visuales* susceptibles de analogarse a lo que en la poesía occidental designamos como "imagen". Esta *imagen* se obtiene mediante el empleo de *figuras*, término que alude directamente a la concepción de lenguaje figurado o poético. Es decir, que nos encontramos inmersos en un discurso constituido por analogías y correspondencias, las

²² "Para leer los ideogramas chinos es preciso recordarlos, memorizarlos, cada caracter, en toda su detallada composición gráfica. Los caracteres chinos se leen silenciosamente por el ojo uno tras otro. Cualquier cosa que se exprese, ya sea un objeto, una idea o una acción, se ve inmediatamente." Dermont Curley, *En la isla desierta*, p.

47.

²³ Salvador Elizondo, "Nícéphora Níópcá" en *Contextos*, p. 126.

²⁴ "Entrevista con S. E. Afínar..." p. 16.

²⁵ "Todo lo que pasa en ese libro pasa a partir de la visión de la fotografía. Esa fotografía forma parte del texto y es legible en tanto que 'ideograma' o sea como una representación escrita de una idea: en resumidas cuentas: una palabra." *ibid.*, p. 15.

cuales rezuman su sentido al dejarse sentir como efectos. La mirada recorre las imágenes que el texto expone, escenificándolas en la mente del lector. Las "figuras" cobran movimiento, suceden ante el ojo que percibe los meandros de la ficción que el lenguaje hace presentes. A su vez, las representaciones mentales son inducidas por las imágenes literarias, sonoras, conceptuales y sucesivas, las cuales preparan al sujeto para enfrentar a esas otras presencias, silenciosas, visuales e instantáneas, que se muestran como algo *unheimlich*. En un intento desesperado por comprender, el vértigo comienza.²⁶ La imagen fascina, conturbia, debido a que es la manifestación de un presente continuo que cautiva la atención del espectador. Pero las imágenes que muestra *Farabaut* están construidas con palabras, que invocan circunstancias, impresiones, resonancias; y con ideogramas convocadores de un instante. De la novela como del ideograma es preciso recordarlo todo, con tal de revelar su significado. Lo que importa es la relación establecida entre las imágenes o figuras, "la manera como se incorporan a la estructura general, y cómo ésta se modifica con /su/ aparición, a fin de conseguir la descripción gráfica e inmediata de una idea o emoción expresada por el /Grafógrafo".²⁷ Es indispensable sobrepasar el vértigo, porque si se fija la vista insistentemente el entendimiento se extravía, desapareciendo lo que comenzaba a hacerse visible.

La fotografía detiene y aprisiona al tiempo, lo cual es en cierta forma su muerte dado que, con la fijación que logra hacer de la imagen queda anulada toda posibilidad de sucesión.

²⁶ (La mirada/ "al posarse de pronto en un detalle, lo aísla, lo extrae, querría traerlo hacia adelante, constata su fracaso, se afana con ahínco, no logra ya ni separarlo del todo ni colocarlo de nuevo en su sitio; la relación de absurdo no está lejos. O bien es la contemplación la que se hace hasta tal punto insistente que todo empieza a vacilar, a moverse, a fundirse, y entonces empieza la 'fascinación' y la 'náusea'." Alain Robba-Grillet, *Por una novela nueva*, p. 87

²⁷ Dermont Curley, *En la Isla desierta*, p. 48.

Asimismo el discurso literario permanece en tomas prolongadas contenedoras del desarrollo de los acontecimientos. La tensión en la que se resuelven las acciones suspensas y reiteradas es el efecto que se busca con propósito de hacer desaparecer al tiempo, y detentar el significado del instante decisivo.²⁸ Se encubre el decurso inexorable para poder analizarlo y hurgar en el olvido, sustraerse a él, inquirirlo insistentemente a fin de reunir los fragmentos, mil, quizá sólo cien, en que se ha roto.

En *Farabeuf* las acciones son polisémicas, inciertas y ambiguas, parecen multiplicadas al infinito pues se reflejan en el espejo de sus distintas versiones; cada variación duplica la imagen, es su metáfora. Estas metáforas hacen que la vida quede "sujeta a una confusión en medio de la que /es/ imposible discernir cuál hubiera sido el presente, cuál el pasado".²⁹ La apariencia logra confundir, sin embargo el movimiento concéntrico del remolino que nos arrastra ineluctablemente conduce a un instante *a punto de transitar hacia otro*, en el que culminen y sean asimilados a un sentido afín que los aglutine. Asistimos al momento en el que los ideogramas apenas están escribiéndose, aún no puede ser leído íntegramente el texto, cuando se llegue a la última palabra se tendrá la visión clara, el trazo del *kaki* se dará a conocer, se terminará de descifrar el significado de la alegoría que muestra la empresa. En *Farabeuf* como en los cuadros de la escuela impresionista únicamente a la distancia adecuada es posible apreciar su composición. Composición hecha de reflejos y repeticiones que confunden, que muestran imágenes borrosas, difusas, sustentadas por las frases persuasivas de los personajes masculinos; cuyas palabras parten de convicciones

²⁸ "Que los acontecimientos se repitan, se repitan, se repitan de ese modo el espacio vuelve al mismo lugar de donde partió: hay movimiento pero un movimiento inútil, sin consecuencias, un movimiento ilusorio, de *trompe-l'oeil*. Nos da la impresión de que el proceso se ha detenido, el disco se ha encallado, la linterna mágica vuelve una y otra vez sobre la misma imagen." Félix de Azúa, *Prólogo a Instantáneas* de Robbe-Grillet, p. 13 - 14.

²⁹ S. Elizondo, *Farabeuf*, p. 13

equivocas, paralogismos y confabulaciones, tramadas por seres vicarios y mendaces. Ellos hablan a través de la escritura fraguada por las sinuosas expoliciones del Grafógrafo, que medran hasta la sevicia. Esta crueldad extrema es infringida a los participantes de este infame suplicio, aquellos que han fungido como víctimas y victimarios o que se encuentran en esa calidad intermedia que adquieren los espectadores del Teatro Instantáneo del Dr Farabeuf.³⁰

Como ya se ha dicho, el discurso recurre al montaje del ideograma y al cinematográfico, así como al *long shot* característico de Visconti, con tal de producir los efectos que se requieren para provocar estados de angustia y zozobra en el lector, es decir, el ambiente adecuado para que las imágenes de la ficción se proyecten en la mente. En la novela no hay confesión, sino incertidumbre, la duda deja sentir sus efectos y lo que se inquiera son las causas de tales estragos, más no a los obradores responsables. Mediante las analogías que ha establecido la escritura se convoca al recuerdo; la finalidad consiste en hacerlo presente y una vez aquí, fijarlo, imprimirlo mecánicamente a través de secuencias fotográficas, mismas que serán puestas en movimiento durante la lectura. Esto hace suponer a los personajes el que muy posiblemente sean "nada más que las imágenes de una película cinematográfica. En tal caso para recordarlo con precisión haría falta la misma música, los mismos ruidos".³¹ De manera que imaginamos percibir los sonidos y los ruidos que

³⁰ "La imposición viene del lado del objeto contra o sobre el sujeto, condenado a ver y fantasear lo que otros quieren que vea o fantasee. Entonces lo que era un objeto estático, un cuadro, pasa a ser un cuadro tramado, construido por una subjetividad segunda y fundamental que dispone, cual Pígameo, los hilos de las marionetas, dando a ver puestas en escena trucadas, falsificadas. Es Elizondo, el Grafógrafo, *Farabeuf* el que cobra entonces importancia el fabricante de todo el juego, el director de esa película." Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, p. 104 (la cursiva es mía).

³¹ S. Elizondo. *Farabeuf*, p. 91

acompañaron aquellas acciones, estos ruidos son reproducidos por la banda sonora que conservamos en el recuerdo. La búsqueda de ese instante de la vida en el que violamos el tiempo consiste en representar, reflejar y reflexionar sobre las acciones y sus desdoblamientos que encontrarán sentido en aquellas situaciones eco que acechan al pensamiento, a la memoria como diría Proust. En el terreno de lo reflejado es donde "deambulo en busca de la razón de mí mismo, dentro de ese espacio difuso que yo mismo he llegado a ser".³² La fotografía y el espejo hablan sido considerados equivalentes, pero la analogía establecida por la escritura termina quebrándose. La única posibilidad que existe para que el espejo fije la imagen consistiría en la permanencia indefinida e inmovilizada de lo reflejado; ya que el testimonio de su existencia como imagen especular depende de su presencia constante ante él. Sólo un objeto ha sido colocado frente al espejo cumpliendo esta condición, manteniéndose durante toda la novela en la contemplación de su propio reflejo, este objeto es el cuadro alegórico de Tiziano, no obstante la fidelidad con que es devuelto, la imagen está invertida. Trastocamiento evidente que anuncia las transmutaciones que posteriormente habrá de supurar el texto durante la vivisección de la mente obsesionada.³³

En opinión de René Jara, *Farabeuf* aparece escrito desde una perspectiva errática de la percepción. El discurso de los sucesos distorcionados, imprecisos e invertidos induce al lector a imaginar todo aquello que las palabras convocan, como espectador contempla en la obscuridad las imágenes que proyecta el texto. Se percató de que sólo puede intuir la situela

³² Michel Butor cit. por Janvier Ludovic en *Una palabra exigente. El "nouveau roman"*, p. 29.

³³ "¿Y si sólo fuéramos la imagen reflejada en un espejo?" Inquieta uno de los personajes insidiando la pravedad de su condición existencial. Una incisión semejante deja ver que "en este proceso de reflejar, algo se pierde, algo se deforma, una inversión se lleva a cabo" D. Curley, *op. cit.*, p. 115. La metáfora y la analogía son frágiles y precarias, por lo que difícilmente resisten por mucho tiempo los embates de la razón y la proclividad de una idea obsesiva.

de los objetos y formular suposiciones. Comienza a padecer accesos de ansiedad al comprobar que la sucesión de los acontecimientos, sus ecos y los reflejos que proyectan son inasibles; a pesar de ello se encuentra ineluctablemente implicado, por lo que tendrá que permanecer hasta el final sobre el escenario dispuesto de antemano y en la ubicación que le estaba destinada.³⁴ Lo que se muestra cautiva la mirada a través de una serie de *punctum* que la fascinan, que la fijan; obsesionando al pensamiento con eso "que parece insusceptible de visión: el abismo aterrador, el agujero ontológico de donde brota como imagen o profantasía, la fauce inmensa de lo siniestro".³⁵ Para poder *emergir* se requiere prolongar la estancia, la exposición. Esta atmósfera opresora y asfixiante, de la que dependemos, es quien nutre al mismo tiempo la convicción de que únicamente inmersos en ella se hallará el sentido, la explicación y la causa; pero nos topamos con un final que se encubre en el recomienzo. Por lo tanto la respuesta tendrá que venirnos de fuera, como en el *I Ching*, aunque provenga del texto mismo, de las profundidades del aparato textual productor de efectos, en el que no existe anécdota sino sólo discurso. El discurso de la "transmutación del recuerdo en una realidad directamente 'sentida'".³⁶

A lo largo de este capítulo se han empleado vocablos como espejo, imagen, eco, reflejo, representación, figura, apariencia, etc. Estos términos evocan un ejercicio de artificio, de *tromper-l'oeil* y de *impersonatio*. Leyendo a Severo Sarduy en su artículo dedicado al barroco y al neobarroco, encontré en su exposición algunas coincidencias entre éstos y la

³⁴ "El estrado, que se elevaba apenas unos cuantos centímetros del nivel del piso del salón, estaba colocado frente a un enorme espejo que pendía en el muro del fondo y el decorado estaba también constituido por otro espejo que reflejaba al infinito su propia imagen reflejada en el espejo del fondo del salón. Nosotros estábamos, entonces colocados entre las superficies de los dos espejos." S. Elizondo. *Farabouf*, p. 126.

³⁵ E. Trias, *op. cit.* p. 82-83.

³⁶ Marcel Proust *cit. por* Maurice Blanchot en *El libro que vendrá*, p. 25.

poética de Salvador Elizondo Sarduy apoya sus aseveraciones en la crítica textual elaborada por Jacques Derrida; éste último es quien acuña el término *differance* como medular para comprender el paso en falso que da la escritura occidental. La identidad que buscaba asentarse mediante la analogía logofonocentrista se muestra incapaz de ocultar al elemento diferidor, puesto que al establecerse la relación entre la realidad y el signo, y al interior de éste entre el significado y el significante, la discontinuidad se hace presente como una alteración que fractura toda constatación posible. El signo que procuraba encubrir la ausencia, la falta, ese infimo ser que se es ante el todo, resulta ser insuficiente. Por lo tanto el neobarroco es el "reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está 'apasiblemente' cerrado sobre sí mismo. /Es el/ arte del destronamiento y la discusión", de la crítica.³⁷

La razón construye complejos sistemas conceptuales, jerarquiza, abstrae, establece leyes y teorías para sustentar hipótesis y aplicar métodos. Sin embargo, el conocimiento parte de una creencia que no es más que un efecto particular, el cual sucede en el pensamiento y no en el universo. A este respecto Paul Valéry se pronuncia diciendo que "lo real rechaza el orden y la unidad que el pensamiento quiere inflingirle", y añade "todo universo que formamos responde a un punto único, y nos encierra".³⁸ El hombre es prisionero de su propia concepción del mundo, es a partir de ésta desde donde se relaciona con su entorno, ella marca las limitantes. A pesar de este ejercicio de abstracción que el hombre ejerce por medio de su facultad intelectual, continua siendo real, él mismo forma parte de la naturaleza exterior; aquella que existe aún cuando él no la piense ni la nombre. Por otra parte, cuando le busca acomodos en el pensamiento la realidad es conceptualizada con tal de apropiársela, asírla y de esta manera poder trabajar con ella.³⁹

³⁷ S. Sarduy, "El barroco y el neobarroco" en *América latina en su literatura*, p. 183.

³⁸ "Discurso sobre la estética" en *Teoría poética y estética*, p. 52; 57.

³⁹ La duda ontológica cartesiana que el Siglo de las Luces convirtió en el argumento incontestable de la

La actitud crítica que se encuentra en los escritos de Salvador Elizondo, podría considerarse como un sustrato que permanece agazapado; puesto que lo que se busca es la inmediatez del efecto, aunque el malestar de un pensamiento obsesivo, "que toma los caracteres de una hipnosis, y se convierte, en el lenguaje lógico, en un ídolo; en el dominio de la construcción poética y del arte, en una infructuosa monotonía",⁴⁰ se sustenta también en las consideraciones críticas de Valéry. Entre las poéticas de ambos escritores existen convergencias, que nos permiten comprender la estética del reflejo y la manera como el autor de *Farabeuf* desequilibra nuestra concepción del mundo, saboteando nuestros esquemas conceptuales, poniendo a prueba la dialéctica de nuestros razonamientos, mientras abastece nuestra mente con una buena dosis de desorden. De hecho, Elizondo combate también el fenómeno de la *differance*, pero de un modo distinto, ya que lo esgrime como una manifestación reflexiva y especular con la cual evidencia la discontinuidad de la que somos cómplices. El Grafógrafo nos tienta con sus intensas expoliciones a franquear el cómodo y tranquilizante limfite que resguarda el equilibrio conceptual. Como un demonio que se aprovecha de nuestra proclividad hacia el abismo, propicia la caída al arrojamos a dar ese paso en falso, cuyo efecto se prolonga, se repite y recomienza. Para conseguirlo recurre a la analogía, al eclecticismo, a la simbiosis y sobre todo busca como Mallarmé, convertir a la epistemología positiva, aquel "Pienso... luego existo" es el que la Razón Pura esgrime para azuzar al sujeto pensante y persuadirle de que emprenda la tarea titánica, por imposible, de intentar "identificarse con lo real con el fin de dominarlo, *imperare imperando*, pero somos reales nosotros mismos (o nada lo es), y lo somos especialmente cuando actuamos, lo que exige una tendencia, es decir, una desigualdad, es decir, una especie de injusticia, cuyo principio, casi invisible, es nuestra persona, que es singular y diferente de todas las demás, lo que es contrario a la razón." *ibid.*, p. 58. Es por esta circunstancia, por la que la evidencia y la certeza absoluta no existen más que en sistemas conceptuales creados para este fin, pero sin constatación posible en la realidad material.

⁴⁰ Paul Valéry, "Introducción al método de Leonardo da Vinci" en *Obras escogidas I*, p. 23.

palabra en una cosa en sí mediante una *operación póstica*, una vez realizada la *limpieza de la situación verbal*. Por eso es por lo que escribe con ideogramas, sin perder de vista las relaciones especulares.⁴¹

El lector azorado por los ataques del Grafógrafo, desearía asirse desesperadamente a alguna certidumbre que le concediera una tregua, pero no existe. La tortura mental radica en leer las expoliciones pensándolas hasta la obsesión, padeciendo los estragos de sentir que la mente se rompe en cien pedazos. La imagen del clatro se superpone a la de *Farabeuf*, ya convergen y son una misma que se muestra como: "el objeto cuya sola concepción, estudiada metódicamente, es capaz de romper la mente en mil pedazos".⁴² Lo que la novela intenta asir fuertemente es al recuerdo, cuya presencia inevitable ha quedado inscrita en la memoria después de haber impresionado a los sentidos; por lo que serán éstos quienes recuperarán el sentido de lo que la mente detenta, sólo cuando la sensación pasada se yuxtaponga a la que el discurso presente le persuade a concebir. La imagen que el texto muestra se aviene con las circunstancias de aquel instante, objetos, sonidos, imágenes, palabras, que se hallan impregnadas de la esencia del recuerdo, como lo están las habitaciones de la 3 rue de l'Odeón de un penetrante olor a formol y cloroformo.

En *Farabeuf*, Salvador Elizondo se aproxima a la estética del barroco constituida por juegos de espejos, ecos y apariencias; los cuales constituyen un discurso infinito a partir de

⁴¹ "Oriente y occidente son especular uno del otro. El espejo es el vehículo de esa reflexión. He buscado figuras que admitan esa síntesis, pero no de una manera lógica o dramática, sino atendiendo al efecto subjetivo que la conjunción o la contraposición de ellas pudiera producir en la mente del lector. No ha sido mi pretensión articular una crítica frente al 'logofonocentrismo occidental' sino, más bien, articular un aparato textual que produzca un efecto." S. Elizondo. "Entrevista. Afinar los instrumentos del espíritu", p. 16

⁴² S. Elizondo. *Farabeuf*, p. 151

una estructura profunda, que permanece subyacente y oculta, la obsesión. Esta estructura profunda consiste en *l'effet del'achoppement*, que logra conciliar y sugerir las variaciones en las que se despliega una idea privilegiada. El barroco, dice Eugenio Tρίας, "supone una filosofía que ha escindido lo real entre la razón y la sinrazón, entre Razón y Locura. Y que ha escindido, ante y sobre todo, lo real en lo racional-inteligible y lo sensible, entre la claridad de la idea y la confusión de la sensación. Sólo en el marco del mundo sensible y visible puede hablarse de una promiscuidad de razón y locura o de vigilia y sueño".⁴³

Al leer *Farabeuf* se tiene la sensación de encontrarse sujeto a la tensión climática del estar siempre *a punto de*: recuperar el recuerdo, de ver entrar al Dr. Farabeuf, de descifrar el hexagrama, de llegar a la anagnórisis. Elizondo como el artista barroco nos muestra "et acto de juntura entre las instantáneas, el 'tránsito', la agonía, la transformación, la metamorfosis, el proceso de emergencia *yl* corrupción",⁴⁴ que nunca terminan de ocurrir. Las sensaciones del discurso han sido *editadas* de tal manera que siempre se detienen justo antes de tener una resolución. La reiteración acumula *crescendos* que nos mantienen en vilo, con lo cual el efecto que se produce es lo que Chasseguet denomina como la estética del tropiezo.⁴⁵ Las fuerzas creativas se encuentran disociadas de las fuerzas receptoras, es el tiempo del Estancamiento, de la decadencia, en el que impera la confusión. *L'effet del'achoppement*: siempre la misma pregunta "¿Recuerdas...?" y la respuesta que parece estar a punto de emitirse; aunque para ello habría que prolongar mentalmente la escena, sin embargo eso sólo sería posible si el instante presente que muestra el texto comprendiera un después que no ha sido más que insinuado. Todo simula anunciarlo a pesar de que su aparición es imposible.

⁴³ "Escenificación del infinito (Interpretación del barroco)" en *Lo bello y lo siniestro*, p. 168.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 182

⁴⁵ Janine Chasseguet-Smirgel. "A propos de *L'année dernière à Marienbad*: pour une méthodologie d'approche psychanalytique de l'œuvre d'art" en *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, p. 68, 71; 79.

porque la intención que ha motivado esta *empresa* es otra distinta. Ya que, "durante todos estos años yo he tenido la paciencia de hacer un acopio exhaustivo de todos los detalles que contribuyeron a realizar *ese acto que consiste en suspender el curso de una acción extrema*, y sin embargo no acierto a comprender cómo pudiste tener la presencia de ánimo para organizarlo todo con tanta perfección." ⁴⁶

Lo que se ha preparado minuciosamente es la situación, aquella que en cuanto hecho es imposible variar. ⁴⁷ Es decir, la situación concebida por el libro oracular y sapiencial del *I Ching*. Jung explica que el concepto chino de la sincronicidad toma en consideración la coincidencia de los hechos en el espacio y en el tiempo, puesto que esta circunstancia no es fortuita sino que, por el contrario, existe una "peculiar interdependencia de los hechos objetivos, tanto entre sí, como entre ellos y los estados subjetivos (psíquicos) del observador o los observadores". ⁴⁸ En consecuencia la situación, como el Ideograma, es una figura legible que comprende, como diría Ortega y Gasset, al hombre y su circunstancia. Para el *Libro de las Mutaciones*, esta circunstancia se refiere al equilibrio oscilante que existe entre los aspectos celeste, humano y terrenal en cuanto integrantes del Cosmos. Además, para "el *I Ching* el único criterio de validez de la sincronicidad es la opinión del observador según el cual el texto del hexagrama equivale a una versión fiel de su estado psíquico [...] la caída de las monedas o el resultado de la división del manajo de tallos de milenrama es lo que necesariamente debe ser una 'situación' dada, puesto que cualquier cosa que ocurra en ese momento pertenece a éste como parte indispensable del cuadro". ⁴⁹ La imagen que se muestra entonces, es la figura prototípica del *instante* de la consulta. Por este motivo él

⁴⁶ S. Elizondo, *Farabeuf*, p. 68 (la cursiva es mía).

⁴⁷ Cf. *ibid.*, p. 65.

⁴⁸ Pról. al *I CHING*, p. 25

⁴⁹ *Ibid.*, p. 26.

insiste en que:

"debes tratar de recordarlo todo, desde el principio. / / El indicio más insignificante puede llevarnos al descubrimiento de un hecho fundamental / / Es preciso, inclusive, recordar la hora del día, las condiciones atmosféricas. Una por una, haz el recuento de las visiones hasta que seas capaz de reconocer el verdadero significado de esa imagen absoluta que yo, aquella noche, te mostré y que te hizo desfallecer. Es preciso recordarlo todo, absolutamente todo, sin omitir absolutamente nada, pues todo puede tener una importancia capital."⁵⁰

En el *TA CHUAN*, el Maestro dice: "la escritura no puede expresar las palabras totalmente. Las palabras no pueden expresar los pensamientos totalmente".⁵¹ Éste ha sido el conflicto al que Elizondo se enfrenta, por consiguiente recurre a otros medios para suscitar las analogías que permitan a la palabra transformarse en cosa asible, inmóvil y fija, dotada de un aspecto que la haga visible. Es decir, que las imágenes literarias sean susceptibles de ser concebidas por la mente en la que se representan y simultáneamente se vuelvan tangibles para los sentidos que las perciben. Elizondo, lo mismo que los santos y los sabios que escribieron el *I Ching*, establece las imágenes con el fin de expresar totalmente sus pensamientos.

Al hallarse al borde mismo del recuerdo, las imágenes exponen lo que debiera permanecer oculto. Entonces, "lo horrible asume la forma eficazísima y fulminante de un abismo que sube y se desborda, situándose en el campo de visión de una mirada aterrorizada y fascinada".⁵² Pero *desbordar* es el vacío que se suscita cuando la desmesura

⁵⁰ S. Elizondo, *Farabeuf*, p. 101.

⁵¹ *TA CHUAN / El Gran Tratado en I CHING*, p. 410.

⁵² Eugenio Trias, *Lo bello y lo siniestro*, p. 82.

se transforma en pérdida, por eso sobreviene el silencio, la ausencia de quien mira fijamente sin poder apartarse del vórtice que lo arrastra. Cuando la angustia desborda sus propios diques, las líneas yin y yang trazan un hexagrama, aparece el signo 43. *KUAI*. El tiempo del hexagrama es la Resolución y representa a ese algo que irrumpe con el propósito de disolver la tensión, que durante largo tiempo se ha acumulado y sostenido; por lo tanto es el tiempo propicio para emprender las acciones liberadoras.

43. *Kuai/ El Desbordamiento (La Resolución)*

 ----- arriba *Tui*, Lo Sereno, el lago

 ----- abajo *Ch'ien*, Lo Creativo, el Cielo

Las fuerzas creativas del trigramo inferior, forman una alianza de trazos fuertes y luminosos yang, que luchan enérgicamente en contra del trazo oscuro yin, del tope, que representa al mal que debe ser extirpado. Sin embargo, se requiere de una cautela extrema a fin de salir victorioso; porque la astucia de la fuerza maligna no debe combatirse directamente, ya que "allí donde el mal se ve descubierto y estigmatizado, lucubra las armas a que debe recurrir, y cuando uno le hace el juego de combatirlo golpe por golpe, sale perdiendo, puesto que en esta forma uno mismo queda enredado en odios y pasiones".⁵³ Hay que dirigir hacia el bien este impulso que invade súbitamente la situación, para lograr dirimir el *Esfancamiento*. El trazo del quinto puesto es el regente gobernante del signo que

⁵³ Libro I: *El Texto en I Ching*, p. 251.

encabeza las acciones. Su puesto es central, por lo que rige la totalidad del signo, además se trata de un trazo fuerte en puesto fuerte y en este hexagrama su posición es *correcta*; la victoria que se augura no podría ser más favorable y contundente. En esto radica precisamente el riesgo, dado que podría caerse en excesos de seguridad, en una actitud soberbia y negligente, por esta razón es indispensable permanecer en una postura de constante y riguroso autoexamen, estar atento a las advertencias y permanecer firme en la decisión de no transigir con el mal. La fuerza y la afabilidad deben unirse para actuar.

La irrupción significa resolución, por eso los cinco trazos fuertes ascienden desde abajo y empujan con decisión a la línea débil del tope, hasta sacarla del signo. La imagen dice:

"El lago ha subido al Cielo:

la imagen del desbordamiento y la irrupción.

Así el noble dispensa riquezas hacia abajo y se guarda

de permanecer aferrado a su virtud."

"El signo se compone de Tui que significa palabras, arriba, y abajo Ch'ien cuya cualidad es la fuerza. Indica por tanto que debe procurarse que las palabras se hagan fuertes, firmes y duraderas".⁵⁴ En esto consiste el proceder de un espíritu recto, aunque "el anuncio veraz tiene peligro. Este peligro, empero conduce a la luz. Uno debe dar la noticia a su propia ciudad. No es propicio recurrir a las armas: lo que aquél tiene en alta estima es aniquilado. Es propicio emprender algo; pues los firmes crecen y llevan acabo".⁵⁵ De este modo, se anuncia que lo que acontece transcurre con indefectible necesidad. Por eso, una resolución tranquila, serena y confiada es la disposición de ánimo correcta, según lo indica el carácter de los

⁵⁴ Libro III: Los Comentarios en I Ch'ing, p. 693.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 694.

semisignos. No obstante, cuando ella consulta el *Libro de las Mutaciones*, la figura prototípica de ese instante queda centrada en el nueve en el cuarto puesto del hexagrama Kuai.⁵⁶

En el *I Ching*, las diferentes líneas enuncian:

Nueve en el cuarto puesto significa:

*"En los muslos no hay piel
y resulta difícil caminar.*

*Si uno se dejara guiar como una oveja
se desvanecería el arrepentimiento.*

*Pero al escuchar estas palabras,
no se creerá en ellas."⁵⁷*

*"El andar se hace pesado
el puesto no es correcto.*

La comprensión no es lúcida."⁵⁸

La línea del hexagrama Kuai a la que hay que atender es al nueve en el cuarto puesto, que representa al ministro más cercano al príncipe. Dada su proximidad con el

⁵⁶ "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 a 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." S. E. Farabeuf, p. 56.

⁵⁷ Libro I: El Texto en *I Ching*, p. 252.

⁵⁸ Libro III: Los Comentarios en *op. cit.*, p. 696.

regente del signo es el puesto a quien se le dedican las advertencias, ya que tiene que duplicar su cautela para desempeñarse como un buen consejero y un ejecutor eficiente de las determinaciones que adopte el soberano.

(-----)

-----	Signos Nucleares	-----	Ch'ien y	-----	Ch'ien
-----		-----		-----	
-----		-----		-----	
-----		-----		-----	

(-----)

En los *Comentarios*, Vogelmann explica que el trazo ocupa el sitio inferior del signo nuclear superior Ch'ien, lo cual simboliza los muslos. Si bien la manifestación del cuarto trazo consiste en ser blando y central, por lo que no le es propicio permanecer alejado de lo firme; sin embargo en este caso la línea yang situada en éste puesto se ve frenada por el fuerte trazo quinto, de esta manera la situación sugiere la imposibilidad de caminar. El trigram superior Tui es el símbolo de la oveja, que a pesar de ser débil por fuera, interiormente posee firmeza y perseverancia de ánimo; de ahí el consejo de dejarse conducir dócilmente a fin de aplicar estas cualidades de un modo adecuado. Tui también es Lo Sereno y al aparecer como trigram superior, describe el desarrollo de la posición externa. El semisigno está formado por dos trazos yang y uno yin, la cualidad melancólica del principio blando y oscuro permea la situación a la que alude el hexagrama. Elizondo, refiriéndose a la melancolía, comenta que "es un estado que admite la absorción de cosas, la expresión de otras, pero en paz, sin catarsis violentas".⁵⁹ Asimismo, Tui representa a la hechicera quien es una mujer que habla.

⁵⁹ S. E., "Farabeuf y después", p. 169.

puesto que Lo Sereno se ve abierto arriba, lo cual da la idea de la boca y la lengua. Me viene a la memoria el epigrafe de *Aura*: "El hombre caza y lucha. La mujer intriga y sueña; es la madre de la fantasía, de los dioses. *Posee la segunda visión, las alas que le permiten volar hacia el infinito del deseo y de la imaginación.* . Los dioses son como los hombres: nacen y mueren sobre el pecho de una mujer..."⁶⁰ Esto mismo ocurre en la acción de los trigramas. Ch'ien es la fuerza creativa, luminosa y masculina, que representa al Dr. Farabeuf, a los posibles él que se presentan en el texto; mientras que Tui es la mujer, Ella, la Enfermera, Mlle. Mélanie Dessaignes, Soeur Paule du Saint Esprit, "Mme. Farabeuf". Él irrumpe en su calidad de fuerza luminosa, induciéndola para que ella vaticine y finalmente la armonía y la paz se restablezcan. Ambos, según se vio en el segundo capítulo de estos asedios, se encuentran frente a frente lo cual sugiere *La Reunión*; cuando el hexagrama se transforma y aparece *La Irrupción*, esta fuerza busca desencadenar los acontecimientos. Los Signos Nucleares duplican el signo de *Lo Creativo*, esto representa el movimiento vigoroso que constantemente se reitera. Las imágenes literarias lo muestran a él propiciando que ella recuerde, y a ella buscando, a través de sus atributos visionarios, el significado de lo que ha sido su vida; aprovechando que la situación se presenta propicia y le concede la ocasión para conseguirlo.

Aunque la figura prototípica del instante parece presentarse como una verdad evidente, por obvia, sólo revela su carácter significativo si es posible leerla y verificar su interpretación. en parte mediante el conocimiento que el observador tiene de la situación subjetiva y objetiva, y en parte a través del carácter de los hechos ulteriores.⁶¹ Durante el segundo capítulo de este trabajo, se ha expuesto que Ella no posee la serenidad suficiente como para interpretar el *tao* que muestran los hexagramas; además *Farabeuf* sólo existe en

⁶⁰ Jules Michelet cit. por Carlos Fuentes (la cursiva es mía)

⁶¹ Jung, *Pról. al I CHING*, p. 26.

tanto que es el discurso de la suspensión del transcurrir de una acción extrema. Por consiguiente, aún cuando la duplicación de los signos nucleares dictaminan que "toda etapa alcanzada se convierte a la vez en preparatoria para la siguiente, y así el tiempo ya no constituye un obstáculo, sino un medio para la realización de lo posible",⁶² la detención del decurso hace que el perpetuo movimiento circular de las fuerzas creativas del Cielo, se transforme en un retorno sin fin, inútil.

Al entrar en mutación el trazo yang del cuarto puesto, convierte al trigramma superior en K'an que significa el oído, y puesto que el trazo no es correcto ni se halla en su sitio, no se atiende a las advertencias que se le hacen. Si nos remitimos al nueve en el cuarto lugar del hexagrama 1. *Ch'ien / Lo Creativo*, leemos que la línea dice: "Vacilante elevación sobre el precipicio. Ninguna tacha".⁶³ Aquí interviene la libre decisión para optar por una vida en gran escala o retirarse y cultivar la propia personalidad en silencio. Nos encontramos en el punto de la transición, sin embargo en este lugar la secuencia queda interrumpida, ya que el Grafógrafo deja de escribir. Ella padece una inquietud interior que medra conforme se hacían las imágenes del texto en su mente y en la mente del lector, inducido a pensarlas en en cuanto percepciones. Inmersos en el discurso del *achoppement* somos azuzados por el acoso de presencias siniestras, por lo que al tratar de avanzar topamos con obstáculos insuperables, que nos impiden caminar. El *I Ching* es muy claro al respecto, el sujeto consultante ha entrado en conflicto con su propia situación interior, lo cual proviene del amor propio con que pretende imponer su voluntad, forzando la situación y anteponiendo sus intereses, por eso "lo que aquel tiene en alta estima es aniquilado."

En *Farabeuf*, el nueve en el cuarto lugar del hexagrama 43. K'ai va precedido de

⁶² Libro I. *El Texto en I Ching*, p. 81

⁶³ *Ibid.*, p. 84.

otras advertencias. El capítulo II de la novela da inicio con la evocación que hace él de aquella noche que "era como un largo camino que se adentraba en la casa invadiendo todos los rincones, llevando la penumbra hasta el último resquicio".⁶⁴ Líneas adelante se menciona que ella camina desplazándose a lo largo del salón, sin atender a nada que no sea "esa faena equívoca que todas las tardes, a la misma hora /lleva a cabo/ desde hace meses, desde hace años".⁶⁵ El ceremonial que ella realiza incluye la consulta del *I Ching*, en el cual busca afanosamente el *Tao* que le permita hurgar en los resquicios de la muerte, el significado de su vida. Una vida que ella ha comprometido "con /su/ pasado, con un pasado que /cree/ que es el /suyo/ pero que no /le/ pertenece mas que en el delirio, en la angustia que /la/ invade / (que nos invade) cuando mira esa fotografía, como lo hace todas las tardes hasta que /siente/ que /el/ pulso se apresura y /la / respiración se vuelve jadeante" (sic).⁶⁶ Sin embargo la penumbra, la obnubilación le impiden mirar con claridad; por lo tanto no podrá avanzar más. La ocasión que se habla encontrado para lograr asir el significado de la imagen, la verdad de ese instante, parece retirarse.

Así pues, el *Tao* que muestran los hexagramas del *Libro de las Mutaciones* se confunde con el camino que forman las planas manchadas de un periódico viejo. Ella se encuentra indecisa ante esta *carrefour*, por lo que su espíritu es presa de una gran inquietud interior, como la que hizo titubear al Dr. Farabeuf antes de venir a esta casa.⁶⁷ Ella permanece prisionera en las cárceles de la idea fija, por lo que en su advocación de la hechicera enmudece.⁶⁸ Debido a que prácticamente sus palabras son inaudibles, el

⁶⁴ S. E. Farabeuf, p. 36.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁷ "Al traspasar aquel umbral --¿quién lo hubiera traspuesto bajo la lluvia, viniendo desde aquella encrucijada?-- se confundía el recuerdo con la experiencia " *Ibid.*, p. 13

⁶⁸ Porque así como al suplicado se le secciona la tráquea antes de que pueda emitir un sólo grito, asimismo Ella

conjuro no se profiere y las advertencias emitidas por el oráculo al no ser comprendidas, no se escuchan ni se acatan.⁶⁹

Absorta en aquella terrible inquisición, Ella comienza a contar regresivamente a partir del número *cien*, cien como los cien pedazos del *Leng Tch'e*. Mientras cuenta, en tres ocasiones omite o evita, significativamente, pronunciar el número *noventa y cuatro*. Sólo cuando reanuda el conteo por cuarta ocasión menciona el *noventa y cuatro*, apareciendo entonces la imagen completa. Ese *noventa y cuatro* alude al trazo *nueve en el cuarto puesto*, es decir, al puesto de las advertencias que debe seguir el ministro más allegado al soberano; en otras palabras, ella no presta atención al consejo del libro sapiencial y por lo tanto no puede asesorar debidamente al *hombre adocinado* en su empresa, ni asistir al *cirujano* con eficacia. Siendo inútil haberlo llamado a su lado para solucionar el conflicto que la angustia. Guiándose por el contexto, le será posible al lector conocer en qué consisten estas advertencias y cuáles son los hexagramas a los que corresponden.

"Adivinaba yo sus movimientos por el sonido de sus pasos que se acercaban poco a poco a donde nosotros estábamos y al mismo tiempo te miraba, absorta en aquella inquisición terrible (*cien...*), desde el fondo de aquel pasillo oscuro (*noventa y nueve...*), sin saber que decir (*noventa y ocho...*), esperando tan sólo que la mano de Farabeuf (*noventa y siete...*) al tocar en la puerta (*noventa y seis...*), rompiera

ha quedado imposibilitada para pronunciar el sortilegio que convoque las presencias necesarias para una resolución definitiva. "Hubiera yo gritado, tal vez, si la presencia mutilada de aquel recuerdo, de aquel ser presentido, no hubiera ahogado el espanto en mi garganta con sólo su mirada. Hubiera gritado, sí, si mi voz, proferida como una iniciación definitiva de la noche, hubiera bastado para borrar aquel recuerdo o esta imagen" *Ibid.*, p. 40.

⁶⁹ "Dice una palabra sin sentido, apenas audible en la sombra, como si esa penumbra se abatiera con la misma intensidad sobre los objetos visibles y sobre los sonidos. La noche cae con furia sobre nosotros, como tratando de ocultar, como si tratara de conservarlo para sí, ese misterio nuestro, cultivado pacientemente." *Ibid.*, p. 43.

aquel encantamiento maligno (*noventa y cinco...*) en el que te anegabas como en un mar. ¿Verdad? (*noventa y tres...*)”⁷⁰

En esta primera ocasión, la advertencia del hexagrama proviene de 45. *Ts'ui / La Reunión*, el cual ya había aparecido con anterioridad según se analizó en el capítulo precedente. Ella lo ha llamado y aguarda su arribo. El texto del *nueve en el cuarto puesto* significa: “¡Gran ventura! Ningún defecto.” El comentario de la línea explica en qué consiste. El trazo ocupa el sitio del ministro que procura las gestiones pertinentes para que el príncipe consiga la reunión y finalmente se concerta la alianza. No obstante la vital importancia que tienen sus acciones, este vicario no reclama el mérito para sí, sino que obra desinteresadamente a favor de la unidad general; por lo que su labor resulta exitosa y todo se encamina hacia el bien.⁷¹ Sin embargo, sabemos que ella no actúa de este modo, ni él tampoco. Puesto que a ambos les va en eso el significado mismo de su propia vida.

Posteriormente, la cuenta se interrumpe en *ochenta y cinco...* con lo que concluye el párrafo en cuestión de la página 47. Al iniciar el siguiente, la cuenta interrumpida recomienza pero esta vez en forma ascendente.

“Y la lluvia, ¿recuerdas? (*Ochenta y seis...*) cayendo intempestiva afuera, (*ochenta y siete...*) lejos de nosotros (*ochenta y ocho...*) y sin embargo impregnándolo todo (*ochenta y nueve...*) con su golpe líquido (*noventa...*) Sabíamos que la lluvia caía afuera (*noventa y uno...*) lejos de esa voluptuosidad que nos mantenía unidos (*noventa y dos...*) en torno a esa ceremonia (*noventa y tres...*) unidos tal vez para

⁷⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁷¹ *Cf. Libro I: El Texto en I CHING*, p. 261 y *Libro III. Los Comentarios*, p. 706 - 707.

siempre (*noventa y cinco...*) ... Sabíamos que caía sobre Farabeuf que en aquel momento (*noventa y seis...*) cruzaba lentamente nuestra calle (*noventa y siete...*) bajo su paraguas inútil. (*Noventa y ocho...*)”⁷²

Esta vez, el hexagrama al que se hace referencia es a 12. *Pi / El Estancamiento*. El *nueve en el cuarto puesto* anuncia que el tiempo del estancamiento se aproxima a un vuelco, puede decirse que con esto se sugiere la *impusión*, es decir, el tiempo del hexagrama 43. *Kuai / La Resolución*. El texto de la línea continúa diciendo que el hombre que desea restaurar el orden se siente llamado a hacerlo y gozar del necesario prestigio. Aunque aquél que quisiera imponerse como restaurador por su propia voluntad y decisión, lo único que conseguirá con semejante actitud sería ocasionar errores y fracasos. Pero el que está predestinado para dirimir el estancamiento, verá que las condiciones del momento lo favorecen, asimismo aquellos que congenian con él han de disfrutar de la bendición.⁷³ A pesar de que la hechicera no sabe decir las palabras, que hubieran sido precisas para evocarse a sí misma muerta en ese futuro estático,⁷⁴ el Dr. Farabeuf parece ser ese hombre adecuado (*¿está usted segura doctor Farabeuf?*), el cual está a punto de llegar hasta ellos; con quienes comparte algo que los mantiene unidos, tal vez para siempre en torno a esta ceremonia propiciatoria.

Por tercera ocasión la cuenta reinicia, ahora en forma descendente: “*Noventa y siete... noventa y seis... noventa y cinco... noventa y tres...*”⁷⁵

⁷² S. E. Farabeuf, p. 47.

⁷³ Cf. Libro I: *El Texto en I Ching*, p. 132 y Libro III: *Los Comentarios*, p. 540.

⁷⁴ S. E. Farabeuf, p. 48.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 49.

"Yo había escrito un nombre que ya no recuerdo, con la punta del dedo sobre el vidrio empañado. Era un nombre o una palabra incomprensible -terrible tal vez por carecer de significado- un nombre o una palabra que nadie hubiera comprendido, un nombre que era un signo, un signo para ser olvidado".⁷⁶

Ese signo es el del ideograma *liú*, el número seis, del cual "la disposición de los trazos que lo forman recuerda la actitud del suplicado y también la forma de una estrella de mar, ¿verdad?"⁷⁷ Así que la línea del nueve en el cuarto puesto pertenece, en esta ocasión, al hexagrama 6. *Sung / El Conflicto*. El comentario a la línea expone que al principio se presenta una actitud interior que no halla sosiego, puesto que el adversario al que se enfrenta es débil, y aunque se está capacitado para disputar con él, no se encuentra una justificación para entablar la contienda; ya que la conciencia no se lo permite. Así que se retracta y recapacita acatando su destino, al hacerlo encuentra paz duradera en la armonía con la ley eterna. Lo cual aporta ventura.⁷⁸

Ella quisiera "que todos los espejos reflejaran /su/ rostro, para /sentirse/ más real, ante /sí/ misma, que esa mirada demente que ahora ya siempre /la/ acecha".⁷⁹ Su conflicto radica en que ha perdido la capacidad de discernir su propia identidad. Quisiera luchar y vencer esa imagen fija que la obsesiona. Pero no puede sustraerse a ese vértigo al que se hubiera abandonado para siempre, como se abandona a la muerte que reflejan los ojos de este hombre desnudo, inerte que permanezca sujeto a una estaca.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 150.

⁷⁸ Cf. *Libro I: El Texto en I Ching*, p. 108 y *Libro III: Los Comenlatos*, p. 510.

⁷⁹ Cf. *Farabeuf*, p. 49.

Ella tendrá que mirar la fotografía, y todas las imágenes analogadas al suplicio, hasta la fascinación, que la hará sentir que "aquella carne maldita e inmensamente bella se habla apoderado de /s/".⁸⁰ En este caso, el conteo se intercala con la narración evocadora de aquel paseo que dieron por la playa. Teniendo presentes las variantes a este mismo pasaje, nos es posible asociar la marea que subía perceptiblemente y los violentos tumbos del mar irrumpiendo entre las rocas, con la Imagen del *Desbordamiento*. De manera que las imágenes literarias van preparando el instante en que ella finalmente pronuncia el *noventa y cuatro*; es decir que, como las distintas aguadas que se aplican durante el proceso de pintar el *kaki*, así también cada ola que impregna la playa de agua salada, va dejando entrever la imagen del hexagrama en cuestión.⁸¹

"*Noventa y cuatro...*

'Y entonces me abandoné a su abrazo y le abrí mi cuerpo para que él penetrara en mí como el puñal penetra en la herida...' "⁸²

En seguida encontramos inserto uno de los dibujos que ilustran el *Précis de Manuel Operatoire* del Dr. Louis Hubert Farabeuf. En él se muestra la amputación de un brazo y se dan las indicaciones detalladas para proceder adecuadamente.⁸³ El motivo por el cual Elizondo elige este dibujo y lo incluye justamente en este pasaje, muy posiblemente se deba a que en el ritual del *Leng Tch'e* una vez que ha sido arrancada la piel de los muslos, se procede a dislocar los antebrazos a la altura del codo. Posteriormente, en el texto de la

⁸⁰ *Ibid.*, p. 54.

⁸¹ Para los chinos la sal posee propiedades dilucidadoras, puesto que despeja la mente haciéndola más diestra en sus funciones de retención y estudio.

⁸² S. E., *Farabeuf*, p. 54

⁸³ *Ibid.*, p. 54 - 55.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

novela, se hace un último llamado para recordar las circunstancias con pormenorizada y absoluta precisión, como la que se requiere para amputar un miembro. Acto seguido, el discurso hace explícita la presencia de la imagen del *nueve en el cuarto lugar* del hexagrama *kuai*, que es la metáfora del *desbordamiento* con el que ella resuelve su olvido y la angustia de sentirse desollada viva por los recuerdos. Puesto que "buscas en los resquicios de la muerte lo que ha sido tu vida", la imagen que aparece, al arrojar seis veces las monedas, es la del nueve en el cuarto lugar del hexagrama *kuai*. Entonces, la criptografía del ideograma *liú* se yuxtapone a la violencia expositiva con que se revela la fotografía del *Leng Tch'e*.⁸⁴

Cuando el supliciado entra en coma, la muerte comienza a invadir todo su ser. La fotografía debió ser tomada en el momento justo en que muere, en el instante preciso que nunca llegó todavía, que no llega nunca, el puro futuro inasible, eternamente pasado, en el no

⁸⁴ "El Señor de Pekín, impassible, avanza con un cuchillo en la mano. El condenado sigue con la mirada el acero que corta su toquilla izquierda. Crispado por el dolor, abre la boca, pero no tiene tiempo de gritar, pues con un golpe brusco, el verdugo le secciona la tráquea... El condenado se cripa en su poste, con un aspecto más espantoso que el de Cristo crucificado, sin poder gritar, tal como lo exigen los ritos. Entonces, la tetilla derecha es cortada en un abrir y cerrar de ojos. Los ayudantes presentan un nuevo cuchillo: el verdugo con mano firme, corta los biceps, uno tras otro... Mientras el desdichado Fu-Chu-Li se contrae homblemente, el Señor de Pekín, con gesto rápido y seguro, extrae toda la masa muscular de los muslos, que va a parar a un cesto ensangrentado por la carne ya arrojada en su interior... En ese momento la cabeza cae, el coma se refleja en el rostro convulso. En seguida la emprenden con el codo izquierdo: dos ayudantes lo parten mediante torsión del antebrazo, y el inmenso dolor reaviva por un momento al moribundo... De repente se produce un incidente trágico... Con un impulso enorme, la multitud parece arrojar sobre la desgraciada víctima: el verdugo y sus ayudantes son arrojados junto al poste fatal, que casi es derribado con su tronco mutilado... El señor de Pekín, agarrando enérgicamente un jirón de carne ensangrentada del cesto, azota los rostros de la multitud asustada... (*Pekin qui s'en va*, 1914)" Louis Carpeaux cit por Roland Villeneuve en *El Museo de los Suplicios. Muerte, tortura y sadismo en la historia*, p. 119.

cual la muerte irrumpe.⁸⁵ Fu-Chu-Li ha sido violentamente enmudecido porque las palabras no pueden expresar esta agonía. "Como si ese silencio hubiera sido algo más vivido (*ochenta y siete...*) y más tangible que nuestras palabras (*ochenta y seis...*) y que nuestros gritos (*ochenta y cinco...*)".⁸⁶ Sólo la presencia del que está muriendo es capaz de mostrar la imagen absoluta del *desbordamiento*.

⁸⁵ Cf. nota 29 del capítulo II. *Frente a frente*, p. 40.

⁸⁶ S. E., *Farabeuf*, p. 47.

"Pasa, pasa el deseo recordado."

Luis Cernuda

La pasión es la otra faz de la obsesión. Como ésta consiste en la insistente repetición de sí misma en calidad de ausencia y presencia intermitentes que buscan sobrepasar los obstáculos que la pasión se impone, para luego reaparecer a modo de vacilación y resistencia postergando indefinidamente su dialéctica recurrente. En sus variaciones persiste ese híbrido de idea efervescente y deseo impreciso, que incita al sujeto poseído por semejante inquietud a perseguir en las formas ese placer infinito que el hombre acucia sin poderlo concebir. Esta persecución se sustenta en la consumación del sujeto, quien se entrega al esfuerzo extremo que le exige ese estado de exaltación recíproca, en el que simultáneamente se sostiene y sucumbe ante los devaneos de la obsesión apasionada. En *Farabeuf*, Salvador Elizondo se entrega a este doble ejercicio dejándose seducir por una pasión obsesiva y fascinado por la *idea fija*, que terminará descubriéndole su otro yo al reflejarse en el espejo de la escritura. Así pues, el Grafógrafo incorpora a su poética el inventario de las formas que aparentemente revisten su obsesión. Parfraseando unos versos de Octavio Paz, Elizondo va haciendo de su escritura el *fatal espejo* en el que la *imagen deseada se desvaneca*, ahogada en sus propios reflejos. ¹ Los textos que escribe son la expresión de esa idea desasosegada y de ese deseo indefinido, mismos que lo incitan a encontrar en el lenguaje al demiurgo que le permita conciliar la idea y su deseo con la existencia material. Eugenio Tirlas lo explica como la adecuación de la idea consigo misma, que al ser recreada en la escritura se revela, se verifica, reafirmandose en el sujeto lector, quien al recibirlo podría llegar a padecer el mismo proceso de incitación.

¹ "Carta de Creencia", vv. 39 - 41 en *Arbol adentro*, p. 167.

Evoco en estos momentos aquel artículo de Lluís Seguí aparecido en *Quimora*, en el que el autor apoyándose en una línea de Gilles Deleuze hace una deliciosa exposición sobre el juego de la escritura como seducción (lúdica-lúbrica).² Quién sabe, después de leerlo me he puesto a pensar seriamente sobre estos asedios que quizá también alteran de alguna forma mi propia lectura, que procura acomodarse en este mismo escrito llamado tesis, el cual aspira a ser leído, a ser amado. Asimismo *Farabeuf* se ha convertido durante estas lecturas y relecturas sucesivas en una despedida y una cita, que ha desencadenado en mí, como sujeto lector, el proceso de la escritura a partir de una obra literaria. El ciclo se aproxima a su fin, yo también me dispongo a utilizar las palabras del final de un amor, el que Elizondo profesa a *Farabeuf*, para preparar el principio de un punto final, que en la labor de investigación siempre será únicamente un punto y seguido, a veces más y en ocasiones menos prolongado.

La pasión consiste en una posesión de la voluntad, mientras que la obsesión como se ha visto en el capítulo precedente radica en la existencia de una idea privilegiada, en ambas circunstancias queda sujeta la libertad de una u otra potencia del alma. Al permanecer en este cautiverio, tanto la voluntad como el entendimiento se ven sometidos a una forma externa en la que el sujeto contempla al dios de su idolatría, como lo expresan los versos de doña Inés al dirigirse a don Juan Tenorio. En el otro "encarna" lo que mi deseo procura por considerarlo como el único bien capaz de satisfacer mi ansiedad, pero este anhelo le es insuflado por la acción autopersuasiva que ejerzo sobre mí mismo. El deseo es la forma manifiesta de ese "exceso vital convertido en idea fija" que se ha posesionado de la voluntad y del entendimiento del sujeto pasional.³ No obstante, el conflicto se funda en que la figura mediadora, es decir el otro, se hace deseable en cuanto que se le ha investido con los

² "Sólo se escribe por amor. Toda escritura es una carta de amor" en *Cartas de amor*, op. cit., p. 22.

³ O. Paz, *Quevedo, Heráclito y algunos sonetos* en *Sombras de Obras*, p. 123.

atributos que nutren y avivan la pasión; los cuales le son totalmente ajenos y extraños. El sujeto pasional realiza una proyección de su pasión y la dirige hacia el otro, en esta *difference* radica precisamente el *grund* de la escisión que plantea el diálogo platónico "*Symposio (Banquete) o de la Erótica*". Estamos condenados a buscar esa otra mitad de la que hemos sido separados, nos rehusamos a permanecer apartados de ese otro yo, del cual somos simultáneamente su otro yo. Por consiguiente "amar es perderse en el tiempo, ser espejo entre espejos".⁴ El amor consiste en que lo bueno nos pertenezca siempre, sin embargo esta comunión con el objeto amado hasta formar un sólo ser con él, es una experiencia instantánea, y por tanto esencialmente breve; cuya intensidad es inversamente proporcional a su duración, haciendo que entre más plena, pareciese mucho más fugaz.⁵ La pasión sólo aspira a retroalimentarse. Busca un imposible, el cual sólo puede resolverse en el *instante de la muerte*, por eso la analogía que consigue en vida ha sido llamada *poit mort*, ese instante en que dos son uno, ese simulacro en el que los amantes interpretan un *duo-cicidio*. La Muerte de Amor, ---a la que ojalá la escritura pudiese evocar en sonidos como la notación de las partituras al ser recorridas por el músico que mentalmente las percibe de memoria, en fin el tema wagneriano: *Muerte de Amor*--- en su cumplimiento efectivo es el fin último al que nos impulsa el amor - pasión, porque equivale a la renuncia del ser individual en pos del ser integral; trascender mi existencia personal significa dejar de ser, morir, morir si pero morir de

⁴ O. Paz, "*Carta de Creencia*" en *op. cit.*, vv. 58 - 59.

⁵ "La vista, el tacto, el olfato, el oído, el moverse [...] nos inducen así, de cuando en cuando, a rezagarnos en el sentir, a elear para acrecentar sus impresiones en intensidad y duración. Se nos imponen y nos excitan para desear que se prolonguen o se renueven [...]. En el campo de la sensibilidad exclusiva [...] la satisfacción hace renacer el deseo, la respuesta regenera la demanda; la posesión engendra un apetito creciente de la cosa poseída: en una palabra, la sensación exalta su espera y la reproduce, sin que ningún término claro, ningún límite cierto, ninguna acción resolutoria pueda abolir directamente ese efecto de la exaltación recíproca." Paul Valéry, "Noción general del arte" en *Teoría poética y estética*, p. 194 - 195.

amor por el otro, quien asume igualmente esta condición *sine qua non* lograremos confundirnos y ser uno solo. Posiblemente ésta sea una muerte como la que Rilke imploraba para sí, ya que posee el carácter de ser un acto en el que se muere de una muerte que no traiciona al ser que la comprende. Rilke pedía "morir yo mismo sin traicionar la verdad y la esencia de la muerte",⁶ es decir, dejar esta existencia por algo que nos permita salvar el abismo del temor y el titubeo instintivo, morir convencido. Así pues "el sujeto pasional se afirma en la pasión en la muerte y a pesar de la muerte; de ahí que no pueda arrepentirse",⁷ por eso su amor *es constante más allá de la muerte*.⁸ Esta es la actitud que asumen "los amantes" en *Farabeuf*, como la esencia misma del texto se tornan en sujetos pasionales que únicamente retroalimentan su propio deseo insaciable, son la perpetua insistencia inquisidora de él diciendo: "¿recuerdas?" y de ella consultando el *I Ching* y la ouija; los que siempre conducen a la invariable resistencia de la duda absoluta, de la enunciación hipotética al relato fragmentado de las confusiones y a la repulsión de ella rehusándose a recordar. Él procura ejercer sobre ella una sevicia mental refinada que consiga persuadirla para que acceda y haga finalmente de esa resistencia la forma plena de su entrega. No obstante, inmersos en el discurso obsesivo y en concordancia con la dialéctica de la pasión, se trata de una entrega que debe ser inducida constantemente sin llegar a cumplirse nunca, pues aunque las acciones irrumpen hasta arrojamos al límite de toda resistencia y dejarnos exangües en el paroxismo de la pasión, el Grafógrafo interviene y difiere las acciones congelándolas en una imagen plástica, poética; de este modo el instante se fuga, se diluye como un grano de sal en

⁶ Cit. por Maurice Blanchot en *El espacio literario*, p. 119.

⁷ Eugenio Trias, *El Tratado de la pasión*, p. 124.

⁸ El amante se atenga a sí mismo clamando: "No retire tu espíritu cobarde / el vuelo de la luz donde te ardías, / abrázate en el riesgo que buscabas. / Dichosamente entre sus lumbres arde, / porque al dejar de ser lo que vivías / te empezaste a volver en lo que amabas." Don Luis Sandoval y Zapata. "Riesgo grande de un galán en metáfora de mariposa" en *Poetas Novohispanos* II, p. 105.

el agua, postergando nuevamente su aparición.

Elizondo erige en torno a un recuerdo que no se recuerda, el texto que deben interpretar "los amantes" durante su versión de la Muerte de Amor, ellos se reflejan también en el espejo del mito: Tristán e Isolda contemplándose. Sólo que vistos desde la dialéctica del reflejo es ella quien en el momento de exhalar habrá de entregarle el tanpreciado nombre que él desea ansiosamente escuchar. El nombre, su nombre por el que ha de saber para siempre quién es; sin embargo el nombre no podrá ser pronunciado aun cuando ella se encuentre "desollada viva por los recuerdos";⁹ el espejo se ha roto en mil pedazos como su mente, la voz de él se escucha nuevamente: "¿recuerdas...?" cien pedazos. El Grafógrafo deja de escribir, pero el sujeto pasional retorna insistentemente aplicándose con rigor obsesivo a la búsqueda de la clave que le permita penetrar en ese "universo fáustico", en el que todas las mismas cosas que en nuestro universo conocido o concebido se dirigen hacia su destino final, allí se dirigen a sus orígenes."¹⁰

Elizondo aplica en *Farabeuf* el recurso con el que él mismo ha aprehendido a mirar la fotografía. Como Fausto, cultiva con exceso el pensamiento para ser muy sensible a los sentidos.¹¹ Obsesión apasionada y pasión obsesiva se entreveran en la escritura, la una es la metáfora de la otra, y a su vez ambas lo son de la otra gran metáfora con la que desean concordar: la metáfora de la muerte. En el instante en el que "los amantes" consuman su unión habrán de evocar esa imagen,¹² comprendiendo entonces "que el dolor, de tan

⁹ Augusto Roa Bastos, *Yo, el Supremo*, p. 13

¹⁰ S. E. "Del tiempo y del río" en *Contextos* p. 220.

¹¹ Cf. Johann W. Goethe, *Obras completas. Estudio preliminar de Rafael Cansinos Assens*, p. 1281.

¹² "ese cuerpo inquietante, esa carne abierta hacia la vida como un fruto inmenso y misterioso que parecía haber traspuesto todos los umbrales del dolor y que nosotros contemplábamos como se contempla el curso de una

intenso, se convierte de pronto en orgasmo".¹³ Él la incita en el paroxismo de la pasión a cumplir el pacto de muerte, la pasión y la fascinación con la que él la posee la impulsan a arriesgarse asumiendo todas las posibilidades que ella lleva consigo, eso que Valéry llama el implexo, "aquello en lo que y por lo que somos eventuales... Nosotros, al por mayor; y nosotros al detalle".¹⁴ Él exige de ella todo el goce y todo el sufrimiento, todas las ideas posibles y todos sus recuerdos. Sin embargo, esta entrega absoluta que él le reclama sólo sería posible si ella se le entregara muerta, como él mismo lo sugiere en varias ocasiones; pero el Dr. Farabeuf sabe que muerta sería un objeto inerte, sin voluntad, por esta razón el amante busca mantener viva en ella la plenitud de su muerte como la inquietante posibilidad extrema de la pasión. La pasión que él le insufla es la de un desfallecimiento deseado pero siempre postergado. El sentido de su entrega reside en que la forma manifiesta de su pasión consiste en el deseo de recordar, el cual les abre la posibilidad de acceder hasta ese instante en el que todo se confunde, en el que todo confluye, y cuya experiencia ha de exceder a la muerte misma.¹⁵ A fin de alcanzarlo ella se transfigura en la esencia de su propio deseo, dándose a través de su propia inmolación y sacrificio; probándose a sí misma en su calidad de sujeto pasional en la muerte y en la transgresión.¹⁶

Él se ha apoderado de todo el implexo de ella, la ha observado meticulosamente,

estrella o la manifestación de un portentoso o la realización de un milagro." S. E., *Farabeuf*, p. 99.

¹³ S. E., *op. cit.*, p. 138.

¹⁴ *La Idea fija*, p. 69.

¹⁵ Cf. René Jara, *Estrategias de la inscripción narrativa*, p. 84.

¹⁶ "Solo tú participarás del rito, de la purificación que el testimonio de su sangre realizará en tu mente. Recordarás entonces esa palabra única que has olvidado y de cuyo recuerdo súbito pende la realización de tu vida; conocerás el sentido de un instante dentro del que queda inscrito el significado de tu muerte que es el significado de tu goce."

S. E., *Farabeuf*, p. 132 - 133.

podría decirse que ha realizado la autopsia de su espíritu. Su proceder es similar al del cautivador de almas que presenta Kierkegaard en el *Diario de un seductor*, puesto que ambos son capaces de preveer los más íntimos y secretos pensamientos de su cautiva, ya que esos pensamientos se los han inspirado ellos mismos. El amante la induce a reconocerlos como propios, su voz es el filtro de amor que la subyuga, la fascina penetrándola hasta lo más íntimo de su ser. Cuando el seductor pregunta si ella no ha de cansarse nunca de escuchar esa voz es más propiamente una aseveración que una duda; esa voz, que es mi voz, "le rodea completamente, como un alma mediatunda, ciñe de cerca tu ser puro y profundo".¹⁷ El seductor de Kierkegaard confiesa que ha conseguido ejercer un dominio absoluto sobre Cordelia, quien apenas y llega a notarlo en aquellas ocasiones en las que él le devuelve cualquiera de sus palabras, por más insignificante que ésta sea, de un modo más profundo; esta situación llega a desconcertarla por la manera como se acopla ese pensamiento, que ella cree le pertenece, con la expresión que él coloca contigua a la suya; siendo esta última la que inmejorablemente ha capturado la esencia de su pensamiento, aun cuando éste no había logrado externarse plenamente. Elizondo en cambio nos ofrece una mujer poseída por un deseo vehemente que le ha de permitir expresar su *puissance*, ese poder propio del enamorado que abarca el ímplexo del sujeto pasional de tal modo que él logra desplegar totalmente su potencial cognoscitivo, volitivo y corporal.¹⁸ Desde luego esta transformación sólo podrá llevarse a cabo cuando ella asuma esa condición y deje de rehuirla y rechazarla. Ella parece empeñada en no recordar y afirma que es preciso que no se lo exija, le resulta imposible recordar; admite que es capaz de imaginar lo que él la ha inducido a

¹⁷ Søren Kierkegaard, *op. cit.*, p. 107.

¹⁸ El enamorado expresa y afirma de manera exacerbada su *puissance*, alcanzando "en ese estado una auténtica mutación que lo reconduce a las fuentes de sí mismo, expresando 'virtudes' escondidas y sepultadas que sólo entonces salen a la luz, embelleciendo su físico y refinando máximamente su inteligencia y, si cabe, ensanchando plenamente su atención." E. Trias, *El Tratado de la pasión*, p. 31 - 32.

reconocer hasta ahora como el posible recuerdo remotísimo de un desdoblamiento, de un acto reflejo, de una *impersonatio*. Pero todo ello no resulta más que una suplantación, una usurpación, la proyección de un deseo que sigue siéndole ajeno aunque en ocasiones, cada vez con mayor frecuencia, le parece reconocerlo y comienza a creer que sí le pertenece, es decir, que fue suyo o pronto ha de serlo; tan es así que sigue escuchando la evocación que él recrea en su mente.¹⁹ Solamente cuando ella acepte la posibilidad de que decir *mío* implica aquello a lo que uno pertenece y no a la inversa, podrá entonces sostener la mirada fascinadora de Tristán que despertará su deseo.²⁰ Esa mirada del suplicado es análoga a la de Tristán sobre Isolda, al mirarla las detiene y las posee.

En Ella actúa el poder persuasivo de las palabras que la preparan para enfrentar la contemplación extática del suplicado, estas palabras son el *resonador* que precede a la fascinación de la *mirada*. De hecho los lectores de *Farabeuf* sufrimos el mismo dominio por parte del Grafógrafo, quien durante el discurso plagado de presencias siniestras, va preparándonos para recibir la impresión absoluta de lo siniestro en forma de ausencia; es decir, lo que ya no dice *Farabeuf* y solamente presentimos como idea insinuada, temida y secretamente deseada. Esta idea necesita de alguna imagen que la represente y que la explique. Elizondo lo sabe y entonces coludido con el Grafógrafo recrea una trama que la haga visible, que deje entrever lo oculto y lo vuelva obsesivo; siguiendo a Valéry en *La idea fija* busca el resonador adecuado para *Farabeuf*, aquél que le adjudique valores viscerales e irracionales mismos que harán más violenta la imagen de lo siniestro. Estos valores deben

¹⁹ Cf. *Farabeuf*, p. 23.

²⁰ El verdadero comienzo del conocimiento y de la pasión es, pues, 'unos ojos que miran unos ojos que miran esos ojos'. Lo que el sujeto ve son los ojos que le miran y en tanto le miran, y no por razón de que le miran a él o no sólo por esta razón (no por causa de que él sea aquel en quien recae ese favor, esa gracia, esa elección), sino porque al mirarle se expresan: y es esa expresión lo que hace que el sujeto ame y se apasione." E. Trias, *op. cit.*, p. 147.

preceder a la visión nítida y limitada de la imagen, antes de que ésta se haga plenamente consciente y atacarán ese punto estratégico.²¹ Las premisas de este resonador están dadas en dos de los aforismos de "La Esfinge Perpleja", puesto que si "el drama de la inteligencia estriba en su incapacidad de analizar, mediante los sentidos, lo sensible" y "sólo lo que es irracional --lo que es inanalizable por los sentidos, pero que tiene cualidades sensibles-- puede ser obsesivo",²² entonces la dialéctica de la pasión y el umbral de la idea privilegiada inducidas en la mente del lector arremeterán contra su punto estratégico.

Cuando Tristán mira a Isolda se fija en ella, con lo que ésta detiene el movimiento de su brazo, ella se queda paralizada ante la insólita sensación de ser contemplada de tal modo. Se siente irremediamente atraída y dominada por la sola fuerza de esa mirada que la fija a Tristán. Ese vínculo los mantendrá irresistiblemente unidos. La mirada se transforma en incursión en el ser del otro, al que se posee a través de ese acto fascinante y fascinador. Mirar equivale a olvidarse de sí mismo para contemplar al otro, para pensarlo, desearlo y poseerlo, hasta confundirse con él, ser *el otro*.²³ En *Farabeuf* ella ha aprehendido esa mirada en él, en el supliciado; "los amantes" *se miran* así, porque: "tus ojos me han enseñado a encontrarme a mí mismo",²⁴ porque la pasión concede al sujeto pasional ese *puissance* que le hace retornar a sí mismo a través de la proyección de su deseo por el otro, por eso se olvida de sí mismo para pensarlo y si le olvidase, si dejara de mirarle, tendría que volver a pensar en sí, pero en ese mismo instante su imagen, la imagen del otro, resurgirá delante de

²¹ Cf. *La Idea fija*, p. 52 - 53

²² S. E., *Cuaderno de escritura*, p. 123.

²³ "Te has extraviado en su mirada /.../ eres, acaso un cuerpo supliciado, unos ojos que aprenden lentamente el significado absoluto de la agonía, o acaso eres la visión que contemplan esos ojos a punto de cerrarse para siempre." S. E., *Farabeuf*, p. 125.

²⁴ S. Kierkegaard, *Diario de un seductor*, p. 101, 103.

sus ojos. Los ojos espejos del alma, espejos que reflejan y en los que se ven reflejadas las precarias identidades de "los amantes".²⁵

Pero en la mirada está presente también la posibilidad de destruir la libertad del otro. La experiencia de una mirada que se deja sentir con todo su peso inquieta y paraliza al sujeto que se siente observado, lo hace zozobrar. Él la mira con tanta pasión que su cuerpo desmaya.

"¿Recuerdas?, me ha dicho mirándome fijamente, como tratando de evocar la imagen de mi recuerdo con su propia mirada profunda, fija en la imagen del suplicio voluptuoso /.../ que si no fuera por esa puerta y por ese espejo que la contienen, su mirada todo lo invadiría con una sensación de amor extremo, con el paroxismo de un dolor que está colocado justo en el punto en que la tortura se vuelve un placer exquisito y en que la muerte no es sino una figuración precaria del orgasmo" (sic.)²⁶

El peso siniestro de su mirada la impulsa a huir de esa proximidad hostil a la que teme. Por eso su recuerdo no existe, porque sería el recuerdo del miedo que él le produce; la memoria no recuerda el miedo, por consiguiente ella misma es tan sólo miedo. En *Farabeuf*, la mirada de los amantes oscila entre estos dos aspectos. El primero conduce al éxtasis, a la resolución en la que el recuerdo emerge. Durante el desbordamiento de la pasión amorosa, que insinúan los tumbos acompasados de las olas, parece vislumbrarse el tan deseado recuerdo. Él la sostiene por un instante al borde del desfallecimiento. No obstante ese *desfallecimiento* deseado por el propio sujeto pasional lo conduce a la violencia del arrebato en el que la

²⁵ "Amar es dos, / siempre dos, / abrazo y pelea, / es querer ser uno mismo / y ser el otro, la otra; / dos no reposa, / no está completo nunca, / gira en torno a su sombra, / busca lo que perdimos al nacer; / la cicatriz se abra: fuente de visiones; / dos arco sobre el vacío, / puente de vértigos. / dos. / Espejo de las mutaciones." Octavio Paz, *ibid.*

vv. 109 - 125; p. 170 - 171.

²⁶ S. E., *Farabeuf*, p. 41.

incursión en la intimidad del otro adquiere el carácter tánático de la posesión absoluta; el compromiso de muerte se ve alterado y se convierte en homicida. De tal manera que el reverso de la *resolución* y del recuerdo es el olvido, el *estancamiento*, representado por el blanco de la página que sólo conduce al silencio, a la ausencia.²⁷ A pesar de que el ser amado es inaccesible a causa de su infinitud, el amor con el que él la mirará durante su desfallecimiento habrá de fijarla en su entrega, una entrega que ha de adquirir la apariencia de la totalidad. En la plenitud de esta muerte simulada, esa mirada amante la inducirá a materializar el deseo del recuerdo, el cual se ha de traslucir a través de ella como una revelación cuyo significado se deletrea con lentitud infinita. La hechicera con voz apenas audible pronunciará el nombre de ese garabato informe en el que ella misma se ha transformado y, como Tristán, con su nombre en los labios acogerá en su pecho desfalleciente el instante en el que sabrá por la amplitud de su deseo, que sólo entonces habrán de compartir, que siendo suya él le pertenece irrevocablemente.

A la pasión hay que consagrarse íntegramente, sin dilación. Cuando él la mira apremiándola con ese amor suyo, ella no hubiera osado volver la mirada y sin embargo al sentirse penetrada por esos ojos abiertos más allá del dolor y de la muerte, diríase que parece como si ella, tú misma, te transmutaras bajo el peso de su acuciosa mirada en puro deseo recordado.²⁸ Eres estatua de sal, recuerdo vivo que desuella a esa otra que sueles ser durante tu olvido. En esta actitud tuya convergen las imágenes de Eurídice y la mujer de Lot. Pero antes ella tendrá que vencer su temor y sus dudas, la pasión exige del sujeto el

²⁷ "La puerta se cerró. Pasaron algunos instantes; un minuto nueve segundos. De pronto se oyó ese grito, su grito. un grito que hizo caer la noche definitivamente y que despejó el cielo. /.../ al producirse el grito de aquella mujer, tú pudiste ver fugazmente, la amplitud magnífica de un cielo estrellado, y escuchaste /.../ con toda claridad. /.../ el tumbo acompasado de las olas. ¿recuerdas?" S. E., *Farabeuf*, p. 80.

²⁸ *Cf.*, p. 164, 134.

arrebato y la temeridad, que sea capaz de arriesgarse hasta el extremo y consumirse en la llama de su propio deseo. Ella sabe que tendrá que asumir estas demandas implícitas en su llamado al hombre adecuado, por esta razón permanece fija, ensimismada. Cuando sus miradas se encuentran, él la mira mirarlo fijamente entonces ella vuelve a intentar la huida pero no puede y, aunque ya le pertenece su cuerpo, se desdibuja, se disipa.²⁹ Para una mirada que nada puede apagar no hay olvido posible, "el olvido no alcanza a las cosas que ya nos unen": la marea subiendo perceptiblemente y los tumbos del mar cada vez más violentos apresurando la noche; después esa mirada que lleva consigo *esa otra noche*, y la instaura.³⁰ Para entonces nuestras miradas se encuentran en el espejo del texto y coinciden en el vértigo de *los amantes*, puesto que "nuestras miradas son como las de él /.../ como pudiera mirarse uno mismo en el momento del orgasmo. Pero esa luz todo lo oculta".³¹ Es por eso quizá, que surge este olvido recordado repentinamente y suscita de súbito la irrupción de este deseo hecho de recuerdo. La dialéctica de la pasión "consiste en suspender el curso de una acción extrema".³² ¿Quién lo ha dicho? el *Kama Sutra*, el *Corán*, la *Biblia*; los hindúes, los musulmanes, los judíos, los cristianos... los amantes. Pero esa luz todo lo oculta, la luz que irradia es cegadora porque "están los hombres destinados a ver lo iluminado, no la luz".³³ La esencia no puede ser revelada, como no pueden serlo ni la pasión ni la idea, ellas sólo pueden ser aprehendidas en sus hipóstasis: el deseo y el concepto. "El placer es riguroso, como los ejercicios del ascetismo; y es penetrante, como el pensamiento. Elizondo

²⁹ "El amor comienza en el cuerpo / ¿dónde termina? / Si es fantasma, / encarna en un cuerpo, / si es cuerpo, / al tocarlo se disipa" O. Paz, *ibid.*, vv. 33 - 38.

³⁰ Cf. *Farabeuf*, p. 45, 44.

³¹ *Ibid.* p. 44, 134.

³² *Ibid.*, p. 68

³³ J. Goethe, *Fausto* en *Obras completas*. 2ª ple., acto primero, p. 1374

³⁴ O. Paz, "El signo y el garabato" en *El signo y el garabato*, p. 200

asume esa exigencia; sus obras son el relato de una incursión en esa región que es, por definición el dominio de lo ininteligible" ³⁴ La memoria de aquello de lo cual sólo percibimos y conocemos sus hipótesis no puede ser más que el recuerdo de una visión anticipada que se sustenta en la imaginación. Por esta razón, el *Grafógrafo* se detiene en donde se cierra el ciclo de la obsesión amorosa y el de la idea privilegiada, es decir, en el punto justo en el que vuelven a iniciar su despliegue. De tal manera que la carencia que aparenta sobrevenir no consiste ya en un extravío absoluto, sino que se inscribe como una ausencia insinuada en el olvido, en la duda y en las versiones que ellas mismas suscitan; puesto que si bien la presencia continúa oculta, sus efectos ya se han presentado en la fugacidad del instante en el que nos es permitido vislumbrarla. *Farabeuf* concluye pues en el retorno, en donde toda lectura posible se torna ya siniestra. Durante la lectura de *Farabeuf*, interactúan las fuerzas creadoras de la irrupción con las fuerzas resistentes que opone el estancamiento a cualquier resolución factible, que diste de aquella que ofrece la recurrencia obsesiva. No obstante, estas fuerzas no se combaten entre sí procurando vencer una a la otra, por el contrario, inmersas en la dialéctica del discurso pasional responden a la exaltación recíproca. La irrupción suele ser devastadora, lo mismo que el estancamiento; sólo que este último se encuentra en un estado de detención extrema, mientras que la primera arrasa rápidamente. Sus efectos se dejan ver a lo largo de la narración, el uno a través del deterioro y el olvido desgastantes; la otra consiste en el impacto que causan la fotografía, el ideograma, la estrella de mar, el recuerdo y la furia desencadenada de las olas que alude a la acuciosidad del amante, quien es el doble del obseso, su reflejo. A cada hipótesis de la irrupción le corresponde otra del estancamiento, de manera que sus apañiciones sucesivas van armonizando la cadencia de su propio lenguaje; en ella la angustia y la tensión se intercalan en el ánimo de los implicados, esos sujetos ficticios, deicticos y precarios de quienes el lector mismo forma parte. La irrupción privilegia a la violencia, como ella es la manifestación de lo súbito y lo informe. Existe bajo el aspecto de la ruptura, el desquiciamiento y la Interrupción, de ahí que su acontecer sea instantáneo, por eso no se le espera ni se le recuerda, tan sólo

se teme y se sufre en cuanto que es una ausencia que de pronto deja sentir sus efectos. Por su parte, el estancamiento refleja su detención extrema en la tortura, con la que comparte el cariz de lo siniestro porque consiste en la experiencia de lo presentido como terrible. La tortura comienza desde la agonía que representa su espera, sus estragos se aguardan imaginándolos antes de que den inicio; la forma más cruel y destructora de su realización reside precisamente en la desesperación que causan ese dolor anunciado y el sufrimiento previo a su aplicación. El carácter inminente de su cumplimiento oscila entre el presente y el futuro que la angustia se encarga de prolongar indefinidamente.³⁵ Padeciendo el embate de ambas fuerzas ella se refugia en el ensimismamiento, pero el acoso interno de su reflexión se proyecta sobre el reflejo de otros tantos espejos y resonadores. Buscando abstraerse en sus pensamientos, sus ojos se quedan mirando fijamente hacia un punto indeterminado del infinito; extraviada en los laberintos de su olvido, repentinamente se topa con la fijeza de su propia mirada urgando el reflejo de su imagen a través de un espejo. "Ella se ha quedado inmóvil frente al espejo".³⁶ Le sobresalta y al mismo tiempo le tranquiliza descubrir unos ojos abismándose en los suyos con la misma pasión, con la misma entrega, de modo que su reflexión se le vuelve más suya y simultáneamente difiere de ella. La imagen que se muestra es la del cuadro de Tiziano, ella es la mujer vestida que aparece en la alegoría de *Amor Sacro y Amor Profano* mirando frontalmente al espectador. Es la Venus Natura contemplándose colocada a la izquierda, es ella que se ha quedado quieta, congelada en ese quicio figurado en la superficie del espejo suntuoso y manchado, prisionera de la incertidumbre que la turba. Es precisamente su actitud, en apariencia apasible, la que permite tramar en torno a ella las invenciones que Salvador Elizondo le imputa a su pensamiento. Esta proyección de la mujer hacia la Venus Natura presenta la convergencia del ser femenino en cuanto que es la representación de la fuerza receptiva yin, cuya naturaleza no tiene un propósito en sí mismo,

³⁵ Cf. S. E., "De la violencia" en *Cuaderno de escritura*, p. 61 - 62

³⁶ S. E., *Farabeuf*, p. 41

sino que requiere manifestarse como una fuerza extrínseca coexistente con la fuerza creadora yang, a fin de que juntas restablezcan el equilibrio. Pero como ya se ha expuesto, ella no está en condiciones de asumir sostenidamente tal actitud. El carácter delictivo, así como el hecho de concebirse como una *impersonalia* revelan una precaria identidad en los "sujetos" participantes en el texto; lo cual hace presumir que efectivamente esos presuntos personajes, nosotros entre ellos, hemos ocupado el lugar de ese "ser inaprehensible que se niega siempre ha aparecer, /ese/ hombre incapaz de recuperar su propia existencia, el que jamás logra estar presente".³⁷ Y añadiría que el discurso obsesivo del texto es la paráfrasis de la idea privilegiada que busca expresarse y de la que el escritor pretende despojarse. Ella nunca ha estado, siempre ha existido en calidad de ausencia, de insinuación y de invención, y no ha estado porque sencillamente nunca ha sido dueña de sí misma. Era *la otra* cuya existencia se difiere, cuya presencia detentan las palabras siempre aplazándola y solamente mostrando sus hipóstasis, convirtiéndola en un ser siniestro. De ahí surge la necesidad de una sesión en la que se efectúe el sacrificio, ya que al salir del propio yo, ella se dejará habitar por otro ser que la poseerá, manifestándose a través de ella. Por este motivo ella tiene que *sobrepasar esa posesión ritual*.³⁸

Decía Proust que los reflejos también forman parte del espejo, por eso el espejo que aparece en *Farabeuf* está minado y manchado por el tiempo y por todas las cosas que a lo largo de los años se han reflejado en él. El tiempo está ligado con demasiada avidez a las

³⁷ Samuel Beckett *cit.* por Alain Robbe-Grillet en *Por una novela nueva*, p. 126.

³⁸ "Es preciso recordarlo ahora, aquí: la identidad de ese cuerpo mutilado que de pronto había surgido ante nuestros ojos y que nosotros hubieramos querido apresar en un abrazo inútil de muñones descarnados que nada alcanzan a asir de otros cuerpos íntegros, deseosos de perderse en esa agonía lenta, hipnótica, inmóvil y erecta. Por eso hay que repetirse mil veces la misma pregunta: ¿de quién era ese cuerpo que hubieramos amado infinitamente?" S. E., *Farabeuf*, p. 55.

"cosas" como para escaparse. Al contemplar los objetos, éstos se muestran evocadores, permitiendo recuperar fugazmente lo perdido, instantáneamente abren el tiempo, lo desbordan sobre la memoria; sin embargo el Grafógrafo nos recuerda que existe algo más tenaz: el olvido.³⁹ La persistencia del recuerdo parece depender más de lo accidental y de lo externo que lo mantiene vigente avivando su supervivencia en el pensamiento. En cambio el olvido consiste en el rechazo volitivo, en el repudio que se arroja sobre toda evocación posible, aunque en ocasiones "aqueste no acordarme no es olvido, / sino una negación de la memoria".⁴⁰ Ella, tal vez como el protagonista de *La Idea Ijja* siente "el insensato deseo de lograr con la mente en unos instantes lo que quizás hubieran podido conseguir tres años de vida",⁴¹ es decir, que estos fantasmas que la acosan pierdan su fuerza, pero ¿cómo producir el tiempo? ¿cómo producir los efectos letíficos, letíferos del tiempo? El olvido, esa forma de muerte siempre presente en la vida, tal como la define Kundera,⁴² es la pasión que la inflama, "quiero con afán soñoliento, / gozar de la muerte más leve /.../ Quiero la muerte entre mis manos / Voy a morir de un deseo, / Si un deseo sutil vale la muerte; / a vivir sin mí mismo de un deseo, sin despertar, sin acordarme".⁴³ No obstante, el riesgo en el que se consume consiste en la tortura de haber podido dejar un resquicio por el cual se infiltre el recuerdo ausente. Los objetos permeados por el recuerdo violentan su deseo de cruzar las aguas del Leteo, su pasión ha aprehendido a flotar y deslizarse sobre ellas en pos de la reminiscencia, es deseo de recuerdo que irrumpe y se desborda. ¿somos el recuerdo de alguien que se afana por olvidarnos o acaso alguien más es quien nos retiene en contra de nuestra voluntad de transformarnos en olvido, porque a fin de cuentas, "lo olvidado existe de algún modo"?⁴⁴

³⁹ Cf. op. cit., p. 41; 73; 81.

⁴⁰ Sor Juana Inés de la Cruz, "No quiero pasar por olvido lo descuidado" vv. 13 - 14.

⁴¹ Paul Valéry, op. cit., p. 17.

⁴² Cit. por Philip Roth, "Los verdugos matan, los poetas cantan." en *Químera*, p. 21.

⁴³ Luis Cemuda, "Donde habita el olvido" en *La realidad y el deseo*, V, p. 92.

⁴⁴ S. E., "La cosa mental" en *Cuaderno de escritura*, p. 72.

De acuerdo con el principio de la exaltación recíproca, cuanto más avanza el deseo más se aleja del sujeto la posibilidad de hacer asequible la verdadera posesión. La hipóstasis de la pasión sólo puede extinguirse cuando se verifique una disminución progresiva en su acuciente intensidad, de manera que sólo por el olvido se llega a la consumación del deseo.⁴⁵ Sin embargo, en *Farabeuf*: "pesa, pesa el deseo recordado" porque ya el mismo deseo se dirige al olvido, él mismo consiste ya en un olvido recordado. Parfraseando a Blas Matamoro, ella es quien olvida haber recordado lo que ha sido.⁴⁶ aunque en su deseo lo olvidado es solamente una variación de la resistencia. Esta resistencia refleja es la forma que adopta la plenitud de su entrega al otro extremo de su deseo, que no es más que el recuerdo mismo.⁴⁷ Pasión, avance y retroceso *ad infinitum*, "aparición: / el instante tiene cuerpo y ojos, / me mira. / Al fin la vida tiene cara y nombre. / Amar: hacer de un alma un cuerpo, hacer de un cuerpo un alma, / hacer un tú de una presencia. / Amar: abrir la puerta prohibida, pasaje / que nos lleva al otro lado del tiempo. / Instante: / reverso de la muerte, / nuestra frágil eternidad".⁴⁸ Pasión, "nadie escapa a tu huida que todo lo congela y lo vuelve inolvidable. Tu carne, cuando yo la acanicio, sabe acoger en sí misma toda la crueldad del olvido".⁴⁹ Pasión, "fatal espejo: / la imagen deseada se desvaneca, / Tú te ahogas en tus propios reflejos. / Festín de espectros".⁵⁰ Por eso *pesa, pesa el deseo recordado, porque todo es triste al volver*. "El tiempo es el mal, / el instante / es la calda; / amar es despeñarse: caer

⁴⁵ Cf. Marcel Proust, 6. *La fugitiva* en *En busca del tiempo perdido*, p. 42.

⁴⁶ Cf. *Por el camino de Proust*, p. 19

⁴⁷ "En este momento está tan cerca de mí y, sin embargo tan lejos. Se me abandona pero no es mía. En ella, hay algo que aún se resiste: una resistencia refleja, no subjetiva. Es la habitual resistencia del ser femenino pues es propio de la naturaleza de la mujer entregarse en forma de resistencia." Sören Kierkegaard, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁸ Octavio Paz, *op. cit.*, vv. 43 - 57, p. 167 - 168.

⁴⁹ S. E., *Farabeuf*, p. 162.

⁵⁰ O. P., *op. cit.*, vv. 39 - 42, p. 167.

interminablemente, / nuestra pareja / es nuestro abismo".⁵¹ Por eso "no, no quisiera volver, / sino morir aún más, / arrancar una sombra, / olvidar un olvido".⁵² Aún en el momento mismo en el que lo deseado aparenta pertenecerle, el sujeto pasional continúa ansiando su posesión, precisamente porque sabe que un instante después habrá de perder incluso esa simulación. Así pues, el deseo recordado transcurre como una perpetua sensación de impaciencia y de insatisfacción insaciables. El amante se empeña en echar de menos un instante privilegiado por la pasión como en su caso, la mente hace lo propio con respecto a una idea que es distinguida por la obsesión. Echar de menos equivale a extrañar, pero extrañar implica también el riesgo de no reconocer lo que antes se ha tenido. Entre ese instante que quedó extraviado en el pasado y el actual que el deseo invoca, existe una ruptura irremediable. En *Farabeuf* se ansía forzar al pasado para recuperar ese instante definitivo y detenerlo, más aún se busca diferir las acciones que tuvieron lugar durante él y suspender su transcurso. "¿Cuánto debe alejarse un acontecimiento para que su memoria se pierda por completo y ya no pueda asaltarnos la nostalgia de los recuerdos?"⁵³ Cuán pesarosa resulta esta nostalgia inútil, cuán irremisible esta recurrencia obsesiva. A la nostalgia infinita del alma neoplatónica le sucede la nostalgia por lo lejano. Esta nostalgia es la del tiempo recobrado a través de milagrosas analogías en las que confluyen el momento pasado con el actual, duplicando este último la pureza integral de ese instante, transfigurando al sujeto en un ser extratemporal; es decir, que para Proust la imposibilidad del instante puede eludirse mediante la evasión del presente; sin embargo la experiencia analógica no puede propiciarse a voluntad. En ella tanto los esfuerzos de la memoria como los de la Inteligencia resultan inútiles e incluso pueden impedir que ésta se produzca. Proust la califica de milagrosa aludiendo a su carácter extraordinario, por lo cual puede deducirse su condición

⁵¹ *Ibid.*, vv. 66 - 72. p. 168.

⁵² Luis Cernuda, "Donde habite el olvido", p. 96.

⁵³ S. Kierkegaard *ibid.*, p. 98.

fortuita, de hecho es la analogía la que aprehende al sujeto y se manifiesta a través de él; capricho selecto y coincidencia circunstancial que se parecen mucho a las hazañas y tiranías veleidosas de Cupido y Fortuna. A este lenitivo de la nostalgia propuesto por Proust, le sobreviene el que concibe Joyce en el *Ulysses*, en donde el devenir de la conciencia se plantea como una duración distinta y ajena al devenir del mundo. Joyce dota "a la conciencia de tiempo con la capacidad arbitraria de suspender la continuidad y la relación general de simultaneidad entre los varios sujetos del devenir o entre los varios sujetos de la percepción".⁵⁴ En consecuencia, para Joyce no existen recuerdos, sino únicamente la experiencia actual de la vida, "el recuerdo mismo es una vivencia actual, un acontecimiento que se desarrolla en ese eterno presente que es la vida, por eso el organismo viviente del que surge *Ulysses* es dinámico. Su esencia misma es esa dinamicidad de la percepción de que habla Husserl".⁵⁵ En *Farabeuf*, el Grafógrafo protesta contra lo irreversible recurriendo a ambas propuestas, la de Proust y la de Joyce, y las va entrelazando en su *invenzioni*. Su heurística se ejercita en una suerte de práctica combinatoria fundada en los principios del *Libro de las Mutaciones* y la dialéctica de la nostalgia, la pasión y la obsesión. A la imposibilidad del instante, Elizondo opone las analogías que suscitan el erotismo, las imágenes visuales y poéticas, los objetos continentes de la esencia temporal y la vigencia inquietante que le transmite el espejo y los resonadores a la reflexión que se provoca en torno a la suspensión del curso de una acción extrema. En el texto las acciones que consisten en detentar, diferir y reflejar parecen ser las hipóstasis de recordar, olvidar y desear. De esta manera el Dr. Farabeuf, el Grafógrafo y Elizondo atenúan su nostalgia y nos muestran la forma de sobrepasarla. Aun si sólo se consigue la apariencia de la suspensión, siempre queda la posibilidad de un tiempo circular en el que: " si las cosas que componen el mundo son de número finito las combinaciones entre ellas tendrán que agotarse, luego volver a

⁵⁴ S. E., "Ulysses" en *Teoría del Infierno y otros ensayos*, p. 141.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 139.

repetirse, así todos los instantes volverán a pasar como ya pasaron... algún día."⁵⁶ "Al entrar Farabeuf en la estancia, los ojos de ella se posaron un instante en la copia del cuadro que pendía en el muro sobre la mesilla de mármol y que se reflejaba en el espejo invertido lateralmente... Farabeuf había entendido el significado de esta situación"⁵⁷ Una situación cifrada en las palabras alemanas "*Himmlische und Irdische*", Celestial y Terrenal, el cuadro que refleja el espejo es el "*Amor Sacro y Amor Profano*" que en el año de 1515 pintara Tiziano. Pero también insinúa un hexagrama para el Doctor Farabeuf, al mirarlo el significado de la representación se revela como *T'ai, La Paz*, en donde las fuerzas celestiales se encuentran en estrecha relación con las fuerzas terrenales; T'ai consiste en la instauración de la plena comunión de lo Creativo con lo Receptivo, lo cual suscita la perfecta armonía. De este modo la alegoría renacentista tributaria de la filosofía neoplatónica, se transforma en la hipostásis del *T'ai Ki* o *T'ai Chi* que es *El Gran Fundamento*, el *Gran Comienzo Original* de la filosofía oriental⁵⁸ Sin embargo mirando fijamente a Farabeuf, ella le inquiere sobre el porqué de esa situación aludida debido a que para ella el significado es confuso. Para la mujer aún prevalece el tiempo del estancamiento, el tiempo del hexagrama P'i, en donde las fuerzas creativas del Cielo se separan cada vez más de las fuerzas receptoras de la Tierra, siguiendo cada una su propio rumbo ascendente o descendente. Ella no logra comprender la situación,⁵⁹ para ella se trata en todo caso del resultado de una usurpación en la que ha

⁵⁶ S. E., "*Del tiempo y del río*" en *Contextos*, p. 218.

⁵⁷ S. E., *Farabeuf*, p. 109.

⁵⁸ "Tao produjo el uno. El uno produjo el dos. El dos produjo el tres. El tres produjo todas las cosas. Todas las cosas poseen *yin* (principio pasivo o femenino) y contienen *yang* (principio activo o masculino) y la mezcla con la fuerza vital (*ch'i*) produce la armonía; conocer esta armonía se llama 'lo eterno', y conocer lo Eterno se llama 'Visión Profunda'." Win-Tsit Chang *cit. por* Kwon Tae Jung Kim en *El elemento oriental en la poesía de Octavio Paz*, p. 47.

⁵⁹ "Te equivocas garrafalmente. Hay algo en tus recuerdos que te impide traerles a la mente con la nitidez que

terminado por desconocer cuál es su identidad, todo coincide con la proyección de su deseo hacia un fin impreciso cifrado en un instante del pasado, quizá debiera decir de su pasado. No obstante que le es extraño ese momento, sabrá reconocerlo cuando surja de entre la espesura de su confusión. Probablemente lo que más la desconcierta es precisamente que el cuadro sea reflejado por ese mismo espejo, en cuya superficie ese cuerpo ha ido dejando una larga huella: ese espejo que la fija a su incertidumbre hasta convertirse en la metáfora de su pasión y de su obsesión. En él nos encontramos inmersos como en "un universo angustioso e impenetrable dentro del que tal vez vivimos, dentro del que quizá viviremos para siempre dentro de la muerte que hemos construido pacientemente a lo largo de todos los años que han transcurrido desde que él fue supliciado en Pekín".⁶⁰ Si, todos estamos implicados no lo olvides parece decirnos el Grafógrafo, mientras el engranaje de las tréldas delicticas gira nuevamente.

El significado del cuadro alegórico tal como se anuncia en la página 89 del texto trasciende sus propios límites expositivos, es decir evidentes, puesto que existe una presencia insinuada, meramente esbozada en la representación. El misterio queda cubierto aún por un levisimo velo que nos impide contemplarlo fijamente, frente a frente, se trata de ese modo ambiguo de lo siniestro que consiste en la intuición de una presencia ausente. Elizondo dirige nuestra búsqueda hacia "los cánones geométricos y matemáticos que rigen la composición interiormente", pero será el Grafógrafo quien concluya la frase puntualizando la imposibilidad de aplicar esa metodología, sobre todo en semejante penumbra. Esta

fuera necesario. Todo en ello es turbio y confuso. Te sientes abrumada por la presencia demasiado tangible de ese ser que has creado y que hubieras querido ser. Algo en toda tu vida se te escapa. Un instante quizá. Un instante definitivo que puede darte la clave de lo que realmente eres o de lo que has dejado de ser para turbarte tanto." S.

E. Farabeuf, p. 129 - 130

⁶⁰ *Ibid.*, p. 85

aseveración hace referencia a varios aspectos, el primero alude a la penumbra exterior que paulatinamente va descendiendo sobre la habitación conforme avanza la noche; metáfora de esa otra faz de lo sombrío que se manifiesta en una obnubilación al interior de los sujetos. No obstante, a la lobreguez y la confusión les sobreviene otro aspecto cuya intensidad es la esencia misma de su significado porque en la penumbra aún puede verse algo, es ese instante que precede lo mismo a la oscuridad que a la luminosidad completa. La penumbra es el rasquicio que deja el arte para mostrar aquello que debe permanecer oculto porque su visión directa sería intolerable. Por esta razón, aquello que el Cupido del cuadro hurga en el interior del sarcófago también se encuentra inmerso en la oscuridad y oculto por el fango, sólo que el discurso textual irá anticipando su imagen, nos dará algunos bocetos de su figura, hasta aproximarnos a la comprensión de su significado, ése que el Doctor Farabeuf ha entendido desde su llegada al salón. Como atinadamente asevera la doctora Gutiérrez de Velasco: "mediante un sistema de presuposiciones que el lector va erigiendo, a partir de la información que recibe del texto, se va construyendo el texto no escrito y presentido que subyace en la escritura. Lo cruento es lo no narrado. Lo cruento yace en la mente del lector. Es él quien asume un tiempo no descrito: el futuro".⁶¹ Lo siniestro queda insinuado en la acción contemplativa de una mirada fija por la fascinación y por el temor, la cual prepara las anticipaciones que angustian al lector, de manera que la tortura mental es ejercida por el recuerdo y por su irrupción cada vez más clara e inminente. El Grafógrafo sostiene durante un instante la plumilla por encima de la página antes de dar la última aguada, la de tinta, la definitiva, sabiendo que basta con que apenas y se deslice una gota de tinta para que ésta irrumpa de una sola vez por los meandros que su antecesora le ha delineado. La doctora Gutiérrez de Velasco agrega que siguiendo la interpretación que realiza Michel Foucault sobre la dialéctica de *Las Meninas*, la función del reflejo consiste en "atraer al interior del cuadro lo que le es íntimamente extraño: la mirada que lo ha ordenado y aquella para la cual se

⁶¹ *La escritura de la amputación o la amputación de la escritura. Tesis doctoral.* p. 131

despliega" ⁶² En el caso particular del Tiziano en *Farabeuf*, el reflejo atrae la mirada de ella, de esa mujer que se contempla fijamente en esa actitud meditabunda y ausente ante el espejo, sobre cuya superficie de azogue "los amantes" se besaban virtualmente. Él roza unos labios que desea vehementemente, esos mismos que el espejo refleja y que pertenecen a una de las Venus, a la *Venus Natura* con la que ella se identifica durante casi todo el texto; sin embargo esta *impersonatio* que la proyecta a ella sobre esta representación se eclipsa cuando él la besa a través del espejo, porque la imagen deja de ser devuelta por la acción refleja, él la obstruye, él mismo se interpone entre la imagen y el espejo. Cuando la novela narra este pasaje nos muestra una metáfora del texto mismo. Él procede como un *voland* (palabra que denomina al demonio en bajo alemán), él se comporta como un demiurgo seductor que engaña a su víctima propiciatoria, tentándola con el recuerdo como única posibilidad de resolución definitiva a sus inquietudes; de este modo la atrae hacia sí para luego burlarla con sus artificios y dejarla en vilo sobre el precipicio de la duda, cautiva de una pasión que le ha sido inducida y que a él mismo le ha llegado a obsesionar.

En el capítulo que dedica a *Farabeuf* en su estudio sobre la obra de Salvador Elizondo, Dermont Curley afirma que "el cuadro se asemeja a un hexagrama del *I Ching*. Su significado no es ese o aquel tema específico sino la estructura misma, la composición tomada como un todo", ⁶³ lo cual hace del "Amor Sacro y Amor Profano" una metáfora propicia y propiciatoria para la heurística del Grafógrafo. Detengámonos en algunos aspectos que rodean a la pintura de Tiziano. Tal parece que lo más indicado sería entonces proceder a leer las diferentes líneas que conforman el lienzo; realizar distintos niveles de lectura teniendo como fundamento de esta exégesis la pertinencia que pudieran tener con respecto a los fines para los que Elizondo introduce la pintura de este autor renacentista. Por principio hay que

⁶² *Ibid.*, p. 58

⁶³ "III: El Teatro Mental" en *En la isla desierta*, p. 128

el reflejo atrae la mirada... ante el espejo... "los amantes" se besan virtualmente. (Pág. 104)



"AMOR SACRO V AMOR PROFANO"

(fig. 2)

tomar en consideración el halo que la enmarca con una leyenda de ambigüedades en lo referente a su recta interpretación, lo cual responde a la quisquillosa tarea de algunos eruditos. Entre las versiones más alejadas del contexto real de la obra topamos con aspectos de sumo interés, entre ellos se encuentra el que se ha querido ver en ella una escena mítica que muestra la visitación de Venus a Medea para persuadirla de auxiliar a Jasón en su empresa heroica. Los métodos que emplea la diosa para convencer a la Eetida consisten en los argumentos de la pasión que Cupido le infunde con sus dardos. Así pues, aparecen tanto la labor instigadora de la pasión como la del arrebato del que es presa Medea al mirar nuevamente a Jasón.⁶⁴ Lo cual es justamente lo que ocurre en *Farabeuf*, él, adoptando distintas identidades, la induce a creer y apasionarse por una imagen fotográfica que inflama su deseo y vence, como en Medea, todas sus resistencias arrastrándola con el vértigo de la obsesión. Según la mitología, Medea es una hechicera hija de Hécate la deidad lunar dispensadora y protectora de las artes mágicas. Los atributos de su madre en sus distintas advocaciones: Artemisa - Proserpina y su confluencia con Selene, la hacen compartir los secretos del mundo natural, el inframundo y el firmamento, estas facultades le son conferidas a *Ella* al asumir la identidad de la mujer vestida del cuadro, recordemos que *Ella* es la hechicera, tanto por su esencia femenina como por el papel que tiene en la situación, la cual es reiterada por los hexagramas. Sin embargo, *Ella* del mismo modo que Medea se encuentra

⁶⁴ *"Utque solet ventis alimenta assumere quaquo*

parua sub inducta latet scintilla fauilla

crescere et in ueteris agitata resurgere uires, putares.

sic iam lenis amor, iam quem languere

ut uidit iuuenem, specie praesentis inarsit

et casu solito formosior Aesona natus

*Ha luce fuit, posses ignoscere amanti." Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*. Libro VII,*

vv 79-85, p. 145 (vía figura 2)

imposibilitada para actuar ya que es víctima y cautiva de un deseo y de una idea que la fijan en esa actitud ensimismada atenta solamente a una voz que la persuade a recordar. Por tal motivo Ella permanece en esta postura durante casi todo el texto oponiéndose con la persistencia de su olvido, resistiéndose con la fuerza que le infunde "esa mujer figurada en el cuadro que representa la virginidad del cuerpo, la cual se anteponía siempre que /él/ hubiera deseado /romperla/ como una muñeca de barro mientras que la otra mujer ---una figuración alegórica de la Enfermera, sin duda--- parecía ofrecer al mundo el ánfora de su cuerpo en un gesto lleno de presagios".⁶⁵ La Enfermera ocupa entonces el lugar de la otra Venus, la *Venus Coelestis*. La *invenzioni* de Tiziano muestra a las *Geminae Veneres*, es decir a las imágenes de los dos principios del amor, esa fuerza generadora que impulsa a los seres a salir de sí mismos para buscar la unión o como diría el neoplatonismo y el *I Ching*, la *Reunión* con la *Causa Primera* o *T'ai Ki*. Sin embargo, para alcanzar este fin último es necesario recorrer el *tao*: ascender de una clase de amor humano e imperfecto hacia la sublimación en otro perfecto y eterno. Así pues, la Enfermera que se ha colocado en el lugar de la Venus Coelestis recurre a la consulta y llama al hombre adecuado, acude hasta su encuentro, lo recibe y lo auxilia. La Enfermera representa a la Urania intercesora, quien dimana directamente de la inteligencia pura, de manera que la belleza que irradia es universal y eterna tal y como corresponde a la hipóstasis del esplendor primario y universal de la divinidad. Precisamente por eso se vuelve casi invisible, puesto que el alma se encuentra turbada y cautiva, incapaz de acceder hasta ese plano de visión. El deseo que inflama a "los amantes" es una fuerza ciega que se desentiende de las potencias de la cognición, por lo cual permanece en el nivel del amor natural, aquel que únicamente responde a los estímulos de las imágenes perecederas, visibles y tangibles del mundo que excitan a la percepción y a la imaginación. Ella tendrá que transitar de esa actitud hacia la que ocupa la Enfermera, cambiarán de posición, pero esa metamorfosis implica que su deseo ha sido asumido

⁶⁵ S. E. Farabeuf p. 20.

plenamente por lo que se ofrendará a sí misma sin reserva alguna. El deseo, de fuerza ciega se convertirá en amor ciego, ese amor que en la penumbra se afirma hasta la muerte y después de ésta en una ceguera luminosa, en la que será posible contemplar frente a frente la irradiación plena del instante recordado, recobrado sin mediación alguna ni dilación.⁶⁶ Pero esto no ha de ocurrir, ya que sólo se trata de una introducción a algo que jamás se escribirá. Todo queda suspendido en un mero apunte hecho con unos cuantos trazos, esta imitación del cuadro es la hipótesis de la irrupción definitiva.⁶⁷ Al adoptar la *impersonatio* de la Venus Natura, Ella queda vinculada con el linaje de Saturno que la ciñe con su influjo melancólico y con la fuerza terrible del devorador de su progeñe. En el lienzo lo Profano y lo Sagrado coexisten de un modo diferente al ser trastocados por la presencia inquietante del espejo. Originalmente el mundo de lo profano es el de las prohibiciones y los tabúes, que sin embargo tendrán que ser transgredidos; al cometer esa violación se incursiona en el mundo de lo sagrado, por lo que la transgresión se convierte en una transgresión religiosa iniciática. Pero el cristianismo trastocó el significado del mundo de lo sagrado, por lo que la falta se transformó en profanación, sacrilegio, pecado, deshonra que privaba al sujeto de toda aproximación al misterio hierático. Lo que antes era una forma de vincularse a lo sagrado se transformó en la exclusión y la privación absoluta. Desde entonces la penumbra siguió aludiendo únicamente a la tiniebla; el *Lucifer* cuya presencia antes anunciaba la venturosa proximidad de la luz de la que era heraldo y portador, se metamorfoseó en *voland* de aspecto siniestro, conservando solamente su cariz sombrío. La angustia se volvió insuperable y la transgresión irremisible. Nunca más *felix culpa!* Solamente cuando ella asuma la postura de la Urania podrá contemplar aquello que el Cupido, probablemente Anteros, intenta extraer del sarcófago. En el instante en que deduzca su dolor "como la conclusión de un razonamiento

⁶⁶ Cf. Farabeuf, p. 175 - 176

⁶⁷ "Cuando la muerte quiera / una verdad quitar de entre mis manos, / las hallará vacías, como en la adolescencia / ardientes de deseo, tendidas hacia el aire." Luis Cernuda, "Donde habite el olvido" VII, p. 93

puro, sin significado, sin razón ni causa, sin utilidad real, pero como una experiencia tan tenue, que a pesar de su debilidad sensible no /suprime/ del todo la posibilidad de pensarla y que la /agudice/ hasta el grado de incandescencia".⁶⁸ cuando sea un dolor obsesivo y apasionado alcanzará el grado justo de identidad requerido para abolir toda incertidumbre y cualquier sospecha de que solo se trate de una usurpación. Entonces y sólo entonces será idéntica a aquella que fue en *ese instante*. La irrupción definitiva requiere esta actitud para poder comprender el significado de ese objeto que sacará de esa fosa, un objeto que "es la clave del enigma que todas las tardes una mujer vestida de blanco propone a la ouija o trata de dilucidar mediante los hexagramas del *I Ching*, sentada en el fondo del pasillo".⁶⁹ A ese objeto sólo el peso del deseo y de la mirada podrían materializarlo y hacerlo visible. La mano de Ella, como la del niño, como la del Cupido se pierden en los resquicios enlameados y tortuosos de las rocas de aquella playa o en el fango de aquella fosa para extraer con cierta reticencia y dilación de entre las comisuras resbaladizas, surcadas de pequeños cangrejos, una estrella de mar. Para Elizondo la estrella de mar es el símbolo, la metáfora y el augurio de la muerte a través del suplicio, mientras que para el Grafógrafo es ese misterio que a pesar de que nunca termina de desentrañar del todo ante sus lectores, les proporciona su alegoría: una estrella de mar, un carácter chino sobre la ventana en la que la mirada de Farabeuf se ha quedado grabada, fija como un garabato siniestro que la induce a ser la otra y recordar el *clatro*.⁷⁰ Las imágenes se enciman intensificando su sentido, evidenciándolo a pesar de ser enunciado críticamente por medio de un hexagrama inconcluso y dudoso, el cual concluye con las correspondencias que proporcionan las coordenadas del *clatro*. Éstas al unirse forman una estrella que debe leerse en la secuencia adecuada, a fin de comprender su significado.

⁶⁸ S. E. "Anacha" en *Camera lucida*, p. 30 - 31

⁶⁹ S. E. *Farabeuf* p. 22

⁷⁰ *Ibid.* p. 9B

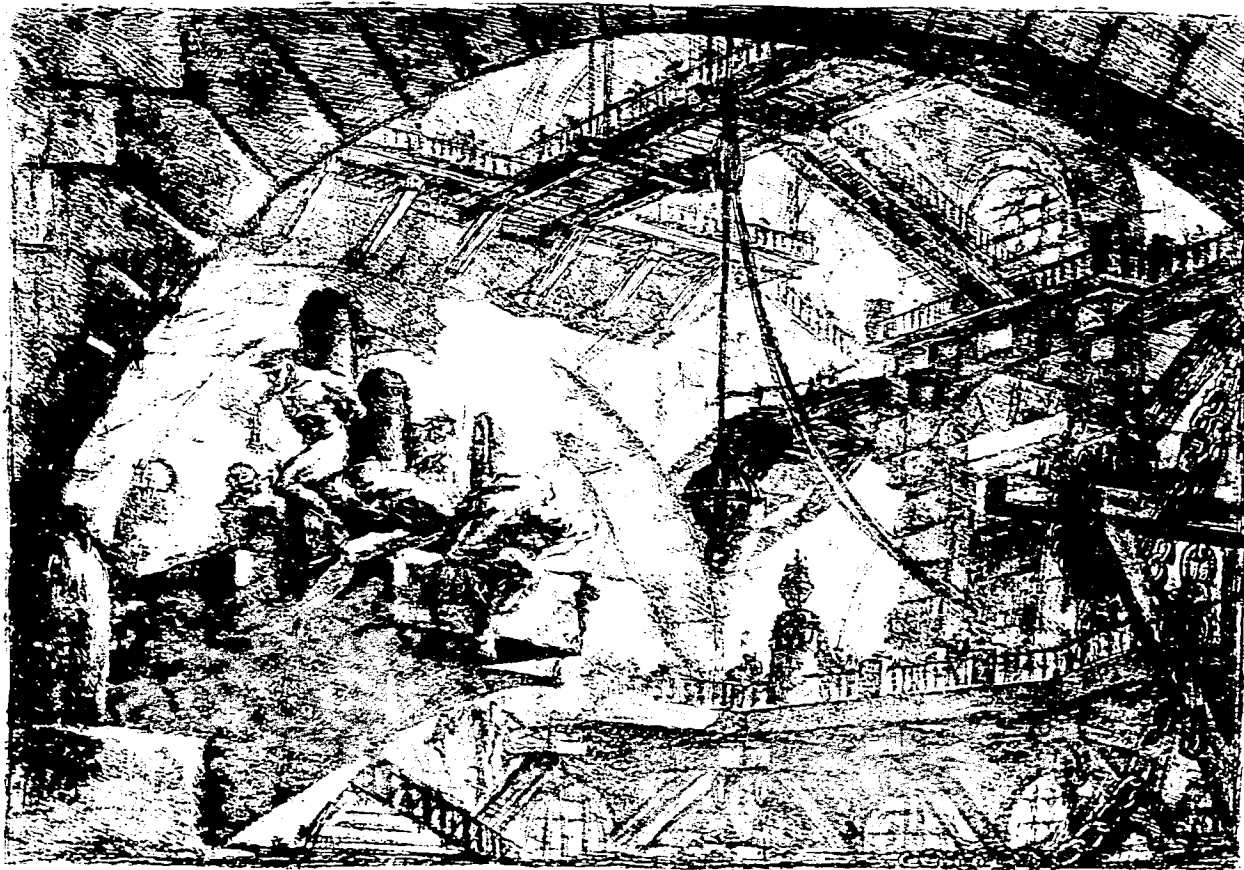
En el instante decisivo, cuando él le diga: "comienzo a creer esta historia... y la Enfermera, ¿qué hacía mientras tanto?", Ella siendo ya la otra habrá de responderle que: "dejaba caer las monedas... dos *yang* y un *yin*... dos *yang* y un *yin*... dos *yin* y un *yang*..." Incrédulo, él la incitará provocándola: "no podrás recordarlo..." A lo que Ella ateniéndose a la advertencia del cuarto hexagrama que tiene en mente, con prudencia y lucidez continuará reteniendo la pronunciación del quinto puesto que le atañe directamente a él: "sí, sí lo recuerdo... tres *yang*... un *yang* y un *yin*... tres *yin*..." Él lo sabe, por lo que insiste apremiándola con una voz que deja entrever su ansiedad:

"¿podrás recordarlo? Es importante. Han salido dos líneas mutantes en esa disposición... Es preciso estudiar la configuración de los verdugos... es importantísimo... forman un dodecaedro con seis cúspides visibles... son seis los verdugos que actúan sobre el cuerpo del supliciado, seis... como las líneas del hexagrama... *yin-yang*... como el *t'ai ki* también: la configuración de dos seises... Ese hombre está drogado, pero entonces ¿por qué irradia tanta luz de su rostro?... Eres tú... fuiste tú... la simetría perfecta de la disposición de los verdugos..."⁷¹

En su acuciosidad él propicia un estado de confusión, termina por tergiversar los acontecimientos y nuevamente conducirlos al instante de la muerte, arrastrándola consigo hasta la contemplación de la fotografía, hasta forzarla a mirar frente a frente la siniestra prefiguración del *Leng T'che* que dibujara Piranesi en su décima *Carceri* (Vid. figura 3). Sugiriéndole con refinada proclividad que trate de imaginar lo que se siente, él se venga de esta manera de aquella reserva suya que no alcanza a comprender. Al sentirse traicionado y excluido de la claridad que se suscita en la mente de ella aprieta el torniquete con el que la sujeta, aumentando la presión que ejerce sobre su mente, espoleándola con el dolor para obligarla a que propicie que la penumbra finalmente se disipe y cunda la luminosidad en toda la habitación, haciendo visible lo que tanto desea; lo que él parece olvidar es que esa luz es

⁷¹ *Ibid.*, p. 147 - 148

...mira frente a frente la siniestra prefiguración del Leng T'che... (Pág. 109)



Invenzioni X (fig. 3)

cegador. Ella no lo olvida por lo que adopta la actitud adecuada.

Ahora bien, el lector llega a conocer ese hexagrama inconcluso cuando encuentra la opción correcta que restablece el trazo quinto. En el capítulo octavo aparece un cuestionario, en cuya cuarta pregunta se nos dice: "subraye usted, de las disposiciones enunciadas en seguida, la que preferiría obtener

- a) - *yin, yang* mutante, *yin*.
- b) - *yin* mutante, *yang, yin*.
- c) - *yang, yin, yin*.
- d) - *yin, yang, yang*.
- e) - *yang, yin, yin* mutante." ⁷²

Por principio debe tenerse en cuenta que se trata de la cuarta pregunta, es decir, que alude al cuarto puesto, el del ministro más cercano al soberano y por lo tanto el de las advertencias, así que habrá que proceder con prudencia; asimismo el que se le asigne el cuarto sitio en el cuestionario indica que es el sustento del trazo superior inmediato, por lo que el texto nos remite necesariamente al hexagrama que ella enuncia en el capítulo séptimo. Si recurrimos a la numerología china obtendremos el significado de estos referentes. El hexagrama se expresa en el capítulo séptimo, el número siete representa a la sabiduría oculta que es la que ella finalmente ha alcanzado al instaurarse el descanso y la quietud en su espíritu, sin embargo es un estado interior que aún no se da a conocer exteriormente, de ahí que se asemeja a la imagen de una mujer embarazada. ⁷³ Cuando ella da la lectura del tiro de las monedas correspondiente al quinto trazo, este es un *yang* (3) y un *yin* (2), esto es 3+2 que suman cinco; el cual se relaciona con la labor del entendimiento, la imaginación y la

⁷² *Ibid.*, p. 162.

⁷³ Cf. Luz Elena Gutiérrez de Velasco, *La escritura de la amputación o la amputación de la escritura*, p. 35.

sabiduría.⁷⁴ El hexagrama se muestra al ajustar una de las cinco opciones que se presentan en el capítulo octavo. Para despejar la incógnita debemos recurrir a los datos que nos proporciona el texto en la página 147 del capítulo séptimo. Comenzando porque existe una transición de un capítulo a otro que aporta un primer indicio. La situación se transforma, participamos de ese cambio aparentemente imperceptible, en el que la re-uniión se hace efectiva, conciliándose la fuerza *yin* con la *yang*. "Un yang y un yin" alude al trabajo de la sabiduría y el entendimiento que tendrá que emplearse para comprender su significado. Existen dos referencias implícitas en este enunciado, ambas se relacionan con la obtención del oráculo una por medio de los tallos de Aquilea y la otra a través de las monedas, pero en su forma más antigua. Cuando se utilizan los tallos se efectúan cinco (5) operaciones fundamentales a fin de compenetrarse del SENTIDO del Cielo y comprender las condiciones de los hombres. Por lo tanto estas operaciones tienen como finalidad lograr una modificación, es decir un cambio, una mutación. Las tres operaciones (3 valor de un trazo yang) consisten en apartar de los 50 tallos uno, y separar los 49 restantes en dos montones a fin de reproducir los tres poderes. En cuanto a las otras dos operaciones (2 valor de un trazo yin), éstas se llevan a cabo al hacer el recuento de cada uno de los montones respectivamente. "Así se continúa con las particiones y uniones hasta lograr 'que queden consumadas las formas de Cielo y Tierra', vale decir en primer término uno de los ocho signos o trigramas que forman una pequeña consumación, que luego se continúa hasta alcanzar el trazo superior, o sea el sexto, y con ello una imagen completa", es decir un hexagrama.⁷⁵ En realidad lo que se anuncia es una mutación o modificación, es decir la transición del capítulo 7º al 8º en el que se encontrará la línea adecuada. Pero también se indica que si bien los trazos 7 (yang joven) y 8 (yin joven) permanecen quietos y por lo tanto no se disuelven en el hexagrama, en este caso se trata de una transmutación de la situación en la novela. En el capítulo octavo él

⁷⁴ *Idem*.

⁷⁵ Cf. *Ta Chuan / El Gran Tratado en I CHING*, p. 403, 404

explicita el cambio que nota claramente en la actitud que ella asume, manifestando entonces su condición de advenedizo, de desterrado que le impide comulgar con el sentido que a ella la invade y del que él está irremediabilmente excluido.⁷⁶ Esta vez él no podrá vislumbrar ni siquiera el más leve destello de sus pupilas para dar con el significado de todo esto, esta vez él no podrá preveer ni inducir sus pensamientos y sólo participará de ellos si es que ella accede a entregarse. Sin embargo, quien está en esta situación de desconocimiento es más propiamente el lector que se enfrenta a estas referencias sin comprenderlas, la advocación que lo representa es la del amante; mientras que el otro, el Dr. Farabeuf ya ha reconocido todo esto con el peso de su sola mirada.

La otra referencia es más clara aún que la primera. Se trata de una modalidad que probablemente sea una continuación del antiguo oráculo obtenido por medio del caparazón de tortuga, este método no utilizaba el texto de los hexagramas, sino que se basaba en los *cinco estados de mutación*, es decir en los signos cíclicos también conocidos como los ocho trigramas básicos. De ahí que el *Ta Chuan* diga: "los números del Cielo son cinco, los números de la Tierra son también cinco. Cuando se los distribuye en los cinco lugares cada uno encuentra su complementación. La suma de los números del Cielo es 25. La suma de los números de la Tierra es 30. La suma total de los números de Cielo y Tierra da 55. Es lo que hace que sean cabales las modificaciones y las transmutaciones y pone en movimiento a demonios y dioses".⁷⁷ Por consiguiente "un yang y un yin" que es la suma de $3+2=5$ nos remite a una modificación y sobre todo a las secuencias de los cinco estados de mutación (madera /*Chen* y *Sunl*, fuego /*Lil*, tierra /*K'un* y *Kenl*, metal /*Ch'ien* y *Tuil* y agua /*Kanl*). Es en esta secuencia en donde tendremos que unir los trazos que nos mostrarán una estrella de

⁷⁶ "¿Como poder alcanzar el absoluto de esta quietud que ahora sólo es tuya? ... No bastan todas las sombras que te ciñen para concretar un punto de luz en tu mirada" S. E. Farabeuf, p. 163.

⁷⁷ *I Ching*, p. 398

cinco puntas, al seguir las coordenadas del clatro y a través de ellas conoceremos el significado que prefigura el ideograma *liú*. Para lograrlo antes tendremos que leer la advertencia del hexagrama inconcluso y terminar el quinto trazo. La opción que debe elegirse es la que enuncia el inciso d).- *yin, yang, yang*, por varias razones. Como ya se ha dicho las disposiciones aparecen en la página 162 del capítulo VIII pero el hexagrama proviene del capítulo VII, es decir, el trazo sufre una *modificación* al transitar de 7 a 8 llevándose a cabo las 5 operaciones que hacen que el trazo quinto se transmute. La opción c).- *yang, yin, yin* muestra $(3x1)+(2x2) = 7$ yang joven, lo cual indicaría que no hay tránsito del capítulo séptimo al octavo, sino que permanecería en el séptimo, sin variar la situación. Por otra parte existen tres incisos el a), b) y e) que son descartados porque presentan en su sintagma la palabra *mutante*. Él afirma que han salido dos líneas mutantes, esta afirmación debe tomarse en consideración debido a que estamos inmersos en un texto construido mediante los mecanismos de lo siniestro, por lo que es posible aseverar que ese hexagrama ya le es conocido a él. En consecuencia, cuando dice que han salido dos líneas mutantes debe entenderse que son las dos únicas ya mencionadas en el capítulo séptimo, las que disolverán el hexagrama mientras que las otras restantes permanecerán invariables. Al analizarlas detenidamente resulta que: a).- *yin, yang mutante, yin* equivale a $(2x2)+(3x1) = 7$, pero debido a que el único trazo yang es mutante, lo firme del trazo yang se transforma, en cierto modo se funde en lo blando yin, de donde lo que se muestra es $(2x3) = 6$ trazo yin mutante.

b).- *yin mutante, yang, yin* equivale a $(2x2)+(3x1) = 7$; sin embargo uno de los trazos yin es mutante, lo blando del trazo yin se modifica, en cierto modo se consolida convirtiéndose en lo firme yang. Mostrando $(2x1)+(3x2) = 8$. Es decir, el trazo 7 yang joven transitando hacia el joven 8 yin.

e).- *yang, yin, yin mutante* presenta una situación similar a la del inciso b)

De este modo se puede concluir que si lo firme y lo blando se suplantán recíprocamente dentro de la secuencia de los ocho signos, asimismo el yang joven precede al yin joven, es decir el capítulo 7 al 8. Por lo tanto, la solución se enuncia en cinco posibilidades de las

cuales el cuarto inciso de la cuarta pregunta es el adecuado, puesto que advierte que la modificación o mutación, que indica el número 5 en el *Ta Chuan*, ya ha ocurrido de ahí la pertinencia de esta elección. Lo que Ella estuvo a punto de decir entonces es que cuando la Enfermera dejaba caer las monedas, éstas lo hicieron en la siguiente disposición al inicio "dos yang y un yin (2x3)+(1x2) = 8 yin... dos yang y un yin (2x3)+(1x2) = 8 yin... dos yin y un yang (2x2)+(1x3) = 7 yang /... / tres yang (3x3) = 9 yang (trazo mutante)... dos yang y un yin (que proviene de la opción d).- yin, yang, yang) (2x3)+(1x2) = 8 yin... tres yin (3x2) = 6 yin (trazo mutante)." Al escribirlo las diferentes líneas muestran:

62. *Hsiao Kuo / La Preponderancia de lo Pequeño*

----- (8)

----- arriba *Chen*, Lo Suscitativo, el trueno.

----- (9)

----- abajo *Ken*, El aquietamiento, La montaña.

El tiempo del hexagrama 62. *Hsiao Kuo* indica estados de transición, de circunstancias extraordinarias en las que debe procederse con cautela y prudencia; más aún "cuando alguien posee una naturaleza que en verdad no se halla a la altura de la posición directiva que ocupa, se presenta la necesidad de una extraordinaria precaución"⁷⁸ La palabra *Kuo* significa pasar de largo, además da la idea de un exceso, de un sobrepeso.⁷⁹ Sin embargo la actitud de los implicados permanece en la acción de sobrepasar, es decir no se va más allá

⁷⁸ Libro I. *El texto en I Ching*, p. 325

⁷⁹ Libro III. *Los Comentarios en op. cit.*, p. 791.

solamente se sostiene hasta el límite de sus fuerzas la detención de una acción extrema. Resistir hasta donde sea posible el embate de la irrupción, contener hasta antes de que se suscite el desbordamiento final. La imagen del hexagrama muestra al trueno sobre la montaña, en donde éste es más cercano y audible. Esta vez ella no desoye la advertencia que la exhorta a examinar cuál es su deber, sacudiéndola fuertemente en su interior. Ella se aliene al llamado del nueve en el cuarto puesto: *"No hay falla. Sin pasar, él lo encuentra. Acudir trae peligro. Hay que estar en guardia. No actúes, de modo duradero sé perseverante."* Ella se percata del peligro. Reconoce que se encuentra en una situación en la que debe guardar extrema reserva y no debe emprender nada por sí misma con el propósito de alcanzar lo que tanto desea. De lo contrario, si pretendiese forzar la situación y acudir precipitadamente a la reunión cuando todavía no es tiempo esto acarrearía riesgos innecesarios que pondrían en peligro el éxito de lo que se ha emprendido, por eso es indispensable ser prudente y cauteloso. No actuar, pero manteniendo una actitud interior perseverante que se fortalezca en espera del momento oportuno.⁸⁰ El comentario para la decisión añade: "no es bueno aspirar hacia arriba, es bueno quedarse abajo. Aspirar hacia arriba es rebelión, hacia abajo es entrega, aceptación".⁸¹ El peligro consiste pues en la soberbia, en una confianza excesiva que le lleve a cometer actos temerarios para los cuales finalmente no se tendrá la capacidad suficiente para hacerles frente. Así pues ella calla la línea quinta del hexagrama, la detiene porque sabe que él, el amante, no es el hombre adecuado. El Dr. Farabeuf es la impersonatio de ese Godot al que esperan, aquel que nunca podrá estar presente y a quien interpela el quinto puesto.⁸² Los trazos cuarto y sexto del

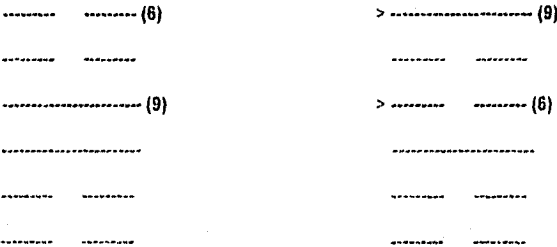
⁸⁰ Cf. Libro I: El Ixilo, p. 328.

⁸¹ Libro III: Los Comentarios, p. 792.

⁸² "En épocas extraordinarias, puede existir sin duda un gobernante nato, predestinado a traer orden al mundo, pero nada podrá lograr, ni brindar su bendición al pueblo, puesto que se halla solo y no tiene ningún ayudante. En tales tiempos es menester salir en busca de ayudantes con los cuales, mancomunadamente podrá llevarse a cabo

hexagrama 62. *Hsiao Kuo* se encuentran en movimiento. El firme nueve del cuarto puesto se transforma, en cierto modo se funde y se convierte en el blando trazo *yin*. Por su parte el blando seis del sexto puesto se modifica, se entrenza, en cierto modo se consolida para convertirse en el firme trazo *yang*. En consecuencia el trigram superior se transmuta y aparece el signo *Ken*, el Aquietamiento, la Montaña, con lo que el hexagrama se transforma en uno de los ocho signos duplicados:

62. *Hsiao Kuo / La Preponderancia de lo Pequeño* > 52. *Ken / El Aquietamiento*



El tiempo de este hexagrama que surge del movimiento de las líneas alude a la detención de lo luminoso, puesto que los fuertes trazos yang, cuya tendencia se orienta hacia arriba, han llegado en cada trigram hasta el puesto superior. "El sitio de *Ken* es el Noroeste, entre *Kan* al Norte y *Chen* al Oeste. Es el lugar misterioso que alberga el principio y fin de todas las cosas y de donde se realiza la transición recíproca entre muerte y nacimiento" ⁸³ (Vid. figura 4). Este signo representa el fin y el inicio de todo movimiento, la sabiduría del aquietamiento radica en la oportunidad con que éste se aplique; comprender cuándo es el

la obra. Pero es preciso buscar a tales ayudantes modestamente, en los escondites hacia los cuales se han retirado. No es cuestión de que tengan fama o renombre, lo que importa son realizaciones verdaderas. Gracias a esa modestia encuentra uno al hombre adecuado y se encuentra en condiciones de llevar a cabo la obra extraordinaria pese a todas las dificultades." *Libro I: El texto*, p. 329

⁸³ *Libro III: Los Comentarios*, p. 740 - 741.

momento de mantenerse quieto y cuándo el de avanzar. La verdadera quietud surge del interior del sujeto, quien de este modo será apto para dirigirse hacia el mundo exterior en donde "ya no verá la lucha y el torbellino de los seres individuales, y será dueño de la verdadera quietud necesaria para comprender las grandes leyes del acontecer universal y el modo de actuar como corresponde".⁸⁴ Este es el estado interior al que ella desea ascender en su advocación del Amor Sacro o Venus Urania. Al escuchar la advertencia del hexagrama 52. Ken ella sabe restringirse a tiempo, por lo que actúa conforme al consejo del quinto trazo reservándose al enunciar el hexagrama: dejarlo inconcluso en ese momento es lo aconsejable, detener sus palabras en el tiempo preciso en el que deben quedar ocultas no entraña ninguna falta, por lo que desaparece el arrepentimiento. De esta manera "las palabras adquieren la modalidad más sólida",⁸⁵ éstas solamente serán pronunciadas ante el hombre adecuado que tendrá que venir a buscarla, él es el único que sabrá comprenderlas y acogerlas. Mientras ella lo aguarda tendrá que liberarse totalmente de su yo, hasta ahora ha logrado aquietar su ego junto con sus pensamientos y emociones; sin embargo todavía no se ha liberado de todos los peligros que desencadenan la duda y la inquietud. Éstos aún pueden turbarla si llegasen a irrumpir su interior con renovados bríos, por lo que ella se reafirma en su disposición interior, la fortalece perseverando en su empeño por alcanzar el *aquietamiento magnánimo* del sexto puesto; pero sin arriesgarse innecesariamente pues sabe que todavía no está preparada para llevar a cabo la consumación absoluta.

De acuerdo con la secuencia interior del *I Ching*: "las cosas no pueden quedar duraderamente detenidas, por eso al *Aquietamiento* le sigue ahora el signo: *La Evolución*. *La Evolución* significa *progresar paulatinamente*".⁸⁶ El *Tiempo* del hexagrama 53 *Chien / La*

⁸⁴ Libro I *El texto*, p. 286.

⁸⁵ *I Ching*.

⁸⁶ Libro III *Los Comentarios* p. 746.

Evolución muestra que "la inagotabilidad del modo de progresar procede de la tranquilidad interior, unida a la adaptación a las circunstancias. Tranquilidad es la cualidad del trigramma interior Ken, adaptación la del trigramma exterior Sun".⁸⁷

52. Ken / El Aquietamiento

 ----- (6)

53. Chien / La Evolución

 ----- (9) arriba Sun, Lo Suave
 ----- el viento, la madera

 ----- abajo Ken, El
 ----- Aquietamiento,
 ----- la montaña

Para que esta secuencia suceda el quinto trazo yin del trigramma superior Ken tendría que transitar desde esa quietud que le asigna su naturaleza de *yin joven (8)* hacia la evolución de un trazo *yin viejo (6)* en movimiento. Tal vez a esto responda la insistente presencia del número seis en la continuación del párrafo en el que ella enuncia el hexagrama 62. Hsiao Kuo sin concluirlo: "es preciso estudiar la configuración de los verdugos... es importantísimo... forman un dodecaedro con seis cúspides visibles... son seis los verdugos que actúan sobre el cuerpo del suplicado, seis... como las líneas del hexagrama... *yin - yang*... como el *t'ai ki* también: la conjunción de dos seises..."⁸⁸ Si recurrimos nuevamente a la numerología china, encontramos que el 6 corresponde al símbolo de la estrella de seis puntas que significa la instauración de la armonía entre las fuerzas conscientes y las fuerzas oscuras o subconscientes, las cuales interactúan en el ámbito mental.⁸⁹ En otras palabras, el seis

⁸⁷ *Ibid.*, p. 747.

⁸⁸ S. E. Farabeuf, p. 147

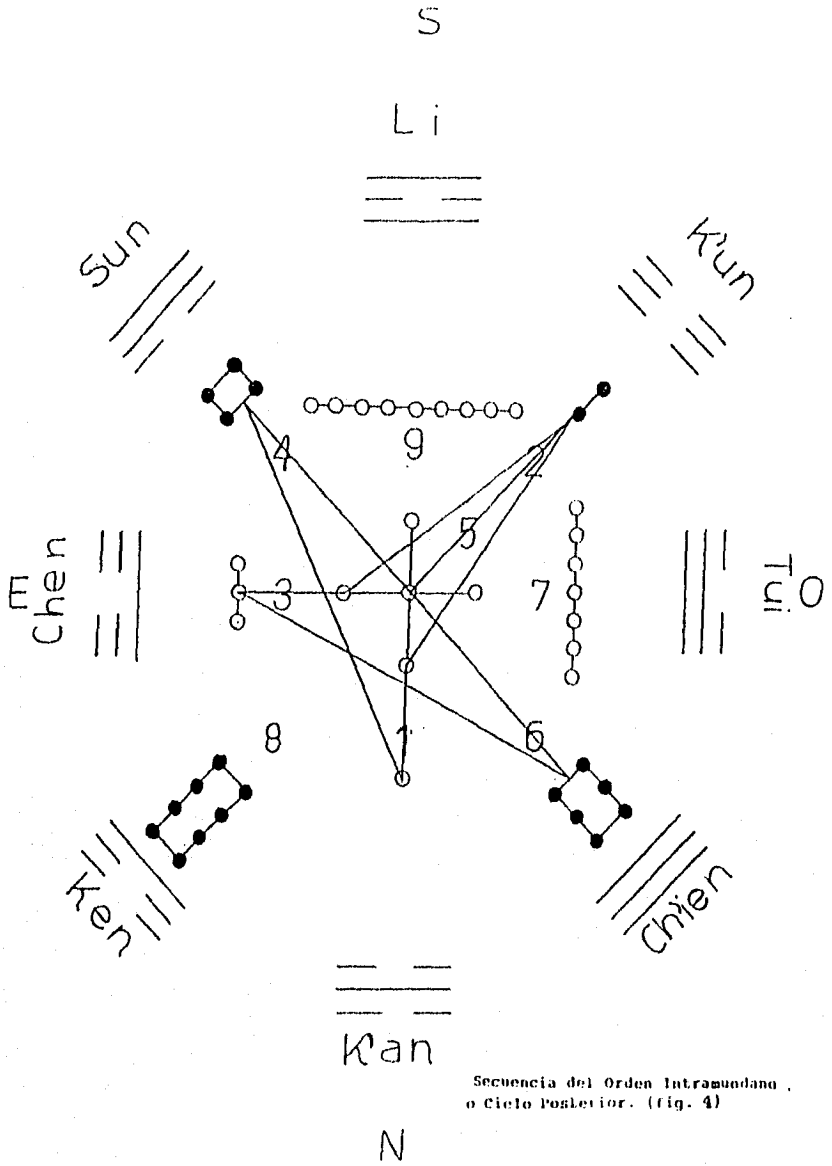
⁸⁹ Cf. *La escritura de la amputación...* p. 35.

manifiesta el deseo de lograr el equilibrio.

El capítulo VII de *Farabouf* concluye con la imagen del ideograma *liú*, aunque la disposición de los cinco trazos que lo constituyen es análoga a la actitud del suplicado y evoca la forma de una *estrella* de mar, mientras que el ideograma cifra el número seis. ¿Una estrella sí, pero de seis puntas! Es lo que tendríamos que aprehender a mirar para comprender el significado final del suplicio. Son cinco trazos que aluden a la imaginación y a la aplicación de la sabiduría que nos permitirán "recoger los fragmentos de esa vida que se *inos/ escapa* en el olvido". Una *ostraka* hecha aflicos, rota en mil, tal vez sólo cien pedazos que habrá que reconstruir por medio de la disciplina del clatro. La estrella que figura *liú* y su significado se proyectan sobre un cristal, se extravían en el fango de una fuente o sarcófago representados sobre un lienzo. Éstas son las imágenes que se muestran pero que aún mantienen oculta su visión esencial. Para llegar a entender su sentido profundo será necesario trazar a *liú* sobre la secuencia de los ocho signos y así, desentrañar lo que las palabras no alcanzan a decir y solamente las imágenes logran manifestar (Vid. fig. 4). En esta tarea exegética, el clatro nos permitirá "comprender todas las posibilidades de la multiplicidad del mundo".⁹⁰ La disciplina del clatro es otra forma de consultar el oráculo del *I Ching* a través de los cinco estados de mutación que cifran los ocho trigramas básicos. Para hacer asequible su sentido nos auxiliaremos tanto de las cualidades y símbolos que los trigramas llevan implícitos, así como del texto de los hexagramas y de la numerología china. El capítulo VII mantiene en reserva el hexagrama 62. Hsiao Kuo / La Preponderancia de lo Pequeño, así como el resultado de la disolución de los trazos que lo constituyen en el hexagrama 52. Ken / El Aquietamiento. A pesar de desconocer estas imágenes, los efectos que ellas anuncian se dejan sentir en la situación textual cuando retornamos al texto en una segunda lectura, de modo que es posible comprender lo que las imágenes muestran y que a simple vista no

⁹⁰ S. E., op. cit., 151.

Liú sobre la secuencia de los ocho signos desentraña lo que sólo las imágenes muestran. (Pág. 119)



Secuencia del Orden Intramundano .
o Cielo Posterior. (fig. 4)

(fig. 4)

logramos asir. Durante la relectura, la experiencia de lo siniestro es mucho más estremecedora porque a la confusión inicial que se ha estado padeciendo le sobreviene la intensificación de nuestros temores más recónditos. Cuando redescubrimos estos pasajes su sentido profundo se esclarece aflorando como una perversión presentida y proclivemente deseada. En el capítulo VII lo último que miramos es la estela de sabiduría oculta que va dejando *liú*, la estrella de seis puntas. Por su parte, el capítulo VIII fiel al significado que le atribuye la numerología china se muestra abierto a la grandeza y al infinito, de ahí que en él intervengan las fuerzas de la causalidad que suscitan el cambio. Aquí se halla la línea que le hace falta al hexagrama del capítulo precedente. La cuarta pregunta es la que ofrece en sus opciones la imagen de la multiplicidad que se suscita en el mundo. El número 4 es el símbolo de lo múltiple y del mundo, el cual se encuentra inmerso en el sentido del número 8. De alguna manera puede interpretarse que esto alude a los tres principios (Cielo, Hombre y Tierra) sobre los cuales influye la fuerza de la modificación. Todo lo anterior es el *grund* de la aseveración con la que él trata de convencerla para que accione el clatro. Mediante esta disciplina será posible comprender todas las posibilidades de la multiplicidad del mundo lo cual permitirá entonces, reconstruir "la imagen de un momento único: el momento en que tú fuiste el suplicado".⁹¹ Bruscamente ella se detiene frente a la ventana, tal y como lo anuncia el hexagrama 52. Ken / El Aquietamiento, a fin de alcanzar la quietud magnánima requerida para afrontar la imagen de *liú* y recibir plenamente su influjo; el cual "tal vez lo /consiga descubrir/ mediante un método adivinatorio, pero para ello es preciso que te concentres, o que te abandones por completo a los designios de la casualidad. Si debes abandonarte por entero a esta experiencia".⁹² Nuevamente el *Grafógrafo* nos persuade seductoramente para entregarnos a los artificios de su heurística, tentándonos con la promesa de que "llegado el momento te tomaré en mis brazos y mientras miras tu rostro reflejado en ese enorme espejo

91 *Idem*.

92 *Ibid* p. 154.

susurraré en tu oído la palabra que tanto deseas escuchar" ⁹³ Ese enorme espejo sería la escritura de *Farabeuf* en la que el autor y el lector se abisman hasta confundirse el uno en el otro. Salvador Elizondo como Baudelaire en su prefacio a *Los flours du mal* implica al lector en su trama literaria, al involucramos en su escritura quedamos expuestos a sus celadas, aunque también nos muestra sus tramoyas y sus recursos de taumaturgo: pero a pesar de convertirnos en sus cómplices llamándonos lector. "lector hipócrita, mi prójimo, mi hermano" consigue persuadirnos de ser la víctima propiciatoria del ritual iniciático que el mismo oficia.

El *Grafógrafo* realiza una detallada explicación del clatro y su funcionamiento, al hacerlo muestra el mismo esquema que presentamos en la figura 4 de este trabajo. Guiándonos por algunas letras precisas conseguimos trazar la estrella de 5 puntas que es la analogía del ideograma Iú. El texto dice: "si damos la denominación de norte y sur a cada uno de los orificios según sea que estén colocados arriba o abajo del ecuador, resultará que los orificios de la esfera exterior del clatro, corresponden entre sí, mediante los ejes imaginarios, de la siguiente manera: 1 norte con 4 sur, 2 sur con 5 norte, 3 norte con 6 sur, 4 sur con 1 norte, 5 norte con 2 sur, y 6 sur con 3 norte. Si entonces concedes nuevamente un valor ordinal a los orificios del de la esfera exterior pero no en sentido positivo sino en sentido negativo, es decir el valor 1 para el orificio 6 sur, el valor 2 para el orificio 5 norte, el valor 3 para el orificio 4 sur, y así sucesivamente hasta llegar al valor 6 para el orificio 1 norte, conseguirás una serie ordinal numérica correspondiente a la sucesión en sentido negativo como es la tradición concebirla al emplear el método adivinatorio del *I Ching*, de las líneas que forman los hexagramas". ⁹⁴ En este extracto se hace referencia a las dos secuencias en las que intervienen los ocho trigramas y los cinco estados de mutación, los cuales son puestos en relación a través del mecanismo de las esferas que constituyen al clatro. De modo

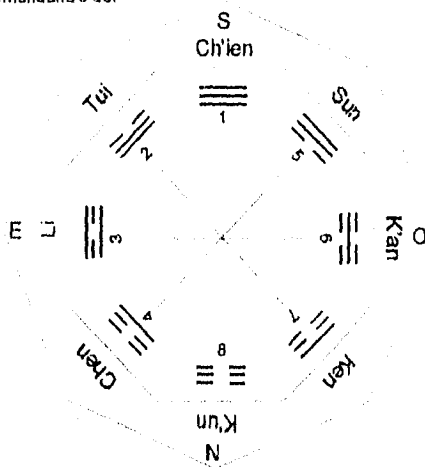
⁹³ *Idem*.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 159.

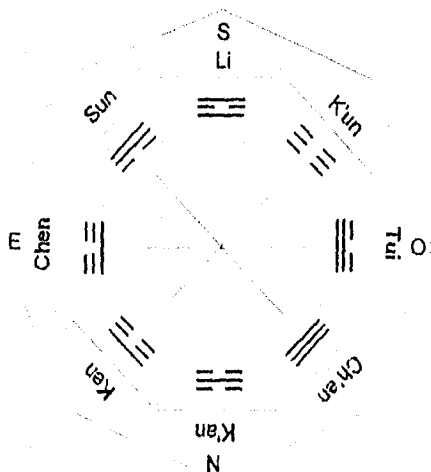
que la Secuencia del Cielo Previo o secuencia Premundana actúa sobre la Secuencia del Cielo Posterior o secuencia del Orden Intramundano. (Vid fig 5)

El mecanismo de las esferas que constituyen al clatro. (Pág. 122)

Secuencia premundana o del cielo previo.



Secuencia del orden intramundano o cielo posterior.



Secuencias premundana e intramundana (Fig. 5)

En la Secuencia Premundana "Cielo y Tierra determinan la dirección. La montaña y el lago mantienen la unión de sus fuerzas. El trueno y el viento se excitan mutuamente. El agua y el fuego no se combaten entre sí. Así se sitúan, entreveradamente, los ocho signos (trigramas). La cuenta de lo que sucede y se desvanece, se basa en el movimiento hacia adelante. El saber lo venidero se basa en el movimiento retrógrado. De ahí que el *Libro de las Mutaciones* tenga números retrógrados " Con respecto al movimiento retrógrado Wilhelm aclara este punto de la siguiente manera: " se trata de un movimiento contrario, regresivo que se va replegando y contrayendo en el transcurso del tiempo, mediante el cual se van formando los gérmenes del porvenir. El conocer este movimiento confiere el conocimiento del futuro" ⁹⁵ Siguiendo la relación que existe entre la especulación numerológica del *Libro de los Documentos* y la doctrina yin - yang del *I Ching*, tenemos que de acuerdo con los cinco estados de mutación, "el Cielo es uno, la Tierra dos, el Cielo tres, la Tierra cuatro, el Cielo cinco, la Tierra seis, el Cielo siete, la Tierra ocho, el Cielo nueve, la Tierra diez." ⁹⁶ Ahora bien, cuando se logra "que queden consumadas las formas de Cielo y Tierra" y éstas forman uno de los ocho signos (trigramas) se obtiene una pequeña consumación, la cual tendrá que continuarse hasta alcanzar el trazo superior o sexta línea a fin de que la imagen se muestre completa. Al leer el capítulo: "sobre los signos y las líneas, el crear y el actuar" del *Ta Chuan* nos encontramos con que: "al hallarse los ocho signos ordenados de acuerdo con la cabal consumación, las imágenes están contenidas en ellos. Luego, al duplicarse, las líneas están contenidas en ellos" así pues "la secuencia, conforme a la consumación, es: 1. Ch'ien, 2. Tui, 3. Li, 4. Chen, 5. Sun, 6. K'an, 7. Ken, 8. K'un." ⁹⁷ Con estos referentes podemos comprender mejor la cita textual de *Farabouf*. Lo que el Gráfico hace es exponer la ubicación de la secuencia del Orden Intramundano que Ella como los lectores debemos

⁹⁵ Libro II: *El Material. Shuo Kua / Discusión de los Trigramas en I Ching*, p. 353 - 354; 356.

⁹⁶ Libro II: *El Material. Ta Chuan / El Gran Tratado en op. cit.*, p. 396 - 397.

⁹⁷ *Ibid* p. 415.

imaginar para trazar las siguientes correspondencias que nos darán las imágenes: 1 norte con 4 sur, 2 sur con 5 norte, 3 norte con 6 sur, pero ya que se trata de concebir este clatro reflejado en el espejo ⁹⁸ entonces la enumeración invierte su dirección, por lo que también se deben unir 4 sur con 1 norte, 5 norte con 2 sur y 6 sur con 3 norte (Vid. fig. 4). La imagen que aparece es la de una estrella que asimismo es analoga al ideograma *liú* (seis). Al sumar los valores numéricos de los trazos resulta el siguiente trigramo:

$$1 \text{ con } 4 = 5$$

$$2 \text{ con } 5 = 7$$

$$3 \text{ con } 6 = 9$$

Los números impares pertenecen al Cielo, es decir a *Ch'ien* / Lo Creativo. Si les asignamos los valores ordinales en sentido negativo como lo propone el Gráficografo, éstos quedan invertidos, como vistos a través de un espejo:

$$6 (1) \text{ con } 3 (4) = 9$$

$$5 (2) \text{ con } 2 (5) = 7$$

$$4 (3) \text{ con } 1 (6) = 5$$

Nuevamente la imagen es *Ch'ien*, al unir ambas imágenes el hexagrama que muestran los trazos es el de 1. *Ch'ien* / Lo Creativo que posiblemente alude a la fuerza luminosa que dimana del clatro. Pero es una luz tan potente que puede cegarnos e imposibilitar la contemplación directa de la imagen. A la luz de la numerología china la lectura que es posible hacer sería ésta: el 1 es el origen y la causa que se dispersa en la multiplicidad del mundo representada por el dígito 4. Aplicándolo al texto de la novela esto significa que el instante que se busca se ha fragmentado de manera tal que sólo con el trabajo de la sabiduría, el entendimiento y la imaginación que cifra el número 5, será posible reunir las partes que constituyen esta ostraka. Ante esta situación surge el conflicto y la escisión, en donde los contrarios se perturban mutuamente, tal como lo muestra el sentido del

⁹⁸ Cf. *Farabeuf*, p. 151.

número 2. Ella padece la inquietud interior característica de quien desea con vehemencia algo que terminará convirtiéndose en una obsesión. Para conseguir lo que ansia tendrá que recurrir al esfuerzo conjunto del entendimiento y la imaginación creadora, guiadas por el consejo del hombre sabio representados tanto por el dígito como por el puesto 5. Este deseo finalmente es superado suspendiéndose así la dialéctica de la pasión, por lo que se logra el cabal cumplimiento resolviéndose la desavenencia que provocara el conflicto. Dicha resolución se halla cifrada en el numeral 3, que al suscitarse alcanza la armonía y el equilibrio interior entre las fuerzas luminosas y oscuras como lo muestra el sentido del número 6. No obstante, cuando se reúne el 3 con el 6 y obtenerse la cabal consumación irrumpe el 9 que representa el final de un ciclo abriéndose al constante recomenzar. La serie se invierte al asignarle nuevamente valores ordinales, pero esta vez en sentido negativo con lo que se reinicia la situación que muestran los numerales. Cuando finalmente comprendemos el sentido de esta imagen logramos sobrepasarla y entonces recurrimos a los ocho signos ordenados de acuerdo con la cabal consumación, es decir los interpretamos según los presenta la Secuencia del Cielo Previo, en donde surgen los hexagramas que presentamos a continuación (Vid. fig. 5).

1 (es) *Ch'ien* con 4 (que es) *Chen*

2 (es) *Tui* con 5 (que es) *Sun*

3 (es) *Li* con 6 (que es) *K'an*.

Cuando en *Farabeuf* se lee 1 norte con 4 sur, esto significa que en la secuencia del Cielo Previo 1 es Ch'ien con 4 que es Chen, por lo que surge el hexagrama:

34. *Ta Chuang / El Poder de lo Grande*

 ----- arriba *Chen*, Lo Suscitativo, el trueno

 ----- abajo *Ch'ien*, Lo Creativo, el Cielo

El tiempo del hexagrama recalca que "la verdadera grandeza se funda en el estar en armonía con lo que es recto. Por eso el noble, en tiempos de gran poder, se cuida de hacer algo que no esté en concordancia con lo que corresponde al orden". De ahí que permanece íntimamente ligado a los principios de derecho y justicia.⁹⁹ Del mismo modo en la secuencia del Cielo Previo deberá leerse también 4 sur con 1 norte, puesto que al invertirse las imágenes que muestran los trigramas a través del espejo con historiado marco dorado, minado y manchado por el tiempo y por todas las cosas que a lo largo de los años se habían reflejado en él, la dirección queda trastocada de tal forma que el norte queda arriba y el sur abajo, así aparece 4 Chen con 1 Ch'ien que transforman el hexagrama en

25 *Wu Wang / La Inocencia:*

 ----- arriba *Ch'ien*, Lo Creativo, el Cielo

 ----- abajo *Chen*, Lo Suscitativo, el trueno

⁹⁹ Libro I: *El texto en I Ching*, p. 126, 125.

Sin embargo el tiempo del hexagrama se encuentra en concordancia con su antecesor reforzando el dictamen que aconseja obrar con apego a la voluntad del Cielo. "El hombre ha recibido desde el Cielo su naturaleza originalmente buena inocente, con el designio de que ésta lo acompañe en todos sus movimientos. Al entregarse a esta índole divina que tiene dentro de sí, alcanza el hombre una límpida inocencia, la cual, sin segundas intenciones en cuanto a recompensas y ventajas, hace sencillamente y con instintiva certeza lo que es recto. Esta certeza instintiva obra elevado éxito, y es propicia mediante la perseverancia." En cambio aquel que se conduzca con un modo de obrar instintivo e irreflexivo, que contravenga la voluntad del Cielo, tan sólo acarreará desgracia.¹⁰⁰ El tiempo que cifran estos hexagramas parece ser una advertencia para los "protagonistas" o mejor dicho para todos aquellos que participamos en esta narración.

2 sur con 5 norte en el Cielo Previo se interpreta como 2 que corresponde a *Tui* con 5 que se refiere a *Sun*.

61. *Chung Fu / La Verdad Interior*

 ----- arriba *Sun*, Lo Suave, el viento

 ----- abajo *Tui*, Lo Sereno, el lago

En la imagen del hexagrama *Chung Fu* se mira cómo

"por sobre el lago sopla el viento y remueve la superficie del agua. Así se manifiestan efectos visibles de lo invisible. El signo se compone de trazos firmes arriba y abajo,

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 181 - 182.

mientras que el centro se halla abierto. Esto señala que el corazón está libre de prejuicios, de modo que está capacitado para acoger la verdad. En cambio, los dos signos parciales (trigramas) contienen en su centro sendos trazos firmes. Esto indica el rigor de la verdad interior manifiesto en sus efectos. Las cualidades de los signos parciales son: arriba suavidad, transigencia frente a los inferiores, abajo aceptación regocijada de la obediencia para con los superiores. Tales condiciones crean la base de una confianza mutua que posibilita los éxitos".¹⁰¹

Esto indicaría la actitud adecuada y correcta con que debe procederse ante la situación que se presenta. Al invertirse las imágenes y trastocar la dirección quedan unidos 5 Sun norte con 2 Tui sur, de donde surge el hexagrama

28. Ta Kuo / La Preponderancia de lo Grande:

 ----- arriba Tui, Lo Sereno, el lago

 ----- abajo Sun, Lo Suave, el viento

Por su parte, el tiempo de *Ta Kuo* se apega más a la situación crítica por la que atraviesan los "protagonistas" debido a que muestra la visión del orden intramundano. Esto hace posible aproximar su sentido preferentemente a las circunstancias específicas que ocurren de acuerdo con el contexto de la novela, así como a la lectura exegética que se lleva a cabo.

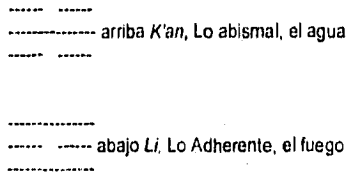
"Lo grande tiene sobrepeso. La carga es excesiva para las fuerzas portadoras. La viga maestra sobre la cual descansa toda la techumbre, se dobla por el medio.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 320.

porque sus puntas de sostén son demasiado débiles para la carga. Se trata de un 'tiempo' con una situación que requiere medidas extraordinarias para ser superada pues constituye de por sí un tiempo de excepción. Es necesario desatar el nudo penetrando suavemente en el sentido de la situación (tal como lo sugiere el atributo del trigramma interior Sun); entonces la transición hacia otras condiciones tendrá éxito. Esto requiere de una gran superioridad por eso el tiempo de la Preponderancia de lo Grande es realmente un tiempo grande." 102

3 norte con 6 sur en la secuencia premundana se lee de la siguiente manera: 3 alude a Li mientras que 6 se refiere a K'an formando el hexagrama:

63. *Chi Chi / Después de la Consumación.*



Este hexagrama es de suma importancia, ya que es el único en el cual todos los trazos se encuentran en su puesto correcto. Además de acuerdo con una antigua tradición "el hexagrama 63. *Chi Chi* nace al intercambiar sus puestos los trazos quinto *yin* y segundo *yang* del hexagrama 11. *T'ai / La Paz*, pero luego se transforma en el hexagrama 12. *P'i / El Estancamiento* cuando también los trazos *yang* primero y tercero siguen el ejemplo del segundo." 103

102 *Ibid.* p. 192 - 193.

103 *Cf. op. cit.*, p. 330

11. T'ai	63. Chi Chi	12. Pi
.....
..... (5º) arriba Kun arriba K'an arriba Ch'ien
.....
..... (3º)
..... (2º) abajo Ch'ien abajo Li abajo K'un
..... (1º)

63. Chi Chi / Después de la Consumación es una elaboración del signo T'ai / La Paz, puesto que "la transición de la confusión al orden ha quedado consumada y, también en los detalles, todo se halla ahora en su sitio." No obstante, "una vez alcanzado el equilibrio cabal, cualquier movimiento puede hacer que del estado de orden surja nuevamente la decadencia. Al único trazo fuerte que se ha trasladado hacia arriba (5º), llevando así a la perfección ese orden en sus pormenores le siguen por su natural tendencia los otros, y así se vuelve a generar súbitamente el hexagrama Pi, el Estancamiento". ¹⁰⁴ La imagen del estado *Después de la Consumación* muestra que "el agua está por encima del fuego. Así el noble reflexiona sobre la desgracia y por anticipado se arma contra ella". ¹⁰⁵ El peligro que anuncia el trigram exterior K'an radica en que el poder energético que entrafía la relación recíproca entre el agua y el fuego pueda perderse a causa de las hostilidades mutuas, que existen por naturaleza entre ambos estados mutantes. Es decir, el fuego si es excesivo consume el agua, la cual al evaporarse se pierde en el aire y si el agua se desborda entonces extingue el fuego. Pero el hecho de que el trigram interior sea Li, la claridad previsor, favorece la situación puesto que el hombre sabio actuará con extrema cautela advirtiendo a tiempo el peligro; de modo que sabrá dominar la naturaleza de los contrarios al encontrar el equilibrio y así logrará evitar el daño. ¹⁰⁶ Sin embargo, la sexta línea al tope anuncia que el peligro es ya inminente. De

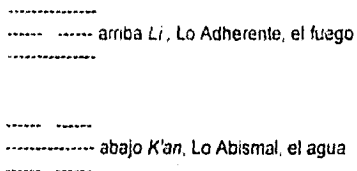
¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 331

¹⁰⁶ *Cf. Libro II: El Material*, p. 331. *Libro III: Los Comentarios*, p. 797 - 798.

hecho sabemos que ella se detiene ante la imagen de *Liú* y queda como suspensa en el vértigo fascinante que la envuelve en desorden y confusión. Por su parte él se deja seducir atraído por esa misma detención, él sabe que ella está en el trance propicio y aún así permanece contemplando el peligro superado. El Grafógrafo impide que acontezca el instante en que la escritura mostraría la llegada del Doctor Farabeuf, por esta razón al no poderse soportar durante mucho tiempo esta situación de aquietamiento y tensión la fuerza creadora y luminosa se extingue irremediamente.¹⁰⁷ Con esto se produce la mutación del hexagrama y al invertirse las imágenes lo que éstas muestran es a 6 sur K'an unido a 3 norte Li según la secuencia del Orden Intramundano:

64. *Wei Chi / Antes de la Consumación*

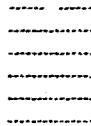


"El signo 64. *Wei Chi* es al mismo tiempo una inversión en el sentido vertical y la pieza opuesta complementaria del anterior 63. *Chi Chi*. Representa la transición de *P'i*, El Estancamiento a *T'ai*, la Paz. Si se los contempla exteriormente, todos los trazos se encuentran fuera de sus puestos, pero todos mantienen una mutua relación (Cf. p. 125). A pesar de la apariencia externa de un completo desorden, interiormente el orden ya se encuentra prefigurado. El trazo fuerte central ha descendido desde arriba y con ello ha establecido el enlace. Todavía no vemos a *K'un* arriba y a *Ch'ien* abajo como en el signo *T'ai*,

¹⁰⁷ De acuerdo con los signos entrecerrados del *Libro de las Mutaciones*, "antes de la Consumación es el agolamiento de lo masculino" Cf. *Libro III Los Comentarios en op. cit.* p. 800 - 801

pero si sus representantes, los sendos trazos centrales, que implican el espíritu y la acción de aquellos: *Li* y *K'an*. Éstos son, en el mundo de lo visible (Cielo Posterior), los representantes de *K'un* y *Ch'ien*, y ocupan los lugares de estos últimos en el Sur (*Li*) y en el Norte (*K'an*)" (Cf fig. 5, secuencias del Cielo Previo y del Cielo Posterior).¹⁰⁸

Con el hexagrama 64. *Wei Chi* concluye el *Libro de las Mutaciones*, pero el texto de la sexta línea al tope recomienza el ciclo con la misma idea que expresan los signos entrecerrados. la conclusión que muestran es el signo 43 *Kuai* / *El Desbordamiento*, en donde lo fuerte se vuelve resuellamente contra lo débil.



La imagen de la estrella de seis puntas irrumpe finalmente en el mundo de lo visible, sin embargo Farabeuf no llega. Si buscáramos el *grund* de este impedimento, la numerología es la que puede aportarla con toda claridad. Si concedemos solamente el valor ordinal negativo y siguiendo ese orden enumeramos los 6 hexagramas que han aparecido, tendríamos que al inicio 64. *Wei Chi*, $6 + 4 = 10$ el número de la Tierra,¹⁰⁹ es decir una línea *yin*; 63. *Chi Chi*, $6 + 3 = 9$ un trazo firme *yang*; 28. *Ta Kuo*, $2 + 8 = 10$ un trazo débil *yin*; 61. *Chung Fu*, $6 + 1 = 7$ que es un trazo luminoso quieto *yang*; 25. *Wu Wang*, $2 + 5 = 7$ una línea quieta *yang*; 34. *Ta Chuang*, $3 + 4 = 7$ un trazo firme *yang* igualmente quieto. Estas líneas se ordenan preferentemente de esta forma ya que centrándonos en el tiempo de cada par de hexagramas, uno de los cuales es el resultado de invertir la posición de los trigramas

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 801 - 802

¹⁰⁹ Cf. *Libro III: Los Comentarios*, p. 599; *Libro II: El Maternal*, p. 396.

cuando se trastoca la dirección Sur (arriba) y Norte (abajo) y quedan entonces dispuestos el Norte arriba y el Sur abajo, así pues declamos que el sentido de cada una de las tres parejas de hexagramas se descubre como una referencia a cada uno de los aspectos integrales del Cosmos que comprende la situación para el *I Ching*. Por lo que el 64 y el 63 se refieren al binomio de la Tierra, al del mundo de lo visible es decir, al Cielo Posterior, 28 y 61 se refieren a la línea conductual del Hombre, por su parte en los hexagramas 25 y 34, el primero alude a la necesidad de apearse a la voluntad del Cielo y el segundo a la armonía que reina cuando se alcanza esta concordancia proveniente del ámbito celeste. De aquí surge la imagen del siguiente hexagrama:

6. *Sung / El Conflicto*

Cielo (7)	-----	-----	
(7)	-----	-----	arriba <i>Ch'ien</i> , Lo Creativo, el Cielo
Hombre (7)	-----	-----	
(10)	-----	-----	abajo <i>K'an</i> , Lo Abismal, el agua
Tierra (9)	-----	-----	
(10)	-----	-----	

El *Conflicto* interior es quien impide la *Resolución* que auguran los hexagramas cifrados en el ideograma *liú* cuando éste es trazado en la Secuencia del Cielo Posterior, puesto que el tiempo de 6. *Sung* advierte que llevar las cosas hasta el fin trae desventura. En cambio lo que si resulta propicio para tal situación consiste en ver al Gran Hombre, ¹¹⁰ pero ese gran hombre se ha convertido en el Godot a quien inútilmente aguardan los personajes, identidades difusas, deícticos que simultáneamente somos lectores, protagónicos y verdugos, víctimas cómplices. Por último, si retornamos al fragmento de la página 147 de la novela, cuando él dice: "es preciso estudiar la configuración de los verdugos... es importantísimo... forman un dodecaedro con seis cúspides visibles... son seis los verdugos que actúan sobre el

¹¹⁰ Cf. Libro III. Los Comentarios, p. 507

cuerpo del supliciado, seis... como las líneas del hexagrama... *yin-yang*... como el *t'ai ki* también: la conjunción de dos seises..."¹¹¹ nos encontramos ante la presencia reiterada del número 6, así como a la de su duplicación. La conjunción de dos seises y la forma de un dodecaedro de seis cúspides visibles aluden, muy probablemente, a la mutación del segundo trazo *yang* mutable (9) del hexagrama 6. *Sung*, el cual se transforma, en cierta manera se funde en un trazo *yin* mientras que los demás trazos permanecen quietos apareciendo un nuevo hexagrama:

6. *Sung / El Conflicto*

----- (9) abajo K'an

12. *P'i / El Estancamiento*

----- arriba Ch'ien

----- abajo K'un

Es decir que cuando la *Resolución* se ve impedida por el *Conflicto* surge la idea del *Estancamiento*, de esta manera se presenta un encuentro aparente, una convergencia, entre ambos signos. Aun cuando Salvador Elizondo afirma que "el signo numérico chino que representa al seis es /.../ el del hexagrama que se utiliza en el *Ching* para la identificación de los enigmas /y que/ el hexagrama que corresponde al 6 chino, contesta a los enigmas que los hombres se plantean",¹¹² sin embargo en *Farabeuf* el conflicto se resuelve en estancamiento y no en detención, con lo que se reitera una vez más el carácter cíclico de la novela.

Por otra parte está *t'ai ki* o *t'ai chi*, según se pronuncie el fonema en su variante

¹¹¹ S. E., *Farabeuf*, p. 147.

¹¹² S. E. cit. por Margo Glantz, "Farabeuf, escritura barroca y novela mexicana" en *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*, p. 23

japonesa o china. *Ch'i* es el orden armonioso de las cinco fuerzas vitales o estados mutantes, al que el **Libro de las Mutaciones** traduce como el Gran Comienzo Original, el Gran Fundamento o *T'ai Chi*, por consiguiente conocer esta fuerza primigenia generadora de la armonía significa reunirse con lo Eterno, es decir, alcanzar la Visión Profunda.¹¹³ Al comprender lo que prefigura el ideograma *liú*, el principio del orden cósmico se activa comenzando en Lo Creativo, para después transitar hacia el hexagrama 63 *Chi Chi* que Octavio Paz identifica con el signo de la unión sexual. El hexagrama *Después de la Consumación* "es un momento y una situación en el orden natural: el chino no aspira a inmovilizarlo como el indio, sino a repetirlo en el instante que señale la conjunción de los signos. Si el universo es cíclico y fluido, la inmortalidad debe ser vida que fluye y recurre."¹¹⁴ Por consiguiente la consumación requiere que se lleve a cabo la Reunión (45. *Ts'ui*) que consiste en la penetración profunda de las fuerzas Creativas (*Ch'ien*) en las fuerzas Receptivas (*K'un*), mismas que en el mundo de lo visible son representadas por *Li* y *K'an*.¹¹⁵ Lo cual no sucederá porque el Hombre Adecuado así como el recuerdo jamás irrumpen en la habitación, Él nunca logra estar presente.¹¹⁶

¹¹³ "En el clásico texto chino *I Ching* se nos muestra que en el principio está el Gran Fundamento (*T'ai Chi*) que genera los Dos Modos Primarios (*yin-yang*), los cuales producen las Cuatro Formas y éstas originan los Ocho Elementos que pretenden condensar los cambios del cosmos, la sociedad y los hombres; la combinación de ellos da cabida a otros sesenta y cuatro hexagramas que comprenden todas las posibles situaciones." Kwon Tae Jung Kim, "Breve panorama de los Discos visuales y del *I Ching*" en *El elemento oriental en la poesía de Octavio Paz*, p. 50 - 51

¹¹⁴ O. Paz cit. por Kwon Tae Jung Kim en op. cit., p. 51

¹¹⁵ Cf. Libro III: Los Comentarios. Hexagrama 64 *Wei Chi / Después de la Consumación*, p. 802

¹¹⁶ Esta es la última ironía con la que el Grafógrafo nos despide de sus dominios, al mostrarnos el *Final de partida*: "Esto avanza. Esto avanza. Algo va siguiendo su curso." Parece que comenzábamos a comprender pero ese número 9 nos devuelve al comienzo. "Instantes nulos, siempre nulos." "Es inútil aguardar su aparición." "Yo

nunca he estado aquí / lector, lector hipócrita, mi prójimo, mi hermano!... Yo nunca he estado aquí . Ausente, siempre. Todo se ha hecho sin mí..." ¿Recuerdas mi advertencia? es peligroso asomarse, es expuesto entrometerse. "No tengo ya nada que decir, pero todo se me queda, he ganado "

"Entre el pensamiento y el acto cae la sombra."

T. S. Eliot

Si lo inefable continúa siéndolo a pesar del acto transgresor que procura detentarlo, si entre lo que se concibe mentalmente como posibilidad al pretender concretarse aparece siempre como la *producción de cosas ausentes*, a las que se tiende sin lograr alcanzarlas jamás, entonces el hombre adecuado, el hombre sabio, aquél que nunca logra estar presente es justamente la personificación alegórica, analógica del *espacio literario*. El deseo que impulsa al autor Salvador Elizondo a escribir *Farabeuf* se le impone con el pulso obsesivo de la pasión, sin embargo él sabe que " la consecución de una frase significa la abolición del pensamiento que la inspiró." ¹ En la palabra persiste una nostalgia por ese vínculo de pertenencia interrumpido, la palabra ha sido arrojada mediante la ejecución de un acto que la vuelve irremisible. Éste es el deseo recordado que pesa sobre la manifestación, al darse a conocer el pensamiento ya es otro, distinto, diferente, hay algo que lo separa y lo interrumpe, imponiéndose al pensamiento el rigor y la pesadumbre de la expresión, del extravío. Por eso en su texto Elizondo busca protestar contra lo irreversible, en esto consiste la auténtica imposibilidad del instante. Inmerso en el espacio literario y transcurriendo en el eterno tormento de la agonía, en el preciso instante en que está muriendo la idea al materializarse en escritura, se instaura en el texto una densa atmósfera hostil y confusa, aparentemente irresoluble, por consiguiente *Farabeuf* adquiere la apariencia de un áporo espacio temporal como el que debe recorrer el cabalista en la *Torah*. La novela expone su razonamiento transcribiéndose como un laberinto reiterado, obsesivo y apasionado que presenta dificultades lógicas insuperables, ante esto el tao (camino, sentido) solamente puede ser mostrado por las líneas y las imágenes por lo que el Grafógrafo recurre a los hexagramas en

¹ Jean Reverzy cit. por Janvier Ludovic en *Una palabra exigente. El nouveau roman*, p. 240.

busca de su Ariadna ² Es así que la aspiración se reconcilia con lo que intenta nombrar, la aproximación sin ser justamente lo que acucia el escritor es también una forma de dar a conocer, de aludir lo que procura translucir a través de las palabras, es decir, que éstas resumen esa presencia ausente. Cuando Salvador Elizondo asume esta nostalgia, en que se le ha convertido el pensamiento (la idea), la *sobrepasa* logrando sostenerla, para entonces ya es el otro: el Grafógrafo. Él como Valéry busca únicamente "las posibilidades de su propia mente a través de la escritura /.../ la posibilidad del libre desarrollo de las ideas"; ³ de donde habrán de surgir aquellas expoliciones en las que Salvador Elizondo va reconociéndose: "Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo /.../" ⁴

Se nos condena a deambular por los mendaces meandros de la obsesión que invisiblemente se han impregnado en el papel, en la memoria, en la persistencia de un recuerdo que se obstina en transformarse definitivamente en olvido. En su condición de ser anterior a todos y de ser el que llega después de todos el doctor Farabeuf nunca logra estar presente, en el momento preciso de su llegada o de su partida se lleva a cabo la detención de esa acción extrema que significaría el que finalmente los hechos se sucedieran, consiguiendo anular los efectos del aquietamiento y el estancamiento. Invariablemente las imágenes muestran el antes y el después de la consumación de ese acto (*coitus interruptus*) un acto que cifra en "un instante que nunca habrá llegado todavía jamás /y/ en el que medra

² "Por el hecho de llegar el *Libro de la Mutaciones* hasta las profundidades de las regiones inconscientes, quedan excluidos tanto el espacio como el tiempo. El espacio en cuanto principio de la vanación y la confusión, se ve superado mediante la profundidad, mediante lo simple, el tiempo, en cuanto principio de la incertidumbre, se ve superado mediante lo fácil, lo germinal." *Ta Chuan / El Gran Tratado en I Ching*, p. 404.

³ S. E. cit por Jorge Ruffinelli en "*Farabeuf y después*", p. 167

⁴ S. E., "El Grafógrafo" en *El Grafógrafo*, p. 9.

eternamente y fuera del cual no puede existir." el sentido de toda una vida.⁵ Circundando ese instante, asediándolo se hacían las palabras que sin tocarlo lo aluden, cien mil veces lo insinúan sin trascenderlo.⁶ Errar es el inverso del encuentro y de la llegada, es decir de la reunión, de la consumación y de la paz. Únicamente somos el grotesco reflejo de Sísifo.⁷ Errabundos, exiliados no ya de la certeza que da la verdad sino que incluso nos hallamos apartados de su sola posibilidad, inmersos en la fatal condición del retorno, del recomienzo y la repetición que vuelven inútil cualquier esfuerzo, descubrimos que al sentimiento de extrañeza se une el *déjà vu*, "donde lo irremisible toma la forma de una repetición sin fin, donde lo mismo está dado en el vértigo del desdoblamiento, donde no podemos conocer sino reconocer".⁸ El error inicial consiste en haber considerado al comienzo como principio, siendo que en *Farabeuf* el recomienzo es siempre anterior al comienzo mismo, de ahí su apariencia siniestra, angustiosa. Pretendíamos transgredir esta condición y lo que conseguimos fue dejar al descubierto la presencia inquietante del que debía permanecer únicamente bajo la forma de ausencia.⁹ Pero ya es demasiado tarde, discernimos su silueta borrosa y recibimos la luz de lo oscuro por lo que antes que la reunión sea posible la mente es capaz de reconocer sin lugar a dudas lo que desea aún sin conocerlo. Su mirada es tan

⁵ S. E., "Futuro imperfecto" en *op. cit.*, p. 85.

⁶ "No es que no pase, nunca es superado, llega y regresa sin cesar, es el horror y la confusión y la incertidumbre de la repetición eterna." Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 227.

⁷ Jadeantes acompañamos a Farabeuf en su penoso ascenso por las tortuosas escaleras inspiradas en las Carceri de Piranesi, como si aquel maletín de cuero negro pesara mucho. En cada descanso nos detenemos unos instantes para recobrar el aliento (...). Una vez /repuestos/ recogemos el maletín que habíamos dejado en el suelo y proseguimos la ascensión hasta la línea al tope del sexto puesto. Cf. *Farabeuf*, p. 46.

⁸ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 232.

⁹ Los versos de la cimitarra cuyo significado obsesiona a Vathek, detentan una última advertencia dirigida al exegeta: "Desgraciado el osado que desea saber lo que debiera ignorar y emprender lo que es superior a su poder."

tan presente en la penumbra que

"en aquel momento empezó a caer la noche. Esta impresión había cobrado evidencia con la mirada de aquel hombre ('de aquel desconocido') inmóvil, con la vista fija en la ventana y que, tal vez, evocaba un recuerdo lejano al cual ahora nosotros estábamos íntimamente ligados. Su presencia es como la inminencia de la llegada de la noche. Algo en su mirada que parecía sondear el recuerdo nos iba quitando la luz para darnos, en vez de ella, la sombra. ¿Quién es ese hombre que lleva la noche consigo dondequiera que va?"¹⁰

Ella lo sabe por lo que afronta el riesgo de sostener frente a frente su mirada. la mirada persuasiva de aquel hombre que la fija a su deseo de transformarla en la otra. entonces Mme. Farabeuf asume la *impersonatio* que él mismo le ha creado. No obstante, para alcanzar la consumación es indispensable que Ella se deje habitar por ese otro ser, por esa presencia que permanece en apariencia ausente. Oculta en sus dominios nocturnos surge Lilith, el reverso de Venus Urania (Amor Sacro), a fin de conducirnos. Lilith aquella a quien ya no es tolerable mirar de frente es la transgresora por antonomasia, la insubordinada que no recibe castigo puesto que se autoexilia optando por el otro lado, el lado oscuro de la Creación. Impelida por su deseo irrefrenable de búsqueda desmesurada e insaciable, es la única que se arriesga a desentrañar el ámbito de lo vedado.¹¹ Su presencia ausente se ha ido dejando sentir en el transcurso de la novela, ella es la identidad oculta en el cuadro de Tiziano debido a que está condenada a no poder mirarse nunca al espejo, por eso debe huir de su propia imagen y jamás podrá reconocerse a sí misma ni nombrarse.¹²

William Beckford, *Vathek*, p. 75.

¹⁰ S. E. Farabeuf, p. 66.

¹¹ Lilith se sabe poderosa: Dios mismo al crearla, le ha otorgado ese poder al revelarle su nombre. Entonces ella pronuncia el nombre inefable y con ello libera al mundo de las ataduras (límites) del conocimiento y sobre todo de la imaginación." Esther Cohen D. *La palabra inconclusa*, p. 98.

¹² Es a Ella a quien el amante fascinado contempla con un amor infinito, y sin poder reconocerla la inquiera

En el momento en que Ella es la otra, la Hechicera según el *I Ching*, surge simultáneamente la cara oculta y tenebrosa de Lilith, la presencia femenina que trastoca los límites y profana los principios del *Ta Chuan*. Se halla próximo el instante de la *gran consumación*, Lilith es el fuego penetrante y voraz que oscurece la luz y de algún modo su esencia se análoga con el sentido del trigramo *Li* (Lo Adherente, el fuego), ya que de acuerdo con la tradición cabalista, los elementos que se atribuyen a la entidad masculina y a la femenina quedan trastocados debido a la marca del signo sagrado que porta el varón (la circuncisión). Así que el agua y la tierra por sus características menos indeterminadas se asocian al principio masculino, mientras que el aire y el fuego por inaprehensibles y no dejar huella se relacionan con la esencia femenina.¹³ Por su parte el amante se identifica con el agua, él es *K'an* el peligroso oleaje que irrumpe. En la secuencia intramundana *Li* y *K'an* se combaten, unas veces el agua se desborda y extingue al fuego, otras es el fuego el que consume al agua. Pero en la secuencia premundana a pesar de que al comienzo reinan la confusión y el desorden, *Antes de la Consumación* Ella es *Li* y Él es *K'an* y ya no se atacan, por lo que *Después de la Consumación* Ella es *Ch'ien* y Él es *K'un* siendo posible que lo mismo se suscite la *Paz* que el *Estancamiento*.

Si concedemos que la obra recibe la luz de lo obscuro, como asevera Maurice Blanchot, esto explicaría por qué al consultar el *Libro de las Mutaciones* a fin de indagar sobre la esencia de *Farabeuf*, recibí como respuesta el hexagrama 36. *Ming I / El Oscurecimiento de la Luz* (Lesión de lo Claro). El tiempo del hexagrama muestra a un hombre tenebroso, el Doctor Farabeuf, ocupando el puesto de autoridad por lo que el hombre capaz y sabio, el hombre adecuado, aquél que nunca logra estar presente más que bajo la apariencia

desconcertado. "¿Quién eres, pues que así te presentas hecha toda de sombras a pesar de tu traje blanco de enfermera?" S. E., *Farabeuf*, p. 121.

¹³ Cf. Esther Cohen, *op. cit.*, p. 104.

de lo ausente, sufre daño a causa del nefasto influjo del caudillo de las tinieblas.¹⁴ Según queda expuesto en los capítulos "La mejor estrategia: el ataque" y "¡Al asalto!" las cárceles de la idea fija y de la pasión son riesgosas espirales que pueden romper la mente en mil pedazos, por lo que el hombre tenebroso podría considerarse como la personificación de la imposibilidad del instante que tortura, obsesiona y fascina al obrador al escritor Salvador Elizondo adoptando la apariencia de la nostalgia, misma que persuasivamente le comunica a su lector. Atendiendo a esta circunstancia, al leer el dictamen del hexagrama *Ming I* y sus diferentes líneas se comprende que constituyen el llamado ulterior tanto para el escritor como para el exégeta, así como la sentencia para la potencia tenebrosa. El dictamen afirma que ante las situaciones adversas se debe conservar una actitud interior perseverante, sin embargo se tendrá que obrar cautelosamente y ocultarla en forma de voluntad y claridad. Asimismo, se procederá con reserva a fin de no atraer inútilmente sobre uno enemistades poderosas. Ésta ha sido la labor central del escritor perseverar en su intento por detentar en las palabras y las imágenes lo indecible, aquello que acontece en el escenario de su mente detrás del ojo y no ante él. Llegado el momento, tanto para el escritor como para el lector la situación se torna insostenible, por lo que la línea del cuarto puesto advierte que "se está a tiempo y en condiciones de abandonar el lugar de la calamidad antes de que ésta irrumpa". Se halla uno tan riesgosamente cerca del hombre tenebroso que ya es posible intuir sus maquinaciones, así que "si uno intentara quedarse se sacrificarla inútilmente".¹⁵ Intentar forzar la situación equivaldría a un desafío abierto con el que sólo se conseguiría ubicarse en el ápice del peligro. Quizá fuera preferible apartarse de la visión directa de *liú*, huir hacia lo más profundo del olvido y continuar errante, ya que parafraseando a Schiller sólo el error es la vida y el saber es siempre la muerte.¹⁶ Sin embargo, "ausentes como estábamos de todo

¹⁴ Libro I: *El Texto en I Ching*, p. 222

¹⁵ *Ibid.*, p. 224. Libro III: *los Comenianos*, p. 658

¹⁶ ¿Hubieras huido? Sí, hubieras huido aterrado ante la imagen imaginada / / hubieras huido para siempre hacia

todo lo que nos rodeaba, en la contemplación de ese rostro apasionante, no nos dimos cuenta de que *habla pasado la noche*, de que *habla llegado hasta nosotros*, disfrazada con la tibieza del *deseo consumado* y con la luz del alba, *la muerte*." ¹⁷

En la parte final del capítulo II de *Farabeuf* irrumpe el sentido del nueve en el cuarto lugar del hexagrama 43. *Kuai*, sin embargo él sugiere la posibilidad de que el trazo *yin* del sexto puesto pudiese ser el que finalmente lograra aproximarnos a la comprensión de esa inquietante imagen: "*cesa el llanto, llega la muerte*". ¹⁸ ¿Lo recuerdas...? Tal vez si hicieramos un recuento de los sucesos su significado nos fuese asequible.

"Tres veces lo hubiera intentado. Apoyada en el lado opuesto de la cerradura, tres veces hubiera alargado el brazo para alcanzar la manija de la cerradura y tres veces hubiera esperado que una voz interior te alentara en ese esfuerzo descomunal. Tres veces hubiera caído tu mano sin atreverse a hacer girar aquella manija y cerrando los ojos hubieras tratado de imaginar, tres veces fugazmente, temerosa de acertar a descubrirla, la realidad que te aguardaba más allá de aquel quicio. Hubieras cerrado los ojos tres veces mientras tu mano caía suavemente y se posaba, rozándolos apenas, entre los pliegues de tu falda y te hubieras preguntado tres veces mil veces en un sólo instante cuál era el sentido de ese temor que te habla congelado allí". ¹⁹

Primero fue la reiterada presencia del número tres, por eso al arrojar las monedas

un olvido cuya única concreción hubiera sido un signo escrito sobre la humedad de un vidrio empañado, sobre una ventana contra la que se abate la lluvia. Hubieras huido /.../ porque cada vez que tu rostro se refleja en ese espejo que siempre nos ha presentido tienes la muerte, tu muerte que se esconde en esa calavera espléndida; tu muerte que es el rostro de Farabeuf, tu muerte que es la contestación a la pregunta que ella hace siempre a una tabla cubierta de letras y números. tu muerte que ni siquiera es tu propia muerte." S. E., *Farabeuf*, p. 110.

¹⁷ *Ibid.*, p. 100 (La cursiva es mía).

¹⁸ *Cf.*, p. 56.

¹⁹ *Ibid.*, p. 115 - 116.

apareció 3 *Chung / La Dificultad Inicial*. Al tope un seis anuncia: "Caballo y carro se separan. Lágrimas de sangre se derraman. ¿Cómo podría uno quedarse mucho tiempo en semejante situación!",²⁰ por lo que ha sido necesario cambiar de actitud y comenzar una nueva. Entonces te transformaste en la Otra "esperando tan sólo que la mano de Farabeuf al tocar en la puerta, rompiera aquel encantamiento maligno" porque tú sola no podías. De modo que cuando lanzaste de nueva cuenta las monedas, el hexagrama que construyeron los trazos fue 45. *T'sui / La Reunión*. La línea del sexto puesto anunciaba: "Lamentos y suspiros, ¡lágrimas a raudales! Ningún defecto. Él no se tranquiliza allá arriba."²¹ Y en efecto, tú como ese trazo yin en el sexto puesto no encontraste sosiego mientras él siempre se encontraba a punto de llegar, hasta que a través de los cristales empañados su mirada penetrante te fijó a su deseo, poseyéndote mucho antes de haber cruzado el umbral. Abandonándose a su abrazo, Liiith le abre su cuerpo para que el hombre tenebroso penetre en ella como el puñal penetra en la herida.²² Buscando en los resquicios de la muerte, queriendo avanzar por encima de todo, incluso de la propia muerte, con ella alcanzamos el significado de la sexta línea al tope que tal vez nos permita comprender el significado de esa imagen y la verdad de ese instante.

Por tercera ocasión consultaste el *I Ching* y las monedas al caer formaron el hexagrama 43. *Kuai / El Desbordamiento*, cuyo sexto lugar asevera: "Ningún llamado. Finalmente llega la desventura."²³ Ese es el motivo por el cual él habla dicho que si lanzaras de nueva cuenta las tres monedas y cayeran tres yin en el sexto lugar, tal vez comprenderíamos el significado de esa imagen, es decir, tres veces tres trazos yin ($3 \times 3 = 9$)

²⁰ Libro III: Los Comentarios en *I Ching*, p. 494.

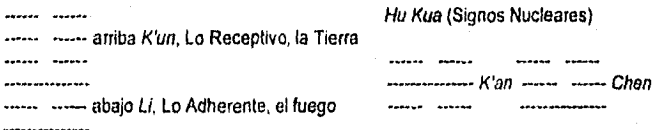
²¹ *Ibid.*, p. 707.

²² Cf. *Farabeuf*, p. 54 y 100 - 101.

²³ Libro III: Los Comentarios, p. 254.

en los tres hexagramas: 3. *Chun / La Dificultad Inicial*, 45. *T'sui / La Reunión*, 43. *Kuai / El Desbordamiento* finalmente: cesa el llanto, llega la muerte. La primera vez el hexagrama fue 3. *Chun*. A la luz de la numerología china el 3 significa sobrepasar el deseo, sostener la condición de la pasión y de la obsesión que irremisiblemente nos vinculan a la fuerza transgresora que insufla nuestra nostalgia. La segunda ocasión el yin del sexto lugar correspondía al hexagrama 45. *T'sui*. En su tiempo quedaban reunidos el final y el recomienzo, puesto que $4 + 5 = 9$. La dialéctica de la pasión y la obsesión queda cifrada en el recomienzo al que alude el número IX en el que el final de *Farabouf* queda oculto (IX capítulos). En la novela, la muerte constituye el paso decisivo que demuestra como después de ese trazo final algo sigue siendo posible. Cuando por tercera vez cae el trazo yin en el sexto lugar irrumpe la imagen del hexagrama 43. *Kuai*, en apariencia el desbordamiento se muestra como la visión directa del vacío. No obstante, esta secreta pasión líquida, esta clepsidra de sangre destila una sabiduría oculta, porque $4 + 3 = 7$. Así pues, el sentido de esta sabiduría oculta radica en el texto de las dos últimas líneas del hexagrama:

36. *Ming / El Oscurecimiento de la Luz.*



Seis en el quinto puesto "las dificultades no lo avasallan, pues él se encuentra en la cúspide del trigram nuclear *Chen* (Lo Suscitativo), mediante el movimiento sale de las dificultades, y la luz (*Li*) amenazada por el peligro (*K'an*) no puede ser extinguida a pesar de todo".²⁴ Nuevamente aparecen los trigramas *Li* y *K'an*, lo luminoso y lo abismal, la claridad y

²⁴ Cf. Libro III. *Los Contentanos*. p. 655 - 656

el peligro, el fuego y el agua. K'un constituye el trigramma superior del hexagrama 36 *Ming I*, por su parte Li, que en la secuencia intramundana representa a Ch'ien, es el trigramma inferior del signo que muestra como los trazos oscuros yin eclipsan a los trazos luminosos yang y de alguna manera esta disposición de las imágenes se transforma en la metáfora del hexagrama 12. *P'i / El Estancamiento*. Aunque lo luminoso es lacerado por lo oscuro, su resplandor tan sólo se vela sin extinguirse. Si bien la esencia de ese instante yace oculta en un foso, en el sarcófago helénico plasmado en una pintura de Tiziano, en la zona abismal del océano, precisamente de ahí donde se alcanza el colmo de las tinieblas emergerá la luz. La obscuridad no es capaz de retener a Li en forma duradera debido a que Chen lo impulsa a transitar, sólo habrá que aguardar a que llegue su tiempo. Porque el mal que instauran Lilit y el hombre tenebroso, asumiendo la *impersonatio* de la pasión y del la obsesión, ha de disiparse en el preciso instante en que venza plenamente al bien, es decir, a la paz, la quietud y la lucidez, consumiéndose así la fuerza a la cual hasta ese momento debieron su existencia. No obstante, 36. *Ming I* ($3 + 6 = 9$) cifra nuevamente el recommienzo. ²⁵

²⁵ "Muchas obras nos conmueven porque en ellas aún vemos la huella del autor que se alejó apresuradamente en la impaciencia de terminarla, con el temor de no poder volver a la luz del día si no la terminaba. En estas obras demasiado grandes, más grandes que el autor, siempre se deja presentir el momento supremo, el punto casi central donde el autor, si se mantiene, morirá en la tarea. A partir de este punto mortal vemos alejarse a los grandes creadores viriles, pero lentamente, casi apaciblemente, y volver con paso calma hacia la superficie que el trazado regular y firme del radió permite luego redondear según las perfecciones de la esfera. Pero cuantos otros no puedan sino arrancarse con una violencia sin armonía a la atracción irresistible del centro, cuántos dejan detrás de sí cicatrices de heridas mal cerradas, huellas de sus huidas sucesivas, de sus retornos desconsolados, de sus ir y venir aberrantes. Los más sinceros dejan abiertamente al abandono lo que ellos mismos abandonaron. Otros ocultan las ruinas y esta disimulación se convierte en la única verdad de su libro." Maurice Blanchot *El espacio literario*, p. 48. La opinión de la crítica se polarizó respecto al impacto inicial provocado por la publicación de *Farabeuf* en 1965, no obstante la novela ha sido objeto de sucesivas revisiones que intentan comprender y apreciar a la novela en sí misma penetrando su sentido profundo, redescubriendo al texto y al propio Elizondo

Bibliografía:

ARANDA LUNA, Javier (comp.), *Biblioteca personal. 51 escritores*. México, Cal y arena, 1989.

AUERBACH, Eric, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*.
México, FCE, 1950.

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona - Buenos Aires -
México, Eds. Paidós, 1994.

BATAILLE, George, *La experiencia interior*. Madrid, Taurus, 1972.

El erotismo. Barcelona, Tusquets, 1979.

Las lágrimas de Eros. Barcelona, Tusquets, 1981.

BECKETT, Samuel, *Proust por Beckett*. Madrid, Nostromo Edits., 1975.

BECKFORD, William, *Vathek*. Barcelona, Seix Barral, 1969.

BENEDETTI, Mario, "Marcel Proust y el sentido de la culpa" en *Crítica cómplice*. Madrid,
Alianza Editorial, 1988.

BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*. Barcelona, Paidós, 1992.

El libro que vendrá. Venezuela, Monte Avila Edits., 1969.

BLOCH-MICHEL, Jean, *La "nueva novela"*. Madrid, Eds. Guadarrama, 1967.

BONET, Laureano, *De Galdós a Robbe-Grillet*. Madrid, Taurus, 1972.

BOURNEUF, Roland y OUELLET. Real, *La novela*. Barcelona, Ariel, 1985.

CANO GAVIRIA, Ricardo, "*Salvador Elizondo o el suplicio como escritura*" en *Quimera* n° 15, enero 1982.

CASTAÑÓN, Adolfo, "*Las ficciones de Salvador Elizondo*" en *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos. 1*. México, Vuelta, 1993.

CICERON, Marco Tulio. *De la adivinación*. Introd., trad. y notas del Dr. Julio Pimentel Álvarez UNAM, 1988.

COHEN, Esther D., *La palabra inconclusa (siete ensayos sobre la cábala)* UNAM, 1991.

CURLEY, Dermont F., *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*. México, FCE, 1989.

CHAUSSEGUET-SMIRGEL, Janine, "*A propos de L'année dernière a Marienbad: pour une méthodologie d'approche psychanalytique de l'oeuvre d'art*" en *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*. Paris, Petite bibliothèque payot, 1985.

DELEUZE, Gilles, *Proust y los signos*. Barcelona, Anagrama, 1972.

DIDEROT, Denis, *Novelas. La Religiosa. El sobrino de Rameu. Jacques el Fatalista*. Pról. Pierre Chartier. Trad. y notas Félix Azúa. Madrid, Eds. Alfaguara, 1979.

DOMINGUEZ MICHAEL, Christopher, *Libro cuarto. La modernidad suspendida en Antología de la narrativa mexicana del siglo xx*. México, FCE, 1991.

DURAN, Manuel. *Tríptico mexicano. Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Salvador Elizondo*. México, SEP / SETENTAS, 1973.

EDER, Rita, *Gironella*. UNAM, 1981.

ELIZONDO, Salvador, *Antología personal*. México, FCE, 1974.

Autobiografía. Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos.

México, Empresas Editoriales, 1966.

"Geoge Bataille y *La experiencia interior*" en *Sábado* suplemento de *unomásuno*, 29 de febrero 1992 / 752.

Camara lucida. México, Vuelta, 1992 (1ª ed. Joaquín Mortiz, 1983).

Contextos. México, Vuelta, 1992 (1ª ed. SEP / SETENTAS, 1973).

Cuaderno de escritura. México. FCE / CREA, 1988 (1ª ed. Universidad de Guanajuato, 1969).

Elsinore. México, Vuelta, 1992 (1ª ed. Ediciones del equilibrista, 1988).

Estanquillo. México, Vuelta, 1993.

Farabeuf. México. SEP / Joaquín Mortiz, 1985 (1ª ed. Joaquín Mortiz, 1965).

El Grafógrafo. México, Vuelta, 1992 (1ª ed. Joaquín Mortiz, 1972).

El hipogeo secreto. México, Vuelta, 1992 (1ª ed. Joaquín Mortiz, 1968).

La luz que regresa. Antología. México, FCE, 1985.

Miscat o Ha llegado la señora marquesa.. México, Vuelta, 1992 (1ª ed. Editorial Oasis, 1981).

Museo poético. Antología didáctica de la poesía mexicana moderna. Introd., selec. y notas de Salvador Elizondo. UNAM. 1974.

Narda o el verano. México, Vuelta, 1992 (1ª ed. Ediciones Era, 1964).

Poemas (ed. privada, ejemplar no. 71), México, 1960.

El retrato de Zoe y otras mentiras. México, Vuelta, 1992 (1ª ed. Joaquín Mortiz, 1969)

Teoría del infierno y otros ensayos. México, El Colegio Nacional Ediciones del Equilibrista, 1992.

Luchino Visconti. UNAM, 1963 (Cuadernos de cine, 11).

EONATAIGER, SCHULTZ, GUMBEL, *et al.*, *Filosofía de la ciencia literaria*. México, FCE, 1983.

Erotismo y destrucción (congreso). Madrid, Edit. Fundamentos, 1983.

FARABEUF, Louis Hubert, *Précis de manuel opératoire (sine data)*.

FELL, Claude, "*Farabeuf de Salvador Elizondo*" en *Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea*. México, SEP, 1976.

FERNANDEZ MORENO, César (comp.), *América Latina en su literatura*. México, Siglo XXI Editores. 1982.

FILER, Malva E., "*El hipogeo secreto de Salvador Elizondo. El Texto y sus claves*" en *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*. México, Editorial Oasis, 1986.

FLORES GARCÍA, María Malva, *Farabeuf y Morirás lejos: un paréntesis en la literatura mexicana*. Tesis Licenciatura. UNAM, 1986.

FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Ariel, 1986.

FREUD, Sigmund. "*Lo siniestro*". "*Más allá del principio del placer*". "*La negación*" en *Obras completas* t. III. Trad. directa del alemán por Luis López Ballesteros y de Torres.

Madrid, Editorial Aguilar, 1981.

FUENTES, Carlos. "La palabra enemiga" en *La nueva novela hispanoamericana*. México,

Joaquín Mortiz, 1980.

Valiente mundo nuevo. Epica, utopía y mito en la novela hispanoamericana. México,

FCE, 1990.

GLANTZ, Margo, "Entrevista con Salvador Elizondo y Edgar Allan Poe". "*Farabeuf, escritura*

barroca y novela mexicana" en *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*.

Universidad Veracruzana, 1979.

GLIEMMO, Graciela, "*Farabeuf: el gesto congelado*" en *Sábado* suplemento de *unomásuno*,

26 de enero 1991 / 695.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Fausto* en *Obras completas* t. III. Recopilación, traducción,

estudio preliminar, preámbulos y notas de Rafael Cansinos Assens. Madrid, Editorial

Aguilar, 1951.

GUTIERREZ DE VELASCO, Luz Elena, *La escritura de la amputación o la amputación de la*

escritura. Tesis Doctoral. El Colegio de México, 1984.

HOLZ, Karl, "Entrevista con Salvador Elizondo. Afinar los instrumentos del espíritu" en *El*

ángel. Suplemento cultural del *Reforma*, 31 de julio 1994 / núm. 15.

JARA, René. *Farabeuf. Estrategias de la inscripción narrativa*. Universidad Veracruzana.

1982.

JAGER, Edouard. *Gronella*. México, Ediciones Era, 1964

JUNG KIM, Kwon Tae, *El elemento oriental en la poesía de Octavio Paz* Universidad de Guadalajara, 1989.

KIERKEGAARD, Søren, *Diario de un seductor. Arte de amar*. Madrid, Ediciones 29, 1973.

KUNDERA, Milán, *El arte de la novela*. México, Vuelta 1988

LIZALDE, Eduardo, *Autobiografía de un fracaso (El poeticismo)*. México, Martín Casillas Editor - INBA, 1981.

LOVECRAFT, H. P., *El horror en la literatura*. Madrid, Alianza Editorial, 1992.

LUDOVIC, Janvier, *Una palabra exigente. El "nouveau roman"*. Barcelona, Barral Edit., 1972.

LUNA, Andrés de, *Proust y el cine, el proyecto imposible en Pantalla de Papel 3*, plaqueta de la revista cinematográfica *Nitrato de Plata*. Núm. 19, noviembre 1994.

MAGIS, Carlos, "La cultura literaria" en *Historia de México* t. XII. Salvat Mexicana Eds., 1978.

MATAMORO, Blas, *Por el camino de Proust*. Barcelona. Anthropos Edit. del Hombre, 1968.

MOLINA, Javier, "Lo congruente hubiera sido dejar de escribir; hay muchas mentiras en la literatura: Elizondo" en *Sábado* suplemento de *unomásuno*, 9 de julio 1983

NASON, Publio Ovidio, *Arte de amar. Remedios de amor*. Introd., versión rítmica y notas del

Dr. Rubén Bonifaz Nuño. UNAM, 1975.

Melamorfosis. Libros I - VII. Introd., versión rítmica y notas del Dr. Rubén Bonifaz Nuño. UNAM, 1979 (pp. VII - XXX; 143 - 156).

OCAMPO, Aurora (antolog.) *La crítica de la novela mexicana contemporánea.* UNAM, 1981.

PANOFSKY, Erwin, Cap. 1. *Introducción* y Cap. 5. *El movimiento neoplatónico en Florencia y el norte de Italia (BANDINELLI y TIZIANO)* en *Estudios sobre iconología.* Madrid, Alianza Editorial, 1984.

PAZ, Octavio, "Contemporáneos". "El miraje marino (Refundición)". "Los sueños pintados de Alberto Girónella" en *II. Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México. México en la obra de Octavio Paz.* México, FCE, 1987.

La llama doble. Amor y erotismo. Barcelona, Seix Barral, 1993.

"El más allá erótico" en *Los signos en rotación y otros ensayos.* Madrid, Alianza Editorial, 1983.

Un más allá erótico: Sade. México, Edit. Vuelta / Eds. Heliópolis, 1993.

"El signo y el garabato" en *El signo y el garabato.* México, Joaquín Mortiz, 1989.

PIAZZA, Luis Guillermo, *La Mafia.* México, Joaquín Mortiz, 1968.

PLATON, "Fedón o del alma". "Fedro o del amor". "La República o de lo justo II, VI - VII". "Simposio (Banquete) o de la erótica". "Sofista o del ser" en *Diálogos, estudio preliminar* Francisco Larroyo. México, Porrúa, 1984.

PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido: I. Por el camino de Swann. II. A la sombra de las muchachas en flor. III. El mundo de los Guermantes. IV. Sodoma y Gomorra. V.*

La Prisionera. VI. La Fugitiva. VII. El tiempo recobrado. Madrid Alianza Editorial, 1989.

QUENNELL. Paul (antol.), *En torno a Marcel Proust.* Madrid, Alianza Editorial, 1974.

ROBBE - GRILLET, Alain, *El año pasado en Marianbad.* Cine - novela con 44 fotografías de la película de Alain Resnais. Trad. Jorge Argente. Barcelona, Seix Barral, 1962.

La casa de citas. Barcelona, Edit. Anagrama, 1990.

La celosía. Barcelona, Seix Barral, 1969.

Instantáneas. Barcelona, Tusquets, 1969.

Por una novela nueva. Barcelona, Seix Barral, 1973.

ROUGEMONT, Denis de, *Libro primero / El mito de Tristán en El Amor y Occidente.* Trad. Antoni Vicens. Barcelona, Editorial Kairós, 5ª ed. 1993 (1ª ed. 1979).

RUFFINELLI, Jorge, "Salvador Elizondo, *Farabeuf* y después" en *El lugar de Rulfo y otros ensayos.* Biblioteca Universidad Veracruzana, 1980.

SADE, Donaciano Marqués de, *Las 120 jornadas de Sodoma o la escuela del libertinaje.* Madrid, Akal Editorial, 1978.

SARDUY, Severo, "Erotismos. Del yin al yang. Sobre Sade. Bataille, Marmori, Cortázar y Elizondo" en *Escrito sobre un cuerpo. Ensayos de crítica.* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969.

SAVATER, Fernando, "La soledad solidaria del poeta" en *Quimera.* Revista de literatura, enero 1982 / 15.

TERESA OCHOA, Adriana Marla de, *Farabeuf* de Salvador Elizondo. Tesis Licenciatura.

UNAM, 1989.

TRIAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Ariel, 1988.

Tratado de la pasión. Madrid, Mondadori, 1988.

VALERY, Paul, *Obras escogidas I*. Presentación y selección de Salvador Elizondo. México,

SEPSelenias / Diana, 1982.

La idea fija. Madrid, Visor, 1988 (La balsa de Medusa, 18).

Teoría poética y estética. Madrid, Visor, 1990 (La balsa de Medusa, 39).

VILLENEUVE, Roland. *El museo de los suplicios. Muerte, tortura y sadismo en la historia*.

Barcelona, Editorial Martínez Roca, 1989.

WILHELM, Richard (edit.) / CHING. *El Libro de las Mutaciones*. México, Editorial Hermes /

Sudamericana, 1990.