



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



FARABEUF O LA CRÓNICA DE UN INSTANTE: UNA MIRADA AL RITUAL DE LO PERVERSO.

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA
Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:
ANDRÉS ARMANDO MÁRQUEZ MARDONES

ASESORA:
DRA. MARCELA L. PALMA BASUALDO



FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS



CIUDAD UNIVERSITARIA, D.F. AGOSTO DE 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Dedico este trabajo:

a mi madre Concepción ✽

ETERNIDAD

Será mi corazón tu último aposento
—canasta, cofre, pesebre o túmulo—
donde contenga el marisma
y la flor turquesa de tu cuerpo.

Allí transitarás todas tus vidas,
dormida
en archipiélagos de aire.

Ahora un santuario de mutismo.

Tu cuerpo es la forma de mi dolor:

mi sabor desconocido,

falacia incandescente,

mi desahucio.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Andrés P.

Márquez Magdonos

FECHA: 2-Agosto-2004

FIRMA: [Firma]

a Andrés mi padre y Arcadio mi hermano
a Mariesta y Bruno
muy especialmente a Marcela Palma, maestra y amiga
a todos mis maestros en particular a: José Luis Bernal, Juan Coronado, Beatriz
Espejo, Enrique Flores, Guadalupe González Violante,
Esperanza Lara, Hernán Lavín Cerda y Blanca Treviño (en orden alfabético)
a mis amigos

ÍNDICE

I- INTRODUCCIÓN	1
a- Objetivo	1
b- El origen	1
c- La generación del medio siglo	2
c1- <i>Nouveau roman</i>	6
d- El autor	7
e- La obra	9
II- EL EROTISMO DIFERENTE	14
a- Antecedentes al interior de la novela	14
b- El ritual erótico	15
b1- A los que vieron el suplicio o la foto	20
b2- La tortura en el torturado	22
b3- Vinculación con lo sagrado	24
c- Los rituales	26
c1- Los rituales orientales: el <i>I Ching</i> y el <i>Leng Tch'e</i>	28
c2- La <i>Ouija</i>	33
d- ¿Por qué es diferente el erotismo?	34
III- <i>TRACTATUS RETORICO</i>	36
a-Influencias	36
b-El ritual de la lectura- escritura	39
c- Los recursos	41
c1- Los espejos	43

d- La imagen en movimiento	48
IV- DE LA PERSISTENCIA EN LA MEMORIA	52
a- El camino a la memoria	52
b- La persistencia	55
c- Deseos de olvido: un exorcismo	59
V- CONCLUSIONES	64
VI- BIBLIOGRAFÍA	68

I- INTRODUCCIÓN

A- OBJETIVO

En el siguiente trabajo pretendo hacer una pequeña guía que otorgue al lector algunas claves para acercarse a la lectura de *Farabeuf o la crónica de un instante* de Salvador Elizondo.

El estudio se avocará en tres aspectos fundamentalmente: el erotismo y los rituales, la escritura y el acto de recordar.

El análisis que aquí se desarrolla no pretende ser concluyente sino una propuesta más de lectura.

Al finalizar el análisis se podrá observar que *Farabeuf* es una obra innovadora dentro de la literatura mexicana, no solo en estructura sino también en el aspecto temático.

B- EL ORIGEN

Algunos momentos clave en la vida pueden marcarnos: voltear al espejo y encontramos con la desnudez frente a nosotros, pero, multiplicada a potencias infinitas; hallar una ilustración difusa y un poco borrosa oculta entre las páginas amarillas de un libro que nos descubre como si fuera el papel el poseedor de la voluntad y no el lector; los arcanos revelados por un oráculo que nos es tan ajeno por antiguo y cercano por preciso, y ¿cuántos otros eventos más que ni siquiera podemos recordar con precisión por la fugacidad de nuestros recuerdos que, como pasos en la playa, se borran en lo intangible del tiempo? Así le pasó a Salvador Elizondo:

Una experiencia singular vino a poner un acento todavía más desconcertante en mi vida; un hecho que en resumidas cuentas fue el origen de una obra que emprendí algunos meses después y que se vería publicada con el título de *Farabeuf o la crónica de un instante*. Este acontecimiento fue mi conocimiento, a través de *Les Larmes d'Eros* de Bataille, de una fotografía realizada a principios de este siglo y que representaba la ejecución de un suplicio chino. Todos los elementos que figuraban en este documento desconcertante contribuían, por el peso abrumador de la emoción que contenían, a convertirlo en una especie de *zahir*. El carácter inolvidable del rostro del supliciado, un ser andrógino que miraba extasiado el cielo mientras los verdugos se afanaban en descuartizarlo, revelaba algo así como la esencia mística de la tortura. Esa imagen se fijó en mi mente a partir del primer momento en que la vi, con tanta fuerza y con tanta angustia, que a la vez que el solo mirarla me iba dando la pauta casi automática para tramar en torno a su representación una historia.

(Elizondo, 2000^a: 57)

Una imagen con poder hipnótico conjuró a Salvador Elizondo a escribir la novela, pero, ¿qué más había sucedido y qué sucedería en la vida del escritor para elaborar ésta y otras aventuras literarias?

C- LA GENERACIÓN DEL MEDIO SIGLO

El contexto cultural del México de los cincuentas ha sido fundamental en la historia de la literatura, los autores que habían nacido entre 1920 y 1935, ahora contaban con edad suficiente para publicar sus textos y para crear un movimiento cultural

que sin intención de trascendencia, fue cobrando cada vez mayor importancia e influencia para con las generaciones posteriores y para el propio momento cultural. A esta Generación de escritores, años después, se les llamó la Generación del Medio Siglo.

Según Claudia Albarrán el perfil de la Generación puede definirse por varios aspectos, que a continuación cito en extenso:

1) La adopción de una postura contraria a ciertas tendencias nacionalistas de los años cuarenta, sustentada en el cuestionamiento de los presupuestos de la Revolución Mexicana y en la denuncia de las promesas revolucionarias incumplidas por parte del gobierno mexicano; 2) El cosmopolitismo, gracias al cual se fomentó y enriqueció una labor cultural con pocos precedentes en la historia nacional; 3) El pluralismo, que implicó la apertura de sus miembros al quehacer cultural y literario de otros países; 4) El apoyo de sus integrantes a otros jóvenes intelectuales y escritores, tanto nacionales como extranjeros, quienes mostraron a la sociedad mexicana de los años sesenta otros rumbos y puntos de vista sobre el quehacer literario y cultural de México; 5) Su participación en distintas instituciones culturales, como el Centro Mexicano de Escritores, y en distintas dependencias de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); 6) Su actitud crítica ante la cultura en general y ante algunas instituciones en particular, la cual ejercieron en diversas revistas del país –como *Universidad de México*, *Revista Mexicana de Literatura*, *Cuadernos del Viento*, *S.Nob* y *La palabra y el hombre*, entre otras–, y en los suplementos "México en la Cultura" (del periódico *Novedades*) y "La Cultura en México" (de la revista *Siempre*), y 7) El apoyo que recibieron de diversas editoriales, como la Imprenta Universitaria de la UNAM, Era, Empresas Editoriales, Joaquín Mortiz, el Fondo

de Cultura Económica (FCE) y la editorial de la Universidad Veracruzana, por citar sólo algunas. (Albarrán, 1998)

Este grupo formado por: Inés Arredondo, Sergio Galindo, Guadalupe Dueñas, Ricardo Garibay, Rosario Castellanos, Emilio Carballido, Amparo Dávila, Salvador Elizondo, José de la Colina, Tomás Segovia, Huberto Batis, Juan García Ponce, Sergio Pitol, Juan Vicente Melo, José Emilio Pacheco y Jorge Ibarguengoitia entre varios destaca por su literatura que evoluciona las tradiciones de escritura que autores como Juan Rulfo, Juan José Arreola, Julio Torri, Alfonso Reyes o Agustín Yáñez instauran, pero, a su vez, incorpora las nuevas corrientes de vanguardia que años antes había surgido en otros países y en otros idiomas. Apellidos como Musil, Mann, Sade, Miller, Pavese, Bataille sonaron con insistencia entre los jóvenes escritores que lograron acoplar, dentro de su propia literatura, el cosmopolitismo extranjero con la tradición mexicana.

A diferencia de otras generaciones que pretenden un rompimiento total con sus antecesores, la del Medio Siglo buscaba un enriquecimiento literario, si bien sí existen diferencias como tratar de suprimir por completo la literatura nacionalista, así como el tema de la Revolución es posible encontrar dentro de las revistas y suplementos culturales textos de autores de mayor edad que de alguna forma sirvieron como mentores.

Además de que los apoyos recibidos por instituciones como la UNAM, Bellas Artes y el Centro Mexicano de Escritores contribuyeron a la formación de la generación, es de notar la importancia que tuvieron las publicaciones periódicas en el desarrollo de la Generación, quienes también se conocen como el Grupo de

la *Revista Mexicana de Literatura*, pues fue alrededor de ésta que escribieron las plumas más destacadas de la generación.

El trabajo en las revistas no limitó la publicación de libros, al contrario como muestra Albarrán, fue de una creatividad irrefrenable y sumamente productiva:

1958 *Luz de aquí*, de Tomás Segovia (FCE). 1959 *Zamora bajo los astros*, de Segovia (Imprenta Universitaria) y *Ven, caballo gris y otras narraciones*, de José de la Colina (Universidad Veracruzana). 1960 *El sol y su eco*, de Segovia (Universidad Veracruzana). 1962 *Los muros enemigos*, de Juan Vicente Melo (Universidad Veracruzana); *La lucha con la pantera* y *El cine italiano*, de De la Colina (Universidad Veracruzana y UNAM, respectivamente). 1963 *Imagen primera* y *La noche*, de García Ponce (Universidad Veracruzana y Era, respectivamente). 1964 *Figura de paja*, de García Ponce, y *Fin de semana*, de Melo (ambos en Era). 1965 *Cruce de caminos*, de García Ponce (Universidad Veracruzana); *La señal*, de Inés Arredondo (Era); *Farabeuf o la crónica de un instante*, de Salvador Elizondo (Joaquín Mortiz); *Infierno de todos*, de Sergio Pitol (Universidad Veracruzana). 1966 *La casa en la playa*, de García Ponce, y *Los climas*, de Pitol (ambos en Joaquín Mortiz); *Narda o el verano*, de Elizondo (Era), y la colección de **Autobiografías de los miembros de la generación publicadas primero por Empresas Editoriales y más tarde por Joaquín Mortiz bajo el título *Nuevos escritores mexicanos presentados por sí mismos***. 1967 *Anagnórisis*, de Segovia (Siglo XXI); *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco (Joaquín Mortiz), y *No hay tal lugar*, de Pitol (Era). 1968 *Desconsideraciones*, *Entrada en materia*, *Nueve pintores mexicanos* y *La aparición de lo invisible*, de García Ponce (Joaquín Mortiz, Imprenta Universitaria, Era y Siglo XXI, respectivamente); *Historias y poemas*, de Segovia (Era), y *El hipogeo secreto*, de Elizondo (Joaquín Mortiz). 1969 *La cabaña*, de García Ponce; *No me preguntes cómo pasa el*

tiempo, de Pacheco; *El retrato de Zoe y otras mentiras, de Elizondo* (los tres en Joaquín Mortiz), y *La obediencia nocturna*, de Melo (Era). (Albarrán, 1998)¹

Al movimiento literario también se sumaron músicos, pintores, actores, escultores, cineastas y otros artistas, lo que le dio una calidad de plural y abierto, en cuanto a alcances se refiere; podemos ver que es por estos mismo años cuando surge el llamado movimiento de la Ruptura en la plástica mexicana, en el que se encuentran pintores como José Luis Cuevas, Lilia Carrillo y Juan Soriano.

C1- NOUVEAU ROMAN

Aunque será tratado con mayor extensión en la parte dos del trabajo es necesario comentar que la corriente francesa del *nouveau roman* o nueva novela o antinovela produce en varios autores del grupo una fascinación especial, por lo que intentaron que su obra adoptara las estructuras y tratamientos de esta corriente.

La *nouveau roman* surge después de la segunda guerra mundial en Francia, fue un término aplicado por primera vez por Sartre a una novela de Nathalie Sarraute y tiene como a principales promotores a Sarraute, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet y Michel Butor, quienes no solo escribieron novelas sino tratados completos en los que pormenorizan las características de su corriente.

¹ Marco en negras las obras y los años en los que publica Salvador Elizondo.

Algunos autores de la generación que se vieron influenciados por esta corriente son Juan Vicente Melo, José Emilio Pacheco, Vicente Leñero. Para la mayoría de los autores nacionales la *nouveau roman* llegó con las oleadas de exiliados y con las revistas literarias, aunque es posible que en el caso concreto de Salvador Elizondo las influencias del *nouveau roman* fueran traídas directamente de Francia, recordemos que antes de 1965 había pasado tres temporadas en Europa una de ellas en París.

D- EL AUTOR

El 19 de diciembre de 1932 nace en la Ciudad de México Salvador Elizondo Alcalde, apenas siete años antes de la Segunda Guerra Mundial, en el regazo de una familia acomodada. Pasa sus primeros años en México, posteriormente, al cumplir cuatro años cambia su residencia a Alemania en donde su padre cumplirá funciones consulares hasta el estallido de los conflictos bélicos. Estas migraciones que serán constantes durante toda la niñez y juventud de Elizondo dejan marcas fundamentales, pues como el mismo dice:

mi infancia estuvo condicionada no por el régimen nazi pero sí por un orden y una disciplina ajenos a la vida mexicana. Un desarraigo un poco violento en su momento. [...]

Allí hice mis primeras amistades mexicanas, pero eran niños que tampoco hablaban español. Así que mi primera lengua, que no sabía yo escribir todavía entonces, fue el alemán, que se reflejó más tarde en mi vida con mucha insistencia. (Lemus, 1997)

Realiza sus estudios básicos en colegios mexicanos, pero las labores diplomáticas de su padre lo vuelven a sacar del país, ahora a Estados Unidos y posteriormente a Ottawa en donde cursa la preparatoria. Para los estudios universitarios sus trayectos se hicieron más complejos: cursó el primer año de la carrera de Artes Plásticas dos veces: la primera en la Escuela "La Esmeralda" y la segunda en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en la Academia de San Carlos, hasta que decidió dedicarse de manera definitiva a la literatura. En 1959 ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, para cursar la carrera de Letras Inglesas, misma que abandonó al presentar con éxito el examen para el diploma de Cambridge. En 1964 regresó a la UNAM como maestro de literatura primero en la escuela de cine (CUEC), después en la Facultad de Filosofía. Es preciso decir que los estudios de las Artes Plásticas no fueron abandonados del todo, de manera particular, casi autodidacta, siguió con el interés y recorrió multitud de museos en Europa, Estados Unidos y otros países. Su interés en la imagen se hace creciente, no solo en la pintura, sino en artes como la fotografía o el cine, de este último le impresiona especialmente la relación entre imagen y palabra, lo que lo llevó a estudiar la lengua china bajo el auspicio de una beca en el Colegio de México. La idea de que una escritura fuera a un tiempo nombre y representación lo sedujo de tal forma que se convirtió en una obsesión a lo largo de su obra.

Durante su carrera literaria ha obtenido premios importantes como el Xavier Villaurrutia por *Farabeuf* en 1965 y el Nacional de Letras en 1990. También ha merecido distintas becas: de la Fundación Ford, becario del Colegio de México, becario del Centro Mexicano de Escritores, en novela de 1963-64 y 1966-67 (sus

dos primeras novelas son escritas bajo auspicio de las becas), de la Fundación Guggenheim de 1968 a 1969, del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) de 1988 a 1989 y es miembro emérito del Sistema Nacional de Creadores (SNCA) 1994; lo que le ha permitido dedicarse por completo a la literatura. Esto se ve reflejado en la obra donde aparecen casi una veintena de títulos, cuya peculiaridad le ha valido un lugar fundamental en la literatura mexicana y quizá de la literatura universal. Entre los más importantes se encuentran: *Poemas*, 1960; *Luchino Visconti*, 1963; *Farabeuf o la crónica de un instante*, 1965; *Narda o el verano*, 1966; *Autobiografía*, 1966; *El Hipogeo Secreto*, 1968; *Cuaderno de escritura*, 1969; *El retrato de Zoe*, 1969; *El Grafógrafo*, 1972; *Contextos*, 1973; *Museo poético*, 1974; *Antología personal*, 1974; *Camera Lucida*, 1982, *Elsinore*, 1988 *Teoría del Infierno*, 1992 y *Miscast o ha llegado la señora marquesa*, 1981.

Actualmente es miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y de El Colegio Nacional.

A pesar de los premios y becas el reconocimiento del valor de la obra de Salvador Elizondo no fue instantáneo, antes bien, se dio varios años después cuando, las generaciones posteriores relevaron sus textos y consideraron a este autor como una de las influencias fundamentales en la nueva literatura.

E- LA OBRA

Como menciono arriba, bajo el hospicio de una beca otorgada por el Centro Mexicano de Escritores, en la emisión de 1963 –1964, Salvador Elizondo escribe

la que sería su primera novela: *Farabeuf*. Con una escritura iniciática en México, enmarca en sus páginas una realidad distinta a la que hasta entonces había mostrado la literatura nacional. Así lo ilustra Glantz:

Novela mexicana sin regiones transparentes, sin indios ensombrerados, sin mujeres enlutadas de pueblos del Bajío, sin caciques rencorosos, sin esquemas sociológicos del México posrevolucionario, sin *dolces vitas* locales, sin *argots* de adolescentes, *Farabeuf* parecía ser mexicana sólo por el sello de su editorial, Joaquín Mortiz, [...] Así, fuera de contexto e inmersa de inmediato y por ello en su torre de marfil, *Farabeuf*, pasaba automáticamente a convertirse, ¿por qué no?, en una muestra evidente de la influencia novelesca que poco a poco iba adueñándose de las mentes de los países subdesarrollados, el *nouveau roman*. (Glantz, 1994: 149)

Alejado de las pretensiones de mostrar una realidad, Elizondo parece querer mostrarnos una irrealidad o la fragmentación de una realidad que no acaba de construirse, desde una imagen se descuelgan las palabras de las que brota la significación de la forma, como atrayendo los ojos hacia cada grano de la impresión fotográfica. Si esa forma es en sí misma un discurso completo, el desglose de mil palabras se vuelve necesario para que el lector descansa la mirada y altere todos los demás sentidos hasta un paroxismo apócrifo, que inevitablemente provoca la necesidad de un alto, una exhalación y la continuación de la lectura. Esta imagen desde luego es la que menciono líneas arriba, la hallada entre las páginas de *Les Lames d'Eros* de Bataille, la que muestra un suplicio chino del que hablaré más adelante.

Pero la imagen es un detonador del que brotará una novela armada como con los fragmentos de un caleidoscopio; los demás fragmentos se componen por la historia de una pareja y por la vida del doctor H. L. Farabeuf, personaje histórico autor de *Précis de Manuele Operatorie*.

La historia personal (real) del médico no será la que utilice Elizondo para la novela, más bien es una historia de ficción que se crea a sí misma, pero que se origina con la lectura del *Manuele*:

El dominio del doctor Farabeuf como cirujano no me interesa mucho. Me interesa mucho el orden de la escritura que emplea Farabeuf para describir cosas que es muy difícil describir, como son esas manipulaciones quirúrgicas. Cirugía quiere decir la obra de la mano, trabajo de la mano. Eso me interesaba. Entonces yo, agregándole un poco de literatura, condimentando eso literariamente, creo que conseguí una tentativa de cambiar el orden de la escritura literaria. (Lemus, 1997)

Elizondo comienza a jugar con estas tres historias, las trenza y las separa a su antojo; detiene los péndulos del tiempo y hace que el lector vuelva a recurrir a la lectura de los mismos pasajes, pero en lugares distintos. Con ayuda de técnicas cinematográficas, en particular el principio de montaje que usó Eisenstein en películas como *El acorazado Potemkin*, donde "no había sonido. No se podía decir alma. Entonces él juntó dos imágenes que dieron por resultado una tercera de orden abstracto." (Lemus, 1997) logra la confusión constante y la asimilación de los distintos hilos conductores que llegan a confundir. Decir que *Farabeuf* es solo una historia de amor es quedarse en la anécdota general del libro, pero, a su vez, dejar

fuera la mayor parte de la novela. Nos enfrentamos a una novela polifónica que podríamos clasificar dentro de la corriente de la *nouveau roman*, como afirma Glantz:

Farabeuf, hipotética, conjetural, policiaca, es una novela que exige la participación del lector –lector-autor– en tanto que crítico [...], es una creación de doble filo, es un juego de teatro dentro del teatro como en el isabelino o en el barroco, es la contemplación de un espectáculo creado por las palabras y situaciones organizadas en hipótesis o fragmentación que la imaginación o la argucia del lector sacará del aparente caos. (Glantz, 1994:150)

Aunque cuestiono lo de *policiaca* –aquí no existe ni crimen ni investigador del crimen–, estoy de acuerdo con la afirmación de Glantz en cuanto al juego se refiere y sobre todo a la idea de una obra que exige por fuerzas la participación detallada y minuciosa del lector. Las sensaciones y las conjeturas que el lector plantee serán fundamentales para entender la obra; es un texto en construcción o en desconstrucción constante, la novela aparenta armarse con el paso de la lectura.

En las siguientes páginas pretendo lograr un acercamiento a las entrañas del cuaderno de escritura: *Farabeuf*, con la intención de que se revele al espectador-lector el ritual perverso del texto: “*el rito es nada más mirarlo.*” (Elizondo², 1971: 137) Para eso he dividido el estudio en tres partes:

- a) EL EROTISMO DIFERENTE, donde se hablará del erotismo perverso y los rituales.

² A partir de aquí todas las citas de *Farabeuf* aparecerán exclusivamente con el número de página. Corresponden a la edición de 1971 (3ª).

- b) *TRACTATUS RETORICO*, aquí abordaré el ritual de la lectura y la escritura.
- c) DE LA MIRADA A LA MEMORIA, la mirada como vehículo y el recuerdo como una forma de exorcismo.

II EL EROTISMO DIFERENTE

A- ANTECEDENTES AL INTERIOR DE LA NOVELA

En su momento Farabeuf fue un cirujano de prestigio, una persona meticulosa cuyo aporte a la historia es la destreza exquisita en el manejo de aparatos como sierras y bisturís, que tienen el uso clínico del corte, de la amputación. La segunda afición del Cirujano, al igual que la de Elizondo, es la fotografía, la imagen, por eso durante un viaje que realiza el médico por China se topa con un suceso que lo impresiona por la fuerza y el dramatismo que derrochan: en una plaza pública y ante los ojos de una multitud morbosa, ávida del espectáculo, se realiza una especie de linchamiento, pero no uno vulgar donde la gente se arremolina a golpear con su furia al condenado, es un ritual organizado, metódico y lento en el que se tortura a un hombre con un suplicio llamado *Leng Tch'e*¹ o tormento de los cien cortes. Éste consiste en hacer cortes precisos en las coyunturas, desgarres abruptos en la piel y mutilaciones totales, pero sin que el supliciado muera. El inmolado debe permanecer vivo hasta el final del ritual o morir desangrado a lo largo del proceso, lo que requería de que los cortes no fueran arbitrarios como un destazamiento cualquiera, sino puntuales y exactos, por lo que buscaban a acupunturistas expertos para que hicieran este “pequeño trabajo”.

¹ Existe polémica en cuanto a la escritura de la palabra, Elizondo la escribe *Leng Tch'e* (58) y en otras ocasiones *Leng Tch'é* (61), Paz *Leng T'che*, Bataille *Leng-Tché*. Seguiré la ortografía de Elizondo: *Leng Tch'e*.

El Cirujano no es ajeno al espectáculo, su participación es fundamental: observa y perpetúa. Toma una fotografía que antes de plasmarse en el papel, ya permanecía para siempre en su memoria.

B- EL RITUAL ERÓTICO

Pero en *Farabeuf* el aglomerado de la historia es más complejo, no tan solo la descripción minuciosa de una fotografía trenzada con la historia del Cirujano, sino que pretende ser muestra de un erotismo distinto: “—Sí, en cierto modo sonrío... sonrío del dolor.” “—¿La visión de ese cuerpo desgarrado te conmovió?, ¿sentiste compasión?, ¿sobresalto?, ¿náusea? —Fascinación. Fascinación y deseo.”(137) Dice el Cirujano cuando le preguntan su impresión sobre el *Leng Tch'e*, aquí Salvador Elizondo revela cual es la propuesta de su literatura y en específico de esta novela: el erotismo distinto, perverso.

Si bien autores como Sade, Klossowski, Bataille, etc., habían experimentado en su literatura con los límites del erotismo, en América, en especial en México, solo Elizondo se ha atrevido a llegar hasta lugares que parecían inhabitados u olvidados por nuestros escritores: el dolor como una forma de placer, una estética donde lo grotesco no produce asco sino excitación o deseo perverso en el sentido literal de la palabra: Perturbar el orden o estado de las cosas.

En nuestros países la experimentación en el campo del erotismo se ha limitado a relatos sexuales en los que el dolor es casi siempre condenable. No quiero descalificar con esto a autores como Juan García Ponce, Luis Zapata u

otros, sino que deseo contrastar que mientras el erotismo que ellos manejan tiene como centro el cuerpo, Elizondo basa el erotismo en la razón. En *Farabeuf* la desnudez parece un artículo accesorio. Me explico: pese a que comparten elementos comunes como el deseo y la búsqueda de lo inalcanzable, Elizondo, plantea un erotismo que no necesariamente tiene que ver con una relación amorosa, sino con un deseo surgido por la razón y las pasiones bajas del hombre: ver las entrañas de un congénere, oler la sangre o disfrutar del espectáculo de una desollación; una pasión que actualmente calificamos de psicopática, pero que se encuentra arraigada a la historia del hombre.

Elizondo intenta poner en relieve dos puntos de vista del mismo acto: la amputación. Por un lado el cirujano que ha elaborado cientos de operaciones, que ha creado instrumental especializado para realizar los cortes y que de alguna forma disfruta de ellas, representa una función cabalmente aceptada por casi todas las sociedades. Por otro lado la tortura cuya finalidad única es causar dolor como pago de alguna culpa –o quizá es solo por placer–, pero que tiene tanta o más especializada técnica que la cirugía; ¿en dónde radica la diferencia entre uno y otro acto? Desde luego en la intención, pero ambas pueden ser igual de seductoras y estremecedoras.

Para enfatizar describe a detalle la impresión que el acontecimiento deja en él, en quienes miran la fotografía, en quienes presencian la mutilación, pero sobretodo en el hombre que sufre. No es la precisión de cada corte lo que hace que el espectador común se interese por el ritual, es el morbo, la curiosidad por ver, quizá sentir, lo que sucede al hombre amarrado a la estaca. Dice el Cirujano a la mujer:

La angustia que te invade cuando miras esa fotografía, como lo haces todas las tardes hasta que sientes que tu pulso se apresura y tu respiración se vuelve jadeante. Aspiras a un éxtasis semejante y quisieras verte desnuda, atada a una estaca. Quisieras sentir el filo de esas cuchillas, la punta de esas afiladísimas astillas de bambú, penetrando lentamente tu carne. Quisieras sentir en tus muslos el deslizamiento tibio de esos riachuelos de sangre ¿verdad?... (36)

y se repetirán en diversos lugares alusiones parecidas al sentido del placer que puede encontrarse en este tipo de tormentos.

Pero, ¿cómo funciona el erotismo en este aspecto, cómo decir que existe placer en mirar una mutilación? Parece evidente que a la mayoría de los lectores un acto de mutilación pública no propiciaría ningún tipo de excitación y menos de placer, antes bien, la repulsión sería lo común.

El acto de la mutilación pública puede entenderse más si se le compara con un accidentado que yace tendido sobre el asfalto en medio de la calle: la gente se arremolina a su alrededor, observan las heridas expuestas y repasan la imagen sin perder ningún detalle, como queriéndola fijar en sus mentes para no olvidarla, hasta que llega la censura compasiva o espantada y alguien lo cubre con una sábana. Pero la gente no se va, desea más, esperan ver si por algún azar la tela se levanta, es decir esperan que se revele la imagen de sus mentes. El espectador desea. Desea saber en qué acaba la tragedia; así sucede con nuestra novela. Elizondo conoce bien los mecanismos del morbo y el placer, la novela es una tensión continua, la novela es también un ritual.

Para Bataille el erotismo es "*la aprobación de la vida hasta la muerte*" (Bataille, 1997:15). La muerte es el punto crucial que demuestra nuestra calidad de seres finitos: la muerte es el umbral de la discontinuidad y el erotismo intenta ser el camino por el que esa finitud se extiende. Entendamos discontinuidad en el sentido que él lo entiende: un ser humano es diferente de otro, "*entre un ser y otro ser hay un abismo, hay una discontinuidad*" (Bataille, 1997:17), nuestra búsqueda es eliminar esta discontinuidad:

para nosotros que somos seres discontinuos, la muerte tiene el sentido de la continuidad del ser. La reproducción encamina hacia la discontinuidad de los seres pero pone en juego su continuidad, lo que quiere decir que está íntimamente ligada a la muerte.

(Bataille, 1997:17)

Entonces si la mutilación o la tortura atentan contra esa continuidad y es la mutilación un camino hacia la muerte, estamos frente a un espectáculo erótico. Frente a una pasión oculta, quizá incluso para nosotros, a la que no le permitimos aflorar por ser tan íntima. Mas cuando el atentado se hace público, todos comparten la orgía en lo más recóndito; de la misma forma sucede con la lectura pública de un libro cada uno comparte una sensación distinta pero al final todos comulgan en el mismo ritual.

Bataille toma la siguiente cita de Sade para ejemplificar un poco su idea sobre la muerte, en este caso el homicidio que también puede sernos útil para el caso de *Farabeuf*.

“Por desgracia el secreto es demasiado firme y no hay libertino que esté un poco afianzado en el vicio y que no sepa hasta qué punto el acto de quitar la vida a otro actúa sobre los sentidos” (Bataille, 1997: 15)

Elizondo recrea un espacio en el que los espectadores asisten a observar el tormento del *Leng Tch'e*, paralelamente el Cirujano, se relaciona con una mujer, que a veces es una enfermera, otras una mujer que simplemente lo acompaña durante un paseo por la playa; en ambos casos llevan a cabo una relación sexual, pero dicho acto no es solo un coito simple, sino que entran en juego sus cualidades de taumaturgo cirujano y, al menos eso se infiere, hay algo más, una especie de operación-inmolación, de sacrificio; tenemos una atribución sagrada del acto de la tortura.

Comúnmente la tortura está ligada a casos de la justicia, ya sea esta religiosa, política o judicial, pero en realidad puede contener un trasfondo superior que la eleve a la cualidad de sacrificio. Recordemos el pasaje bíblico del *Génesis* (22, 1-14) en donde Abraham lleva a la región de Moriah a su único hijo Isaac para sacrificárselo a Dios, quien así se lo ha pedido, aunque aquí no podemos hablar de tortura el acto de matar al hijo se eleva a la categoría de sacrificio.

Parecido sucede. La fotografía que supuestamente toma el Cirujano, Elizondo, como dije antes la encuentra en *Les Lames d'Eros* de Bataille, tiene un pie de foto que reza:

El 25 de marzo de 1905. El «Cheng Pao» (durante el reinado de Koang-Son) publicó el siguiente decreto imperial : «Los príncipes mongoles piden que el llamado Fu-

Tchu-Li, culpable del asesinato del príncipe Ao-Han-Qvan, sea quemado vivo, pero el emperador considera este suplicio demasiado cruel, y condena a Fu-Tchu-Li a la muerte lenta por el Leng Tché, (descuartizamiento en trozos). ¡Respeto a la ley!»

(Bataille, 2000: 249)

Encontramos aquí que el suplicio es un castigo ejemplar, al mismo tiempo compasivo, que se da por atentar en contra de la vida de un príncipe, hasta aquí nos enfrentamos a un caso judicial, pero en realidad ¿se castigaría así a cualquier asesino?, desde luego que no. La figura del príncipe, heredero del poder y heredero de la bendición divina de su dinastía, representa una entidad sagrada para varias de las culturas, pensemos en los gobiernos teocráticos o en la idea medieval de que el poder viene de Dios. Elizondo aprovecha la idea de la muerte del príncipe pero solo y exclusivamente como pretexto del acontecimiento de un suplicio; le da supremacía al hecho concreto de la tortura; primero aborda el deseo erótico que puede producir la imagen en los espectadores, el verdugo y la víctima y después su vinculación con lo sagrado.

B1- A LOS QUE VIERON EL SUPLICIO O LA FOTO

Quando cerré los ojos la fascinación de aquella carne maldita e inmensamente bella se había apoderado de mí. (54)

Es preciso recordarlo ahora, aquí; la identidad de ese cuerpo mutilado que de pronto había surgido ante nuestros ojos y que nosotros hubiéramos querido apresar en un abrazo inútil de muñones descarnados que nada alcanzaban a asir de otros cuerpos íntegros, pero

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 hubiéramos amado infinitamente? (55)

La imagen se ancla en la mente de los que estuvieron en el momento o de los que vieron la fotografía como un recuerdo entrañable –al decir entrañable busco relevar el aspecto de entrañas de la palabra–, es un recuerdo que no se guarda solo en la memoria, sino también en las entrañas, en las vísceras, como se guarda un deseo, como se guarda un dolor. En este caso concreto el dolor se erotiza, se sublima al nivel de lo seductor:

De pronto ese cuerpo se cubre de sangre sin que hayamos podido darnos cuenta del instante en que los verdugos hacen el primer tajo. La fascinación es total; eso sí es innegable. (140)

La fascinación que se produce en los espectadores se convierte en deseo. Cuanto más, cuando se trata de un momento perpetuo como el que relata la novela o el que muestra la fotografía; para transportarla por el tiempo, Elizondo, crea un juego de espejos que lo reflejan todo, la fotografía es más que una imagen, es un espejo en el que se miran los personajes; para muestra véase la nota al principio de este capítulo que corresponde a la página 36 del libro. O mírese lo siguiente:

—Sí, recuerdo tu cuerpo surcado de reflejos crepusculares que parecían escurrimientos o manchas de sangre. Tus palabras entrecortadas eran como gritos arrancados en un suplicio milenario y ritual, y tu mirada, entonces, era igual a la de aquel hombre de la fotografía. ¿Es preciso ahora olvidarlo todo? (45)

B2- LA TORTURA EN EL TORTURADO

—Cuéntamelo pues; ¿cómo empieza la ceremonia? ¿El paciente ofrece resistencia a sus médicos?

—No; el paciente se abandona al suplicio. Él sabe cuál es su destino. En su entrega está su significado.

—Dime, dímelo ahora: ¿sonríe cuando le aplican por primera vez la cuchilla en la carne?

—Sí en cierto modo sonrío... sonrío de dolor.

—Cuéntamelo todo. ¿Cómo se inicia el tratamiento?

—Con palabras. [...]

—¿Gritó entonces el supliciado?

—No; me miraba en silencio.

—¿La visión de ese cuerpo desgarrado te conmovió?, ¿sentiste compasión?, ¿sobresalto?, ¿nausea?

—Fascinación. Fascinación y deseo.

—¿Te hubieras entregado?

—¿Acaso no me estaba poseyendo con su mirada...? (136-137)

Así relata el Cirujano su experiencia frente al supliciado. Es una experiencia en la que se mezclan y confunden los dos elementos de la historia general de la novela, por un lado el Médico y por otro el supliciado; nótese que en este fragmento el supliciado es al mismo tiempo un paciente que se encuentra frente a su médico, mas no es una consulta normal, es una ceremonia que causa fascinación en quien la realiza y en quien es realizada.

La ceremonia es un juego de placer:

Su crítica de la realidad y del lenguaje no parte de la razón o de la justicia sino de la evidencia inmediata, directa y agresiva: el placer. [...] El placer es riguroso, como en los ejercicios de ascetismo; y es penetrante, como el pensamiento. (Paz, 1997: 1)

y es este placer le permite a Elizondo llevar al lector por los laberintos de su deseo y encontrarse desnudo frente a sí mismo.

En un ensayo titulado “¿Quién es Justine?” Elizondo refiere una frase de Baudelaire que según él, podría ser de Bataille, cito desde la fuente original:

Creo que ya escribí en mis notas que **el amor se parecía mucho a una tortura o a una operación quirúrgica**. Pero esta idea puede desarrollarse del modo más amargo. Aunque ambos amantes estuvieran muy enamorados y muy llenos de deseos recíprocos, uno de los dos estaría siempre más tranquilo o menos poseído que el otro. Aquél o aquélla es el operador o el verdugo; el otro es el sujeto, la víctima. (Baudelaire, 1997:15)²

² Resalto en negras la cita de Elizondo, el ensayo fue recogido en *Teoría del infierno*.

Tenemos aquí una de las fuentes que el novelista toma para realizar su trabajo y al mismo tiempo tenemos una clave que nos permite entender las similitudes que se plantean en el texto. El amor tiene un símil en la tortura que a su vez se parece a una operación quirúrgica. En la novela los elementos están representados por el doctor Farabeuf y la enfermera, en el caso del amor, el tormento Chino la tortura y la operación quirúrgica en el cirujano mismo, la unión de estos tres elementos se da en el personaje del médico quien de alguna forma se encuentra presente en las tres esferas.

La fotografía del Leng Tch'e no sería tan importante si el médico no tuviera los conocimientos propios de su oficio, sin ese elemento, la fotografía de la plaza de Pekín sería un hecho aislado. Por otra parte la historia de amor que viven los amantes se enlaza en el tormento con el Teatro Instantáneo y con el hallazgo de la fotografía en las páginas amarillentas de un libro.

B3- VINCULACIÓN CON LO SAGRADO

El ritual erótico en *Farabeuf* se encuentra vinculado con lo trascendente, con lo sagrado; desde la idea misma de que el suplicio es una ceremonia y no simplemente un acto de justicia, hasta los reflejos ahora religiosos que hace Elizondo en los últimos capítulos de la novela:

Es una mujer. Eres tú. Tú. Este rostro contiene todos los rostros. Este rostro es el mío. Nos hemos equivocado radicalmente, maestro. Nos engañan las sensaciones. Somos

víctimas de un malentendido que rebasa los límites del conocimiento. Hemos confundido una tarjeta postal con un espejo. [...]

Esa cara... ese rostro es soñado... no existe... ese rostro... es el amor... la muerte... es el rostro de Cristo... el Cristo chino... ¡Señor Abate!... ¡Su Santidad!... ¡Monseñor!... ¡Monseñor!... ¡Eminencia!... ¡Su Santidad!... ¡es el Cristo!... ¡es el Cristo, maestro!... ¡es el Cristo!... olvidado entre las páginas de un libro. (146-147)

Continúa con el juego de los reflejos, con ellos hace que todos los rostros nos veamos en uno solo: en el de la víctima, que por un momento fue victimario. A su vez este entrecruzamiento nos revela que la víctima es Cristo, pero en este caso el ungido es femenino; tenemos una salvadora. Esto nos remite al cuadro de Tiziano al que Elizondo alude en la novela. Dice Paz:

Elizondo insinúa que la víctima es una mujer y, así, que el suplicio es una analogía inversa del de Cristo. La contrapartida occidental es la siguiente: las operaciones quirúrgicas del doctor Farabeuf, un cuadro de Tiziano (*El amor profano y el amor sagrado*) y la adivinación por medio de la *ouija*. (Paz, 1997: 7)

La pintura es una obra alegórica de Tiziano en la que la mujer vestida representa al amor materialista y la vanidad terrenal, mientras que la desnuda, a un amor más puro y elevado. Ambas se encuentran sentadas junto a una pileta de agua en la que un ángel juega. La pileta tiene relieves en los que pueden verse un caballo, hombres y mujeres desnudos que juegan y un hombre –posiblemente un demonio– que atormenta a otro a golpes.

Resaltan dos aspectos relevantes de la inclusión de la pintura; primero la pintura al representar al amor sagrado y su contraparte es un simil con el que Elizondo intenta representar las dos caras del erotismo. De alguna forma dos imágenes que en texto son tan diferentes, en significado muestran grandes similitudes que las hermanan: la fotografía del suplicio y el cuadro de Tiziano representan el ritual erótico en un nivel de divinidad como lo hace *La llama de amor viva* de San Juan de la Cruz, donde también el amor carnal se eleva a las condiciones de lo sagrado:

¡Oh llama de amor viva
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro,
pues ya no eres esquiva,
acaba ya, si quieres;
rompe la tela de este dulce encuentro! (Souto, 1985: 83)

Segundo: la dualidad entre las cosas más allá del amor y de nosotros, de la misma forma que existe dualidad en el *I Ching* o en la *ouija*.

C- LOS RITUALES

En este punto surge un cuestionamiento: ¿por qué lo erótico puede ser sagrado? Desde luego no me atrevo a ser terminante en la respuesta, sin embargo creo que, si como dice Bataille, el erotismo es un vehículo para crear continuidad entre

dos seres discontinuos y la muerte es el umbral de la continuidad, entonces, lo trascendente resulta en extremo deseable por permitirnos la continuidad.

Lo sagrado es trascendente; conocer lo que depara el destino puede convertirse también en un ritual erótico, por revelarnos los enigmas de lo desconocido, de lo que está más allá de nosotros, es decir que nos trasciende. El destino —ese encadenamiento necesario y desconocido a los acontecimientos— es la única alternativa de continuidad que tenemos. No es posible, al menos hasta ahora, invertir el paso del tiempo. Aunque sí nos está permitido recordar.

Al atentarse contra esa continuidad del ser se imponen dudas y temores de los que se alimentan los oráculos, que, como sabemos, se encuentran en casi todas las culturas antiguas o modernas y buscan revelar las grandes incógnitas del futuro y del pasado. En *Farabeuf* es claro: los oráculos juegan un papel fundamental en la representación teatral de la existencia, entendamos la vida.

Métodos adivinatorios como el *I Ching* o la *Ouija* sirven en la trama de la novela para determinar el devenir, el qué pasará. Con ellos se responde a preguntas que llevan el hilo conductor del libro:

un elemento semejante con el de los hexagramas: que en cada extremo de la tabla [*ouija*] tiene grabada una palabra significativa: la palabra SI del lado derecho y la palabra NO del lado izquierdo. ¿No alude este hecho a la dualidad antagónica del mundo que expresan las líneas continuas y las líneas rotas, los *yang* y los *yin* que se combinan de sesenta y cuatro modos diferentes para darnos el significado de un instante? (10)

Si relacionamos los rituales adivinatorios con el *Leng Tch'e* veremos que la continuidad es precisamente lo que está en juego, ambos se ubican en ese lindero entre lo oculto y lo revelado.

Los rituales tienen un carácter místico en ambos sentidos: misterio y relación con la divinidad.

No es casual que Elizondo escogiera palabras específicas como *dualidad antagónica* o *líneas continuas y las líneas rotas*, puesto que está haciendo referencia precisamente a los acontecimientos que la imagen retrata.

C1- LOS RITUALES ORIENTALES: EL *I CHING* Y EL *LENG TCH'E*

¿Recuerdas...? Es un hecho indudable que precisamente en el momento en que Farabeuf cruzó el umbral de la puerta, ella, sentada al fondo del pasillo agitó las tres monedas en el hueco de sus manos entrelazadas y luego las dejó caer sobre la mesa. Las monedas no tocaron la superficie de la mesa en el mismo momento y produjeron un leve tintineo, un pequeño ruido metálico, apenas perceptible, que pudo haberse prestado a muchas confusiones. (9)

Con estas palabras comienza *Farabeuf*, con una referencia a la memoria, a la simultaneidad de los destinos y a la adivinación por medio del *I Ching*.

El *I Ching* o *Libro de las mutaciones* es un libro sapiencial cuya historia se remonta a estados sin tiempo. Es necesario comentar que existen discrepancias sobre la autoría del libro y las fechas en que fue escrito; la tradición pone a cuatro autores Fu Hsi personaje de leyenda que amaba la casa y la pesca e inventó la

cocina y las líneas de los hexagramas; el rey Wen fundador de la dinastía Chou que gobernó entre 1150 y 249 a. C., su hijo Chou y Confucio de quien se conservan varios estudios que hizo al libro.

De hecho "*Las dos grandes ramas de la filosofía China, el confucianismo y el taoísmo, tienen sus raíces en la sabiduría de los hexagramas*" (Elizondo, 2000d: 118); mas el libro también tiene una cualidad de método oracular: es necesario que se tengan tres monedas iguales a las que se le asigna un valor para cada lado de la moneda, ya sea *yin* o *yang*; las monedas se lanzan al aire, el número total de lanzamientos es de seis. Cada tiro corresponde a una línea continua o rota, al final se tiene un hexagrama.³

Como vemos la dualidad está presente en todos los instantes, igual que en la pintura, pero no es una dualidad antagonica sino complementaria:

Para los pensadores chinos la dialéctica no expresa un procedimiento que sirve para obtener una mayor aproximación a la verdad mediante la confrontación de dos términos antagonicos. Para el pensamiento chino la dialéctica es la manifestación de un mundo hecho no de opuestos sólo violentamente reconciliables, sino de elementos que en todo momento dan cuenta de una conjunción de correlativos, y si para Occidente el mundo está constituido por una posibilidad de identidad que expresa una relación lógica definible, para la filosofía china el mundo está constituido por un número infinito de correlaciones cambiantes que sólo pueden expresarlo en un instante dado. (Elizondo, 2000d: 118)

³ Existe también otra posibilidad de realizar el ritual oracular del *Libro de las mutaciones* este es por medio de palillos (los famosos "palillos chinos"). Para consultar este método véase la edición de Richard Wilhelm que aparece en la bibliografía. Es una edición anterior de este mismo libro a la que Elizondo hace referencia en otros de sus textos.

Recordemos ahora que Elizondo estudió en algún momento de su vida el idioma y la escritura Mandarín. Obviamente esto lo llevó a conocer las bases del pensamiento chino, mismas que se ven reflejadas en la novela.

Una de las series está constituida (mi lista no es completa) por tres signos que pertenecen al mundo chino: una célebre y terrible fotografía tomada en Pekín, en 1905, en la que se ve al condenado a sufrir el atroz suplicio llamado *Leng T'che*, el ideograma *Liú* (muerte); y los hexagramas del *Libro de las mutaciones (I Ching)*, antiguo tratado de adivinación. Hay una analogía sorprendente, sugiere Elizondo, entre la forma del ideograma *liú*, los hexagramas del *I Ching* y la forma hexagonal que el novelista advierte en la disposición de los verdugos en torno al eje del ajusticiado. Estos signos son una suerte de espejo contradictorio en el que se reflejan los de la serie occidental. (Paz, 1997: 6)

En el texto completo se hacen referencias constantes a elementos accesorios al *I Ching*, como el sonido de las monedas al caer y también a tres hexagramas en concreto: el primero de ellos es *P'í*, el número 12, el estancamiento. Este hexagrama no aparece completamente expresado en el texto, pero se infiere por el contenido que se lee en el siguiente párrafo:

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

En el *Libro de las mutaciones* la descripción del estancamiento dice:

Cuando uno arranca las faláridas, salen adheridas hierbas del césped
cada cual a su manera
la perseverancia trae fortuna y éxito.⁴ (Wilhelm, 1992:131)

El hexagrama se forma por los trigramas de el cielo arriba y la tierra abajo; estos no se tocan, lo que produce un estancamiento.

Esta cita aparece en el primer capítulo, apenas se dispone algún escenario para que suceda algo. Creo que el hexagrama hace referencia al estado que guarda la novela hasta este punto. Existe estática, pero no es una estática inmóvil sino una suerte de movimientos sutiles que apenas disponen el escenario general de la novela y que armarán la trama aún contenida.

Posteriormente, dos párrafos antes de que el segundo capítulo termine, aparece claramente expresado el hexagrama 43 *Kuai*, el desbordamiento. Este hexagrama se compone por los trigramas el lago arriba y el cielo abajo. Dice Elizondo en la novela:

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 una inquietud interior y que no puede permanecer en donde está.
Quisiera avanzar por encima de todo, por encima de su propia muerte. Si lanzaras de nueva

⁴ Existen múltiples traducciones del *I Ching*, muchas de ellas diferentes. En mi caso utilizo la de Wilhelm por considerarse una de las versiones más formales. Adriana de Teresa coincide en utilizar la misma traducción.

cuenta tres monedas y cayeran tres *yin* en el sexto lugar comprenderías el significado de esa imagen, la verdad de ese instante: *Cesa el llanto llega la muerte.* (56)

Por su parte el *I Ching* dice:

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. (Wilhelm, 1992: 253)

Tenemos aquí, más la frase en cursivas con la que cierra el párrafo de Elizondo, lo que será el eje regidor de la novela. Una trama difícil de transitar pero al mismo tiempo seductora, además de que se relaciona con la imagen del suplicio al que me he referido atrás:

Quisieras sentir el filo de esas cuchillas, la punta de esasafiladísimas astillas de bambú, penetrando lentamente tu carne. Quisieras sentir en tus muslos el deslizamiento tibio de esos riachuelos de sangre ¿verdad?...” (36)

Encontramos después una referencia al imposible. Las combinaciones de los hexagramas solo pueden ser, matemáticamente y en el orden de la lógica,

sesenta y cuatro, sin embargo poco antes del final del octavo capítulo aparece lo siguiente:

¿Quieres ahora ser la Enfermera, ser el testigo y no ya el testimonio? Lanzarás las tres monedas entonces preguntando mentalmente si tu muerte bastaba para calmar mi deseo y un hexagrama único e inesperado, la sexagésimo quinta combinación de seis líneas quebradas o continuas se concretará para decirte que yo, igual que tú, no soy sino un cadáver sin nombre, tendido hacia la amplitud de una bóveda surcada de imágenes (165).

Esta alusión a un punto inexistente, puede referirse a varios aspectos, primero a la muerte, y después al hecho de que muchas de las cosas que acontecen en *Farabeuf* transcurren en un ambiente casi onírico donde se confunde la realidad con lo imposible. Entonces, en una novela así, puede suceder que también los oráculos envíen respuestas en formas de preguntas que rebasan nuestro umbral de entendimiento.

c2- OUIJA

Este es uno de los oráculos occidentales. El ritual adivinatorio se desarrolla por medio del movimiento –con las manos y con los ojos cerrados– de una especie de paleta con un orificio en medio, que señalará una letra que se encuentra escrita en la tabla mayor o en la mesa. En las orillas de la tabla se encuentran escritas las palabras si y no, de las que Elizondo se vale para la novela, adjudicándoles un valor de dualidad parecido al del *I Ching*.

Los dos métodos de adivinación que se utilizan tienen semejanzas, la dualidad, interviene el misterio: se lanzan al aire o se realizan movimientos sin ayuda de la vista; en ambos métodos encontramos el uso de las manos. Lo que deja ver que no son casuales ni aislados los métodos de adivinación que escogió. En el *Leng Tch'e* no se puede negar la importancia de las manos.

Las referencias a la *Ouija* al interior de *Farabeuf* son limitadas y no pasan de la alusión directa a la dualidad que ya mencioné (véase cita de página 20) y, las más interesantes, al sonido de la adivinación:

Pero el otro ruido, el ruido quizá de pasos que se arrastran o de un objeto que se desliza encima de otro produciendo un sonido como de pasos que se arrastran, escuchados a través de un muro, bien pueden llevarnos a suponer que se trata del deslizamiento de la tablilla indicadora sobre la otra tabla más grande surcada de letras y de números: la ouija.

(9)

Para Elizondo el sonido de la tablilla es un espejo más en la novela, un espejo que es causa de las confusiones constantes en las que se ve enredado el lector: el recurso más empleado es el juego de espejos visuales o de sonido.

D- ¿POR QUÉ ES DIFERENTE EL EROTISMO?

Si bien el erotismo ha sido un tema tocado por varios autores latinoamericanos, el que Salvador Elizondo plantea en *Farabeuf* resulta distinto con respecto de otros en varios sentidos:

–Erotismo del pensamiento: mientras que la mayoría de los autores latinoamericanos han utilizado al cuerpo como el centro de sus relatos eróticos, Elizondo busca que sea el pensamiento el que consigue la fascinación erótica. En el pensamiento suceden las sensaciones y los rituales, es el pensamiento el que otorga belleza a un hecho sanguinario como la mutilación y es el pensamiento quien embellece también las cirugías del médico. Quizá en Lezama Lima y en Manuel Puig podemos encontrar este elemento.

–El erotismo como un vehículo para alcanzar lo sagrado: aunque en la poesía el erotismo sí se plantea como un camino para acceder a la divinidad en la novela latinoamericana poco había sucedido. En *Farabeuf* los reflejos religiosos del suplicio y la utilización de los oráculos buscan crear un vínculo entre el hombre y lo trascendente.

–La perversidad como motivo; perverso es perturbar el orden o estado de las cosas, Elizondo vincula la medicina con el tormento y al convertir al Teatro Instantáneo, ritual del tomento, en un procedimiento para curar vuelve al médico un hombre sádico que obtiene placer en el acto de mutilar.

Aunque es posible encontrar autores que manejan estos aspectos por separado, Elizondo, en su momento, innovó con la incorporación de ellos en un solo trabajo, para 1965 era un erotismo diferente en México.

III *TRACTATUS RETORICO*

A- INFLUENCIAS

Existe otro ritual presente en la novela y en otras obras de Elizondo como *El hipogeo secreto*: la lectura y la escritura.

Y mientras tú me estás leyendo en estas páginas, yo voy escribiendo el libro en el que tú estás contenida así, leyéndome y casi sin proponérmelo voy consiguiendo la realización de un proyecto vago: narrar historias. (Elizondo, 1968: 42)

La necesidad y dependencia de una y otra las vuelve inseparables: para que un texto se complete se necesita que el lector se enfrente a sus páginas y se encuentre a sí mismo, en forma de un reflejo o un personaje o algún elemento, dentro del texto que lee. La idea de que una novela se inventa a sí misma es propia de la *nouveau roman*.

La *nouveau roman* comenzó siendo una corriente literaria francesa que consistía básicamente en que los nuevos novelistas se oponían a las formas tradicionales de la novela psicológica, enfatizando el mundo puro y objetivo de las cosas. Las emociones y los sentimientos no se describen como tales; más bien, el lector debe imaginarse como son, siguiendo la relación entre los personajes y a través de los objetos que tocan y ven, de allí que cada elemento que por algún motivo se resalta en la novela se convierta en un camino que conduzca al lector a

un fin determinado, las descripciones no buscan solo ambientar, también desean generar conflicto y sensaciones.

Robbe-Grillet sintetiza algunas de las características de la *nouveau roman* en un ensayo llamado "Nueva novela, hombre nuevo":

-La nueva novela no es una teoría, es una búsqueda¹. Por lo que no está sujeta a leyes determinadas sino que será lo que el autor quiera que sea.

-La nueva novela no hace sino continuar una evolución constante del género novela. Sabemos que la novela es una de los géneros literarios más nuevos en cuanto a tiempo se refiere, por lo que es comprensible que la evolución del género genere opciones distintas e incluso contrarias a las que se plantearon al principio del género, como la necesidad de una psicología del personaje o la ubicación de un espacio y tiempo lineales.

-La nueva novela sólo se interesa por el hombre y su situación en el mundo. A pesar de que se describen objetos con minuciosidad y detalle el hombre se encuentra presente en las páginas de la novela en la mirada.

-La nueva novela se propone tan sólo una total subjetividad. El sujeto presente en todas sus páginas como epicentro del que se derivan las descripciones y narraciones.

-La nueva novela se dirige a todos los hombres de buena fe. Sin ninguna intención de limitar o asignar un orden a las pasiones y a la existencia.

-La nueva novela no propone un significado preconcebido. Busca que cada quien otorgue un significado a las cosas según su propia perspectiva.

¹ Las cursivas indican la cita textual de Robb Grillet (1973), se encuentran como subtítulos entre las páginas 150 y 158.

En cuanto a las técnicas y los tratamientos en la *nouveau roman*, tenemos diferencias sustanciales de las que sobresalen cuatro como las principales: no contar historias, personajes poco definidos que pueden ser uno y otros al mismo tiempo, la temporalidad indefinida y las imágenes no estáticas.

Dice Robbe-Grillet:

Contar ha llegado a ser de todo punto imposible.

No obstante, es un error pretender que en las novelas modernas ya no pasa nada. Por lo mismo que no hay que concluir la ausencia del hombre so pretexto de que el personaje principal ha desaparecido, no hay tampoco que interpretar la búsqueda de nuevas estructuras del relato como un intento de mera y simple supresión de todo acontecimiento, de toda pasión de toda aventura. (Robbe- Grillet:1963: 43)

En *Farabeuf* estos elementos están presentes a lo largo de la novela vemos por ejemplo que los personajes como el de la mujer puede ser en un momento una enfermera, en otro la señorita Bisturi o Mélanie Dessaignes o simplemente una amante que acompaña a su pareja mientras dan un paseo por la playa. Casi no se narran sus sentimientos, más bien se permite que el lector-espectador le otorgue a cada personaje o momento de la novela un sentimiento en particular. El tiempo que se relata en el texto es no lineal, está condicionado por saltos temporales de recuerdos y las secuelas de esos recuerdos, de hecho es un instante el que se relata. Al terminar la novela es difícil definir cual es su trama, porque no existe como tal una historia central, sino que se tratan distintos fragmentos de historias distintas que se entran a veces con la lógica del pensamiento más que el de la razón, es decir, con saltos apenas justificados. Un ejemplo de esto último es que

con una palabra clave Elizondo nos transporta de la casa en la que se consulta un oráculo a una plaza de Pekín.

El cine y la literatura se influenciaron mutuamente, las imágenes en movimiento se llevaron a las páginas y la temporalidad, cronológica o no, se incorporó a las pantallas además de otras técnicas de narración.

Robbe-Grillet utiliza los procedimientos de la narración concéntrica para presentarnos objetos sin significación, mientras que el cine utiliza esta narración concéntrica sólo cuando intenta desesperadamente dar una significación a imágenes, que de otro modo, corrían el riesgo de no tenerla. (Block, 1963: 111)

La influencia que ejerce el cine en Elizondo la veré con mayor profundidad al final de este apartado.

Como vemos las ideas de la *nouveau roman* fueron bien asimiladas en *Farabeuf* aunque no constituyen la única influencia. Podemos ver que la novela también tiene mucho de autores como Poe, Baudelaire, Sade, Bataille y Joyce entre otros.

B-EL RITUAL DE LA LECTURA—ESCRITURA

En cuanto a la lectura se refiere dice Elizondo en la continuación de un diálogo citado páginas arriba; parte medular del libro:

—Amas confundir las cosas; desvarías.

—¿Qué hacen luego?

-Dejan que sangre y lo miran.

-¿Cómo lo miran?

-¿Cómo lo miran? Como se mira al cielo en la noche o simplemente como se mira un cuerpo desnudo; quizá con horror. Luego aprietan lentamente las ligaduras.

-¿Para qué?

-Para facilitar el desmembramiento.

-¿Así es el rito?

-No; así es el procedimiento. El rito es nada más mirarlo. (137)

La lectura, el hecho de mirar el libro, es un ritual más que plantea la novela. En estas líneas muestra una especie de pequeña poética de *Farabeuf*, pues habla de los distintos estadios que tendrá la prosa de la novela: intentos por lograr un estado distinto en el que el lector confunde los momentos de realidad con un ambiente casi onírico o un recuerdo, esos instantes parecen un delirio provocado por anestésicos en donde las sensaciones se vuelven más intensas o más finas:

Se trata de un delirio momentáneo causado por la distorsión del espacio producida en la superficie de ese espejo manchado al que la luz del crepúsculo llega con un reflejo que todo lo vuelve confuso, inclusive aquello que somos capaces de concebir metódicamente en nuestra imaginación. (128)

Habrán párrafos donde la claridad sea el recurso primordial. Como todo buen escritor, Elizondo, conoce a fondo su herramienta e intenta dominarla. Sabe bien que el sentimiento de ambigüedad no se crea sino con la exactitud de las

palabras, así, por medio de la descripción detallada, exacta de los hechos y las cosas conseguirá el efecto de la claridad:

Ha cruzado esta estancia; su cuerpo se distingue apenas en la sombra. Hay una mirada que desde el fondo del pasillo sigue su movimiento, intuido vagamente en la imagen que devuelve el espejo. Al llegar a la mesilla su pie roza la base de hierro de ésta en la que están figuradas las garras de un tigre que retienen una esfera y este golpe produce un ruido metálico que se fuga poco a poco hasta el fondo de la casa; un ruido que se olvida fácilmente. (81-82)

Desde la técnica narrativa este párrafo resulta un ejemplo de la habilidad del autor: los hechos ocurridos podrían describirse en tan solo dos líneas: "ha cruzado el pasillo, una mirada sigue su movimiento y tropieza con la pata de una mesilla, el ruido que produce se extiende para toda la casa". Sin embargo, Elizondo, se detiene a describir detalles como la penumbra, la pata de la mesa y el efecto del ruido.

Con esta descripción que inserta sin conflicto –apenas y se siente– en la narración, alarga el tiempo. Hace que el lector se detenga a ver aspectos que de otra forma no producirían interés y pasarían desapercibidos. Estos detalles le ayudan a crear un efecto de ambientación, además de tensar más el hilo narrativo.

A veces da la impresión de que la narración se detiene, de que el tiempo transcurre más lentamente que lo normal.

En su autobiografía, Elizondo, nos dice:

El poeta, o es un hombre que se enfrenta a la eternidad momentáneamente, en cuyo caso vive o concreta, o bien eterniza el instante viviendo las imágenes o las sensaciones del lenguaje, un lenguaje que por ser el hecho mismo de la creación y la creación misma de su personalidad, es el cumplimiento de una aspiración máxima de universalidad.

(Elizondo, 2000a: 34)

El poeta mismo que es Elizondo intenta eternizar ese instante que puede ser: el presenciar el suplicio del *Leng Tch'e* en un plaza de Pekín; caminar por la playa con una mujer, tomados de la mano, pasar por la construcción de un castillo de arena y toparse con una estrella de mar que se pudre al sol; caminar bajo la lluvia que pega en los cristales como si fuera una mosca que intenta salir de una habitación por una ventana cerrada, en una calle de París y entrar a una casa donde nos espera una mujer que consulta el *I Ching*, o simplemente leer *Farabeuf*.

Para conseguir eternizarlo realiza una complementación total entre fondo y forma, donde pone la palabra, el lector no puede menos que poner el ojo y, a través de éste, la imaginación, es decir logra representar con imágenes lo que dice con palabras.

Utiliza pocas metáforas; los símiles solo están destinados a cuestiones de la narración misma; su recurso es la imagen y la reiteración. No una reiteración densa en la que las palabras se repiten simplemente. Las reiteraciones suceden

para armar un rompecabezas en el que los detalles se muestran en pequeñas dosis.

C1-LOS ESPEJOS

En la página 40 de la novela podemos leer un párrafo completo que al parecer no guarda relación con el texto que antecede y sigue, es apenas una línea que aparenta una inserción arbitraria:

...la fascinación de aquella carne maldita e inmensamente bella.

Catorce páginas adelante, y de forma mucho más contextualizada escribe:

Cuando cerré los ojos la fascinación de aquella carne maldita e inmensamente bella se había apoderado de mí.

Aquí tenemos un ejemplo que sirve para mostrar los recursos básicos de la novela. La primera frase carece de narrador, los puntos suspensivos provocan en el lector la idea de que algo antecede, mas en el sitio en el que se encuentra solo le precede un párrafo inconexo; cuando señala lo maldito como fascinante, introduce la perversión y desde luego el suspenso, morbo, que ya introdujo con los suspensivos; adjetivos cáusticos como *maldita e inmensamente bella* que califican a la palabra *carne* acaban por generar la tensión total en menos de diez palabras.

Cuando páginas adelante encontramos la frase completa produce efectos todavía mejores: escrita en la primera persona que casi siempre es el lector. Cerrar los ojos como un actitud de interiorización o escapatoria, luego la frase primera de páginas anteriores a la que aumenta un cierre contundente. La imagen se apodera de nuestro narrador que pretende alejarse de ella, desaparecerla; cierra los ojos pero la imagen fascinante y maldita sigue allí, como sigue el lector en esta frase a la que Elizondo ha despojado de cualquier signo de puntuación para que entre en nuestra imaginación como un balazo. Al implantarse la imagen en la memoria se convierte en un recuerdo inolvidable, fascinante, maldito, inmensamente bello.

Pero veamos otro elemento que incluye la novela y que guarda relación directa con las reiteraciones: los reflejos.

Apoyado a un lado de la pequeña mesa con cubierta de mármol, podía ver su rostro reflejado en el enorme espejo que pendía de la pared opuesta y podía ver el reflejo de la figura de la mujer de espaldas al espejo, en la misma forma en que esta representación hubiera surgido en la mente de alguien que pretendiera describir el momento de su llegada a aquella casa. Perdió entonces la noción de su identidad real. Creyó ser nada más la imagen figurada en el espejo y entonces bajó la vista tratando de olvidarlo todo. (18)

Al igual que la reiteración, los reflejos, que en algunos casos reiteran una imagen, regresan al lector elementos con los que es posible armar la novela; recordemos por ejemplo el cuadro de Tiziano en el que busca crear un reflejo del ritual erótico o la fotografía del *Leng Tch'e*.

Los espejos son símbolos reales en los que transcurre la novela:

El rito acumula objetos, almacena sonidos y se ejecuta en el reflejo; los objetos se presentan reiteradamente como en los dramas calderonianos y su fragmentación significativa se aclara a lo largo del libro cuando van adquiriendo diversas connotaciones y representando nuevas claves para revelarnos poco a poco su simbolismo.

(Glantz,1994:152)

Los reflejos desentrañan al símbolo, pero a su vez plantean nuevos retos, pues con ellos y con las reiteraciones casi textuales se construye también la incertidumbre en el lector; es innegable que en *Farabeuf* se busca producir ese efecto determinado, el efecto de la angustia.

El espejo, que con el paso del tiempo se convirtió en un obsesión para Elizondo, claramente expresada a lo largo de su obra, intenta meter al espectador en una especie de teatro en el que el principal actor es el lector mismo, el ritual de mirar es el ritual de participar en la lectura, para ello intentará confundirnos en una especie de juego de cajas chinas, un *clatro*² en el que se labra una historia adentro de la otra, en donde nosotros también formamos parte del texto, el reflejo se extiende hacia todos.

Es una mujer. Eres tú. Tú. Este rostro contiene todos los rostros. Este rostro es el mío. Nos hemos equivocado radicalmente, maestro. Nos engañan las sensaciones. Somos

² Es un juego chino de seis esferas talladas una dentro de otra. En *Farabeuf* las alusiones al juego son constantes; en las páginas 156 y 157 se explica el juego.

victimias de un malentendido que rebasa los límites del conocimiento. Hemos confundido una tarjeta postal con un espejo. (146)

La utilización del pronombre en segunda persona del singular, produce en el lector el efecto de la contemplación directa, nos transporta hasta el lugar y a su vez nos permite ver en la fotografía nuestro propio rostro. De la misma forma que la Mujer desea verse desnuda en la estaca y aspirando a un éxtasis semejante.

También son un reflejo las similitudes que existen entre el quirófano, la habitación de la enfermera y la plaza de Pekín en la que se ejecuta un suplicio. O la escena en la playa enumerada tantas veces y de formas distintas:

¿Y aquel espejo enorme? Hubo un momento en que reflejó su imagen. Se tomaron de la mano y durante una fracción de segundo pareció como si estuvieran paseando a la orilla del mar, sin mirarse para no encontrar los rostros, para no verse reflejados en la superficie manchada y turbia que reflejaba también, imprecisa, mi silueta como un borrón blanquecino, inmóvil en el fondo de ese pasillo oscuro por el que Farabeuf habría de pasar apenas unos instantes después, con las manos en alto, enfundadas en unos guantes de hule, oloroso a un desinfectante impreciso que infundía una sensación inquietante y que pronto lo impregnaba todo en aquel ambiente de luz mortecina. (50)

pero que bien pudo ser solamente un paseo por una plazuela de Pekín o el recrear con un espectáculo los recuerdos que el tiempo ha borrado y de alguna forma ha hecho intangibles.

Así es el Teatro Instantáneo del doctor Farabeuf, que aparece en los últimos capítulos de la novela. En este teatro se intenta reflejar los hechos concretos de toda la novela desde una perspectiva instantánea.

Este cruel evento consiste en disponer una escenografía completa que busca ser igual a la de aquella casa en la *rue de l'Odéon*, donde la Enfermera o la señorita Bisturí o Mélanie Dessaignes, esperaban la llegada del Doctor para realizar el acto carnal o coito. También se disponen de manera que reflejen la figura al infinito, una serie de espejos donde se proyectarán, por medio de una linterna mágica, distintas imágenes que el Cirujano ha escogido con premeditación y para uso específico del espectáculo, allí se podrá ver el cuadro de Tiziano, la fotografía del *Leng Tch'e*, una imagen de la playa, una estrella de mar, el ideograma *liú* (el número 6 que parece un hombre con los brazos abiertos) y el cuerpo fijo en una plancha de la mujer que va siendo mutilada poco a poco en una especie de inmolación casi religiosa a la que llaman tratamiento terapéutico. A ella su amante le regala el espectáculo, la sacrifica en aras de su amor. El fenómeno es complicado, pero cuando las fotografías se proyectan en el espejo se traslapan con la del cuerpo de la mujer que en ese momento será una piltrafa y al mismo tiempo lo será todo. Pues como afirma Elizondo:

El espejo es el símbolo de todo porque el espejo es una afirmación que contiene dos certidumbres: el reflejo y el reflejado. (Elizondo, 2000c: 136)

Es el espejo la forma de realidad que propone Elizondo, una realidad distinta a la que conocemos, una realidad que puede eliminarse con la luz y que siempre será incierta:

Desde aquel día no sabemos cuál es el sueño, cuál es la imagen del espejo y sólo hay una realidad: la de esa pregunta que constantemente nos hacemos y que nunca nadie ni nada ha de contestarnos. (82)

D-LA IMAGEN EN MOVIMIENTO

A pesar de que en el texto se retrata un instante que por algún elemento circunstancial se conecta con otros, la secuencia en que están relatados los acontecimientos no parece seguir el orden de la crónica, es decir, nos enfrentamos a una crónica anacrónica donde el tiempo se contrapone con párrafos de aparente inconexión.

Elabora las imágenes que en apariencia se encuentran detenidas, pero en realidad siguen una secuencia parecida a la del montaje cinematográfico:

En *Farabeuf* trataba de asimilar un habla específica. Un habla que constaba como de dos polos. Yo quería aplicar el principio del montaje que es el principio que se emplea para la escritura china, es decir, como los chinos dibujan lo que escriben, si se ve mano, si dicen mano, se ve una mano. Hay muchos términos o palabras que no se pueden trasladar en nuestra lengua, que no se pueden decir en chino porque no tienen forma. Por ejemplo, tú no puedes decir tristeza o pena en chino. Tienes que valerte de dos figuras concretas que al

unirse producen una tercera figura abstracta. Entonces, para decir pena o tristeza en chino, se pone el signo de corazón, que es una cosa representada, contra una puerta cerrada. De modo que, en chino, triste se dice corazón contra puerta cerrada. (Lemus, 1997)

De la misma forma que en la escritura china dos imágenes concretas se unen para formar una tercera de orden abstracto e intangible, los párrafos y las palabras en *Farabeuf*, se yuxtaponen y crean una atmósfera de fragmentación que solo se completa con la lectura total de texto.

Está técnica también deriva del montaje que Eisenstien y otros realizadores soviéticos utilizan para elaborar largometrajes cinematográficos. En cine se llama montaje expresivo y, a diferencia del montaje relato que utiliza en gran medida el cine norteamericano, no se basan en el sentido de continuidad, más bien, utiliza las contraposiciones temporales y las yuxtaposición de los planos para producir el efecto deseado.

Ambos casos, la escritura china y los montajes de Eiseistein combinan dos o más elementos para formar un tercer elemento ajeno directamente a ellos pero derivado directamente de la relación que guardan. Podemos ejemplificar la idea del montaje con el haikú japonés que en tres líneas cuenta una pequeña historia.

Cada verso constituye una toma distinta; el montaje en secuencia de los tres planos puede producir un efecto distinto al enunciado en los versos, pues, en el conjunto, crean una cuarta imagen mental. Como sucede en este haikú de Issa:

Mi vieja aldea:

sí me arrimo o la toco

flor de zarza.

(Cabezas, 1999: 99)

Los versos no parecen tener relación, mas con las elusiones propias de oriente y en su contexto, sin necesidad de hablar de tristeza u hostilidad el poema resulta con un final triste, áspero, lastimero.

Elizondo, en su caso, utiliza el montaje como en los siguientes párrafos que se encuentran proseguídos uno del otro:

¿quién eres, pues, que así te presentas hecha toda de sombras a pesar de tu traje blanco de enfermera.

Es preciso que nos hagamos de nueva cuenta la misma pregunta: ¿somos la materialización del deseo de alguien que nos ha convocado, de alguien que nos ha construido con sus recuerdos, como sombras que nada significan?

Tú, entonces, te volviste hacia el espejo para comprobar en la imagen de tu rostro, reflejada en aquella superficie turbia, tu existencia. Mas no te reconociste. Eras la otra y llevabas un anticuado uniforme de enfermera.

Estaba claro que se trataba en todo esto de una ceremonia secreta. (Eso hubieras pensado para apaciguar el sobresalto de tu corazón aterrado.) ¿Mas cómo descubrirla? Sólo repitiéndola hubiéramos podido conocer su significado. Es preciso ahora recopilar las relaciones, las hipótesis, las crónicas que a este aspecto se han hecho o formulado. (121)

En estos cuatro párrafos podemos leer la técnica cinematográfica que utiliza Elizondo: en el primero, que es solo el final de un párrafo largo, las palabras clave “traje de enfermera” y “sombras” aparecen provocando la concentración del lector en estos dos aspectos.

Para el segundo la imagen se borra por completo, surge un narrador personaje que impera a cuestionarnos sobre los recuerdos y el ser; al final reduce ambos a sombras austeras de significado.

En el siguiente párrafo ahora el narrador habla directamente con una mujer, un tú que se lee en varios lugares de la novela, que refleja su existencia en un espejo, al reflejarse se descubre como otra que lleva un uniforme de enfermera.

Las siguientes líneas abren un párrafo nuevo en el que las imágenes anteriores han desaparecido por completo y se abre otra línea de ideas que tienen más que ver con el ritual del *Teatro Instantáneo* donde se busca la repetición de los hechos. Como he comentado el Teatro Instantáneo del Doctor Farabeuf es justo una repetición del ritual del *Leng Tch'e* en una mujer, con presencia de la enfermera, entre las sombras y reflejada al infinito en espejos. De esta forma tenemos que con los párrafos anteriores realiza un sumario de lo que será el cuerpo y final de la novela en donde el Teatro Instantáneo será representado con exactitud teatral y ritual.

IV DE LA PERSISTENCIA EN LA MEMORIA

A- EL CAMINO A LA MEMORIA

Dice Elizondo:

El dominio del doctor Farabeuf como cirujano no me interesa mucho. Me interesa mucho el orden de la escritura que emplea Farabeuf para describir cosas que es muy difícil describir, como son esas manipulaciones quirúrgicas. Cirugía quiere decir la obra de la mano, trabajo de la mano. Eso me interesaba. (Lemus,1997)

Como vemos lo que llama la atención a Elizondo del *Precis de Manuel Operatoire*, es justo la capacidad que tuvo su autor para describir con exactitud los procedimientos de operación. Y es que en realidad las palabras que ocupa el dr. Farabeuf permiten que el que realiza la lectura del *Manuel*, vea.

Como dije en la parte anterior los reflejos son fundamentales en la escritura de Elizondo, pero ¿qué son los reflejos sin la mirada?

La mirada es otro elemento fundamental a lo largo de la novela, casi todas las impresiones se basan en el sentido de la mirada, es una novela sensual. La mirada es la sensación básica para alcanzar todas las posibilidades, desde vivir un ritual o poseer a un extraño:

-¿Te hubieras entregado?

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

-¿Así es el rito?

-No; así es el procedimiento, el rito es nada más mirarlo.

-Mirarlo fijamente ¿verdad?

-Si muy fijamente, para poder recordarlo después. (137)

De la misma forma los que presencian el evento y los que han visto la fotografía se convierten en testigos seducidos, incluso le sucedió a Elizondo, como se muestra en la cita de la página uno de este trabajo. La mirada se convierte no solo en el vehículo que más utiliza nuestro autor para introducir los recuerdos a la mente –no olvidemos que sonidos, como el de tres monedas que caen o las pisadas sobre un suelo de madera; y texturas, como la viscosidad putrefacta de una estrella de mar, también están presentes pero en menor grado–, sino que es un catalizador de la memoria, las imágenes pasan por el filtro de la vista para convertirse en un recuerdo:

Hay miradas que pesan sobre la conciencia. Es curioso sentir el peso que puede tener una mirada. Es curioso comprobar cómo el afán de retener un recuerdo es más potente y más sensible que el nitrato de plata extendido cuidadosamente sobre una placa de vidrio y expuesto durante una fracción de segundo a la luz que penetra a través de una combinación más o menos complicada de prismas. Esa luz se concreta, como la del recuerdo, para siempre en la imagen de un momento. (25)

En general los recuerdos que almacenamos en la memoria se afianzan de acuerdo a nuestra perspectiva, relevamos algunos aspectos especiales de la

escena, en el caso de la novela: un castillo de arena o una fotografía de un supliciado, preponderamos sucesos que nos fueron de alguna forma dolorosos o agradables y deseamos aquellos que no consideramos de importancia.

En el párrafo citado, Elizondo, compara a la memoria con una fotografía pero desestima a esta última pues considera que hay recuerdos trascendentes y detalles apenas perceptibles que una placa fotográfica no puede captar, por que hay emociones que no salen en la foto, hay sentimientos que se evocan con imágenes pero hay imágenes que no se pueden evocar con fotografías, como el caso concreto de la mirada "que pesa sobre la conciencia"; en estos casos queda solo la posibilidad del recuerdo, que nunca es solo la evocación de una imagen sino que trae consigo sensaciones más profundas como el dolor, el placer, el gozo o un temblor leve en la espalda. Entonces las miradas nos transforman:

–El olvido no alcanza a las cosas que ya nos unen. Aquel placer, la tortura, aquí, presente, ahora, para siempre con nosotros, como la presencia del hombre que nos mira desde esa fotografía inolvidable.

–Si desde entonces nuestras miradas son como la de él. (45)

Sin embargo el tiempo es un verdugo que todo lo consume, que todo lo desgasta, y que hace que los recuerdos se transformen en pinceladas borrosas que se desgastan, en el lienzo de nuestra mente comienzan a verse manchas de despoblado, vacíos sutiles que dejaron los años. Las fotografías se vuelven sepia, los recuerdos se confunden.

Por eso la pregunta constante a lo largo del libro "¿recuerdas?" es casi una muletilla que pretende patentar los embates del tiempo en la memoria. El olvido se va fraguando, el instante se desmorona en la memoria y solo guardamos de todo aquello un pequeño detalle que en ocasiones nos permite reconstruir los hechos.

Tenemos entonces una imagen fragmentaria en la que habitan los rasgos más fuertes de nuestra impresión que puede funcionar como un detonador que dispare el recuerdo. Si además contamos con una imagen física, una fotografía o algún otro objeto, los recuerdos fluyen con mayor soltura. Por eso a veces los recuerdos desagradables nos persiguen como sombras maléficas, como maldiciones que la memoria insiste en recordar y nosotros tratamos de olvidar:

–Mira... –dijiste mostrándome aquella imagen terrible–. Mira –decías poniéndola ante mis ojos y yo trataba de recordarla y de olvidarla al mismo tiempo. (53)

Farabeuf es un texto descriptivo, con las palabras vemos. Las descripciones le sirven para crear ambientes no definidos, es decir, los ambientes se pierden un poco entre los vapores de lo etéreo, de alguna forma parece que se desintegran, como se desintegra un recuerdo con el paso de los años.

B-LA PERSISTENCIA

Aunque no puedo asegurar que sea así, me atrevo a afirmar que Elizondo conocía la obra de Salvador Dalí, quien en 1931 –un año antes de nacer nuestro escritor– pinta uno de sus cuadros más famosos e interesantes por los elementos

que ahí expone, me refiero a *La persistencia en la memoria*. En este óleo Dalí muestra una playa desierta con un acantilado al fondo y en primer plano un rostro alterado por completo en su figura, un árbol seco, una mesa y sobre estos tres, hay unos relojes que se escurren, y uno más que es devorado por hormigas. Sobre este elemento el mismo Dalí comenta:

Podéis estar seguros de que los famosos relojes blandos no son otra cosa que el queso *camembert* del espacio y el tiempo. (Maddox, 1990: 25)

Después, en 1954 (*Farabeuf* aparece en 1965), Dalí termina otro cuadro con el mismo tema *La desintegración de la persistencia en la memoria*; en éste los elementos son casi los mismos, con la salvedad de que

Tras veinte años de inmovilidad los relojes blandos se desintegran dinámicamente.

(Maddox, 1990: 83)

Estamos frente a una metáfora del tiempo: los relojes blandos permanecen como pensamientos distorsionados en nuestra memoria, pero el paso del tiempo, la inmovilidad de ese recuerdo, los va empolvando como sucede con cualquier objeto tangible; los desgasta al punto de volverlos irreconocibles, evocables solo con fuertes ejercicios de memoria.

Podemos pensar que Elizondo conocía estas pinturas. Ambas fueron creadas antes que la novela y forman parte de la colección del *Museo de Arte Moderno* de Nueva York. Para 1966 que escribe su *Autobiografía*, relata haber

vivido una temporada en esta ciudad norteamericana. Recordemos además que el surrealismo fue un movimiento que encontró un espacio para su desarrollo en el arte de México, principalmente en la pintura; en la literatura, el movimiento de la *nouveau roman* adapta elementos del surrealismo, como el manejo aparentemente caótico del tiempo y los espacios indefinidos, para enriquecer las páginas de sus novelas. Además de que la cinefilia de Elizondo lo llevó a elaborar películas de corte surrealista como *Apocalipsis 1900*, que surge en 1965, mismo año que *Farabeuf*. Y aunque el conocimiento o ignorancia de las pinturas no es trascendental, si existen vínculos que van más allá de las coincidencias.

Por una parte, el pintor intenta representar la forma en que los recuerdos se plasman en la memoria: las figuras son guardadas desde la subjetividad, desde las propias impresiones, primero con forma delimitada y nítida, después el tiempo carcome como si fuera una polilla que a un paso imperceptible va desgastando las imágenes, hasta que al final son diferentes, solo queda de ellas un remedo. Un espacio de realidad alterna que apenas tiene que ver con la realidad objetiva. El paso del tiempo se derrite como relojes de cera ante el sol de una playa y el rostro que al principio estaba alterado por nuestra percepción, pero claro y bien delimitado, ahora está subyugado a un mar de objetos inasibles que se abisman al olvido del que apenas pueden distinguirse líneas vagas. Solo algunos recuerdos quedan impresos en la tela de la memoria sin alteraciones importantes, en el caso de la pintura el rostro amorfo, el árbol del que escurre un reloj y el acantilado del fondo. Los recuerdos son dinámicos, como las alucinaciones del dolor o la anestesia.

Mientras que en la novela a pesar de la aparente inmovilidad Elizondo pretende que sus personajes tengan un recuerdo dinámico para que por muy blandos que sean permanezcan frescos e inalterados, sin desintegrarse, por eso insiste en evocar un momento específico y a veces invocar un acontecimiento como por arte de magia. De la misma forma, pretende que el lector retenga en su imaginación cada uno de los elementos de la novela, por eso aunque algunos de los recuerdos se vuelven indeseables para los personajes los obliga a recordar, la impresión que les han dejado los acontecimientos son indelebles. Quizá es que así operan algunos de los complejos y extraños mecanismos de la memoria:

concluyó una meditación acerca de la persistencia del recuerdo, iniciada con anterioridad a la meditación acerca de los efectos del transcurso del tiempo. “En efecto, existe algo más tenaz que la memoria –pensó–: el olvido.” Una conclusión sorprendente y contradictoria si se tiene en cuenta que inmediatamente después de formularla, la misma mente que la había formulado se vio asaltada, de improviso, por un recuerdo: el recuerdo de lo que sucedió aquel día. (73)

Son precisamente los recuerdos de ese día, el día en que el Doctor entró a una habitación completamente cubierta de periódico para que no se manchara el *parquet* y, al cruzar ese umbral, el Cirujano, se volvió hasta el día en que observó el *Leng Tch'e*. Para otros ese día es aquel en que conocieron la imagen del suplicio encontrada entre las páginas amarillentas de un libro.

Estos recuerdos en algunos momentos se hacen insoportables, indeseables:

No recuerdo nada. Es preciso que no me lo exijas. Me es imposible recordar. Es necesario que no me atormentes con la posibilidad de esa mentira que hemos forjado juntos ante aquel espejo enorme que nos refleja entre sus manchas y grietas. Es necesario que no me atormentes con esa posibilidad de la memoria. Sólo se ha grabado en mi mente una imagen, pero una imagen que no es un recuerdo. (23)

C- DESEOS DE OLVIDO: UN EXORCISMO

Por algún motivo extraño recordamos sucesos desagradables, a veces, con mayor nitidez que los momentos reconfortantes. Al interior de la novela el suceso mismo del *Leng Tch'e* resulta desagradable y deseable al mismo tiempo, esta aparente contradicción resulta muy humana y a su vez otra dualidad más presente en la novela.

Como he mencionado, una de las preguntas que se repite en distintos lugares y bajo distintas intenciones, casi como una muletilla que auxilia en el armado de la novela es ¿recuerdas? Esta pregunta va ligada a la intención clara de traer algo a la memoria, evocar algún recuerdo. Pero por otro lado, existe también una intención de invocar los recuerdos, llamarlos para auxiliarse en la construcción de la novela:

Si bien es cierto que los recuerdos sufren un proceso gradual de desvanecimiento, la memoria, en medio de una lucha tenaz con el olvido, se presenta como *el método* en el afán de recuperación del pasado. [...] Salvador Elizondo señala la condición fotográfica y

documental de la memoria, por lo que, además, la propone como vía para retener y eternizar un momento dado. (de Teresa, 1996 :47)

Esta afirmación es cierta, la memoria en *Farabeuf* busca ser un método de retener, pero considero que también puede ser un método con el que se busca exorcizar los recuerdos fatídicos.

De la misma forma que en psicología se busca escarbar en los recuerdos para encontrar la raíz de los problemas, en la novela, Elizondo intenta llevar al personaje femenino –la mujer en la playa, la enfermera o la amante–, a un punto en el que sus recuerdos sean frescos para poder desaparecerlos. El modo de terapia que se utilizará en el texto es el Teatro Instantáneo del Cirujano.

Tú lo recuerdas ¿no es así? Pero tu memoria no alcanza más allá de aquel rostro. Quisieras olvidarlo. Quisieras olvidar la sensación que producía aquel objeto oceánico, putrefacto, entre tus dedos. Es preciso que yo lo reviva todo en tu memoria renuente; cada uno de los detalles que componen esta escena inexplicable. No debes olvidarlo, sólo así será posible llegar a tocar el misterio (15)

Existe un deseo del olvido, un querer olvidar algo que en realidad no es posible, y las únicas formas de olvido son la muerte o la que se alcanza con algunas formas de irrealidad, la fuga:

Creó ser nada más la imagen figurada en el espejo y entonces bajó la vista tratando de olvidarlo todo. (18)

Intentar olvidar es cosa difícil, el Cirujano afirma que el olvido es más tenaz que la memoria, pero deja claro que cuando la impresión del hecho es determinante el olvido no lo fragua:

¿recuerdas? Estoy seguro que sí. En vano has tratado de olvidarlo. Todos los días, al dormirte, piensas en ello tratando de olvidarlo. Inclusive, has llegado a ser víctima de varios charlatanes que te ofrecían el olvido de ese momento, un olvido patentado y garantizado. ¿Acaso no compraste un día, en una pequeña tienda del barrio judío, un folleto que se llamaba *Las Aguas del Leteo, método antimnemónico basado en los últimos descubrimientos de la ciencia cabalística*. (36)

La mirada incrustó en la memoria momentos terribles o sumamente deseables, pero al fin imposibles de borrar; de la misma forma Dalí alude en sus cuadro al rostro deforme que, aunque ha perdido nitidez en cuanto a su forma, se puede ver perfectamente que es el mismo que pinta en el primer cuadro; como es el mismo rostro del ser andrógino que a veces es un Cristo mujer, otras solo un condenado, al que intentan olvidar, al que intentan desterrar de la memoria arrojándolo a las aguas frías y profundas del Leteo.

Y ella hubiera querido olvidar ese momento porque era un momento colmado con la presencia terrible de un hombre supliciado, surcado de gruesas estrías de sangre, atado a una estaca ante la mirada de sus verdugos (107)

Para el final de la novela, la representación del Teatro Instantáneo del Dr. Farabeuf, busca no solo el sacrificio sino una cura extraña:

Debe usted considerar esta experiencia como un tratamiento. ¿Acaso no lo es? Usted está enferma de olvido, por decirlo en un lenguaje sencillo. Nosotros deseamos ayudarle. Déjese conducir. La aplicación del tratamiento no dura sino un instante, después del cual la vida sigue el mismo curso de siempre. [...] tenemos la mejor intención de ayudarle a salir de esa confusión de la que es presa. Afortunadamente contamos con los medios para lograr una cura radical. (171-172)

La cura completa se consigue representando el deseo de verse convertida en esa imagen que la fotografía retratara, pero la representación va más adelante que cualquier intento de teatralidad, la representación consiste en mirarse mutilado en el espejo:

En este día en que habrás de redimirte para siempre de ese recuerdo que te aleja de mí, te amo más que nunca, ¿comprendes? (172)

Y adelante casi a punto de acabar la novela:

¿Con qué fin? Con el fin de encontrar una respuesta; con el fin de encontrar en tu imagen en la imagen de tu cuerpo abierto mil veces reflejado en el espejo, la clave de este signo que nos turba. (178-179)

A lo largo de toda la novela son varias las alusiones que existen al deseo del olvido, todas ellas como un tratamiento o como un ritual, el olvido en *Farabeuf*, no

es solo un obstáculo a vencer, es una necesidad, la necesidad de olvidarse por completo de los traumas –imágenes y sensaciones– que separan a los amantes.

El recuerdo es un vehículo del olvido, un método de exorcismo para continuar la vida con el mismo curso de siempre.

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 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. (40)

V- CONCLUSIONES

Dentro de la literatura mexicana encontramos que *Farabeuf o la crónica de un instante* se perfila como un experimento literario bien logrado, único hasta el momento en que fue publicada; provoca que su autor, Salvador Elizondo, gane un lugar entre los más importante de la literatura nacional, el tiempo lo dirá, de la universal.

Farabeuf es un entramado de historias que bajo el método cinematográfico del montaje, que se basa entre otras cosas en la escritura china, va llevando al lector por los caminos de la memoria, por medio de imágenes contundentes, aterradoras, seductoras, apasionantes, que por el catalizador de la mirada, se afianza de nuestra memoria. Ese entramado es una especie de rompecabezas que con los detalles que menciona y reiteran el autor, se arma por sí solo:

La novela se iba a llamar *Ostraka* porque la idea era de los *ostraka*, que son fragmentos de cerámica que se recogen y muchas veces, cuando son de un tipo de diseño de vaso, por un solo pedacito es posible reconstruir todo el rededor del vaso. Existe también la posibilidad de destruir el vaso y lograr que los fragmentos, incluso siendo completamente intercambiables, forme siempre, por cuestión de orden matemático, el mismo diseño, sin importar en qué orden se ponga, porque es un diseño tal que dividido de cualquier manera tiene una continuidad que es imposible romper, aunque el orden sea trastocado.

(Aguillón, 2003)

En la novela, ese orden está dado con anterioridad por la escritura misma, *Farabeuf* parece estar escrita sobre lo ya escrito, un palimpsesto que utiliza Salvador Elizondo para que el texto se rescriba a sí mismo como si se reflejara en un juego de espejos hasta la infinitud, hasta ese sitio al que solo la mirada accede.

La mirada es el vehículo por el que Salvador Elizondo transporta a su lector hasta lugares estremecedores como una plaza de Pekín o una habitación colmada de espejos. Con las descripciones hace que veamos, pero también, hace que sintamos, su literatura es de los sentidos.

De la misma forma que un espejo devuelve nuestro rostro, Elizondo produce una novela reflejante, donde los personajes se miran unos en otros, en una fotografía, en una pintura: leer es asomarse en una ventana que puede mostrarnos un paisaje en apariencia aislado, pero también a nosotros como lectores. Es mirar a través de un calidoscopio en el que las piezas se reflejan infinitamente en los espejos hasta crear una figura, una realidad poliédrica. Los espejos revelan los misterios ocultos o una posible realidad de *Farabeuf*. Aunque también hay presentes reflejos con elementos auditivos o táctiles.

Son las imágenes un nuevo camino para llevarnos al campo de lo sensible, en específico una: la de una tortura pública por el método del *Leng Tch'e*. Esta fotografía, desde la que se desprende toda la novela, trae consigo no solo una imagen de suplicio, sino una figura erótica que, al atentar contra nuestra continuidad, seduce a un público al grado de no poder olvidarla, y al mismo tiempo desear hacerlo. Mas en *Farabeuf* el erotismo no se limita a cuestiones de carácter puramente carnal, sino que se eleva a un rango místico, pues Elizondo, la utiliza

como una analogía inversa del cristianismo, además de que asume el proceso del descuartizamiento no como un castigo, sino como un ritual.

Los rituales al interior de la novela están relacionados con los oráculos: el *I Ching* y la *Ouija* son piezas fundamentales que no solo desglosan los estados de la novela, sino también buscan el conocimiento del destino al que se encadenan los personajes.

Existe también un ritual importante: la lectura. Dice Elizondo en la novela que el "ritual es nada más mirarlo", refiriéndose al supliciado. Pero al mirar el libro y al encontrarse con una prosa depurada, barroca y de apariencia caótica pero a un tiempo seductora, esa mirada simple se convierte en un ritual. La novela nos alcanza como espectadores que difícilmente olvidaremos determinados pasajes.

El olvido se perfila como otra posibilidad, no como contraparte del recuerdo sino como complemento de los espacios que nuestra memoria ha dejado en blanco, como aquellas partes que la neblina del tiempo ha puesto como en un velo traslúcido.

Al toparnos con imágenes que al mismo tiempo nos seducen y nos repelen, la memoria se entreteje invitándonos a un olvido consciente, pero, procurando el recuerdo. Es entonces cuando Farabeuf propone su Teatro Instantáneo: fenómeno óptico que rebasa los límites de la luz para alcanzar lo tangible, para eliminar esos recuerdos, la función de los instantes es otro ritual que lejos de querer invocar lo trascendente trata de apartarlo. Es un exorcismo que ayuda al olvido por medio del revivir los acontecimientos, entiéndase bien, volver a vivir los acontecimientos, incluso la muerte.

Dicen algunos que una imagen vale más que mil palabras, sin embargo, a veces las mil palabras se vuelven necesarias como parte del ritual del exorcismo.

La novela es el desglose de mil palabras. En este caso la imagen no substituye al texto, ambos son un complemento: el *yin* y el *yang*, el si y el no, el amor sagrado y profano, el asco y el deseo, el verdugo y la víctima. El desprendimiento de la narración maldita que insta a continuar hasta el final. Si acaso a veces requerimos cerrar los ojos, inhalar aire y descubrir que se ha apoderado de nosotros.

Qué remedio: exhalamos, abrimos los ojos y Farabeuf, bisturí en mano, apoya los brillos del filo contra la piel de nuestra mano, mientras se escuchan tres monedas que caen en lo que bien puede ser una mesa de madera.

VI- BIBLIOGRAFÍA

DIRECTA

- Elizondo, Salvador; 1968: *El hipogeo secreto*. Joaquín Mortiz, México
- ; 1971: *Farabeuf*. Joaquín Mortiz, México.
- ; 1972: *El grafógrafo*. Joaquín Mortiz, México.
- ; 1981: *Miscast*. Oasis, México.
- ; 1983: *Camera lucida*. Joaquín Mortiz, México.
- ; 1988: *Elsinore*, El Equilibrista, México.
- ; 1992: *Narda o el verano*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México. [Tercera serie, Lecturas mexicanas, 56]
- ; 2000a: *Autobiografía precoz*. Aldus, México.
- ; 2000b: *El retrato de Zoe y otras mentiras*. Fondo de Cultura Económica, México. [Letras mexicanas 125]
- ; 2000c: *Cuaderno de escritura*. Fondo de Cultura Económica, México. [Letras mexicanas 126]
- ; 2000d: *Teoría del infierno*. Fondo de Cultura Económica, México. [Letras mexicanas 132]
- ; 2001: *Contextos*. Fondo de Cultura Económica, México. [Letras mexicanas 131]

CONSULTADA

Aguillón Mata, Sergio: "Palingenesia". En revista *Punto de Partida*. Mayo-junio

2003. Número 119. pags. 37 – 49.
- Bataille, George; 1997: *El erotismo*. Traducción de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. Tusquets, Barcelona.
- 2000: *Las lágrimas de Eros*. Traducción de David Fernández. Tusquets, Barcelona.
- Baudelaire, Charles;1997: *Diarios íntimos*. Traducción y prólogo Rafael Alberti. Ediciones Coyoacan, México.
- Baudrillard, Jean; 2000: *La seducción*. Cátedra, Madrid.
- Biblia *Latinoamérica*; 1989. Ediciones paulinas, España.
- Block, Michel J; 1963: *La "Nueva Novela"*. Traducción de G. Torrente Ballester. Guadarrama, Madrid.
- Cabezas, Antonio; 1999: *Jaikús inmortales*. Selección, traducción y prólogo. Hiperión, España.
- De Teresa, Adriana;1996: *Farabeuf escritura e imagen*. Dirección General de Publicaciones UNAM, México.[Biblioteca de Letras]
- Diccionario de Escritores Mexicanos, Siglo XX*: 1993. Tomo II Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, México.
- Glantz, Margo; 1994: *Esguince de cintura*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México [Tercera serie, Lecturas mexicanas, 88]
- Madoxx, Conroy; 1990: *Salvador Dalí 1904-1989. Excéntrico y genial*. Traducción de Félix Treumund. Taschen, Alemania.
- Paz, Octavio;1997: "El signo y el garabato". En *Salvador Elizondo, voz del autor*. Coordinación de Difusión Cultural, UNAM y El Colegio de Nacional. [Voz Viva]

Pereira, Armando; 1997: *La Generación del Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*. Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, México. [Cuadernillos, 9]

Roobe-Grillet, Alain; 1973: *Por una nueva novela*. [*Pour un nouveau roman*]
Traducción de Caridad Martínez. Seix Barral, Barcelona.

Sainz Robles, Federico Carlos; 1954: *Ensayo de un diccionario de la literatura*.
Tomo I. Aguilar, Madrid.

Souto Albarce, Arturo; 1985: *Varia lírica española, 107 poesías de los siglos XI al XX*. EOSA, México.

Wilhelm, Richard; 1992: *I Ching, Libro de las mutaciones*. Versión completa con presentación y notas de D.J. Vogelmann. Prólogos de C. G. Jung, Richard Wilhelm y Hellmut Welhelm y el poema: "Para una versión del I King" de Jorge Luis Borges. Hermes, México.

FUENTES ELECTRÓNICAS:

Albarrán, Claudia;1998: *La generación de Inés Arredondo*.
www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/albarran.html

Cadena, Agustín; *Medio Siglo y los sesenta*.
www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/albarran.html

Lemus, Silvia; 1997: El más allá de la escritura, Una entrevista con Salvador Elizondo, en
www.nexos.com.mx/internos/saladelectura/tetrasmericanas/lemus.asp