

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

SILENCIO Y ESCRITURA EN *FARABEUF* Y *EL HIPOGEO SECRETO*

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRO EN LETRAS

(LETRAS MEXICANAS)

PRESENTA

LEÓN FELIPE BARRÓN ROSAS

ASESORA

DRA. MÓNICA QUIJANO VELASCO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÉXICO, D. F., JULIO 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

<b>ÍNDICE</b> .....	<b>2</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>4</b>
<b>Capítulo I. El silencio y el tiempo</b> .....	<b>25</b>
<b>El silencio como ausencia</b> .....	<b>30</b>
<b>La muerte y el silencio</b> .....	<b>44</b>
<b>Capítulo II. Los límites del lenguaje</b> .....	<b>50</b>
<b>De lo que no se puede hablar es mejor callar. El sentido del mundo en El Hipogeo Secreto</b> .....	<b>53</b>
<b>La visión romántica del lenguaje</b> .....	<b>72</b>
<b>Capítulo III. Cuerpo y silencio</b> .....	<b>80</b>
<b>La naturaleza y el cuerpo</b> .....	<b>87</b>
<b>El cuerpo como lo real</b> .....	<b>96</b>
<b>El cuerpo abyecto como forma de traspasar la pantalla-tamiz</b> .....	<b>105</b>
<b>Cuerpo y escritura</b> .....	<b>111</b>
<b>Comentarios finales</b> .....	<b>116</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>125</b>

## Agradecimientos

A mi madre por su infinita ternura. A mi padre, quien puso mi mirada en los libros. A Roberto, Diana, Macosay, Alejandro, Alberto Raclós, Alberto Sándel, Memo, José Luis, Lucero, grandes amigos que conocí en el transcurso de estos dos años y que siempre recordaré con mucho cariño. Gracias por sus palabras de apoyo en el momento justo y por compartir conmigo momentos de su vida. A Ricardo a quien le debo gran parte de esta tesis. A la Dra. Cecilia y al Dr. Argüelles quienes siempre han sido mi ejemplo. A la Dra. Norma por sus palabras sabías y tranquilas. Al Dr. Fernando Curiel, quien siempre confió en mí sin dudar. A la Dra. Angélica Tornero por sus maravillosas clases. A la Dra. Mónica Quijano por su paciencia, su guía y el gran apoyo que siempre me brindó. A la Dra. Adriana y la Dra. Gabriela por sus observaciones y comentarios que no hicieron otra cosa más que hacerme mejor.

A Betza por sus ojos como camino de retama que vinieron a darle un nuevo sentido a las cosas.

# Introducción

Toda expresión literaria propone al lector retos hermenéuticos que tiene que ir resolviendo para concretar una interpretación sobre ella. La obra de Salvador Elizondo constituye un gran desafío de comprensión, en especial, sus novelas *Farabeuf* (1965) y *El Hipogeo Secreto* (1968). Es difícil que un lector, por más atento que esté, logre captar lo que sucede en estos textos en un primer momento. Se precisan de varias lecturas exhaustivas para ir construyendo un posible sentido que muchas veces parece derrumbarse por las ambigüedades presentes en ellos. Esto puede ocasionar hartazgo en el lector en el peor de los casos o, en el mejor de ellos, provocar una necesidad por entender lo que acontece en estas obras. Cuando ocurre lo último es porque se ha aceptado el reto que implica participar de ellos, de ir construyéndolos mediante la lectura. Así, nos percatamos de que el acto escritural y el de lectura, a pesar de su separación temporal, se imbrican en el texto.

Este trabajo surge de las diversas inquietudes que provocan estas novelas del escritor mexicano y por el deseo de elaborar una interpretación de ellas que ofrezca herramientas para su mayor entendimiento. De este modo, nos enfocaremos en dos elementos que consideramos merecen ser analizados en la obra de Elizondo. El primero es el silencio al que, hasta ahora, la crítica no ha atendido; el segundo es la escritura que, a diferencia del anterior, ha recibido mayor atención ya que el trabajo escritural siempre fue una de las grandes preocupaciones de nuestro autor.

La poética elizondiana es resultado de reflexiones profundas acerca del quehacer literario. Para Elizondo, estas meditaciones *a priori* eran una forma de realizar teoría literaria,

mientras que el trabajo crítico era una manera *a posteriori* de pensar la literatura: “cada vez que se habla de literatura se formula una teoría [...] yo pienso que la teoría y la crítica son la misma cosa, sólo que la primera aplicada *a priori* y la segunda *a posteriori*, pero los principios son exactamente los mismos” (Semo, 1990, p. 2). Cabe apuntar que el término “literatura”, así como la noción de “género literario” son puestos en cuestionamiento dentro de sus reflexiones. Los límites que estas categorías imponen son desbordados por sus textos creativos, donde mezcla la narrativa con el ensayo.

Para Elizondo, la palabra texto funcionaba bien para explicar lo que él realizaba. Escritura y texto desplazan las nociones de literatura y género, ya que estas resultan insuficientes para describir poéticas que diluyen las fronteras que antes habían servido para dividir y diferenciar las expresiones literarias. Las novelas que deseamos estudiar aquí pertenecen a este tipo de creación. En relación con esto, el autor de *Farabeuf* comentaba que:

no encuentro la diferencia entre un poema y un texto de algunos autores (no quiero mencionar nombres, pero es fácil identificarlos, insertarlos). Creo que este fenómeno es el más interesante de toda la literatura: la disolución de los géneros, incluyendo el de la poesía. La línea divisoria entre el poema y la escritura de otro tipo ha dejado de ser clara, precisa. (Danubio.1974, p. 9)

A lo largo de su obra, observamos cómo los límites establecidos en los géneros literarios se disuelven; esto puede deberse a la apuesta que Elizondo hizo siempre por la exploración de las posibilidades en la escritura, de llevarla a sus límites.

Si la escritura de Salvador Elizondo fue resultado de reflexiones arduas sobre la literatura, también fue producto de pensar la poética de otros autores, de la crítica que realizaba a otros textos. Mediante esto no hacía más que mostrar sus afinidades y afiliaciones poéticas, al mismo tiempo que construía la suya.

Por medio de su trabajo crítico, observamos que fueron varios escritores los que sirvieron como precursores de su obra, entre ellos podemos mencionar a James Joyce, Paul Valéry, Ezra Pound, y Stéphane Mallarmé. De la obra del escritor irlandés apreció la técnica con la que fue realizada, especialmente, la de *Finnegan's Wake* (1939); del autor de *El Cementerio Marino* (1920) tomó algunas reflexiones que sitúan el quehacer poético como una ciencia pura, cercana a las matemáticas; mientras que de Pound adquirió el interés por la escritura china; por último, la noción de pureza en la escritura fue adoptada del trabajo poético de Mallarmé. Aunque podemos encontrar huellas de otros escritores en los textos de Elizondo, consideramos que estos son los que están más presentes en el trascurso de su obra.

De los últimos dos poetas mencionados con anterioridad, el escritor mexicano tomó la importancia que le dieron al silencio como elemento imprescindible en la creación poética. En un artículo titulado *Meditación sobre el silencio*, Elizondo escribe que: “Hace aproximadamente dos años se publicaron unas declaraciones de Ezra Pound en que éste afirmaba, después de haber realizado una obra poética de grandes aspiraciones, que su verdadera vocación era el silencio” (1966, p. 34). Por otro lado, el autor de *El Grafógrafo* señala que en la poesía Mallarmé se observan “los magníficos desastres que el alma sufre o representa en el escenario sombrío del silencio” (2008, p.4). Lo que no se puede expresar por medio del lenguaje y que señala George Steiner como las “limitaciones de la palabra humana”, “el atisbo de lo que reside fuera del lenguaje” (Steiner, 2003), *lo otro* de éste, es lo que atrajo a Salvador Elizondo de estos poetas.

Pero no sólo fue el silencio lo que interesó al escritor mexicano. El trabajo escritural, específicamente, la labor de transportar de la mente al papel las ideas, de volverlas materiales, fue una de sus grandes inquietudes. Esta preocupación poética lo llevó a escudriñar las posibilidades que la escritura tiene para crear efectos.

La poética de Mallarmé representada en su poema *Un golpe de Dados* (1897), confiere a la escritura la importancia espacial y la noción de pureza que tanto atrajo a Elizondo. La estética del poeta francés halla en el aspecto espacial de la escritura y del libro un receptáculo, expresado de esta forma: “que todo, en el mundo, exista para desembocar en un libro” (Mallarmé, p. 3). Elizondo retoma esta concepción de la escritura para configurar el espacio de *El Hipogeo Secreto*: un mundo contenido en un libro donde la arquitectura que le da forma es al final una escritura. Asimismo, radicaliza esta idea mallarmeliana para llevarla al plano de la existencia, tal como lo plasma en su *Tractatus Rethorico-Pictoricus*: “La escritura es la única prueba que tengo de que pienso, ergo, de que soy. Si no fuera por la escritura yo podría pensar que el pensamiento mismo que concibe la realidad del mundo como una ilusión y como una mentira es, él mismo, una ilusión, una mentira.” (2000c, p.64). Con esto podemos ver que para nuestro autor la escritura no es únicamente un acto técnico o estilístico, ésta se vuelve un elemento que precede a la existencia y al pensamiento. Sin ella todo sería una ilusión.

Así, el binomio silencio y escritura es indagado por Elizondo en la obra de Mallarmé. La admiración y la constante referencia al poeta francés se evidencia en varios de sus textos. La noción de “poesía pura”<sup>1</sup> fue lo que más le interesó de su obra. Es por esto que, después de escribir *Farabeuf* y *El Hipogeo Secreto*, Elizondo declaró que la finalidad de su quehacer

---

<sup>1</sup> El término *poesía pura* fue acuñado por Paul Valéry en 1920. Este concepto pasó inadvertido hasta 1926 cuando el abate Bremond en una conferencia lo retomó aunque en un sentido diferente al del autor de *El Cementerio Marino* quien lo había utilizado para designar “el afán simbolista (iniciado por Baudelaire y perfeccionado por Mallarmé)” (Stanton, 1998). Para Elizondo, el poema *Muerte sin fin* de Gorostiza representaba la poesía pura dentro la poesía mexicana: “Yo creo que la Muerte sin fin de Gorostiza es un poema que se adscribe a esa categoría. Yo creo que Muerte sin fin es un poema sin significado en la medida en que la teoría de la poesía pura que nació con Mallarmé suponía una forma, la más alta de su género, en la que la diferencia entre signo y significación, entre forma y fondo, entre expresión y creación, se ve aniquilada” (2000e, p. 111)

era “realizar una escritura pura” (González, 1971, p. 3), es decir, una escritura incontaminada por el sentido lógico y racional de un lenguaje que busca siempre tener un referente.

Con lo comentado hasta aquí, notamos la importancia que tuvieron para Elizondo el silencio y la escritura y abrimos el camino para responder al porqué es pertinente indagar estos tópicos en *Farabeuf* y *El Hipogeo Secreto*. Estas dos novelas reflejan en gran medida estas preocupaciones teóricas —en el sentido en el que Elizondo entendía la teoría y que señalamos arriba— plasmadas ya en una forma poética.

En la novela de 1965, el lector se encuentra constantemente ante la imposibilidad de concretar una interpretación de ésta. Parece que el silencio, desde la recepción, acontece por la fractura del significado que estalla y deja de ser homogéneo. No hay un sentido unívoco y claro. Esto es efecto de la fragmentación de la estructura textual de la novela en la que la trama se disloca. Podemos entender a esta última, de manera general, como el resultado del conjunto de las acciones que realizan los personajes entre sí en determinado tiempo y espacio. Esta forma de configurar la trama no está presente en *Farabeuf*, ya que las acciones son ambiguas y los personajes, el tiempo y el espacio se fragmentan. La trama deja de ser el eje central del texto, la narración queda al margen tal como lo expresara Elizondo al comentar sobre sus novelas: “creo que se ha centrado muchísimo mi preocupación, más que por la narración, por la escritura en sí misma, como de ello da prueba la publicación de mi siguiente novela, *El Hipogeo Secreto*.” (1977, p. 265)

Una de las intenciones en esta novela es la de congelar un instante, que tendría como consecuencia el congelamiento de las acciones. En relación a esto, Elizondo comentaba:

En mi libro eso no pasa, no escribo anécdotas, no hay aventura, nadie se ama ni se separa, eso no pasa en mi libro porque en mi libro no pasa nada, en *Farabeuf* no pasa nada, el chiste es que no pasa nada, NUNCA pasa NADA, pasa lo que está escrito y está escrito que *Farabeuf* posiblemente vaya a tomarse una copa pero el tiempo está detenido por lo menos ésa era

mi pretensión, que no pase, que se detenga cualquier cosa que esté pasando. (Poniatowska. 1975, p. 31)

Esta crítica acerca de su primer novela se asemeja mucho a lo que escribió respecto a *Finnegan's wake*, texto en el que para él:

hay una ruptura total con el lenguaje que dice. Lo que permanece es nada. Yo iba a dar un curso sobre *Finnegan's wake* en la Facultad de Filosofía y Letras. No voy a decir nada: ¡no se puede decir algo! Lo único que se puede hacer con esta novela es leerla, sólo leerla (1975, p. 34).

¿Qué se puede decir de una novela en la que no pasa nada? En primer lugar, tendríamos que repensar lo que entendemos por novela<sup>2</sup>, puesto que este término nos remite a una narración particular y ordenada de sucesos realizados por personajes. Sin embargo, en estas novelas de Elizondo la narración es desplazada y las acciones no tienen una sucesión lógica. Como vimos más arriba, Elizondo apela a una disolución de los géneros ya que dentro de éstos el concepto de novela está bien delimitado. La escritura de nuestro autor desborda los límites narrativos tradicionales y llega al límite de no decir *casi nada*, al borde del silencio. Decimos *casi nada* porque a pesar de que la intención de Elizondo es la de no contar nada, esto no sucede del todo. En *Farabeuf*, las acciones son pocas, la narración continua presente, aunque de forma disminuida.

---

<sup>2</sup> Paul Ricoeur nos explica que la noción de trama, proveniente de Aristóteles, ha quedado limitada para comprender algunas expresiones literarias. La trama ordena y configura la narración, pero hay ciertas narrativas que ponen en crisis el ordenamiento tradicional. Para él, la aventura de la evolución literaria “parece llevarla a alterar el propio límite de los géneros y a poner en duda el principio mismo de orden, que es la idea raíz de la trama.” (2008, p. 384). Para el filósofo francés, es necesario discutir la posibilidad de que la trama sufra algunas metamorfosis. Es necesario pensarla más allá de las posibilidades que le confirió Aristóteles. En estas obras de Elizondo, lo que podemos observar es este tipo de literatura que pone a prueba los límites establecidos por la trama tradicional. Hay una metamorfosis y un desplazamiento de ésta. Ya no existe un orden, al menos no uno convencional. Textos como los elizondianos urgen a que se replantee la noción de trama y narración, puesto que los presupuestos tradicionales quedan limitados para explicar los fenómenos textuales que nos presentan.

Las acciones de los personajes suceden dentro de una temporalidad<sup>3</sup>. El tiempo es uno de los grandes temas de la novela de 1965. Ya Elizondo comentaba que: “si el tiempo no es la substancia de una literatura, sí es la más aguda de sus obsesiones” (1973, p. 189). Esta obsesión por el tiempo incide en la configuración de *Farabeuf*, pero éste ya no es concebido como una sucesión lógica de eventos sustentados en causas y efectos. Las causas de ciertos acontecimientos son difíciles de determinar. Tan sólo para dar un ejemplo de los muchos que podemos encontrar, cabe recordar cuando se describe la entrada del dr. Farabeuf a la casa en la que se encuentra la enfermera al inicio del texto. En ese momento, se escucha un ruido al que es difícil asignarle un origen, una causa; ésta puede ser el choque de unas monedas contra la superficie de una mesa o los pasos de Farabeuf al entrar. Podría ser trivial saber el origen de este ruido; sin embargo, resulta de trascendencia puesto que, como se ve en el desarrollo del texto, las monedas que producen el sonido son las del *I Ching*, el método de adivinación por el cual la enfermera desea encontrar la respuesta que atraviesa todo el texto: ¿quién es ella? Por el otro lado, los pasos de Farabeuf evocan una promesa antes hecha: el reencuentro de ambos en esa casa para llevar a cabo un ritual, aquel que podría dar respuesta a la pregunta que tanto preocupa a la enfermera.

¿Qué es lo que sucede? Esta parece ser la pregunta constante cuando se leen estas novelas de Elizondo. Las acciones no tienen una secuencia lógica, por tanto, es difícil hilvanar una interpretación de ellas. El tiempo es parte importante en este texto, el instante

---

<sup>3</sup> Gérard Genette comenta que: “Si bien la categoría gramatical del tiempo se aplica con evidencia a la continuidad del discurso narrativo, la del modo puede parecer aquí *a priori* de pertinencia: ya que la función del relato no es la de dar un orden, formular un deseo, enunciar una condición, etc., sino simplemente la de contar una historia, por tanto, de referir hechos (reales o ficticios), su modo único, o al menos característico no puede ser en rigor sino el indicativo” (1989, p. 219). Siguiendo la metáfora lingüística de Genette, podríamos decir que el modo de las novelas de Elizondo no es el indicativo, sino el subjuntivo, puesto que no busca contar una historia tal cual. Como vemos en ellas, las acciones se vuelven suposiciones, conjeturas, probabilidad, virtualidad y no hechos concretos.

es donde se encuentra el significado de los personajes. Es por esto que se busca detenerlo. Como se dice en esta novela: “pero tú tienes que recordar ese momento en el que cabe, por así decirlo, el significado de toda tu vida” (2000b, p.101). Esto lo dice el dr. Farabeuf a la enfermera y, desde ahí parece que los personajes se vuelcan a la búsqueda de ese momento olvidado que se ha convertido en un hueco temporal y en una ausencia de significado. El olvido es un agujero en el tiempo y en el lenguaje. Aquello que no se recuerda no se puede decir.

Lo que se juega en esta novela es, entonces, la posibilidad e imposibilidad de poner en palabras un momento específico que dota de identidad y significado a los personajes. El silencio es aquello que señala un límite: el del lenguaje. Este último es insuficiente para capturar ese sentido que se busca. El significado de la enfermera nunca se menciona en el texto, siempre permanece oculto, ausente, diferido. A pesar de esto, en el trascurso del texto se puede constatar que ese momento olvidado se relaciona con la muerte; ésta tiene un estrecho vínculo con el significado que busca de sí misma la enfermera.

Con lo anterior, podemos lanzar una primera hipótesis: el silencio, en *Farabeuf*, se enlaza fuertemente con el tiempo, en tanto que se expresa como un vacío. El silencio no es únicamente una pausa del flujo de las palabras, también se manifiesta de diversas formas y una de ellas es la ausencia. De esta manera, la problemática del silencio se despliega en la confrontación entre *presencia* y *ausencia*. Ubicar el problema aquí, inevitablemente nos lleva a pensar el tiempo porque la presencia es una noción derivada de la temporalidad, al igual que la ausencia. La presencia o ausencia de algo está en relación a la forma de entender el tiempo, es por esto que proponemos analizar, en primera instancia, el silencio en *Farabeuf* desde su vínculo con éste.

El significado que los personajes buscan en *Farabeuf* se relaciona con la muerte representada en el retrato del supliciado. Ante la experiencia de la muerte, el lenguaje se detiene, éste no puede capturar el sentido que ésta confiere a la enfermera. El instante que se desea congelar es el momento de la muerte, ese fragmento de tiempo es el que parece contener el significado que la enfermera busca. El silencio surge en el límite que impone la muerte al lenguaje. Así, silencio y muerte se relacionan y este vínculo es el que también estudiaremos.

Además de profundizar en las relaciones que tiene el silencio con el tiempo y la muerte, analizaremos su vínculo con el cuerpo en esta novela. En *Farabeuf*, se hace constantemente referencia al retrato de un supliciado, ese momento plasmado en la fotografía tiene gran importancia para los personajes, ahí se encuentra su significado. Sin embargo, no es suficiente que la enfermera mire el rostro del torturado para recobrar su significado perdido. Ella tiene que sufrir el mismo procedimiento a manos del dr. Farabeuf.

El suplicio, como se comenta en el texto, es una forma de escritura que, cuando se inscribe en el cuerpo de la enfermera, se convierte en el medio por el cual se confronta con su finitud. La escritura y la muerte se imbrican en el cuerpo, sólo en este espacio se pueden unir.

Hasta aquí, nuestra labor ha sido la de señalar la importancia del silencio en relación con la muerte, la escritura y el cuerpo en la primer novela de Elizondo. Ahora nos queda hablar del silencio y la escritura en *El Hipogeo Secreto*. En este segundo texto, al igual que en el primero, los personajes están en la búsqueda de su significado, ellos se descubren personajes de un libro que se está escribiendo. El mundo en el que están es una construcción laberíntica de la cual no pueden salir, pero intuyen que es afuera de este mundo escritural donde reside su significado. Los personajes buscan el nombre del Pantokrator, nombre con

el que designan a la entidad que los ha construido; sin embargo, cada vez que descubren algún indicio sobre él se encuentra encriptado, ininteligible. El lenguaje es insuficiente para nombrar aquello que les da sentido. El silencio, aquí, señala los límites del lenguaje lógico, éste no puede designar lo todo, algo siempre se le escapa y permanece fuera de él.

Para nosotros, *El Hipogeo Secreto* es un texto en el que se juega con los límites del lenguaje, éste se tuerce constantemente con la finalidad de decir aquello que no puede capturar. El silencio se vuelve la forma más coherente de señalar eso que permanece fuera del mundo, entendido éste como la construcción de significado mediante el lenguaje lógico y racional. Es por ello que, al abordar esta novela de Elizondo, analizaremos al silencio como ese borde en el que inicia la imposibilidad del lenguaje para nombrar lo todo.

La escritura, por su parte, juega un papel importante: el mundo en el que se encuentran los personajes es un tejido textual configurado por ésta. Ellos mismos se saben escritura. Si el lenguaje lógico y racional no lo puede nombrar todo, la escritura se vuelve la posibilidad de hacerlo. Para esto, habría que entenderla no como un derivado del primero, es decir, como significante de otro significante, sino como su contraparte irracional, por consiguiente, cercana a la creación poética. La escritura es poesía en tanto que se muestra irracional, es decir, fuera de los marcos que la razón impone al lenguaje lógico.

La construcción escritural y laberíntica del mundo en el que se hallan los personajes de *El Hipogeo Secreto* contiene ciertas grietas, espacios que funcionan como puente entre su mundo y lo exterior, donde se encuentra el Pantokrator. Lo externo que pareciera ser lo más ajeno, resulta ser lo más propio de los personajes: su significado.

La escritura, entonces, trasciende los límites que impone el lenguaje lógico que construye la noción de un interior y un exterior. Ella subvierte estos órdenes y el exterior, donde reside el significado de los personajes, es decir, el Pantokrator, se vuelve una extensión

más del mundo interior. El afuera y el adentro se conectan a través del puente que tiende la escritura.

Si bien la escritura es un punto central en la obra de Elizondo, nos enfocaremos a estudiar sólo sus dos primeras novelas. Esto a razón de que hallamos puntos fuertes de enlace entre ellas. Ya el escritor mexicano en algunos momentos comentó que uno de sus planes era realizar tres novelas: una que hablara del límite, otra del adentro y otra del afuera. La primera es *Farabeuf*, la segunda *El Hipogeo Secreto* y la tercera es un escrito que quedó inconcluso y que tenía como nombre *La estatua de Condillac*.

La idea para Elizondo era pasar de la epidermis, el límite donde comienza el mundo exterior, al mundo interior. Este paso está representado en estas novelas. Al respecto, comenta el propio autor:

El salto es del cuerpo a la mano, la distinción de la mano que escribe como diferente del cuerpo que siente. Esto ya lo había dicho yo bastantes veces: *Farabeuf* es una novela que acontece sobre la epidermis produciendo, desde fuera, sensaciones. *El Hipogeo Secreto* es un intento de salvar el abismo que media entre las concepciones de la mente y la posibilidad de ser concretadas real, visible y legiblemente mediante la escritura. *El Hipogeo Secreto* es un libro que trata de sí mismo, de cómo se va escribiendo. Porque sí entiendo yo que hay una enorme abismo entre la concepción primigenia de una escritura y su realización efectiva sobre el papel. Entonces yo he tratado, después de *Farabeuf*, de acortar la distancia mediadora entre la concepción original y su concretización formal mediante la escritura (1977, p. 270)

En este salto del que habla el autor, la escritura es el punto de apoyo. *Farabeuf* es la novela donde las sensaciones se entrelazan con la escritura. El cuerpo es la página en blanco donde se viene a depositar el trazo, la grafía; es el sitio donde todo comienza, puesto que es límite y todo límite establece un inicio, aunque sea de manera arbitraria.

*El Hipogeo Secreto* es la instancia interior, el mundo mental más que corporal, lugar donde la escritura comienza a configurarse y a configurar. Tanto la primer novela como la

segunda tienen, desde nuestra perspectiva, preocupaciones que comparten, hay un puente que las enlaza y éste se halla en el silencio y la escritura.

Con lo comentado hasta aquí, hemos querido mostrar la pertinencia de estudiar el silencio y la escritura en estas novelas. Hemos señalado que estos elementos tienen vínculos con otros como: el tiempo, la muerte, el cuerpo, el lenguaje y el sentido. Ahora nos queda indicar cómo abordaremos estos textos de Elizondo, desde qué perspectiva y por qué lo hacemos así.

¿Cómo abordar la obra de Elizondo sin caer de nuevo en los temas ya bastante analizados? Para responder a esta pregunta, proponemos, en primer lugar, tomar en cuenta los puntos en común que tienen las dos obras.

Como menciona Mc. Murray: “*El Hipogeo Secreto y Farabeuf* (la primera novela de Elizondo) tienen mucho en común: remarcados trasfondos filosóficos y un estilo inusual”<sup>4</sup> (1970, p. 37). Esta investigación pretende ir más allá de una comparación estilística y se centrará en el trasfondo filosófico que comparten, sin por ello dejar de lado lo literario que, a fin de cuentas, es nuestra principal preocupación.

Proponemos hacer un estudio en el que se vinculen otras disciplinas como la filosofía y el psicoanálisis con el estudio literario. Estamos convencidos de que esta forma de trabajo ofrecerá al lector nuevas perspectivas para acercarse a los textos de Elizondo. También estamos conscientes de las dificultades que acarrea un análisis que pretende enlazar discursos que no son propios de la literatura; sin embargo, pensamos que no por ello dejan de ser útiles para entablar un diálogo que resulte fructífero y que ofrezca un panorama diferente a lo que anteriormente se ha realizado.

---

<sup>4</sup> La traducción es nuestra.

El primer obstáculo a franquear es cómo abordar los textos elizondianos desde una perspectiva que no es meramente literaria, es decir, haciendo dialogar a la literatura con otras disciplinas; en este caso con la filosofía y el psicoanálisis, áreas de conocimiento que tienen problemáticas particulares. Para responder a esto consideramos de gran ayuda estas palabras expresadas por Jonathan Culler al hablar de la teoría literaria en el marco de una teoría textual:

La literatura toma como asunto cualquier experiencia humana, y en particular la ordenación, interpretación y articulación de la experiencia, no es accidental que los proyectos teóricos más diversos encuentren algo instructivo en la literatura y que sus resultados sean relevantes en el pensamiento de lo literario [...] por su exploración de los límites de lo ininteligible la literatura invita o provoca las discusiones teóricas que se refieren o proceden de las cuestiones de la racionalidad, auto-reflexividad y significación más generales [...] los teóricos de la literatura pueden ser especialmente receptivos a los nuevos desarrollos teóricos en otros campos a causa de la carencia de limitaciones disciplinarias concretas que sí sufren los que trabajan en esos campos. Aunque tienen limitaciones propias que crearán resistencias ante ciertas clases de pensamiento inusual, son capaces de mostrar receptividad ante teorías que desafían lo aceptado por la psicología, antropología, psicoanálisis, filosofía e historiografía ortodoxas (1998, p. 16)

Con lo comentado por Culler, podemos entender que la literatura, al tocar todos los tópicos de la experiencia humana, puede competir a varias disciplinas que encuentran en ella puntos de acuerdo y desacuerdo. Asimismo, los estudios literarios tienen sus propios marcos y delimitaciones que difieren de los límites disciplinarios de otros discursos de conocimiento como la filosofía y el psicoanálisis; es más, al utilizarlos, ponen en crisis sus límites.

Así, los estudios sobre literatura, como también señala el teórico estadounidense, tienen: “la capacidad para funcionar no como demostraciones dentro de los parámetros de una disciplina sino como nuevas definiciones que desafían los límites disciplinarios” (1998,

p. 15). En este sentido, y llevando estas ideas a lo que nos atañe: el estudio de la obra de Elizondo en diálogo con la filosofía y el psicoanálisis, deseamos dar a entender lo siguiente: primero, que *Farabeuf* y *El Hipogeo Secreto*, como producto literario, tienen un trasfondo temático y formal que puede enlazarse con el discurso filosófico y el psicoanalítico; segundo, que este enlace transdisciplinario trasciende los límites que impone el quehacer de la filosofía y el psicoanálisis; tercero, con lo anterior queremos dar a entender que el resultado de esta investigación no tiene como finalidad hacer filosofía ni teoría psicoanalítica, por tanto, no entrará en los parámetros y límites disciplinarios que estas exigen, puesto que esto sería imposible.

En este sentido, utilizaremos algunos conceptos de Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein y Jacques Lacan, sin por ello intentar acoplar de manera absoluta el pensamiento de éstos a la obra elizondiana. En todo caso, lo que pretendemos es que algunas de sus ideas den luz y permitan interpretar a algunos aspectos de *Farabeuf* y *El Hipogeo Secreto*.

Anteriormente señalamos que Elizondo utiliza la idea de texto, en vez de la de literatura, para referirse a sus productos artísticos. Esto nos lleva a pensar la definición propuesta por Roland Barthes en “De la obra al texto” (1987). Sin afirmar que es equivalente este término para los dos, arrojamos con el concepto de texto otro argumento que nos ayudará a justificar un estudio en el que se enlace la literatura y otras disciplinas.

El texto, para el teórico francés, es un espacio social en el que concurren diferentes lenguajes y, evidentemente, aquí podemos hablar del discurso filosófico y el psicoanalítico. Un texto es aquél que no se cierra a un sentido, sino que se abre a la pluralidad sémica y en el que el trabajo escritural y el de lectura son fundamentales para su construcción o, como diría Paul Ricouer, su reconfiguración (2006). La obra, por su lado, es un espacio semiótico

que cierra su significado en el autor, él representa el inicio y el fin en el proceso hermenéutico. Como señala Barthes, “la obra se cierra sobre un significado” (1987, p. 76), el que propone el autor, por consiguiente, el lector no tiene injerencia en su construcción, es un receptor pasivo.

La noción de textualidad de Barthes, más que la de obra, es la que se acerca al trabajo literario de Elizondo que pretendemos estudiar. *Farabeuf* y *El Hipogeo Secreto* son textos que se abren a diferentes significados, a diversas interpretaciones que necesitan de un lector activo, dispuesto a construirlas mediante su lectura. Asimismo, en estas novelas discurren otros discursos que les dan forma y que no son estrictamente literarios; aquí hablamos de la pintura, la fotografía, el cine, la arquitectura, etc., pero también de la filosofía. Estos lenguajes configuran los textos elizondianos. Por esta razón, creemos importante y posible estudiarlos de una manera en la que dialoguen con otras disciplinas. Para justificar este cruzamiento entre los textos de Elizondo y la filosofía tomamos estas palabras de Norma Angélica Cuevas:

Claros ejemplos de teoría literaria en la literatura nos lo ofrece la narrativa moderna: los escritores de novelas y/o cuentos se han encargado de diluir aquella línea que separaba el acto creativo del trabajo crítico o la reflexión teórico-literaria.

En este marco de la teoría literaria, se puede decir que hacia la década de 1950 empieza a engrosar un cordón que trenza dos hilos: el de la inmanencia o autonomía de la obra y el de teoría o pensamiento literario en su interior (menciono tan sólo dos nombres: Maurice Blanchot y Roland Barthes). Se trata de una de las reflexiones más interesantes de la poética moderna: la manifestación de la experiencia artística al interior de la obra creativa con fundamento en la apropiación de los avances lingüísticos y las propuestas filosóficas de la hermenéutica ontológica heideggeriana. (2006, p.19)

Para Cuevas, los textos de Elizondo son propuestas críticas de la literatura que se emparentan con aspectos filosóficos, es decir, con temáticas que la filosofía ha abordado

desde su perspectiva. Estos temas que encontramos en los textos del escritor mexicano son, como lo habíamos señalado anteriormente, el silencio y la escritura en relación con el tiempo, el lenguaje, la muerte, el cuerpo y el sentido.

Los textos elizondianos exploran las posibilidades ontológicas que se despliegan en la estructuración de los personajes y sus experiencias; mismas que a su vez se proyectan de forma que desestabilizan aspectos como: la temporalidad, la espacialidad, las voces narrativas, la identidad de los personajes. Asimismo, y esto lo podemos ver claramente *en Farabeuf y El Hipogeo Secreto*, hay una preocupación por el ejercicio de la escritura y cómo ésta proyecta mundos posibles.

No podríamos afirmar, evidentemente, que los textos de Elizondo son un discurso filosófico, pero sí podemos decir que estos atenúan la frontera entre filosofía y literatura, la desestabilizan y, en algunos momentos, las disuelven, como lo observa Norma Angélica Cuevas:

Hay dos lenguajes en perfecto equilibrio: uno de ficción y otro de reflexión [...]. A partir de esto sería posible distinguir dos modos de ejercer el trabajo crítico, al menos desde la perspectiva del estrecho campo al que vengo refiriéndome aquí. Por un lado, estarían los estudios literarios semióticos y lingüísticos, que como he señalado, se ocupan de manera exhaustiva en describir los modos de organización de ese lenguaje primero. Por otro lado, se halla una tendencia que se interesa en lo que la escritura es; no se trata de modelos o sistemas conceptuales acabados como tales, más bien se trata de elucubraciones, formulaciones o reflexiones críticas ladeadas hacia la filosofía sin ser, porque no lo buscan, sistemas filosóficos. (2006, p. 15)

Esas reflexiones críticas, cercanas a la filosofía, son las que nos interesa resaltar en este estudio, más que llevar a cabo un análisis sobre la configuración y estructuración del discurso literario de forma semiótica que, por supuesto, es de suma importancia. Cabe resaltar que este tipo de análisis no pretende ser filosofía, sino un puente que establezca un diálogo

fructífero entre esta disciplina y los textos de Elizondo. Por otro lado, hay que señalar que las ideas filosóficas que utilizaremos provienen exclusivamente de occidente. Aunque sabemos que en *Farabeuf* se tocan temas del pensamiento oriental, nosotros no ahondaremos en él, puesto que ya existen estudios profundos que lo han hecho, como los de Rolando J. Romero (1990), Joung Kwon Tae (1998) y Adriana de Teresa Ochoa (1996).

El silencio es el punto de apoyo para iniciar este tipo de análisis. En el primer capítulo tratamos este aspecto: el silencio como *ausencia* y en contraposición a la noción de *presencia*. Para esto tomaremos los conceptos de *logos* y *ousía* que utiliza Heidegger para describir uno de los pilares en los que se ha construido el pensamiento occidental. Estos conceptos los explicaremos en su momento. En este apartado tocaremos las relaciones entre silencio, tiempo y muerte, y nos enfocaremos especialmente en *Farabeuf*.

El silencio, como mencionamos al principio, nos llama a ver que el lenguaje tiene limitaciones para nombrar ciertas cosas que, por consiguiente, se quedan en lo tácito. Estos límites los abordamos en el segundo capítulo en el que vemos la relación del pensamiento de Wittgenstein con *El Hipogeo Secreto*, principalmente. Para el último capítulo, nos enfocaremos, específicamente, en el cuerpo y su relación con el silencio, asimismo trataremos de dar respuesta al porqué en *Farabeuf* es tan importante la escritura-suplicio para dar respuesta al significado que el personaje de la enfermera busca de sí misma. Para esto, tomaremos el concepto de *lo real* de Jacques Lacan.

El propósito de cada capítulo es ofrecer de manera amplia las relaciones que el silencio y la escritura tienen en los textos elizondianos con otros elementos. Estas conexiones obligan a revisar diferentes reflexiones que se dan en las obras y que nos llevan a postular que hay diferentes tipos de silencio en ellas y que éste, al contrario de lo que se podría pensar,

es dinámico puesto que participa por completo de la significación, es decir, el silencio también dice y tiene un sentido.

La razón de escoger ciertos conceptos del pensamiento de Heidegger, Wittgenstein y Lacan, reside en lo siguiente: Elizondo consideraba que sus textos tenían tintes románticos, sobre todo, en lo relativo al lenguaje. Para él, el lenguaje racional no es capaz de nombrar lo todo. A raíz de esto, lo poético toma un lugar primordial, en tanto que es una expresión que se aleja de las pretensiones que la lógica racional intenta conseguir de él para conocer el mundo. En muchas ocasiones, aquello innombrable habita en el mismo hombre, en su interior, en lo que Octavio Paz llamaría “la otra orilla”. Esta idea paciana la encontramos en *El Arco y la lira*, libro en el que podemos hallar varios rastros del pensamiento heideggeriano y de cual abrevaron algunos de los escritores pertenecientes a La Generación de la Casa del Lago<sup>5</sup>, entre ellos Elizondo, como veremos en su momento.

El pensamiento de Heidegger no fue solamente considerado por el premio nobel mexicano; anteriormente, escritores como Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta apreciaron las ideas del pensador alemán. Para éste, el lenguaje fue un aspecto fundamental para hablar del ser, tal como lo dejara explícito en *Carta sobre el humanismo* (2006), cuando dijera: “el

---

<sup>5</sup> Resulta común ver que la crítica en torno a Elizondo etiquete a éste y a otros escritores dentro la Generación de Medio Siglo. Así lo hace Adolfo Castañón (1993, p. 143), Sánchez Rolón (2008, p. 13), siguiendo al primero; asimismo lo hace Magda Díaz Morales en la presentación del libro *Juan García Ponce y la generación de medio siglo* (1998, p. 11), Armando Pereira en su artículo titulado *La generación de medio siglo* (1998, p. 128) y en este mismo tenor, hallamos un largo etcétera; sin embargo, nosotros preferimos denominar a esta generación como la de La Casa del Lago, como muchos críticos lo hacen, en lugar de la de Medio Siglo que remite a la publicación de la Facultad de Derecho apoyada por Mario de la Cueva y en la que se encontraba Carlos Fuentes y que reunía a otros escritores. En otro caso de delimitación general hallamos a María Esther Castillo quien además de encasillar a Elizondo y a sus compañeros en la Generación de Medio Siglo y en la de La Casa del Lago también los sitúa en La Generación de la Ruptura (2009, p. 12). En este último caso estamos completamente en desacuerdo ya que esta última generación congregó a un grupo de pintores quienes iniciaron su labor artística antes que la generación de La Casa del Lago.

lenguaje es la casa del ser” (p. 43). Pero fue, sobre todo, el lenguaje poético al que le prestó mayor atención, al designarlo como el lugar donde se expresa el ser.

A esta preferencia por el lenguaje poético se le ha descrito como una visión romántica (Vattimo, 1992), que no ha sido exclusiva de Heidegger. Como apunta George Steiner: “Quizá por influencia de Heidegger, y del comentario de Heidegger sobre Hölderlin, la reciente filosofía lingüística francesa asigna una función especial y una prestigiosa autoridad al silencio” (2003, p. 71). Los comentarios del filósofo alemán sobre la obra de ciertos poetas románticos tienen algunas referencias al silencio que lo designan como aquel lugar de donde sólo puede provenir la palabra auténtica.

No sólo es por una cuestión de afinidades poéticas —que podrían ir de algunos poetas de la generación de *Contemporáneos*, pasando por Octavio Paz, hasta llegar a Elizondo— como podríamos justificar el traer el pensamiento de Heidegger a esta investigación. Como acabamos de ver, el silencio también fue un tópico que inquietó a este filósofo, en especial cuando llegó a adentrarse en la obra de algunos poetas del romanticismo. En este sentido creemos conveniente y adecuado enlazar algunos aspectos del pensamiento heideggeriano con momentos en específico de la obra elizondiana.

Por otro lado, Ludwig Wittgenstein fue quizá el filósofo que más cautivó al escritor mexicano. En algunas entrevistas llegó a mencionar su interés por las ideas del filósofo vienés, aunque también llegó burlarse de ellas<sup>6</sup>. Más allá de esto, en esta investigación

---

<sup>6</sup> Esto lo podemos ver en dos entrevistas que le realizaron en una de ellas encontramos lo siguiente: “Algunos críticos han encontrado ecos de la fenomenología de Husserl en Farabeuf. Es posible que en ese libro sí haya una tentativa de realizar descripción fenomenológica; pero la fenomenología no es una filosofía, sino un método de conocimiento y de descripción del mundo. En El hipogeo secreto, por otra parte, algunos críticos han visto la tentativa de asimilar el problema literario al problema lingüístico, sobre todo por vía de las ideas de Wittgenstein. Algo hay de eso, pero las ideas de Wittgenstein son muy específicas. En ese libro he querido reflejar lo que ese filósofo llama *an impossible state of affairs*. He dislocado el espacio para convertirlo en un ámbito en el que la acción discurre como sobre una banda de Moebius” (Villela, 1972, p. 10). En otra entrevista comentó esto: “creo que en Cuaderno de escritura hay demasiada chunga, yo me trato de burlar de muchas

podremos ver que en algunos aspectos la obra de Elizondo puede comprenderse aún más bajo la luz de las ideas de Wittgenstein, sobre todo, las que están plasmadas en su *Tractatus logico-philosophicus*, obra en el que hallamos ideas acerca del lenguaje lógico en relación con el mundo.

Es de notar que Elizondo le dio gran importancia a esta obra de Wittgenstein, en especial a la última sentencia que dice: “De lo que no se puede hablar, hay que callar la boca” (2008, p. 277). Esta última proposición de la obra prima del pensador vienés, sugiere la posibilidad de que el lenguaje sustentado en la lógica no lo pueda nombrar todo, y señala que aquello sobre lo que no se puede decir nada de forma lógica es mejor callar. El silencio, como veremos en su momento, está presente también en el pensamiento de este filósofo y puede vincularse con *El Hipogeo Secreto*. Como señala Raymond Leslie Williams: “*El Hipogeo Secreto* es todavía más una metaficción experimental, con trasfondos de la filosofía de Wittgenstein” (2004, p.185)<sup>7</sup>.

Por último, consideramos que para comprender la relación que encontramos entre cuerpo, silencio y escritura en *Farabeuf* puede resultar de ayuda el concepto de *lo real* de Jacques Lacan. A pesar de que Elizondo no hace referencia a la obra de Lacan, ni a su concepto de lo real, esto no impide que de una forma adecuada podamos comparar ciertos aspectos de este concepto con lo que observamos en *Farabeuf*, principalmente, respecto del silencio del cuerpo y el goce que provoca el suplicio-escritura en esta novela.

Cabe dejar en claro que el entrecruzamiento que pretendemos hacer de algunos conceptos de estos pensadores y las dos novelas a analizar no se pueden dar de forma

---

cosas. Era la época en que yo leía el famoso *Tractatus* de Wittgenstein, del cual me he burlado en varias ocasiones. Por ejemplo en El retrato de Zoe publiqué un *tractatus* del disfraz.” (Semo. 1990, p. 1).

<sup>7</sup> La traducción es nuestra.

absoluta, puesto que los textos del escritor mexicano no son una respuesta directa a los planteamientos de estos pensadores. En todo caso, se llegan a conectar a razón de lo que Culler señalaba respecto a que la literatura toca muy variados temas de la experiencia humana y que también han sido de interés para otras disciplinas.

*El silencio y el tiempo.*

---

En un inicio esta investigación nace de los siguientes cuestionamientos ¿Es la obra de Salvador Elizondo producto de un momento literario en el que el proceso escritural se vuelve el centro, como lo sugiere Margo Glantz, y en el que el contenido se deja al margen? En este sentido ¿se podría decir que su obra es sólo un juego experimental que responde a un espíritu de época y que, por consiguiente, puede ser acotado a un momento histórico por su parentesco con ciertas formas y estructuras de otros escritores como los integrantes del *nouveau roman*<sup>8</sup>? ¿Es su propuesta estética la elección de una escritura por la escritura que apela a una ontologización<sup>9</sup> de la estructura que construye? Si la respuesta es sí, nos llevaría a suponer

---

<sup>8</sup> En su ensayo *Farabeuf, Escritura barroca y novela mexicana*; Margo Glantz comenta lo siguiente: “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*, Nouveau roman a la Robbe Grillet o a la Butor por su estructura policiaca y cinematográfica (Dashiell Hammett-Sidney Greenstreet), *nouveau roman* también porque la intriga exterior está despojada de un contenido novelesco propiamente dicho, a la manera en que se entendía éste en el siglo XIX, y a la natural evolución del género en el XX, porque ofrece una visión fragmentaria, caleidoscópica de la realidad, y sobre todo, porque pretende ser más que una novela una escritura” (1979 p. 17). Si bien, la novela de Elizondo tiene elementos cinematográficos vinculados con la teoría del montaje de Eisenstein y que han sido analizados por Adriana de Teresa (1996), no creemos que una de las partes que se pueda vincular con esta novelística francesa sea por su estructura policiaca, es más para nosotros el tema de una conspiración dentro de la novela es sumamente tangencial dentro de ella.

Respecto a esto, Elizondo comenta en una entrevista (Hözl. 1995) que si hay relación entre sus textos y los del *nouveau roman* es, en todo caso, casualidad. En este sentido, estamos de acuerdo con el autor así como con Norma Angélica Cuevas quien comenta lo siguiente: “de ahí que algunos críticos, que quizá desconocen u olvidan a Maurice Blanchot, se empeñen en señalar las similitudes entre el *nouveau roman* y la escritura de Salvador Elizondo. Es decir, deduzco que Elizondo no buscó jamás adherirse a la propuesta del *nouveau roman* sino que al hacer de la escritura una actividad, un ejercicio como lo hicieron los escritores de “la escuela de la mirada”, fácilmente puede caerse en el equívoco de relacionar a Elizondo con ellos, pero quizá tales vínculos no sean más que coincidencias.” (2006, p. 179)

<sup>9</sup> Aquí nos referimos a una preminencia de la estructura como *telos*, como totalidad y centro del sentido. Si bien la estructura de las novelas de Elizondo es de gran complejidad, no consideramos que presentar una estructura compleja sea el fin último de estos textos, sino medio y posibilidad de significar de una manera diferente. En relación a esto, Manuel Asenci señala que: “Se tenga una concepción ontológica (la estructura como objeto organizado), se tenga una concepción operatoria (la estructura como modelo construido a partir de una abstracción), la idea de estructura supone que la obra literaria es una totalidad de sentido centrada [...] el concepto de totalidad es correlativo al concepto de finitud, es decir, de la posibilidad de aprehender el texto en su totalidad” (1990, p.63). Consideramos que, a pesar de la estructura compleja de los textos elizondianos, ésta no se nos presenta como centro de éstos, más bien esta complejidad instaura la imposibilidad de abarcarlos de forma total, pensarlos de manera contraria sería ontologizar la estructura.

que el sentido total que guarda la obra de Elizondo se puede comprender desde la estructura misma de los textos sin tener que apostar por la posibilidad de construir una interpretación.

Si bien la manera en que se dispone el discurso es importante para la creación del significado, no nos detendremos en demasía en la descripción del ordenamiento estructural del relato. En este sentido, nos enfocaremos en tratar de entablar un diálogo que permita entender las consecuencias de la propuesta poética del escritor mexicano en el marco de un pensamiento filosófico o, más bien, situaremos nuestra mirada en el contenido temático, construido desde la forma, que roza con reflexiones cercanas a la filosofía, puesto que este tipo de estudio no se le ha realizado a la obra de Elizondo.

La propuesta poética que hallamos en los textos del escritor mexicano se acerca, en cierto sentido, al pensamiento que critica al lenguaje racional como el lugar donde se gesta la verdad. En los textos de Elizondo, el silencio se vuelve una forma de significar que funciona fuera de los parámetros de la razón; además de esto, señala las fracturas que el lenguaje, que configura y que ha sido configurado por el pensamiento occidental, tiene para adentrarse en cualquier zona de la experiencia humana para apropiarse de ella. El silencio viene a socavar la autonomía y la autoridad del lenguaje racional que se impone como un lente con el cual se puede observar de forma objetiva la naturaleza sin perturbarla.

En las dos novelas estudiadas, el lenguaje se detiene en los momentos en que se intenta decir el significado de los personajes, toma de forma abrupta otros caminos, se bifurca de manera incesante y obsesiva para decir aquello que pareciera estarle prohibido.

En *Farabeuf*, la repetición de escenas, que se van superponiendo para agregar nueva información de los acontecimientos, es síntoma de la imposibilidad de llenar un espacio, un hueco que no es más que el lugar donde domina el silencio. Las escenas retornan porque algo ha quedado sin decirse. Esta repetición siempre trae algo nuevo; sin embargo, no es suficiente

para restaurar la laguna que el lenguaje no puede colmar. La información nueva que se presenta en la vuelta de cada escena sólo tensa más el límite del lenguaje. Al otro lado de éste parece estar un *plus* de significado, ése que busca hallar la enfermera: su significado.

En el trascurso de *Farabeuf*, observamos la intención de congelar un instante: aquel que concentra el significado de la enfermera. Aquí, en primera instancia, vemos una proposición específica sobre el tiempo y el significado: este último se brinda en una forma temporal específica: el instante, una forma ideal de detener el flujo temporal que vuelve efímero el presente. En este sentido, el instante sería resultado del detenimiento del devenir temporal y volvería presente aquello que en el fluir del tiempo se vuelve ausencia.

Las estrategias narrativas en esta novela pretenden detener el tiempo. Elementos como la fotografía del supliciado, la pintura de Tiziano y la repetición de escenas buscan apresar el tiempo y la acción para que no suceda nada, como pretendía Elizondo. Como comenta Gutiérrez Villavicencio: “Al describir minuciosa y reiteradamente la fotografía del *leng tch'é* con todos sus detalles y sus símbolos, la prosa comienza a mimetizarse en ella” (2009, p. 21). Además de que se detalla la fotografía del supliciado en el capítulo VII, se menciona que la fotografía es el método por el cual se puede congelar el instante:

—La fotografía —dijo Farabeuf— es una forma estática de la inmortalidad [...] Fotografiad a un moribundo —dijo Farabeuf—, y ved lo que pasa. Pero tened en cuenta que un moribundo es un hombre en el acto de morir y que el acto de morir es un acto que dura un instante —dijo Farabeuf—, y que por lo tanto, para fotografiar a un moribundo es preciso que el obturador del aparato fotográfico accione precisamente en el único instante en el que el hombre es un moribundo, es decir, en el instante mismo en que el hombre muere. (2000b, p. 117)

En el momento en que la narración se detiene en descripciones puntuales de los espacios y los objetos presentes en ellos, el texto comienza a detenerse. Estas puntualizaciones las podemos encontrar, por ejemplo, cuando en el primer capítulo se hace

un repaso de las herramientas quirúrgicas del dr. Farabeuf. Aquí se busca describir la escena detalladamente como se hace con la fotografía del supliciado. La noción de congelar el instante la podemos rastrear en dos momentos: el primero en el nivel del discurso de los personajes, como lo observamos en la última cita; el segundo en la configuración de la estructura textual, es decir, en las descripciones pormenorizadas.

Por otro lado, la pintura de Tiziano tiene una función similar a la fotografía: congelar un instante. El retrato plasma una realidad que no puede ser modificada, en todo caso, el fotógrafo puede, mediante enfoques y enmarcaciones, delimitar esa realidad. A diferencia, en la pintura se pueden agregar y modificar elementos. Cada escena en *Farabeuf* puede verse como una pintura. Cuando alguna de las escenas se repite, se agrega otro elemento a esa imagen que anteriormente ya se había construido, en cierta forma, se va creando un palimpsesto. Esta novela se va construyendo mediante pinturas que se van superponiendo.

A pesar de que se intenta detener el tiempo a través de estas estrategias que han sido analizadas profundamente por Villavicencio (2009) y Reveles Arenas (2010). Consideramos que el devenir temporal es irrefrenable y en esto estaba de acuerdo Salvador Elizondo:

Creo que sí hay una búsqueda de un reflejo de instantaneidad, **no de la instantaneidad misma porque eso es imposible**. Ya que la escritura es cursiva y sucesiva, resulta difícil obtener la instantaneidad misma en la escritura; solamente se obtiene un reflejo de esa instantaneidad, ya de segunda potencia en un nivel en la que se fijaría, no es la instantaneidad temporal si no la instantaneidad de la sensación que produce la lectura. Hay un aspecto que para mí resulta fundamental no sólo en *Farabeuf* sino en casi todos mis libros, relatos y otras cosas que he escrito de la fijeza, que se caracteriza tangiblemente en la narración por la aparición inevitable de la noción de fotografía (Ruffienli.1977, p. 3)

El instante es un imposible. El significado de la enfermera se busca en esa imposibilidad y, por tanto, no se presenta, quedando ausente y en silencio, puesto que el instante es improbable.

Con lo anterior podemos deducir lo siguiente: a) en *Farabeuf* se propone que el significado de la enfermera puede concentrarse en un instante que refiere a una presencia plena. El detenimiento del tiempo en un instante sugiere la posibilidad de desapropiación de un momento del devenir temporal. Esto tendría como consecuencia pensar que un fragmento del tiempo puede desatarse de la cadena en la que se inscribe y que el instante puede estar sin conexión a lo que le precede y le sucede. El instante sería un tiempo defectivo que puede contener significado en y por sí mismo; b) en esta misma novela, se presenta la contradicción de la propuesta anterior, ya que el tiempo no se puede congelar, el instante es imposible, el significado, por tanto, no se da en la presencia, siempre se difiere y permanece ausente y en silencio. La fotografía retrata un momento que ya no está presente y plasma la ausencia del objeto retratado. Como escribe Roland Barthes “Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (2009, p. 26), posteriormente comenta que: “aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidólon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con *espectáculo* y le añade ese algo terrible en toda fotografía: el retorno de los muertos” (p. 30). La fotografía que en *Farabeuf* pretende ser la representación del instante y de la presencia, termina señalando la ausencia, el silencio y la muerte del objeto retratado. La fotografía es la representación de la muerte y la ausencia: manifestaciones del silencio.

Comentábamos anteriormente que, aunque la obra de Elizondo en algunos momentos se acerque al pensamiento filosófico, no podemos tomarlo como un sistema de pensamiento formalizado. Sus textos siguen enmarcándose en una expresión estética que guarda sus propias contradicciones y ambigüedades.

Para comprender más a fondo estas posturas sobre la temporalidad en esta primera novela de Elizondo, creemos conveniente traer aquí algunas de las ideas de Martín Heidegger sobre el tiempo, específicamente, cuando toca los conceptos de *ousía* (presencia) y *logos* (habla)<sup>10</sup>. Mediante estos conceptos abriremos la posibilidad de comprender la función que tiene el silencio como *ausencia* en este texto elizondiano. Asimismo, nos permitirá profundizar posteriormente en la relación que tiene con el tiempo y la muerte.

### El silencio como ausencia

Para el filósofo alemán, la comprensión del ser, en la filosofía occidental, se ha fundamentado en el habla (*logos*) y en la presencia<sup>11</sup> (*ousía*), en cómo se relacionan estas dos para configurar las bases sobre las que se ha dispuesto la ontología. En la lógica de esta última, el hablar remite a la *presencia* del enunciador que es el origen de ese decir acerca de algo que, a su vez, es convocado a hacerse presente. La voz recoge las cosas y nos las presenta, nos las pone a la vista para su comprensión. En este sentido, el lenguaje necesita de la *presencia* del hablante, sin él no podría existir.

---

<sup>10</sup> El concepto de *logos* para Heidegger va más allá de la traducción de *habla*, no es solamente eso. Para el filósofo alemán, en el habla también se reúnen nociones como “razón, juicio, concepto, definición, razón de ser o fundamento, proposición” (2012. p. 42). Asimismo *logos*, en tanto que habla, se entiende como aquello que hace patente algo, es decir, que muestra de lo que se habla en el habla, pero también al que habla.

<sup>11</sup> Hallamos estas palabras de Gianni Vattimo que cabe bien citar en este momento: “Heidegger muestra que entiende su indagación como problematización de las bases mismas de la filosofía occidental. *Ser y tiempo*, como sabemos, parte de la comprobación de que el ser, en la tradición filosófica europea, se concibe según el modelo de la simple presencia. Pero la presencia es sólo una de las dimensiones del tiempo: se trata entonces de poner de manifiesto el fundamento de la metafísica (entendida por ahora como esa doctrina del ser que se encuentra sustancialmente idéntica en el fondo de todo el pensamiento europeo), analizando la relación ser-tiempo.” (2002, p. 59)

Para Heidegger, la concepción del tiempo, de Aristóteles a Hegel, pasando por Bergson, necesita replantearse. La noción “vulgar” del tiempo, basada en la física, plantea la temporalidad como un devenir de ahora, de instantes exteriores. A esta manera de ver el tiempo, el filósofo alemán contrapone la intratemporalidad del *Dasein*<sup>12</sup> que desde su constitución estructural, es decir, los existenciales, es tomado como posibilidad. Esto conlleva a pensar el *Dasein*, una de las características fundamentales del ser humano, no como presencia plena, sino como proyección.

Nos dice Heidegger que al abordar la pregunta por el sentido del ser se debe llevar a cabo una *destrucción*<sup>13</sup> de la metafísica occidental, “la destrucción se ve colocada ante un problema de la exégesis de la base de la ontología antigua” (2012, p. 35). Para llegar a los orígenes del pensamiento sobre el ser, resulta necesario hacer una revisión de “las primeras determinaciones del ser” (2012, p. 33), es decir, de su historicidad<sup>14</sup> y de cómo se ha pensado en relación con el tiempo.

De esta labor que se propuso llevar a término Heidegger, se concluye que la

---

<sup>12</sup> “Ser ahí” como traducción de del término *Dasein* se puede explicar por el momento con la siguiente cita de Heidegger: “Desarrollar la pregunta que interroga por el ser quiere, según esto, decir: hacer “ver a través” de un ente -el que pregunta- bajo el punto de vista de su ser. El preguntar de esta pregunta está, en cuanto modo de *ser* de un ente, él mismo determinado esencialmente por aquello por lo que se pregunta en él -por el ser. Este ente que somos en cada caso nosotros mismos y que tiene entre otros rasgos la “posibilidad de ser” del preguntar, lo designamos con el término “ser ahí” (2012. p. 17)

<sup>13</sup>Para Heidegger es necesario, si se quiere plantear la pregunta por el sentido del ser, hacer una revisión de cómo se ha fundado el pensar del ser tradicionalmente “en busca de las experiencias originales que ganaron las primeras determinaciones del ser” (2012. p. 33). Siguiendo los planteamientos del filósofo alemán, las dilucidaciones sobre el ser se han basado en su relación con el tiempo, por tanto la “destrucción se ve colocada ante el problema de la exégesis de la base de la ontología antigua a la luz de los problemas de la temporalidad. Entonces se hace patente que la interpretación antigua del ser de los entes se orienta por “el mundo” o “la naturaleza” en el sentido más amplio, y que en efecto saca del tiempo la comprensión del ser” (2012. p. 35).

<sup>14</sup>Si las consideraciones del ser son respecto al tiempo, éste se vuelve una de las condiciones de la comprensión del primero. Tanto los entes considerados temporales (los objetos materiales) como los que son intemporales (por ejemplo, las ideas), entran en la temporalidad. Para dejar ver que tanto lo uno como lo otro son consideraciones del ser respecto al tiempo, Heidegger acuña el término *temporalidad* que es una de las determinaciones del ser: “llamamos a la determinación originaria del ser y de los caracteres y modos de éste oriundos del tiempo, su determinación “temporaria”. El problema ontológico fundamental, de la exégesis del ser en cuanto tal, abarca por ende el poner de manifiesto la “temporalidad” del ser” (2012. p. 29)

comprensión del ser ha sido determinada en relación con el tiempo, es decir, de manera “ontológico-temporaria”. La evidencia de esto, siguiendo el discurso del pensador alemán, es que se ha interpretado al ser desde la *ousía* (presencia).

Para adentrarnos más a lo que se ha comentado, vale la pena traer a colación lo que señala, en el párrafo seis de *El Ser y el tiempo*<sup>15</sup> respecto a la comprensión del ser de los entes desde Aristóteles a Hegel<sup>16</sup>:

El “ser ahí”, es decir, el ser del hombre se define en la “definición” vulgar, lo mismo que en la filosófica, como ζῶον λόγον ἔχον, el ser viviente que está definido esencialmente por la facultad de hablar. El λέγειν (cf. § 7, B) es hilo conductor para llegar a las estructuras del ser de los entes que hacen frente en el “decir de...” y en el “decir que...” [...]El λέγειν mismo y, correlativamente, el νοεῖν –la simple percepción de algo “ante los ojos” en su puro “ser ante los ojos”, que ya Parménides había tomado por hilo conductor de la interpretación del ser–, tiene la estructura temporaria del puro “hacer presente” algo. El ente que se muestra en él para él, y que se comprende como el verdadero ente, se interpreta por ello con respecto al presente, es decir, se concibe como presencia (ουσία). (2012, p. 36)

De acuerdo con lo anterior, la definición común del hombre es ζῶον λόγον ἔχον, el “animal provisto de la palabra”. Con esto, se puede ver la estrecha relación entre hombre y *logos*, este último le da su mayor cualidad a aquél. A la par del λέγειν: el hablar o el decir, se encuentra el νοεῖν: el ver. Tanto el primero como el segundo tienen como característica actuar en el presente. Por medio de ellos, es como se percibe el ser de los entes, de acuerdo a la ontología occidental. De este modo, estos últimos sólo pueden concebirse en el presente,

---

<sup>15</sup> Cabe señalar que veinte años después en *Carta sobre el humanismo*, Heidegger declara su imposibilidad de hablar sobre el ser más allá del lenguaje metafísico ya que su discurso seguía inmerso en éste.

<sup>16</sup>En la introducción de *El ser y el tiempo*, Heidegger comenta que la pregunta por el sentido del ser ha caído en el olvido. Desde Platón y Aristóteles, la reflexión sobre el ser sólo ha tenido pequeñas modificaciones en el transcurso del tiempo, hasta llegar a Hegel. En todo caso, la problemática que evidencia Heidegger en esta obra respecto a las reflexiones que se han realizado en el contexto de la ontología occidental es que no se ha realizado la pregunta por el sentido del ser desde una reflexión de la analítica de la *existencialidad*, es decir, de las estructuras que conforman la existencia y, por tanto, el *Dasein*. Para el pensador alemán, la ontología fundamental tiene que sustentarse en la analítica *existencial*. Este proceso es el que él ve como no realizado en el transcurso de la metafísica occidental.

como οὐσία (presencia).

Para Heidegger, esta forma de determinar el sentido del ser a lo largo de su historicidad se ha basado únicamente en una forma del tiempo: el presente, lo que trae una forma equivocada de entender el ser ya que se desdibuja la diferencia óntico-ontológica<sup>17</sup>. Esto tiene como consecuencia tomar a los entes como el ser. Por consiguiente, hablar del pensamiento metafísico es hacer referencia a la historia del olvido del ser y la preeminencia del ente.

Al convertirse la presencia en elemento indispensable para acercarse al ser, el *logos* también se coloca en relación a la verdad<sup>18</sup>, puesto que ésta se ha tomado como una relación de adecuación entre lo que se habla y aquello de lo que se habla, es decir, el referente. Esta noción de verdad es cuestionada por Heidegger puesto que se sustenta en una forma errónea de concebir el tiempo.

---

<sup>17</sup> En el texto *¿Qué es la metafísica?* Heidegger da por sentada la diferencia entre ser y ente que ya había expuesto en *El ser y el tiempo* como la diferencia óntico-ontológica, por tanto, para aclarar esta diferencia recurrimos a este último libro cuando dice: “Aquello que se pregunta en la pregunta que se trata de desarrollar es el ser, aquello que determina a los entes, aquello sobre lo cual los entes, como quiera que se los dilucide, son cada caso ya comprendidos. El primer progreso filosófico en la comprensión del ser no está en determinar un ente en cuanto ente reduciéndolo a otro ente como a su origen, igual como si el ser tuviese el carácter de un posible ente. El ser, en cuanto es aquello de que se pregunta, requiere, por ende, una forma peculiar de mostrarlo, que se diferencia esencialmente al descubrimiento de los entes. Según esto, pedirá también aquello que se pregunta, el sentido del ser, un repertorio peculiar de conceptos, que se destaquen a su vez esencialmente de los conceptos en los cuales alcanza los entes su determinación por medio de significantes.” (2012, p. 16). Para Heidegger, hay una implicación directa entre ser y ente, no puede estar uno sin el otro. Para que se presente el ente debe existir una conciencia que se pregunte por él, pero el ser del ente, es decir, lo que lo hace ser es diferente del ente en sí. El ente puede presentarse a la conciencia directamente, mientras que el ser se devela y se oculta y está en un constante devenir. Confundir el ente con el ser es olvidar la diferencia óntico-ontológica. Un ejemplo de esta distinción podemos encontrarla en su ensayo *El origen de la obra de arte* (2008) en el que habla de la obra como ente, en tanto que es una cosa material y confeccionada. Por su lado el ser es lo que hace ser a esa elaborada.

<sup>18</sup> Es también con la noción de *logos* como Heidegger da el primer paso para dar un giro a la noción de verdad, entendida esta no sólo como adecuación del discurso, *logos*, al fenómeno. “porque *logos* es un permitir ver, por ello puede ser verdadero o falso. Todo se reduce también a liberarse de un concepto artificial de verdad en el sentido de una concordancia” (2012, p. 43). Por otro lado también afirma lo siguiente: “pero por tener verdad este sentido y ser el *logos* un determinado modo de permitir ver, no puede considerarse justamente al *logos* como el lugar primario de la verdad” (2012, p. 44). Considerar a éste como el que brinda la verdad, surge de la suposición de que el *logos* al permitir ver, al traer a la presencia por medio del habla lo que se habla, da pie a percibir el ser de los entes. Por tanto, *logos*, dentro de la metafísica occidental también significa “percepción racional” y razón” (2012, p. 44)

En resumen, Heidegger observa que el pensamiento ontológico en Occidente se ha sustentado en una visión errónea sobre el tiempo basada en la noción de presencia (*ousía*). Desde ella se ha pensado el ser y, aunado a esto, el *logos* ha tenido una función primordial.

El hablante necesita estar presente para que el *logos* se realice. Pero ¿qué pasa cuando ese hablante se encuentra dislocado, fragmentado; cuando no se le puede situar fácilmente? Esta pregunta nos devuelve a *Farabeuf* o, más bien, surge de este texto.

En la novela, las voces no provienen de un personaje con una identidad homogénea, no se las puede situar, ni es fácil asignarles un hablante que se haga cargo de ellas. Los personajes han perdido su identidad y su significado como se aprecia en el texto: “o tal vez eres un hombre sin significado, un hombre inventado, un hombre que sólo existe como la figuración de otro hombre que no conocemos, el reflejo de un rostro en el espejo” (107). Este olvido de sí que vemos en los personajes repercute en su fragmentación.

Las voces parecen, en algunos momentos, no pertenecerle a nadie en concreto, a veces se presenta como un yo que se dirige a un tú, otras veces a un él; en otros momentos a un nosotros. Estas voces esparcidas por el texto son resultado de la fragmentación de los personajes. El habla se disloca y deja de tener a su padre-hablante que lo sostenga, puesto que éste también está diseminado en la narración, se halla ausente y vaciado de significado. De este modo, el habla en *Farabeuf* es huérfana, por tanto, deviene en escritura porque la escritura no necesita de su padre para existir por sí misma y porque, en todo caso, los personajes, que serían su origen, también son escritura y llevan en ellos la ausencia. Como señaló Octavio Paz en relación con esta novela de Elizondo, “los personajes son signos” (1994. p. 385), representaciones que designan la ausencia de lo que representan.

Eduardo Becerra ve la transformación de los personajes en signo como el origen de su inestabilidad identitaria.

Aparecen así como signos errados —pues no alcanza nunca a otorgarse una significación definitiva — y errantes —al desplazarse sin cesar hacia nuevas significaciones posibles.

Esto explicaría las identidades cambiantes y huidizas que soportan los protagonistas. Dentro de un territorio donde resulta imposible encontrar una certidumbre, cualquier entidad personal se muestra inestable y continuamente puesta en duda (2000, p. 32)

Los personajes se desdobl原因 constantemente y dejan de tener una voz centrada, ésta comienza a errar por la narración hasta perderse. A pesar de la dificultad de ubicar las voces narrativas en el texto, Becerra concluye que pueden identificarse cuatro:

Farabeuf y la Enfermera, por un lado, y el hombre y la mujer sin nombres, por el otro, se convierten en acores y narradores de los acontecimientos. Además de ellos, un anónimo interlocutor que se dirige siempre a Farabeuf y, por último, un narrador omnisciente que aparece en escasas ocasiones (2000, p. 31)

A pesar de este esfuerzo por identificar las voces que aparecen en el texto, consideramos que aquellas que Becerra considera como las del hombre y la mujer sin nombre son las de Farabeuf y la Enfermera, sólo que desdobladas y en una especie de extrañamiento y distanciamiento de ellos mismos. Esto lo podemos ver en el siguiente fragmento: “Has vuelto después de unas horas — tú, yo —; has vuelto después de muchos años — él, ella —. Has venido porque ella — la mujer — te ha llamado apenas hace media hora” (2000b, p. 106). La voz del narrador se dirige a un destinatario desconocido, podríamos deducir que ese *tú* es Farabeuf, al igual que ese *yo* que sería la voz del narrador que se desdobla como una imagen especular para dirigirse a sí mismo. El *tú* y el *yo* se usan para hablar de un pasado reciente: “has vuelto después de unas horas”. El *él* y el *ella* se insertan para referirse a un pasado más lejano: “has vuelto después de muchos años”. Ese *él* es Farabeuf, quien dentro del mismo párrafo se había disfrazado de un *yo* y un *tú*, mientras que el *ella* es la enfermera, la mujer.

Tan sólo en estas líneas podemos ver la complejidad de la enunciación narrativa presente en el texto. Para René Jara el sujeto de la enunciación es triádico (1982, p. 26), ya que hay un *yo*, la voz narrativa, que se dirige a un *tú* para hablar de un *él*. A fin de cuentas, se trata de la misma voz, la de Farabeuf, pero descentrada. Sin embargo, el enredo de la enunciación no termina aquí, este sujeto que Jara describe como triádico se desdobla en un nosotros, volviendo más intrincado el quehacer de ubicar las voces. El siguiente fragmento de la novela ejemplifica claramente lo que estamos señalando:

Habéis hecho una pregunta: “¿Es que somos acaso una mentira?”, decís. Esta posibilidad os turba, pero es preciso que os avengáis a pertenecer a cualquiera de las partes de un esquema irrealizado. Podríais ser, por ejemplo, los personajes de un relato literario del género fantástico que de pronto han cobrado vida autónoma. Podríamos, por otra parte, ser la conjunción de sueños que están siendo soñados por seres diversos en diferentes lugares del mundo. Somos el sueño de otro. ¿Por qué no? O una mentira. O somos la concreción, en términos humanos, de una partida de ajedrez cerrada en tablas. Somos una película cinematográfica, una película cinematográfica que dura apenas un instante. O la imagen de otros, que no somos nosotros, en un espejo. Somos el pensamiento de un demente. Alguno de nosotros es real y los demás somos su alucinación. Esto también es posible. Somos una errata que ha pasado inadvertida y que hace confuso un texto por lo demás muy claro; el trastocamiento de las líneas de un texto que nos hace cobrar vida de esta manera prodigiosa; o un texto que por estar reflejado en un espejo cobra un sentido totalmente diferente del que en realidad tiene. Somos una premonición; la imagen que se forma en la mente de alguien mucho antes de que los acontecimientos mediante los cuales nosotros participamos en su vida tengan lugar; un hecho fortuito que aún no se realiza, que apenas se está gestando en los resquicios del tiempo; un hecho futuro que aún no acontece. Somos un signo incomprensible trazado sobre un vidrio empañado en una tarde de lluvia. Somos el recuerdo, casi perdido, de un hecho remoto. Somos seres y cosas invocados mediante una fórmula de nigromancia. Somos algo que ha sido olvidado. Somos una acumulación de palabras; un hecho consignado mediante una escritura ilegible; un testimonio que nadie escucha. Somos parte de un espectáculo de magia recreativa. Una cuenta errada. Somos la imagen fugaz e involuntaria que cruza la mente de los amantes cuando se encuentran, en el instante en que se gozan, en el momento en que mueren. Somos un pensamiento secreto... (2000b, p. 176)

Con este fragmento podríamos conjeturar que la voz narrativa que se dirige de nuevo a un destinatario desconocido puede pertenecer tanto a Farabeuf como a la enfermera, no es posible saber con certeza, pero lo que sí podemos ver claramente es que esta voz, que es un *yo*, se transforma en un *nosotros*, expresado en el *somos*. Además de destacar esto, hay que remarcar que este fragmento expresa el estado de incertidumbre en el que se hallan los personajes. La inestabilidad de su identidad es producto de su descentramiento que repercute en la ausencia de ellos mismos, puesto que la noción de identidad se ha construido desde una perspectiva metafísica sustentada en la noción de *presencia* que comentamos al inicio de este capítulo. Como señala Cristina de Peretti, la presencia pura es necesaria para “alcanzar el principio de identidad (fundamental para la plenitud de la presencia en sí, de la conciencia misma)” (1989, p. 32). La identidad se alcanza en la *presencia* de una voz (*logos*) centrada. Como hemos visto hasta aquí, la voz de los personajes se desdobra contantemente, anulando la posibilidad de su *presencia* plena. Más que voz, los personajes son escritura: “Somos un signo incomprensible trazado sobre un vidrio empañado en una tarde de lluvia”, más que *presencia* son *ausencia*: silencio.

Apuntamos anteriormente que la noción de *presencia* está estrechamente vinculada con la de *logos*. Respecto a esto, Jacques Derrida, en su libro *De la Gramatología* (2010), señala que una de las características de la ontología occidental es el *logocentrismo*, esto es que se le ha dado al habla un lugar esencial como herramienta que trae al ser a la presencia. Siguiendo el razonamiento de Derrida, cabe bien citar las siguientes palabras:

Dicha noción [la de Saussure sobre el signo] permanece por lo tanto en ese logocentrismo que es también un fonocentrismo: proximidad absoluta de la voz y del ser, de la voz y del sentido del ser, de la voz y de la idealidad del sentido. [...] Se presente desde ya que el fonocentrismo se confunde con la determinación historial del sentido del ser en general como presencia, con todas las subdeterminaciones que dependen de esta forma general y que

organiza en ella su sistema y su encadenamiento historial (presencia de la cosa para la mirada como eidos, presencia como sustancia/esencia/existencia [ousía] presencia temporal como punta [stigme] del ahora o del instante [nun], presencia en sí del cogito, conciencia, subjetividad, co-presencia del otro y de sí mismo, inter-subjetividad como fenómeno intencional del ego). El logocentrismo sería, por lo tanto, solidario de la determinación del ser del ente como presencia. (2000, p. 19)

Así como el Heidegger deja ver la relación entre logos, verdad y razón, Derrida deja ver la equivalencia entre *logos* y *phoné*<sup>19</sup>, lo que le permitirá afirmar que el *logocentrismo* es en sí *fonocentrismo*.

Si la *destrucción* y la *deconstrucción*<sup>20</sup> de la metafísica occidental llevada a cabo por Heidegger y Derrida, denuncian la preeminencia del *logos*, en su relación con la *phoné* (en el caso de Derrida), y de la presencia, *ousía*, para hallar el ser de los entes, la pregunta ahora sería ¿qué es lo que ha quedado desplazado en el pensamiento metafísico al tomar estas nociones como fundamento? La respuesta para nosotros es: el silencio y la escritura, ya que son manifestaciones y formas de la *ausencia*.

Con lo anterior, podemos entender que el silencio es diferimiento de la *presencia*, del instante, en el caso de *Farabeuf*. Pero no hay que tomarlo tan sólo como un momento en el

---

<sup>19</sup> En su libro *De la Gramatología*, al hablar de la relación del significante y la verdad, el pensador francés dice lo siguiente: “Todas las determinaciones metafísicas de la verdad e incluso aquella que nos recuerda Heidegger, por sobre la onto-teología metafísica, son más o menos inmediatamente inseparables de la instancia del logos o de una razón pensada en la descendencia del logos, en cualquier sentido que se le entienda: en el sentido presocrático o en el sentido filosófico, en el sentido del entendimiento infinito de Dios o en el sentido antropológico, en el sentido pre-hegeliano o en el sentido post-hegeliano. Ahora bien, en este logos, el vínculo originario y esencial con la *phoné* nunca fue roto. [...] Tal como se la ha determinado más o menos implícitamente, la esencia de la *phoné* sería inmediatamente próxima de lo que en el «pensamiento» como logos tiene relación con el «sentido», lo produce, lo recibe, lo dice, lo «recoge».” (2000, p. 17).

<sup>20</sup> Como se había visto anteriormente, la *destrucción* de Heidegger se refería a un intento por hacer una revisión de los fundamentos del pensamiento ontológico y llegar a los orígenes en los que se construyeron sus bases. Derrida deja ver la problemática del pensamiento del filósofo alemán en relación con la metafísica. Por una parte, éste aparta la voz del ser y la *phoné*, el llamado del ser y el sonido articulado; esta separación para Derrida: “pone en duda una metáfora fundamental al denunciar el desplazamiento metafórico, traduce perfectamente la ambigüedad de la situación Heideggeriana frente a la metafísica de la presencia y el logocentrismo.” (2010, p. 30) Derrida denuncia esta misma situación en su texto *La Différance* donde señala que hay una *nostalgia* en el pensamiento de Heidegger que “parece retener de la metafísica: la búsqueda de la palabra propia y del nombre único. Hablando de la «primera palabra del ser»” (1994, p. 62).

que las palabras dejan de fluir y de hacerse presentes. Si el *logos* es el habla de la razón, del discurso lógico, coherente y asertivo; el silencio es el decir de la ambigüedad, del sinsentido, del vacío que crea la elisión.

El silencio es el resultado de la imposibilidad de la presencia: del instante. Nos señala un hueco, una falta irreparable. Es la contraparte del *logos* y de lo que éste representa. En *Farabeuf*, lo podemos ver expresado en el olvido y en el rodeo de los objetos que no pueden ser designados con una palabra precisa, como el nombre del supliciado, y en lenguajes y expresiones que son indescifrables para los personajes.

Hemos señalado con anterioridad que la enfermera trata de recordar un instante olvidado: el suplicio que presencié con Farabeuf en China. Pero ¿Cómo es que no puede recordar algo que quedó plasmado en una fotografía que ella observa? Parece que el olvido significa otra cosa en la novela.

El olvido es el resultado de la fotografía. Paradójicamente, ésta también ayuda a la memoria, como dice el dr. Farabeuf: “Hay que ayudar a la memoria, dijo, la fotografía es un gran invento” (132). Para comprender esto, habría que entender el retrato del supliciado como una forma de escritura, como *fármakon*<sup>21</sup> en el sentido que lo plantea Derrida en *La Diseminación* (1975). De este modo, la fotografía es una forma de aplazamiento de la presencia. Ella nos recuerda que aquello que sucedió sólo se puede evocar de forma diferida. Esto deja ver el vacío silencioso de lo que se ha ausentado. Así, el olvido es producto de ese hueco insuperable y la memoria es lo que rodea ese orificio.

---

<sup>21</sup> En el capítulo *La Farmacia de Platón* (1975), Derrida cuenta el mito de la invención de la escritura que aparece en el diálogo platónico de *Fedro*. En él, Zot lleva el invento ante el rey como una forma de ayudar a la memoria; sin embargo, el último (que en la interpretación de Derrida representa al *logos*) la desprecia diciendo que la escritura en lugar de ser una ayuda para la memoria, será un veneno para ella. La escritura, entonces, puede ser remedio o veneno, tiene esa dualidad en sí misma y por esto, Derrida la denomina *fármakon*. Aquí lo que se juega es el problema ontológico de la presencia nuevamente. La escritura es un elemento que pone bajo tachadura el origen, es decir, lo difiere.

Por esta razón, el nombre del supliciado nunca se dice, sólo se bordea mediante descripciones que lo difieren. Esto lo podemos ver cuando el dr. Farabeuf entra a la habitación. En ese momento, la enfermera consulta la ouija o el *I Ching* (no se sabe con precisión) posiblemente para saber el nombre del supliciado; sin embargo, éste se profiere en una forma incomprensible y sólo nos queda una descripción del hombre.

Alguien, tal vez ella, balbució o profirió unas palabras en una lengua incomprensible inmediatamente después que se produjo el tintineo de las monedas al caer en la mesa. El nombre de ese que está ahí en la fotografía, un hombre desnudo, sangrante, rodeado de curiosos, cuyo rostro persiste en la memoria, pero cuya verdadera identidad se olvida... El nombre fue lo que ella dijo... tal vez... (102)

El nombre es un hueco que se rodea y que no se logra tocar por la palabra, permanece mudo, ausente. Ese vacío es el silencio de la falta: el olvido. Lo que se describe del supliciado proviene de lo que se observa en el retrato, éste funciona como memoria entendida como huella del pasado en el presente. Así, el olvido es un silencio que se contrapone a la *presencia* y al *logos*. El recuerdo y la fotografía son una huella de lo ausente: una escritura.

La problemática que gira en torno a la presencia y su relación con el ser de cierta manera puede ser apreciada en *Farabeuf*, donde hallamos la intención de congelar el tiempo, de retenerlo en un instante que podríamos interpretar, guardando sus diferencias, como esa *presencia* que criticaba Heidegger en la que se supone se encuentra el sentido del ser, en este caso el significado de los personajes, su identidad y su voz.

En el transcurso de la novela apreciamos reiteradamente que el dr. Farabeuf pide insistentemente a la enfermera que recuerde un momento: el instante de la muerte de un hombre sometido a la tortura. Ese instante quedó olvidado, se perdió en el tiempo y esa pérdida conllevó, para el personaje de la enfermera, a su extravío. Ella ya no sabe quién es, el significado de su existencia se esfumó con el olvido de aquel instante que aconteció como

revelación de ella misma.

Nunca se da el instante pleno y puro, un presente defectivo que no se vincula con el pasado ni el futuro. La imposibilidad del instante se da como una negación del significado en la presencia plena.

Recordar se vuelve una obsesión como la de la mosca que está en la habitación en la que el dr. Farabeuf y la enfermera se encuentran. Ella choca constantemente contra el cristal de la ventana hasta caer muerta. La insistencia por recordar es el resultado de la nostalgia que los personajes tienen de un instante perdido en el pasado. Esta nostalgia nos recuerda el epígrafe de Emile Cioran con el que inicia la novela.

Toda nostalgia es el rebasamiento del presente. Incluso bajo la forma de pesadumbre, ella adquiere un carácter dinámico: se pretende forzar el pasado, actuar retroactivamente, protestar contra lo irreversible. La vida sólo tiene contenido en la violación del tiempo. La obsesión por lo lejano es *la imposibilidad del instante*: y esta imposibilidad es la nostalgia misma (2000b, p. 98)

Es notable que la novela anuncie el impedimento de lograr lo que pretende desde su inicio: congelar el instante. El deseo por “forzar el pasado” mediante el recuerdo es ya un rebasamiento del presente, de la presencia misma. La nostalgia, como se nos dice, es la imposibilidad misma del instante. Si concebimos el tiempo como una forma continua y lineal de acontecimientos, ir al pasado es una violación del flujo natural del tiempo que resulta en una contaminación del pasado por el presente y viceversa. En esta trasgresión, la vida adquiere “contenido”, podríamos decir, significación. De este modo, el significado de la vida de los personajes no se da en la posibilidad de retener el instante (presencia), como se sugiere, sino en la imposibilidad de llevar a cabo tal acción que tiene como consecuencia la instauración de la ausencia, es decir, del silencio.

A pesar de que se busca ese instante incontaminado que brinde el sentido de la vida

del personaje, de manera recurrente hay referencias a la contaminación del presente por el pasado, lo que sugiere una propuesta del tiempo diferente a la planteada por la metafísica occidental. Esto lo notamos cuando el dr. Farabeuf entra en la casa en la que se dio cita con la enfermera y se dice:

Al traspasar el umbral - ¿quién lo hubiera traspuesto bajo la lluvia, viniendo desde aquella encrucijada? – se confundía el recuerdo con la experiencia (eso debido a la tenacidad de aquella lluvia menuda que no cesaba de caer desde hacía muchos días). La vida queda sujeta a una confusión en medio de la que es imposible discernir cuál hubiera sido el presente, cuál el pasado (200b, p. 105)

Aquí, el tiempo deja de verse como una sucesión de horas que no se tocan, es decir, como la noción que Heidegger denomina “vulgar” del tiempo, por tanto, no hay presencia pura, sino un tiempo en el que pasado y presente se enlazan hasta confundirse. Esto no permite alcanzar un instante asilado que brinde significado ya que éste, por sí mismo, no lo tiene.

Tanto la enfermera como Farabeuf han perdido su identidad y se han dado cita para recrear aquel instante que vivieron. En el texto, ellos se presentan como personajes fragmentados, sin significado y desconocidos para ellos mismos. Por ejemplo, la enfermera dice lo siguiente: “Soy capaz de imaginarme a mí misma convertida en algo que no soy, pero no en algo que he sido; soy, tal vez, el recuerdo remotísimo de mí misma en la memoria de otra que yo he imaginado ser” (114). Como podemos ver el personaje está descentrado, se desdobra y en este acto se recrea y adquiere sentido, pero no un sentido homogéneo sino diseminado en el tiempo. La memoria y el recuerdo son el resultado de este desdoblamiento y también la evidencia de la huella del pasado en el presente.

De acuerdo con Heidegger, el hombre occidental se ha definido a sí mismo como: “El ente que se muestra en él para él, y que se comprende como el verdadero ente, se

interpreta por ello con respecto al presente, es decir, se concibe como presencia (ὄυσία).” (2012, p. 36). La idea de presencia acarrea la noción de un en sí para sí que construye una identidad centrada. Cuando la presencia se quiebra ya no puede haber un en sí para sí, sino un sí mismo para otro o como otro, como apuntaría Ricoeur (2006). Esto tiene como consecuencia un descentramiento que observamos cuando el dr. Farabeuf se ve reflejado en el espejo como alguien más y cuando la enfermera se percibe como otra en su recuerdo.

La construcción identitaria de los personajes se da en la mezcla del pasado, presente y futuro. En este sentido, sigue habiendo una estrecha relación entre tiempo y significado, pero ya no como presencia (ousía), puesto que los personajes se construyen mediante un desdoblamiento en el que se miran y se configuran de manera diferida.

La enfermera dice no poder imaginar algo que ya ha sido, pero sí se imagina como algo que no es, resultado del recuerdo de una figura que ella misma se ha inventado sobre sí y que ha proyectado. Los personajes son resultado de proyecciones y desdoblamientos: representaciones. Su presencia plena es imposible porque están inmersos en una temporalidad que se contamina y porque ellos son escritura, es decir, ausencia y silencio.

### *La muerte y el silencio*

En *Farabeuf* y *El Hipogeo Secreto*, el habla ya no es el medio para adentrarse en el significado de las cosas. La palabra se vuelve insuficiente y la presencia también se convierte en una problemática. Aunque todavía hay en los textos la búsqueda del instante, de congelarlo, de hallar el *stigma*, es decir, la presencia pura, también podemos ver que es una intención que nunca se lleva a cabo.

Por ejemplo, en la novela el dr. Farabeuf señala lo siguiente a la enfermera: “Te

equivocas; toda tu confusión se debe a la ausencia de tu cuerpo aquí, ante el recuerdo de lo que hemos sido y que ahora podemos contemplar” (2000b, p. 233). La ausencia del cuerpo se presenta ante la concretización del recuerdo que, como vimos, es una forma de escritura que difiere la presencia. El cuerpo de la enfermera como el del supliciado está ausente y sólo se muestran a través de mediaciones: la fotografía y el recuerdo. El cuerpo de la enfermera se vuelve escritura, por lo que el cuerpo se vuelve silencioso, como veremos en el último capítulo.

Como hemos apuntado, los personajes buscan su sentido, pero éste siempre se desliza, se ausenta, se difiere, nunca se hace presente. Nunca se conoce el significado de la enfermera. El habla y la presencia son desplazados por el silencio y la escritura. Esto lo hemos expuesto en el apartado anterior en el que se hizo hincapié en la importancia de la temporalidad y el silencio.

Los personajes de *Farabeuf* tienen una experiencia temporal en la que se trasgrede el presente en su contacto con el pasado. Pero ese momento que ha quedado atrás (el suplicio) también funciona como una proyección hacia futuro. La tortura que presenciaron los ha llevado a reunirse de nuevo en la habitación en la que se encuentran. La muerte parece ser el común denominador de esos dos tiempos.

El flujo del tiempo lo experimentan los personajes en su interior. El devenir temporal no es una vivencia externa, sino interna que proyecta su finitud: la muerte. Ante la posibilidad de experimentarla deviene el silencio. El instante en que acontece la muerte del supliciado es lo que se ha fotografiado, un momento que ha quedado grabado como una huella y que contiene gran significación en el futuro.

En este apartado, analizaremos la relación de la muerte con el silencio e intentamos explicarla con la noción de la nada de Heidegger que expone en su texto *¿Qué es la*

*metafísica?* Este ensayo comienza con un comentario acerca del trabajo científico y anota que una de sus características es dejar al objeto, al ente, “la primera y última palabra” (2001, p. 94). De esta manera, la investigación científica se dirige a él únicamente o “nada más”. Este “nada más” llama de gran manera la atención del filósofo alemán.

Para el autor de *Ser y Tiempo*, la ciencia, al centrar su atención en el ente, deja fuera la reflexión sobre la nada, pero al mismo tiempo que la niega, la afirma. Así, “la ciencia no quiere saber nada de la nada” (2001. p. 94). Pero ¿qué es esa nada? Eso es lo que se cuestiona Heidegger y en su respuesta es donde se puede hallar la razón de la importancia del silencio en la obra elizondiana.

Para el filósofo alemán, la nada “es la negación de la totalidad de lo ente, lo absolutamente no-ente.” (2001, p. 96). Al declarar esto, la nada se determina como negatividad. Posteriormente, Heidegger señala que por la disposición del *Dasein*, no se puede percibir la totalidad de lo ente a pesar que estemos en medio de éste; sin embargo, hay momentos en que esta totalidad puede ser percibida, esto sucede cuando se experimenta la angustia.

Un aspecto fundamental del *Dasein* es el develamiento del ente en su totalidad, propiciado por algunos estados de ánimo, ante esto filósofo se pregunta: “¿Ocurre en el *Dasein* del hombre un estado de ánimo tal en el que éste se vea llevado ante la nada?” (2001, p. 99). La respuesta es sí y el estado de ánimo que lleva al hombre ante la nada es la angustia. Ésta, al no poder definirse, puesto que la angustia no es provocada por algo en específico, sino por la misma nada, se vuelve indeterminable. Al no haber posibilidad de determinar la causa de la angustia se cae en la indiferencia y se percibe la unidad de lo ente. En ella, no caben las diferencias ni las determinaciones.

Cuando aparece la indiferencia por efecto de la angustia, el hombre se queda sin

ningún apoyo. Este sentimiento de desaparición de todo fundamento que sostenga se genera por la revelación de la nada. “La angustia revela la nada” sentencia Heidegger (2001, p. 100). Al estar ante esta revelación, las palabras desaparecen debido a que “la angustia nos deja sin palabras”. Por lo que podemos deducir que el silencio se presenta en el momento en el que la unidad de lo ente acontece. Así, la relación de la nada y el silencio surge porque la presencia de la primera “enmudece toda pretensión de decir que algo «es»” (2001, p. 100).

El acontecer del *Dasein*, aspecto fundamental del hombre, sólo alcanza su completud en ese estado de ánimo, lo que quiere decir que el *Dasein* halla en la negatividad su fundamento; sin embargo, éste, en tanto que se da en la relación con la nada, deja de ser fundamento (*grund*) y se vuelve (*abgrund*)<sup>22</sup>, es decir, se convierte en fundamento en tanto que se niega como tal. De este modo la nada “no es el concepto contrario a lo ente, sino que pertenece originariamente al propio ser” (2001, p. 102) Así que la pregunta por el ser no puede desligarse de la pregunta por la nada<sup>23</sup>, lo que nos llevaría a pensar que sucede lo mismo con el silencio que ésta trae consigo. El silencio al expresar la nada también expresa el ser.

La nada que se expresa en la angustia es el fundamento en tanto que *abgrund* del *Dasein*, como lo podemos entender cuando Heidegger escribe: “La muerte es *la más peculiar* posibilidad del «ser ahí». La muerte abre al «ser ahí» su más peculiar «poder ser», aquel en el que va absolutamente el ser del «ser ahí»” (2012, p. 187). Así se entiende que la muerte se vuelve lo más propio del ser del *Dasein*, éste queda atravesado por la negatividad. Así, la

---

<sup>22</sup> Para comprender más esto son de gran ayuda la siguiente explicación de Vattimo: “El *Dasein* en su trascendencia es fundamento, Grund, sólo como Abgrund, como ausencia de fundamento, como abismo sin fondo. El fundar positivo del *Dasein* que abre el mundo como conjunto articulado en la forma de la «justificación racional» tiene a su vez una raíz en una falta de fundamento, en una negatividad que sin embargo se manifiesta tan sólo sobre la base de la idea metafísica de fundamento” (2002, p. 66)

<sup>23</sup> Como también aclara Vattimo: “El hecho que, en la esencia del fundamento, la diferencia ontológica aparezca en la forma de no, de la negatividad, indica una peculiar relación entre el ser y la nada” (2002, p. 66)

muerte y la nada se vinculan en tanto fundamento negativo de éste.

Pensar el silencio desde los planteamientos de Heidegger arroja bastante luz para entenderlo en su relación con la muerte. Por otro lado, en el texto de Salvador Elizondo se plantea esta misma relación de forma literaria y nos lleva a cuestionarnos: ¿por qué la enfermera, al mirar el retrato del supliciado se ve impedida a decir su nombre? ¿por qué las palabras se detienen en ese momento? si en esa fotografía está su significado ¿qué le impide ponerlo en palabras? Podemos esbozar una respuesta desde lo expuesto anteriormente sobre la nada, la angustia y la muerte.

El silencio de la enfermera acontece ante la imagen de la muerte que muestra el rostro del supliciado. La fotografía tomada en China por el dr. Farabeuf captura ese momento preciso en el que el torturado se enfrenta a su finitud. La enfermera, al tomar el retrato olvidado por años entre las páginas de un libro, también experimenta ese estado en el que la angustia se presenta y acerca a la nada, como se menciona en el texto de esta manera: “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 verte desnuda y clavada a una estaca”. (2000b, p. 127). La enfermera es quien observa el retrato que quedó olvidado en las páginas de un libro. Ella se llena de esa sensación que la enmudece al tratar de proferir el nombre del supliciado, en él se encuentra su significado, pero nunca se dice. Ante la angustia, las palabras se detienen, el sentido deja de funcionar de manera lógica. La experiencia de hallarse frente a la muerte, también crea en ella el deseo de ser torturada y de enfrentarse a su muerte. Aquí podemos ver la unión entre placer y dolor, experimentada también en el orgasmo que se asemeja a la muerte, en tanto que conlleva a una aniquilación del sujeto, como lo sugiere Bataille (1981). Hay en *Farabeuf* una invitación al goce, como

veremos en el último capítulo<sup>24</sup>.

Además de producir deseo, el retrato también produce horror, éste se traduce en espasmo y retención. “Hubiera yo gritado, tal vez, si la presencia mutilada de aquel recuerdo, de aquel ser presentado, no hubiera ahogado el espanto en mi garganta con sólo su mirada” (131). La mirada del supliciado en el momento de su muerte hace que se presente la angustia y con ella el silencio. La experiencia de la muerte es tal que ahoga el grito de la enfermera.

Hay que recordar que en el rostro del torturado se refleja el de la enfermera. Esto nos llevaría a deducir que al mirar la fotografía, ella mira su muerte. Puede percibirla ahí.

La nada se le revela a la enfermera y por eso se llena de angustia, misma que trae el silencio como se menciona posteriormente: “Acabábamos de regresar de hacer algo terrible, de cometer un acto innombrable. Ésta era la sensación que animaba nuestra angustia en aquellos momentos. Estoy segura que acabábamos de contemplar una visión que nos hacía mantenernos en silencio” (2000b, p. 187). Esto lo dice la enfermera después de regresar con el dr. Farabeuf de China, donde vieron y fotografiaron el suplicio. En este fragmento, vemos cómo la muerte, la nada, la angustia, el silencio y lo innombrable se entrelazan.

El significado de los personajes se da cuando ellos se enfrentan a su muerte, cuando la miran ya sea en la fotografía o en el espejo. Pero al observarla, al confrontarse con ella, el silencio aparece no sólo como un vacío de palabras insignificante, sino como el lugar en el que reside todo significado que no puede ser enunciado, contenido por el habla; sin embargo, este callar muestra, apunta a algo incomprensible y ausente.

La enfermera halla la completud en la experiencia de la muerte y de la nada. El sentido de su vida encuentra su totalidad y significado en su finitud puesto que, como

---

<sup>24</sup> En el último apartado retomaremos la noción de goce desde Lacan y dejaremos a un lado la noción de erotismo y muerte de Bataille. Esto para hablar de la relación cuerpo y silencio.

señalamos por medio de Heidegger, para pensar al ser, hay que pensar también la nada.

## Los límites del lenguaje

---

El silencio es una de las manifestaciones más profundas del alma.

Salvador Elizondo

El silencio tiene un decir distinto al decir ordinario

George Steiner

La palabra auténtica sólo puede brotar del silencio.

Martín Heidegger

De lo que no se puede hablar hay que callar

Ludwig Wittgenstein

Desde la perspectiva de Salvador Elizondo, la reflexión sobre la escritura requiere de hacerse, por un momento, la ilusión de poder hablar del lenguaje desde fuera del él, a sabiendas de

que lo que se realiza es empujar su límite sin romperlo. Como explicaremos más adelante, el silencio es el sitio donde el lenguaje comienza y, como tal, es un lugar inhóspito donde habita el sinsentido, la indefinición, lo indeterminable, el caos, lo irracional: lo imposible.

Estar en el lado de la palabra es permanecer en lo inteligible de las cosas que pueden ser nombradas y olvidar que “el silencio [...] en cada momento rodea la desnudez del discurso” (Steiner, 2003, pág. 38), y que la palabra está acotada por lo ininteligible, el sinsentido, lo indefinible.

El hombre prefiere dar la espalda al silencio para no caer en la angustia y desesperación, puesto que, como dice el escritor mexicano: “la esencia de la desesperación es la ausencia de límites” (Elizondo, 2000a, p. 133). Lo indeterminable es aquello que no tiene fronteras y determinaciones, lo que no tiene diferencias que produzcan significado.

George Steiner nos recuerda por qué el silencio en la cultura occidental provoca pavor, al citar las siguientes palabras de Pascal: “el silencio cósmico me aterra”, (2003, p. 55) el silencio provoca el *horror vacui*. El hombre occidental no soporta la indefinición, la ausencia que crea vacío<sup>25</sup>. A diferencia, la cultura oriental, sobre todo el pensamiento budista y taoísta, tiende a encontrar en el no hablar, en el deshacerse del lenguaje, una forma retórica que se anida en el *silencio elocuente*, entendiendo éste como un silencio que dice y crea significados<sup>26</sup>.

De este modo, y en razón de no caer en la locura por la desesperación y el horror que provoca el “silencio cósmico”, se olvida que la articulación del lenguaje se da por la presencia

---

<sup>25</sup> Esto nos recuerda cómo Aristóteles niega la existencia del vacío en el libro IV de su Física cuando después de refutar los argumentos de los atomistas dice: “es evidente que el vacío no existe” (1995, p. 136)

<sup>26</sup> Juan Arnaud en su libro *La palabra frente al vacío* nos expone la enseñanza de la *vía media* de Nagarjuna, en la que el silencio es “acto de habla”. (2005, p. 129)

del silencio y que existe una vecindad estrecha, íntima entre ellos. El silencio es, entonces, el *Otro* de la palabra.

Por su parte, Françoise Fontenau comenta lo siguiente en relación al silencio: “Callarse es ya más interpretable, porque callarse es un acto” (Fontaneau, 1999, p. 148). De acuerdo con esta autora, el callar es un acto que contiene un sentido, es decir, el silencio entra en el lenguaje, participa del él, no como algo transparente sino como algo en lo que hay que indagar e interpretar.

Si el silencio se da en el marco de lo interpretable, entonces, ya no se lo puede pensar fuera del lenguaje, sino dentro de él como algo que dice. ¿Qué es lo que dice el silencio?

Para responder a esto, recurrimos a la siguiente cita de Heidegger:

Decir y hablar no son lo mismo. Uno puede hablar y hablar sin fin y no decir nada. En cambio, alguien guarda silencio y no habla y, al no hablar puede decir mucho.

Pero, de hecho ¿qué significa decir? Para hacer la experiencia de ello debemos atender a lo que nuestro idioma mismo nos invita a pensar a propósito de esta palabra «Sagan» significa: mostrar. Dejar aparecer. Dejar ver y oír. (Heidegger, 1987, p. 228).

El silencio dice en tanto que muestra y deja manifestar algo más. Sin embargo ¿qué es lo que se deja ver en él? Esta pregunta nos dirige al primer epígrafe de este capítulo: “El silencio es una de las manifestaciones más profundas del alma” (2000a, pág. 122). Para el autor de *Farabeuf*, el alma se muestra en el silencio, éste la dice.

Lo *Otro* de la palabra hace patente aspectos que son imposibles de capturar por el lenguaje ya que pertenecen al campo de lo que el escritor mexicano denomina *lo imposible*,

aquello que reside en lo irracional y que no puede ser medido, calculado delimitado por el lenguaje que participa de la razón, entendida esta como *ratio*<sup>27</sup>.

De esta manera, el silencio se sitúa en lo irracional y como tal se convierte en obsesión para Elizondo: “Sólo lo que es irracional –lo que es inanalizable por los sentidos, pero que tiene cualidades sensibles– puede ser obsesivo” (2000a, pág. 112.) Se puede decir, entonces, que el silencio, el sinsentido, la indefinición, lo indeterminable, el caos, lo irracional, lo imposible, son elementos constantemente presentes de forma obsesiva en la obra Elizondo.

En este capítulo nos detendremos a analizar el silencio en relación con el sentido en *El Hipogeo Secreto*. Asimismo veremos que el sentido reside fuera del mundo, en este caso, del sitio donde se mueven los personajes de esta novela. Para comprender por qué el significado de los personajes se relaciona con el silencio, como en *Farabeuf*, tomaremos en esta ocasión la propuesta filosófica de Wittgenstein y daremos una interpretación sobre el mundo, el sentido y la escritura en esta segunda novela de Elizondo. Si en la primera novela tomamos al silencio como una forma de la ausencia, en este capítulo lo tomaremos como el sitio donde se encuentra el límite del lenguaje lógico y racional.

### **De lo que no se puede hablar es mejor callar. El sentido del mundo en *El Hipogeo Secreto***

En sus palabras de bienvenida a Salvador Elizondo en su entrada al Colegio de México, Ramón Xirau comenta lo siguiente:

La obra de Elizondo —suya porque en parte también le pertenece— debe situarse en una tradición que nos hace evocar nombres como los de Góngora,

---

<sup>27</sup> En su sentido etimológico, razón, *ratio*, es medida, cálculo.

Mallarmé, Joyce, Ezra Pound, y a través de éste la escritura china, Cioran. Tampoco es Elizondo ajeno a la tradición filosófica que culmina en Wittgenstein. En suma, a la tradición de la palabra transparente, difícil y convertida ella misma en todo un universo, una cosa *mentale* o aún más que mental (1981, p. 148)

La lectura de Xirau muestra que la obra de Elizondo no sólo pertenece a una tradición literaria sino también filosófica. Habría que recordar el interés que éste tuvo por la obra de pensadores como Edmond Husserl, Maurice Merleau Ponty, Maurice Blanchot y, sobre todo, por el filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein, a quien hizo homenaje al escribir su *Tractatus rethorico-pictoricus* (2000c), texto que alude, evidentemente, al *Tractatus logico-philosophicus* (1921),.

Como señala Xirau, los textos del escritor mexicano no sólo le pertenecen a él, sino también a un cúmulo de escrituras anteriores que se van hilvanando dentro de ellos. Sus textos participan con otros discursos de un diálogo tanto literario como filosófico. Decimos diálogo en lugar de influencias u orígenes, ideas que nos remitirían a la búsqueda de un fundamento (*arché*) y también de un final (*telos*).

Si bien Elizondo se dedicó a escribir textos literarios y críticos, estos hacen referencia a nociones que lo acercan a ciertas filosofías, como lo señala Xirau. La importancia que da Elizondo a lo que no se puede decir lo emparenta con pensadores como Wittgenstein quien, en su obra temprana, intentó definir los límites del lenguaje,<sup>28</sup> tarea que lo llevó a abrir un espacio para la reflexión sobre lo que se puede hablar y sobre lo que no.

---

<sup>28</sup> Wittgenstein en el prólogo del *Tractatus* anuncia el objetivo de su obra de esta manera: “El libro quiere trazar un límite al pensar o, mejor dicho, no al pensar sino a la expresión de los pensamientos, porque, para trazar un límite al pensar, tendríamos que poder pensar ambos lados de ese límite (tendríamos que pensar lo que no puede pensarse.)”

Como comenta Luis Villoro, el *Tractatus* fue tomado como un trabajo acerca de la lógica, el lenguaje y el mundo; sin embargo, la parte final de su investigación filosófica, aquella que habla sobre el silencio y el sinsentido, fue dejada de lado aun cuando el mismo Wittgenstein remarcó su importancia. Tan sólo hay que recordar la proposición 6.54:

Mis proposiciones son elucidaciones de este modo: quien me entiende las reconoce al final como sinsentidos, cuando mediante ellas —a hombros de ellas— ha logrado auparse por encima de ellas. (Tiene, por así decirlo, que tirar la escalera una vez que se ha encaramado en ella) Tiene que superar esas proposiciones; entonces verá el mundo correctamente. (2008, p. 276)

En seguida de esta proposición viene la ya muy conocida sentencia 7 que deja ver los límites del lenguaje lógico para poder decir algo con sentido sobre la ética, la mística y la estética. Estos aspectos resultan *trascendentales*<sup>29</sup> para la lógica, no se puede decir nada sobre ellos. En este sentido, para Villoro<sup>30</sup>, la importancia del *Tractatus* no está en lo que dice, sino en lo que no dice.

---

Por ello, el límite sólo podrá trazarse en el lenguaje y lo que está del otro lado del límite será, simplemente, un sinsentido” (2008, p.103).

<sup>29</sup> Cabe señalar en este punto la diferencia que encontramos entre *trascendente* y *trascendental*. Para esto nos remitimos a las siguientes palabras de Luis Villoro vertidas a razón del *Tractatus* de Wittgenstein: “Lo místico abarca aquello que no es un hecho figurable en el mundo pero que se muestra en la visión del mundo como un todo limitado. Al decir que está fuera del mundo no puede entenderse que esté en algún trasmundo o supramundo, porque más allá del mundo estrictamente no hay nada. Usando una distinción de procedencia kantiana, podemos decir que lo místico no es **trascendente** al mundo, sino **trascendental**. Trascendente es lo que rebasa la experiencia posible y se supone más allá de sus límites. Se refiere a la existencia de ciertas cosas o hechos no captables para la experiencia ni expresables en el lenguaje científico pero que subsistirían en alguna región entitativa diferente a la experiencia. Esa trascendencia no cabe en la concepción del *Tractatus*. Lo trascendental en cambio, según Kant, no está propiamente más allá de toda experiencia, sino más acá de ella. Es el conjunto de condiciones que la hacen posible; éstas no son experimentables, porque no constituyen una parte de la experiencia, pero debo admitirlas para el todo de la experiencia” (1975, p. 18)

<sup>30</sup> En relación con esto, Luis Villoro nos dice: “El mensaje del *Tractatus* sólo puede captarse cuando se entiende que sus oraciones más importantes pretenden hablar de lo que no puede hablarse y carecen, por ende, de sentido. La paradoja puede expresarse también de otra forma. Las proposiciones del *Tractatus* deben comunicar algo si podemos entender que carecen de sentido.” (1975, p. 7)

Podemos encontrar relaciones del *Tractatus* con los textos de Elizondo, por ejemplo, en el intento de establecer los límites del lenguaje para delimitar lo que se puede decir de forma lógica y lo que no; asimismo, en el aspecto trascendental del sentido del mundo que, para Wittgenstein, reside fuera de él. Esta postura en relación con el sentido y el mundo la podemos hallar, en cierta manera, en *El Hipogeo Secreto*, tal como lo ejemplificaremos más adelante.

Cuando Elizondo señala “El silencio es una de las manifestaciones más profundas del alma” (2000c, p. 122), se desliga, en primera instancia, del pensamiento aristotélico que suponía que: “lo que hay en el sonido son símbolos de las afecciones del alma y la escritura es símbolo de lo que hay en el sonido” (Aristóteles, 1995. pág. 35). Para Aristóteles el habla era el reflejo del alma, la voz contenía la expresión de ésta. Derrida observa que en la metafísica occidental hay: “entre el alma y el *logos* una relación de simbolización natural” (2010, pág. 17), podríamos decir de traducción, por lo que el *logos*, en tanto presencia, se vuelve portador de la verdad del espíritu del hombre, como lo vimos en el trascurso del primer capítulo.

Por otro lado, en la *Metafísica* de Aristóteles podemos notar el desprecio por el silencio. En esta obra, el filósofo nos habla de un personaje que prefería no decir nada y permanecer en silencio; Cratilo, aquél que se contentaba con mover un dedo y señalar las cosas. Al pensar Cratilo que ninguna verdad podía ser enunciada, ya que las cosas están en constante cambio, prefería callar y señalar. Este acto de mutismo estaba acompañado por un gesto: apuntar hacia las cosas. Podemos decir que el silencio tiene de manera intrínseca la noción de mostrar algo y, por consiguiente, de decir, como lo comentaba Heidegger.

El silencio de Cratilo resultaba despreciable para Aristóteles. La negación de la verdad por medio del acto de callar no se prestaba para ser refutada. Para el discípulo de Platón, el silencio no es un acto de habla, es una sinrazón y “un hombre privado de razón, se parece a una planta”. (Aristóteles, 1994, pág. 175) El lenguaje es lo que hace al hombre ser lo que es. El hombre es aquél que tiene *logos*. El silencio es, por tanto, la negación de los atributos esenciales del sujeto.

En contraposición a esta idea se sitúa el pensamiento de Elizondo. Para él no es el *logos* donde se manifiesta el alma, es el silencio el que la dice, por consiguiente, la muestra. Así, el concepto de verdad no se puede situar ya en el habla, ni en la razón. La verdad, para el escritor mexicano, se torna una ilusión por alcanzar el fin del conocimiento: “la noción de conocimiento es producto de la sin razón” (2000a, p. 114). El lenguaje no es capaz de capturar el sentido absoluto del mundo, siempre hay algo que se le escapa y permanece en lo innombrable<sup>31</sup>. Es por esto que también afirmará que: “la lucidez es la capacidad de admitir la verdad de lo indemostrable” (2000a, p. 129). Con estas palabras, queda evidenciado su escepticismo respecto al lenguaje como vía para llegar a la verdad.

Hay algo de lo que no se puede hablar, un límite que se dibuja en el horizonte del lenguaje y que delimita lo que es susceptible de inscribirse en él y lo que no.

A la pregunta: ¿Cuál le parece que es la fuerza y cuál la fragilidad de la poesía? Salvador Elizondo responde con la proposición 7 del *Tractatus* de Wittgenstein: "Aquello de lo que no se puede hablar, hay que callarlo" (García Ramírez, 2004). Con esta respuesta,

---

<sup>31</sup> Esto es lo que Wittgenstein sitúa en lo místico en su proposición 6.522 “Existe en efecto lo inexpresable. Tal cosa resulta ella misma manifiesta; es lo místico” (2008, p. 275). Pero no sólo es lo místico lo que no se puede decir, sino también lo ético y lo estético. En suma, el sentido de la vida y del mundo no se puede expresar, éste reside fuera de ellos.

parece que establece la certeza de que hay algo indecible sobre lo poético. Existe la poesía, mas no se puede hablar de ella, por consiguiente es mejor callar.

Para el escritor mexicano, al encontrar su límite, el lenguaje permanece en lo que le es propio y, ante lo que le es ajeno, se retrae. Cabe aclarar que este lenguaje, que guarda silencio cuando encara lo que está fuera de sus posibilidades, es el lenguaje lógico y racional. Cuando éste no puede capturar y hacer propio lo externo a él, aparece el lenguaje poético: una forma irracional y vinculada estrechamente con el silencio.

Lo que nos preguntamos ahora es ¿Qué relevancia tiene el pensamiento de Wittgenstein en relación con el silencio en los textos elizondianos? La respuesta es que la obra del escritor mexicano también delimita aquello que se puede decir con sentido de lo que no. El sinsentido, de cierta manera, remite a lo que no se puede decir, lo que permanece en silencio e incapturable por la razón lógica.

Esta sentencia con la que el filósofo austriaco termina su *Tractatus* lleva a Fontenau a ligarlo con la postura de Cratilo en relación con el silencio:

Vemos a Wittgenstein como un sofista posible sólo por la proposición 7 del *Tractatus*: “Aquello de lo que no se puede hablar, hay que callarlo”. Y en esto es donde cabe compararlo con el Cratilo de Aristóteles que ya no habla sino que sólo mueve el dedo. Pero ¿puede llegarse a llamarlo sofista, si el sofista es aquel que nos recuerda que la categoría de verdad está vacía? ¡No! Wittgenstein no abandona la verdad, sino que la convierte en un punto límite. Por cierto no llena el agujero, el vacío, sino que lo suspende en nombre de Dios. Suspende de él aquello de lo que habla y aquello de lo que no puede hablar. Por eso su misticismo es doble: cree que se puede mostrar allí donde no se puede hablar e intenta dividir las aguas entre lo que puede y lo que no puede decirse. ¿Establece Wittgenstein un silencio de igual índole que el Cratilo al final del *Tractatus*? Precisamente porque, por la ética se niega a entrar en la tautología de las proposiciones, llega a la Proposición 7. Para proteger, salvaguardar un terreno “trascendental” que es el de la ética para él; no podrá decirse, tan sólo mostrarse. En Wittgenstein la importancia del gesto

permanece. Ética y estética se muestran a través del poema, de la música, de la acción, del acto. (Fontaneau, 1999, pág. 40)<sup>32</sup>

Como lo explica Fontenau, a diferencia de Cratilo, Wittgenstein no niega la verdad, la ubica en un punto liminar y al menos la verdad de la mística, la ética y la estética las sitúa en lo trascendental (*crf. Nota 29*) que únicamente se puede mostrar mediante el callar.

Desde esta perspectiva, Elizondo, al igual que el pensador vienés, comparte con Cratilo la postura del silencio ante aquello de lo que no se puede hablar. También para el escritor mexicano existe un plano trascendental al que el lenguaje no puede acceder si no es por medio de la poesía. En los aforismos de *Ostraka* (2000a) lo expresa de esta manera: “Por un acto trascendente (o voluntad trascendental), lo que quizá comprende una prueba de la existencia de Dios, lo necesario está condicionado por lo imposible” (2000a, p. 116). Más adelante afirma en otro aforismo: “La poesía es, por lo tanto, una forma de conocimiento imposible que sólo puede enunciar a sí misma como tal; pero no puede conocer la naturaleza de algo (en este caso del lenguaje), sino sólo expresarla” (2000a, p. 117). La poesía como un hecho del lenguaje no puede enunciar la esencia de éste, por consiguiente, tampoco puede decir lo que es ella, únicamente lo muestra. Por tal razón, cuando se le preguntó a Elizondo sobre la fuerza y la debilidad de la poesía, éste contestó con la última proposición del *Tractatus* de Wittgenstein.

---

<sup>32</sup> La misma Fontenau nos recuerda que Alain Badiou en “*Le retour de la philosophieelle-même*” pone a Wittgenstein entre los sofistas, aquellos que hacen división entre lo que se puede decir y lo que no. Esta catalogación sólo fue temporal, posteriormente lo ubicó como un antifilósofo junto a Nietzsche y Lacan.

Cuando Elizondo responde que no se puede decir nada sobre lo poético, nos recuerda lo enunciado en la proposición 4.12, en la cual Wittgenstein aclara que las proposiciones lógicas representan el mundo, pero que no pueden hacer lo mismo con ellas mismas:

Las proposiciones pueden representar toda la realidad, pero no pueden representar lo que tienen en común con la realidad para poder representarla: la forma lógica.

Para poder representar la forma lógica nosotros mismos tendríamos que poder colocarnos con las proposiciones fuera de la lógica, esto es: fuera del mundo. (2008, p. 163)

El filósofo vienés propone que si las formas lógicas representan el mundo, éstas no pueden establecer una representación de ellas mismas, es decir, las formas lógicas no pueden decir lo que es una forma lógica a menos que uno pueda salir del mundo con ellas y expresarlo.

A pesar de que la forma lógica no puede representarse ella misma, lo que ésta es queda reflejado en su disposición. Es por esto que Wittgenstein afirma:

Las proposiciones no pueden representar la forma lógica: ésta se refleja en ellas.

Lo que se refleja en el lenguaje, no puede ser representado por él.

Lo que por sí mismo se expresa en el lenguaje, nosotros no podemos expresarlo por él.

Las proposiciones muestran la forma lógica de la realidad. La exhiben. (2008, p. 163)

Las proposiciones lógicas representan al mundo, pero no pueden representar, en un movimiento reflexivo, lo que ellas son. Esta idea la adopta Elizondo y la lleva a lo poético, a aquello que se relaciona con la “voluntad trascendental” y la existencia de Dios. Estas

nociones que menciona el escritor mexicano, son para Luis Villoro formas de lo inexpresable en el pensamiento de Wittgenstein.

Por supuesto que por voluntad no entiende Wittgenstein el querer consciente, resultado de una deliberación racional. El término proviene de la filosofía de Schopenhauer, en la cual se opone a la representación. La voluntad se refiere a las esfera de impulsos, emociones, actitudes vitales que no pueden ser objeto de representación, que no caen, por ende, en el campo de lo decible en figuras ni de lo pensable. (1975, p. 14)

De esta forma, la voluntad, lo imposible, Dios y el sentido de lo poético, quedan excluidos de las formas de representación lógicas, están fuera del mundo, entendido éste como el conjunto de hechos que pueden ser expresados por medio de la lógica.

Dios, como lo místico, es inexpresable, pero es la condición para que el mundo exista. Las formas lógicas no expresan el sentido del mundo, sino cómo es. Como apunta Wittgenstein “Lo místico no consiste en cómo es el mundo, sino en que sea” (2008, p. 273). Siendo lo místico la condición y el sentido de la existencia del mundo, no pertenece a él. Como se apunta en el *Tractatus* “El sentido del mundo tiene que residir fuera de él” (p.269), lo mismo sucede con Dios “Dios no se revela en el mundo” (p.273).

En relación con esto, podemos ver en *El Hipogeo Secreto* cómo el sentido del mundo se halla fuera de éste, incluso cuando se encuentra algún indicio de él siempre se halla encriptado, sin sentido alguno. Se establece claramente un límite entre el sentido y el sinsentido.

En el inicio de esta novela la voz narrativa, un narrador desconocido que en algún momento sugiere ser el personaje E., invita al personaje de la Perra a recordar su nombre mediante un ritual. El recuerdo y el olvido de los nombres se presenta de nuevo como en

*Farabeuf*. Hay una pérdida de identidad que no sólo involucra a la Perra, sino a todos los personajes de *El Hipogeo Secreto*. Los nombres de los personajes se reducen a simples letras: H., X. T., Pseudo T., E., desde su nominación hay una pérdida de identidad, sus nombres están en gran parte ocultos, son secretos como la estructura arquitectónica del hipogeo que nos remite a una construcción funeraria escondida bajo tierra.

El nombre de la Flor de fuego contiene un significado trascendental, en el sentido de Wittgenstein, que encierra la clave del mundo en el que los integrantes de la secta *Urkreis* (el círculo originario) están inmersos. Descifrar el nombre de la Perra, es encontrar ese sentido. Ella es el desdoblamiento del Pantokrator, el dios que hace sentir su poder en todo lugar, el creador del mundo del *Hipogeo*, el dios-escritor que construye el lugar donde habitan. Es por esto que ella es descrita como el personaje más importante del relato:

repite ya el recuerdo de tu nombre: Mía, Mía, un personaje desdibujado, pero el más prominente, de un libro cifrado cuya clave se ha extraviado y cuyo desciframiento depende de datos equívocos, de investigaciones erráticas, de imprecisiones falaces, de una crónica secreta que es, en una medida muy imprecisa, el patrimonio en el que sustenta la vida y el núcleo en torno al que se desarrolla la actividad que anima nuestro modesto círculo de estudios filosóficos (2000d, p. 10)

Mía es uno de los nombres que los integrantes de la secta *Urkreis* le han dado. Ellos se apropian de ella para convertirla en la ofrenda de un ritual que consiste en recordar y olvidar, un juego de develamiento y ocultamiento para conocer la identidad del Pantokrator.

Mientras tú te sometes a esa gran disciplina mediante la que te purificarás en la demencia, en el olvido de tu propio nombre, yo me iré hacia el alba de tu recuerdo y cruzaré la noche hasta beber en tu origen; en el más suave origen de tu nombre y evocaré nuestro primer encuentro y el segundo y el tercero y luego olvidaré el tercero y olvidaré el segundo y retendré junto a mi corazón el primero cuando ya sea la mañana y entonces nuevamente otro olvido de tu nombre y el recuerdo de tu nombre (2000d, p. 11)

Por medio del nombre de la Perra se puede descubrir el nombre de quien los ha creado. A ella, el Pantokrator le ha revelado su nombre como se sugiere en este fragmento: “y alguien —quizá el Pantokrator— te llamó por tu nombre verdadero” (2000d, p. 11). Pero así como el nombre del supliciado en *Farabeuf* nunca se menciona, el de la Perra tampoco, sólo se le conoce por los nombres con los que la llaman los integrantes del *Urkreis*, para ellos es la Flor de Fuego, la Perra y Mía.

El Pantokrator la llama por su nombre y los que forman la *Urkreis* quieren saberlo para conocer la identidad de él. Es por esto que la voz narrativa le dice esto después de que a ella le ha sido revelado su nombre: “Así, hubieras podido dictarnos ese libro que en vano tratamos de escribir; todos, diez mil generaciones de necios combinando las letras y las formas de todas las runas para conocer su verdadero nombre, el de él, el Pantokrator” (2000d, p. 12). Pero la Flor de fuego ha olvidado su nombre y con ello la posibilidad de revelar la identidad del dios-escritor en la que se halla la clave del mundo y “del dominio de todas las ciudades y el secreto de todas las arquitecturas” (2000d, p. 12).

El Pantokrator es lo místico en el sentido de Wittgenstein, es la posibilidad de existencia del mundo y el sentido de éste, pero se halla fuera de él. La Flor de fuego es su desdoblamiento, ella también crea a los personajes en su sueño, ella es el oráculo, la sacerdotisa que se presta al ritual de recordar su propio nombre para revelar el de Dios.

La voz narrativa posteriormente describe a la Perra recostada y dormida. Los demás personajes, después de darse cuenta de que son el resultado de su sueño, la contemplan. El personaje H intenta dar una explicación a las palabras que ella dice al dormir, pero son

indescifrables, carentes de sentido lógico. Las conjeturas de H, basadas en la lógica matemática, son insuficientes para comprender lo que dice la Perra.

Formuló vagamente, acerca de tu discurso, una hipótesis que mucho nos hizo reír, a nosotros, que estamos al margen de la risa: la de que dormida enunciabas, hasta llegar a términos increíblemente remotos, la serie de número primos. Tanto nos reímos de él que tuvo que confundir sus especulaciones y su ardor con teoremas imprecisos a cerca de la relación que existía entre algunas de las características de la cuadratiz y la determinación de los términos de esa serie (2000d, p. 13)

Por otro lado, es el personaje llamado X., quien ha logrado intuir el misterio de su existencia, pero no comparte el secreto.

Pero X. ha intuido el misterio; de otra manera no me habría mostrado su trozo de ámbar [...] Él presintió la esencia de un vuelo, los abismos en los que discurría ese sueño, el galope del caballo blanco en la llanura, la relación secreta entre ese cuerpo y la ubicación exacta de un tabernáculo en el que la identidad del Pantokrator sería tal vez revelada (2000d, p. 18)

Como también se señala, el cuerpo de la Perra tiene la clave para encontrar la identidad desconocida del Pantokrator, entidad que no está en el mundo en que ellos habitan, pero que es condición para que existan. La búsqueda de los integrantes de *Urkreis*, una vez que saben que son una creación escritural, pero también el resultado del sueño de la Perra, se enfoca en hallar la forma de llegar a su creador, a su Dios que dota de sentido su mundo.

Cuando se revela el secreto de que son una construcción imaginaria, la voz narrativa dice: “Fue entonces cuando concebí el proyecto de descubrir la grieta que rezumbaba certidumbres que luego se hundían en la falacia total del mundo y la vida misma se convirtió en una grieta pululada de palabras gemebundas” (2000d, p. 20). El resquicio que buscan es

la grieta por la cual salir del mundo para encontrar el sentido de éste, pero en ese lugar las certidumbres se vuelven falacias, carecen de lógica.

Si el Pantokrator (Dios) es su sentido, no puede estar en el mundo. Tampoco puede ser representado de forma lógica, sólo puede ser señalado como un sinsentido, un tipo de silencio que denota el límite del lenguaje lógico. El silencio se manifiesta como el sinsentido de lo trascendental. Esto se pudo observar cuando el narrador le enseña a X una fotografía que le tomó a la Perra en un portal; en el retrato se observa una inscripción que se torna oscura e indescifrable.

Le muestro la fotografía. En ella se ve a una mujer de pie junto a un cuadrante roto sobre el que están esgrafiadas unas formas ilegibles [...] — Es imposible descifrar esta inscripción — me dice luego de haber tenido la fotografía ante sus ojos [...] Algún día iremos a conocer el significado de esas palabras. (2000d, p. 19)

Las palabras en la inscripción están vinculadas con el nombre de la Perra y son ilegibles como indica el personaje llamado pseudo-T: “No existe absolutamente ninguna referencia de ningún orden que permita deducir el significado de esos grafiti” (2000d, p. 22). En estas grafías se halla el secreto del reducto por el que pueden salir del mundo y encontrar su sentido, es decir, al Pantokrator. Él es el fundamento de su significado, de su verdad, pero siempre que se remite a él aparece la confusión, la imposibilidad de descifrar los indicios. Es por esto que, muy cercano a lo que dice el filósofo vienés con la proposición 7, hallamos lo siguiente en *El Hipogeo Secreto*: “El lenguaje se vuelve dúctil y sólo expresa ya, sin embargo, aquello que claramente le es propio. Guarda silencio acerca de aquello que no se puede expresar claramente” (2000d p.85). Esto lo dice la voz narrativa después de que Mía pregunta “¿Quién es el imaginado?” (p. 84). A este cuestionamiento viene una reflexión

interna de la voz narrativa que dice: “Esa pregunta, además del enigma que evidentemente encierra, contiene, en una medida que sólo fluctúa en la nitidez de nuestra memoria, la entonación emocional que tienen ciertos paisajes nocturnos” (p. 85). Cuando se preguntan por la identidad del imaginado: el Pantokrator, y se acercan a cierta respuesta, comienzan a sufrir una “metamorfosis sutilísima, una misteriosa transformación hacia otro orden de la realidad” (p.85). Al suceder esto el lenguaje “guarda silencio acerca de aquello que no se puede expresar claramente”. La búsqueda por su sentido trascendental tiene como fin “formular ciertas ideas que aún no es posible concretar mediante el lenguaje común” (p. 86), como lo señala el personaje X.

El Sabelotodo es el personaje que introduce al narrador a ciertos misterios como los que ofrece la *danza de fuego* de la Perra; este baile se confunde con la arquitectura que resulta de los sueños de E. “Llegué a confundir la danza de la Perra con las arquitecturas que soñaba E.”. Él inventa una “ciudad eterna y sin sentido” (p. 21), tal como pareciera ser el mundo donde habitan. La danza y la arquitectura, así como el sueño de la Perra y las grafías de la fotografía carecen de sentido, se vuelven impenetrables puesto que refieren al Pantokrator.

El personaje E. ha logrado imaginar, mediante sus arquitecturas, el origen de la ciudad en la que se encuentran. Esta metrópolis que se ha construido como un libro es el resultado mental del Pantokrator. E. puede, mediante su imaginación, hacer contacto con los primeros trazos de la ciudad que surgieron de la mente de su creador y, así, como los va imaginando, los archiva en su memoria. De tal forma, los personajes se convierten en el espejo de su creador y también en el resultado de la lectura de un libro de tafelete rojo que realiza una mujer. Las inscripciones de este libro no se llegan a conocer, los personajes sólo hacen conjeturas sobre él. Así como el Pantokrator es la condición de su sentido y de su existencia,

la mujer que lee el libro recrea ese sentido y los dota de existencia también. Los personajes son en tanto que son escritos y leídos.

Así, podemos suponer que los personajes tienen dos orígenes completamente incomprensibles para ellos: el Pantokrator y la mujer que lee el libro. La secta *Urkreis* intenta llegar al lugar en el que se halla el Pantokrator que al final de la novela se vuelve un producto de la imaginación de sus personajes; es por esto que es llamado posteriormente como el imaginado.

La última escena describe cómo llegan al Pantokrator y es bastante significativo cómo lo logran. A través de la arquitectura imaginada por E. van recorriendo el camino hacia su origen, pero la ciudad construida por E. tiene unas grietas; éstas son el conducto que conecta con el mundo del imaginado. Estos espacios son silenciosos como vemos en este fragmento: “!Ah, qué quietud, qué silencio que emana de esas grietas! No hables. No digas nada. El momento de la simbiosis sólo habrá de realizarse ante el espejo” (2000d, p. 154). La ciudad imaginada por E es una escritura que contiene sus propios silencios, sinsentidos, en ellos se encuentra el puente que lleva al Pantokrator. Para llegar a él hay que callar puesto que de él no se puede decir nada.

En *El Hipogeo Secreto*, el trazo sobre el papel va estructurando la ciudad donde habitan los integrantes de la secta *urkreis*, pero también la escritura se muestra como anterior al sueño y al pensamiento, ella es la condición para que existan:

La ciudad sería el término de todas las rutas de los trashumantes del mundo, la urbe prevista desde el origen de todos los pueblos nómadas y su arquitectura sería el reflejo de los atisbos milenarios, la cristalización y el fin de todo impulso de viaje, el puerto de todas las naves y el final de todos los caminos. Así la sueña y conforme la va soñando la ciudad toma forma

en su memoria. Se concreta la disposición general de su trazo (2000e, p. 28)

La arquitectura de la ciudad es soñada, pero ese sueño es un trazo que da forma al paisaje. La escritura es espacio geométrico en el que se construye el mundo, este último es el resultado de un trazo previo en la mente del escritor. Esto tiene grandes repercusiones ya que conllevaría a pensar que la escritura está presente en todo momento, incluso, antes de que el autor plasme sus ideas sobre papel. Éstas en la mente del escritor son ya escritura.

Los personajes en estas dos novelas de Elizondo se vuelven signos, escritura; esto se observa cuando el doctor Farabeuf le dice a la enfermera lo siguiente: “Ya no eres sino una palabra (Elizondo, 2000b, p. 238)”. Asimismo, se hallan estas palabras en *El Hipogeo Secreto* “La escritura que somos” (2000e, p. 72) que nos recuerdan el cuento *La Historia Según Pao Cheng* en el que uno de los personajes es resultado de un acto escritural.

Al convertirse en palabras, en forma; los personajes se encuentran confrontados con su *otro*: el silencio, en él se halla su significado “El ser real ¿dónde se esconde? Quizá detrás de estas palabras” (2000e, p. 58), se dice en *El Hipogeo Secreto*. Es importante resaltar que aquello que no se puede decir se encuentra insertado en la misma palabra, detrás de ella.

La naturaleza de la escritura no puede estar retenida en un significante aislado. Es por esto que la noción del acto escritural en la obra de Elizondo no se puede entender solamente como una escritura exterior,<sup>33</sup> como una mera técnica, ya que esta noción queda rebasada, desbordada por el acto de diseminación del sentido. La escritura de este modo también se

---

<sup>33</sup> La escritura exterior entendida desde la perspectiva de Derrida es aquella que se toma como “derivada, agregada, particular, exterior, duplicación del significante” (2010, p. 40)

vuelve lectura y el sentido de escribir se halla también en el acto de leer y viceversa, como sucede en este pasaje de *El Hipogeo Secreto*:

En realidad. Yo por ejemplo, en este momento, estoy escribiendo una novela de la que ignoro todo, sólo supongo el esquema general de la trama. Se trata de un escritor que escribe un libro. Ahora bien, lo importante es de qué trata ese libro que el escritor está escribiendo, allí, cerca de donde una mujer está leyendo un libro de pastas rojas en el que ese escritor está descrito en el acto de escribir este libro. Claro, no debe ser difícil suponerlo. Si el escritor está escribiendo una novela, bastaría saber qué edad tiene, para saber exactamente cómo es su novela. Si fuera una historia fantástica como las que inventaban los filósofos chinos para ilustrar sus aporías y sus paradojas, podría decir, por ejemplo, que la novela trata de un escritor que crea a otro escritor, pero que un día se percata de que él es un sueño de su propio personaje que lo ha soñado creándolo. Sólo podría liberarse de ese sueño soñándose a mí; a mí: Salvador Elizondo, que lo he inventado como personaje de un libro improbable que se llama *El Hipogeo Secreto*, que trata, de ser un poco más impreciso, de un hombre y una ciudad que nunca han existido. Ese hombre se encuentra vinculado con una mujer con la que realiza una experiencia de carácter singular. El hombre relata a la mujer la historia de un escritor fantasioso que los hubiera o habría o ha ideado a ambos, a la mujer de cabellera negra y al otro que la mira furtivamente mientras lee y a la que le cuenta la historia del escritor que escribe una novela en la que aparece una mujer que está leyendo un libro en el que él aparece como un personaje que espía a una mujer según la descripción que de esta escena aparece en un libro que la mujer está leyendo y que, hay suficiente razón para suponerlo, no es, necesariamente este libro, como suponen algunos. (2000e, p. 45)

Este fragmento de la novela muestra el reenvío del significado del propio texto. Intentar describir de qué trata el libro que se está creando, es decir, lo *central* del texto, su significado, lleva a crear una cadena de significaciones que se despliegan para volverse a plegar, perdiendo todo centro.

La voz que nos relata el momento de estar escribiendo nos envía a otra escritura donde está un personaje escribiendo un libro, éste tiene a su lado a una mujer que está leyendo un libro: el que la primera voz ha escrito sobre alguien que escribe un libro. El personaje creado

por la primera voz se da cuenta de que es el resultado del sueño de su personaje y para salir de él tiene que soñar a su creador: la primera voz que es Salvador Elizondo, él ha escrito *El Hipogeo Secreto*, libro en el que un personaje interactúa con una mujer, ésta lee un libro en el que el otro está contenido y éste le relata la historia de un escritor que los ha creado. Es, hasta muy avanzada la lectura, como podemos saber que la voz narrativa, que en algún momento sugiere ser E., tiene el nombre de Salvador Elizondo.

Esta estructura laberíntica descentra el significado del propio texto porque éste está construido por más escrituras. La lectura es también una escritura que crea, sin ella no hay texto. Con todo esto, podemos deducir que no hay un texto único u original. La pregunta: ¿de qué trata un texto, es decir, qué significa? No puede encontrar respuesta en un centro como fuente de significación único. El sentido del texto se halla en el juego de reenvíos constantes que se abisman. *El Hipogeo Secreto* sólo adquiere significado al enlazarse con otras escrituras que a su vez hablan de él para, del mismo modo hablar de ellas. En este caso, la metareferencialidad y la metaescritura son un acto de apuntar hacia al otro, a otros, para señalarse. Por tal razón, en la anterior cita, vemos cómo Salvador Elizondo, como narrador, describe el proceso de construcción de la novela. Para hacerlo, necesita señalar el libro rojo que lee una mujer, sobre este texto hace conjeturas y dice que podría contener una historia fantástica como las de los filósofos chinos, pero también podría ser la de un escritor que crea a otro escritor que, a su vez, crea al primero mediante su sueño, es decir, una historia que se abisma en el intento de sugerir y situar el origen. Estas conjeturas son las que le dan forma a *El Hipogeo Secreto*. Es por esto que, para señalarse, para hablar de sí misma, la narración acude a otras historias, este ejercicio instaura un laberinto del que es difícil salir.

Tal como se puede ver, el sentido en la escritura se oculta y se disemina. El lector, dentro de esta propuesta estética, tiene que actuar de manera distinta. Él tiene que seguir el sentido que es reenviado, redirigido constantemente, así como encontrar el hilo de la diseminación.

Como señala Derrida: “Un texto no es un texto más que si se esconde a la primera mirada” (Derrida, 2007, p. 93). La tarea, entonces, es ir deshilvanando a la vez que reconstruyendo el texto para hallar su sentido o, más bien el desplazamiento constante de éste. Esta poética no permite hacer del sentido una unidad ya que es pluralidad y, por tanto, requiere de un lector diferente. Con esto podemos afirmar, como lo hicimos en la introducción, que la noción de texto, más que el de obra es el que describe mejor las novelas de Elizondo.

Respecto a lo anterior, cabe traer de nuevo las palabras de Fontenau anteriormente citadas: “Wittgenstein no abandona la verdad, sino que la convierte en un punto límite. Por cierto no llena el agujero, el vacío, sino que lo suspende en nombre de Dios. Suspende de él aquello de lo que habla y aquello de lo que no puede hablar” (1999, p. 40). Esto mismo sucede en el texto de Elizondo: no se niega lo trascendental, es decir, Dios, el Imaginado, el Pantokrator, Salvador Elizondo, pero se deja en claro que no se puede decir nada de forma lógica sobre él, a menos que se convierta en una enunciación carente de sentido: una falacia como las palabras que la Perra dice en su sueño o como la inscripción en la fotografía. Aquí hay una proposición bastante interesante respecto al autor: sobre éste no se puede decir nada que no sea un sinsentido.

Hasta aquí pareciera que las nociones de Elizondo sobre la verdad y el sentido tienden a acercarse a la de Cratilo como “categoría vacía”; sin embargo, en el momento en que afirma que la naturaleza de algo, es decir, su verdad, sólo puede ser expresada mas no enunciarse,

da un giro hacia la noción de silencio de Wittgenstein cuando este último afirma en la proposición 4.1212 del *Tractatus* lo siguiente: “Lo que puede mostrarse no puede decirse” (Wittgenstein, 2008, p. 164).

Mientras Cratilo calla porque no hay verdad, Wittgenstein y Elizondo eligen el silencio para mostrar lo trascendental. Es por esto que para este último “El silencio es una de las manifestaciones más profundas del alma”. Ahí, en el silencio, es donde la sitúa. Si Dios es, como apunta Villoro, el sentido del mundo en el pensamiento de Wittgenstein y no un elemento especialmente religioso, el alma que menciona Elizondo, podría ser el sentido del hombre. Por esta razón, el significado de los personajes tanto de *Farabeuf* como de *El Hipogeo Secreto* permanece en silencio.

Hasta aquí, podemos ver que la afiliación de Elizondo a una tradición filosófica, como lo afirma Xirau, está íntimamente relacionada con aquella que considera al lenguaje como objeto de su autocomprensión. Evidentemente en esta línea se encuentra Ludwig Wittgenstein al afirmar en la proposición 4.0031 que “Toda filosofía es crítica del lenguaje...” (2008, p. 146). Por otro lado, la obra de Elizondo al preocuparse por las posibilidades e imposibilidades del lenguaje, se acerca a un pensamiento que problematiza la naturaleza del lenguaje y la escritura.

### La visión romántica del lenguaje

Optar por el silencio es síntoma de desconfianza ante la idea de que el lenguaje y el mundo tienen una relación transparente. El primero es bajado del pedestal que lo erige como aquello que proporciona la verdad y el sentido último de las cosas y del sujeto. El lenguaje, representado en el habla, se vuelve insuficiente para nombrar *lo Otro* del hombre. Cuando esto sucede, se tiende al límite del primero para mirar su contraparte: el silencio.

Sin tener la intención de aceptar todo lo que el autor diga sobre su obra, y tomando las palabras de éste como una interpretación que se tiene que sustentar por su pertinencia con en el texto, tomamos las siguientes palabras de Salvador Elizondo, expresadas en una entrevista : “esencialmente hay un toque romántico en lo que hago [...] el habla misma está contaminada de romanticismo”. (García Flores, 1969. p. 12)

La pregunta que ahora surge es: ¿De qué manera está presente y en dónde podemos reconocer este romanticismo en su obra y su relación con el silencio? La respuesta está en la insuficiencia del lenguaje para expresar la naturaleza de las cosas y, por tanto, la imposibilidad de ser la vía única para conocer el mundo. Este lenguaje lo entendemos como aquél que intenta ser una representación fiel del mundo y que tiene una función meramente comunicativa que busca, mediante propuestas lógicas, encontrar el sentido del mundo y una conexión directa con su referente. Esta manera de entender el lenguaje proviene de una visión racional, positivista e ilustrada. En contraposición a esta noción del lenguaje, surge la idea de poesía desde la perspectiva romántica, cuya función es subvertir la lógica racional.

Las nociones románticas que podemos encontrar en la obra de Elizondo son, para Armando Pereira, una herencia directa de una poética que tuvo un gran impacto para los escritores de la Generación de la Casa del Lago: *El Arco y La Lira* (1956) de Octavio Paz. Respecto a esto, Pereira comenta lo siguiente:

En 1956 se había publicado un libro de ensayos de Octavio Paz que fue esencial para todos ellos: *El arco y la lira*. En este libro hay un capítulo en particular —“la revelación poética” — en el que Paz analiza una serie de conceptos heredados del romanticismo y ligados a la poesía —lo sagrado, la otra orilla, la parte nocturna del ser, la noción de cambio o metamorfosis, la otredad, la extrañeza, el vértigo, la revelación, el rito, la reconciliación— que ellos inmediatamente hicieron suyos extendiéndolos al cuento y la novela, al grado de convertirlos en una poética inicial del grupo. (2006, p. 113)

En este sentido, la poesía es una forma del lenguaje que escapa de las formas lógicas que intentan ser una representación fiel del mundo. Hay en la poesía una “desrrecionalización del lenguaje” como diría Elizondo.

Siguiendo a Pereira, podemos verificar elementos del romanticismo que Paz adopta para apuntar una de las características de la poesía: “revelación del ser” (2005, p. 151). En este proceso de desocultamiento del ser que realiza del acto poético, se conjugan de manera binaria elementos como: “ausencia y presencia, silencio y palabra, vacío y plenitud” (Paz, 2005, p. 141). De estos conceptos, los que encontramos de manera más evidente en la obra de Elizondo son la *ausencia* y la *presencia*, el silencio y la palabra, en este caso, la escrita.

Para el poeta mexicano, la experiencia poética, al igual que la religiosa, es un regreso o una búsqueda de nuestra naturaleza original. La poesía se vuelve revelación de lo *Otro*, ella hace patente el ser, lo desoculta. La poesía en la búsqueda de lo originario se une con lo sagrado, pero lo sacro “no es sino una expresión divinizante, innata en el hombre” (Paz, 2005, p. 140). Lo divino, en el hombre, es lo que tiene de trascendental en sí: su ser, lo *Otro* que es infinito. Elizondo hace la siguiente comparación “La infinidad de Dios es la de una estatua entre dos espejos” (2000a, p. 122). Si el ser es infinito, no puede ser comprendido

por medidos racionales, se necesita de la poesía para acceder a él. Esta infinitud señala lo inestable del ser en su devenir temporal.

Pero ¿por qué es la poesía el medio? Para contestar a esto citamos las siguientes palabras de Paz:

La poesía parte de la situación humana original –el estar ahí, el sabernos arrojados en ese ahí que es el mundo hostil o indiferente – y del hecho que la hace precaria entre todos: su temporalidad, su finitud. Por una vía que, a su manera, es también negativa, el poeta llega al *borde* del lenguaje. Y ese borde se llama *silencio*, página en blanco. Un silencio es como un lago, una superficie lisa y compacta. Dentro, sumergidas, aguardan las palabras. Y hay que descender, ir al fondo, callar, esperar. La esterilidad precede a la inspiración, como el vacío a la plenitud. [...] el acto poético, el poetizar, el decir del poeta [...] es un acto que no constituye, originalmente al menos, una interpretación, sino una revelación de nuestra condición (2005, p. 148)

Por la vía de la negatividad del lenguaje: el silencio, el escritor nos entrega la que se le ha revelado en la otra orilla. La poesía nos revela nuestra condición de “estar ahí”, el *Dasein* heideggeriano. Tal como comenta María Zambrano “la primera realidad que al hombre se le oculta es él mismo” (2012, p. 52). Así que una de las características de la poesía es mostrarnos esa realidad que se nos oculta, así como revelarnos nuestra finitud que se desprende de la temporalidad del simplemente “estar ahí”. La realidad oculta es “a lo que hoy llamamos sagrado” (2012, p. 33) y esto se encuentra en el mismo sujeto, es su *Otro*.

El lenguaje regresa a su principio: la poesía. Cuando el lenguaje retorna a su fuente aparece el silencio, el lugar oculto donde se halla lo *Otro* del sujeto. La poesía se encarga de llevarlo a la luz y hacerlo visible por un instante ya que “la manifestación de lo divino es siempre instantánea” (Zambrano, 2012, p. 39); sin embargo, este ir al origen no significa que podamos oírlo o conocerlo.

La poesía tiene su inicio en el silencio, en el caos y “la experiencia de la caída en el caos es indecible: nada podemos decir sobre nosotros, nada sobre el mundo, porque no somos nada” (Paz, 2005, p. 150). No podemos nombrarnos, ni conocer el nombre del otro, esto queda muy bien ejemplificado con los siguientes versos de Elizondo: “Nunca sabré tu nombre que es ausencia. / eres como el silencio y el olvido” (20012, p. 77). El conocimiento del hombre acerca de él mismo como de su realidad se vuelve imposible. Nada se puede decir con sentido sobre ellos.

El conocimiento y su relación con el lenguaje son problemáticas que aborda Elizondo. Existe una desconfianza en el segundo para expresar al primero. Esto lo vemos mejor ejemplificado en *Ostraka* (1969), obra del escritor mexicano en la que se reúnen varios aforismos. En ellos se evidencia claramente la importancia de lo irracional y la imposibilidad del conocimiento por medio del lenguaje lógico.

Si se considera que en los aforismos de Elizondo se encuentra de manera condensada su estética, una poética del silencio y de la escritura, entonces, se vuelve necesario hacer una revisión de ellos. Si bien las sentencias presentes en *Ostraka* tocan diversos temas — lo que vuelve aún más complicada su lectura — también tienen un orden y un hilo conductor. Por ejemplo, Elizondo comenta en uno de ellos: “No cabe duda de que el aforismo es una de las formas más elevadas de la escritura literaria. La esencia de este género y su excelencia suprema residen en el hecho de que leyendo aforismos no es posible leer entre líneas. Un aforismo es lo que leyendo en otros géneros creemos leer entre líneas” (2000a, p. 132). En este sentido, podríamos interpretar que lo que se puede leer entre líneas en *Farabeuf* y *El Hipogeo Secreto* pudo estar expresado en *Ostraka*.

En primer lugar, en estos aforismos reunidos en *Cuaderno de escritura*, se plantea que: “La razón es el asiento de la capacidad de realizar un análisis exhaustivo de la realidad mediante los sentidos” (2000a, p. 112), en contraparte, lo irracional es lo que no se puede conocer por medio de los sentidos y que produce obsesión. Si bien la razón llega al conocimiento por medio de los sentidos, no es el único medio, también existe la intuición que es “...una forma de conocimiento que se produce al margen de los sentidos” (2000a, p. 113). Cualquier forma de acceder al conocimiento es, para Elizondo, una postura irracional, puesto que no hay verdad absoluta.

Para él, no todo conocimiento tiene finalidad, por ejemplo, las matemáticas. La finalidad está dada por la voluntad y también es ésta la que determina la esencia del conocimiento tal como se deja constatado en este aforismo: “Como la voluntad determina la esencia del conocimiento y es, a su vez, irracional porque su orden está determinado por una ausencia de orden, no es orden pues” (2000a, p. 114). Si la voluntad es la que rige la finalidad del conocimiento éste siempre tendrá su base en lo irracional ya que “La voluntad siendo autónoma carece de motivaciones. Es gratuita; por lo tanto, irracional.”(2000a, p. 114) En este sentido la voluntad de la que habla Elizondo está muy cercana a la de Schopenhauer y también a la de Wittgenstein, como comentamos en el apartado anterior (*cfr.* p. 55).

Siguiendo a Elizondo, lo racional y lo irracional también están relacionados con el orden y el desorden respectivamente. El conocimiento que pone en el centro a la razón tiene como propósito ordenar el caos y convertirlo en cosmos; sin embargo esto sólo es una pretensión irrealizable ya que: “Lo que no es orden es desorden y lo que es desorden pertenece al ámbito de lo irracional. El conocimiento entonces sólo tiene pretensiones de

racionalidad en función de un orden supuesto” (2000a, p. 114). El ordenamiento absoluto del caos es imposible, por consiguiente, todo intento de hacerlo es un esfuerzo en vano.

El conocimiento como orden final es imposible e inalcanzable ya que el orden total, es decir, la medición de todas las cosas no se puede realizar. De esta manera, Elizondo puede decir que: “a noción de conocimiento es producto de la sinrazón” (2000a, p. 114), así, el conocimiento es imposible ya que “la realidad es inexpresable” porque no se le puede ordenar.

Si la realidad es inexpresable, no se puede conocer. El lenguaje sólo puede expresar que no puede expresar y éste es el único conocimiento que nos puede ofrecer: “El conocimiento no puede expresar (en el lenguaje) (o con el lenguaje) más que lo siguiente: el conocimiento es imposible (mediante el lenguaje)” (2000a, p.119). No hay posibilidad de expresar algo trascendental, como lo vimos anteriormente. No puede haber verdad, por tanto, “La lucidez es la capacidad de admitir la verdad de lo indemostrable” (2000a, p. 129).

La naturaleza de las cosas no puede expresarse por medio del lenguaje, ni éste puede expresar su esencia, sino como imposibilidad de expresarla. La única forma de mostrar la esencia del lenguaje es por medio de la poesía: “La poesía expresa la naturaleza del lenguaje (mediante la desracionalización de sus componentes: las palabras), por lo tanto la poesía es una forma de conocimiento” (2000a, p. 117).

Hasta este punto, se puede reconocer el “toque romántico” del que hablaba Elizondo en la imposibilidad de conocimiento absoluto, o de que al menos el lenguaje lógico y racional pueda expresarlo. Este sentimiento de desconfianza en este tipo de lenguaje, antiaristotélico, en el sentido de que no se cree que las palabras estructuradas en un orden racional puedan

expresar lo más profundo del alma, ni la naturaleza de las cosas, tiene una posible solución: el lenguaje poético.

La poesía, a pesar de ser un camino, no nos provee de un conocimiento absoluto, ella misma no puede conocer la naturaleza de algo, únicamente la expresa. “La poesía es, por tanto, una forma de conocimiento imposible que sólo puede enunciar a sí misma como tal; pero no puede conocer la naturaleza de algo (en este caso del lenguaje), sino sólo expresarla.” (2000a, p. 117). La poesía nos muestra el mundo de forma irracional, mas no nos dice qué es el mundo, esto permanece en silencio. El resultado de la creación poética, según Novalis, es algo “indescriptible e indefinible” (2004, p. 111). Del mismo modo para el escritor mexicano, la poesía no puede decir qué es la poesía, su esencia está contenida en su expresión.

Hasta aquí se puede verificar que la presencia del silencio, lo no dicho, lo inefable presente en la obra de Elizondo, responde tanto a filiaciones filosóficas como literarias que resaltan la imposibilidad del lenguaje para nombrar ciertas cosas. Desde la perspectiva de Wittgenstein al escepticismo romántico sobre el lenguaje, Elizondo construye su poética del silencio, aunque habría que agregar el aspecto inefable que se halla en las poéticas puras como la de Mallarmé y Valéry a las que el escritor mexicano siguió muy de cerca, pero esto requeriría un estudio más profundo.

# Cuerpo y silencio

---

En su ensayo titulado “*Ulises*”, Salvador Elizondo realiza un estudio detallado de la obra de Joyce; en él, destaca la importancia del cuerpo en el texto del escritor irlandés. En el desarrollo de su análisis, el escritor mexicano comenta: “En *Ulises* no se trata, a la larga, sino del cuerpo humano” (2000a p. 128). Para él, la gran temática es la exploración del cuerpo, su descripción como “fundamento primordial del universo”; sin embargo, el tratamiento de éste no intenta ser una taxonomía o un esquematismo, sino que desea mostrar otra cosa, algo que Elizondo también ve en Bataille y que llama: “la violación interior del cuerpo” (2000a p.75).

La trasgresión de la corporeidad es algo que Elizondo tiene en gran estima en su lectura de la obra de Joyce. La relación cuerpo-lenguaje se hace presente. Para profanar las estructuras del cuerpo, para realizar la violación interior de éste se necesita otra forma de expresión. No son suficientes las palabras cotidianas para mostrar y llevar a cabo esta acción, se necesita crear un lenguaje nuevo, que evidencie, pero a la vez realice el trabajo de trasgresión del mismo cuerpo.

Elizondo lo expresaba de la siguiente forma:

Las ocurrencias más comunes, las manifestaciones más prosaicas de lo que en la fisiología de los hombres es prosaico, el cuerpo humano con todas sus funciones, las más escatológicas y las más vergonzosas junto con las más sublimes, aparecen detenidamente disecadas por medio del lenguaje [...]. El hombre no había tenido nunca ante sí una descripción tan obsesionantemente clara de sí mismo, de su cuerpo, pero no de su cuerpo

como algo inanimado, suma de partes, organismo mecánico, sino de su cuerpo como fundamento primordial del Universo. Esta tarea requería de un lenguaje nuevo: hacer hablar al cuerpo y a la realidad del mundo inscrita en el cuerpo, en cada víscera, en cada objeto dentro de nuestros ojos (2000a p. 141).

Así como señala Elizondo que no había habido una descripción como la que se hace en *Ulises*, también apunta varias veces, en el transcurso de su ensayo, que para mostrar este cuerpo es necesario un lenguaje nuevo, que necesita, a su vez, ser trasgredido o llevado a su límite cuando el escritor no halla las palabras adecuadas.

Es, según nuestro autor, en la actividad de hacer un nuevo lenguaje que muestre las otras posibilidades del cuerpo, posibilidades que son relegadas por ser escatológicas o vergonzosas, cuando la obra de Joyce se vuelve obscura para algunos críticos. Algo muy similar sucede en los textos de Elizondo, en especial en *Farabeuf* cuando encontramos la imagen de un cuerpo mutilado “la imagen de un criminal supliciado, cuya carne sangrienta y desgarrada era para nosotros el símbolo de una profanación exquisita” (2000b p.191). Este tipo de representación del cuerpo trasgredido es constante en el texto de nuestro autor.

En cierto sentido, la crítica que hace el escritor mexicano a la obra de Joyce puede aplicarse a la suya. A fin de cuentas su crítica se vuelve un movimiento de filiación literaria, poética y estética. Y no sólo sucede con Joyce, también los análisis a la poética de escritores a los que les dedicó varios ensayos como Mallarmé, Valéry y Pound<sup>34</sup> muestran que su crítica es una forma de arte poética.

---

<sup>34</sup> Sobre esto hay que recordar la introducción que escribió a la compilación de poemas de Mallarmé para Material de Lectura (2008). Respecto a Valéry, podemos encontrar los siguientes ensayos “*Paul Valéry: breve perspectiva*” (1973), “*La serpiente y el búho*” (2000e) y “*El mal de Teste*” (1983). Se la obra de Pound escribió aún más: “*E. P., maestro de poetas*” (1973), “*Il maglior fabbro*” (2000e), “*De los Cantares*” (2000e), “*Pound en español*” (2000e),

En *Farabeuf* también hay intención de crear nuevas formas literarias que coincidan con un cuerpo llevado al límite del dolor y el placer por medio de la tortura. Es aquí donde radica nuestra intención de abordar la relación que hay entre cuerpo y lenguaje, que en todo caso y, para ser más precisos, sería cuerpo y silencio, cuerpo y escritura.

En la obra de Elizondo es el goce y el terror que se reúne en el retrato del supliciado lo que no se deja engarzar en la cadena simbólica, dando lugar al silencio. Eso que produce el cuerpo fragmentado al ser observado no se deja aprehender por un significante claro o con sentido. Por esta razón, el signo *liu* que la enfermera traza en el ventana y que representa el cuerpo del supliciado es descrito como un *garabato*, un significante enigmático sin significado, tal como vimos en el primer capítulo.

Así, podríamos colocar el texto de Elizondo como un intento de mostrar, por medio de su poética, *lo real del cuerpo*<sup>35</sup>, un cuerpo fragmentado que necesita de un lenguaje nuevo para acceder a él y que derivará en una forma específica de escritura. Esta escritura es una forma de acercarse, no de forma absoluta, a *lo real* que se escapa comúnmente de la representación.

---

<sup>35</sup> Tomamos la noción de “lo real del cuerpo” desde la teoría psicoanalítica de Lacan, para quien habría un “lo simbólico del cuerpo” y un “lo imaginario del cuerpo”. Como comenta Lagrota: “Lacan anticipa una relación del cuerpo a lo Real, aunque en puridad la riqueza de su modelo óptico reside, entre otras cosas, en que hace posible comenzar a armar una especie de anudamiento R.S e I en precisa interdependencia” (2009, p. 127) Este anudamiento está representado por el nudo borromeo al que Lacan (2006), hasta el final de su seminarios, agrega el aro del síntoma en el seminario dedicado a Joyce. De acuerdo a Daniel Gerber, *lo real* es un registro “que no se subordina a lo simbólico sino que —en igualdad de importancia— se anuda con este último y con lo imaginario” (1996, p. 15). El síntoma, según Morales Asencio (1996, p. 40), “permite una estrecha relación con lo real”, “lo simbólico es lo que agujera lo real, y al hacerlo, produce un saber que no se sabe. De lo real no se podría saber, si el significante no lo agujera. De aquí surge, en 1975, una de las definiciones más radicales de Lacan: el inconsciente es lo real; lo real en tanto que agujerado” (p. 40). De lo anterior podemos concluir que lo real está estrechamente relacionada a lo simbólico. Si bien, lo real es lo que no se puede representar, existe la posibilidad de acercarse a él por medio de lo simbólico, puesto que éste lo bordea. Esto es algo que nos interesa resaltar en esta investigación: hay expresiones, en este caso literarias como la de Elizondo, que intentan acercarse a lo real.

Una de las escenas que se repite continuamente en el texto es la entrada del Dr. Farabeuf a la casa en la que se encuentra la enfermera. Ahí se escuchan unos ruidos que parecieran ser el tintineo de unas monedas que caen, pero también podrían ser el roce de dos objetos deslizándose uno sobre el otro o simplemente los pasos del doctor.

El roce de dos tablillas no es más que el de la *ouija* de la cual la enfermera espera obtener la respuesta que contiene todo el sentido de su vida. En ese momento “Alguien, tal vez ella, balbuceó o profirió unas palabras en una lengua incomprensible” (2000b p.101). Esas palabras que se presume fueron dichas por la enfermera no son reconocibles, pero se intuye que en ellas está contenido su significado. A pesar de lo indescifrable de esas palabras, se sabe que remiten al nombre de alguien más y éste es el del supliciado que aparece en la fotografía.

El nombre de éste que está ahí en la fotografía, un hombre desnudo, sangrante, rodeado de curiosos, cuyo rostro persiste en la memoria, pero cuya verdadera identidad se olvida... El nombre fue lo que ella dijo... tal vez... (2000b p. 101)

El juego de ambigüedades en la novela está siempre presente y se da por la imposibilidad de hablar de hechos que ocurren de manera concreta ya que estos se confunden unos con otros. Por ejemplo, la intervención quirúrgica que posiblemente se le haga a la enfermera puede ser también el acto sexual “esa intervención quirúrgica que el hombre realiza en el cuerpo de la mujer y que llaman el acto carnal o coito” (2000b p. 175). De esta forma se vuelve complejo dar un significado o simplemente identificar de forma precisa las acciones que acontecen; sin embargo, cada una nos reenvía a otra que queda marcada con la huella de la anterior. Se da un juego de diseminación del sentido del retrato y de los personajes. Así, por ejemplo, se sabe que en las palabras que pronuncia la enfermera está

contenido el significado de su existencia y que éstas son extrañas, ininteligibles; a pesar de esto remiten a algo más: al nombre de aquel que aparece en un retrato desnudo y sangrante: el supliciado de la fotografía.

La imagen del supliciado representa un evento que ha quedado grabado en la memoria de la enfermera, pero ella preferiría olvidarlo; sin embargo, se plantea que es necesario que ella recuerde las circunstancias de ese momento plasmado en la fotografía porque sólo reconstruyéndolo, como el castillo de arena que en la escena de la playa un niño construye, es posible acercarse al misterio que encierra el rostro del supliciado y que no es más que el sentido de su vida.

Todos los signos que contienen el significado de la enfermera o que remiten a él son oscuros, indescifrables o están en una lengua misteriosa, más que signos son garabatos. Así como las palabras en una lengua extraña que pronuncia, también tenemos el signo inexpugnable *liu* que la enfermera traza sobre el cristal de una ventana. Este trazo recuerda la forma de la estrella de mar que recoge en la escena de la playa:

Tu mano se perdió en los resquicios enlamados, tortuosos de las rocas de aquella playa para extraer de las comisuras resbaladizas, surcadas de pequeños cangrejos, una estrella de mar...

-¿Una estrella de mar...?

-Sí, un objeto putrefacto que luego, con asco, lanzaste a las olas ¿Recuerdas? (2000b p.113)

La mano de la enfermera se pierde entre las rocas para extraer la estrella de mar, esta acción es muy similar a la descripción que se hace un párrafo antes y que consideramos necesario incluir.

Tú ante el espejo, de espaldas a él; yo ante el cuadro incomprensible e irritante que sólo incidentalmente —un detalle mínimo dentro de la espléndida composición— representa una escena de flagelación erótica esculpida en el costado de un sepulcro clásico de una fuente rectangular, tallado en un estilo reminiscente de Pisanello o del de DellaRobbia de cuyo fondo un niño trata, indiferente a las dos figuras alegóricas, de extraer algo. Trata tal vez de sacar de esa fosa un objeto cuyo significado, en el orden de nuestra vida, es la clave del enigma que todas las tardes una mujer vestida de blanco propone a la ouija o trata de dilucidar mediante los hexagramas del *I Ching* sentada en el fondo del pasillo (2000b p.113).

El cuadro que se menciona es el *Amor sagrado y amor profano* de Tiziano. Como se menciona, en él hay una escena erótica y de flagelación, pero parece que el detalle más importante es el del niño que está representado entre dos mujeres: una vestida (a la izquierda), la otra desnuda (a la derecha). Él está con una mano apoyado en la fuente rectangular y la otra permanece escondida a la mirada del espectador que sólo puede suponer que está tomando un objeto escondido, al igual para el que observa el cuadro.

Entre estas dos descripciones hay una analogía. Mientras que la enfermera toma la estrella de mar que recuerda al signo *liu* trazado en la ventana y, que a su vez, remite a la fotografía del supliciado, el niño busca algo en el fondo de la fuente. El objeto que parece va a tomar el niño contiene el significado, la clave del misterio que la enfermera trata de descifrar con la *ouija* o el *I Ching*. Cuando parece haber obtenido la respuesta pronuncia unas palabras en una lengua incomprensible, tan incomprensible como el nombre del cuadro que está en la habitación.

Encima de la mesilla, colgada del muro, la copia, al tamaño, de un famoso cuadro en el marco del cual relucía una plaquilla de bronce con el título grabado en letra inglesa: incomprensible por estar en una lengua desconocida. (2000b p.109)

Las palabras en una lengua incomprensible enunciadas por la enfermera, el signo *liu* trazado en la ventana, la estrella de mar y la pintura de Tiziano son signos misteriosos que se vuelven garabatos y que se remiten entre ellos. Cada uno evoca a otro, pero en última instancia llevan a la fotografía del hombre supliciado, al nombre de aquél que la enfermera desea ser, de la misma forma que olvidar. Esa lengua desconocida sugiere que debe haber un lenguaje nuevo con el cual describir aquello secreto del cuerpo, a lo que llamaremos *lo real del cuerpo*.

Como podemos ver, estos elementos tienen una estrecha relación con el cuerpo y no sólo eso, sino que ellos mismos representan un lenguaje extraño, incomprensible, nuevo como diría Elizondo al referirse a la obra de Joyce. Este lenguaje nuevo se crea para mostrar al organismo humano en sus aspectos escatológicos y sublimes. Del mismo modo, podemos observar cómo sucede algo similar en *Farabeuf*.

Nuestra intención hasta aquí no ha sido centrarnos en hallar elementos parecidos entre la obra del escritor irlandés y la del mexicano. En todo caso, esto nos ha servido como punto de partida para indagar en una serie de cuestiones que Elizondo no aborda para explicar la obra de Joyce, pero que serían de suma importancia para acercarnos más al entendimiento de ciertos tópicos recurrentes en la novela publicada en 1965 ¿Por qué al remitirse al cuerpo, surge en la novela el silencio o un significante que parece estar en un lenguaje desconocido y que, por tanto, es imposible de descifrar?

Para nosotros, la respuesta reside en lo siguiente: ciertos aspectos del cuerpo son inaccesibles a la representación mediante el lenguaje racional. Lo que del cuerpo se le escapa

al lenguaje es lo que entenderemos en su momento como *lo real*<sup>36</sup>. Dada la impronta que deja en Elizondo la idea romántica del lenguaje poético, su escritura busca expresar lo inexpressable, y en este sentido, busca acercarse a *lo real*. La escritura-suplicio busca allegarse a eso inaprensible, sin por ello capturarlo de manera absoluta. Para entender esto, haremos en su momento la distinción entre la *letra* y el *significante*, la primera se acerca al ámbito de *lo real*, la segunda a lo simbólico. La escritura-suplicio en el cuerpo, por tanto, es un intento de mostrar el reverso del cuerpo, *lo real* de éste.

Para ahondar en estas consideraciones, creemos indispensable indagar en la relación cuerpo-silencio-escritura. Para esto, nos valdremos de ciertos aspectos del pensamiento de Heidegger, en específico, su idea de *physis* y su nexa con el lenguaje poético. Esta noción la vincularemos con el concepto de *lo real* en Lacan y su conexión con el cuerpo. Por último, intentaremos dar respuesta al porqué de la importancia de mostrar el cuerpo tal como lo hace Elizondo en *Farabeuf* y cuáles son sus consecuencias en relación con la escritura.

## La naturaleza y el cuerpo

En *Farabeuf*, el cuerpo que se representa está desgarrado, ha sido violentado por el suplicio. El cuerpo es una página en blanco sin límites, ni diferencias, es decir, carente de significado, está en un estadio de silencio. Pareciera que el cuerpo que encontramos en esta novela no dice nada, pero a la vez contiene el significado de los personajes. Con esto nos preguntamos ¿Cómo podemos entender la representación de un cuerpo que permanece en silencio, pero

---

<sup>36</sup> Si bien estamos tomando este concepto de Jacques Lacan para hablar sobre el cuerpo, cabe resaltar que la noción de *lo real* es aún más amplia.

que a la vez parece decir mucho? En un inicio podemos suponer que este cuerpo no es aquél que funciona como soporte de las subjetividades e identidades, ya hemos visto que los personajes carecen de una identidad homogénea. El cuerpo que se nos presenta en la lectura es uno que provoca deseo y a la vez repulsión, es un cuerpo abyecto y sin significado, al menos, no se le puede dotar de significado mediante el lenguaje común. La escritura-suplicio parece ser ese “lenguaje nuevo” que muestra de otra forma este cuerpo, al menos nos deja ver otras dimensiones de él.

El cuerpo en esta novela lo entendemos como lo más natural, la naturaleza misma en nosotros. Esta naturaleza hay que entenderla como un estadio anterior al lenguaje que nos configura como sujetos, ella es el caos al que el lenguaje se viene a superponer para establecer el orden. Para entender más esto, creemos pertinente traer de nuevo el pensamiento de Heidegger cuando discierne a cerca de la naturaleza.

Lo que nos interesa rescatar de las reflexiones Heidegger sobre la poesía de Hölderlin, enunciadas en *Como cuando un día de fiesta*, son nociones interrelacionadas como lo sagrado, el caos, lo abierto y la *physis* (naturaleza) para hacer una primera conexión entre el silencio y el cuerpo. En este texto, Heidegger comenta que uno de los temas fundamentales de la poesía de Hölderlin es la naturaleza,<sup>37</sup> la cual está presente en todo, es abarcadora; sin embargo no se deja aprender de manera completa.

Los poetas son abrazados por la naturaleza, están inscritos en ella. Ellos la presienten, la esperan para nombrarla. Hölderlin la llama *lo sagrado*. Con este nombre, según Heidegger,

---

<sup>37</sup>En el transcurso de su ensayo Heidegger enfoca su análisis en la noción de naturaleza y su vínculo con la poesía. En palabras del filósofo. “Lo que Hölderlin llama aquí todavía naturaleza resuena en todo el poema y lo determina hasta su última palabra” (2005 p. p.58)

se va más allá de la noción común de naturaleza e inicia un camino para ir hacia un origen. La “naturaleza se introduce en la sonoridad de la palabra poética” (2005 p.66) y en el surgimiento de la poesía se devela su esencia y la hace despertar, la trae a la luz.

Siguiendo las palabras de Heidegger, la naturaleza es nombrada como lo sagrado porque “es más antigua que los tiempos y reina sobre los dioses” y continúa diciendo “Pues Hölderlin también llama sagrado al caos [...] Lo sagrado es la esencia de la naturaleza, que desvela su esencia en el despertar en cuanto aquella que amanece” (2005 p.67). De cierta forma, esta manera de ver la naturaleza se emparenta con “lo sublime” de Kant quien dijera que la grandeza de la naturaleza produce un displacer en el hombre puesto que no puede abarcarla con la razón, lo sublime de la naturaleza la rebasa<sup>38</sup>. Naturaleza, caos y sagrado son los nombres de la *physis*. Asimismo lo sagrado es lo misterioso que no se muestra de manera inmediata, se oculta, es inabordable, es lo espantoso mismo.

¿Cómo podríamos relacionar con todo esto la naturaleza, lo sagrado, el silencio, el lenguaje, el cuerpo, la escritura y la muerte en *Farabeuf*? Para nosotros aquí el punto de encuentro es el mismo silencio como imposibilidad de acceder a algo más, a lo más propio de la existencia: el cuerpo y a la muerte. El cuerpo representa la finitud del hombre y el silencio la del lenguaje lógico y racional, tal como vimos en el segundo capítulo. Los dos son un fundamento negativo, sublime, por consiguiente, sagrado. El cuerpo se vuelve un signo o, más bien, un garabato siniestro y silencioso que traza la enfermera en el vidrio. Con este

---

<sup>38</sup> Para Kant (2008), la noción de sublime está emparentada con el horror que producen ciertas manifestaciones de la naturaleza. La noche a diferencia del día es sublime, el último es bello. Lo inconmensurable representado por las matemáticas es sublime, así como las reflexiones metafísicas sobre el alma y la eternidad. Lo sublime es aquello que resulta inabarcable y que por eso produce espantoso.

garabato, el silencio toma cuerpo en la escritura. El encuentro entre cuerpo y silencio se halla en la escritura sagrada.

Lo sagrado como algo a lo que no se puede acceder de manera inmediata está presente en *Farabeuf*: “en el momento en que tu mano tocó la mía, había algo sagrado, algo infinitamente intocable y prohibido en tu mirada, el misterio de un momento agónico contenido en la fijeza de tus ojos”. Lo sagrado, entonces, es algo inalcanzable, prohibido, pero que se puede sentir en un cuerpo suplicado. “Eras ella que había sentido la presencia de aquellas llagas, de aquel organismo apenas contenido dentro del almacén del cuerpo humano” (2000b p.168). Esta imagen del cuerpo trasgredido nos recuerda a la mujer-cristo, la imagen del cuerpo sagrado representado en algún momento por el personaje de la enfermera: “Esa cara... ese rostro soñado... no existe... ese rostro... es el amor... la muerte... es el rostro de Cristo...” (2000b, p. 224). El cuerpo del mutilado que aparece en la fotografía es el cuerpo escatológico purificado en el suplicio, el cual forma parte de un ritual. El cuerpo como desecho se erotiza y por medio de este acto se mistifica: “una mujer bellísima... la mujer-cristo”. (2000b, p. 225).

Varias veces se comenta en *Farabeuf* el momento en que la enfermera recorre la habitación y roza la mano del dr Farabeuf. La recurrencia de esta escena sugiere que el contacto que se da entre ellos no es insignificante puesto que deja ver que la relación existente entre ellos es sagrada. El roce de sus cuerpos representa una unión y una búsqueda por su significado que se surgirá en el suplicio o en el coito. Estos dos abren un espacio y un tiempo ritual, una trasgresión que llevará a observar lo que contiene el “almacén del cuerpo humano”. Hay algo sagrado, indecible que éste oculta. El coito y el suplicio-escritura se sacralizan y para realizar los dos es necesario que la enfermera se entregue desnuda,

revelando así su naturaleza. El momento del roce expone lo indecible: el misterio de la muerte; por eso, la desnudez es sinónimo de finitud del hombre en *Farabeuf*.

Como hemos visto, lo sagrado en tanto esencia de la naturaleza no se deja capturar por completo. Lo sagrado es algo misterioso que, en el caso de la obra de Elizondo, se deja intuir con el tacto y la mirada. Estos dos elementos son de gran relevancia en el texto, la mirada siempre busca algo más allá de lo observable, busca transgredir lo visible y penetrar en lo sagrado. De igual manera, el cuerpo representado en esta novela es misterioso, bello y tenebroso.

Y ese cuerpo inquietante, esa carne abierta hacia la vida como un fruto inmenso y misterioso que parecía haber traspuesto todos los umbrales del dolor y que nosotros contemplamos como se contempla el curso de una estrella de mar, o la manifestación de un portento, o la realización de un milagro. Un sopor hipnótico nos iba invadiendo mientras veíamos aquella visión tenebrosa y bellísima sin saber qué decir (200b p.183)

La mirada se ubica en el cuerpo, lo penetra, busca transgredirlo para hallar algo más en él: un significado oculto que llama a desearlo a la vez que a aborrecerlo, a sentir horror y asco por él, como los que siente la enfermera al tomar la estrella de mar en la playa.

El cuerpo se vuelve lo más propio, pero también lo más extraño. El horror de presentir ese significado oculto en el cuerpo hace desear el olvido, por eso ella arroja el molusco al mar. De la misma manera, se percibe como algo amenazante el signo que traza la enfermera en la ventana y que ve como siniestro el Dr. Farabeuf. “se vuelve hacia mí como si estuviera diciendo: —Mira, un carácter chino— y señala hacia la ventana en la que la mirada de Farabeuf se ha quedado grabado como un garabato siniestro” (2000b p.181) Lo que traza la enfermera en el cristal es un signo sin sentido que produce espanto porque no muestra su

significado y porque representa el horror que produce el desconocimiento del cuerpo. El signo se torna garabato cuando busca representar lo que no se puede representar.

El garabato encierra el misterio de lo sagrado, es una escritura del horror, de lo sublime que convida a ser descifrado, pero este carácter no puede ser enlazado con otro significativo. La cadena simbólica lo desecha de sí misma volviéndolo misterioso y extraño, lo niega porque expone el límite de sus posibilidades. Un garabato es una inscripción ininteligible, no se la puede leer. Como vimos en la última cita, la enfermera escribe un garabato que se relaciona con el supliciado, con su cuerpo trasgredido.

Aquí es importante detenernos para señalar que el cuerpo, como la naturaleza en nosotros y lo sagrado, no se abre a ser capturado en su totalidad por el lenguaje, por tanto, pertenece más al silencio. Sin embargo, existe el intento por representar aquello que es imposible asir por el lenguaje. El garabato es una escritura que se acerca a mostrar lo que no se puede mostrar, es un intento por representar lo irrepresentable. En este sentido, el suplicio en la novela de Elizondo es el intento de trasgredir el cuerpo con la intención de mostrar su reverso que permanece siempre oculto e inaccesible a la representación lógica. La desnudez del cuerpo en *Farabeuf* es lo abierto, la apertura misma hacia la muerte. La imagen de un cuerpo entregado es constante en la novela:

Sí, hubiera querido regalárteme muerta. Con ello hubiera podido conocer la respuesta a aquella pregunta (2000b p.174)

para poder precisar con exactitud la expresión de tu rostro, entregado ya a la muerte y en posesión de esa respuesta que nos hubiera salvado...(2000b p.175)

Y entonces me abandoné a su brazo y le abrí mi cuerpo para que el penetrara en mí como el puñal penetra la herida... (2000b p.142)

El cuerpo desnudo en *Farabeuf* es representación de la muerte. “La desnudez y la muerte son la misma cosa” (2000b p.216) se dice en el texto. Al verse desnuda la enfermera en el espejo se encuentra con su propia muerte, en ella se halla la respuesta de su vida.

Un empeño te anima: buscas en los resquicios de la muerte lo que ha sido tu vida. Por eso las tres monedas, al caer, turban la realidad. Tres yang: nueve en el cuarto lugar del hexagrama kuai; El Hombre Desollado. La piel ha sido arrancada de sus muslos. He aquí un hombre que sufre de una inquietud interior y que no puede permanecer en donde está. Quisiera avanzar por encima de todo, por encima de su propia muerte. (2000b p.144)

En este sentido, el cuerpo es lo sagrado, tal como lo define Heidegger en su lectura de Hölderlin, la naturaleza en nosotros mismos, lo misterioso que une cuerpo y muerte y que es en lo que indaga la enfermera; sin embargo, aún no queda resuelto el porqué hay silencio al acercarse a él. Para responder a esto hay que regresar a lo antes mencionado, esto es, a la relación entre naturaleza y caos.

En el ensayo *Como un día de fiesta*, Heidegger comenta:

El caos parece lo carente de distinciones y por ende la pura confusión. Pero lo caótico en este sentido no es más que el sinsentido o negación de la esencia de lo que significa caos. Pensado desde la naturaleza (*physis*), el caos sigue siendo esa fisura desde la que se abre el espacio abierto con el fin de que a cada cosa distinguida se le conceda su delimitada venida a la presencia. Por eso es por lo que Hölderlin llama sagrado al caos y a la confusión. El caos es lo sagrado mismo. (2005 p. 70)

El caos es el nombre para lo sagrado y la naturaleza, para el fundamento de los seres.<sup>39</sup> Asimismo es lo carente de sentido, lo confuso, lo que no tiene límites ni distinciones, es también lo abierto.

En su ensayo *¿Y para qué poetas?* Heidegger introduce la noción de *lo abierto* como otra forma de llamar a la naturaleza y de nuevo hace referencia a ella como lo que no contiene límites ni diferencias. Lo abierto, en tanto que naturaleza, es lo no objetivado<sup>40</sup>.

Pero el hombre a pesar de estar y habitar en la naturaleza, se aleja de ella. Él mira hacia el mundo; éste y la naturaleza se oponen, el primero es la parte objetiva del fundamento, donde hay límites y diferencias: significado. En *Farabeuf* la mirada busca ir más allá del mundo y ver la naturaleza, lo sagrado, el caos, lo abierto.

El hombre, entonces, está alejado de lo sagrado, del caos, de la naturaleza. Nuestra mirada se dirige hacia otro lugar, no hacia lo abierto, porque éste es espantoso<sup>41</sup>, no se puede mirar de frente, sólo podemos acceder a él mediante la desviación de la representación.

En la obra de Elizondo la mirada es algo esencial y siempre está dirigiéndose hacia lo oculto “No en vano había yo contemplado durante tantas horas aquella fotografía borrosa cuya visión había despertado en mí a otro ser desconocido” (2000b p. 119), pero también esto indescifrable que se halla en el retrato del supliciado mira a los personajes como vemos

---

<sup>39</sup> En otro de sus ensayos, Heidegger del mismo modo desarrolla la noción de naturaleza y comenta lo siguiente: “El fundamento de los seres es la naturaleza. El fundamento del hombre no es sólo del mismo tipo que el de las plantas y los animales. El fundamento es, aquí y allá, el mismo. Es la naturaleza como plena naturaleza.” (1997 p.249)

<sup>40</sup> Heidegger respecto a esto comenta lo siguiente: “En la medida en que lo abierto es experimentado por Rilke como lo no objetivo de la plena naturaleza, el mundo de ese hombre que quiere debe destacarse, por el contrario y del modo adecuado, como lo objetivo” (1997 p.261)

<sup>41</sup> Para el filósofo alemán lo sagrado es lo espantoso mismo, como lo deja en claro en el siguiente fragmento: “lo sagrado pasa a ser lo espantoso mismo. Pero su espanto permanece oculto en la dulzura del ligero abrazo” (2005 p. 71)

en este fragmento: “Como el hombre que te había estado contemplando fijamente, en tu desnudez, desde la turbia atmósfera de aquella fotografía borrosa” (2000b. p. 111). Mediante la mirada, la enfermera logra vislumbrar parte de lo sagrado que también la mira. Lo siniestro es ese otro que se despierta en el interior de la enfermera y que le habla desde el retrato, por eso la fotografía es el reflejo de ella misma, el de su cuerpo trasgredido y sacralizado.

Según Heidegger, el hombre mira hacia otro lado porque no puede ver de manera directa el caos, pero hay quienes se atreven a hacerlo, ellos son los poetas, los arriesgados que en un movimiento descendente van hacia el encuentro con lo sagrado. Como resultado de este arriesgarse se produce el acallamiento, el silencio de donde brota la palabra auténtica.

Así como el poeta desciende al silencio del caos, de la naturaleza donde no hay diferencias ni significados, también, como señala Vattimo, hay un movimiento ascendente: “en que el poeta, al encontrar el ser como *physis* y temporalidad vivida, encuentra al propio ser-para-la-muerte, la alteridad radical que se le da como la nada y el silencio.”(1992 p.79) El poeta va hacia el caos y regresa para hablar de él, pero sólo lo muestra con las reminiscencias de éste en el lenguaje que no son más que los silencios<sup>42</sup>.

En esta novela, la escritura es esa forma poética de ir hacia el caos, por eso, la fotografía y el suplicio en *Farabeuf* muestran esa alteridad donde está la nada y el silencio, como comenta Vattimo.

---

<sup>42</sup>El poeta es aquél que se arriesga a ir a lo sagrado que para nosotros puede vincularse con la noción de *lo real* de Lacan. Para mostrar esta relación es bastaste clarificador el trabajo de Héctor López, en su libro *Lo fundamental de Heidegger en Lacan* comenta lo siguiente: “Y aquí sí, se requiere de aquellos hombres que Heidegger llamó *los mensajeros* o también *los enviados* que están en la escucha del mensaje de los dioses para transmitirlo a los mortales en un gesto extremo de donación.

Para ello se requiere estar en una posición de apertura y de ruptura tales que los haga capaces de hacer hablar a nuestro equívoco lenguaje la lengua de los dioses, quienes, como sentenció Lacan, pertenecen a lo real.” (2011 p.66)

## El cuerpo como lo real

Con todo esto, nuestro deseo ha sido proponer un camino que permita, desde alguna perspectiva, comprender la relación entre cuerpo y silencio en *Farabeuf*. Para tal caso, hemos recurrido a la noción de *physis* que Heidegger desarrolla a propósito de la poesía de Hölderlin. La naturaleza (*physis*) recibe otros nombres como: el caos, lo sagrado, lo abierto y otro más que hasta este momento no habíamos incluido: *lo sin ley*, éste último lo introducimos ahora con la intención de ligarlo al concepto de *lo real* de Lacan, pero antes de realizar ese paso, es necesario dejar en claro cómo es que podemos relacionar estas nociones, estrechamente vinculadas al silencio, con el cuerpo.

Durante este recorrido, nos ha sido muy productiva la interpretación que Vattimo hace sobre el pensamiento del filósofo alemán y, para enlazar la *physis* con el cuerpo nos remitimos de nuevo a sus palabras, específicamente cuando se refiere al lenguaje como aquel aspecto simbólico que configura al sujeto y lo aterriza a su entorno social y cultural. En este sentido, lo simbólico, en tanto lenguaje compartido socialmente, se contrapone a lo que el psicoanalista francés denomina *lo real*. Así, para el pensador italiano, el silencio, la nada, el cuerpo y la muerte en su relación con la *physis*:

pueden legítimamente indicar no tanto como una suerte de divinidad pensada en términos de teología negativa, cuanto como lo otro de la cultura, y, por consiguiente, la naturaleza, la animalidad, la Wildniss; o también, si se quiere, el cuerpo y la afectividad, antes y más acá de toda reglamentación alienante operada por lo «simbólico» en sentido lacaniano. (1992 p. 81)

Lo simbólico es la reglamentación, la ley; mientras que *lo real* es lo abierto en su relación con el cuerpo.<sup>43</sup> Lo otro de la cultura, según Vattimo, es la naturaleza (*physis*), el cuerpo, pero entendido éste en un momento anterior de la aparición de la cadena simbólica en el hombre y, también del estadio narcisista de lo imaginario en el que se comienza a configurar la imagen del cuerpo como un todo por medio de la imagen especular<sup>44</sup>. El cuerpo

---

<sup>43</sup> Max Colodoro en *El silencio en la palabra* comenta desde una perspectiva psicoanalítica que el silencio es una situación más corporal que verbal. Para él, el silencio es el resultado de la falta y ésta se muestra como un agujero en la cadena simbólica. “En este sentido, remitirse al origen es hablar de ese abismo –de la falta, como la denomina Lacan- o, más bien, de la sutura a partir de la que el individuo se constituye en primer término como un cuerpo, como una extensión separada” (2004 p. 90) El origen que señala Colodoro hay que ubicarlo en el momento de gestación. El origen perdido es la falta, el abismo, la instancia de lo real, cuando todavía no hace aparición el estadio narcisista de lo imaginario, ni la ley de lo simbólico.

Para adentrarnos más a la relación cuerpo, *lo real* y el silencio recurrimos a otras palabras de Colodoro: “Desde esta lógica, el silencio que llama desde el fondo del cuerpo a interrumpir la *razón lingüística que funda la realidad*, expresa la pervivencia de una pulsión de muerte en la base misma del placer, en la medida en que su condición de fuerza intenta restituir la utópica perpetuidad de la gratificación por la vía del *vacío significante*, que en definitiva es la ausencia del individuo. El silencio que aparece como un agujero en la cadena significativa, como un espacio vacío, es un rastro en la memoria de un placer reprimido, la evidencia de la tensión que lo psíquico a la individualidad y, al mismo tiempo, la sitúa ante la escena original de sus límites, ante la muerte que inevitablemente la condena. El silencio primero es, en efecto, un silencio de muerte en cuanto resistirse a lo simbólico, al negarse al encadenamiento de los significantes [...]. La palabra aparece así desde el comienzo atávicamente vinculada a un silencio del cuerpo, a esa anterioridad silenciosa del origen. [...] En este sentido, el silencio es más corporal que lo verbal. [...] En síntesis, en el origen sólo puede haber un silencio como la voz eterna de la muerte, de ese abismo constante que abre y cierra la existencia” (2004 p.95). La cadena significativa que atraviesa al individuo es la ley de lo simbólico que separa al sujeto de *lo real*, del origen en el que se hallaba en placer y éste no puede ser más que el del cuerpo. Así, el silencio como aquello que señala lo que no se puede simbolizar, lo que se reusa a entrar a la cadena significativa, proviene de la experiencia corporal.

<sup>44</sup> En su texto *El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*, Lacan comenta que: “la captación espacial que manifiesta el estadio del espejo el efecto en el hombre, permanece incluso en esa dialéctica, de una insuficiencia orgánica de su realidad natural si es que atribuimos algún sentido al término naturaleza.

La función del estadio del espejo se nos revela entonces como un caso particular de la función de la *imago*, que es establecer una relación del organismo con su realidad [...]. Pero esta relación con la naturaleza está alterada en el hombre por cierta deshiscencia con el organismo en su seno, por una Discordia primordial que traicionan los signos de malestar y la incoordinación motriz de los meses neonatales [...] el estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad [...] Este cuerpo fragmentado, término que he hecho también aceptar en nuestro sistema de referencias teóricas, se muestra regularmente en lo sueños, cuando la moción del análisis toca cierto nivel de desintegración agresiva del individuo” (2007 p. 90). Hay que señalar que este estadio del espejo es el momento de lo imaginario, posterior al momento de lo real presente en el momento prenatal y neonatal en el que el cuerpo del individuo está fragmentado, y anterior a lo simbólico. En este sentido, la fragmentación del cuerpo en *Farabeuf* muestra ese momento anterior al estadio del espejo, es decir, expone lo real. La fragmentación de los personajes, entendida desde esta visión psicoanalítica, expone su estatus liminar entre lo real y lo simbólico. El momento de lo real remite al placer producido en el vientre materno, pero en ese tiempo el sujeto no existe, pretender regresar a ese momento es desear la desintegración del sujeto, por eso produce horror. De cierta forma, esto lo vemos con el personaje de la enfermera que se ve

como *physis* que menciona el pensador italiano es, entonces, *lo real* a lo que Lacan en uno de sus seminarios denominara como lo que no tiene ley<sup>45</sup>. La ley es lo que pone límites, barreras, fronteras, orden y significado.

Al ser *lo real* lo que no tiene ley puesto que sustrae y se resiste al encadenamiento de lo simbólico que no es más que la sujeción al orden, se emparenta con lo que Heidegger denomina *lo abierto*<sup>46</sup>.

---

seducida por la posibilidad de su fragmentación mediante el suplicio, pero también esta posibilidad produce en ella horror y repulsión puesto que ser torturada significa su desintegración.

<sup>45</sup> La obra de Lacan en su último periodo estuvo centrada en la noción de lo real. En su seminario 23 *El síntoma*, dedica gran parte a desarrollar este concepto y lo hace utilizando la obra de Joyce. Una de las clases de este seminario que lleva como título *Lo real es sin ley* comenta lo siguiente: “Yo hablo de lo real como imposible en la medida en que creo que lo Real –en fin, creo: si es mi síntoma, díganmelo- en que creo que lo Real es, hay que decirlo, sin ley. El verdadero Real implica la ausencia de ley. Lo Real no tiene orden. Y esto es lo que quiero decir al decir que lo único que quizá llegaré a articular ante ustedes, es algo que concierne a lo que he llamado un pedazo de lo Real.” (2006 p.135)

<sup>46</sup> Es indudable la problemática que se presenta la intentar conectar el pensamiento de Heidegger con el de Lacan. En todo, caso más bien podríamos decir que la ontología existencial del alemán fue la que tocó el pensamiento psicoanalítico del francés. Su relación es sin duda compleja, pero el trabajo de varios estudiosos de la obra de Lacan y de Heidegger nos clarifican los puntos de encuentro y desencuentro. En lo que respecta a las nociones que aquí nos interesa destacar: lo real de Lacan y la *physis* (la naturaleza, el caos, lo sagrado, lo abierto) de Heidegger, es de gran ayuda la labor realizada por Héctor López. Él observa la unión entre estos dos términos y el vínculo que tienen con la creación poética. Por ejemplo, López señala que en la obra temprana de Lacan, en la que se da una mayor importancia a lo simbólico antes que a lo real, hay una separación con el pensamiento de lo abierto en Heidegger; sin embargo, ya para los últimos seminarios del francés, hay una aproximación hacia lo real y ve la posibilidad de prescindir del nombre del padre (lo simbólico). Al dar una mayor relevancia a lo real, Lacan se acerca más al sentido de lo abierto de Heidegger. Así lo comenta Héctor López: “el psicoanálisis, a su modo, también incursionará en lo abierto y, con ello se aproximará a la experiencia del decir poético y su descubrimiento por Heidegger como un modo privilegiado de nominar lo real” (2011 p.124). Para acceder a lo real, Lacan propone una especie de significante sin sentido, un lenguaje nuevo podríamos decir y lo dice de la siguiente forma: “Un significante nuevo que no tendría ninguna especie de significado, eso quizá sería lo que nos abriría a lo que yo llamo la ex-sistencia de lo real” (2011 p.125). Un significante sin sentido que nos acerca a lo más propio del hombre: el cuerpo y la muerte, es, en cierto modo, un significante silencioso que muestra lo inaccesible. Si Heidegger toma como referencia a Hölderlin y a Rilke, Lacan tomará a Joyce como referencia de ese nuevo lenguaje que acerca a lo real. Respecto a esto López comenta que: “Lacan toma el ejemplo de Joyce; su *Finnegan’s Wake* sólo en apariencia es un galimatías. No es un corte de Joyce con el lenguaje; es un traspasar, llegar más lejos que los límites impuestos por el vocabulario, la gramática y la sintaxis de la lengua inglesa para inventarse un nuevo artificio significativo, que es, en verdad, un arduo y trabajoso hacer combinatorio de varias lenguas, vivas y muertas. Joyce se inventa una nueva realidad simbólica que opera con su nombre propio para la posteridad” (2011 p.137). El lenguaje nuevo de Joyce no es el del nombre del padre, el de la ley de lo simbólico, sino un lenguaje transgresor que busca ir más allá del encadenamiento de lo simbólico y como el poeta de Heidegger traer en esas nuevas palabras algo de lo sagrado, de lo real. Si bien, Elizondo no lleva a cabo la construcción de un lenguaje como el de *Finnegan’s Wake*, sí deja ver en *Farabeuf* la necesidad de llevar al límite el lenguaje mediante formas de representar el silencio y sugiriendo la imposibilidad del lenguaje lógico (lo simbólico). La sintaxis de su narrativa es

Abierto significa en el lenguaje de Rilke eso que no cierra ni impide el paso. No cierra porque no pone límites. No limita porque dentro de sí está libre de todo límite. Lo abierto es la gran totalidad de todo lo ilimitado. Permite que los seres arriesgados pasen dentro de la pura percepción en su calidad de atraídos, de tal modo que siguen pasando múltiplemente los unos hacia los otros sin toparse con barrera alguna. Pasando atraídos de esa manera, eclosionan en lo ilimitado, en lo infinito. (1997 p.255)

Los arriesgados, como llama el autor de *Ser y Tiempo* a los poetas, son lo que van hacia lo abierto, *lo real*<sup>47</sup>, lugar sin límites, ni ley. Los poetas van al encuentro con lo sagrado y regresan con un lenguaje nuevo, el cual donan a los mortales, un lenguaje lleno de silencio.

De igual manera es necesario recalcar que el momento anterior a la función especular, está la etapa de *lo real*, donde la noción de fragmentación del cuerpo está presente. Esto nos lleva a pensar que el intento de traspasar la cadena simbólica es ir hacia lo fragmentado, al caos en el que se encuentra antes de ser unificado por los significantes. En este sentido, y enlazando con lo que hemos venido tocando: la función poética y *lo real* de Lacan o lo sagrado de Heidegger, se relacionan con el cuerpo.

Tanto la escritura como la tortura en *Farabeuf* son intentos de mostrarnos aquello que está más allá de lo simbólico, abren la posibilidad de explorar todas las posibilidades del

---

deconstruida y se ve reflejada en la estructura de su texto en el que se sugiere la importancia de crear un artificio para mostrar lo real, éste artificio será la escritura.

En la relación entre un lenguaje poético que muestra un resto que, por lo general, está siempre deslizándose y no permite ser aprehendido, es donde se une el pensamiento de Heidegger y Lacan. El poeta es el que accede a lo que está más allá de los límites: la physis, lo abierto, lo real, y lo dona a los demás.

<sup>47</sup>En relación a la poesía, el trabajo del poeta según Heidegger y la noción de lo real, Héctor López subraya que: “La función de lo poético es la de decir, o quizá balbucear, lo imposible de decir y que, sin embargo, es necesario que se diga, ya que así lo exige la función reveladora de la palabra poética.

El poeta no habla sobre lo real que no acosa (a-cosa, según Lacan) como un objeto de descripción o conocimiento. Ésta es tarea del discurso de la ciencia. La palabra poética habita en lo real, es la experiencia abrumadora de lo real, hasta el punto que a veces el poeta (recordemos a Empédocles, a Hölderlin, a Artaud, a Nietzsche y otros grandes) no puede evitar la atracción de la grieta de lo real y se hunde en el goce atroz de la locura” (2011 p. 69)

cuerpo y del lenguaje, hasta llevarlos a su acallamiento, como vemos en el siguiente fragmento:

el suplicio es una forma de escritura. Asistes a la dramatización de un ideograma; aquí se representa un signo y la muerte no es sino un conjunto de líneas que tú, en el olvido trazaste sobre un vidrio empañado. Hubieras deseado descifrarlo, lo sé. Pero el significado de esa palabra es una emoción indescifrable e incomprensible. Nada más que una sensación a la que las palabras le son insuficientes. (2000b p. 211)

Estas palabras las dirige el dr. Farabeuf a la enfermera, ella presencia la escenificación del ritual del suplicio y participa de él. Su cuerpo se vuelve él mismo el garabato que trazó en el vidrio, ese ideograma que no tiene más significado que lo sagrado del cuerpo. El *garabato* busca ser una representación cercana a *lo real*. La trasgresión del cuerpo tiene como resultado tocar *lo real* de éste, su lado siniestro, la parte oculta que se despertaba en el interior de la enfermera al observar el retrato del supliciado. Ella es, ahora, la escritura de la muerte, la muestra de su fragmentación. La escritura es goce y ella es el mismo goce en el que no hay palabras, habla, *logos*, sino escritura, ésta se presenta cuando lo simbólico se detiene ante su alteridad: el silencio.

Lo que se observa en la ceremonia del suplicio es la inscripción en el cuerpo de un signo que se vuelve incomprensible: un garabato. El signo es insuficiente para contener en él la emoción, el goce que se produce en ese acto. Como veremos más adelante, el goce, que se halla de manera recurrente en el texto, no se deja aprehender por el significante por estar en el ámbito de *lo real*.

Para ofrecer *lo real del cuerpo* es necesaria, en un primer momento, la desnudez que, como señalamos anteriormente, se vincula con la muerte. Este cuerpo desnudo en *Farabeuf*

se entrega al rito del suplicio, a la disección del cuerpo, a su apertura reflejada en el espejo como se dice en el texto: “en la imagen de tu cuerpo abierto mil veces reflejado en el espejo, la clave de este signo que nos turba” (2000b p. 251).

Es necesario despojar al cuerpo de sus vestimentas, debajo de ellas se halla *lo real* como señala Lacan con estas palabras: “El hábito ama al monje, porque por eso no son más que uno. Dicho de otra manera, lo que hay bajo el hábito y que llamamos cuerpo, quizá no es más que ese resto que llamo *objeto a*<sup>48</sup>” (2004 p. 14) Al cuerpo de Mélaïne Dessaigues, la enfermera, quien en algún momento también es descrita como una monja, es despojado de su hábito. Pero desnudar el cuerpo no es suficiente, aún hay que abrirlo, diseccionarlo para mostrar su interior, para hacer que hable al igual que la realidad inscrita o escrita en cada víscera, como dice Elizondo que sucede en la obra de Joyce.

Así, en el texto de Elizondo hallamos esta imagen, una de varias que están contenidas en él y que convocan a la fragmentación del cuerpo.

No faltarán sino unos minutos para que tu cuerpo se recubra de esas estrías lentas que la sangre traza, por gravedad, en las comisuras del cuerpo después de que el bisturí recorre la piel como una caricia apenas perceptible,

---

<sup>48</sup> Con estas palabras, Lacan enlaza el *objeto a* con el cuerpo, aunque falta relacionar este concepto con el de *lo real*. Para realizar esto, recurrimos a su seminario 11; en él aborda la función de la mirada, tan importante en la obra de Elizondo. Para Lacan en ella está contenida el objeto *a* “La mirada puede contener en sí misma el objeto *a* del álgebra lacaniana donde el sujeto viene a caer: el que en este caso, por razones de estructura, la caída del sujeto siempre pasa por desapercibida, por reducirse a cero, específicamente en el campo escópico, y engendra la satisfacción que le es propia. En la medida en que la mirada, en tanto objeto *a*, puede llegar a simbolizar la falta central expresada en el fenómeno de la castración, y en que, por su índole propia es un objeto *a* reducido a una función puntiforme, evanescente, deja al sujeto en la ignorancia de lo que está más allá apariencia” (1987 p. 84) La mirada se vincula con el objeto *a* que está detrás de la función del fantasma, éste funciona como apariencia que rellena la falta, el vacío de *lo real*. A diferencia del ver, el mirar va más allá del velo que cubre al objeto *a*. Llegar a él significa la caída del sujeto puesto que ahí, en el lugar de la mirada, la cadena simbólica que configura al sujeto ya no está.

En este mismo seminario, el psicoanalista francés también comenta: “Aquí es donde yo afirmo que el interés del sujeto por su propia esquizia está ligado a lo que la determina –a saber, un objeto privilegiado, surgido de alguna separación primitiva, de alguna automutilación inducida por la aproximación misma de lo real, que en nuestra álgebra se llama objeto *a*” (1987 p. 90). Lo que hay debajo del hábito es el cuerpo como objeto *a*, lo real, donde el sujeto se diluye y se reduce a cero. El objeto *a*, descrito por Lacan como privilegiado, surge de un tiempo primitivo que es el momento prenatal y algunos meses posteriores al nacimiento. Esto ya lo hemos comentado en la nota 8 y 9.

pero inequívoca en el florecimiento de las vísceras que brotan a través de las incisiones como los retoños de una primavera tenebrosa. No; no hables. Guarda silencio (2000b p.231).

En la blancura de la piel, como una hoja virgen aún, se lleva a cabo el ritual del suplicio, de la escritura que descubre otras dimensiones del cuerpo. La escritura como suplicio, entonces, lleva al límite de la cadena significante de lo simbólico y se dirige a *lo real* mediante la fragmentación del cuerpo. Pero la escritura, aquí, no es la de un signo, sino la de un garabato.

Si el suplicio-escritura posibilita la trasgresión de la cadena simbólica, entonces, no podríamos colocarla como un conjunto de signos más. Habría que distinguir entre *letra* y *significante*, la primera se ubicaría en el goce y su relación con *lo real* y el segundo permite que el sujeto sea escindido. Los signos que se inscriben en el cuerpo en *Farabeuf*, más que pertenecer a lo simbólico, pertenecen a la *letra*, como veremos más adelante.

El suplicio es una forma de escritura. Si bien toda la novela de Elizondo nos remite al ritual del suplicio, es, sobre todo, en el capítulo 7 donde hallamos una descripción detallada de éste, ahí mismo es donde se encuentra la fotografía del supliciado chino que el escritor mexicano tomó de *Las Lágrimas de Eros* de Bataille.

Para intentar acercarse *lo real* del cuerpo es necesario exhibirlo desnudo, fragmentado, abierto para que lo interior salga al exterior y, es en el ritual del suplicio donde se realiza esta operación. La disolución del cuerpo es el resultado de ir a *lo real* de éste y la desnudez es el primer paso hacia ello. “La desnudez no es sino un signo de tu disolución” (2000b p.239). Lo que se contempla en la novela de Elizondo es “la disolución de aquel

cuerpo fascinante” (p.183) que se convertirá en una carroña bellísima. En este proceso, el límite entre dolor y goce se desvanece y la presencia del segundo sigue buscando *lo real*.

La experiencia del goce es la experiencia de la muerte<sup>49</sup>, en ella hay un significado oculto que se deja traspasar por el suplicio:

Recordarás entonces esa palabra única que has olvidado y de cuyo recuerdo súbito depende la realización de tu vida; conocerás el sentido de un instante dentro del que queda inscrito el significado de tu muerte que es el significado de tu goce. (2000b p.211)

Farabeuf esperándome como el tigre, en un quicio que, traspuesto, es la frontera entre la vida y la muerte, entre el goce y el suplicio, entre el día y la noche (p. 200)

Hubieras temido ver tu cuerpo sangrante en el éxtasis de aquella ceremonia, el proferimiento de cuyo nombre tan sólo hubiera bastado para hacerte morir de un goce irresistible, de un goce que hubiera trascendido todas las posibilidades de tu cuerpo (p.198)

Para hallar el significado que la enfermera está buscando necesita participar del suplicio en el que la muerte espera. En ella se encuentra, como en el goce, el sentido de su vida. El goce es un resto puesto que no sirve de nada. Como dice Lacan: “El goce es lo que no sirve de nada” (2004 p. 11). No sirve para nada el goce porque es un desecho que el significante no puede contener, es expulsado de él. En el Seminario sobre *La carta robada*, encontramos este cuestionamiento: “Qué es lo que queda de un significante cuando ya no tiene significación” (2007 p.33). Eso que queda es el resto, un excedente de sentido, de

---

<sup>49</sup> Goce y muerte se caracterizan por su imposibilidad de ser representados. Zulema Lagrotta en *Lo Real en los fundamentos del psicoanálisis* lo señala así: “Por cierto, hay algo en común entre la muerte y el goce: no hay representación posible de ellos, son inimaginables. Sin embargo, y por eso mismo, han nutrido tan copiosamente el fantaseo literario, o a los fantasmas más corrientes, que pretenden capturar los enigmas inexpugnables que goce y muerte encierran” (2009 p.80)

goce<sup>50</sup>. La respuesta a esta pregunta planteada, la responderá Lacan de esta forma: “la respuesta del significante a quien lo interroga es: Cómete tu Dasein.” (2007 p.34). Así como la pregunta que plantea, la respuesta es difícil de desentrañar y, más aún cuando esta remite al pensamiento de Heidegger.

Para explicar la respuesta que da el significante a quien lo interroga me remito a las palabras de Daniel Gerber: “Comer el goce destinado a la pérdida irremediable es el mandato último del significante a quien lo interroga: “Cómete tu Dasein”, cómete tu ser, cómete eso en que tu ser consiste, eso que posteriormente será designado como objeto *a*.” (1996 p.20). El resto que el significante no puede apresar es el goce, el *objeto a*, *lo real*. Cuando se cuestiona a este significante que ha quedado sin significación apunta a aquello imposible de colocar en la cadena simbólica. Por ejemplo, el signo *liu* que la enfermera traza en la ventana carece de sentido, pero sabemos que remite al retrato del supliciado, al cuerpo desmembrado, fragmentado, por tanto, al goce.

Cuando la enfermera intenta encontrar la respuesta a este signo enigmático mediante la ouija o el *I Ching*, la respuesta es la invitación a gozar, a traspasar la barrera de lo simbólico y tocar *lo real*.

---

<sup>50</sup> Françoise Fontenau en su libro *La ética del silencio. Wittgenstein y Lacan* dedica un apartado para hablar sobre el lenguaje y el goce analizando la obra de San Juan de la Cruz. En su texto comenta lo siguiente: “El silencio está ligado aquí a la ausencia de sentido, condición de ese goce Otro del que habla Lacan. Para el místico lo inefable se ubica en el camino que va de lo Simbólico a lo Real. El goce del místico se experimenta pero no se dice. Este goce de lo que no puede decirse que es tan íntimo y tan otro a la vez, tan extimo. [...] Concluiremos con Lacan en el momento en que él formula la pregunta: “Lo que se escribe en suma ¿qué sería? Las condiciones del goce. Y lo que se encuentra ¿qué sería? Los residuos del goce” [...] El silencio del hombre no implica el silencio de lo divino, aunque adquiriera sentido de esta manera retroactiva. Y si lo hace, no puede ser dicho todo, sólo puede ser designado, mostrado, como un simple resto de goce” (2000 p.200). De la misma forma que Fontenau habla de lo inefable del goce, en *Farabeuf*, el goce queda fuera del significante como un resto indecible y misterioso.

## El cuerpo abyecto como forma de traspasar la pantalla-tamiz

El cuerpo que se nos presenta en la novela de Elizondo no es un cuerpo armónico o pacificado; es un cuerpo violentado, penetrado, marcado, fragmentado, destrozado, vuelto al revés, abyecto, destinado a ser destrozado como se sugiere en la novela: “Entrégame esa carne cuyo único destino es la mutilación”(2000b p. 251) . La imagen corpórea que nos muestra el texto es, como nuestro autor decía de la obra de Joyce, escatológico<sup>51</sup> y sublime.

Si en los apartados anteriores hemos intentado responder a la pregunta que inquiera sobre la relación silencio y cuerpo, aquí surgen otras a las que aspiramos responder ¿Por qué el cuerpo en *Farabeuf* se presenta como algo abyecto? y ¿Hay relación entre esta abyección y el silencio?

---

<sup>51</sup> Felix Duque en su libro *La estrella errante. Estudios sobre la apoteosis romántica de la historia*, hace distinción en su último capítulo *El tránsito y la escoria. Las escatologías de Heidegger y Celan* sobre el significado de escatología y sus dos formas de entenderla. “Más allá de todo movimiento, intempestivo o no, se levanta en fin, solemne o miserable, en el imaginario colectivo de Occidente la escatología: el vislumbre de lo que está al otro lado del tiempo y, a la vez, de los desechos, de la basura que no da la talla para ser situada en el tiempo. Porque «nosotros» (los que sentimos y pensamos en castellano) ya no distinguimos entre ambos respectos. Y quizá no sea casual esta falta de tacto. Hablamos de lo “escatológico” para referirnos, ora a la vida de ultratumba (a partir del griego éschatos: “último”), ora a los excrementos y desechos (a partir del griego skatós: “excremento”). Más aún: el primer sentido parece haber sido retirado de la circulación y uso del idioma en favor del segundo. Nuestros técnicos y expertos llegan a hablar de la basura como “materia” que no está en el lugar apropiado. Como en un gigantesco holograma también el tiempo y sus cortes, sus retrocesos y avanzadillas, parecen haber sido recusados en nombre de un espacio único en el que todo ha de ser aprovechable. Todo. También los desechos, reciclables, biodegradables. Basta ubicarlos en un lugar adecuado, en un depósito desde el que serán llevados a la planta de incineración, incluyendo en tales plantas la higiénica y ecológica incineración de cadáveres. [...] Así, el excremento se convertía en incremento: la debilidad, en fuerza. Incluso las prácticas canibalísticas, en las que se consumían los miembros del enemigo muerto según la función y el rango de tales miembros, apuntaban a una extraña redención, a una *assimilatio post mortem*. La lucha y la matanza quedaban así justificadas, revestidas del sentido sagrado de una *ulterior religatio*, en la que los enemigos en el combate se fundían en una sola carne.” (1997, p. 173)

Para responder a estos cuestionamientos, seguiremos tomando el concepto de *lo real* lacaniano. Así, en un primer momento recurrimos a las palabras de Daniel Gerber cuando menciona el vínculo entre la representación y *lo real*.

La dimensión de lo real, lo no reconocido, el silencio y la muerte.  
Dimensión asociada al exceso.

La dimensión de la representación; dimensión esencialmente significativa donde se destaca el primado del falo en consecuencia lógica: la castración. Si en lo real aparecen el exceso y el asco, aquí es el fenómeno de la laguna y el horror lo que se presenta. (1996 p. 14)

El texto de Gerber es el resultado del análisis de la relación y diferencia entre el concepto de *significante* y *letra* en Lacan. El *significante* se vincula con el ámbito de lo simbólico y la *letra* con lo que no se deja atrapar por los significantes: *lo real*, el exceso, el resto.

Si para Heidegger la noción de *physis* y sus derivados, entre ellos el cuerpo, son algo casi inaprensible, pero que con el quehacer poético es posible acceder de algún modo a ello, para Lacan (2006) *lo real* se puede dejar ver también por el trabajo de algunos escritores. Curiosamente, al igual que Elizondo, toma a Joyce, aunque en el caso de Lacan es para hablar sobre el síntoma<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> En el seminario 23 *Aun*, Lacan toma como pretexto la obra de Joyce para hablar sobre el anudamiento de lo real, lo simbólico y lo imaginario. El síntoma es lo que permite que este anudamiento persista y además señala la relación entre éste y el inconsciente. Para Lacan Joyce “termina imponiendo al lenguaje mismo una especie de quiebre, de descomposición, que hace que no haya identidad fonatoria.

Sin duda en ello una reflexión sobre la escritura. Por medio de la escritura la palabra se descompone imponiéndose como tal” (2006, p. 94). Como comenta Manuel Asensi acerca de este seminario: “En un principio, la cuestión del síntoma afecta a la problemática relación del sujeto con el *objeto a* en la medida en que ese sujeto experimenta una laguna, una falta, un agujero. Ese sujeto utiliza el síntoma como una manera de tapar el mencionado agujero, y en eso Joyce y su literatura resultan ejemplares porque trasgrede la situación de falta” (2006, p. 199)

Tanto la *physis* como *lo real*, nociones que ya nos hemos encargado de relacionar con el cuerpo, tienen algo inaccesible que siempre se está deslizando, son silenciosas, sin sentido, características de la representación del cuerpo en *Farabeuf* que siempre está siendo contemplado, como en un intento de apresar con la mirada sus misterios siniestros, espantosos, porque es el horror mismo, como sugiere Heidegger respecto a lo sagrado. Así, en la fotografía del cuerpo del supliciado está presente el espanto: “La fotografía no representa sino una parte mínima del horror” (2000b p. 224). El horror surge cuando los personajes miran el retrato, en él observan la muerte, la nada, como lo señalamos en el primer capítulo.

Los cuerpos en el texto de Elizondo son descritos como desecho, carroña. “en la carroña ansiosa de nuestros cuerpos” (2000b p.242), en proceso de disolución, “la desnudez no es sino un signo de tu disolución” (p.249). Pero en ellos está depositado un sentido impenetrable, la respuesta de la vida de la enfermera.

El cuerpo abyecto es el resultado de su profanación, de su desgarramiento y fragmentación. Es un cuerpo llevado al límite de sus posibilidades:

Y ese cuerpo inquietante, esa carne abierta a la vida como un fruto inmenso y misterioso que parecía haber traspuesto todos los umbrales del dolor (p.183)

El cuerpo traspasa el umbral que divide la vida y la muerte y, aunque abierto y profanado, es un fruto que muestra vitalidad. Los valores se subvierten: lo que se espera sea muerte y espanto, se vuelve vida y regocijo. El cuerpo del supliciado causa horror, pero en el ritual del suplicio éste se sublima y muestra aquello que siempre esconde. La mirada de Farabeuf y la enfermera se posa en esa carne ultrajada que revela el misterio de sus vidas.

[...] suspendidos en la contemplación de esa carroña bellísima, de ese rostro maravilloso y cruel. (p.184)

La descripción de este cuerpo evoca la imagen que Baudelaire crea en su poema *Una carroña*. Esa carne, en un principio inerte, toma matices de belleza porque muestra lo sublime, lo sagrado. Esto nos recuerda lo que Felix Duque señalaba como lo escatológico. Para él, la escatología puede entenderse de dos maneras: la primera desde la raíz *éschatos*: último, y la segunda desde *skatós*: excremento. De acuerdo a lo apuntado por Duque, por lo general la segunda acepción queda envuelta en un sentido sagrado; el desecho se sublima, se mistifica y sirve como vía para que el hombre se vuelva a unir con Dios. Hay un sentido trascendental en ella.

En la muerte mística, el cuerpo es lo escatológico, el excedente que, si bien es desechable; al ser sacralizado, se vuelve medio para llegar a lo divino. El suplicio se vuelve un ritual, una profanación que contiene su propia belleza. Todo rito es erótico, en tanto que no tiene un fin utilitario. La carroña se torna exquisita porque se encuentra en un contexto ritual, es decir, se erotiza.

[...]un criminal supliciado, cuya carne sangrienta y desgarrada era para nosotros el símbolo de una profanación exquisita. (p.191)

[...]la delicia del cuerpo humano abierto de par en par. (p.192)

[...]usted se deleita, disminuyendo, mediante sus afiladas cuchillas, la extensión del cuerpo. (p.154)

Las imágenes que nos presenta esta novela como cruentas y sádicas, sólo pueden entenderse como bellas en el contexto de lo sublime de la abyección, del misterio que muestra el cuerpo al ser profanado, del horror y el goce que provoca.

[...]Hubieras temido ver tu cuerpo sangrante en el éxtasis de aquella ceremonia, el proferimiento de cuyo nombre tan sólo hubiera bastado para hacerte morir de un goce irresistible, de un goce que hubiera trascendido todas las posibilidades de tu cuerpo y que te hubiera aniquilado (p.198)

En estas palabras que dice el dr. Farabeuf a la enfermera, hallamos de nuevo la elisión del nombre del supliciado. Ese nombre que la enfermera pronuncia en una lengua extraña y que busca también encontrar en el *I Ching* y en la *ouija*. Su nombre es el goce mismo que produce el aniquilamiento. El goce no es disfrute, es muerte y fragmentación que sólo se puede alcanzar mediante la profanación.

Hal Foster en su libro *El retorno de lo real* señala que ciertas obras muestran de manera directa o indirecta aquello que es *sin ley* para Lacan. Algunas de ellas para amortiguar la imagen del *objeto a* proporcionan una pantalla-tamiz, como él la llama, pero otras la traspasan en un intento de ir a *lo real* que se puede manifestar en ese asco, que comenta Gerber, producido por lo abyecto. Así encontramos las siguientes palabras de Foster cuando habla acerca de la segunda forma de arte que presenta lo abyecto:

El segundo enfoque es lo opuesto al primero pero persigue el mismo fin: rechaza el ilusionismo e incluso cualquier sublimación del objeto, en un intento de evocar lo real en sí mismo. Éste es el ámbito primordial del arte abyecto, que es llevado a las fronteras del cuerpo violado (2001 p. 156)

Las imágenes de las que habla Foster intentan romper la pantalla-tamiz que protege o desvía la mirada de *lo real* que se encuentra detrás. En este sentido, la escritura-suplicio en el texto de Elizondo podemos interpretarla como un intento de acercarnos al *objeto a*, en especial al insertar la imagen del supliciado, en la que hallamos un cuerpo violado.

En lo abyecto, el silencio se presenta por el derrumbe del significado. En relación con esto, Kristeva comenta que “lo abyecto, objeto caído, es radicalmente excluido, y me trae ahí donde el sentido se desploma” (2006 p.8). El sentido en relación con el objeto caído se derrumba porque lo abyecto se vincula con *lo real*. Lacan ubica la constitución del sentido en lo simbólico y en lo imaginario, pero no en el otro elemento que participa del nudo borromeo. Así lo expresa él: “el sentido es quizá la orientación. Pero la orientación no es un sentido puesto que excluye el simple hecho de la copulación de lo simbólico y lo imaginario, que es en lo que consiste el sentido. La orientación de lo real, en mi propio territorio, forcluye el sentido” (2006 p. 119). Es por esto que el signo que traza la enfermera en la ventana se vuelve garabato al acercarse a *lo real*.

En la novela de Elizondo el cuerpo sufre una trasgresión que lo transforma en un objeto abyecto y ante esta imagen aparece el silencio. La enfermera se queda sin palabras con las cuales describir la emoción que siente al contemplar el retrato del cuerpo profanado; sin embargo, y a pesar de que el sentido se desploma como apunta Kristeva, el cuerpo habla de otra forma.

Al principio habíamos recurrido a una cita de Elizondo en la que comentaba la obra de Joyce. En ella, el escritor mexicano decía que la tarea que realizó el escritor irlandés: “requería de un lenguaje nuevo: hacer hablar al cuerpo y a la realidad del mundo inscrita en el cuerpo, en cada víscera”. Si el lenguaje habitual es insuficiente, es preciso uno nuevo que haga decir de distinta manera al cuerpo. Emparentado con lo que el escritor mexicano dijo sobre Joyce, Kristeva comenta lo siguiente:

Resplandeciente, interminable, eterna –y de tan débil, tan insignificante, tan endeble – retórica del lenguaje joyceano. Lejos de sustraernos de lo abyecto, Joyce lo hace brillar en ese prototipo de la palabra literaria que es para él el

monólogo de Molly. Si este monólogo despliega lo abyecto, no es porque es una mujer quien habla. Sino porque, a distancia, el escritor se acerca al cuerpo histérico para hacerlo hablar, para hablar a partir de él de aquello que escapa a la palabra y que se revela como el cuerpo a cuerpo (2006 p.33)

Si Kristeva había señalado el desplome del sentido en lo abyecto, también reconoce que el cuerpo que se presenta como tal tiene una forma de hablar. El cuerpo habla desde sí con un nuevo lenguaje porque a la palabra común se le escapa aquello *real* mostrado en la abyección, en el verter el interior del cuerpo al exterior, para mostrar las inscripciones que tiene el cuerpo, incluso en las vísceras. El cuerpo del supliciado, vuelto garabato, es una escritura que invita al goce y lo hace con el lenguaje de la trasgresión: la escritura. No es con el *logos* con el que se comunica el cuerpo, sino con la escritura y el garabato.

## Cuerpo y escritura

Hasta aquí, hemos tocado diferentes aspectos y conceptos del pensamiento de Heidegger y, en especial de Lacan. Todos ellos nos han servido para contestar algunos cuestionamientos que nos inquietan sobre la obra del escritor mexicano y que se centran en la relación cuerpo y silencio, tan presente en *Farabeuf*. Ésta se escabulle al primer intento de comprenderla. Quizá porque el cuerpo es, como nos dice Jean-Luc Nancy, “la certidumbre confundida, hecha astillas. Nada más propio, nada más ajeno” (2000 p.8); mientras que el silencio es “el más alto grado de ausencia” (2007 p.39), según Blanchot. ¿Cómo decir algo acerca de lo que

nos es más propio, pero a la vez ajeno? ¿Qué camino tomar para mostrar la más grande ausencia?

La apuesta ha sido, entonces, aventurarnos en nociones que permitan un diálogo con el texto de Elizondo. Conceptos como la *physis* y *lo real* han sido nuestro apoyo y de ellos han derivado otros que nos han permitido entender, desde cierta perspectiva, ese vínculo entre cuerpo y silencio. Sin embargo, aún queda algo por indagar y que es de suma importancia en *Farabeuf*: la escritura, elemento que se inscribe en el cuerpo y se comunica con el silencio.

Como hemos señalado, el suplicio fragmenta al cuerpo y acerca a *lo real*. Sin embargo, aún queda por contestar ¿cómo el suplicio puede ser una escritura? ¿ésta también puede traspasar lo simbólico y acercarnos a lo que no tiene ley, a lo imposible: *lo real*?

En los apartados anteriores, hemos ido trazando la vía para contestar a estas preguntas. Con la noción de goce que tiene estrecha relación con *lo real* es por donde podemos comenzar a plantear la respuesta. En la experiencia del goce, que se manifiesta en la enfermera al contemplar el retrato de supliciado, hallamos la imposibilidad de la palabra por expresarlo. Los significantes son insuficientes para ello. Es en este momento es que aparecen la *letra*, el *garabato* y la *escritura* para de algún modo subsanar esa imposibilidad.

La escritura en *Farabeuf* siempre remite al cuerpo, ahí es donde se asienta para convertirlo en un *garabato*. Es en el ideograma chino *liu* donde se concentran los demás signos que recuerdan el goce contenido en el suplicio. El capítulo siete termina de esta manera:

Si aprendes a decir ese nombre comprenderás el significado final del suplicio. Mira este signo: es el número seis y se pronuncia *liu*. La

disposición de los trazos que lo forman recuerda la actitud del supliciado y también la forma de una estrella de mar, ¿verdad? (2000b p. 227)

El significado final del suplicio está dispuesto en la forma del ideograma, pero también en la estrella de mar y en la fotografía. La enfermera debe aprender el nombre que se encuentra oculto en esos signos, ese nombre es el significado del suplicio que invita al goce. ¡Goza! Es la invitación de la tortura convertida en *letra*. “Cómete tu *Dasein*” es la respuesta que da el significante que ya nada significa: la *letra* o el *garabato*, como apuntamos anteriormente.

Aquí surge un cuestionamiento ¿cómo es que el goce puede estar contenido en un signo si el goce se ubica en *lo real*, en eso que está más allá de lo simbólico? Podemos responder a esta pregunta con la diferencia entre *significante* y *letra*, según Lacan.

Para comenzar a comprender esta diferencia, nos remitimos a las siguientes palabras de Daniel Gerber:

La búsqueda del sentido es un proceso que se prolonga al infinito en un movimiento de remisión interminable de significante en significante. Es preciso un tope que ponga límite a esa cadena sin fin que se sostiene en la ilusión de que todo puede decirse. Ese tope es la **letra**, la **escritura**; en el límite de lo simbólico, ella articula el significante con lo real. (1996 p.12)

La enfermera emprende la búsqueda por un sentido que no alcanza y en ese viaje se topa con el signo *liu*, un ideograma que pone límite, que es límite entre lo simbólico y *lo real*. Los signos en *Farabeuf* son escritura, *letra*, límite que funcionan como *pharmakon* donde el dolor y el goce se combinan.

La escritura aparece ante la presencia del horror del suplicio, pero también de su goce. En este acto se impone la *letra* porque el significante, entendido éste en el ámbito simbólico, es insuficiente. La *letra* y la *escritura* son las que permiten acercarse al goce porque lo rodean.

El acto espantoso de la tortura hace escritura como dice Gerber: “Escritura es la respuesta que el mismo sueño produce ante la visión del espectáculo espantoso” (1996 p.11). El espectáculo al que se refiere este autor es el del sueño de Irma, una de las pacientes de Freud. Respecto a este caso Lacan comenta:

Se produce ahí un horrible descubrimiento, el de la carne que no se ve nunca, el fondo de las cosas, el reverso del rostro, de la cara, de lo segregado por excelencia, la carne de donde todo sale, en lo profundo mismo del misterio, la carne en tanto es sufriente, informe, que por su forma por sí misma es algo que produce angustia. Visión de angustia, identificación de angustia, última revelación del tú eres eso (1996 p. 11)

La carne donde todo sale, donde se halla el misterio produce angustia. Como vimos en el primer capítulo, la angustia se relaciona con la nada, ante la angustia las palabras se detienen. El personaje de la enfermera se enfrenta a esa angustia al ver el retrato: “la angustia que te invade cuando miras esa fotografía” (2000b p.127). La enfermera se confronta a esa imagen de carne desgarrada, sangrante, sufriente y se llena de angustia, pero también de deseo de ser ella la que está ahí, de convertirse en garabato, en escritura que haga borde con *lo real*.

Ante la imagen, las palabras se detienen, encuentran su tope en esa *letra* que representa el suplicio. El silencio aparece como laguna en la cadena significante, ese vacío es el que produce el goce en la disolución del cuerpo. El dr.Farabeuf le dice a la enfermera:

“Tienes que embriagarte de vacío” (2000b p.211) colmarse de él es llegar al goce, traspasar lo simbólico, enmudecer, hacer que el silencio surja y con él la escritura.

El goce y la *letra* se unen ya que el primero es un resto, un desecho, algo segregado por excelencia, como comenta Lacan. Él en su *Seminario sobre La carta robada* remite al juego que hace Joyce entre letra y desecho: “*A letter, a litter*, una carta, un desecho. En el cenáculo de Joyce se jugó el equívoco sobre la homofonía de esas dos palabras en inglés” (2007 p.19). Hay que recordar que también en inglés la palabra *letter* además de carta significa *letra* y, en juego de homofonía que toma Lacan de Joyce conlleva a pensar que la *letra* es un desecho, por lo tanto algo que se une con el goce, porque lo que la *letra* solamente puede articular es ¡goza!, según Gerber (1996 p. 21). Así, la diferencia entre *significante* y *letra* es que esta última señala la existencia de *lo real*.

Siguiendo la palabras de Gerber: “La escritura confronta con lo real imposible que el significante/semblante oculta; en ella y por ella el sujeto tiene que advenir como resto inasimilable en el campo del Otro: su destino es hacerse letra, trazo indescifrable” (1996 p. 30). De acuerdo a esto, la escritura coloca frente a nosotros *lo real*, rompe con lo simbólico que funciona como semblante, como pantalla-tamiz, según Hal Foster. Así el sujeto se convierte en *letra*, en un desecho, como la carroña bellísima en *Farabeuf*. “Somos un signo incomprensible” (2000b p. 177) dice el dr. Farabeuf, ellos se vuelven escritura, *letra*, desecho, por ininteligibles. La enfermera es el mismo signo *liu* donde se encuentra cifrado el significado de su vida, significado que se imbrica con la muerte y el goce. El suplicio es escritura porque acerca a *lo real* y al igual que el primero llama a gozar.

## Comentarios finales

En el transcurso de este estudio nos hemos adentrado y hemos indagando en la importancia del silencio y la escritura en los textos de Salvador Elizondo. Para ello, propusimos desde un inicio una manera de hacerlo, una forma que nos permitiera comprender en cierto modo estos aspectos que no habían sido analizados, al menos, a profundidad y que son bastante significativos en nuestro objeto de análisis.

Como muchas investigaciones, ésta nació de preguntas que sentíamos que aún no habían sido contestadas por la crítica realizada en torno a *Farabeuf* y *El Hipogeo Secreto*, aunque la noción de escritura ha sido tópico recurrente en investigaciones anteriores, todavía quedaba algo que para nosotros permanecía inconcluso. Ese algo es lo que deja al lector de crítica insatisfecho y con aún más cuestionamientos. Por el otro lado, el silencio ha sido un elemento prácticamente relegado en la estudio de estos textos, por lo que se hacía necesario analizarlo en la obra de Elizondo.

Intentar enlazar diferentes disciplinas como la literatura, la filosofía y el psicoanálisis, representa ya en sí un gran reto ¿Cómo hacer convivir estos discursos para que dé como resultado un diálogo fructífero para la comprensión de la obra de Salvador Elizondo? Esta pregunta estuvo constante durante el trabajo de investigación. En algunas ocasiones, la filosofía hablaba más, en otras el psicoanálisis, pero siempre en un diálogo que convergía en la literatura, en este caso, en los textos del escritor mexicano.

Es común que al realizar un trabajo de investigación literaria se exija que la obra sea la que hable, pero los textos no dicen todo sobre ellos. Aquí es donde surge la importancia del trabajo crítico. Para nosotros, la labor de la crítica es localizar los silencios del texto que,

como vimos en el transcurso de esta tesis, también participan en la construcción del significado.

Para responder a las preguntas planteadas acerca del silencio y la escritura en *Farabeuf* y *El Hipogeo Secreto*, nos hemos valido del pensamiento de Heidegger, Wittgenstein, y Lacan, primordialmente. Estos autores han abordado estos elementos desde sus disciplinas y han sido de gran utilidad para comprender un poco más los textos de Salvador Elizondo. El resultado creemos ha sido bueno, ya que hemos podido responder a cuestiones que para nosotros no habían quedado aún resueltas. Siempre con los pies puestos sobre los textos analizados, volteamos a ver y escuchar lo que otros podrían decir y aportar para su entendimiento.

Justificamos el abordaje de los textos de Elizondo desde la filosofía y el psicoanálisis tomando en cuenta que la literatura toca diversos tópicos de la experiencia humana que también han sido de interés para otras disciplinas. Aunque los fundamentos epistemológicos de la filosofía, el psicoanálisis y la literatura son diferentes, hay puntos en los que se encuentran y llegan a tener comunicación. Como recalcamos reiteradamente, nuestro interés no estuvo enfocado en realizar un discurso filosófico ni psicoanalítico, sino en tomar algunos conceptos desarrollados en estas disciplinas para entender ciertos aspectos de los textos elizondianos.

El silencio y la escritura fueron nuestros puntos de apoyo. Indagamos dentro los textos del escritor mexicano estas categorías y las relacionamos con el tiempo, la muerte, el sentido y el cuerpo. Durante esta investigación pudimos observar que el silencio tiene diferentes formas de expresarse. Sus maneras no encuadran dentro de la lógica ni de la razón, ya que

pretende ir más allá de los límites que éstas imponen y, al hacerlo, expone las limitantes del lenguaje.

El silencio se vuelve la forma, el lugar donde se puede expresar aquello que es lo más propio del hombre, pero que se torna lo más extraño cuando no se lo puede delimitar, sujetar mediante el lenguaje.

En el primer capítulo nos dimos a la tarea de inquirir en el discurso filosófico de Heidegger. En este apartado tomamos la noción de *logos* y *ousía* para adentrarnos en la relación entre el silencio y el tiempo. Este último es de gran importancia en la primera novela de Elizondo, en ella se busca congelar el tiempo para recobrar un significado perdido en el olvido; sin embargo, las pretensiones de detener el flujo temporal son imposibles. Ningún fragmento del tiempo se puede desligar o aislarse del devenir temporal, el presente siempre está contaminado por el pasado y por el tiempo por venir. Tomando en cuenta esto, vimos que en *Farabeuf* el significado de la enfermera no puede estar localizado en el instante, entendido éste como un momento puro del tiempo y una forma específica del él: la presencia. Es por esto que el significado de la enfermera queda sin decirse, en silencio.

La repetición contante de las escenas que se van superponiendo y añadiendo información en esta novela, muestra que algo queda sin decirse, sin llenar. La repetición es la evidencia de que algo falta y ese algo pertenece al dominio del silencio, de lo inasible por el lenguaje. La repetición es la manera de tapar ilusoriamente una falta: la del significado de los personajes. La novela parece iniciar y terminar en un mismo punto: en el “¿Recuerdas?”. Esto nos sugiere que se vuelve al mismo lugar; sin embargo, más que recorrer un camino circular, el tiempo va en forma de espiral, es decir, pasa por un punto cercano al que ya había

recorrido, pero sin tocarlo y esto es porque en cada regreso, en cada retorno hay algo nuevo que se agrega.

El retorno obsesivo y el final de la novela, que culmina en la misma pregunta: “¿Recuerdas?”, sugiere que nunca se termina por decir todo, que algo falta por establecerse, por hacerse presente. Pero como vimos la presencia como tal es imposible. El significado queda ausente porque no se pudo detener el flujo del tiempo y retenerlo en un instante.

Por otro lado, nuestro análisis se enfocó en ver la relación del silencio con la muerte. La enfermera al mirar el retrato del supliciado no puede comunicar aquello que observa y que se vincula con su significado. El retrato que tomó el dr. Farabeuf representa la muerte que nunca puede experimentarse de manera presente, la fotografía al ser una representación es un diferimiento del tiempo, por tanto, es una forma de escritura, de ausencia. Como vimos, el habla se vincula estrechamente con la noción de presencia, mientras tanto, el silencio al ser ausencia, se enlaza con la escritura, en este caso con la escritura en el cuerpo: el suplicio.

La vivencia que tiene la enfermera frente al retrato produce en ella angustia, un estado de ánimo que resulta de la confrontación con la nada, como señala Heidegger. El silencio toma lugar como aquel momento en que en el que se experimenta la finitud del hombre, ésta es la que dota de mayor significado a éste, la muerte es lo más propio; sin embargo, no se puede expresar en palabras.

Los personajes han perdido su significado, su identidad se ha dislocado y sus voces fragmentado. No pueden decir quiénes son ellos, no se pueden narrar, por tanto, no pueden construir un significado de ellos. Como vimos, el habla necesita de su hablante que se haga responsable de ella, sin éste queda huérfana. En *Farabeuf*, al estar fragmentados los

personajes, la voz del habla no puede ubicarse concretamente, por consiguiente, el habla deja de tener su sustento: el hablante, ya que éste se vuelve signo o más bien garabato. Los personajes se vuelven escritura, representación, diferimiento, ausencia, a fin de cuentas, silencio.

En *Farabeuf*, la presencia y el instante se vuelven imposibles a pesar de la intención de retener el tiempo. El significado de los personajes se difiere y queda en silencio, sobre todo, porque este significado se relaciona con la muerte.

Reflexionar sobre el silencio en los textos elizondianos, nos llevó a pensar sobre los límites del lenguaje y cómo estos son expuestos de diversas maneras. En la obra del escritor mexicano hay siempre algo que se queda en lo tácito o a veces su expresión es indescifrable. Eso que se queda sin decir es un significado que no se puede explicar de manera lógica. El sentido del mundo está fuera de él, si entendemos que el mundo es lo que expresamos de manera lógica. El sentido que en el segundo capítulo hemos descrito como trascendental en el sentido de Wittgenstein no se dice, sino se muestra en el silencio, en el límite del lenguaje en el que las palabras comienzan a detenerse. Para analizar esto, el pensamiento de Wittgenstein nos fue de gran utilidad, más allá de que Salvador Elizondo haya sido lector de su obra, podemos encontrar gran afinidad entre la obra del escritor mexicano y la del filósofo vienés.

El silencio se expone como el momento preciso en el que el lenguaje lógico no puede expresar lo que les es extraño. El sentido del mundo, en este caso el de los personajes de *El Hipogeo Secreto*, se encuentra fuera de él. El Pantokrator quien ha creado mediante la escritura el mundo del Hipogeo reside en otro lugar diferente a ellos, a pesar de esto, él es la condición para que puedan existir. Los personajes como en la primera novela buscan su

significado y éste sólo lo pueden obtener llegando al Pantokrator; sin embargo, cada pista que dirige a él está encriptada, puesta en un lenguaje extraño e inaccesible. Él es el sentido trascendental que reside fuera del mundo y este sentido trascendental no puede expresarse mediante formas lógicas, más bien ellas lo contienen, lo muestran, en esto consiste lo trascendental como vimos a través de los planteamientos de Wittgenstein. Las pistas que llevan al Pantokrator están en un lenguaje fuera de los marcos de la lógica, por esto, son ininteligibles para la razón.

La última proposición del *Tractatus* de Wittgenstein señala que de lo que no se puede hablar o expresar mediante el lenguaje lógico es mejor callar. En este sentido el silencio demarca los límites del lenguaje lógico y abre las posibilidades a otros tipos de lenguaje como el poético. La escritura en la segunda novela de Salvador Elizondo se torna la posibilidad de acceder al sentido trascendental al que el lenguaje lógico está impedido. La escritura se vuelve puente entre los personajes y el Pantokrator, es decir, entre ellos y su sentido.

En este mismo capítulo, a través de las ideas poéticas de Octavio Paz, pudimos dilucidar el toque romántico que tiene la obra de Elizondo. Este romanticismo lo pudimos situar en una concepción particular del lenguaje, éste en su manifestación lógica, no puede abarcar todo lo expresable, se necesita el lenguaje poético alejado de la racionalización para acercarse a otros aspectos del hombre.

El primer capítulo se relacionó el silencio con el tiempo y la muerte, en el segundo con los límites del lenguaje, el último se vinculó con el cuerpo y la escritura como suplicio. Para esto, nos servimos del concepto de *physis* (naturaleza) de Heidegger y vimos la relación de esta noción con lo sagrado. Como señalamos, la *physis* es la naturaleza y lo más natural en el hombre es su cuerpo. De acuerdo a Heidegger, la esencia de la naturaleza es lo sagrado,

un lugar sin límites, ni diferencias: el caos. La noción de naturaleza tomada desde Heidegger, nos permitió establecer una interpretación que explicara la relación que nosotros observamos entre el silencio y el cuerpo, es decir, el motivo por el cual el silencio acontece cuando se intenta mostrar de cierta forma el cuerpo.

Así como Elizondo señala que una de las características de la obra de Joyce es mostrar el cuerpo de una forma distinta a través de un nuevo lenguaje, en *Farabeuf* también se intenta mostrar el cuerpo de manera diferente. Para mostrar este cuerpo es necesario que aparezca el suplicio que, como hemos visto, se vuelve escritura en la novela de 1965.

La inscripción en el cuerpo hace que éste sea violentado, trasgredido, fragmentado. Cuando sucede esto los personajes se adentran a las zonas ocultas de éste, a lo que tiene de sagrado. Como observamos, el signo *liu* que la enfermera traza en el vidrio empañado representa el cuerpo del supliciado y la muerte, al hacerlo, este signo se acerca a representar lo que es irrepresentable, por tanto, se vuelve un garabato indescifrable, una escritura que acerca a *lo real de cuerpo*.

El silencio del cuerpo fue explorado por medio del concepto lacaniano de *lo real*, mismo que nos ayudó a comprender de otra manera la escritura como suplicio, alejándonos de las interpretaciones basadas en las propuestas sobre el erotismo de Bataille. El suplicio como escritura es una invitación al goce, a tocar *lo real*, lugar donde lo simbólico se detiene y surge el silencio. La escritura-suplicio más que allegarse a lo simbólico, se acerca a *lo real*. Esta forma de escritura, como vimos, se explica más con la noción de *letra* de Lacan y nos permite entender por qué el signo *liu* es descrito como un garabato. Más que signo, la escritura que se inscribe en el cuerpo es un garabato que señala la existencia de *lo real*,

aquello que no se presta a la representación, pero que puede ser rozado de cierta forma por la *letra*, la escritura, en este caso por el suplicio.

Otros de los objetivos que nos propusimos en esta investigación fue dejar de un lado los tópicos recurrentes en el estudio de los textos elizondianos, sin que por ello los consideráramos sin importancia. Pero mirar desde otros ángulos estas novelas, nos permitió ofrecer otras posibilidades de comprensión. Al alejarnos de las posturas críticas anteriores, no menos válidas, pudimos comprender el silencio y la escritura de otra manera. Esta última dejó de ser meramente un elemento estilístico y se tornó un aspecto en el que subyacen reflexiones filosóficas sobre el tiempo.

La escritura y el silencio tienen características que hacen que sus lazos se estrechen. Tanto la primera como el segundo son formas sutiles en las que la ausencia señala la imposibilidad de la presencia. El silencio toma cuerpo en la escritura, la penetra y hace que las palabras se vuelvan silenciosas. La escritura al inscribirse en el cuerpo, se asienta en el silencio de la epidermis que, como hoja en blanco, se entrega a ser trasgredida por la grafía.

Silencio y escritura es un binomio que nos hace pensar el reverso del pensamiento occidental que ha encontrado en el habla y la presencia dos de sus pilares. La obra de Elizondo es una apuesta por explorar los límites del lenguaje. En las fronteras de éste encontramos la escritura y el silencio. La poética del escritor mexicano siempre se está moviendo en límite, lo empuja, trata de rasgarlo, de traspasarlo, mueve todo centro para volverlo liminar. Al realizar esto el lenguaje se tuerce, se despliega en sus posibilidades para volverse a plegar y resguardarse. En estas novelas de Elizondo, el lenguaje se mira así mismo

o más bien mira a su otro: el silencio, se reconoce en él y es en él donde observa sus límites para saberse configurado por él.

- AGÜERA, V.** (1981) *El discurso grafocéntrico en el Grafógrafo de Salvador Elizondo*. Hispanoamericana, Agosto págs. 15-27.
- Asensi, M.** (1990) *Teoría literaria y Deconstrucción*. Madrid: Arco/Libros.
- ARISTÓTELES.** (1995) *Física*. Traducción y notas: Guillermo R. de Echandía. España. Gredos.  
 -----(1994) *Metafísica*. Traducción y notas: Tomás Calvo Martínez. España. Gredos.  
 ----- (1995) *Sobre la interpretación* en *Tratados de lógica*. Organón II. Traducción y notas: Miguel Candel Sanmartín. España: Gredos.
- ARNAU, J.** (2005) *La palabra frente al vacío*. México: FCE.
- BARTHES, R.** (1987) *De la obra al texto*, en *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona, México: Paidós.  
 -----(2009) *La cámara lúcida*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. España: Paidós.
- Bataille, G.** (1981) *Las lágrimas de Eros*. España: Tusquets.
- BÉGUIN, A.** (1994). *El alma romántica y el sueño*. Trad. M. Monteforte Toledo. México: FCE.
- Becerra, E.** (2000) *Introducción crítica a Farabeuf o la crónica de un instante*. Madrid: Cátedra.
- BLANCHOT, M.** (2007) *La parte del fuego*. Trad. Isidro Herrera. España: Arena libros.
- CASTAÑÓN, A.** (1993) *Arbitrario de literatura mexicana*. México, Ed. Vuelta.
- CASTILLO, M.** (2009) *La seducción originaria*. México: Plaza y Valdez.
- COLODORO, M.** (2004) *El silencio en la palabra*. México: Siglo XXI.
- CUEVAS, N.** (2006) *El espacio poético en la narrativa. De los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y algunas afinidades con la escritura e Salvador Elizondo*. México: UAM.
- CURLEY, D.** (1989). *En la isla desierta*. México: FCE.
- DANUBIO, T.** (1974) *Salvador Elizondo: Nuestros jóvenes novelistas carecen de imaginación*. Entrevista en *Diorama de la cultura*, México, 9 de junio.
- DERRIDA, J.** (1975). *La Diseminación*. Trad. José María Arancibia. España: Editorial Fundamentos.
- DERRIDA, J.** (2010). *De la gramatología*. Trad. de O. Del Barco y C. Ceretti. México: Siglo XXI.
- DERRIDA, J.** (1994). *Márgenes de la filosofía*. Trad. de C. González Marín. Cátedra: España.
- DE TERESA, A.** (1996) *Farabeuf: escritura e imagen*. México. UNAM

- DE TERESA, A.** (2009). *Octavio Paz 1931-1943 génesis de una poética romántica*. México: UNAM.
- DUQUE, F.** (1997). *La estrella errante. Estudios sobre la apoteosis romántica de la historia*. Madrid: Akal.
- ELIZONDO, S.** (2012) *Contubernio de espejos*. México: FCE.
- (2000a). *Cuaderno de escritura*. México: FCE.
- (1973). *Contextos*. México, Sep-Setentas.
- (1966). *El Cine Meditación sobre El silencio*. Revista de la Universidad de México. No 7, Marzo.
- (2000d). *El Hipogeo Secreto*. México: FCE.
- (2000b). *Farabeuf o la crónica de un instante*. México: Cátedra.
- (2000c). *El Grafógrafo*. México, México, México: FCE.
- (2000e) *Teoría del infierno*. México: FCE.
- (1974) *Museo poético México*. México: UNAM.
- FERRATER, J.** (1964). *Diccionario de Filosofía (Vol. I)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- FOCAULT, M.** (2008). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- FONTENAU, F.** (2000) *La ética del silencio. Wittgenstein y Lacan*. España: Atuel.
- FOSTER, H.** (2001) *El retorno de lo real*. Trad. Alfredo Brotón Muñoz. España: Akal.
- FUENTES, C.** (1998) *Tiempo Mexicano*. México: J. Mortiz.
- GARCÍA F, M.** (1969). *Diálogo / Elizondo: la novela del solipsismo*. Entrevista en hojas de crítica. Suplemento de la revista UNAM. pág. 12.
- GARCÍA R, FERNANDO.** (2004) *Entrevista Salvador Elizondo: the lonely crab*. En Letras Libres. Versión electrónica. <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/salvador-elizondo-lonely-crab>. Última consulta, 30/07/2014.
- GEBER, D.** (1996) *Del significante a la letra: un destino de escritura*. en *Escritura y psicoanálisis*. (comp.) Helí Morales Ascencio. México: Siglo XXI.
- GLANTZ, M.** (1979). *Repeticiones*. Ensayos sobre literatura mexicana. Veracruz: Universidad Veracruzana
- GONZÁLEZ, E.** (1971) *Mi finalidad es realizar una escritura pura*. Entrevista en *La Cultura en México*. (Supl. Siempre) p. II-IV

- GUERRERO, F.** (2001) *Farabeuf a través del espejo: análisis del erotismo y las voces narrativas de la novela*. México: Casa Juan Pablos ; Durango : Instituto Municipal del Arte y la Cultura.
- GUTIÉRREZ V, L.** (2009) *El tiempo en Farabeuf*. Tesis para obtener el grado de Maestría en Letras. México: UNAM.
- HEIDEGGER, M.** (2005) *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza editorial.
- (1992) *Arte y poesía*. Trad. S. Ramos. México: FCE.
- (1997) *Caminos de bosque*. Trad. de José Rovira Armengo Madrid: Alianza editorial.
- (1987) *De camino al habla*. Trad. de Yves Zimmermann. Barcelona: Serbal-Guitar.
- (2012) *El Ser y El Tiempo*. Trad. José Gaos. México: FCE.
- (2001) *Hitos*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alizna Editorial.
- HÖLZ, K.** (1995). *Entrevista con Salvador Elizondo*. en *Iberoamericana*. No 58-59, p. 122-123.
- JARA, R.** (1982) *Farabeuf: estrategias de la inscripción narrativa*. U.V. Veracruz.
- JOUNG T.** (1998). *La presencia de I Ching en la obra de Octavio Paz, Salvador Elizondo y José Agustín*. Guadalajara, Jal. : Universidad de Guadalajara.
- KANT, E.** (2008) *Observaciones acerca de lo bello y lo sublime*. Madrid: Alianza Editorial.
- KRISTEVA, J.** (2006) *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- LACAN, J.** (2007) *Escritos I*. Trad. Tomás Segovia. México. Siglo XXI.
- (1987) *Seminario XI*. Argentina: Paidós.
- (2004) *Seminario XX*. Argentina: Paidós.
- (2006) *Seminario XXIII*. Argentina: Paidós.
- LAGROTTA, Z.** (2009) *Lo real en los fundamentos del psicoanálisis*. Buenos Aires: Letra Viva.
- LÓPEZ, H.** (2011) *Lo fundamental de Heidegger en Lacan*. Buenos Aires: Letra Viva.
- MALLARMÉ, S.** (1982). *Poesías*. España: Plaza y Janes.
- MALLARMÉ, S.** (2008). *Stéphane Mallarmé*. Introducción de Salvador Elizondo. Material de Lectura. México: UNAM.
- MAURICE, B.** (2007). *La parte del fuego*. Madrid: Arena libros.
- MARTÍNEZ, J.** (Coordinador) (1998). *Juan García Ponce y la Generación de Medio Siglo*. México: Universidad Veracruzana.
- MACMURRAY, G.** (1970). *El hipogosecreto and Wittgstein's Philosophy*. Revista Hispania.

págs. 330-334.

- NANCY, J.** (2000). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- NOVALIS.** (2004). *Escritos escogidos*. España: Visor.
- PAZ, O.** (1974). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- (2005). *El arco y la lira*. México: FCE
- (1973) *El signo y el garabato*. México: J. Mortiz.
- PEREIRA, A.** (2006) *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo*. México: UNAM.
- PONCE, J.** (1974) *Trazos*. México. UNAM
- PONIATOWSKA, E.** (1975) *Entrevista a Salvador Elizondo*. en Plural, junio. P. 28-35
- PLATÓN.** (2010) *Fedro*. Trad. Emilio Lledó. España. Gredos.
- REVELES, M.** (2010) *Una lectura del tiempo: un estudio comparativo de Farabeuf de Salvador Elizondo y Água viva de Clarice Lispector*. Tesis para obtener el grado de Maestría en Letras. México: UNAM
- RICOUER, P.** (2009) *Tiempo y Narración II*. México: Siglo XXI.
- ROMERO, R.** (1990). *Ficción e historia en Farabeuf*. Revista Iberoamericana, págs. 403-418
- RODRÍGUEZ, J. C.** (1994). *La poesía, la música y el silencio*. España: Renacimiento.
- RUFFINELLI, J.** (1977) *Salvador Elizondo*. Hispanoamericana. Año 6, No. 16, Apr. p. 33-47
- SAFRANSKI, R.** (2009). *Romanticismo una odisea por el espíritu alemán*. México: Tusquets.
- SARDUY, SEVERO.** (1987) *Elizondo. ying/yang, escrito sobre un cuerpo*. en Ensayos generales sobre el barroco. México: FCE.
- SEMO, A.** (1990) *Salvador Elizondo o cuando la práctica supera la teoría*. Entrevista en El Búho (s. Excélsior). 14 de enero.
- STANTON, A.** (1998). *Inventores de Tradición*. México: FCE.
- STEINER, G.** (2003). *El lenguaje y el silencio*. España: Gedisa.
- SÁNCHEZ, E.** (2008). *La escritura en el espejo*. Farabeuf de Salvador Elizondo. México: Universidad de Guanajuato.
- STEINER, G.** (2003). *El lenguaje y el silencio*. España: Gedisa.
- TORNERO, A.** (2008). *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*. Morelos: Universidad Autónoma de Morelos.

**VATTIMO, G.** (1992) *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Argentina: Paidós.

----- (2002). *Introducción a Heidegger*. España: Gedisa.

**Gutiérrez, V.** (2009) *El tiempo en Farabuef*. Tesis para obtener el grado de maestría en letras mexicanas. UNAM.

**VILLORO, LUIS.** (1975). *Lo indecible en el Tractatus*. en revista *Crítica*. Vol. VII. No 19.

**XIRAU, R.** (1981) *Palabras de recibimiento a Salvador Elizondo*. Versión electrónica. <ftp://148.228.156.172/pub/Libros/LETRAS/ELIZONDO/PDF/PALABRAS%20A%20S%20ELIZONDO.pdf>  
f. Última visita: 19 de mayo de 2013

**WITTEGENSTEIN, L.** (2008). *Tractatus-logico-philosophicus*. Trad. Luis M. Valdés. España: Tecnos. Gredos.

**VALÉRY, P.** (2010) *De Poe a Mallarmé. Ensayos de poética y estética*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

**ZAMBRANO, M.** (2012). *El hombre y lo divino*. México: FCE.

----- (2006) *Poesía y Filosofía*. México: FCE.