



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA MIRADA POSIBLE: PROCESO FOTOGRÁFICO Y ECFRISIS EN
FARABEUF

TESIS

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

PRESENTA:

KAREN ARNAL VIDRIO

ASESORA: DRA. IRENE MARÍA ARTIGAS ALBARELLI

CIUDAD UNIVERSITARIA, 2016

CDMX



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central

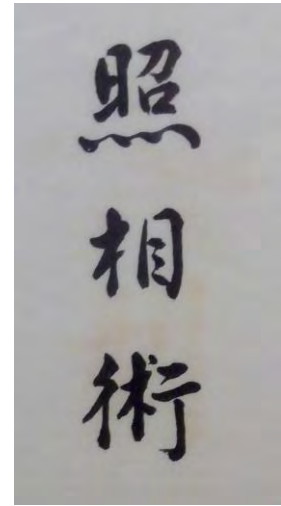


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



Salvador Elizondo
Fotografía (ideograma chino)
Tinta china sobre papel arroz
Colección particular

*¡Qué tenebrosos precipicios
se abren ante nosotros, a veces,
con la visión de ciertas fotografías!*
Salvador Elizondo

*Los grandes textos son
los que hacen cambiar
el modo de leer.*
Ricardo Piglia

AGRADECIMIENTOS

Gracias quiero dar al divino Laberinto de los efectos y de las causas, por todos aquellos que me han formado y acompañado.

Por mi mamá, quien me enseñó el significado de vocación, y por mi papá, quien me llevó de la mano al mundo de los libros; por mis abuelos, hermanos, tíos, padrinos y primos, por sus porras y por siempre estar; por Lucy, su sazón y su curiosidad.

Por mis amigos, en especial, por Jime, Paty, Óscar, Pablo, Julio, Fer, Marco, Diego, Clau, Gonzi, Jess, Juanito y los becarios, por aguantar mis chistes y por acompañarme siempre.

Por el Seminario de Amor (o Tesistencial), por lo que construyeron con sus muchas lecturas, regaños y miradas. Por Andrea, Cat, Dany, Denisse, Grecia, Julieta, Mariana, Moni, Pau y Primor. Por Iris, casi co-autora de esta tesis.

Por los profesores del INHUMYC, quienes me enseñaron –dentro y fuera del salón de clases– a trabajar y a ver de manera interdisciplinaria; por mis profesores de la UNAM, por guiarme en el camino; por el COLMEX, por las oportunidades.

Por Alex y el fuego de sus dragones, que se convierte en sueños e ideas; por el doctor Rafael Mondragón, quien abrió el sendero. Por mis lectores, la doctora Adriana de Teresa, la doctora Susana González Aktories, el maestro Roberto Cruz Arzabal, por sus detalladas lecturas y sus atentos consejos; por la doctora Raquel Mosqueda, sus maravillosas clases y su reconfortante lectura.

Por la doctora Irene Artigas, quien me asesoró con paciencia y me reveló algunos misterios de las imágenes, y por el doctor James Valender, por su apoyo y amabilidad infinita.

Por la literatura, el INHUMYC y la UNAM, por abrir un sinfín de puertas, de posibilidades.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
I. <i>FARABEUF</i> Y SUS LECTORES	8
II. <i>FARABEUF</i> Y OTRAS DISCIPLINAS	10
III. <i>FARABEUF</i> Y LA FOTOGRAFÍA	12
CAPÍTULO 1. LA MIRADA DIRIGIDA	18
1.1. LENTES Y FILTROS	20
1.2. UN MARCO TEÓRICO	36
1.3. UN ZOOM AL OJO, A LA MANO, A LA PLUMA	42
CAPÍTULO 2. EL CUARTO OSCURO	51
2.1 EL PROCESO VISUAL	55
2.2 EL PROCESO FOTOGRÁFICO	67
2.2.1. <i>Formación de imagen</i>	68
2.2.2 <i>Fijación de imagen</i>	80
CAPÍTULO 3. LAS POSIBLES MIRADAS	90
3.1 NARRACIÓN LATENTE	90
3.2 LA MULTIPLICIDAD DE MIRADAS	97
3.2.1. <i>Calvino</i>	98
3.2.2. <i>Lectura potencial</i>	99
3.2.3 <i>Lectores, receptores, intérpretes</i>	101
3.3 EL TIEMPO POSIBLE	107
CONCLUSIONES	116
ANEXO	124
ÍNDICE DE IMÁGENES	126
BIBLIOGRAFÍA	131

INTRODUCCIÓN

Alguna vez me dijeron que, al hablar, suelo empezar contando una anécdota; comentarios así siempre conducen a un trabajo introspectivo y a identificar otras prácticas o costumbres particulares como, otra de mis manías, narrar sucesos –en lugar de contar ovejas– para dormir. Ambos hábitos son resultado de la necesidad de compartir mi experiencia, mi forma de ver y ordenar el mundo.

El presente trabajo es también producto de esa obsesión, es un intento de compartir mi lectura de un texto significativo en mi vida y, para no romper la costumbre, comenzaré contando una anécdota. Leí *Farabeuf* de Salvador Elizondo por primera vez para una clase de los últimos semestres de la licenciatura y no puedo olvidar la sensación de asombro y desconcierto que aumentaba con el transcurso de las páginas; para mi sorpresa, mis compañeros y amigos tuvieron una experiencia de lectura muy distinta pues, aunque también sintieron desconcierto, su respuesta ante éste fue de desagrado y no de absoluta fascinación, como sucedió en mi caso. Desde ese primer encuentro con *Farabeuf* me he preguntado qué tiene esta obra que me atrae tanto y que a la vez aleja a la mayoría de sus lectores; cómo es que un texto en el que según *Wikipedia* “no sucede nada”, a mí me dice tanto.

Hallé la clave para responder estas preguntas en la siguiente cita de Jorge Luis Borges: “soy todos los autores que he leído, toda la gente que he conocido” (Fermosel, “Jorge Luis Borges”). Tales palabras nos invitan a pensar en las múltiples voces –de nuestros seres queridos, de nuestros autores predilectos y de todos aquellos que nos

han formado– que nos acompañan en el día a día en nuestras aventuras y que al leer se hacen presentes, convirtiendo ese acto silencioso e individual en algo colectivo y hasta bullicioso. En aquella primera lectura de *Farabeuf*, y también en las siguientes, mis lecturas sobre ecfrasis, las voces de Borges, de mi profesor de matemáticas y de tantos otros resonaban en mi cabeza y con más intensidad que con otros textos. Creo que ésta es mi forma de explicar esa sensación de total identificación con un libro, ese sentir que el libro fue hecho para uno y que los demás lectores son curiosos que se cruzan en un diálogo entre el autor y un lector particular.

Por ello, en las siguientes páginas compartiré mi experiencia de lectura de *Farabeuf*, sin intenciones de defender la obra o reconciliarla con los lectores recelosos, sino con el afán de dirigir la atención hacia el simple y maravilloso encuentro entre un lector y un libro, y todo lo que provoca.

Los invitaré a leer *Farabeuf* desde mi mirada, desde mi obsesión por las formas y estructuras narrativas, mis autores favoritos –Borges y Calvino– y mi entusiasmo por la ecfrasis, que muestra la narratividad de las imágenes; desde una mirada que constantemente explora el límite de la literatura y que está siempre en busca de lo interdisciplinario, pues no creo en las barreras infranqueables entre conocimientos ni entre personas.

Este horizonte tan obsesivo se puede dividir en tres grupos: la relación de *Farabeuf* con 1) sus lectores, 2) con otras disciplinas y 3) con la fotografía. Tal clasificación me es útil para comenzar a desgranar los temas que trataré en el presente trabajo, además de demostrar que la obra elizondiana es un texto vivo, en el

sentido de que se sigue nutriendo de sus lecturas y lectores, y que parece estar al día en las nuevas teorías artísticas y sí, hasta científicas.

I. *Farabeuf* y sus lectores

Me gustaría mencionar lo afortunada que he sido al escribir una tesis en un momento prolífico de la obra que elegí; el cincuenta aniversario de la primera publicación de *Farabeuf* ha desencadenado una serie de eventos y publicaciones que ha fomentado la lectura y relectura del texto.

Asistir al “Coloquio Internacional Farabeuf: apertura literaria. Cincuenta años” organizado por El Colegio de México (20 de mayo de 2015) y tener en mis manos la edición de *Tierra Adentro* dedicada a la obra en cuestión (núm. 209, noviembre de 2015) me dio la oportunidad de leer y escuchar a otros lectores de Elizondo; estar en la inauguración de la exposición “*Farabeuf: 50 años de un instante*” en el Museo del Palacio de Bellas Artes (del 13 de agosto al 4 de octubre del 2015), en la premier del documental “*Farabeuf o la crónica de un instante*” (16 de marzo del 2016) –ambos realizados por Paulina Lavista– y disfrutar la publicación de los *Diarios* de Elizondo (FCE, 2015) me mostraron otra cara de *Farabeuf*, la de su origen, y también me invitaron a conocer otras facetas de su autor.

Incluso tuve la oportunidad de participar activamente en esta ola elizondiana y compartir un fragmento de esta tesis, al presentar una ponencia en las “Jornadas de reflexión, remake y lectura” en El Colegio Nacional, por el décimo aniversario luctuoso de Salvador Elizondo. Por último, quisiera mencionar la edición conmemorativa de *Farabeuf* a cargo también de El Colegio Nacional (2015), edición muy atinada y

completa, pues abarca la visión del autor (el prólogo y el tomo *Farabeuf: iconografía de una gestación*), la obra (que cuenta con mejores imágenes que las ediciones anteriores) y la recepción de ésta (los pequeños ensayos que dan voz a los lectores de Elizondo).

Si hacemos un somero recuento de cómo se ha leído la obra en cuestión en estos cincuenta años, encontraremos que “en general, los análisis [de los primeros críticos que reseñaron *Farabeuf*] giraron en torno a tres términos: amor, tortura y muerte” (Gutiérrez de Velasco, “La escritura de la amputación...”, 2); desde entonces *Las lágrimas de Eros* de Georges Bataille ha sido un referente obligado, pues además de contener la fotografía que originó el texto elizondiano, entreteje los tres temas mencionados, al fundamentar su teoría del erotismo en la conjunción o “confusión del dolor (muerte) y el placer (Eros)” (Gutiérrez de Velasco, 17).¹

Otras lecturas profundizan en la centralidad de la escritura, tema que también aparece en obras posteriores del mexicano: “toda la obra ensayística y narrativa de Salvador Elizondo está marcada por la obsesión en torno a la naturaleza de la escritura. Alcanzar una escritura de la escritura, una escritura centrada en su propio proceso de gestación” (de Teresa, *Farabeuf: Escritura e imagen*, 7) y nos basta leer “El grafógrafo”² para secundar tal planteamiento.³

¹ Textos como *Escrito sobre un cuerpo* de Severo Sarduy (Buenos Aires: Sudamericana, 1969), la reseña escrita por Ramón Xirau en *Diálogos* (núm. 4, 1966: 43-44) y *Tríptico mexicano: Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Salvador Elizondo* de Manuel Durán (México: SEP, 1973), entre otros, dan cuenta de ello.

² “El grafógrafo” es uno de los textos más representativos de Elizondo, fue publicado en *El grafógrafo* (México: Joaquín Mortiz, 1972) y su brevedad me permite reproducirlo completo a continuación:

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo

Elementos de la obra como el espejo, el *I Ching* y la escritura china también han atraído la atención de la crítica⁴. Finalmente, quiero terminar este breve recorrido⁵ haciendo hincapié en aquellas lecturas que evidencian el cruce de discursos que se entretajan en *Farabeuf*.

Luz Elena Gutiérrez de Velasco, en su tesis doctoral “La escritura de la amputación o la amputación de la escritura...” señala “la confluencia de varios discursos” (46) en la obra, por ejemplo, el científico, médico, histórico (tema del artículo “Ficción e historia en *Farabeuf*” de Rolando Romero), pictórico y el cinematográfico. Adriana de Teresa Ochoa retoma este último para explicar cómo “Elizondo utiliza el principio de montaje cinematográfico como principal recurso de composición en *Farabeuf*” (69); el cineasta ruso Eisenstein, autor de este principio, es otro pilar de los estudios sobre Elizondo.

II. *Farabeuf* y otras disciplinas

La obra de Salvador Elizondo permite trazar puentes hacia otras artes y hacia distintos medios de conocimiento; conceptos de disciplinas distintas a la literatura

imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo.

³ En esta clasificación encontramos textos como *Estrategias de la inscripción narrativa* de René Jara (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1982) y *Las variaciones de la escritura* de Claudia Gutiérrez Piña (México/Toluca: El Colegio de México/Universidad Autónoma del Estado de México, 2016).

⁴ Dermot Curley, *En la isla desierta* (México: FCE, 89), divide el estudio sobre *Farabeuf* en “lecturas”, método que le permite dedicar algunas páginas a ciertos elementos interesantes de la obra, como los personajes, el *I Ching*, el teatro, el espejo, etc. También Elba Sánchez Rolón escribe sobre el espejo en *La escritura en el espejo: Farabeuf de Salvador Elizondo* (Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2008).

⁵ Para una consulta más exhaustiva, ver la *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo* (México: El Colegio Nacional, 1998) que Ross Larson recopiló.

como “proceso visual”, “proceso fotográfico” o “principio de incertidumbre”⁶, sirven como analogías para señalar los mecanismos de una obra tan compleja como *Farabeuf*. Esto último es una de las razones del porqué creo esencial extender nuestras lecturas hacia otras ramas del conocimiento y dialogar con investigadores de otras áreas.

Luz Elena Gutiérrez de Velasco, en el coloquio celebrado en El Colegio de México por el cincuenta aniversario del texto elizondiano (2015), comentó que el acto de leer *Farabeuf* “no significa intentar reconstruirla sino mirar desde otra perspectiva”, y esto es lo que pretendo lograr con mi trabajo.

En los últimos años, la obra ha sido abordada desde un enfoque interdisciplinario; además de los discursos y lenguajes mencionados, encontramos textos como la tesis de maestría de Luis Andrés Gutiérrez Villavicencio, quien retoma las distintas concepciones del tiempo de la filosofía y de la física para explicar la obra, o la ponencia de Friedhelm Schmidt-Welle quien, en el coloquio citado, habló de la relación entre *Farabeuf* y ciertas teorías sobre la memoria desde la neurociencia; también Ana Laura Romero, en su reciente tesis, utiliza modelos matemáticos para explicar cómo la memoria y el tiempo construyen el relato.

Este tipo de análisis tiene dos importantes orígenes: por un lado el auge de los estudios interdisciplinarios y la búsqueda de una visión integral e incluyente, y por otro, al mismo Elizondo, cuya heterogénea formación (tanto espacial –México, Estados

⁶ Las dos primeras categorías serán parte importante del segundo capítulo: la primera explica un proceso “perceptivo, cognoscitivo y sinestésico” (Urtubia, *Neurobiología de la visión*, 55) que retomaré para demostrar lo visible en *Farabeuf*, mientras que hablar de proceso fotográfico me será útil para probar mi hipótesis, para relacionar la obra de Elizondo con elementos de la fotografía. Principio de incertidumbre es un término de mecánica cuántica que utilizo en el tercer capítulo para hablar del tiempo en *Farabeuf*, no un tiempo lineal, sino un tiempo potencial.

Unidos, Canadá y varios países europeos–, como sus múltiples intereses –la pintura, el cine, la ciencia, entre otros–) alienta este intercambio de conocimientos y lenguajes.

Me detengo en el enfoque interdisciplinario porque, además de sustentar mi investigación con la teoría y crítica literaria, manuales de fotografía (como *La fotografía paso a paso: un curso completo* de Michael Langford), teoría, historia y crítica de fotografía son también pilares de mi trabajo.

Asimismo, las obras de los físicos Richard Feynman, Brian Greene y Stephen Hawking me guiaron para la elaboración de una teoría del tiempo sobre *Farabeuf*, que no apunta a lo lineal, sino al instante y a las posibilidades simultáneas.

Es importante mencionar que en el transcurso de esta tesis, también se establecen relaciones entre la obra de Salvador Elizondo y la de escritores (Jorge Luis Borges e Italo Calvino), pintores (Francisco de Icaza) y cineastas (Alain Resnais); esto con la finalidad de ver en la literatura una herramienta para acercarse a otras artes.

III. *Farabeuf* y la fotografía

Más de una vez me he preguntado qué me impresionó tanto en mi primera lectura de *Farabeuf*, hoy supongo que fue la minuciosidad del texto, no uso el vocablo por puro asombro –aunque algo hay de ello– sino porque parece que cada palabra que conforma *Farabeuf*, aún la más simple y la que aparentemente no tiene mayor importancia, tiene una razón de ser y está en tensa relación con el resto del libro; si lo pensamos visualmente, la obra elizondiana se asemeja a una telaraña donde cada palabra/hilo forma parte de un diseño mayor, y la figura que se crea responde a una fotografía.

Desde su primera publicación en 1965 por la editorial Joaquín Mortiz⁷, una fotografía antigua se asoma entre las páginas de *Farabeuf* y, sin previo aviso y sin un pie de página que aclare la presencia de la escalofriante imagen, la mirada de un torturado cautiva y aterra al lector desprevenido. El lugar textual de la fotografía es también desconcertante, pues en vez de localizarse en un apéndice, ésta se encuentra inserta en el cuerpo del texto, casi al final; hecho que nos obliga a darle a la fotografía un lugar privilegiado en nuestra lectura y que me llevó a pensar que la fotografía no sólo rige el tema, sino que también es la razón de ser de la estructura de la obra.

Después de leer un poco sobre teoría y técnica fotográfica concebí la idea de que la estructura apuntaba a la fotografía, ya no sólo a la imagen del ejecutado, sino también al arte fotográfico en general. Este planteamiento originó la hipótesis del presente trabajo: *Farabeuf* es la desarticulación de la fotografía, pero no sólo del resultado material que llamamos foto, sino de todo el proceso fotográfico, desde la mirada del fotógrafo y el disparo de la cámara, pasando por el proceso de revelado, hasta la multiplicidad de receptores y sus respectivas interpretaciones.

Dicha hipótesis tiende puentes entre dos artes, entre sus procesos de creación y también de recepción; en esta tesis, la milenaria pugna entre imagen y palabra (todos hemos oído la frase “una imagen vale más que mil palabras”, producto de esta rivalidad) se torna amigable, pues no hablamos ya de un enfrentamiento, sino de un diálogo.

Anteriormente utilicé la imagen de la telaraña para explicar la centralidad de la fotografía en el texto, dicha analogía no es casual pues remite a la etimología de *texto*,

⁷ Aunque también consulté la edición crítica de Eduardo Berra (Cátedra, 2000), cuyas anotaciones me sirvieron de guía al comenzar este proyecto, las citas de *Farabeuf* corresponden a esta primera edición.

tejido, y es fundamental al recalcar una cara de la escritura que, por lo menos en Occidente, hemos descuidado: lo visible.

Farabeuf es resultado del acercamiento de Elizondo a la escritura china y a los experimentos artísticos de principios del siglo XX –los caligramas de Guillaume Apollinaire, la poesía de José Juan Tablada y de Stéphane Mallarmé–, quien se interesó por “el punto en que la escritura deja de ser legible para volverse visible” (Elizondo, “Texto legible y texto visible”, 9).

El escritor mexicano se mete de lleno en una polémica en la que se debaten los límites de la narración y la división entre las artes, y en su obra encontramos argumentos de bandos contrarios: en el ensayo “Texto legible y texto visible” (1975), Elizondo explora las posibilidades “de conjugar en una sola operación el acto de leer y el acto de ver, de conjugar en una sola imagen la forma y el sentido de las palabras o los signos que lo componen [al texto]” (9); pero tres años antes, en *El grafógrafo* aparece el “Tractatus rethorico-pictoricus” donde el escritor, a manera de tratado, desarrolla otro de los encuentros entre lo visual y lo legible, ahora desde la figura del creador: “el tractatus es el libro que el pintor escribe mientras pinta”, y donde afirma lo siguiente: “la escritura (exposición de la idea en el tiempo) la pintura (disposición de la idea en el espacio)”, frase que secunda la división clásica de las artes.

Tal incongruencia podría conducirnos a pensar en una evolución en la obra elizondiana; al fin y al cabo hablamos de una trayectoria, donde el paso del tiempo puede modificar la postura del escritor. Sin embargo, mi hipótesis es otra, creo que los ejemplos demuestran dos caras simultáneas de Elizondo: por un lado, vemos al

Elizondo lector que está al tanto de la postura de la crítica⁸, pues es parte de una tradición, pero, por otro lado, está atento a las nuevas corrientes artísticas y no sólo eso, sino que es partidario de ellas y con su labor contribuye a los experimentos de la época.

Si seguimos mi hipótesis, entonces vemos la importancia de la obra de Elizondo, quien escribe en un momento crítico de la literatura, en el que las aproximaciones a los experimentos de James Joyce⁹ generan una literatura mexicana donde las bases críticas comienzan, si no a derrumbarse, sí a ser fuertemente cuestionadas.

Es en esta época, segunda mitad del siglo XX, cuando resurge el término “ecfrasis” como consecuencia de los estudios interartísticos dentro de la literatura comparada; dichos análisis comienzan a desmitificar supuestos teóricos, a focalizar la relación intertextual entre las obras y, por lo tanto, a difuminar las barreras entre las artes visuales y la literatura.

La definición de ecfrasis que usaré en este trabajo es la de James Heffernan (1991): “la representación verbal de una representación visual” (“Ekphrasis and Representation”, 299), porque además de dar entrada a la fotografía –y no sólo a la pintura–, Heffernan es el primero en hablar de “representación” –en lugar de

⁸ La crítica ha resaltado la ironía del “Tractatus...” (Ver Gurrola. “Cuatro aproximaciones al *Tractatus...*”), donde se imita la forma clásica del tratado, “pero el lector percibe muy pronto su falsedad: le ayudan a descubrirlos unos indicios léxicos [...], lógicos [...] estructurales” (Scholz, *Los avatares de la flecha*, 26).

⁹ James Joyce empleó “el procedimiento que después fue conocido como el del ‘monólogo interior’ [que] lo llevó a un punto más allá del cual el curso de la literatura se vería radicalmente modificado” (Elizondo, “Cincuentenario de *Ulysses*”, 192). Sobre este autor, Elizondo escribe varios ensayos: Ver “El retorno de Ulises” y “Cincuentenario de *Ulysses*”, en *Contextos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001; “*Ulysses*” y “La primera página de *Finnegans Wake*”, en *Teoría del infierno*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

“descripción”–, hecho acertado y muy pertinente en el caso de *Farabeuf*, donde la fotografía permea no sólo el tema, sino también la forma.

El solo término ecfraasis es complejo: en los últimos años ha sido tema de discusiones y definido como “procedimiento retórico-discursivo” por Luz Aurora Pimentel (“Ecfraasis y lecturas iconotextuales”, 205) o como modo literario, en palabras de James Heffernan (“Ekphraasis and Representation”, 298), por mencionar algunos ejemplos.

En este trabajo consideraré la ecfraasis como una forma de leer, pues confieso que mi primera lectura de *Farabeuf* estuvo dirigida por la teoría de la ecfraasis, de la cual había leído algunos textos, y fue la causante de que leyera enfocada en la mirada y en la fotografía, la culpable de que dejara de lado ciertos temas –probablemente importantes de la obra– y la responsable de que mi lectura sea ésta y no otra.

Esta forma de leer me condujo a pensar que si *Farabeuf* es la desarticulación de la fotografía, entonces Salvador Elizondo trabaja como un fotógrafo, y nosotros lectores actuamos como si fuéramos receptores, ya no de un libro, sino de una fotografía. Por ello, dedicaré un capítulo a cada uno de los elementos (autor, obra y receptor) que componen la analogía.

El primer capítulo, “La mirada dirigida”, comienza profundizando en la mirada del fotógrafo, figura que después se equipara con Salvador Elizondo, cuya mirada nos dirige desde la distancia y desempeña un rol que juega entre lo objetivo y lo subjetivo. Posteriormente se encuentra una revisión de la teoría de la ecfraasis, lo cual nos situará en el centro de varias discusiones sobre las similitudes y diferencias entre el arte visual y el arte verbal, las cuales serán necesarias para contrastarlas con el proyecto

de Salvador Elizondo, quien busca en la escritura el espacio de encuentro entre las artes.

En el segundo capítulo, el proceso visual y el proceso fotográfico servirán como analogías para explicar el carácter procesual de *Farabeuf* y para comprender algunos elementos de la obra que se nos mostraban oscuros e incomprensibles. El primer apartado de este capítulo es un estudio de las diferentes pinturas que aparecen en *Farabeuf*, las que paulatinamente convertirán la novela en un texto visible y que se vinculan al modelo de escalas de relaciones intertextuales desarrollado por Valerie Robillard en el ensayo “En busca de la ecrasis (un acercamiento intertextual)”.

Posteriormente se encuentra la vinculación de *Farabeuf* con las dos etapas que enuncia Michael Langford, en *La fotografía paso a paso*, de la toma fotográfica: formación y fijación de una imagen, nociones que sostienen interesantes equivalencias con la obra elizondiana, tanto a nivel temático como formal.

Finalmente, en el último capítulo, analizaré el tercer elemento de la tríada: el receptor, cuya mirada será fundamental a la hora de intentar reconstruir *Farabeuf*. Será este apartado en donde encontraremos una propuesta de lectura del texto elizondiano. El capítulo concluye con una reflexión sobre el tiempo en la novela, un tiempo incompatible con aquel que rige nuestra cotidianeidad, un tiempo que se acerca a las nuevas teorías (segunda mitad del siglo XX) de la mecánica cuántica.

CAPÍTULO 1

LA MIRADA DIRIGIDA

*Cerraba a medias los ojos hasta no dejar más que un resquicio
por el que miraba intensamente lo que quería ver.
Después, giraba tres veces sobre mí y pensaba que así había atrapado,
cogido en la trampa, lo que había visto, y que podía guardar indefinidamente
no sólo eso sino también los olores, los ruidos.
Por supuesto, a la larga caí en la cuenta de que mi truco no funcionaba,
sólo a partir de entonces recurrí a las herramientas técnicas
para conseguir el mismo efecto.*
Jacques Henri Lartigue

Aprehender la experiencia es una necesidad humana. Así lo expresan las palabras del fotógrafo Jacques Henri Lartigue (1894-1986) y en un tono algo infantil e inocente, anuncian lo que significa, para él, ser fotógrafo; asimismo, esta cita nos ubica en la mirada del fotógrafo, esa mirada tan característica que busca fijar el instante.

Me parece que en esas líneas hay también una pugna entre lo objetivo y lo subjetivo, por un lado intenta mantener un recuerdo intacto, puro, ajeno a cualquier intervención pero, por otra parte, se habla de un cuerpo que ve, que huele y escucha, y son estas sensaciones las que busca capturar.

Estas características son fundamentales para empezar a moldear la figura del fotógrafo, un mediador que se distancia del objeto, que muestra pero, a la vez, dirige, encuadra y enfoca; asimismo éstas son esenciales para contrastar con el trabajo de Salvador Elizondo, quien escribió: “a final de cuentas, como escritor, me he convertido en fotógrafo, impresiono ciertas placas con el aspecto de esa interioridad y las distribuyo entre los aficionados anónimos” (*Autobiografía precoz*, 29).

Como un fotógrafo, Elizondo oscila entre la objetividad y la subjetividad: recuerdo que en mi primera lectura de *Farabeuf* me sorprendió que en ningún

momento se juzga moralmente el suplicio; en un primer instante pensé que esto se debía a que Elizondo nos presenta una visión objetiva, ¿pero realmente sucede así?, ¿o tal vez, Elizondo emula esta objetividad y, como un fotógrafo dirige nuestra mirada hacia ciertos aspectos del suplicio?

Para profundizar en estas ideas, en las siguientes páginas subrayaré algunos aspectos interesantes del papel del fotógrafo, para posteriormente relacionarlo con el trabajo de Elizondo. Asimismo contrastaré la postura de este escritor con la de otros autores que han utilizado la fotografía del suplicio como estandarte ideológico; esto con la finalidad de entender que, aunque Elizondo se aleja de la ideología que encarnó tal imagen en el siglo XX, también nos guía hacia una particular concepción del suplicio.

Antes de pasar al segundo apartado, analizaré un fragmento de la obra que me parece esencial por su lugar textual y porque en él podemos distinguir otras voces que también dirigen nuestra mirada.

Para hablar de una correspondencia entre fotografía y escritura, es importante cuestionarnos cómo se ha pensado esta relación; por ello, en el segundo apartado del capítulo repasaremos las similitudes y diferencias entre el arte visual y el arte verbal según la crítica ecrástica.

En un tercer y último apartado, retomaremos el enfoque de Salvador Elizondo y apuntaré que *Farabeuf* es parte de una trayectoria artística y el comienzo del proyecto elizondiano, en donde la escritura es el espacio de encuentro entre artes; finalmente, confrontaremos la postura de Elizondo con la crítica ecrástica.

1.1. Lentes y filtros

El nombre de este capítulo, “La mirada dirigida”, hace hincapié en uno de los primeros momentos del proceso fotográfico, aquel donde el sujeto dirige su propio cuerpo, su mirada, hacia un punto específico; “dentro del encuadre aparecen varias fotografías posibles cada vez que el fotógrafo mira a través del visor” (Freeman, *El ojo del fotógrafo*, 9) y el simple movimiento de la mano al disparar, el posicionamiento del sujeto, es ya una elección porque descarta las otras fotografías posibles. Prestar atención al fotógrafo es un parteaguas en la historia de la concepción de la fotografía pues no siempre fue así: en un principio, la tarea del mediador –entre la fotografía y lo fotografiado– era casi ignorada, como lo muestran las primeras explicaciones de lo que es la fotografía.

Geoffrey Batchen, en su obra *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*, indaga “en qué momento de la historia emergió el *deseo* de fotografiar y comenzó a manifestarse insistentemente” (41) y para ello, rastrea los primeros documentos donde se plasma dicho deseo y donde leemos las primeras definiciones de la fotografía: “la **reproducción espontánea** de las imágenes de la naturaleza” (39), según Daguerre, o el “procedimiento para conseguir que los objetos naturales **se dibujen** sin la ayuda del lápiz del artista” (59) [las negritas son mías], en palabras de Talbot¹⁰.

¹⁰ Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) y William Henry Fox Talbot (1800-1877) han sido llamados los padres de la fotografía moderna, pues el primero inventó el daguerrotipo, que “producía sobre una placa metálica una imagen directa de extraordinaria nitidez” (Fontcuberta, *Estética fotográfica*, 28); mientras que el segundo escribió *The Pencil of Nature* (1844), primer libro ilustrado fotográficamente, e inventó el calotipo, “una imagen sobre papel, algo borrosa debido a la textura del negativo, en la que debían prevalecer la gama tonal y las formas”.

En estas citas se vuelve evidente que el papel del fotógrafo no era esencial en los primeros momentos de la fotografía, pero seamos justos y pensemos que los significados y valores de la fotografía están determinados por su relación con otras prácticas sociales; para la época de Daguerre y Talbot, la naturaleza atrajo el interés de los llamados profotógrafos, y “la imposibilidad de una reconciliación o una separación de la naturaleza respecto a su otro, la cultura” (66) los llevó a realizar los primeros experimentos fotográficos, con el afán de aprehender la naturaleza.

Así, la fotografía fue en sus inicios el “modo de representación simultáneamente activo y pasivo, que dibuja a la naturaleza a la vez que le permite dibujarse a sí misma (...), que participa por igual en los ámbitos de la naturaleza y la cultura” (72). Su carácter mecánico y su aparente objetividad otorgaron a la fotografía un valor de credibilidad que nunca antes se había visto; “en otras palabras, la fotografía confirma que eso que estamos viendo existió realmente en el pasado, y ratifica que eso que estamos viendo es verdad” (Beceyro, *Ensayos sobre fotografía*, 113).

Hoy son más evidentes el artificio y la intervención del mediador –llámese “fotógrafo”– que decide qué mirar y nos dice a nosotros qué y cómo mirar, un intermediario que manipula –olvidémonos del Photoshop o las anteriores fotografías trucadas y pensemos en el proceso fotográfico–; “después de todo, ¿qué otra cosa es la fotografía sino manipulación de niveles de luz, tiempos de exposición, concentraciones químicas, gamas tonales, etc?” (Batchen, 211).

Sin embargo, el famoso “esto ha sido” que enuncia Roland Barthes (*La cámara lúcida*, 161) nos recuerda que el fotógrafo sujeta una cámara, y que es ésta la causante de que la fotografía mantenga cierto cariz de objetividad.

Es justo este vaivén entre objetividad y subjetividad el que me interesa señalar y que encontramos claramente en la cita inicial de Lartigue, quien buscaba mostrar la experiencia desde la subjetividad del cuerpo y las sensaciones que éste recibe (ruidos, olores) y, al mismo tiempo, transmitirla de manera objetiva, sin que la memoria alterara dicha experiencia.

Memoria, sentidos, objetividad y subjetividad son categorías esenciales que retomaré para confrontar esta concepción del fotógrafo con el trabajo de Salvador Elizondo en *Farabeuf*, pues así como el fotógrafo dirige nuestra mirada hacia cierto punto, será Elizondo quien nos guiará por la fotografía, nos dirá qué y cómo ver el mundo, el arte y hasta un suplicio chino.

Es conocida la anécdota de cómo Salvador Elizondo conoció la imagen del suplicio al hojear el ejemplar –recién adquirido por José de la Colina– del trabajo de Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, en donde aparecen varias fotografías y se menciona que “estos clichés fueron publicados, en parte, por Dumas y Carpeaux. Carpeaux afirma haber sido testigo del suplicio, el 10 de abril de 1905” (249). Sin embargo, los datos proporcionados por Bataille parecen no ser muy exactos, como señala Jérôme Bourgon, quien ha “compilado un gran número de imágenes fotográficas, álbumes de viajes, postales, textos (...) que constituyen un archivo digital centrado en la visión del otro construida a partir del fenómeno de la ‘tortura china’” (Sanz, “El cuerpo y la mirada”, 512).

Bourgon¹¹ identifica tres series de fotografías, de tres suplicios distintos en la misma época y mismo lugar: la primera refiere a la ejecución de Wang Weiquin en octubre de 1904 y consta de 16 fotografías; la segunda, constituida por 21 fotos, es sobre la ejecución de Fu-zhu-li el 10 de abril de 1905. De la tercera serie, sólo hay 5 fotografías y no se tienen más datos; la fotografía que aparece entre las páginas de *Farabeuf* es de esta última serie, pero rastrear sus anteriores apariciones no resulta nada sencillo, pues los tres suplicios han sido confundidos por más de un autor, como veremos a continuación (Bourgon, “Bataille et le supplicé chinois...”).

Bataille en *Las lágrimas de Eros* señala como fuentes el tratado del psicólogo francés Georges Dumas y el libro de Louis Carpeaux, *Pékin qui s'en va* (1913), no obstante, la investigación de Bourgon indica que tales autores refieren a suplicios distintos: Carpeaux no fue testigo presencial del suplicio como afirma Bataille, pero en su obra narra detalladamente la ejecución de Fu-zhu-li (segunda serie); en cambio, la fotografía que obsesiona a Bataille y a Elizondo, la encontró el primero en la obra de Dumas, donde “se cuestiona cómo las expresiones faciales o las reacciones corporales transmiten sentimientos como el miedo o el dolor”¹² (Bourgon, “Agony by proxy”), y pertenece a una serie de cinco “placas de vidrio con fotografías estereoscópicas positivas” sobre una ejecución no identificada.¹³

¹¹ Afortunadamente se encuentra en línea el proyecto de Bourgon, *Chinese Torture / Supplice Chinoise: approche iconographique, historique et littéraire d' une représentation exotique*, donde el interesado podrá encontrar información sobre la pena china y sus múltiples representaciones. Consulta en línea: <http://turandot.chineselegalculture.org/>

¹² “He comes to question how facial expressions or reactions of the body convey feeling like fear or pain” (sin paginación). La traducción es mía.

¹³ “Glass-plates with stereoscopic positive photographs”. La traducción es mía. La fotografía que aparece en *Farabeuf* es la cuarta de esta serie, catalogada por Bourgon con el título *Lingchi B, 5 cutting left leg*.

En *Farabeuf*, al igual que en *Las lágrimas de Eros*, encontramos huellas del suplicio descrito por Carpeaux, al mencionarse un “magnicidio” (*Farabeuf*, 33) y la falsa anécdota que cuenta que el castigo correspondiente al magnicidio era ser quemado vivo y que la pena fue cambiada por ser demasiado cruel: “Fu Chu... sea quemado... pena demasiado cruenta... infinita misericordia... Chu lí... muerte lenta” (31). La historia es falsa en más de un sentido (Bourgon, “Bataille et le supplicie chinois”), pero resulta interesante al exponer el suplicio como constructo social, que se ha edificado con base en complejos prejuicios, confusiones y poco rigor.

El trabajo de Bourgon es fundamental porque reconstruye uno de los cimientos de la relación entre Oriente y Occidente de principios del siglo pasado: la serie de fotografías que llegó a Europa en esa época, y el discurso alrededor de ellas –poco objetivo y basado en valores occidentales, como veremos a continuación– asentaron las bases para argumentar la superioridad moral del hombre occidental, frente a la deshumanización de las sociedades orientales, personificadas en los verdugos del suplicio; “la difusión de estas imágenes en libros y a través de postales jugó un papel clave en la interpretación que Occidente realizara de China y por extensión de ese otro constructo denominado Oriente” (Sanz, “El cuerpo y la mirada...”, 509). Las fotografías fueron muy populares en su época, tanto que se repartieron como postales, trazando así una tajante barrera entre “nosotros” y el “otro”, entre Oriente y Occidente, entre civilización y barbarie.

El interesante proyecto de Bourgon nos guía por la compleja controversia que la serie de fotografías suscitó, y en su ensayo “Agony by proxy. Voices, views and values about lingchi execution”, hace un recuento de las narraciones, tanto

occidentales como orientales, de la llamada *muerte de los cien pedazos*, con la finalidad de desentrañar todos los significados que implica el suplicio.

El propio término *suplicio* está relacionado en la tradición occidental con el cristianismo y, gracias a la figura de Cristo y de los mártires, se vincula con la salvación a través de la agonía y el espectáculo que produce. Ésta es la razón, según Bourgon, por la que las narraciones occidentales –exceptuando las hechas por británicos protestantes¹⁴– se enfocan en el dolor de la condena, calificando a la sociedad china como cruel e inhumana.

Curiosamente, las narraciones sobre el suplicio escritas por orientales no se centran en el dolor, sino en cuestiones legales y sociales; el mismo Bourgon comenta que esto se debe a que en la civilización china, el dolor no tenía el valor que tiene en Occidente, lo cual se muestra claramente al estudiar el sistema legal de este país, donde “el dolor no era el criterio para la clasificación de las penas” (“Agony by proxy”)¹⁵, pues la crueldad de penalidades como el *lingchi* no radicaba en el dolor del supliciado, sino en la exposición de sus restos¹⁶.

Farabeuf amalgama ambas tradiciones, recuperando de la tradición oriental el carácter “amoral” que cobra el castigo chino y, de la occidental, el carácter de espectáculo de la muerte; los nexos con el cristianismo no terminan ahí, pues recordemos que en la novela una de las tantas identidades del supliciado es la de Cristo: “es el rostro del Cristo... el Cristo chino... ¡Señor Abate!... ¡Su Santidad!...

¹⁴ Bourgon escribe que, ante el contenido visual propagandístico de las historias de mártires y santos, “los países protestantes son menos receptivos a las representaciones de las crueldades chinas que los países con un trasfondo católico” (sin número de página).

¹⁵ “Pain was not the criterion for grading penalties”. La traducción es mía.

¹⁶ Podemos agrupar el *lingchi* con penalidades como la exhumación y dispersión del cadáver, y la exposición de la cabeza después de la decapitación; las tres fueron legalizadas entre los siglos XI y XIV.

¡Monseñor!... ¡Eminencia!... ¡Su Santidad!... ¡Su Santidad!... ¡es el Cristo!... ¡es el Cristo, maestro!... ¡es el Cristo!” (147). Pero, a diferencia de los textos sagrados de esta religión, el dolor no lleva a la salvación, sino al placer.

Se han escrito varias teorías sobre el carácter amoral del *lingchi* en *Farabeuf*, entre ellas la de Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez, quienes escriben que en dicho texto “se privilegia el lenguaje por sí mismo a tal grado que, en un mundo en el que sólo persiste el lenguaje, la crueldad humana no resulta ser una exposición de moralidad ni de inmoralidad, sino simplemente es un acto amoral, neutro” (“La novela posmoderna en México”, 32).

Supongo que a más de un lector de *Farabeuf* le ha sorprendido la nula denuncia de la brutalidad del *lingchi*, lo que parece indicar cierta objetividad en la obra, sin embargo, esto no implica que en la novela no haya una postura ideológica del suplicio, pues aunque Elizondo no refiera a lo inhumano de la ejecución, orienta nuestra mirada hacia otros aspectos, tal como lo hace un fotógrafo, y el resultado –en mi opinión– termina siendo más violento que la sola denuncia del suceso.

Un ejemplo de lo anterior es el uso excesivo de contrarios –blanco y negro, mujer y hombre, ying y yang– y que la historia se desarrolle en Francia y China no es casual, pues representa la oposición entre Oriente y Occidente. Los opuestos que normalmente rigen el orden al complementarse, en *Farabeuf* se confunden y se fusionan, trastocando el equilibrio; así, París –estandarte de la civilización– será el escenario de un segundo suplicio: en manos de un hombre occidental, una mujer será ejecutada para repetir ese instante donde los dos grandes contrarios se unen: el placer y el dolor.

La tesis de Bataille será fundamental en esta nueva concepción del suplicio, donde la mirada elizondiana nos dirige hacia otros aspectos de la ejecución, que a continuación mencionaré y para cuyo análisis realicé una lectura de *Farabeuf* donde registré las formas de nombrar al llamado “suplicio”.

Con esta lectura observé que se menciona numerosas veces al supliciado, al personaje, pero no al evento. La segunda vez que la ejecución es nombrada –la primera sólo se le llama “*Leng-tch'é*” (27)– es mediante la siguiente frase: “rito sanguinario y solemne” (30), cuya carga ideológica y simbólica nos puede señalar hacia dónde guía Elizondo nuestra mirada; la sangre, representante de lo carnal, está entre dos vocablos que nos remiten a lo sagrado, y así, la comunión de lo humano y lo divino será la primera propiedad de esta ejecución.

Asimismo, la frase inserta el ajusticiamiento en una tradición específica, donde reina el orden –no el caos– y donde hay un proceder estipulado que regirá y controlará cada paso y cada detalle del suceso. A esta primera frase se le suman “suplicio milenario y ritual” (44), “ceremonia” (47) y “rito” (137), que apuntan a la misma dirección.

Un segundo grupo de frases para nombrar al suplicio se conforma por dos menciones: “el suplicio es una forma de escritura” (132) y “dramatización de un ideograma” (132); ambas logran enseñarnos la otra cara del suplicio, en la que cada tajo/trazo tiene un significado, y el cuerpo se convierte en un lienzo o una página en blanco. Es aquí también donde se relaciona el suplicio con el ideograma *liú* (Imagen 1), el cual se transforma en la abstracción del suplicio, un acto tan concreto y tangible que sangra.



(Imagen 1)
Salvador Elizondo
Número 6 (ideograma chino)
Tinta china sobre papel arroz, sin fecha
Colección particular

Con los ejemplos anteriores vemos cómo Elizondo detecta similitudes en dos objetos disímiles, cómo encuentra relaciones insospechadas que nos encaminan a cierta concepción del suplicio; sin embargo, sigo considerando que su enfoque es velado. Esto es más visible en el tercer y último grupo del corpus, conformado por sólo dos frases.

La primera –“se trata en esencia, en el *Leng Tch'e*, de un procedimiento de amputación por descoyuntamiento de los miembros en las articulaciones y viceversa” (148)– la podemos catalogar como la definición técnica, desde la medicina, del suplicio y que, al igual que en la siguiente frase, será la mirada del propio doctor Farabeuf la que nos guíe: “el *Leng Tch' é* por el contrario, es la exhibición tediosa de una inhabilidad manual extrema” (75), donde el simple adjetivo “tediosa” elimina la objetividad de la oración que, a diferencia de la anterior, no se trata de una definición técnica sino de la opinión personal del doctor Farabeuf.

En ambas muestras es el médico el que habla, y es a través de este personaje que Elizondo logra la objetividad al utilizar el lenguaje técnico y científico propio de la medicina. Curiosamente, Walter Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” para distinguir al pintor del fotógrafo o cámara, compara al primero con un mago, curandero, y al segundo con un cirujano; tal analogía nos es útil no sólo por acercar las dos profesiones del doctor Farabeuf, sino también porque encuentra el punto en común entre estas dos disciplinas.

Benjamin afirma que el cirujano, a diferencia del mago, “renuncia en el instante decisivo a colocarse frente a frente a su enfermo como hombre frente a hombre; más bien se adentra en él operativamente” (43). Las palabras del crítico parecen apuntar a

un predominio del fotógrafo sobre la persona, quien coloca su cámara como barrera entre él y el sujeto, degradado a objeto. Benjamin habla del fotógrafo como un operador, no un artista, que al igual que el cirujano, se distancia del sujeto fotografiado/paciente para mantener objetividad. Es ésta la actitud de Elizondo en *Farabeuf*, novela que escribe operativamente.

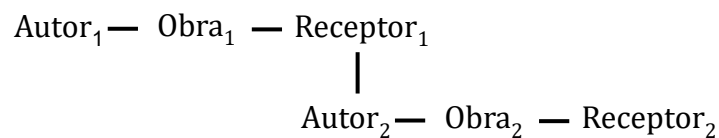
A continuación, antes de pasar al siguiente apartado, analizaremos un último ejemplo, un pasaje descriptivo de la novela que es fundamental porque en él se hace un detallado recorrido por la fotografía, por los personajes que en ella aparecen – Dignatario, verdugos, espectadores y supliciado– y la función que éstos desempeñan en el suplicio. Para facilitar el análisis tendré que dividir dicho extracto, pero antes creo importante mostrarlo completo.

El Dignatario se aleja y se coloca en el lugar en el que aparece en la fotografía. Desde allí ordena a los demás verdugos, mientras se enjuga las manos manchadas de sangre, que procedan al descuartizamiento. Cuatro de ellos ejercen una función pasiva aplicando la tensión de las ligaduras [...] Mira la fotografía. Analiza sus actitudes. El del extremo izquierdo de la foto mantiene el brazo en alto ejerciendo, con un esfuerzo mínimo, una simple presión o torsión digital en alguna de las ligaduras o torniquetes situados a espaldas del paciente [...] La eficacia absoluta de sus actos se retrata en la mirada serena dirigida hacia las manipulaciones del verdugo que aparece del lado izquierdo de la fotografía, en primer término de espaldas a nosotros [...] Hay otro verdugo situado a la izquierda del anterior –hacia la derecha en la fotografía– cuyo rostro no nos es posible ver. Es visible, sin embargo, un rasgo distintivo de su personalidad. Este hombre sostiene una estaca que por su posición, por su inclinación característica, es seguro que cumple la función de ejercer la fuerza mayor de todas cuantas se utilizan en esta operación [...] Esto no sería de mayor importancia si no fuera por el hecho de que la mano derecha del verdugo que maneja este torniquete no se crispa en torno a esta palanca como las proporciones y el peso probable de ella lo harían suponer [...] sino que por el contrario se posa, tal parece, delicadamente sobre el madero, en una posición semejante a como se toma el arco de un violín, plegando delicadamente, además, el dedo meñique hacia adentro y manteniéndolo sin tocar la palanca [...] Hay otro verdugo detrás del supliciado. Apenas son visibles su mano derecha y su frente [...] Es preciso tomar en cuenta la simetría de esta imagen. La colocación absolutamente racional, geométrica, de todos los verdugos. Aunque la identidad del verdugo situado a espaldas del supliciado no puede ser precisada, su existencia es indudable. Fíjate en las diferentes actitudes de los espectadores. Es un hecho curioso que en toda esta escena sólo el supliciado mire hacia arriba, todos los demás, los verdugos y

los curiosos, miran hacia abajo. Hay un hombre, el penúltimo hacia el extremo derecho de la fotografía que mira al frente. Su mirada está llena de terror [...] El suplicado es un hombre bellissimo. En su rostro se refleja un delirio misterioso y exquisito (141).

Una de las razones de por qué cité dicho fragmento es su lugar textual, pues en la primera edición de *Farabeuf* en 1965, la fotografía aparece junto a él¹⁷, dato esencial ya que “la significación de una imagen cambia en función de lo que uno ve a su lado inmediatamente después” (Berger, 37) y, al aparecer tan próximo a la imagen, el fragmento señalado sirve de guía y de lente para observar y entender el ritual del suplicio.

Al igual, el fragmento es útil para empezar a distinguir las diferentes tríadas que componen la obra. Ya en la introducción aludí a la definición de ecfrasis de Heffernan, “la representación verbal de una representación visual” (“Ekphrasis and Representation”, 299), en donde la conocida tríada Autor- Obra- Receptor se amplía y el receptor se convierte en autor de una segunda obra, lo que podemos esquematizar de la siguiente forma:



¹⁷ Esto no ocurre en todas las ediciones de la obra, como señala Martha Patricia Reveles, “en la primera edición de *Farabeuf*, 1965, la reproducción de la fotografía del Leng Tch’e está en la página derecha; ubicada después del inicio de la tercera parte de la ecfrasis, que se enfoca en los verdugos [...] La reproducción abarca casi la totalidad de la página y sólo tiene un estrecho margen en el lado izquierdo. También se encuentra en la página derecha en la edición de 1985, de la SEP y la editorial Joaquín Mortiz. Mientras que la edición de El Colegio Nacional, de 1994, para mi sorpresa, no la incluye. Por su parte, en el libro editado por Alfaguara aparece en la página opuesta (derecha) a la página donde hallamos la segunda parte de la ecfrasis. Por último, en la edición del Fondo de Cultura Económica que conmemora los 40 años de la primera edición de *Farabeuf*, la reproducción aparece en la página opuesta (derecha) a aquella donde se lee la primera parte de la ecfrasis y el inicio de la segunda” (Reveles, “Una lectura del tiempo”, 23).

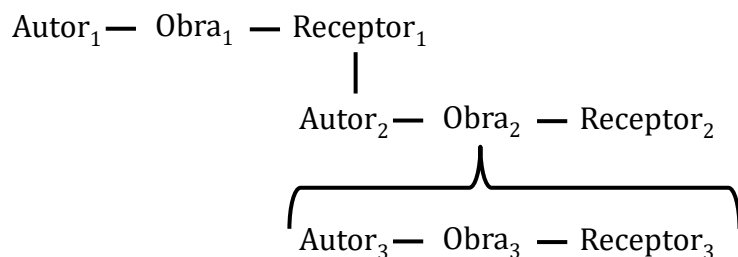
Siguiendo dicho esquema, veremos que la obra₂ no es una copia idéntica de la obra₁, sino que es la interpretación del autor₂ (también receptor₁), y así la obra₁ "se convierte en tantos textos como miradas se fijan en él. Y es que, en el acto mismo de describir, el artista selecciona, reorganiza, jerarquiza; resignifica" (Pimentel, 2008). Al sumar esta segunda tríada, las miradas se multiplican, ya no estamos frente a la obra visual –llámese pintura o fotografía– mirando con nuestros propios ojos, sino que miramos a través de lentes que enfocan nuestra mirada hacia ciertos puntos, y filtros que modifican la obra₁.

Si enfocar ya implica una decisión del fotógrafo, el uso de ciertos lentes y filtros acentúa siempre la intención del artista, pues conlleva a una reflexión premeditada sobre el estilo y composición que se desea; así también funciona la ecfrosis pues al representar, invariablemente el escritor interviene y manipula conscientemente la obra₁ y, como un lente, no sólo registra lo representado, sino que también acerca, detalla, a la vez que limita. Es la ecfrosis también un filtro¹⁸, en la medida que modifica ciertos aspectos seleccionados conscientemente, alterando las relaciones entre los elementos de la representación visual.

La analogía de estos elementos fotográficos sirve para comprender algunos mecanismos de la ecfrosis, la cual constituye una forma diferente de mirar; tanto en la fotografía como en la ecfrosis, interviene un mediador, cuya mirada nos orienta y enriquece nuestra propia visión. El objeto artístico resultante –ya sea una fotografía o un texto ecfrostico– permite entonces, un abanico de miradas.

¹⁸ El filtro fotográfico es el "material transparente –cristal, acetato o gelatina– que modifica la luz que lo atraviesa. Los de color, por ejemplo, absorben selectivamente algunas longitudes de onda de la luz, dejando pasar al resto" (Langford, *La fotografía*, 216).

Esto último es claro en el fragmento ya citado, donde veremos el suplicio a través de la mirada del doctor Farabeuf, autor de otra fotografía y el responsable de una tercera tríada, como muestra el siguiente esquema,



donde *Farabeuf o crónica de un instante* (la obra₂) de Salvador Elizondo (autor₂ y receptor₁) acoge una tercera obra -fotografía-, cuyo creador (autor₃) será un personaje dentro de la diégesis¹⁹. Esta tercera tríada trae consigo muchos problemas, comenzado con el del autor.

El autor de esta supuesta fotografía es el doctor Farabeuf, a quien también suponemos narrador del pasaje, debido a las explicaciones técnicas, a su presencia en el suplicio como espectador y por ser autor de la fotografía. Así como Bajtin utiliza el término “polifonía”²⁰ para demostrar que un personaje puede diferir ideológicamente de su autor, yo afirmo que también la visión de un personaje puede ser independiente

¹⁹ “Usted, acompañado de su amante (sí, doctor Farabeuf, *de su amante*), con grandes trabajos, tratando de que su aparato fotográfico no se mojara (...) se abrió paso a codazos y empujones entre una muchedumbre estupefacta hasta conseguir profanar y perpetuar esa imagen única en la historia de la iconografía erótico-terrorística” (*Farabeuf*, 67).

²⁰ Categoría que utiliza Mijail Bajtin al analizar la obra de Dostoievski, en la cual “el héroe posee una autoridad ideológica y es independiente, se percibe como autor de una concepción ideológica propia y no como objeto de la visión artística de Dostoievski” (*Problemas de la poética de Dostoievski*, 13).

a la de su creador, y que *Farabeuf* recoge tanto la mirada del autor, como las de los personajes.

Al intentar completar esta tercera tríada nos preguntamos si la obra₃ sería igual a la obra₁; para aclarar la confusión propongo utilizar la tesis del cuento de Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, donde la mirada del autor y el bagaje de éste (cultural, psicológico, personal) sí dotan de significado a la obra. Recordemos que el original personaje “no quería componer otro Quijote –lo cual es fácil– sino *el Quijote*” (446), y parece que logra su meta cuando leemos dos pasajes idénticos, uno del *Quijote* de Cervantes y otro del de Menard. La agudeza de Borges no termina aquí, pues los comentarios de los lectores de Menard son una prueba más del humor del argentino:

Madame Bachelier ha visto en ellas una admirable y típica subordinación del autor a la psicología del héroe; otros (nada perspicazmente) una *transcripción* del Quijote; la baronesa de Bacourt, la influencia de Nietzsche (...) El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico (449).

Así, el *Quijote* de Menard se diferencia del de Cervantes, no en las palabras sino en la visión y lo que éstas significan; en términos lingüísticos podríamos decir que el cambio está en el significado, mientras que el significante permanece. Si aplicamos tal tesis en la obra de Elizondo, aceptaremos que existe una tercera obra –una segunda fotografía– cuyo autor es el doctor Farabeuf (autor₃), y aquí surge otro problema, pues ¿la fotografía que aparece en la novela es la obra₁ o la obra₃?

La cita anterior de *Farabeuf* es justamente el punto decisivo para proclamar que también es la obra₃, pues al ser narrado por el doctor, éste dirige nuestra mirada como un fotógrafo y su minuciosa descripción permite “presentar el objeto ante los

ojos”²¹; será el pasaje citado una guía que señale aquellas variaciones entre las dos obras (obra₁ y obra₃) y nos muestre la visión personal del doctor Farabeuf.

Un ejemplo de esto podría ser la analogía del violín –“la mano derecha del verdugo [...] se posa, tal parece, delicadamente sobre el madero, en una posición semejante a como se toma el arco de un violín, plegando delicadamente, además, el dedo meñique hacia adentro y manteniéndolo sin tocar la palanca” (142)– que en un principio parecería fuera de contexto, pero su mención, más que describir la postura del verdugo, nos sugiere una concepción distinta del suplicio –la del personaje– que será constante en toda la obra: el suplicio y la cirugía como artes.

La mención del violín es clave, pues el verdadero doctor Louis Hubert Farabeuf (1841-1910) en su *Précis de manuel opératoire*, utiliza la analogía del violín para explicar un procedimiento quirúrgico²²; que Elizondo retome la analogía del médico francés nos indica que el médico también participa en la construcción de la concepción del suplicio.

Así, cuando vemos la fotografía casi al final de la obra de Elizondo, se articulan en ella la mirada de aquel fotógrafo cuyo nombre ignoramos (autor₁), de Elizondo (autor₂), del doctor Farabeuf intradiegético (autor₃) y del doctor Farabeuf extradiegético; eso si no tomamos en cuenta los numerosos discursos que envuelven esta imagen y que esbocé anteriormente.

²¹ Hermógenes define la *ekphrasis* como “una descripción extendida, detallada, vívida, que permitía ‘presentar el objeto ante los ojos’” (Pimentel, “Ecfraisis y lecturas iconotextuales”, 205).

²² “faire mordre l' instrument sur la moitié de la circonférence du membre, comme dans un arpège on fait porter l'archet successivement sur les quatre cordes du violon” (Farabeuf, *Précis de manuel opératoire*, 162). Hacer que el instrumento muerda el miembro por la mitad de la circunferencia, así como en un arpeggio se hace pasar el arco sucesivamente sobre las cuatro cuerdas del violín.

Ya que sabemos a quién pertenece la voz narrativa del fragmento analizado, es necesario cuestionarnos desde dónde y a quién se dirige tal narrador, con la finalidad de saber más sobre aquella mirada que nos orienta.

Inmediatamente antes de la cita, nuestro narrador se coloca como espectador del suplicio y relata lo sucedido antes del instante congelado –el inicio del ritual–; y es justo donde comienza el fragmento mostrado donde aparece la fotografía –“el Dignatario se aleja y se coloca en el lugar en el que aparece en la fotografía”– convirtiendo ésta en un punto de referencia temporal y espacial; temporal debido a que se relata un antes, un durante y un después de la toma fotográfica, y espacial porque acomoda a los personajes dentro de un marco. Al indicar que “hay otro verdugo situado a la izquierda del anterior –hacia la derecha en la fotografía”, sitúa tanto la mirada del narrador como la del lector frente a la escena, ubicando espacialmente a los personajes y a los receptores, trazando la tajante barrera entre ellos y nosotros. De este último verdugo se menciona que su “rostro no nos es posible ver”, frase fundamental para, por un lado, acentuar los límites de la fotografía y, por el otro, alentar al lector para que cruce esos límites.

Otro problema que se suma al de la multiplicidad de autores, miradas y obras, es el del receptor, pues el receptor₂, que seríamos nosotros, los lectores de *Farabeuf*, forzosamente se convierte también en receptor₁ –al aparecer la fotografía dentro del escrito–, y en receptor₃, pues líneas como “mira la fotografía. Analiza sus actitudes”, al estar en segunda persona del singular, apelan tanto al receptor₃ intradieгético, como a nosotros, y es entonces cuando comenzamos a ver y hacer lo que el doctor y Elizondo desean.

El análisis anterior es útil para comprender los mecanismos que utiliza Elizondo para “hacernos ver”, sin embargo el fragmento mostrado es sólo una de las tantas miradas que conforman *Farabeuf*, y aquella multiplicidad de miradas y voces narrativas conducirá a una pluralidad de perspectivas, unidas por la fotografía.

1.2. Un marco teórico

Como comenté en un inicio, la fotografía es el hilo conductor de *Farabeuf* y también de esta tesis, es por ello que decidí abordar la novela desde una teoría que se enfocara en la relación entre representaciones verbales y representaciones visuales, una teoría que profundizara en el carácter intertextual de la obra. Esta decisión me llevó a adentrarme en la teoría de la ecfrosis y que, a su vez, hizo que me encontrara con más dudas que respuestas.

¿Es posible traducir fidedignamente de la imagen a la palabra? ¿Qué sucede con las categorías de espacio y tiempo? ¿Es la obra₂ dependiente de la obra₁? Aquí entra el problema del receptor, pues el receptor₂ puede, o no, ser también receptor₁, ¿habrá diferencia entre estos dos posibles receptores? ¿Cómo será nuestra interacción con la obra₁, después de leer la obra₂? Son dudas que teóricos como Heffernan (1993), Mitchell (1986), entre otros, han intentado responder al establecer una teoría de la ecfrosis, la cual, en los últimos setenta años se ha ido moldeando y dista mucho de ser uniforme y rígida.

Las discusiones comienzan desde la misma definición de ecfrosis; en Hermógenes, en el siglo III d. C., encontramos que la *ekphrasis* es “una descripción

extendida, detallada, vívida, que permitía ‘presentar el objeto ante los ojos’” (Pimentel, 205).

Desde entonces el término ha evolucionado radicalmente, ya que después de años en el olvido fue retomado por distintos teóricos como Jean Hagstrum (1959) o Leo Spitzer (1962): “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica” (citado en Pimentel, 206), en donde se acota el término al referirse únicamente al arte pictórico, pero continúa utilizando el vocablo *descripción* que James Heffernan reemplazaría posteriormente por *representación* (con la definición ya mencionada y donde da entrada a la fotografía), hasta llegar a Claus Clüver quien suma a las representaciones visuales, “textos reales o ficticios compuestos en un sistema sígnico no verbal” (Clüver, “Quotation, Enargeia...”, 36), y quien reemplaza el término de Heffernan de “representación verbal”, por “verbalización”.

Todas las definiciones citadas recalcan la relación con un algo anterior (sea “objeto”, “arte pictórico”, “representación visual” o “texto no verbal”), pero es interesante que el concepto de efrasis, en lugar de acotarse, a medida que pasa el tiempo es cada vez más incluyente, ya que aquella descripción detallada de la que habla Hermógenes es sólo un tipo de representación.

Para ahondar en la diferencia entre representación y descripción, utilizaré el texto “Fronteras del relato”, en el que Gerard Genette marca la clásica división entre mimesis y representación, y a esta última, a su vez la divide en narración (representaciones de acciones o acontecimientos) y descripción (representaciones de objetos o personas): “la narración restituye, en la sucesión temporal de su discurso, la sucesión igualmente temporal de los acontecimientos, en tanto que la descripción

debe modelar dentro de la sucesión la representación de objetos simultáneos y yuxtapuestos en el espacio” (203).

Por momentos, Genette duda de tan tajante oposición, y son interesantes los ejemplos que utiliza para explicar las dos funciones diegéticas de la descripción al dar cuenta de ello; la primera función que Genette analiza es el carácter ornamental, “el ejemplo más célebre es quizá la descripción del escudo de Aquiles en el canto XVIII de la *Iliada* [...]; [la segunda] es de naturaleza a la vez explicativa y simbólica: los retratos físicos, las descripciones de vestimentas y de moblajes” (202). Genette explica la primera con el prototipo de ecfrosis, el escudo de Aquiles, donde por una parte es cierto que el tiempo se detiene y se hace un paréntesis en el conflicto bélico, pero no se trata de un pasaje quieto, pues aquellas imágenes esculpidas en el escudo “cobran vida” y comienzan a moverse: las novias salen, se oyen cantos y jóvenes danzan; por un momento olvidamos que toda la escena sucede en un escudo, hasta que aparecen animales de oro y estaño y pastores de oro que nos recuerdan que la guerra sigue y que la alegría sólo tiene lugar en el escudo. Al utilizar este ejemplo, Genette parece susurrarnos que la descripción no siempre es estática.

Al relacionar Genette lo espacial con lo pictórico, se apega a los estudios clásicos, según los cuales las llamadas artes visuales o espaciales (arquitectura, pintura y escultura) son aquellas que pueden percibirse en un abrir y cerrar de ojos, mientras que las artes verbales o temporales (literatura, cine, danza y música) necesitan cierto tiempo para su apreciación. Lessing, el representante de esta postura, “argumenta que la pintura y la poesía emplean sistemas de signos diferentes e incompatibles, siendo los signos de la pintura simultáneos o sincrónicos, y los de la

poesía, diacrónicos o distribuidos en el tiempo”²³ (citado por Bryson, “Intertextuality...”, 183).

Con la llegada de la fotografía el problema se complica, pues aunque podríamos etiquetarla como arte espacial, al percibirla en un instante, ésta rompe con los esquemas tradicionales de tiempo y espacio. “La fotografía es aparentemente un procedimiento en el que la *posición* es *ocupada* durante un *único instante*, donde el tiempo *fugaz* es interrumpido en el *espacio de un único minuto*” (Batchen, *Arder en deseos*, 94): en la fotografía, fugacidad y fijeza, pasado y presente son categorías que se entremezclan.

Sin embargo, los artistas logran rebasar los límites de su lenguaje, y así encontramos los barridos fotográficos²⁴, cuadros como *La danza de Salomé* de Benozzo Gozzoli (Imagen 2)²⁵ u obras como *Farabeuf*, que hacen que nos preguntemos si sigue funcionando nuestra clasificación.

Creo importante detenerme en este aspecto porque en las últimas décadas los esfuerzos de teóricos, tanto de la literatura como de la imagen, han conducido a la exploración del significado y uso del término *imagen* en distintos discursos académicos –crítica literaria, historia del arte, filosofía– y otras prácticas sociales y culturales (Mitchell, *Iconology*, 9). Este tipo de estudios ha abierto el diálogo entre las artes, y sus resultados no son exclusivamente con respecto a la ecrasis, también el

²³ “Lessing argues that painting and poetry employ different and incompatible systems of signs, the signs of painting being simultaneous or synchronic, the signs of poetry being diachronic or distributed in time”.

²⁴ En los barridos fotográficos, “al dejar abierto el diafragma de la cámara por un periodo prolongado, la foto resultante nos muestra, en una sola placa, el desarrollo de toda una acción” (Gutiérrez, “El tiempo en *Farabeuf*”, 13).

²⁵ Que “puede aspirar, si no al movimiento, al menos a la posibilidad de representar múltiples instantes” (Gutiérrez, 14).



(Imagen 2)
Benozzo Gozzoli
La danza de Salomé
Temple sobre tela, 1461-1462
National Gallery of Art, Washington

reciente concepto de “poéticas visuales” de Mieke Bal es producto de tal acercamiento pues, en pocas palabras, consiste en retomar categorías propias del análisis visual (perspectiva, color, composición, etc.) para usarlas en el análisis literario.

¿Y qué papel juega la ecfrosis en esta polémica? Mediante la ecfrosis, se ha buscado reconciliar aquellas dos artes tan ontológicamente distanciadas por las tradiciones académicas. Autores como Murray Krieger consideran la ecfrosis el modo de congelar el tiempo en el espacio, mientras que Wendy Steiner la equipara con el llamado *pregnant moment* del arte visual, “en el cual el poema aspira a la eternidad atemporal de la pintura de acción paralizada”²⁶ (Citada por Heffernan, “Ekphrasis and representation”, 301).

Pregnant moment es traducido al español como *momento preñado, narración contenida o potencial*; yo prefiero traducirlo como *narración latente*, pues el término asemeja un oxímoron en el cual confluyen lo liberado y lo contenido, además resulta casi sinestésico el usar la palabra *latente* por ser una imagen visual, táctil y auditiva.

Para explicar el término *narración latente*, tomemos como ejemplo la pintura *El cumpleaños* (Imagen 3), donde Marc Chagall plasma el instante previo al beso entre dos personas; la carga narrativa de esta pintura es evidente, pues muestra el clímax de la acción y apela al lector al estimular su imaginación. La narración latente es justamente aquella carga de narratividad contenida en el arte visual, el cual exige un receptor que despliegue su narración, que sepa leer –ya no caracteres sino trazos, color, ritmo, etc.– y que desentrañe su historia.

²⁶ “In which a poem aspires to the atemporal eternity of the stopped-action painting”.



(Imagen 3)
Marc Chagall
El cumpleaños
Óleo sobre cartón, 1915
Museum of Modern Art, Nueva York

El método de Heffernan, al estudiar la ecfrosis de un largo periodo temporal y en ejemplos muy diversos, desde Homero hasta Ashbery, se opone a lo categórico de las afirmaciones de Krieger y Steiner, pues Heffernan encuentra que algunas obras parecen cumplir lo ya dicho, mientras que otras demuestran que la ecfrosis puede desplegar aquella narratividad latente en la obra visual, otorgándole a ésta la temporalidad que le fue negada. El trabajo de Heffernan nos dará pautas para el análisis posterior, sobre todo su estudio sobre el poema “Ode on a Grecian Urn” de John Keats que, como veremos a continuación con la traducción de Julio Cortázar, alberga ambas posturas al frustrar y animar simultáneamente el impulso narrativo.

¿Qué deidades son esas, o qué hombres? ¿Qué doncellas rebeldes?
¿Qué rapto delirante? ¿Y esa loca carrera?
¿Quién lucha por huir?
¿Qué son esas zampoñas, qué esos tamboriles, ese salvaje frenesí?
(Cortázar, *Imagen de John Keats*, 270)²⁷

Los versos anteriores ejemplifican el concepto de narración latente pues parece que el receptor (r₁) acepta la carga semántica de la obra visual y se propone escucharla, y quizá “traducirnos” (como a₂) lo que ésta tenga que decir. Pero en el transcurso de los versos, Keats “suprime el impulso narrativo que la ecfrosis normalmente libera, pues no simplemente intercambia el lenguaje temporal por el espacial”²⁸ (Heffernan, *Museum of Words*, 305) como demuestran versos posteriores:

Osado amante, nunca, nunca podrás besarla
aunque casi la alcances, mas no te desesperes:
marchitarse no puede aunque no calmes tu ansia,
¡serás su amante siempre, y ella por siempre bella! (Cortázar, *Imagen de John Keats*, 271)²⁹

²⁷ “What men or gods are these? What maidens loth? / What mad pursuit? What struggle to escape? / What pipes and timbrels? What wild ecstasy?”

²⁸ “Keats suppresses the narrative impulse that ekphrasis typically releases, he does not simply exchange the language of temporality for the language of spatiality”.

²⁹ “Bold Lover, never, never canst thou kiss, / though winning near the goal –yet, do not grieve; / she cannot fade, though thou has not thy bliss, / for ever wilt thou love, and she be fair”.

Tales versos nos recuerdan la conocida paradoja de Zenón, pues el amor no podrá consumarse debido a que el amante, como en aquella infinita carrera entre Aquiles y la tortuga, jamás será capaz de alcanzar a su amada. No podríamos hablar aquí de un despliegue narrativo, como sí es el caso de la famosa aparición del escudo de Aquiles en la *Iliada*, pero tampoco de narración latente y tiempo congelado, pues Keats “habla con el lenguaje de la temporalidad, que es paradójica y repetidamente afirmada por la negación” (305), es decir, que insinúa un tiempo paradójico, donde el movimiento es innegable y a la vez imposible; este manejo de tiempo es el que más similitudes tiene con *Farabeuf*, lo cual desarrollaré más adelante.

Como bien demuestra Heffernan, es la obra misma la que nos señala qué teoría y qué aspectos de ésta nos servirán para estudiarla, por ello es necesario poner un marco en el amplio plano de la ecrasis y centrarnos en el objeto de estudio de esta tesis: la relación entre una fotografía anónima de principios de siglo sobre un suplicio chino, y *Farabeuf o la crónica de un instante* de Salvador Elizondo.

1.3. Un zoom al ojo, a la mano, a la pluma

La impresión de Salvador Elizondo al ver la fotografía de un suplicio chino de principios del siglo XX, en el libro *Las lágrimas de Eros* de Georges Bataille, fue tal que lo llevó a escribir *Farabeuf o crónica de un instante*, su obra maestra, a la temprana edad de 31 años.

El carácter inolvidable del rostro del supliciado, un ser andrógino que miraba extasiado el cielo mientras los verdugos se afanaban en descuartizarlo, revelaba algo así como la esencia mística de la tortura. Esa imagen se fijó en mi mente a

partir del primer momento que la vi, con tanta fuerza y con tanta angustia, que a la vez que el sólo mirarla me iba dando la pauta casi automática para tramar en torno a su representación una historia, turbiamente concebida, sobre las relaciones amorosas de un hombre y una mujer, me remitía a un mundo que en realidad todavía no he desentrañado totalmente: el que está involucrado en ciertos aspectos de la cultura y el pensamiento de China (Elizondo, *Autobiografía precoz*, 56).

Afortunadamente, los que estudiamos a Salvador Elizondo contamos con sus diarios, artículos y autobiografía que comentan tanto la experiencia del escritor al concebir su obra, como las cuestiones teóricas detrás de su narrativa; dichos escritos son fundamentales para este primer capítulo, pues servirán para mostrarnos la mirada de Elizondo ante ciertos problemas de la ecrasis, asimismo, son huellas de la propuesta que desarrolló en su proyecto de escritura: un proyecto que abarcó la obra completa del mexicano, un proyecto que encontró en la escritura un lugar donde todas las artes confluyen; su trabajo fue incluyente, al usar la literatura como medio para expresar sus demás pasiones.

Los diarios del joven Salvador (publicados recientemente en fragmentos por Paulina Lavista en el Fondo de Cultura Económica) demuestran que éste fue cautivado desde su juventud por el arte y la idea romántica del artista. En los diarios de 1949 a 1952 encontramos al “artista adolescente”, como lo llama Paulina Lavista, estudiando la preparatoria en Canadá y experimentando en diversas artes: practica piano y compone, escribe su “primer escrito filosófico serio” (Elizondo, *Diarios*, 31), una docena de sonetos para la enamorada del momento y un ensayo sobre el ballet, publica uno sobre música para el periódico de la escuela; también empieza su “teoría general de la arquitectura” (38) y miles de ideas para cuadros rondan en su cabeza.

Dostoievski, Platón y Da Vinci son sólo algunos autores de los tantos que devoró en esa época, con la sed de conocimiento que desde entonces manifestaba.

La idea de abandonar el colegio y vivir como el artista que era, impulsó al joven Elizondo a escribir a su padre; a continuación se encuentra un fragmento de la respuesta de éste a los deseos de su hijo, fechada el 5 de noviembre de 1949.

Estoy encantado de que te dediques al *arte* ¿pero te das cuenta de todas las actividades que esta palabra entraña? ¿Vas a dedicarte al arte en cuanto se refiere a no ir a la peluquería, andar sucio y mal vestido, o realmente vas a escoger una de sus ramas? Mucho me gustaría que fueras pintor, escultor, músico, en fin algo definido y no una profesión tan abstracta como la de *artista*. Tus intenciones de irte a París cuentan con todo mi apoyo (35).

Aunque hoy coloquemos a Elizondo en el ámbito de la literatura, vemos que su camino no siempre llevó esa dirección y esto es claro también al leer sus artículos periodísticos, recopilados en *Contextos*, *Estanquillo* y *Pasado anterior*³⁰. Como bien afirma Pereira al estudiar la llamada “generación de medio siglo”, de la cual Elizondo formaría parte, “la crítica que todos ellos desarrollaron durante varios años en revistas y suplementos literarios abarcaba por igual la música, la pintura, el teatro, el cine, la poesía, el cuento, la novela y el ensayo. Podríamos afirmar que no hubo un solo territorio del quehacer intelectual que no hubiera sido tocado por la incisiva actividad crítica del grupo” (“La Generación de Medio Siglo”, 29).

Esta actividad crítica, aunada a la lectura de Ezra Pound y Stéphane Mallarmé, y a su propia incursión en otras manifestaciones artísticas –la pintura y el cine– llevarán a Elizondo a crear una obra plagada de referencias e intereses poco frecuentes en la

³⁰ *Contextos* publicada en 1973 recopila textos escritos entre julio de 1971 y enero de 1973; *Estanquillo* (Vuelta, 1992) y *Pasado Anterior*, compuesto por artículos publicados en el diario *Unomásuno* y su suplemento cultural entre los años 1977 y 1979, y publicados por el Fondo de Cultura Económica en el 2007.

literatura, por lo menos en la literatura mexicana de esa época³¹; y en dicha obra encontraremos esbozada una teoría del arte y de sus distintas expresiones. Creo firmemente que la preocupación por reconciliar las distintas –y distantes por la tradición– artes, fue constante.

Farabeuf o la crónica de un instante será así el primer intento del artista por proponer una conjunción entre la literatura y la fotografía, y por ello debemos confrontar su mirada con las discusiones de la ecfasis mencionadas anteriormente: las distintas concepciones de ecfasis, la diferencia entre representación y descripción, el enfrentamiento entre el arte verbal y el arte visual, y la noción de narración latente.

En la obra de Elizondo podemos ver lo que las discusiones teóricas posteriores plantearon, y aunque en algunos escritos reafirma la división clásica entre las artes – “la escritura (exposición de la idea en el tiempo) la pintura (disposición de la idea en el espacio)” (Elizondo, “Tractatus rethorico-pictoricus”, 62)–, su universalidad y acercamiento a tradiciones distintas lo pusieron al tanto de los múltiples intentos, desde la práctica, desde la misma literatura, de Apollinaire, Tablada, Pound, cummings y otros por “introducir elementos visuales legibles en el texto o por convertir el texto en una cosa visible y legible a la vez” (Elizondo, *Pasado anterior*, 76). La primera mitad del siglo XX estuvo plagada de estos empeños por renovar el lenguaje –sobre todo

³¹ “Salvador Elizondo declaraba que había hecho su obra, o más bien, como él diría: los proyectos o los fantasmas de su obra, en un ‘apartamiento de una cierta tradición literaria’. Es verdad que este escritor autodefinido como un *lonely crab* solía escribir acerca de asuntos y temas infrecuentes en la literatura de habla española y que por ello se le puede clasificar en una escasa zona de inclasificables” (De la Colina, “El periodista de la Verandah”, 15). También Margo Glantz hace alusión a la excentricidad de *Farabeuf* al escribir que “presenta características singulares dentro del contexto en que surgió, sin regiones transparentes, sin indios ensombrerados, sin mujeres enlutadas, sin caciques rencorosos, sin esquemas sociológicos del México posrevolucionario, sin *argots* de adolescentes, *Farabeuf* parecía ser mexicana sólo por el sello editorial, o porque el autor había nacido en la Ciudad de México, D. F., en 1932” (Glantz, *Farabeuf: escritura barroca y novela mexicana*, 17).

poético– y fusionarlo con otros lenguajes artísticos, y fue precisamente Salvador Elizondo uno de los que dieron a conocer en México tales propuestas.

En el artículo “Texto legible y texto visible”, ejemplo de su labor de difusión, Elizondo hace un recorrido histórico, desde el origen de las escrituras primigenias – pictográficas todas ellas– hasta los múltiples proyectos de escritores “quienes más afanosamente se han preocupado por darle un contenido menos legible y más visible al poema o al texto” (11). El mexicano postula que tales propuestas son viables si consideramos el carácter espacial del *texto*, definiendo a éste como “sucesión de signos sobre un espacio para dar por resultado un significante legible en lo que respecta a la escritura” (7). Esto último funciona como un camino de dos vías al evocar la espacialidad del texto, y también al convertir el arte visual en composiciones legibles.

Encontramos un ejemplo de ello en la obra del pintor Francisco Icaza, quien desde la pintura acompaña a su amigo de la infancia Elizondo, en sus inquietudes, y cuyos cuadros abordan –ahora desde la pintura– la visualidad de la escritura. Las obras de ambos artistas son resultado de las pláticas que nutrieron su larga amistad, por lo cual creo pertinente examinar algunos cuadros de Icaza, para visualizar la propuesta elizondiana sobre el enfrentamiento entre arte visible y arte legible.

Cuadros como *Escritura Azul* (Imagen 4) o la pintura sin título (Imagen 5) de Francisco Icaza nos remiten instantáneamente a la escritura: quizá es escritura china —se pregunta un receptor— o quizá una escritura imaginaria, pero indudablemente hay ahí un mensaje oculto que el receptor desea decodificar. La simbiosis entre escritura y pintura es innegable, debido a que aparecen elementos que la tradición liga



(Imagen 4)
Francisco Icaza
Escritura azul
Óleo sobre tela, 2005



(Imagen 5)
Francisco Icaza
Sin título
Óleo sobre tela
Colección privada

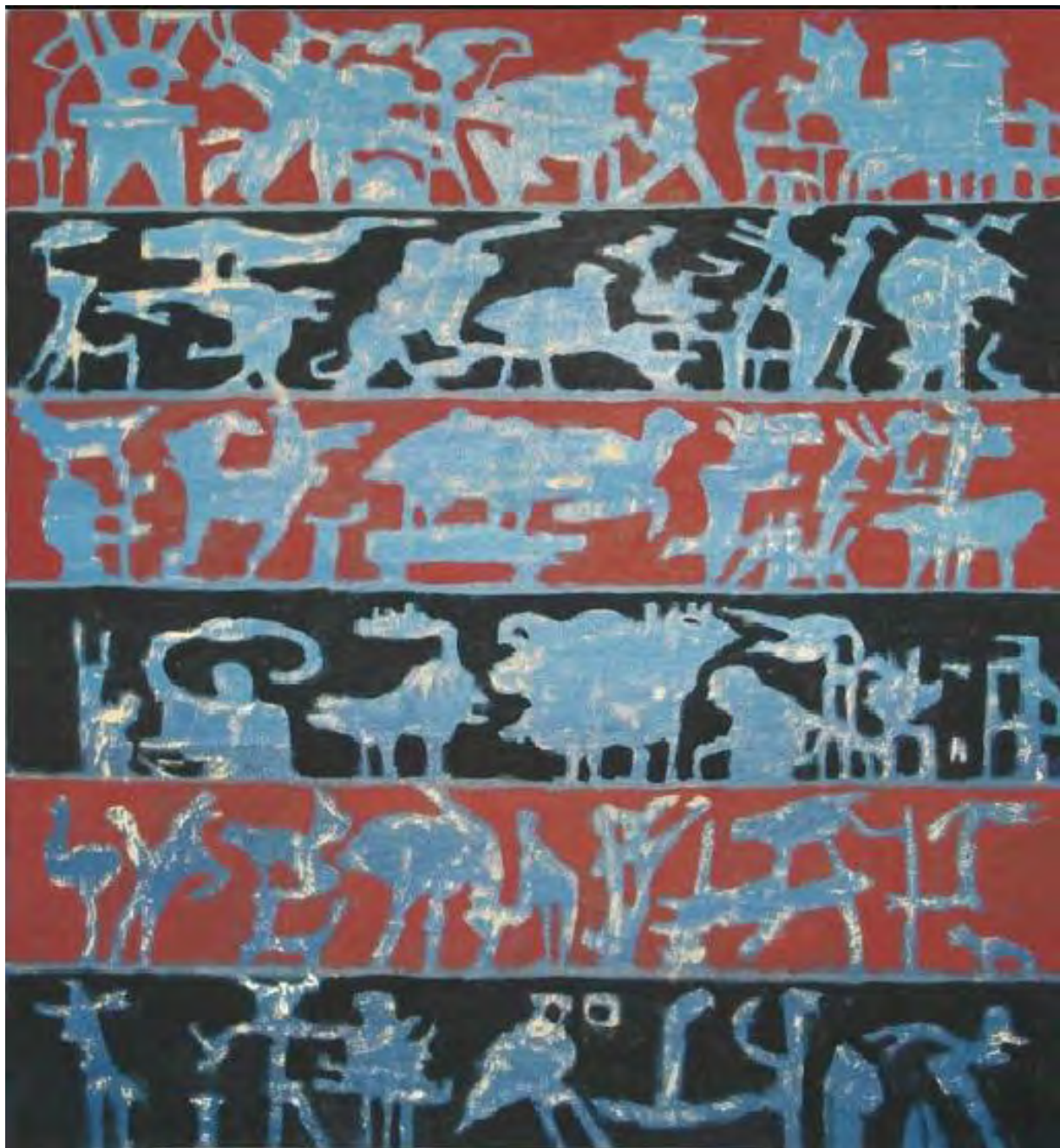
con una u otra manifestación; es así el caso del renglón, una unidad que regula y limita la superficie del texto, que condiciona los mecanismos físicos de la producción y de la recepción, y que al aparecer en pinturas como las ya mencionadas, alude a la estructura occidental de la escritura; es decir, que el cuadro nos proporciona una pauta de lectura y así como nuestros ojos se deslizan de renglón en renglón al leer, utilizamos la misma operación mecánica para ver y leer tales cuadros.

El renglón es fundamental en la escritura, pues ha acompañado a ésta desde sus orígenes y en diversas culturas, y me parece interesante mencionarlo debido a que es un elemento claramente espacial³² –al tratarse de líneas en una superficie– que implica una temporalidad –el movimiento.

Otros elementos visuales contribuyen a la legibilidad del arte visual, como sería el caso del tono en *Escritura azul*, donde “el contraste es una poderosa herramienta de expresión, el medio para intensificar el significado y, por tanto, para simplificar la comunicación” (Dondis, *La sintaxis de la imagen*, 104). De este modo, aun cuando no seamos capaces de decodificar aquellos signos, utilizamos los elementos visuales para dar una lectura del cuadro e intuimos que existe una condensación de significado en el renglón del azul más oscuro, aquel renglón que capta nuestra atención inmediatamente.

Considero importante mencionar otra obra de Francisco Icaza, *Danza Azul* (Imagen 6), similar a las obras anteriores ya que también parece organizarse por renglones, pero cuyos trazos más que recordarnos a los ideogramas chinos, nos

³² Según el *Diccionario de la lengua española*, una de las acepciones de “renglón” es “cada una de las líneas horizontales que tienen algunos papeles y que sirven para escribir sin torcerse”.



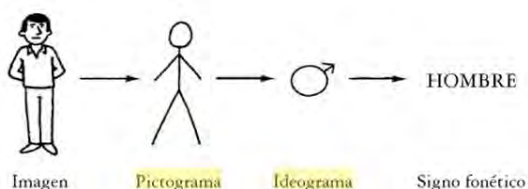
(Imagen 6)
Francisco Icaza
Danza Azul
Óleo sobre tela, 2007

remiten a los pictogramas³³, donde la abstracción es menor y cuyo código tiene mayores posibilidades de ser descifrado; desde el título, el cuadro emana movimiento y tiempo, y a los receptores nos es fácil desatar aquella *narración latente*, demostrándonos que las imágenes no están tan quietas como pensábamos y manifestando la añoranza de Icaza de un mundo donde la escritura y la pintura eran una.

Mientras que Icaza utilizó en los cuadros analizados el renglón y el tono para convertir la pintura en un arte legible, Elizondo actuará a la inversa: mediante elementos propios de la escritura, recreará la experiencia visual. El escritor también utiliza el ideograma para evidenciar la visibilidad del texto y afirma que “la simbiosis de pintura y escritura encuentra su más alta expresión en la escritura china en la que la palabra escrita designa al objeto que representa, aun si éste es de naturaleza abstracta, mediante una forma que es a la vez legible y visible, es decir concreta” (“Texto legible...”, 2).

El entusiasmo y asombro de Elizondo por la cultura china fueron determinantes para comprender que aquellas fronteras entre las artes no son más que líneas imaginarias impuestas por una tradición específica, la occidental;

³³ W.J.T. Mitchell utiliza el siguiente esquema (“¿Qué es una imagen?”, 131) para representar los vínculos entre palabra, idea e imagen, y en el cual podemos entender los ideogramas como “imágenes que pueden ser construidas no sólo como representaciones de objetos, sino de concepciones totales” (*Teoría de la imagen*, 132). Sobre los pictogramas, Mitchell los describe como “escritura-en-imágenes” (104) y nos recuerda que “la pintura fue la primera forma de escritura, el pictograma”.



la caligrafía, simplemente, como expresión sensible de un estado de ánimo pictórico o poético *instantáneo*, si bien en mí ponía en entredicho la preocupación que me había hecho concebir el *Farabeuf*, me daba, sin embargo, la posibilidad de proyectar [...] obras en las que, mediante ese aprendizaje de los caracteres, podría yo quizá conseguir, de una manera más congruente esa congelación de las imágenes que tentativamente ya había intentado mediante el lenguaje, en algunos de mis escritos (Elizondo, *Autobiografía precoz*, 61).

Podemos identificar aquella “congelación de las imágenes” que menciona Elizondo con el concepto de narración latente, pues en *Farabeuf o crónica de un instante*, desde el oxímoron del subtítulo de la obra –impuesto por el editor Díez-Canedo y que nunca terminó de agradaarle a su autor– somos testigos del constante enfrentamiento del despliegue de la narración latente contra la congelación del instante.

Dicha estructura exige un receptor que lea como si viese una fotografía, ya que será él el responsable de construir gran parte del entramado. El lector, al enfrentarse a *Farabeuf* por vez primera, se encuentra ante párrafos y voces que en un principio parecen inconexos y que se contradicen más de una vez; la aparición de la fotografía, casi al final, desentraña algunos misterios, pero no todos. *Farabeuf* desata un mundo de posibilidades, de miradas, y será el lector quien decidirá qué ver.

Hasta aquí he mencionado lecturas, amistades, textos críticos y periodísticos de Elizondo, y todos ellos se encaminan a un mismo rumbo; más de un crítico ha tachado de obsesiva la obra elizondiana por su constante reiteración de temas, lo cual nos habla de un proyecto fijo, donde Elizondo experimentará con los límites de la escritura.

Farabeuf es una propuesta para derribar la frontera entre la escritura y el arte visual que deberá enfrentarse a un colosal obstáculo: la tradición, cuyos argumentos

harán que nos preguntemos si las diferencias entre artes y entre los medios de percepción imposibilitan la ecfrosis. En esto consiste la primera fase que distingue Mitchell en la ecfrosis, a la cual sigue “la esperanza de la ecfrosis”, cuando nos percatamos del abanico de herramientas que posee el lenguaje para hacernos ver (*Teoría de la imagen*, 138).

Si siguiéramos la línea de Hermógenes o Spitzer y consideráramos la ecfrosis como una descripción, afirmaríamos que sólo las partes descriptivas de *Farabeuf* son ecfásticas; en tal caso, deberíamos establecer los límites de la descripción, pero como concuerdo con la definición de Heffernan, considero que todo *Farabeuf* es ecfástico, pues más que describir la obra visual, la representa.

Para explicar esta diferenciación, pensemos en el modelo que desarrolla Valerie Robillard, al que ahora sólo aludo para demostrar la amplia gama de formas de representar. Dicho modelo “permite ponderar de qué modo y en qué grado un intertexto se halla presente en un nuevo texto” (“En busca de la ecfrosis”, 33); esta presencia abarca desde la simple mención de una obra visual, hasta la “tensión semántica e ideológica [...] entre el texto original y el posterior” (36).

Cuando afirmo que *Farabeuf* es una representación de la fotografía, me refiero a que, además de una descripción de la obra visual, también es un diálogo entre las dos obras, donde encontramos actualizaciones, descontextualizaciones de la fotografía que, en un nuevo contexto y un medio diferente –la escritura– adquiere nuevos significados.

CAPÍTULO 2

EL CUARTO OSCURO

POESÍA, PINTURA...
LITERATURA, ARTES PLÁSTICAS...
¿Cabe poner entre ambas parejas de términos
un signo de igualdad matemática
o es más prudente separarlas por simples comas,
apuntando una aproximación, pero no una identidad?
Guillermo de Torre

Es interesante cómo Guillermo de Torre, al intentar aproximar la literatura y las artes plásticas, comienza por reflexionar qué lenguaje sería el adecuado para dicha tarea, y debatirse entre signos de igualdad y comas es un primer paso para romper barreras entre disciplinas y acercarlas al mismo plano. El final de la frase del español es esencial: aproximación o identidad, he ahí la cuestión.

¿Los ejemplos del primer capítulo son suficientes para –en palabras de Guillermo de Torre– apuntar una identidad entre *Farabeuf* y la fotografía? ¿El pasaje descriptivo realmente nos hizo ver? Hasta aquí, parece que la efrasis produce más preguntas que respuestas tajantes, pues constantemente nos topamos con un gran muro teórico que nos cuestiona una y otra vez sobre las capacidades de la palabra para hacernos ver, pero al voltear a ver la práctica, al releer *Farabeuf*, nos asombramos nuevamente de la capacidad de la literatura de extender sus límites.

Ya Mitchell enunció los momentos o fases de la efrasis, donde después de aceptar la imposibilidad de ésta, descubrimos los artificios del lenguaje para hacernos ver. Sin embargo, en mi lectura de *Farabeuf*, aquellas etapas se presentan difusas e intercaladas, y con cada ejemplo me pregunto si será suficiente, si será éste el

definitivo para por fin afirmar que, aun cuando los medios y modos de percepción son distintos, la literatura sí puede hacernos ver.

Parece paradójico comenzar un capítulo titulado “El cuarto oscuro” hablando de la visibilidad del lenguaje y, si tuviéramos que catalogar a *Farabeuf* en cualquiera de los dos contrarios, pocos afirmarían que tal obra es el ejemplo ideal para demostrar la capacidad de la literatura para hacernos ver, y seguramente optaríamos por el bando de lo oscuro, de lo misterioso, de lo no dicho, pues –omitiendo algunos pasajes esclarecedores, como el citado en el primer capítulo– en la obra elizondiana encontramos más momentos de oscuridad que de luz.

Es por ello que en el presente capítulo propondré que la *enargeia*, es decir, la “facultad del texto para crear imágenes visuales, para convertir al escucha [al lector, en este caso] en observador” (Clüver, “Quotation, Enargeia...”, 37), más que darse de manera instantánea, sucede progresivamente. Para explicar esto último usaré el proceso visual y el fotográfico como analogías.

El proceso visual, tema del primer apartado, hace referencia a aquella adaptación a la oscuridad que todos hemos experimentado, y lo traigo a colación para estudiar las diferentes pinturas que aparecen en *Farabeuf*, las que paulatinamente convertirán la novela³⁴ en un texto visible y que se vinculan al modelo de escalas de

³⁴ El término *novela* para hablar de *Farabeuf* resulta controversial, pues la obra parece escaparse de los géneros tradicionales y etiquetarla como “novela” resultaba insuficiente: “la novela es un género que depende del tiempo. Se podría decir que sin tiempo no hay novela. En este sentido *Farabeuf* contradice el género al crear un texto sin desarrollo temporal, sin historia que se mueve en un claro devenir” (Coronado, “*Farabeuf* en el tiempo congelado”, 64).

El mismo Salvador Elizondo participó en esta controversia cuando escribió: “desde mis orígenes literarios decidí desentenderme de la idea de géneros y abocarme a una idea más sencilla, la del Arte” (Citado por Castañón, “Salvador Elizondo, idea...”, 87).

No me sumergiré en esta discusión y en las siguientes páginas sí la llamaré novela por cuestiones prácticas, más que con pretensiones de clasificar; sin embargo, creo importante mencionar

relaciones intertextuales desarrollado por Valerie Robillard en el ensayo “En busca de la ecfrasis (un acercamiento intertextual)”.

La enmarañada estructura de *Farabeuf*, la multiplicidad de voces narrativas y las distintas vías de interpretación, son pruebas suficientes para declarar que Elizondo en su ópera prima nos muestra el proceso de creación y, más que un resultado final y completo, nos adentra en el proceso de escritura pues, como afirma el mismo escritor en una entrevista, para él, “la literatura es el acto de crear, no el objeto creado” (Novoa, “Entrevista con Salvador Elizondo”, 51) y es *Farabeuf* el ejemplo ideal de ello.

Podemos relacionar la categoría de proceso con algunos postulados de la teoría de la recepción que, a muy grandes rasgos, considera la lectura “como una actividad recreativa puesto que el lector participa en la ‘ordenación de los elementos de un todo, proceso que es, en términos generales, si bien no en detalle, semejante al proceso organizador que lleva a cabo de manera consciente el creador de la obra” (Percival, “El lector..”, 383); se rescata así la importancia del lector, a quien se le ha dado un papel cercano al del autor, un papel activo. Por lo tanto, tal teoría considera incompleta la obra, la cual posee grietas o puntos de indeterminación³⁵ que deben ser llenados por el lector según requiera el texto.

El lector se encuentra en *Farabeuf* no sólo con grietas o puntos, sino también con lagunas y océanos de indeterminación, lo cual implica un trabajo de reconstrucción mayor para el lector, que resulta en un sinfín de posibilidades; ésta es

que mi teoría del tiempo en *Farabeuf* no está peleada con el concepto de novela, al apuntar no a una cancelación temporal, sino a un tiempo latente.

³⁵ El término *punto de indeterminación* fue creado por Roman Ingarden para nombrar “al aspecto o al detalle del objeto representado del que, con base en el texto, no se puede saber con exactitud cómo está determinado el objeto correspondiente” (Ingarden, “Concretización y reconstrucción”, 33).

la razón de que preguntas que podrían parecer simples y básicas –como ¿de qué se trata *Farabeuf*? ¿Cuántos personajes aparecen?– tengan más de una respuesta.

Quisiera ejemplificar lo anterior con el principio del siguiente artículo:

El tema de la obra es un suplicio que se infligía en China a principios del siglo [...] Los personajes de *Farabeuf* recrean la tortura en una casa en París y en un teatro, treinta o cuarenta años después. Parte de la acción también se lleva a cabo en una playa indefinida. Es difícil para el lector determinar si la acción en la playa ocurre a principios o a mediados de siglo. Los personajes principales son: el propio Doctor Farabeuf, cuyo apellido da título al libro de Elizondo, y Fu Chu Li, persona objeto del suplicio (Romero, “Ficción e historia en *Farabeuf*”, 403).

La precisión del resumen de Romero me extraña, pues no logro conciliar aquellos datos tan puntuales con mi lectura, o más bien, mi experiencia de lectura de *Farabeuf*. El párrafo anterior no señala ni la complejidad de la estructura, ni el acercamiento real del lector, quien, seamos sinceros, o abandona el libro a media lectura o se enfrenta a ella a ciegas, con extrañamiento³⁶. *Farabeuf* requiere un acercamiento distinto, pues creo que más que preguntarnos por quiénes y dónde, nos invita a experimentar mediante los sentidos, ya que –en palabras de su autor– su fin es transmitir “mediante la palabra, sensaciones de tipo físico” (Novoa, “Entrevista con Salvador Elizondo”, 54).

El análisis de Rolando Romero no se vincula con las palabras de Elizondo, las cuales sí se compaginan con mi experiencia de lectura, pues considero que *Farabeuf* es un homenaje a la visión. Como *La vista y el olfato* de Brueghel (Imagen 7), la obra elizondiana compila elementos propios de la vista y entre cuadros, espejos y fotografías somos testigos de la visibilidad de la literatura. Sin embargo, la *enargeia* de *Farabeuf* no ocurre en un abrir y cerrar de ojos, sino que se asemeja a la adaptación a

³⁶ Los ensayos de Guillermo Sheridan y de Emiliano Monge recopilados en la edición conmemorativa de *Farabeuf* de El Colegio Nacional son prueba de mi argumento cuando narran sus primeros acercamientos a *Farabeuf*.



(Imagen 7)
Jan Brueghel el viejo
La vista y el olfato
Óleo sobre lienzo, hacia 1620
Museo del Prado, Madrid

la oscuridad que experimentamos “al pasar de un lugar iluminado a otro oscuro, en un primer momento no se ve nada. Al cabo de unos pocos minutos se distinguen las sombras de los objetos aunque sin matización de color ni detalle”(Neurobiología de la visión, 120).

Aquel proceso fisiológico que todos hemos experimentado más de una vez, y que de ahora en adelante denominaré “proceso visual” es la analogía perfecta para ilustrar cómo funciona la *enargeia* en *Farabeuf*, pues además de demostrar el carácter procesual de ésta, involucra los sentidos restantes, que se despiertan ante la pérdida de visión; el proceso visual culmina con la total adaptación a la oscuridad que, continuando con la analogía, identificaríamos con la presencia física de la fotografía casi al finalizar la obra.

Además de la aparición de instrumentos propios de la óptica, Elizondo utiliza varias obras plásticas para difuminar las barreras entre texto legible y texto visible. Después de analizar las pinturas, daremos paso al análisis de la fotografía, que a su vez implica un segundo proceso ligado a la óptica: el proceso fotográfico.

2.1 El proceso visual

Cuatro obras visuales³⁷ hacen su aparición en el gran entramado de *Farabeuf*, obras cuyas funciones diegéticas y grados de intertextualidad varían: el grabado de Prud'hon, el mural de Chavannes (*Le bois sacré*), la alegoría de Tiziano titulada *Amor sagrado y amor profano*, y la fotografía ya mencionada (Imágenes 8 a 12).

³⁷ Sólo utilizaré obras visuales que existen en la realidad autónoma, ecrasis referencial según las categorías de Luz Aurora Pimentel. Cf. Luz Aurora Pimentel, “Ecrasis y lecturas iconotextuales” en *Poligrafías: Revista de Literatura Comparada*. Núm. 4 (2003): 205-215.

Para el análisis de este apartado haré uso del modelo de escalas de relaciones intertextuales, desarrollado por Manfred Pfister y que retoma Valerie Robillard –en el artículo “En busca de la efrasis (un acercamiento intertextual)” (2011). Dicho modelo consiste en “un sistema de círculos concéntricos, dentro del cual el mayor grado de intertextualidad posible está ubicado en el centro; la relación intertextual es más débil a medida que se desplaza hacia las orillas” (33).

Las seis categorías que conforman dicho modelo son: comunicatividad, referencialidad, estructuralidad, selectividad, dialogicidad y autorreflexividad. Aunque ambos autores utilicen el modelo para indicar la intensidad y concentración de la intertextualidad, mi intención es retomar dichas categorías, mostrando las relaciones que se establecen entre *Farabeuf* y las obras plásticas, con el fin de profundizar en las etapas del proceso visual, cada una representada por una obra de arte.

La progresión que a continuación se encuentra no indica si las diferentes efrasis cumplen, o no, con las categorías –pues todas lo hacen, en mayor o menor grado; más bien, sirve para demostrar el carácter procesual de la visión en *Farabeuf*, donde no pasamos de la luz a la tiniebla, sino al revés: de la claridad, nos adentramos en la oscuridad y nos adaptamos a ella. Curiosamente, las obras visuales aparecen en la novela siguiendo esta dirección, es decir, de la luz a la oscuridad, en sentido inverso al orden de la progresión: se menciona primero la fotografía, posteriormente la alegoría de Tiziano, el mural de Chavannes y, finalmente, el grabado de Prud’hon.³⁸

³⁸ La progresión de las obras visuales es también una progresión con respecto a la representación de la realidad, empezando con grabado y terminando con fotografía; sin embargo, no problematizaré este punto, pues implicaría un estudio y un enfoque distintos.

a. Marco

Al demostrar la relación entre dos obras, un primer paso sería localizar las pistas o fuentes –comunicatividad– que señalen la presencia de un pre-texto; en *Farabeuf* sólo se menciona “el grabado de Prud’hon”, y al no saber el título de la obra sólo podemos intuir a cuál se refiere. La relación entre la obra y esta pintura es la menos intertextual ya que apenas se alude a ella para hacer un símil entre el cuadro y el texto.

La mano derecha de la mujer había rozado levemente una de las manos del hombre; éste la había retenido durante una fracción de segundo en la suya. Todo esto la Enfermera lo había podido ver con toda precisión reflejado en el enorme espejo, razón por la cual, al referirse mentalmente a esta imagen que había quedado grabada para siempre en su memoria y que ella identificaba siempre con un grabado de Prud’hon [*sic*], denominaba “imagen de los amantes” (*Farabeuf*, 106).

Eduardo Becerra en su edición crítica de *Farabeuf*, después de hacer una búsqueda exhaustiva de la obra de Pierre Paul Prud’hon (1758-823), postula que aquel grabado podría ser el de *Daphnis et Chloe* (Imagen 8) o el de *Phrosine et Mélidore*³⁹ (Imagen 9).

Algunos críticos se han preguntado si la simple mención de una obra plástica se considera ecfraasis, yo postulo que sí, ya que apela a un lector activo que busque las referencias y que vaya tejiendo las relaciones entre las distintas obras, “construyendo un texto completo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual: un iconotexto” (Pimentel, “Ecfraasis y lecturas iconotextuales”, 206). La relación entre las dos

³⁹ “Por la descripción de la escena que se hace en la novela, podría referirse a su obra *Daphnis y Cloe*, realizada para ilustrar la novela de idéntico título, del siglo III o IV y atribuida a Longo. No obstante, me inclino a pensar que se trata de *Frosina y Melidoro*, grabado incluido en las *Obras* (1797) del francés P.J. Bernard. La razón de esta preferencia es que Bataille, en *Las lágrimas de Eros*, incluye en sus páginas esta imagen que, además de contener una fuerte carga erótica, muestra a la figura masculina con vestido de religioso, lo que la relaciona aún más con el texto de *Farabeuf*”. Nota 125 de la edición de Eduardo Becerra a *Farabeuf* (189).



(Imagen 8)
Pierre-Paul Prud'hon
Daphnis et Chloe
1802



(Imagen 9)
Pierre-Paul Prud'hon
Phrosine et Mélidore
Aguafuerte, 1797

manifestaciones artísticas repercutirá en el modo de percibir ambas; comenzaremos a leer la representación visual, y encontraremos elementos icónicos y plásticos en el texto verbal.

En este punto es necesario recalcar la diferencia generacional y tecnológica para reconocer la presencia de un intertexto; para nosotros, lectores del siglo XXI, las referencias intertextuales funcionan como hipervínculo⁴⁰, y gracias a las herramientas tecnológicas nos es fácil buscarlas; en la época en que escribió Elizondo, los lectores no tenían a la mano las herramientas con que contamos nosotros, por lo que era difícil seguirle la pista a referencias como la de Prud'hon.

Aun cuando el lector no llene aquel punto de indeterminación, la simple mención del grabado exige una lectura distinta y, al hacer el símil entre la narración y el cuadro, nos invita a ver: es un primer paso para lograr la *enargeia*. Luz Aurora Pimentel plantea que estas evocaciones pictóricas originan un “incremento icónico” (“Ecfraesis..”, 208), es decir, que el lector comienza a crear imágenes, a imaginar. Yo relaciono este primer paso con el encuadre de un marco velado, pues aunque se nos impida ver el interior de éste, hay una toma de conciencia de nuestro papel como espectador o receptor.

El marco funciona como frontera entre la obra y el receptor, y es el límite de lo que consideramos arte; es un elemento espacial que posiciona al espectador y que nos señala hacia dónde debemos dirigir la vista. Y aunque no tengamos la referencia completa del grabado de Prud'hon, sí podemos comenzar a trazar un boceto de éste,

⁴⁰ El hipervínculo es un término de la informática que refiere a la “palabra, frase o gráfico en una página Web que al hacer clic en ella, lleva a otro sitio en la página Web, documento Web o archivo” (*Diccionario de informática e internet*).

ya que la misma narración nos señala la pose que la enfermera relaciona con el cuadro. Ya tenemos el marco, pero un espeso velo nos impide observar la imagen que tras éste se oculta.

b. Boceto

La siguiente pintura cumple también con la primera categoría de Robillard, pues se menciona al autor –Puvis de Chavannes– y el lugar donde se encuentra el mural (Imagen 10): el anfiteatro de la Sorbona. Este último dato es esencial, debido a que, además de ser útil para detectar de qué obra se trata, desempeña un papel dentro del relato; es aquí donde entra la segunda categoría que Robillard plantea, la referencialidad, que se distingue de la primera al no sólo mencionar la obra visual sino al usarla –“ofrece un comentario, pone en perspectiva e interpreta el pre-texto” (Robillard, “En busca de la ecrasis, 34)–, lo cual nos habla de una mayor integración de la obra pictórica en la novela. El mural de Chavannes nos sitúa en un espacio específico, pues es parte del escenario donde se desarrolla la trama: “dijo bajo aquella bóveda enorme decorada con las figuras de bellísimas mujeres mitológicas pintadas por la mano admirable de Puvis de Chavannes” (*Farabeuf*, 89).

Es interesante la elección del espacio físico –dentro de la narración y también en la realidad extradiegética– del mural de Chavannes, debido al enfrentamiento o diálogo –ambos en sentido figurado– entre la pintura y los cadáveres del anfiteatro, hecho que no pasa desapercibido por Elizondo, quien equipara la inmovilidad del cadáver con la de la pintura, “toda aquella carroña tendida bajo la bóveda decorada



(Imagen 10)
Puvis de Chavannes
Le Bois Sacré
Óleo sobre lienzo montado en pared, 1886-1887
Anfiteatro de La Sorbona, Paris

con el lujo austero de aquellas mujeres quietas, infinitamente quietas, tan quietas como cadáveres vistos en un espejo, que Puvis de Chavannes había pintado allí”(49).

Recordemos que constantemente Elizondo vincula la cirugía con el quehacer artístico y años después publicará un artículo donde afirmará que “de todas las artes la más difícil es la poesía, aunque no lo parezca. La danza y la cirugía se realizan tangiblemente como la escultura” (*Pasado anterior*, 26). Así el mexicano traslada la cirugía al terreno de las bellas artes; dicho planteamiento persistirá en *Farabeuf*, como vimos también con la analogía del violín y que puntualizaré mejor al hablar de la fotografía.

La correspondencia entre los cadáveres y las mujeres del mural no se señala únicamente por la inmovilidad que caracteriza a ambos, sino que al mencionar el espejo, aquellas mujeres quietas creadas por Chavannes funcionan como el reflejo de la “carroña tendida”, y aquella mezcla provoca que se difuminen las barreras entre pintura y cirugía.

La espacialidad de los fragmentos citados es evidente, pues podremos no saber la fecha exacta de los sucesos, ni los personajes que en ellos intervinieron, pero lo que sí nos queda claro es la ubicación espacial, que al repetirse una y otra vez nos ofrece más elementos para añadir al boceto.

c. Pintura

Del cuadro de Tiziano, *Amor sagrado y amor profano* (Imagen 11), se menciona al autor, el título de la obra, el estilo y la época (categoría de comunicatividad), y al igual que el mural, cumple con la categoría de referencialidad al ser una pieza del escenario



(Imagen 11)

Tiziano

Amor sagrado y amor profano

Óleo sobre lienzo, 1515

Galería Borghese, Roma

donde ocurre la trama, pero a diferencia del mural, varias veces los personajes se posicionan como espectadores del cuadro alegórico, lo cual apela al lector debido a las constantes voces narrativas en segunda persona del singular, como muestra la siguiente cita: “¿Por qué cuando tomaste mi mano en la tuya tus ojos estaban fijos en el reflejo de aquel cuadro?” (*Farabeuf*, 63)

El empleo de dicha voz narrativa y las descripciones tan detalladas y minuciosas del cuadro de Tiziano, llevan al lector a asumirse como receptor directo de la pintura.

Hubieras querido conocer el significado de aquellas mujeres emblemáticas que reclinadas en los bordes marmóreos de un sepulcro clásico ofrecían, una, cubierta con espléndidos ropajes –del lado derecho del cuadro–, una mirada enigmática, llena de lujuria etérea; la otra, desnuda, cubierto el pubis con un lienzo blanco, que en un ademán sagrado, con el brazo levantado parece ofrecer a la altura una pequeña ánfora (63).

En el fragmento anterior, sólo se describe el primer plano de la obra renacentista, pero en otros momentos la descripción llega a ser tan minuciosa que se detalla la escena esculpida en el sepulcro de mármol; esto último se relaciona con la tercera categoría de Robillard, la selectividad, ya que “se evoca el contexto general del texto original y se le coloca en un nuevo marco de referencia” (Robillard, “En busca de la efrasis”, 35); lo cual significa que temas presentes en la pintura renacentista como el erotismo y la complejidad de la alegoría, dan pie para crear puentes con la obra elizondiana.

En diversas ocasiones se menciona el cuadro por su carácter alegórico y misterioso, características que fácilmente podríamos relacionar con la fotografía del suplicio y con el mismo texto elizondiano. La cita siguiente evidencia tales consonancias: “Te has quedado mirando fijamente ese cuadro. *Trata de comprender su*

significado más allá de la concreción escueta que le ha dado el pintor. Es un cuadro que *encierra un misterio*. Muchos, antes que tú, han especulado en torno a esta alegoría *sin acertar a comprenderla*" (Farabeuf, 88).

Bien podríamos usar el fragmento anterior para referirnos a nuestra interacción con la fotografía o con *Farabeuf*, si sustituyéramos los términos referentes a la pintura –cuadro, pintor– por vocablos propios de la fotografía –fotografía, fotógrafo– o de la escritura. Esta cita es un claro ejemplo de cómo la obra narrativa alienta al diálogo entre los pre-textos (las diferentes obras visuales), los cuales estrechan relaciones entre sí y también con el texto escrito.

Desde mi perspectiva, la categoría de Robillard que señala las relaciones más estrechas es la estructuralidad al “intentar producir en el texto una analogía estructural con respecto a la obra visual” (Robillard, “En busca de la ecfrosis”, 35); dicha categoría se cumple también en la pintura de Tiziano cuando los personajes del texto interpretan la escena de la pintura, imitando un cuadro viviente:

Desvístete. La **desnudez** de tu cuerpo propiciará la curación definitiva de este mal. Cúbrete sólo con un lienzo blanco de lino. Pareces **envuelta en un sudario**. ¡Cómo resalta tu **cabellera sobre los pliegues blanquísimos de esa túnica!** Ahora ven; descansa un instante **apoyada en este féretro**. Posa tu **mano derecha sobre el borde de modo que tu peso caiga sobre ella**. Quiero hacer un apunte sumario de esta imagen. **Levanta tu brazo izquierdo** como si estuvieras haciendo una ofrenda al cielo. No te muevas [...] Más tarde, cuando llegue Farabeuf, deberás colocarte en la misma actitud del apunte. La Enfermera se colocará en una pose determinada de antemano, en el **otro extremo del féretro**. Vestida con su anticuado uniforme gris representará a la otra figura de la **alegoría incomprensible** (Farabeuf, 175).

Con la cita anterior comenzamos a entrever la importancia de la representación en *Farabeuf*, como una *matrioska*, descubrimos representaciones dentro de representaciones, y prueba de ello son las tríadas que he ido desglosando.

En otro ejemplo, encontramos una representación muy interesante de los guiños entre la fotografía del suplicio y el cuadro de Tiziano:

Entre todos los elementos que la componen dos son particularmente inquietantes: el niño que **aparece en el centro de la composición** [...] y una escena mitológica [...] [que] representa de una manera ambigua una **escena de flagelación ritual o erótica**. Un fauno, con el brazo izquierdo en alto, está a punto de **azotar** con una rama a una ninfa que yace tendida a su lado, recostada en una postura que recuerda con bastante precisión al **hermafrodita** de la Villa Borghese [...] El significado trascendental de la alegoría debe buscarse más bien en los **cánones geométricos y matemáticos que rigen la composición interiormente** (*Farabeuf*, 88) [Las negritas son mías].

Los personajes retratados parecen representar la escena fotográfica, la cual se reitera numerosas veces en distintos elementos de la narración. “Muchos colores, contornos, texturas, tonos y proporciones relativas. Interrelacionamos activamente esos elementos, y pretendemos un significado. El resultado es la composición” (Dondis, *La sintaxis de la imagen*, 34). Los elementos que conforman la composición fotográfica aparecen desarticulados durante todo el texto –señal de la “selectividad” de la fotografía– pero su repetición funciona como una sinécdoque (la parte por el todo) al remitirnos a la fotografía en su totalidad.

a. Fotografía

La fotografía es el motor de todo *Farabeuf* y su importancia dentro de la diégesis es innegable (referencialidad), su exhibición en el texto es un acto de clara comunicatividad, porque a diferencia de las obras visuales restantes, facilita la ubicación del referente al lector sin que éste se vea en la necesidad de acudir a fuentes externas. El mismo subtítulo de la ópera prima elizondiana “crónica de un instante”, es un primer indicio de aquella imagen que se revelará casi al final de la obra y que hemos intentado trazar todo el capítulo.



(Imagen 12)

Anónimo

Lingchi B, 5 cutting left leg

Placa de vidrio con fotografía estereoscópica positiva

También nos dará importantes claves de lectura a la hora de enfrentarnos con *Farabeuf*, pues cada elemento del texto tiene correspondencias con el retrato del suplicio chino, el cual presenta un alto grado de estructuralidad en su relación con el texto.

El suplicio *lingchi* “consistía en la desmembración, la fragmentación de los huesos y la dislocación de las partes del cuerpo de los criminales siguiendo unas pautas y un orden que podrían calificar el acto de ritualizado” (Sanz, “El cuerpo y la mirada...”, 510), y como vimos en el fragmento analizado del primer capítulo, Elizondo utiliza ciertos elementos de su obra para reconstruir aquel acontecimiento sagrado.

Análisis como el de Luz Elena Gutiérrez de Velasco relacionan la estructura de *Farabeuf* con los cortes del supliciado, “*Farabeuf* como un texto-cadáver amputado” (“La escritura de la amputación, 22), pero ésta no es la única huella de la presencia del retrato en la estructura; elementos de la narración como la estrella de mar o el ideograma chino *liú* remiten a la posición del supliciado, figura que al repetirse una y otra vez, evoca el carácter ritual del suplicio.

El estudioso de las religiones Mircea Eliade explica que una de las diferencias que distingue a las sociedades arcaicas de las modernas, es que “el hombre de las sociedades arcaicas no sólo está obligado a recordar la historia mítica de su tribu, sino que *reactualiza* periódicamente una gran parte de ella” (*Mito y realidad*, 20). Elizondo explota el carácter sagrado del suplicio, introduciéndonos en un tiempo y espacio distinto, el del mito.

En *Farabeuf*, el suplicio actúa como un mito que incesantemente intentarán reactualizar los personajes del relato, un mito que representa “ese momento en el que

cabe, por así decirlo, el significado de toda tu vida” (*Farabeuf*, 10) y por ello no descansarán hasta perfeccionarlo; esto está íntimamente relacionado con las numerosas representaciones del suplicio que mencioné para explicar la estructuralidad del texto.

El carácter ritual del *lingchi* representado en la fotografía también es tratado por Bataille en *Las lágrimas de Eros*, para explicar el vínculo “existente entre el éxtasis religioso y el erotismo” (247). Dicha fotografía es entonces, el medio ideal para demostrar la tesis central de Bataille –la delgada línea entre el placer y el dolor–, sin embargo, éste no es el único contexto en el que la foto se desenvuelve.

Si rastreamos las múltiples referencias de la fotografía del suplicio, encontraremos que ha aparecido en obras literarias –como *Farabeuf* y *Rayuela*⁴¹–, ha sido recreada por artistas visuales –Gironella (Imagen 13) y Chen Chieh-jen (Imagen 14)– y ha logrado atraer la atención en Oriente y Occidente desde principios del siglo XX.

Esto último se relaciona con la dialogicidad, penúltima categoría de Robillard, que indica un intenso grado de intertextualidad al enfrentar la obra₁ y la obra₂; es la única categoría que profundiza en las diferencias entre ambas obras, señalando que hay dos miradas distintas, dos posturas encontradas, dos autores que parecen dialogar.

⁴¹ “–¿Es cierto que usted prepara un libro sobre la tortura?

–Oh, no es exactamente eso –dijo Wong.

–¿Qué es, entonces?

–En China se tenía un concepto distinto del arte.

–Ya lo sé, todos hemos leído al chino Mirbeau. ¿Es cierto que usted tiene fotos de torturas, tomadas en Pekín en mil novecientos veinte o algo así?” (Cortázar, *Rayuela*, 54)



(Imagen 13)
Alberto Gironella
Leng tché II
Óleo sobre tela, 1968
Museo de Arte Moderno de Gómez Palacio, Durango



(Imagen 14)
Chen Chieh-jen
Genealogía de sí mismo
Fotografía digital, 1996
Colección Chi-wen Gallery, Taiwán

La dialogicidad de *Farabeuf* es abundante, al estrechar lazos no sólo con la fotografía, sino con todos los textos que la han utilizado, y las pertenecientes a otras series, pues aunque Elizondo no tuviera conocimiento del contexto histórico-cultural de las fotografías y sólo conociera éstas por el libro de Bataille, de todos modos *Farabeuf* se inserta en este gran diálogo, ahora enriquecido por nuevas interpretaciones.

La propia estructura de la novela contribuye a ver la fotografía desde distintos ángulos, ya que Elizondo no se conforma con presentar una postura personal, ni tampoco una sola postura, y en su lugar somos testigos de una multiplicidad de posicionamientos, por lo que podríamos decir que la obra también dialoga consigo misma. Esto último hace evidente la existencia de dos posibles caminos de lectura – como mínimo – y da pie a que el lector participe, pues podrá decidirse por una de ellas.

La dialogicidad interna conduce a que cada elemento de la fotografía adquiera nuevos significados; un ejemplo podría ser la figura del supliciado y las diferentes identidades que adquiere, pues además de ser relacionado con la figura de Cristo – como vimos en la cita anterior –, el condenado a muerte es también “una mujer. Eres tú. Tú. Ese rostro contiene todos los rostros. Ese rostro es el mío” (*Farabeuf*, 146).

Pero Elizondo, además de dialogar con Bataille y consigo mismo, hace explícita esta relación como muestran las siguientes líneas: “es de lamentarse el uso tan inapropiado que los literatos están haciendo de él (refiriéndose al ‘exhaustivo análisis del *Leng-tch’é*, con las magníficas fotografías que lo acompañan)’” (*Farabeuf*, 27). Al señalar sin tapujos la existencia de textos literarios que mantienen relaciones intertextuales con la fotografía, Elizondo abarca la última categoría del modelo de

Robillard: la “autorreflexividad”, es decir, la problematización del pre-texto y la reflexión entre ambas obras.

De acuerdo con el modelo de escalas de Robillard, la relación entre la fotografía del suplicio y la obra elizondiana es muy estrecha, pues ésta presenta un alto grado de comunicatividad, referencialidad, selectividad, estructuralidad, dialogicidad y autorreflexividad, lo que nos habla de que la fotografía es una clave de lectura fundamental a la hora de enfrentarnos con *Farabeuf*, y si no analizamos ésta, difícilmente entenderemos el mecanismo detrás del texto.

También se completa aquí el proceso visual: con la aparición física de la fotografía en el texto, los lectores logramos conectar los elementos de ésta con los pasajes hasta ahora inconexos. Aun cuando la imagen aclare varios aspectos incomprensibles de *Farabeuf*, ésta no funciona como un interruptor, donde súbitamente pasamos de la oscuridad a la luz, puesto que no basta para entender claramente; seguimos en la oscuridad, pero con la diferencia de que nuestros ojos “distinguen las sombras de los objetos aunque sin matización de color ni detalle” (Uturbia, *Neurobiología de la visión*, 120).

2.2 El proceso fotográfico

Antes de comenzar el análisis de este apartado, es importante señalar la estrecha relación de las categorías que denomino “proceso visual” y “proceso fotográfico”; en primera instancia, ambos son conceptos de disciplinas distintas a la literatura, las cuales me sirven como analogías para señalar los mecanismos de una obra tan compleja como *Farabeuf*. Los dos procesos señalan el paulatino paso de la oscuridad a

la luz con la finalidad de revelar una imagen –utilizo revelar en dos acepciones, la de “descubrir o manifestar lo ignorado o secreto” (DRAE), y la técnica, de “hacer visible la imagen impresa en la placa o película fotográfica”.

Utilizar el proceso visual y el proceso fotográfico me llevó a concebir mi actual hipótesis que, como ya mencioné en múltiples ocasiones, estriba en que *Farabeuf* es la desarticulación en lenguaje de la fotografía; no me refiero únicamente al resultado material, sino a todo el proceso fotográfico, desde el instante en que se presiona el obturador, pasando por el proceso de revelado y, finalmente, con la fotografía material resultante.

Michael Langford, en el manual *La fotografía paso a paso: Un curso completo*, define que “la toma de una fotografía incluye dos etapas fundamentales: la formación de una imagen y la fijación permanente de esa imagen” (18). Mi análisis sobre el proceso fotográfico abarcará las dos etapas: la primera, que tiene claras equivalencias con lo que hemos denominado “proceso visual”, la relacionaré con la fotografía del suplicio a nivel temático, pues el texto constantemente menciona las circunstancias en que la fotografía fue tomada (recordemos que dicha imagen es la obra, aquella tomada por el doctor Farabeuf dentro de la diégesis), situación que no sucede con fijación de la imagen, por lo que no me extenderé mucho en esta segunda etapa, y la utilizaré sólo para explicar algunos elementos recurrentes en esta obra, como la cirugía y la memoria.

2.2.1. Formación de imagen

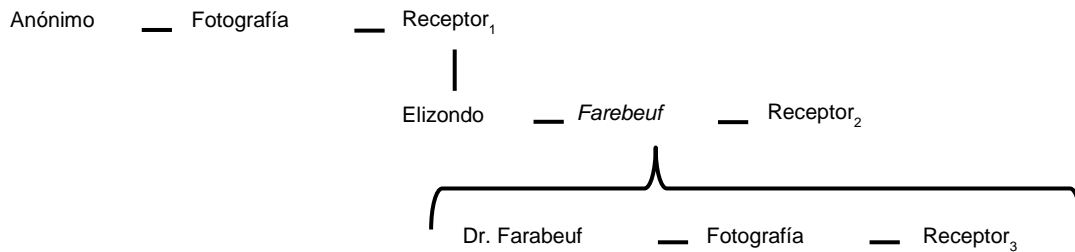
Comencé esta tesis citando a un fotógrafo y creo pertinente repetir la cita, pues ésta refiere a los tres momentos de la formación de la imagen: el encuadre, cuando “cerraba a medias los ojos hasta no dejar más que un resquicio”; la composición, “miraba intensamente lo que quería ver” y finalmente, el instante decisivo o disparo, “giraba tres veces sobre mí y pensaba que así había atrapado, cogido en la trampa, lo que había visto”.

a. Encuadre

La fotografía consiste en varias elecciones y, como vimos en el capítulo anterior, todo comienza con aquella mirada dirigida, aquel sujeto que elige un punto entre una infinidad de posibilidades, que decreta los límites del campo visual; este primer momento se vincula con un elemento ya mencionado: el marco, y que en fotografía llamaremos encuadre,

es decir, los límites de la fotografía, y su relación con los objetos y las personas que la fotografía incluye y con los que permanecen *fuera de campo*. Los bordes del cuadro están determinados por sucesivas elecciones [...] de objetivo, de altura y de punto de cámara, incluso de diafragma, lo que permite ver de una cierta manera, o simplemente ver, los elementos del cuadro (Beceyro, *Ensayos*, 17).

Para este primer momento debemos retomar algunas nociones del capítulo anterior, comenzando con el enmarañado esquema de las triadas (recuerde el lector, que cada una se compone por Autor – Obra – Receptor):



que muestra la existencia de dos fotografías –correspondientes a la obra₁ y a la obra₃– y, por lo tanto, de dos encuadres. Como no pretendo hacer un análisis de la imagen, sólo retomaré el encuadre de aquella tomada por el doctor Farabeuf, es decir, de la obra₃.

Los conocimientos de Salvador Elizondo sobre fotografía son notorios, pues desde su ópera prima hallamos más de un término técnico perteneciente a este arte y, en algunos tramos, fragmentos sobre el procedimiento fotográfico.

El periódico inglés era el único que en aquellos lugares publicaba previsiones meteorológicas. Conseguí hacerme del ejemplar de aquel día así como de ejemplares de los días anteriores para calcular el promedio y así poder determinar la sensibilidad, si no exacta, sí segura de las placas de acuerdo con la temperatura. Tomé todas las disposiciones. Llegué al lugar indicado, coloqué mi aparato –una magnífica Pascal de modelo muy reciente entonces, con un objetivo excelente– encuadré pacientemente alejando a los curiosos que se mostraban interesados en mi aparato o que inadvertidamente se interponían entre éste y mi sujeto (*Farabeuf*, 77).

De esta forma el doctor Farabeuf narra el momento previo a la producción fotográfica, mostrando la lucha entre dos grandes fuerzas: el control y la espontaneidad, pues aunque es cierto que “ese control y ese cálculo son los que hacen la diferencia entre un artista y el propietario casual de una cámara fotográfica” (Elizondo, “Huellas de sol”, 71), no debemos olvidar aquellos factores que se escapan de las manos del operador, factores siempre presentes en la interacción del fotógrafo

con lo fotografiado, como las condiciones meteorológicas y aquellos “curiosos” que obstaculizaban el procedimiento.

Así, el doctor Farabeuf debe emplear cualquier herramienta a su disposición para controlar lo incontrolable, como también ejemplifica la cita siguiente: “Hubo algo, no obstante, que en el primer encuadre le desagradó cuando se asomó por primera vez al vidrio depulido con la cabeza cubierta por una franela negra: el letrero en inglés de una casa comercial que aparecía en el fondo de la composición” (*Farabeuf*, 69). Al leer sobre aquel letrero, más de un lector lo busca en la fotografía, confundiendo y borrando las fronteras entre la obra₁ y la obra₃, y al no encontrarlo, el término “encuadre” señala un proceso previo al disparo, en el que pasamos de un primer encuadre con el letrero, a una toma de decisión, la cual resulta en una fotografía en la que el letrero no aparece.

Lo anterior remite a la función primordial del encuadre, marcar el límite de lo que aparece en la fotografía y lo que no: “hay otro verdugo situado a la izquierda del anterior –hacia la derecha en la fotografía– cuyo rostro no nos es posible ver” (*Farabeuf*, 142). Es aquí donde encontramos una de las riquezas de la ecrasis, ya que nos posibilita un campo de visión mayor, pues al contar con el relato del presunto fotógrafo, obtenemos una crónica de lo que sucede afuera del marco temporal –los hechos antes y después del momento congelado– y espacial de la fotografía.

b. Composición

El siguiente paso para la formación de la imagen es la composición, es decir, la “organización o disposición de todos los elementos gráficos dentro del encuadre”

(Freeman, *El ojo del fotógrafo*, 33). El fotógrafo debe tomar decisiones acerca de la composición, éstas en muchas ocasiones deben ser instantáneas y tomarse “en menos tiempo del que tardan en reconocerse como tales” (9). Seguramente este proceso sucedió en la elaboración de la fotografía (obra₁), pero en el caso de *Farabeuf* sucede todo lo contrario, el orden se invierte, y será la fotografía –y la lectura que de ésta hizo Elizondo– la que establezca la composición de la obra₃.

Elizondo utiliza nociones técnicas y artísticas propias de las artes espaciales, y retoma el encuadre y la composición de la fotografía original para seguir construyendo el proceso visual. Primero, subraya el carácter geométrico de la fotografía:

la disposición de los verdugos es la de un hexágono que se desarrolla en el espacio en torno a un eje que es el supliciado. Es también la representación equívoca de un ideograma chino, un carácter que alguien ha dibujado sobre el vaho de los vidrios de la ventana, de eso no cabe duda. Puede ser cualquiera de las dos cosas: un ideograma o bien un símbolo geométrico (*Farabeuf*, 149).

La cita traza una figura, *indica*, en un sentido etimológico, pues despojándose de los rostros y sumergiéndose en los cimientos, borra los detalles y sólo sigue las líneas, llevando lo concreto a la abstracción. La figura deja de ser una fotografía nítida y se transforma en un ideograma chino, pues inicia un proceso de abstracción, donde sólo los rasgos esenciales permanecerán, en este caso, unas cuantas líneas.

“Visualmente, la abstracción es una simplificación tendente a un significado más intenso y destilado” (Dondis, 91). De un ideograma, pasamos a un símbolo geométrico y entre más abstracta es la imagen, más abarcadora se vuelve y puede estrechar lazos con otras imágenes que en un principio podrían parecer remotas: “es

el número seis y se pronuncia *liú*. La disposición de los trazos que lo forman recuerda la actitud del supliciado y también la forma de una estrella de mar, ¿verdad?” (150).

Difícilmente podríamos relacionar la fotografía con una estrella de mar sin la ayuda de un proceso de abstracción, pero estas relaciones visuales son los puntos de unión entre escenas aparentemente inconexas en *Farabeuf*: “y tenías en la mano una estrella de mar que te dio asco. La arrojaste a las olas cuando tuviste ese presentimiento de la imagen que ahora se realiza. Helo allí. Poco a poco lo despojan de sus ropas y su cuerpo se yergue en una desnudez de carne infinitamente bella e infinitamente virgen” (134). Así, la figura del supliciado se convierte en elemento central no sólo de la fotografía, sino de la composición de *Farabeuf*.

Conectores como la figura del supliciado son esenciales al hilar escenas tan dispares; para ahondar un poco más en la transición entre éstas, retomaré el modelo de Luis Andrés Gutiérrez quien, para mostrar las relaciones de los intertextos en esta obra, utiliza la figura del clatro, un invento elizondiano que se basa en el hongo *clathrus* y en el milenar juego chino “bolas de marfil” (Imagen 15): “la metáfora con la cual Elizondo atisba una lógica de mundos superpuestos es el clatro: un sistema de seis esferas contenidas unas dentro de otras, que pueden alinearse de diversas maneras por medio de los seis orificios que cada una ostenta en su superficie” (Gutiérrez, 77).

Imaginemos cada escena de *Farabeuf* –la playa, la casa en París, el suplicio chino– como una esfera con orificios de distintos tamaños y formas, donde cada orificio es un elemento o característica de la composición: la esfera correspondiente al suplicio, por ejemplo, se integra por el orificio “supliciado”, el orificio “verdugo”, y



(Imagen 15)
Bola de Cantón de China
Marfil, siglo XX
Modelo del clatro

muchos más; la siguiente esfera, la playa, tiene sus propios orificios, algunos serán completamente distintos a los de la primera esfera, como el del perro o caniche, y otros tendrán tamaños y formas similares a los de la esfera anterior, como la estrella de mar (que ensambla con el supliciado y con el trazo del ideograma chino, orificio de la esfera de la casa en Paris).

El ejemplo del supliciado, ideograma y estrella no es el único, pero sí el más fácil de identificar, pues en citas como la siguiente, el elemento –orificio– en común es más tenue: “tratarías de reconocer en el brillo de aquella cuchilla afiladísima los reflejos que produce el sol sobre el lente de la cámara con la que hacía apenas unos minutos te había fotografiado sentada entre aquellas rocas junto al mar” (*Farabeuf*, 118). Un simple brillo bastará para dar cohesión a dos imágenes distantes y servirá para que dos instantes congelados den la ilusión de narración, de temporalidad.

Esta forma de narrativa está inspirada en la técnica cinematográfica “montaje” del cineasta Sergei M. Eisenstein, quien formuló que “la copulación de dos jeroglíficos de la serie más simple habrá de ser considerada no como su suma, sino como su producto (...) un perro + una boca =ladrar” (cita en Reveles, 49); al resultado de este procedimiento, que es más que la suma de las partes, se denominó “montaje”.

Elizondo, desde joven, encontró en el montaje una herramienta útil a la literatura:

el principio de montaje, descubierto para el arte moderno europeo por S. Eisenstein, realizador de *El acorazado Potemkin*, se expresaba muy claramente en el principio que animaba –desde hace más de tres mil años– la construcción –o sintaxis– que rige la elaboración de los signos de la escritura china: Imagen A + Imagen B = Imagen C, que es totalmente distinta de las imágenes A y B (Elizondo, “De los Cantares”, 175).

Son tres las propiedades de la escritura china que fascinaban a Elizondo: la fusión de la pintura con la escritura, que contemplamos en el primer capítulo; su condición de instantánea, que se refleja en las siguientes palabras del pintor Francisco Icaza: “es como la escritura china, que sólo con ver la página entera se sabe de qué se trata. Ya después se lee en detalle de arriba abajo” (Icaza, *Trazos, ritmo y color*, 24), que además se relaciona con las artes espaciales, y, finalmente, su singular proceso de composición, que observamos en la cita elizondiana.

La siguiente cita es un ejemplo más del montaje en *Farabeuf*, consta de dos escenas casi idénticas, ubicadas en el mismo espacio, en condiciones similares, pero distanciadas por el tiempo:

se confundía el recuerdo con la experiencia (esto quizá debido a la tenacidad de esa lluvia menuda que no cesaba de caer desde hacía muchos días). La vida quedaba sujeta a una confusión en medio de la que era imposible discernir cuál hubiera sido el presente, cuál el pasado. Al trasponer el umbral de aquella casa lujosa y decrépita a la vez, un transeúnte que se hubiera detenido [...] como para inquirir a las piedras carcomidas [...] cuál era el verdadero significado de aquella cita concertada a través de las edades, de aquel momento que sólo ahora se realizaba. Es un hombre –el hombre– que desciende apresuradamente de un pequeño automóvil deportivo de color rojo, con las manos enguantadas y los ojos ocultos detrás de unas gafas ahumadas, se dirige a la reja, empuja la verja de hierro para abrirla y penetra en aquel meandro de setos de boj [...] abandonados al capricho de su propio crecimiento. Es un anciano –el hombre– que llega a pie bajo la lluvia viniendo desde el Carrefour, enfundado en un grueso abrigo de paño negro” (*Farabeuf*,13).

Desde el inicio, Elizondo nos advierte sobre la confusión que reinará en las siguientes líneas, donde seremos testigos de una especie de analepsis.⁴² Personalmente me gusta más la segunda analogía pues considero que el pasaje es cinematográficamente muy claro, debido a que las técnicas narrativas del mexicano

⁴² La analepsis es el “pasaje de una obra literaria que trae una escena del pasado rompiendo la secuencia cronológica” (*Diccionario de la lengua española*). Esta figura retórica tiene semejanzas con la conocida técnica cinematográfica *flashback*: “el flashback es una escena retrospectiva, en la que una película interrumpe su desarrollo cronológico para presentar una escena del pasado” (Vallejo, “El cine como sueño”, 98).

son las mismas que las explotadas por el cine actualmente. Durante toda la cita encontramos varias parejas de opuestos referentes al tiempo: recuerdo contra experiencia, el presente frente al pasado.

Después de señalar las condiciones similares, la lluvia y el espacio, comienzan las diferencias; se muestra al hombre joven que desciende del automóvil, para posteriormente, dar paso al extremo contrario, un hombre ya viejo que camina bajo la lluvia. Los dos sucesos se narran cronológicamente y de manera lineal; la confusión no se encuentra ahí, sino en renglones anteriores, cuando se nombran los aspectos en común, aquellos que unen los dos eventos.

La lluvia, también mencionada desde el comienzo, funciona como detonador u orificio (si seguimos con el modelo del clatro) además de contribuir con la confusión temporal, ya que empaña nuestra visión y envuelve esta escena en una bruma.

No sólo las condiciones climatológicas acercan estos dos hechos, sino que suceden ambos en el mismo sitio, “el umbral de aquella casa lujosa y decrepita a la vez”. Esta última línea es fundamental pues resuelve gran parte del caos de *Farabeuf*, y demuestra el segundo y tercer paso de la formación de imagen: composición e instante decisivo. El tiempo también ha hecho estragos con la casa, no sólo con el hombre, pero el enunciado no refleja un cambio temporal, sino que insinúa que los dos contrarios suceden al mismo tiempo, la casa no fue lujosa en tiempo pasado y ahora se halla decrepita, pues es “lujosa y decrepita a la vez”. El tiempo se condensa y aunque efectivamente leemos la palabra “lujosa” antes que “decrepita”, Elizondo logra anular el tiempo lineal que conocemos y se concentra en el instante.

c. Instante decisivo

El fotógrafo Henri Cartier-Bresson acierta al afirmar que “de todos los medios de expresión, la fotografía es el único que fija para siempre el instante preciso y fugitivo. Nosotros los fotógrafos, tenemos que enfrentarnos a cosas que están en continuo trance de esfumarse” (“El instante decisivo”, 225). Así, el instante decisivo se convierte en el tercer y último paso para la formación de la imagen del proceso fotográfico; la búsqueda del momento perfecto, el disparo del obturador y la captura de la imagen congelada.

El instante es esencial en *Farabeuf*, pero siempre lo localizamos sujeto a un despliegue temporal, la paradoja de “crónica de un instante” no reside únicamente en el título y continuamente tropezamos con contradicciones que afirman y niegan el paso del tiempo, que hacen que nos cuestionemos nuevamente la existencia de aquella frontera que separa las artes espaciales de las temporales.

Existe en la fotografía otro ejemplo de estas barreras desdibujadas, llamado cronofotografía, y consiste en “una placa que registra un conjunto de instantes; una fotografía que contiene una colisión de momentos que nos permiten entender el movimiento [...] Un sujeto en movimiento, una cámara cargada con una placa fotográfica y un disparador que abre y cierra el obturador permitiendo que regularmente se registren en el material sensible las entradas de luz” (Suter, “Análisis...”, 67). Esta técnica es similar a lo que ocurre en *Farabeuf* y tiene sus orígenes en uno de los predecesores de la fotografía: el daguerrotipo.

En un episodio de *Farabeuf* se reconoce al doctor por su “pericia técnica en el arte de Daguerre” (27), al leer esto por primera vez, me pregunté si aquellas

instantáneas tomadas por el doctor serían daguerrotipos; con un poco de investigación tuve que descartar tal hipótesis pues dicha técnica requería de una larga exposición temporal, por lo que necesitaba modelos estáticos, y una escena como la del suplicio, con movimiento humano constante y con el representativo y fugaz gesto del supliciado, hubiera sido imposible de capturar con un daguerrotipo.

Si observamos la imagen 16 del anexo, un clásico ejemplo del invento de Daguerre, veremos con claridad una construcción al fondo, pues el daguerrotipo es capaz de fijar figuras inertes; sin embargo, a aquellos entes en movimiento los reproduce menos nítidos, razón por la cual es necesario mirar con detenimiento la esquina inferior izquierda, donde veremos algunas figuras borrosas, que son en realidad personas y caballos en movimiento.

Los caballos en el daguerrotipo ocupan durante un único instante dos posiciones, compensando la falta de precisión al captar el movimiento y el tiempo en una imagen, pues “Daguerre mostraba, en otras palabras, que la fotografía podía unir el presente y el pasado en una experiencia de visión, que la fotografía podía hacer que el tiempo se replegara sobre sí mismo” (Batchen, *Arder en deseos*, 137). Aquellos caballos están en la misma situación que la casa “lujosa y decrépita a la vez”, pues ambos ejemplos representan el paso del tiempo en un único instante.

Farabeuf se compone de instantes, algunos por sí mismos muestran el paso del tiempo, y otros necesitan de técnicas como el montaje para dar cohesión a la obra; sin embargo, todos los instantes remiten a un instante primigenio, el cual desató la obsesión de la Enfermera e impresionó tanto a Elizondo que lo obligó a crear el



(Imagen 16)
Marie-Charles-Isidore Choiselat y Stanislas Ratel
Défilé sur le Pont-Royal
Daguerrotipo, 1844
Museo Metropolitano de Arte, Nueva York

mundo de *Farabeuf*: el instante capturado en la fotografía del suplicio, aquel que muestra a un hombre muriendo.

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 (*Farabeuf*, 26).

Desde sus inicios, la fotografía ha mantenido una relación binaria con la muerte, pues por un lado, se le considera una forma de inmortalización y, por otra, es una confirmación de lo fugaz y pasajero del tiempo, hecho que no pasa desapercibido por Elizondo quien, en una de sus muchas reflexiones sobre este arte, escribe “la cámara fotográfica tiene mirada como de muerte. ¿Tiene la muerte mirada de cámara fotográfica?” (“Mnemothreptos”, 134). El papel que desempeña un fotógrafo frente a un moribundo no es trivial y a lo largo de la historia ha resultado en varios debates donde la ética y el arte se contraponen.

La siguiente cita sobre el famoso caso del fotógrafo Kevin Carter⁴³ nos da algunas pistas de la postura del fotógrafo ante la muerte: “David Suárez escribió ‘El encuadre de Kevin Carter es el mismo que el del ave de rapiña que espera impaciente la muerte del niño. Son dos testigos de una misma agonía’” (López, “Sentidos y efectos...”, 90). Si seguimos la premisa de Suárez, entonces el doctor Farabeuf es un verdugo más de la tortura, su cámara se transforma en uno de sus instrumentos quirúrgicos, y cobra una acepción distinta hablar del disparo del obturador.

⁴³ Kevin Carter, fotógrafo que “en 1994 ganó el premio Pulitzer de fotoperiodismo con una fotografía tomada en la aldea sudanesa de Ayod de una pequeña niña, absolutamente desnutrida, recostada en medio del desierto a punto de morir, mientras a lo lejos se ve la figura de un buitre, que la observa intensamente y que sólo está esperando ese momento” (López, “Sentidos y efectos...”, 90).

“Al comentar el retrato de un condenado en 1865 Barthes observa (...) que el sujeto mostrado en la fotografía ha muerto y va a morir. ‘Yo leo al mismo tiempo: *esto será y esto ha sido*” (Batchen, *Arder en deseos*, 194). El sujeto supliciado también muere, pero ambos, a diferencia de otros moribundos, quedan grabados para la posteridad: éste es el objetivo de la fotografía del supliciado, “lo habían fotografiado desde todos los ángulos. ‘Hay que ayudar a la memoria’, dijo, ‘...la fotografía es un gran invento’” (*Farabeuf*, 42). El fotógrafo encuadra, controla los distintos elementos y, en el momento preciso, dispara el obturador (todas estas decisiones y acciones pueden tardar tan sólo un segundo); la imagen se formó en la cámara y en la visión de los espectadores pero, ¿quedará grabada?

2.2.2 Fijación de imagen

La fijación de una imagen dentro del proceso fotográfico se menciona poco en *Farabeuf*, lo cual es curioso si pensamos en las no pocas alusiones a la formación de imagen; sin embargo, es preciso aclarar que en reiteradas ocasiones, sí se habla de la forma de fijar imágenes del proceso visual, es decir, la memoria; pues así como no basta con disparar el obturador para sujetar una fotografía con las manos, “la percepción [y tampoco la memoria] no está determinada exclusivamente por los impulsos sensoriales, sino que depende de la estructura de las actividades del sistema nervioso central” (Urtubia, *Neurobiología de la visión*, 41).

Constantemente el narrador de *Farabeuf* exige a uno de los personajes que evoque una escena que parece resistirse a la memoria, la insistencia es hostigadora para el lector, pues recordemos que varios pasajes de la obra están escritos en

segunda persona del singular, lo cual apela al lector; “¿recuerdas...?” es la palabra que da inicio y fin a la obra elizondiana y la prueba del lugar textual que ocupa la memoria en el libro estudiado.

a. Nitrato de plata

La única mención de la fijación de imagen del proceso fotográfico en el libro funciona para resaltar el delicado, y a la vez resistente, papel de la memoria: “es curioso comprobar cómo el afán de retener un recuerdo es más potente y más sensible que el nitrato de plata extendido cuidadosamente sobre una placa de vidrio y expuesto durante una fracción de segundos a la luz que penetra a través de una combinación más o menos complicada de prismas” (*Farabeuf*, 25).

La alusión al nitrato de plata no es casual, pues esta sustancia es fundamental para capturar imágenes, además, el descubrimiento de sus propiedades fotosensibles originó el invento de la fotografía, ya que existían la cámara oscura y otras técnicas para la formación de imagen, pero durante mucho tiempo no fue posible la fijación de ésta.⁴⁴ Los llamados profotógrafos, diestros en química más que en arte, realizaron múltiples experimentos con la finalidad de plasmar y reproducir imágenes; como ellos, Elizondo buscará incansablemente la forma de fijar una imagen, ya no en papel sino en la memoria.

Adentrarse al proceso de fijación de una imagen resulta muy problemático debido al progreso en la técnica durante el siglo XX; el método fotográfico de 1900 (al

⁴⁴ Para profundizar en los orígenes de la fotografía, ver Batchen. *Arder en deseos: La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997/2004.

cual se sometió la fotografía del suplicio, obra₁) varía mucho del de mediados de siglo (generación a la que perteneció Salvador Elizondo) y de la fotografía digital.

Esto último es el porqué de un pequeño cambio en la metodología de este final del segundo capítulo, pues después de seguir paso a paso la formación de una imagen desde el proceso fotográfico y hallar sus correspondencias en la obra literaria, a partir de ahora, sólo utilizaré elementos aislados de la fijación de imagen –como el mencionado nitrato de plata– para analizar algunos elementos de la novela.

b. Cuarto oscuro

Ya aclarada la metodología, quisiera recurrir a la imagen del cuarto oscuro que, además de dar nombre a este capítulo, nos sirve para estudiar la confusión que experimentamos en la lectura de *Farabeuf*. Para ello, se muestra a continuación el primer párrafo del libro, seguido de su respectivo análisis.

¿Recuerdas...? Es un hecho indudable que precisamente en el momento en que Farabeuf cruzó el umbral de la puerta, ella, sentada al fondo del pasillo, agitó las tres monedas en el hueco de sus manos entrelazadas y luego las dejó caer sobre la mesa. Las monedas no tocaron la superficie de la mesa en el mismo momento y produjeron un leve tintineo, un pequeño ruido metálico, apenas perceptible, que pudo haberse prestado a muchas confusiones. De hecho, ni siquiera es posible precisar la naturaleza concreta de ese acto. Los pasos de Farabeuf subiendo la escalera, arrastrando lentamente los pies en los descansos o su respiración jadeante, llegando hasta donde tú estabas a través de las paredes empapeladas, desvirtúan por completo nuestras precisiones acerca de la índole exacta de ese juego que ella estaba jugando en la penumbra de aquel pasillo. Es posible, por lo tanto, conjeturar que se trata del método chino de adivinación mediante hexagramas simbólicos. El ruido que hacían las tres monedas al caer sobre la mesilla lo hace suponer. Pero el otro ruido, el ruido quizá de pasos que se arrastran o de un objeto que se desliza encima de otro produciendo un sonido como el de pasos que se arrastran, escuchados a través de un muro, bien puede llevarnos a suponer que se trata del deslizamiento de la tablilla indicadora sobre otra tabla más grande, surcada de letras y de números: la ouija [...] Todo ello, desde luego no hace sino aumentar la confusión, pero tú tienes que hacer un esfuerzo y recordar ese momento en el que cabe, por así decirlo, el significado de toda tu vida. 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 ése 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... (*Farabeuf*, 9)

Farabeuf comienza con una pregunta que, aunada a los puntos suspensivos que conserva, marca el estilo impreciso que mantendrá toda la obra. Después de la interrogante, siguen un par de líneas que describen una escena: “es un **hecho indudable** que **precisamente** en el momento en que Farabeuf cruzó el umbral de la puerta, ella, sentada al fondo del pasillo, agitó las tres monedas en el hueco de sus manos entrelazadas y luego las dejó caer sobre la mesa”.

Las palabras remarcadas son tajantes y nos advierten que la descripción posterior será clara y precisa, espacialmente (“el umbral de la puerta” y el “fondo del pasillo”), temporalmente (“el momento”) y en hechos (“agitó las tres monedas [...] y luego las dejó caer”). Sólo estas tres primeras líneas son una afirmación sólida y ajena a toda duda, pues en seguida de ellas, comienza el desasosiego con el sonido de las monedas: “un leve tintineo, un pequeño ruido metálico, apenas perceptible, que pudo haberse prestado a muchas confusiones”.

Si examinamos detenidamente las líneas citadas, encontraremos que las primeras poseen un carácter visual, la descripción señala la posición espacial de los personajes, y los actos de éstos refieren al movimiento, que también se percibe con la vista; y es justamente la entrada del sonido –un sentido distinto– la causante de la confusión total. En este momento es como si las luces se apagarán y los personajes vagaran a tientas, valiéndose no de la vista, sino de los sentidos restantes.

El cuarto oscuro ocupa gran parte de la novela al representar el espacio intermedio entre la luz del “hecho indudable” y la revelación de la fotografía casi al final del libro; la analogía también se relaciona con el proceso visual de la primera parte del capítulo, con la adaptación fisiológica a la oscuridad y la agudización de otros sentidos.

Hasta este momento hemos intentado trazar la imagen propuesta por Elizondo, pero sólo nos hemos referido a las imágenes visuales (la fotografía y las tres pinturas), las cuales son las primeras que nos vienen a la mente al hablar de imagen; sin embargo, quisiera ampliar un poco esta noción y extenderla a otros sentidos, pues “las imágenes pueden ser aprehendidas por, y dirigidas a, otros sentidos no visuales. Imágenes acústicas, táctiles, gustativas, e incluso olfativas son nociones insoslayables, y satisfacen la misma definición de imagen”⁴⁵ (Mitchell, “Image”, 42). Y en *Farabeuf*, aun cuando encuentro un predominio de la vista, también surgen otros sentidos – como el oído con el tintineo de las monedas del *I Ching*, o el tacto, que se relaciona con los pasajes sobre cirugía– que también participan en la conformación de imágenes.

En el fragmento citado, con la aparición de las monedas, entra a escena el sentido del oído que se convierte en nuestro único medio de percepción, y a través de él recibimos la información del acontecimiento que se suscita en aquella casa parisina; dejamos de ver “el hueco de las manos entrelazadas” y sólo distinguimos el sonido de las monedas que acogen (“un leve tintineo, un pequeño ruido metálico”); también empezamos a intuir las acciones de los personajes, según los sonidos que producen: la

⁴⁵ “Images can be apprehended by, and addressed to, other nonvisual senses. Acoustic, tactile, gustatory, and even olfactory images are unavoidable notions, and they satisfy the same basic definition of imagery”. La traducción es mía.

llegada del doctor se traduce en “pasos” y en “su respiración jadeante”, el movimiento de los pies lo advertimos por el ruido que hacen al arrastrarse lentamente.

El ruido se escucha cada vez más lejano y el desconcierto es evidente: “el otro ruido, el ruido de pasos que se arrastran o de un objeto que se desliza encima de otro produciendo un sonido como el de pasos que se arrastran, escuchados a través de un muro”. No somos testigos presenciales del encuentro, existen barreras que se interponen entre nosotros, los escuchas, y los protagonistas de la escena, y los sonidos nos llegan entremezclados; con la *ouija* y el *I Ching* adivinamos no sólo el futuro, sino la procedencia de los ruidos, pues no diferenciamos entre los pasos y el deslizar de las tablillas.

Ya que mencionamos los métodos adivinatorios, conviene recalcar el carácter dual que se lee en todo el fragmento: la *ouija* y el *I Ching* se enfrentan al representar uno Occidente y, el otro, Oriente; lo mismo sucede con el “sí” y el “no” grabados en el tablero de la *ouija*, pero lo que realmente me interesa es subrayar la oposición en el lenguaje, de términos precisos frente a léxico impreciso⁴⁶ (Ver tabla 1).

⁴⁶ La nomenclatura de estas categorías se debe, por un lado, a la poética de la imprecisión (ver Ana Laura Romero, “Tiempo y memoria como procedimientos de construcción en *Farabeuf* de Salvador Elizondo”) y, por otro, a los títulos de dos trabajos fundamentales en la elaboración de *Farabeuf*: el *Précis de manuel opératoire* de L. H. Farabeuf y el *Précis de décomposition* escrito por Emil Cioran (ver la ponencia de Margo Glant, en el “X Aniversario de Salvador Elizondo: Jornadas de reflexión, remake y lectura”. Consulta en línea: https://www.youtube.com/watch?v=0nT_zGNpbll).

TABLA 1

Léxico preciso	Léxico impreciso
Hecho indudable Precisamente De hecho Precisar la naturaleza concreta Por completo Precisiones Índole exacta Persiste Verdadera	Leve tintineo, pequeño ruido Apenas perceptible que pudo haberse presentado a muchas confusiones Ni siquiera es posible Desvirtúan Penumbra Conjeturar Suponer Puede llevarnos a suponer Aumentar la confusión Incomprensible Se olvida.. ... Tal vez...

La tabla pone en evidencia la dualidad del lenguaje en *Farabeuf* y su naturaleza reiterativa demuestra que el léxico preciso no termina con la aparición de las monedas, pues aún después de éstas, se mantiene para contrastar con el léxico impreciso, el cual predomina en el fragmento.

El otro sentido que hallamos en la novela es el tacto, que surge por la presencia de la cirugía; la continua mención a los instrumentos quirúrgicos, por ejemplo, transmite una sensación curiosa, casi escalofriante, pues sentimos su frío contacto.

Iban surgiendo, uno a uno, los instrumentos que sacaba del fondo del maletín, retenidos suavemente, con la *delicadeza* con la que se manipula una flor rara o un insecto curioso traspasado por un alfiler. Las hirientes cuchillas, las tenacillas, los canalizadores, los espejos vaginales, relucían en aquella penumbra dorada, surcada apenas por los últimos rayos del sol (*Farabeuf*, 78).

Nuevamente captamos los movimientos de los personajes sensorialmente, aquella *delicadeza* con la que sostiene el doctor sus instrumentos, y toda la información que recibimos al respecto no es visual (color, tamaño) sino táctil.

El mismo resultado produce la mención del mármol, material del sarcófago en la pintura de Tiziano y de la mesa de operaciones del doctor. Las siguientes líneas son un ejemplo: “dijo (...) posando cuidadosamente aquel instrumento manchado de sangre coagulada sobre la cubierta de mármol de la mesilla” (*Farabeuf*, 40).

Las dos citas son prueba de que la sensibilidad no se exhibe en la obra en su acepción afectiva, pues nuestro contacto con los sentidos se desarrolla de una manera maquina o mecánica, de la misma manera en que un cirujano se acerca al paciente, ya que “se adentra en él operativamente” (Benjamin, “La obra de arte...”, 43). Como el médico o el mismo fotógrafo, interactuamos con los personajes como si fueran objetos.

La frialdad del ambiente y la visión inhumana y mecánica que tiene el doctor ante el suplicio y también ante sus “pacientes”, nos llevan a pensar las impresionantes escenas como hechos amorales; por ejemplo, en lugar de polemizar la existencia del sanguinario suplicio o su brutalidad, el doctor critica la eficiencia de la amputación por parte de los verdugos y propone un método a partir de sus propios experimentos.

El doctor parece ser una eminencia en técnicas de amputación, tema de su tratado *Précis de manuel opératoire* –obra que de verdad escribió el médico francés Louis Hubert Farabeuf (1841-1910)– y del “exhaustivo análisis del *Leng-tch'é*” (*Farabeuf*, 27) para el que tomó la famosa fotografía y con la cual ilustra. Aunque no tengamos acceso al manuscrito del doctor –no me refiero al de carne y hueso, sino al de papel y tinta–, en *Farabeuf* encontramos una fracción de su estudio, pues fácilmente localizamos sus postulados, descripciones (la detallada reseña del ritual) y claro está, la fotografía.

c. Revelado

Llegamos por fin a la revelación de la imagen, que espacialmente ocupa un lugar interesante porque se localiza dentro del cuerpo del texto y no en un apéndice u otro paratexto; tampoco se halla en el inicio de la obra, sino casi al final, justo con el fragmento, citado en mi primer capítulo, que describe minuciosamente a la fotografía. Esto se ajusta a la analogía del proceso fotográfico, pues señala el paso de la oscuridad a la luz, del cuarto oscuro al revelado.

Una página antes de encontrarnos con la mirada del supliciado, un pequeño grabado se presenta; Ana Laura Romero, en su tesis “Tiempo y memoria como procedimientos de construcción en *Farabeuf* de Salvador Elizondo”, menciona que

las apariciones de la ilustración del *Précis de manuel opératoire* son capaces de crear una impresión que fija en la mente del lector una imagen de la amputación; sirven para que más adelante se intensifique la impresión de la fotografía del suplicio. El lector, con el impulso de la lectura, puede esperar que ese grabado, en el que el corte apenas empieza, termine su acción en algún momento (11).

Idea que podemos relacionar con la noción ya planteada de proceso visual, en la que la *enargeia* no sucede de manera instantánea, sino que ocurre paulatinamente. En la cita se menciona el vocablo “impresión”, que también podemos ligar con el revelado, pues en la fotografía digital este procedimiento fue sustituido por la impresión.

Asimismo, el grabado divide dos fragmentos muy diferentes: el primero, a manera de diálogo, presenta un tono muy distinto del segundo, pues desde el comienzo –“¿el paciente ofrece resistencia a sus médicos?” (136)– se enfoca en el sujeto, en su sonrisa y su mirada, y en los sentimientos que éste provoca; después del

grabado, nos enfrentamos con un monólogo en el que, poco a poco, el paciente se transforma en un cuerpo y la mirada se desplaza hacia los verdugos: “nosotros no lo mirábamos a él, mirábamos las cuchillas que los verdugos blandían orgullosos” (140).

Con este extenso párrafo (pp. 139-145), pasamos del paciente al cuerpo, del sujeto al objeto, y también del cuarto oscuro al revelado, del tintineo de la monedas y los pasos arrastrándose, al cuerpo mutilado y a los verdugos inmutables.

CAPÍTULO 3

LAS POSIBLES MIRADAS

*Más que cosas para ser vistas,
son alas para viajar, velas para vagar y divagar,
espejos que atravesar.*
Octavio Paz

Si Elizondo actúa como escritor-fotógrafo, y *Farabeuf* como novela-fotografía, ¿sería descabellado pensar en el receptor de la obra no sólo como un lector, sino también como observador, como el receptor ya no de una novela, sino de una obra visual, de una fotografía? Es ésta la hipótesis del presente capítulo, en donde analizaremos el último elemento de la tríada: el receptor, cuya mirada será fundamental a la hora de intentar reconstruir *Farabeuf*.

El capítulo se divide en tres partes; comenzaremos con la capacidad narrativa del arte visual, para después centrarnos en el papel del receptor-lector-observador, donde nos cuestionaremos la figura del “lector ideal” y propondremos más bien, una multiplicidad de observadores, cuyas miradas confluyen en una sola obra. Finalmente, analizaremos el tiempo en *Farabeuf*, tema muy complejo y que daría para una tesis completa (Cf. Gutiérrez, “El tiempo en *Farabeuf*”), pero que sólo plantearé para relacionarlo con el tiempo de la fotografía: el tiempo posible, cuántico.

3.1 Narración latente

En el primer capítulo de este trabajo revisamos la polémica entre varios teóricos sobre las diferencias entre el arte visual y el arte verbal, las cuales después

contrastamos con el proyecto elizondiano; uno de los conceptos discutidos, y que me interesa recalcar, es el de narración latente. Si en el primer capítulo mencioné dicho concepto, fue para seguir el enfrentamiento entre aquellos que postulan que la obra ecrástica busca emular la inmovilidad del arte visual, contra los teóricos que defienden que la ecrasis libera aquella narración congelada, y le otorga la temporalidad de que carece.

Ahora propongo analizar la capacidad de las imágenes, y sobre todo del arte visual, para narrar; por ello, ejemplificaré con la pintura religiosa, específicamente con la iconografía cristiana, que aunque parece desligada y descontextualizada del objeto de estudio de esta investigación, es útil por ser un ejemplo de la idea del observador como un lector.

La religión cristiana, desde sus orígenes y durante su expansión, se valió de las imágenes para adoctrinar a los fieles. Las pinturas paleocristianas que datan aproximadamente del año 200 y que encontramos en las catacumbas romanas:

no se proponen dar una descripción de acontecimientos. Se limitan a sugerirlos. Se pensaba que bastaba con indicar uno o dos rasgos sobresalientes para designar a una determinada persona, un acontecimiento o un objeto.

Estos rasgos no definen en absoluto las imágenes, pero se invita al espectador informado a utilizar esas someras indicaciones para adivinar el tema. En otros términos: esas pinturas son esquemáticas, es decir, son imágenes-signo que se dirigen ante todo a la inteligencia y sugieren más de lo que efectivamente muestran (Grabar, *Las vías de la creación*, 18).

Me detengo en los inicios del Cristianismo para subrayar la función de las imágenes que, en un contexto religioso y político peligroso para los cristianos, funcionaban como signos al representar un “algo más”, al apelar a un conocimiento previo del observador, quien debía ser capaz de leer dichos signos y reconstruir aquello que no estaba presente y que no podía estarlo; un observador pagano que no

poseía el código del referente actuaba como un analfabeta, al recibir las imágenes sin ser capaz de decodificarlas.

Durante la expansión del Cristianismo, en un nuevo contexto de bienestar y seguridad, las imágenes se volvieron más claras y detalladas, pero aún así siguen cumpliendo con las características mencionadas en la cita. La imagen 17 del anexo, el *Retablo de la Encarnación*, es un claro ejemplo tanto de la riqueza de la iconografía cristiana, como de las distintas formas de narrar mediante imágenes.

Lo primero que llama la atención es la pluralidad de escenas, muy común en trípticos o retablos, ya que el formato y las dimensiones de la obra permite relacionar estas pinturas con secuencias. A primera vista, notamos que el orden cronológico no corresponde a la forma de lectura occidental (de arriba a abajo, de izquierda a derecha), por lo que debemos buscar otra manera de leer el retablo y de significarlo. Para ello deberemos utilizar varias herramientas: en primera instancia, el formato de la obra dirige nuestra visión a la escena central, la cual predomina debido a su tamaño y posición; los personajes en esta primera escena aparecen también en las escenas aledañas, y los podemos identificar por sus vestiduras.

Las cuatro escenas a los costados son ejemplos claros de la narración latente, pues cada una representa el momento de mayor condensación narrativa de un pasaje bíblico, dichos momentos nos son fáciles de reconocer ya que pertenecen a la tradición artística occidental; la lectura de los elementos visuales (la representación de los personajes, sus vestiduras, la posición de sus manos, etc.) sumada a la



(Imagen 17)
Pere Espallargues
Retablo de la Encarnación
Temple y óleo sobre tela, 1465
Museo Nacional de San Carlos

narración latente, nos permite identificar los pasajes bíblicos a los que hacen referencia: la Anunciación, la Natividad, la Adoración y la Presentación en el templo⁴⁷.

En la parte inferior del retablo encontramos ocho santos⁴⁸, los identificamos no sólo por las leyendas inscritas en las filacterias⁴⁹ sino también por los atributos de sus martirios; podemos relacionar dichos atributos con el término “ícono” de Pierce, un signo que “no es completamente cultural porque no es mero producto del acuerdo, sino que requiere cierta semejanza con lo que representa. Tampoco es completamente natural pues requiere de la intervención del hombre, que lo capta ya interpretándolo” (Beuchot, *Semántica de las imágenes*, 18).

Pierce utiliza dicha definición para distinguir el ícono del índice y del símbolo, y por ello usa categorías extremas como “lo natural” y “lo convencional”; yo sólo quiero retomar la categoría para pensar los elementos visuales como íconos, rescatando por un lado, no lo natural, sino la semejanza con aquello que representan; esto es importante puesto que apunta a que no es necesario conocer el código (texto bíblico) para apreciar e interpretar la imagen⁵⁰, lo cual rechaza la idea de que exista una dependencia de la imagen y su referente. Por el contrario, también nos es útil la definición de Pierce, al señalar el proceso de interpretación, y es aquí donde cobra

⁴⁷ La escena de la esquina superior derecha, a primera vista, parece reproducir la Presentación en el templo, y así la identificaba la *Guía oficial del Museo de San Carlos* del año 2000; investigaciones más recientes, señalan que “presenta a María rodeada de Santas Mártires” (Blanco, “Noli me tangere”, 56) entre ellas Santa Catalina de Alejandría y posiblemente Santa Úrsula.

⁴⁸ De izquierda a derecha: Miguel Arcángel y Santa Catalina de Alejandría; San Odón y Santa Cecilia; Santa Clara y San Fabián, y finalmente San Andrés y Santa Marta.

⁴⁹ “Banderolas, cuyas extremidades están enrolladas y que aparecen frecuentemente en manos de las figuras de época ojival. Sobre estas filácteras [sic] hay con frecuencia leyendas, versículos, salmos, etc.” (Adeline, *Vocabulario de términos de arte*).

⁵⁰ Aquí no me refiero a una interpretación detallada y apegada al texto bíblico, sino simplemente que somos capaces de identificar ciertos personajes o, por lo menos, reconocer las figuras humanas, al ángel, entre otros.

sentido la última línea de la cita de Grabar: “sugieren más de lo que efectivamente muestran”, pues la obra en sí está completa pero sugiere *un algo más*.

Para explicar lo anterior, observemos con detalle el primer cuadro de la predela (esquina inferior izquierda) donde identificamos a Catalina de Alejandría por la rueda de cuchillas (también aparece en la esquina superior derecha del retablo), que funciona como sinécdoque (la parte por el todo) del martirio de la santa⁵¹. La imagen guarda cierta semejanza con aquello que representa (lo natural), pero requiere de la interpretación del observador, quien difícilmente reconstruirá la historia de la mártir utilizando únicamente el retablo (lo convencional). Con esto termino el análisis de la iconografía cristiana, con la cual identificamos a un observador que actúa como un lector, como un detective que reconstruye la obra visual, partiendo de un texto anterior, enlazando las ya no tan distantes artes y traduciendo del texto a la imagen.

Si continuamos con esta forma de pensar al lector, y la relacionamos con *Farabeuf*, encontraremos que elementos como el *liú* o la estrella de mar funcionan como íconos, al tener un significado propio en su escena particular (la habitación de la casa parisina y la playa, respectivamente) pero que también remiten a algo más⁵²;

⁵¹ “El emperador la amenazó con torturarla si no renegaba de su fe, para lo cual hizo construir un artefacto consistente en unas ruedas ‘cuajadas de agudísimos clavos y de pequeñas sierras dentadas’. Pero cuando las ruedas se pusieron a girar, se rompieron y salieron despedidos sus trozos, matando a una multitud de paganos. Fue finalmente decapitada, pero de su herida no brotó sangre, sino leche” (Carmona, *Iconografía de los santos*, 74).

⁵² Luz Aurora Pimentel estudia este tipo de escenas metafóricas que pueden “generar no sólo un complejo de configuraciones descriptivas en interacción, sino una verdadera secuencia *paranarrativa* capaz de proyectar coordenadas espacio-temporales propias que perturben y transformen las de la diégesis principal. Hemos llamado a esta dimensión paranarrativa *narración metafórica* (1990)” (Pimentel, *El espacio en la ficción*, 99). La estrella de mar, por ejemplo, además de sustituir al suplicado, trae consigo su propio campo semántico (y sus coordenadas espacio-temporales): el mar, los pelícanos, el castillo de arena; por eso la estrella es un elemento fronterizo entre dos secuencias narrativas: está

una significativa diferencia es que los elementos en el texto de Elizondo no tienen un referente previo, pues el lugar textual de la fotografía no es al inicio, sino casi al final, y por lo tanto, es hasta la aparición de la foto cuando encontramos los vasos comunicantes entre los elementos y los relacionamos con la imagen.

Esta última cuestión nos recuerda que el formato del retablo es uno de los elementos que ayudan a construir el significado al exigir una lectura distinta; y así como leímos el retablo, comenzando desde el centro hacia los lados, así el lugar textual de la fotografía condiciona el tipo de lectura que debemos hacer. Es importante aclarar que no me refiero a que para leer *Farabeuf*, primero debamos observar la fotografía, sino que postulo que en el momento en que ésta se revela, muchos elementos aparentemente inconexos adquieren sentido.

Joseph Frank propone que en el *Ulises* “como en una pintura, es necesario conocer el todo para entender las partes; es necesario haber leído el libro para que entonces todas las referencias se acomoden y se comprendan como partes de un todo. Joyce, según Frank, no puede leerse, sólo releerse” (Artigas, *Galería de palabras*, 30).

Si en el primer capítulo, comenzamos a trazar la frontera entre las artes visuales y las verbales, argumentando que las primeras se perciben en un abrir y cerrar de ojos, mientras que las segundas requieren de más tiempo para su apreciación, pues no son instantáneas, sino que se desarrollan en el transcurrir del tiempo; entonces, la cita anterior resulta esclarecedora al estudiar *Farabeuf*, que funciona como obra visual y que pide un lector que la lea como tal, comenzando por leerla “instantáneamente” como un todo, para después pasar al análisis o

ligado a la diégesis principal pero abre una nueva secuencia narrativa que, en momentos, parece ser independiente.

contemplación de sus partes. El lugar textual de la fotografía es idóneo, porque es casi al final de la obra donde vemos la imagen y vemos *Farabeuf* en un instante.⁵³

Frank encuentra que una forma de leer un libro como un todo, es mediante la relectura, una solución que me parece muy interesante pero creo que es necesario matizar. Cada libro que leemos influye en nuestro horizonte personal; utilizo la definición de Gadamer de horizonte como “el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto” (“Fundamentos para una teoría”, 21); con ello quiero decir que leemos desde cierta perspectiva, desde cierto contexto histórico-cultural, desde nuestras experiencias vitales, desde nuestras lecturas, y que nuestro horizonte influye a la hora de interpretar y reconstruir; al releer un texto, éste ya forma parte de nuestro bagaje u horizonte, por lo que influirá en nuestro acercamiento a la obra, quizá descubriremos algunos aspectos no vistos, o despertará nuevas sensaciones, y seguramente recordaremos la experiencia de la lectura anterior.⁵⁴

En *Farabeuf*, la relectura definitivamente es enriquecedora por varios motivos: en primera instancia, la fotografía del supliciado ya funcionará como referente previo, lo cual nos ayudará a decodificar aquellos íconos mencionados en páginas anteriores; asimismo, seremos capaces de encontrar nuevos significados en elementos que resultaron ininteligibles en una primera lectura.

⁵³ Recordemos que esto no se cumple en todas las ediciones de *Farabeuf*. Cambiar el lugar de la fotografía es una decisión editorial fundamental que no se debe tomar a la ligera.

⁵⁴ “El conocimiento que ahora eclipsa al texto hace presentes combinaciones que en la primera lectura, con frecuencia, todavía estaban ocultas a la vista. Procedimientos ya conocidos se vuelven ahora nuevos horizontes y hasta cambiantes y por eso aparecen como enriquecidos, cambiados y corregidos” (Iser, “La estructura apelativa...”, 106).”

No obstante, es necesario expresar que ni la aparición de la fotografía ni la relectura conseguirán llegar al significado único y correcto de *Farabeuf*, pues éste no existe y no pretende existir; la relectura de la obra elizondiana es particularmente fructífera porque el texto no es un rompecabezas que podamos construir al ordenar las piezas revueltas, guiándonos por una imagen, sino que existen tantas posibilidades como observadores y lecturas hay.

3.2 La multiplicidad de miradas

David Núñez en su tesis “Creación y escritura en *Farabeuf* de Salvador Elizondo” señala que *Farabeuf* es:

un libro múltiple, donde la historia no es uniforme, los personajes no están ensamblados de forma definida y el narrador muta inconsistente. Como en la novela de Italo Calvino *Si una noche de invierno un viajero...*, se pasa de un lector a un receptor como intérprete.

Con esta lectura, el lector puede decidir qué variable seguirá, si el doctor Farabeuf es un cirujano octogenario o un hombre que aún puede embriagarse en el erotismo; así como cuál es la acción única que ejecuta la Enfermera, tergiversando la crónica de un instante por la lectura de un relato activo, donde el lector puede reacomodar los fragmentos para elegir su instante (104).

Quiero rescatar tres puntos de la cita, comenzando con 1) la mención de la novela de Calvino, 2) posteriormente me detendré en la línea que afirma que el “lector decide qué variable seguir”, y 3) terminaré el comentario de la cita con la transformación “de un lector a un receptor como intérprete”, que tiene evidentes correspondencias con el tipo de lector que comencé a delinear al inicio del capítulo: el observador o receptor de fotografías.

3.2.1. Calvino

Italo Calvino (1923-1985) perteneció al *Oulipo*, *Ouvoir de Littérature Potentielle* o *Taller de Literatura Potencial* –fundado en 1960 por el escritor y matemático Raymond Queneau y el matemático y ajedrecista François Lionnais– en el cual se experimentaba con la literatura y su potencialidad: el grupo tenía como objetivo “encontrar nuevas reglas o sistemas que favorezcan la creación literaria” (Perec, *Poética narrativa*, 128) y declaraba “que es perfectamente posible enunciar una teoría por la que todo texto podría generar más textos en número indefinido” (127).

Si una noche de invierno un viajero es un perfecto ejemplo del último postulado, pues en esta novela de Italo Calvino “el protagonista es el Lector, que empieza diez veces a leer un libro que por vicisitudes ajenas a su voluntad no consigue acabar (...) [La novela consta de] el inicio de diez novelas de autores imaginarios, todos en cierto modo distintos” (Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*, 10). Desde el título nos topamos con fracturas, con historias incompletas que piden ser terminadas, y así cada inicio de novela es más que un hueco, al convertirse en una novela en potencia que da pie a que el lector se convierta en creador; en el término “potencial” “está yacente la idea de generar” (Perec, *Poética narrativa*, 127) y el texto funciona como detonante de múltiples lecturas y escrituras.

Farabeuf, como la literatura potencial, contiene distintas lecturas que podemos rastrear.⁵⁵ La siguiente cita ejemplifica cómo la obra ofrece más de un hilo narrativo:

yo te tomé una fotografía. Estabas reclinada contra las rocas desgastadas por la furia de las olas. Se trataba, simplemente, de un paisaje marino, banal por cierto, en cuyo

⁵⁵ Es importante aclarar que la propuesta de lectura potencial que se desarrolla en las siguientes páginas está orientada al lector, más que al texto, lo cual establece una diferencia significativa con respecto al objetivo principal del *Oulipo* (el texto mismo); sin embargo, la mención de este grupo es importante porque sus postulados sentaron las bases de mi propuesta.

primer término tu rostro tenía la expresión de estar haciendo una pregunta sin importancia. ¿Por qué entonces, cuando la película fue impresa, aparecías de pie frente a la ventana de este salón?”(29)

Ni siquiera la fotografía es capaz de asir la realidad, de demostrar cuál de las vertientes (reclinada contra las rocas o de pie frente a la ventana) es la verdadera. El texto está plagado de elementos –como la multiplicidad de voces narrativas y los pasajes que se oponen entre sí– que son pruebas fehacientes de que la obra, por sí sola, alberga más de una posibilidad.

3.2.2. Lectura potencial

El propio Elizondo escribe que,

existe por una parte la posibilidad de emprender una novela en la que el lector colma los vacíos que el escritor ha dejado en el texto. Hay, por la otra, textos sin vacíos; que sólo son susceptibles de ser leídos por el lector sin que éste pueda agregarles nada; textos en los que la escritura misma agota las posibilidades de la lectura. (*Cuaderno de escritura*, 13)

Si tuviéramos que colocar *Farabeuf* en uno de estos grupos, textos con vacíos y sin vacíos, sin duda alguna elegiríamos el primero; Núñez, al afirmar que “el lector puede decidir qué variable seguirá”, plantea que un solo texto es muchos textos y que hay más de una interpretación posible, por lo que el lector debe escoger uno de los caminos.

Wolfgang Iser, en “La estructura apelativa de los textos”, analiza “los diferentes grados de indeterminación del texto literario” (101), los cuales designan la participación del lector en la construcción de significados. Pero ¿qué sucede en obras como *Farabeuf* que exceden el número de vacíos? Iser, al analizar el *Ulises* de Joyce, responde que “la indeterminación del texto envía al lector en busca del sentido. Para

encontrar esto, debe movilizar su mundo de ideas. Si sucede esto, entonces el lector tiene oportunidad de hacerse consciente de sus propias disposiciones, al experimentar que sus proyecciones de sentido nunca podrán ser iguales, de manera total, a las posibilidades del texto” (116).

El alto grado de indeterminación adquiere entonces un tono autorreflexivo, es decir, revela su propia condición artificial al mostrar sus mecanismos internos. Tal gesto ocasiona que el lector tome consciencia de operaciones que normalmente realiza en automático. La cuestión no es solamente que los lectores carezcamos de la información necesaria para llenar los vacíos, si no que la indeterminación nos obliga a cuestionarnos la función de tantos vacíos, ¿están ahí para ser llenados o para mostrarnos algo más?

Iser menciona que “si la novela realista del siglo XIX deseaba transmitir a sus lectores una ilusión de la realidad, la gran cantidad de vacíos en *Ulysses* provoca que todo significado adjudicado a la vida cotidiana se convierta en ilusión” (116); así, los vacíos en *Farabeuf* son una estrategia más de la poética de la imprecisión, demuestran la imposibilidad de fijar el instante.

Si el lector es consciente de que “sus proyecciones de sentido nunca podrán ser iguales, de manera total, a las posibilidades del texto”, entonces ¿por qué se limita a escoger una de ellas? La lectura que yo propongo, una lectura potencial, consiste en ver la obra en su totalidad e identificar las posibilidades que la obra desata; pero, a diferencia de los modelos anteriores, el papel del lector no radica en optar por una de éstas, sino en aceptar la realización de todas las posibilidades, pues la existencia de una no presupone la cancelación de otras, aun si parecen opuestas; la lectura

potencial es reconocer que los hilos narrativos o posibilidades confluyen simultáneamente.

Para ejemplificar, quisiera traer a colación una anécdota de cuando leí *Farabeuf* en clase. Al comentar el texto en el aula, la profesora preguntó que cuántos personajes aparecen en la obra, a lo que algunos respondieron que dos (la enfermera y el doctor), otros que tres, y unos pocos, que cuatro. Mi respuesta, con base en la lectura potencial, fue que hay dos y tres y cuatro a la vez.

3.2.3 Lectores, receptores, intérpretes

Mi respuesta puede parecer extraña pues, además de oponerse a la física clásica (disciplina con la que dialogaré en el último apartado del capítulo), se aparta de la concepción tradicional de lector, y es por eso que debemos recurrir a otro tipo de receptor que sea más acorde a la propuesta de multiplicidad. David Núñez, en la cita referida, expone que “se pasa de un lector a un receptor como intérprete”, teoría que tiene claras resonancias con mi hipótesis de pensar al lector como el observador de una imagen, sobre todo si recordamos el retablo del inicio del capítulo donde en el receptor parecen fusionarse las tres categorías: lector, observador e intérprete.

Que David Núñez hable de “intérprete” y que yo tenga que recurrir al “observador”, nos dice que la categoría “lector” no es suficiente en obras como *Farabeuf* y que es necesario recurrir a otras disciplinas cuyas categorías parecen resultar más afines a la recepción que apela la obra elizondiana.

¿Por qué es extraño proponer una lectura potencial de un texto escrito pero no de una fotografía? ¿Qué habilidades se activan al enfrentarnos a una imagen? ¿Qué características de la imagen hacen posible que aceptemos la simultaneidad de interpretaciones?

Irene Artigas, en un artículo que entrelaza la ecfrasis y la fotografía, escribe que “tal vez lo que nos asombra de una instantánea [...] sean los posibles mundos que despliega, el hecho de que embalsama un agujón inesperado, irrecuperable, construido, de realidades factibles que sólo pueden ser comprendidas en su multiplicidad” (“El agujón de lo posible”, 67). Nuevamente nos es útil la analogía del proceso fotográfico, ya que el producto material de éste, la fotografía, es el resultado de una mirada que no es nuestra, es esa gran oportunidad de ver el mundo desde ojos ajenos, pero también es el contenedor de infinitas miradas, de múltiples posibilidades.

La fotografía y las imágenes en general son receptáculos que almacenan miradas, y en ellas están –potencialmente– la mirada del autor y de todos los posibles receptores.

Una foto expone al sujeto como territorio de indagación, es una unidad de análisis que narra o desarrolla una historia, ofreciendo indicios, fragmentos de memoria, significaciones y conexiones que es posible recuperar mediante procesos de exploración subjetiva.

Además, algunas fotografías nos impulsan a buscar, preguntar, y vislumbrar, todo al mismo tiempo, no sólo las dimensiones fácticas o intelectuales de nuestra identidad sino también otros de sus aspectos (quizás más ¿escurridizos?) como lo espacial, lo temporal y lo emocional (Fischman, “Aprendiendo a sonreír”, 238).

De acuerdo con la cita, las fotografías establecen conexiones no sólo con cuestiones intelectuales o conocimientos previos –recordemos el ejemplo sobre iconografía cristiana–, sino también con nuestros recuerdos, experiencias, emociones;

funcionan como detonantes de imaginación, pues al enfrentarnos a ellas, apelan a nuestra propia capacidad de narrar, de analizar, de saber más, de sentir; “nuestros demás sentidos también pueden desencadenar recuerdos y emociones, pero los ojos son especialmente hábiles para la percepción simbólica, aforística y de múltiples facetas” (Ackerman, *Una historia natural*, 326).

Aquellas palabras que Octavio Paz dedica a la obra plástica de su esposa y que utilicé de epígrafe para este capítulo son la razón de ser de la ecfrosis y de esta tesis; las imágenes –y especialmente las fotografías– “son alas para viajar” al desplazarnos en el tiempo y en el espacio, al convertirnos en observadores de algo que quizá jamás podamos conocer; son “velas para vagar y divagar” porque nos muestran aquello que está fuera de nuestras posibilidades, aquello que jamás existió o que no podrá repetirse o que el simple ojo humano es incapaz de observar, y son “espejos que atravesar” al ser reflejo de nosotros mismos, porque hallamos en ellas nuestros sueños y temores, porque nos encontramos a nosotros mismos, porque encontramos a los otros.

En *Farabeuf* hallamos varias de las respuestas –emocionales, intelectuales– que las imágenes suscitan en los receptores, y es interesante hacer una lectura enfocada en éstas puesto que funcionan como claves al mostrarnos cómo observar.

El grabado de Prud'hon se menciona en el texto elizondiano únicamente para “referirse mentalmente a esta imagen que había quedado grabada para siempre en su memoria y que ella identificaba siempre con un grabado de Proud'hon [*sic*]” (*Farabeuf*, 107), es decir, que el cuadro no aparece físicamente en la diégesis (como sí lo hacen las obras visuales restantes), sino como herramienta de descripción; en este

sentido, el personaje –“ella”– crea una imagen mental del cuadro, o mejor dicho, de su recuerdo del cuadro.

En cambio, la reproducción del cuadro pintado por Tiziano, parte del decorado de la casa donde transcurre la novela, se menciona siempre como “un cuadro incomprensible e irritante” (22) u otros adjetivos similares, y los personajes buscan continuamente desentrañar su significado; el cuadro, de carácter alegórico, encierra un significado oculto al que no tenemos acceso y que parece indicar, como el ejemplo del retablo, que necesitamos un código para leerlo.

Aunque sería interesante analizar la mención de ambas obras, me interesa más centrar este estudio en la fotografía y en el reflejo del espejo, que aparecen varias veces para cuestionarnos sobre nuestra identidad.

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

La duplicación del sujeto conlleva a la pregunta cuál soy yo y, por lo tanto, a dudar de nuestro carácter ontológico (¿somos reales, un sueño o acaso estamos atrapados dentro de una fotografía?). Asimismo, la fotografía del suplicio es catalizadora de las acciones, deseos y temores de los personajes, mientras que en un pasaje se menciona que ésta es “empleada como imagen afrodisiaca por el hombre” (61), en otros somos testigos del terror que suscita: “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” (36). Esta ambivalencia es un claro

ejemplo de la subjetividad de la mirada, pues una sola imagen puede desatar un abanico de respuestas.

Y justo este último punto es fundamental para afirmar que la fotografía en sí misma despliega posibles mundos simultáneos –en palabras de Irene Artigas– y que fácilmente podemos hacer de ésta una lectura potencial; por consiguiente, sostengo que las obras visuales en *Farabeuf*, además de presentarse para hacernos ver, como señalé en el capítulo anterior, nos dan claves de cómo leer el texto, una obra incomprensible –como el cuadro de Tiziano–, aterradora y cautivante –como la fotografía–, que nos confronta –tal como un espejo.

Quisiera cerrar este apartado con una referencia más, que engloba la lectura potencial y su relación con las obras visuales, una obra “que tanta gente señala como una influencia en *Farabeuf*, pero que en realidad [en palabras de Elizondo] se trata de una coincidencia afortunada” (Quemain, “Salvador Elizondo...”): la película *El año pasado en Marienbad*, dirigida por Alain Resnais y cuyo guión fue escrito por Alain Robbe-Grillet.

Los vasos comunicantes entre la película francesa y *Farabeuf* son más que evidentes, y como es un tema ya abordado por la crítica,⁵⁶ me limitaré a comentar una escena de la película, en donde el monólogo del personaje masculino plasma la hipótesis que hemos abordado en las últimas páginas.

⁵⁶Ver Dermot Curley. “El castillo de Marienbad o nueve sugerencias para leer *Farabeuf*” [*Casa del Tiempo*, núm. 86 (2006): 66-69] que se encuentra en el anexo; Luis Gutiérrez Villavicencio. “El tiempo en *Farabeuf*”. Tesis para Maestro en Letras. México: UNAM, 2009.

Lamentablemente me es imposible reproducir la escena, donde el impecable movimiento de cámara acentúa la idea de que confluyen distintos puntos de vista – literalmente–, sin embargo el monólogo es suficiente para reflejar dicha idea.

Para decirte algo, hablé de la estatua. Te dije que el hombre quería detener a la muchacha. Había visto algo, probablemente algún peligro, y detuvo a su compañera con un gesto. Respondiste que era ella quien pudo haber visto algo, que era por el contrario algo maravilloso, que ella estaba señalando. Ambas eran posibles.

El hombre y la mujer se han ido de la casa y han de haber caminado durante días. Hasta haber alcanzado un gran acantilado. El compañero la detuvo justo al borde del acantilado... ya que ella apunta al mar que se extiende hasta el horizonte.

Entonces me pides los nombres de estas figuras. Te dije que no importaban. No estabas de acuerdo, y les diste nombres, más o menos al azar. Entonces me dijiste que tal vez podrían ser tú u yo o cualquier otra persona (Resnais, *El año pasado en Marienbad*, 00:25:59).

Durante las primeras líneas del monólogo citado, la cámara se acerca poco a poco a la estatua de un hombre y una mujer, enfocando primero la posición adelantada del hombre frente a la mujer: “te dije que el hombre quería detener a la muchacha. Había visto algo, probablemente algún peligro, y detuvo a su compañera con un gesto”; pero al rotar la cámara, sobresale la mano de ella: “respondiste que era ella quien pudo haber visto algo, que era por el contrario algo maravilloso, que ella estaba señalando”. Posteriormente, tanto las palabras del hombre, como el movimiento de cámara –ahora mostrando el reverso de la estatua, donde el hombre y la mujer parecen estar al mismo nivel– nos demuestran que “ambas [teorías] eran posibles”.

A continuación, la cámara hace un acercamiento al estanque que está a un costado de la estatua, convirtiendo éste en el mar del relato: “ella apunta al mar que se extiende hasta el horizonte”, lo cual desdibuja las fronteras entre lo real y lo irreal. La última parte de la escena hace que dos figuras de mármol encarnen a los

personajes cinematográficos y quizá, hasta a nosotros mismos, pues “tal vez podrían ser tú y yo o cualquier otra persona”.

En la escena siguiente de la película otro personaje nos ofrece una nueva lectura de la estatua, con “información más detallada” (00:28:45), ubica las figuras marmóreas en un contexto específico y las identifica como personajes históricos de renombre. Esta última lectura nos recuerda a la que realizamos en el inicio del capítulo con el *Retablo de la Encarnación*, pues ambas son lecturas que utilizan recursos externos para la interpretación; en *Farabeuf* también es posible realizar una lectura basada en hechos históricos, y es la que hace Rolando Romero en “Ficción e historia en *Farabeuf*”, sin embargo, recalco nuevamente en que ésta es una de las tantas lecturas posibles.

El año pasado en Marienbad, al igual que *Farabeuf*, parece utilizar el arte visual para visibilizar su estructura, para demostrar que no sólo el arte visual tiene la capacidad de recibir múltiples interpretaciones; como claves de lectura, la estatua en esta película, y las pinturas, aunadas a la fotografía, en *Farabeuf* nos encaminan hacia la aceptación de diversas interpretaciones simultáneas, hacia la lectura potencial.

La lectura potencial, además de proponer una concepción distinta de la figura del lector, se orienta también hacia una idea del tiempo no muy común, una teoría que ha revolucionado el mundo de la física y que aporta a la literatura una nueva forma de entender y representar nuestro mundo.

3.3 El tiempo posible

Adriana de Teresa afirma que Elizondo “busca la producción de una imagen visual [...] con el propósito fundamental de anular hasta donde sea posible el carácter discursivo y temporal de la escritura” (*Farabeuf: escritura e imagen*, 8), apuntando así a una cancelación del carácter temporal de la escritura.

Si nos situamos en la concepción newtoniana del tiempo, anular éste es lo más cercano a esta “forma instantánea del mundo” (Novoa, “Entrevista con Salvador Elizondo”, 54) que es *Farabeuf*, pues en dicha concepción, el tiempo es “una sucesión lineal, es decir, en cada instante existe un único tiempo que nunca deja de pasar y que podemos representarlo como una línea continua en la que cada instante está separado del otro” (Icaza, “*Now’s the Time*”, 57). La idea de tiempo que propone Newton es aquella que medimos con relojes y calendarios, en donde caminamos sólo una vez y en línea recta desde un pasado hacia un futuro.

Esta idea del tiempo ha sido cuestionada numerosas veces desde la ciencia y desde otras disciplinas; el mismo Jorge Luis Borges en el año 1978 dijo en una conferencia:

¿por qué imaginar una sola serie de tiempo? Yo no sé si la imaginación de ustedes acepte esta idea. La idea de que haya muchos tiempos y que esa serie de tiempos [...] no son ni anteriores, ni posteriores ni contemporáneos [...]

La idea es que cada uno de nosotros vive una serie de hechos, y esa serie de hechos puede ser paralela o no a otras. ¿Por qué aceptar esa idea? Esa idea es posible; nos daría un mundo más vasto, un mundo mucho más extraño que el actual. La idea de que no hay un tiempo. Creo que esa idea ha sido en cierto modo cobijada por la física actual, que no comprendo y que no conozco. La idea de varios tiempos. ¿Por qué suponer la idea de un solo tiempo, un tiempo absoluto, como lo suponía Newton? (Borges, *Borges oral*, 103)

Las palabras del argentino hacen referencia a una concepción del tiempo que surgió desde la mecánica cuántica⁵⁷, rama de la física que estudia “la descripción del comportamiento de la materia en todos sus detalles y, en particular, de lo que sucede a escala atómica” (Feynman, *Seis piezas fáciles*, 150). Aquellos principios que parecen seguir los cuerpos de mayor escala no funcionan igual en las partículas atómicas, por lo que para estudiar éstas, es necesario replantearse las bases de la física clásica.

Una de las grandes dificultades a la hora de estudiar las partículas atómicas se conoce como el “principio de incertidumbre de Heisenberg”, el cual muestra que “un electrón no puede tener al mismo tiempo una posición en el espacio y una velocidad bien definidas. Si buscamos dónde está localizado el electrón, lo encontraremos en un lugar, y si medimos su velocidad obtendremos una respuesta precisa, pero no podemos hacer ambas observaciones a la vez” (Davies, “Introducción”, 16).

Desde la primera vez que oí sobre este principio, lo relacioné con la obra elizondiana debido a que en ambos la observación o, mejor dicho, la incapacidad de observar en su totalidad, conduce a la falta de certezas; el electrón y *Farabeuf* nos dirigen a un caminar a ciegas y, si la mirada no basta, debemos buscar otras formas de conseguir la información faltante y tan deseada.

Anteriormente expliqué lo que yo llamo “lectura potencial”, un modelo de lectura que en lugar de intentar recolectar la mayor información posible –las respuestas a las preguntas qué, quién, cuándo– opta por aceptar todas las posibilidades. Yo desarrollé este modelo con base en la obra de Italo Calvino y en el

⁵⁷ La noción del tiempo no lineal no es exclusiva de la física cuántica, distintas culturas han tenido nociones de tiempo diferentes a la de la tradición occidental. Desafortunadamente no trataré éstas por ser un tema muy extenso y que se aleja del tema central de este trabajo.

planteamiento del físico norteamericano Richard Feynman, reconocido por su originalidad al enfrentarse a los grandes problemas de la ciencia y quien atravesó los obstáculos impuestos por el principio de incertidumbre de Heisenberg de la siguiente manera:

podemos imaginar un electrón que se mueve libremente, pongamos por caso, no viajando meramente en línea recta entre A y B, como sugeriría el sentido común, sino tomando muchos caminos zigzagueantes. Feynman nos invita a imaginar que el electrón explora de algún modo todas las rutas posibles, y en ausencia de una observación de qué camino ha tomado nosotros debemos suponer que todos estos caminos alternativos contribuyen de algún modo a la realidad (Davies, "Introducción", 17).

El modelo tradicional de lectura que ya delineé tiene correspondencias con aquel viajar "en línea entre A y B, como sugeriría el sentido común": en este modelo, el lector suele descartar posibles senderos –y abrir otros nuevos– elaborando hipótesis, deducciones, guiado en todo momento por su sentido común, su horizonte personal e histórico-cultural, entre otras herramientas.

Si intentamos hacer una lectura de *Farabeuf* siguiendo tal modelo, podemos llegar a análisis como el de Rolando Romero que mencioné anteriormente, aquel que utiliza sucesos históricos para delimitar el tiempo y el espacio de la narración, pero aun cuando contemos con una exhaustiva investigación histórica y las probabilidades de que estemos por buen camino sean altas, advertimos cierto grado de incertidumbre que sigue sin permitirnos aprehender la realidad.

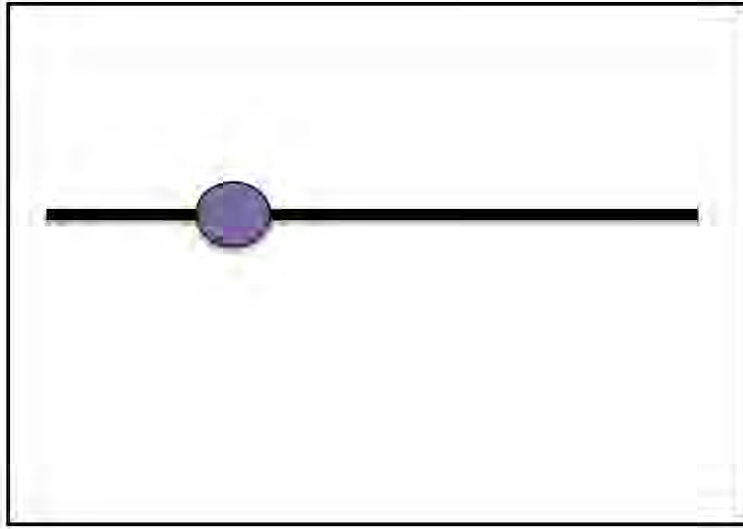
La invitación de Feynman va en contra de la lógica y de la física clásica al suponer que la materia ocupe dos lugares al mismo tiempo; "Niels Bohr, uno de los fundadores de la mecánica cuántica, comentó en cierta ocasión que quienquiera que no se haya sentido conmocionado por la teoría no la ha entendido. El problema es que

las ideas cuánticas inciden en el propio corazón de lo que podríamos llamar realidad de sentido común” (Davies, “Introducción”, 16), pero como bien dijo Borges, abren nuestro mundo de una manera aterradora e inagotable.

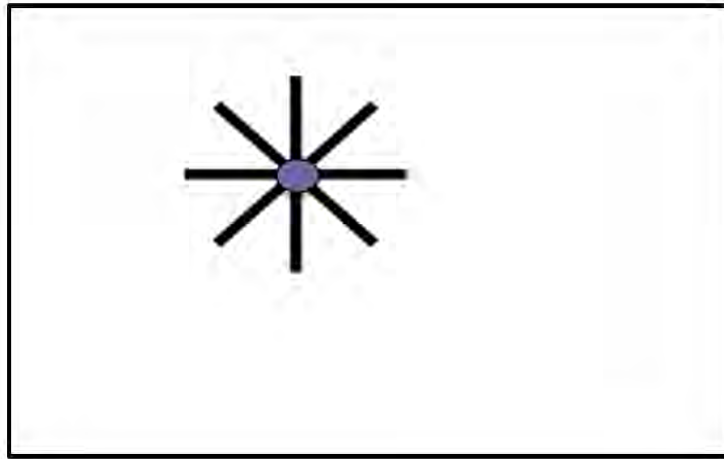
Ya Luis Andrés Gutiérrez Villavicencio en su tesis “El tiempo en *Farabeuf*” dedica un capítulo al modelo de Feynman y, además de exponer lo que he desarrollado, lo relaciona con otras obras de Elizondo, pero aun cuando trata diversas teorías sobre el tiempo –congelado, helicoidal, cuántico–, insiste en que todas ellas apuntan en *Farabeuf* hacia “anular todo fluir temporal” (7).

Gutiérrez relaciona esa cancelación del tiempo con el instante, al que sigue considerando como un intervalo de ese tiempo lineal y absoluto; esto último me parece contradictorio, porque aun explorando modelos alternativos, continúa con el concepto tradicional del instante que represento con la imagen 18, donde la línea horizontal es el transcurso temporal y el punto morado (recordemos que una línea es una sucesión continua de puntos) representa un “x” instante resaltado.

Al igual que Gutiérrez Villavicencio, yo considero que la obra elizondiana aspira a capturar el instante, pero no por ello “anula todo fluir temporal”, pues prefiero concebir el instante no por ser un corte, sino por contener varias posibilidades: la imagen 19 representa esta idea, donde el punto morado es el instante, y las líneas que de él emanan son los futuros posibles. En este modelo, el fluir del tiempo no se anula, sino que toma distintas direcciones. Sin embargo, es importante mencionar que la imagen del modelo no resulta exacto, pues existe una infinidad de posibilidades que impide una exacta representación, asimismo las líneas



(Imagen 18)
Modelo de tiempo absoluto



(Imagen 19)
Modelo del instante cuántico

no son rectas, sino curvas, pues hay probabilidades de que los distintos senderos converjan.

En el capítulo anterior mencioné el instante desde un punto estrictamente fotográfico y revisamos un par de ejemplos que, desde la fotografía, demuestran que el instante y el fluir temporal no están en bandos opuestos. A continuación veremos un ejemplo que conecta la fotografía con la física y que será esencial para definir el instante en *Farabeuf*.

El físico y divulgador de la ciencia Brian Greene, para explicar el principio de incertidumbre, ejemplifica con una analogía en la que el lector toma fotografías del vuelo de una mosca:

si utiliza una alta velocidad de su obturador, obtendrá una imagen precisa que registra la posición de la mosca en el momento en que usted tomó la foto. Pero puesto que la foto es estática, la mosca aparece inmóvil; la imagen no da información sobre la velocidad de la mosca. Si usted pone una baja velocidad en su obturador, la imagen borrosa resultante transmite algo del movimiento de la mosca, pero por esa misma borrosidad también proporciona una medida imprecisa de la posición de la mosca. Usted no puede tomar una foto que dé información precisa sobre la posición y la velocidad simultáneamente. (*La realidad oculta*, 50).

Greene utiliza la fotografía para esclarecer el principio de incertidumbre, y yo, al contrario, me propongo partir de este concepto de la mecánica cuántica para reflexionar sobre el instante en la fotografía y en la obra de Elizondo.

La segunda fotografía que propone Greene, aquella borrosa que “transmite algo del movimiento” nos recuerda al daguerrotipo ya estudiado (Imagen 16), donde el instante no es sinónimo de lo estático ni se opone al fluir temporal, donde el instante es capaz de capturar el movimiento. El contraste entre las imágenes de Greene nos lleva a pensar en la relación entre tiempo y fotografía, y encontramos que

en la primera foto no hay una anulación del tiempo, sino que éste se nos escapa, por lo que es necesario buscar otras formas de aprehenderlo.

Así como Feynman buscó un modo diferente de pensar el movimiento de las partículas atómicas, Elizondo propone con *Farabeuf* una forma distinta de mostrar el tiempo de la fotografía y de la literatura. Recordemos aquella escena analizada en el capítulo anterior, donde “se confundía el recuerdo con la experiencia [...] y] era imposible discernir cuál hubiera sido el presente, cuál el pasado” (*Farabeuf*, 13); tal episodio parece un daguerrotipo o la segunda fotografía de Greene, pues aquella “casa lujosa y decrépita a la vez” muestra el movimiento y el paso del tiempo en un sólo instante. Aunque ya había usado esta cita para explicar el montaje, la retomo porque presenta otro mecanismo que me gustaría analizar: el hubiera.

El sólo uso del subjuntivo abre líneas temporales alternas, las cuales no nos parecerían tan descabelladas en tiempo futuro pues lo incierto y donde “todo es posible”; ¿pero qué sucede con el pasado? La conocida frase “el hubiera no existe” ejemplifica que “lo hecho, hecho está” y que en nuestro esquema temporal no concebimos la existencia de vertientes temporales paralelas ocurridas en el pasado, sino siempre sólo una.

Adriana de Teresa señala que la variación en el uso de tiempos verbales es uno de los recursos que utiliza Elizondo para mostrar diferentes encuadres; el uso de “hubieras”, del pluscuamperfecto subjuntivo “expresa una indeterminación temporal del imperfecto [...] transmite al lector la idea de que se trata de un hecho que, si bien se le sitúa en el pasado, no se llegó a realizar y más bien se están manejando suposiciones o posibilidades de esa acción” (*Farabeuf: escritura e imagen*, 91).

El planteamiento anterior perpetúa el modelo absoluto del tiempo, al afirmar que “se trata de un hecho que [...] no se llegó a realizar”, pero aún en la negación, concede la existencia de un posible hilo narrativo, como un sendero sin salida dentro de un laberinto, donde se obstaculiza el paso, pero sigue existiendo una posibilidad.

No obstante, si continuamos con mi teoría del tiempo posible, no negaremos las vertientes temporales del pasado, sino que aceptaremos su realización –así como lo hacemos con las posibilidades en el futuro– y su simultaneidad –sin optar por una y aceptar todas. Stephen Hawking dice sobre “la idea de Feynman de formular la teoría cuántica en términos de una suma sobre historias [, que] dentro de este enfoque, una partícula no tiene simplemente una historia única, como la tendría en una teoría clásica. En lugar de eso se supone que sigue todos los caminos posibles en el espacio-tiempo” (Hawking, *Historia del tiempo*, 178).

Las palabras del famoso físico británico aplican perfectamente a mi teoría del tiempo en *Farabeuf*, donde se busca aprehender un instante, pero no por ello se congela o anula el tiempo; donde se suman todas las historias posibles de un instante; donde es incierto el futuro, el pasado “¿de quién era ese cuerpo que hubiéramos amado infinitamente?” (*Farabeuf*, 55) y hasta el presente: “me refiero al hecho posible, aunque desgraciadamente improbable, de que nosotros no seamos propiamente nosotros o que [...] seamos la imagen en un espejo, o que seamos los personajes de una novela o de un relato, o, ¿por qué no?, que estemos muertos” (62).

Si nuestra lengua es reflejo de nuestra cosmovisión, entonces el modo subjuntivo es resultado de nuestra capacidad de imaginar, de ver y construir otros mundos; bien dijo Fabienne Bradu: “ignoro quién inventó ese tiempo verbal tan libre

y, a la vez, arbitrario que es el condicional, pero habría que rendir un homenaje al primer hombre que lo intuyó como un excepcional recurso de la imaginación. Ni el aplomo del pasado, ni el feblaje del futuro: el puro acaso sin cortapisa” (*Antonieta*, XVII).

El hubiera es uno de los muchos mecanismos que utiliza Elizondo para ampliar nuestra concepción del tiempo; si recordamos también la discusión del primer capítulo sobre la narración latente –entre aquellos que ven en la ecfrosis una forma de desplegar la narración y la temporalidad latente de las obras visuales, y aquellos que postulan que la ecfrosis busca emular el congelamiento de éstas– podemos entonces decir que *Farabeuf* recoge un poco de cada postura, pues efectivamente hay un despliegue narrativo en el que los personajes agitan monedas, trazan figuras en ventanas, corren por la playa; pero el negar estas acciones, el dudar entre *I Ching* y *ouija*, los *quizás* y los *hubieras*, el enfrentamiento entre memoria y olvido nos obligan a desandar los pasos dados, pues “no sabes quién eres, acaso un cuerpo supliciado, unos ojos que aprenden lentamente el significado absoluto de la agonía, o acaso eres la visión que contemplan esos ojos a punto de cerrarse para siempre” (*Farabeuf*, 125).

El tiempo de *Farabeuf* es el tiempo de la fotografía, un repertorio de miradas donde encontramos al fotógrafo anónimo, a Bataille, a Elizondo, al verdadero doctor Farabeuf, al doctor Farabeuf de tinta, al oriental supliciado, a los receptores de la fotografía, a los lectores de esta obra monumental: el tiempo de *Farabeuf* es el tiempo de la fotografía, el tiempo cuántico, el tiempo potencial, el tiempo posible.

CONCLUSIONES

Estas conclusiones ponen punto final a un escrito y a una etapa de mi vida donde todo giraba alrededor de la temible tesis, donde cada película, libro o conversación me llevaban a repensar y a afinar mi análisis.

Si tuviera que ponerle un título a esta etapa, “cuarto oscuro” sería un nombre apropiado, porque aquellos procesos que analicé en el segundo capítulo –proceso visual y proceso fotográfico– también pueden aplicarse a la elaboración de esta tesis. Cuando comencé el proyecto, el espacio donde trabajaba sufrió de un corto en la luz y como un presagio, anunció los procesos que tendría que vivir en la escritura de la tesis, donde aprendería, como en el proceso visual, a ver distinto y a conocer mediante herramientas insospechadas. Esto se debe a dos razones: el método de análisis y el objeto de estudio.

Empecé a trabajar de forma interdisciplinaria cuando la literatura, la disciplina que me era conocida y que era para mí una zona de confort, fue insuficiente para comprobar mi hipótesis. Fue entonces cuando me aventuré a ver desde otras categorías y a emplear herramientas desconocidas; para ello, debí consultar no sólo libros, sino también a especialistas en otras ramas del conocimiento –aquí la literatura fungió como punto de encuentro entre personas.

Uno de los momentos más complicados fue preguntarme por los límites: hasta dónde debía leer e investigar para sentirme segura de hablar de temas no tan familiares. La respuesta llegó cuando comprendí que éste no es un trabajo de

fotografía o de física, sino que desde mi horizonte, desde mis estudios en literatura, intento trazar puentes y comprender otras formas de explicar aquello que nos rodea.

El otro responsable de mi estadía en el cuarto oscuro fue Salvador Elizondo con su extraña novela *Farabeuf o crónica de un instante*, obra que desarmó todos mis supuestos teóricos, que derribó repetidamente mi entereza y que me atrajo ferozmente; sin importar la luminosidad de mis hipótesis, la claridad de mis ideas o el tamaño de mi marco teórico, cada lectura de *Farabeuf* me sobrecogía.

Me costó entender que mi trabajo no es una lente mágica con la que uno puede comprender *Farabeuf*, y aunque planteara la existencia de múltiples interpretaciones de la obra, confieso que tardé en perder la esperanza de esclarecer la trama, de encontrar respuestas firmes en lugar de preguntas.

Emiliano Monge habla por mí, y por muchos lectores al afirmar: “acababa de terminar el *Farabeuf* y no lo había entendido, pero el *Farabeuf* me había entendido a mí perfectamente” (“Crónica de cuatro instantes”, 266). Estas palabras posiblemente son la razón por la que los trabajos sobre *Farabeuf* sean tan distintos, pues reflejan más al lector, a nosotros mismos, que a la obra.

Continuamente me pregunto si habrá una forma de reconstruir *Farabeuf*, de tener una visión completa de la ópera prima elizondiana. Posiblemente, si utilizamos el método de Feynman, si sumamos las experiencias de lectura, o las lecturas mismas, de varios de sus lectores, entonces podremos reconstruir *Farabeuf*.

Yo he sido afortunada porque el momento de escritura de esta tesis ha coincidido con el cincuenta aniversario de la novela, lo que me ha dado la oportunidad de escuchar otras de estas lecturas, por ejemplo, en el documental

realizado por Paulina Lavista o en los eventos descritos en la introducción. Gracias a éstos he podido acercarme a otros lectores de la novela y “sumar” sus lecturas con la mía; me he encontrado con la lectura en comunidad y con la escucha de lecturas otras, actividades que hemos reemplazado por la lectura en silencio y en solitario.

Farabeuf es uno de esos textos que cambian la forma de leer y que nos conducen a cuestionarnos nuestras propias prácticas de lectura, por ejemplo, al recordarnos que en el acto de leer no sólo interviene el sentido de la vista, sino que los sentidos restantes nos ayudan a construir interpretaciones e influyen en nuestras experiencias de lectura.

El escritor Jorge F. Hernández, en el documental “*Farabeuf o la crónica de un instante*”, menciona que *Farabeuf* tiene un “efecto epidérmico”, con lo cual indica que la literatura no sólo transforma nuestras ideas, sueños o miedos, sino que también actúa sobre nuestros cuerpos; todos hemos llorado o reído con un libro, sensaciones que también forman parte de nuestras experiencias de lectura pero, por ser tan subjetivas o íntimas, solemos impedir que influyan en nuestros análisis.

Con mi trabajo intento recuperar estos elementos que a veces dejamos fuera de los estudios académicos; recordar mi primera lectura de *Farabeuf* y lo que ésta me provocó fue esencial para este trabajo, donde el tono –a veces muy personal– intenta evocar mi experiencia de lectura y explicar por qué leí así y no de otra manera.

Las intuiciones que desarrollé en esta primera lectura se transformaron una a una en las ideas detrás del presente trabajo; confieso que me llevé gratas sorpresas al comprobar que aquellas ideas iniciales tomaban forma y se correspondían con nociones de fotografía.

En un inicio mencioné que la hipótesis central de la tesis es la siguiente: *Farabeuf* es la desarticulación de la fotografía, pero no sólo del resultado material que llamamos foto, sino de todo el proceso fotográfico, desde la mirada del fotógrafo y el disparo de la cámara, pasando por el proceso de revelado, hasta la multiplicidad de receptores y sus respectivas interpretaciones.

Esto se relaciona con lo que el matemático y escritor Pedro Poitevin ha denominado “literatura fractal”. Un fractal es cualquier objeto que posea autosimilaridad, es decir, que en todas las escalas la parte es semejante al todo; “los fractales son objetos llenos de rimas visuales, resonancias entre distintas partes, signos estructurales que hacen juego con el sentido de la totalidad” (Poitevin, “Poesía y forma”). El fractal ha servido en matemáticas para explicar y modelar la relación entre la parte y el todo, el fragmento y el sistema; y en literatura nos es útil para explicar las resonancias entre contenido y estructura.

El escritor de un poema fractal busca una comprensión óptima de resonancias que conecten no sólo a mundo y poema sino también poema y estructura.

El lector se preguntará, naturalmente, a qué tipo de resonancias entre contenido y estructura me estaré refiriendo. Algunos ejemplos:

Un poema sobre la rutina escrito en un poema en la que ciertas líneas se repiten periódicamente; las repeticiones admiten pequeñas variaciones sintácticas, sin embargo, y estas variaciones, en conjunción con algunas frases bien elegidas, sugieren la riqueza combinatoria de la reiteración de los rituales cotidianos (Poitevin, “Poesía y forma”).

Otro ejemplo podría ser una novela (si en lugar de poesía, hablamos de narrativa fractal) sobre una fotografía y cuya estructura se asemeje al proceso fotográfico. Pensar *Farabeuf* en términos fractales nos ayuda a visualizar distintos niveles en los que la fotografía permea. Si Heffernan habla de ecfrosis como la representación de una representación, entonces ¿qué es *Farabeuf*? ¿Cuántas representaciones encontramos de esa representación que es la fotografía?

Recordemos que dentro de la diégesis hay otra fotografía y una representación teatral-quirúrgica, para llamarla de algún modo, cuyo fin es “encontrar una respuesta; con el fin de encontrar en tu imagen, en la imagen de tu cuerpo abierto mil veces reflejado en el espejo, la clave de este signo que nos turba” (*Farabeuf*, 178). El propio texto señala que una representación puede dar respuestas sobre su correlato: la parte es semejante al todo.

Este razonamiento me llevó a estudiar *Farabeuf* desde el arte de la fotografía, lo que me permitió entender al autor, la obra y al receptor en términos distintos.

Comencé el primer capítulo enfocando en el papel del fotógrafo, cuya objetividad es sólo aparente, pues aun cuando posee una cámara que lo distancia del objeto por representar, es el responsable de dirigir nuestra mirada. Es esta característica la que utilicé para abordar a Salvador Elizondo, quien también emula la objetividad mediante mecanismos como el discurso científico y la descripción.

Posteriormente señalé las múltiples miradas que intervienen en la obra: el fotógrafo anónimo, el doctor Farabeuf, los distintos narradores, el personaje Farabeuf, miradas que se entretajan, pues en el texto no hay separaciones tajantes entre ellas; como sucede en la técnica del montaje, es mediante la desarticulación que se construye nuestra mirada.

Entre tantas voces, es difícil distinguir una postura personal del autor, sin embargo, leer la novela a la luz de sus escritos posteriores –diarios, ensayos, artículos periodísticos– resulta iluminador, pues podemos encontrar, en una obra tan temprana como lo es *Farabeuf*, un esbozo de lo que sería la poética elizondiana. Estos “otros escritos” fueron importantes para rastrear la postura de Elizondo ante

problemas teóricos como la división de las artes, y el manejo del tiempo y el espacio en la pintura y la escritura.

En el segundo capítulo, quizás el más ambicioso, estudié las obras visuales que aparecen en *Farabeuf*, según un modelo de relaciones intertextuales desarrollado por Valerie Robillard; gracias a este análisis encontré relaciones insospechadas entre las obras visuales y descubrí la existencia de una progresión de éstas, cuyo objetivo parece ser estimular el sentido de la vista.

Me parece muy arriesgado decir que las pinturas logran que el lector “vea” y que se convierta en un observador, por ello utilizo el proceso visual, para hablar de un proceso de adaptación a la oscuridad, y no de una transformación instantánea.

En un segundo apartado del capítulo, examiné la estructura de *Farabeuf* mediante las etapas del proceso fotográfico que distingue Michael Langford en *La fotografía paso a paso: formación y fijación de imagen*; señalé las alusiones que se hacen en *Farabeuf* de los momentos que conforman la formación de imagen (encuadre, composición e instante decisivo), y las resonancias de éstos a nivel estructural.

Debido a la complejidad del proceso de fijación de imagen, sólo utilicé algunos elementos de éste (nitrato de plata, cuarto oscuro y revelado) para subrayar la importancia de la memoria en la obra –tema que apenas menciono y que merece estudios más exhaustivos– y para recalcar en el proceso de revelado, el cual culmina con la aparición de la fotografía.

Finalmente, en el último capítulo me enfoqué en el receptor, cuyo papel se acerca más al del observador o intérprete que a la categoría tradicional de lector. Es

en este capítulo donde desarrollé una teoría sobre el tiempo en *Farabeuf*, que combina algunos planteamientos de la mecánica cuántica, con el tiempo en la fotografía y con el concepto de narración latente –también llamado *pregnant moment*.

En un primer momento pensé relacionar el último capítulo con la teoría de Lubomír Doležel sobre la configuración de los mundos ficcionales o posibles, autor que espero abordar en un futuro, pues debí acotar mi análisis y el tema quedó fuera. De hecho, fue esta teoría la responsable de que argumentara la simultaneidad de los mundos, a veces contradictorios entre sí, desplegados en *Farabeuf*, y de que buscara teorías científicas alternativas para respaldar mi propuesta.

Salvador Elizondo es uno de esos autores que nos impulsan a ver la literatura como un sinfín de puertas que nos trasladan a otros mundos, y no me refiero sólo a esos mundos llenos de magia y detectives con bigotes, de ladrones de pan y damas tuberculosas, de laberintos y Aurelianos Buendía; también me refiero a esos apasionantes mundos que, si tenemos suerte, se cruzan con nosotros en el día a día: el mundo de la ciencia, de la fotografía, de la pintura y del cine, de esos mundos que la humanidad ha intentado separar, y la literatura, conectar.

Sólo me queda invitarlos a que tomen sus precauciones, leyendo las “Nueve sugerencias para el lector/víctima de *Farabeuf*” elaboradas por Dermot Curley y que se encuentran en el anexo de este trabajo, y a que se embarquen en la relectura de *Farabeuf*⁵⁸, pues si suman su experiencia de lectura a la mía –expresada en esta tesis– quizá se acerquen a una visión más completa de la novela. Mientras tanto,

⁵⁸ Si no la han leído, debo citar a Gonzalo Celorio y decir que los envidio porque quisiera leer *Farabeuf* otra vez, por primera vez.

espero seguir recolectando lecturas de *Farabeuf* –mías y ajenas– y trazar nuevos puentes con lecturas otras, con conversaciones, con películas, pues quizá esté destinada a tener *Farabeuf* siempre presente, no sólo en la memoria y en las ideas, también en el cuerpo, como se lleva una cicatriz.

ANEXO

Nueve sugerencias para el lector/víctima de *Farabeuf*

1. Instálate en una butaca cómoda, preferiblemente dentro de un espacio tranquilo y silencioso.
2. Aleja de ti cualquier fenómeno, cualquier distinción ajena al fluir del texto y de la lectura.
3. No practiques incisiones en el texto, ya que ha sido corregido, una y otra vez, ha sido recortado con la meticulosa exactitud de un destacado cirujano.
4. Antes de abrir el texto cierra los ojos y toma la decisión premeditada de no ceder a la tentación de formular las siguientes preguntas: ¿qué sucede?, ¿quién habla?, ¿dónde estamos ahora?
5. Abre los ojos en el mismo momento en que abres el libro. Pronuncia el primer vocablo: “¿Recuerdas...?” Alguien te habla. Más tarde, esa misma voz, te va a decir: “Es preciso recordarlo todo, hasta el más tenue matiz de una mirada”. En ese momento hazle caso.
6. No te apresures. Respeta la pausa entre fragmentos, entre secuencias. Toma aire antes [de] reiniciar el camino de la lectura.
7. Escucha. Escucha el mar, el océano de sangre, la lluvia y las olas. La lluvia que cae en Pekín, París y Honfleur. Cierra los ojos para fundir estos espacios, para tejer las imágenes, para construir, línea por línea, el hexágono. Abre los ojos. Mira cómo el ideograma crece, cómo se vuelve cada vez menos incomprensible, cada vez más doloroso.

8. Dibuja en la pantalla de tu mente los objetos, los juegos. Registra los ruidos. Busca las semejanzas. Detecta el sentido y la forma en una sola mirada.
9. Suprime la necesidad de “querer saber”. Persiste en el procedimiento de ver, escuchar, almacenar y relacionar. No hay más realidad que el texto, no existe ningún método de lectura más eficaz que la entrega, el abandono, un abandono que *va más allá de la vida*.

(Curley, “El castillo de Marienbad...”, 69)

ÍNDICE DE IMÁGENES



(Imagen 1)
Salvador Elizondo
Número 6 (ideograma chino)
Tinta china sobre papel arroz, sin fecha
Colección particular

(Imagen 2)
Benozzo Gozzoli
La danza de Salomé
Temple sobre tela, 1461-1462
National Gallery of Art, Washington



(Imagen 3)
Marc Chagall
El cumpleaños
Óleo sobre cartón, 1915
Museum of Modern Art, Nueva York

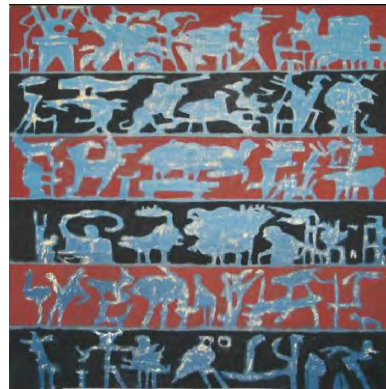
(Imagen 4)
Francisco Icaza
Escritura azul
Óleo sobre tela, 2005





(Imagen 5)
Francisco Icaza
Sin título
Óleo sobre tela
Colección privada

(Imagen 6)
Francisco Icaza
Danza Azul
Óleo sobre tela, 2007



(Imagen 7)
Jan Brueghel el viejo
La vista y el olfato
Óleo sobre lienzo, hacia 1620
Museo del Prado, Madrid

(Imagen 8)
Pierre-Paul Prud'hon
Daphnis et Chloe
1802





(Imagen 9)
Pierre-Paul Prud'hon
Phrosine et Mélidore
Aguafuerte, 1797



(Imagen 10)
Puvis de Chavannes
Le Bois Sacré
Óleo sobre lienzo montado en pared, 1886-1887
Anfiteatro de La Sorbona, Paris



(Imagen 11)
Tiziano
Amor sagrado y amor profano
Óleo sobre lienzo, 1515
Galería Borghese, Roma



(Imagen 12)
Anónimo
Lingchi B, 5 cutting left leg
Placa de vidrio con fotografía
estereoscópica positiva

(Imagen 13)
Alberto Gironella
Leng tch'é II
Óleo sobre tela, 1968
Museo de Arte Moderno de Gómez Palacio,
Durango



(Imagen 14)
Chen Chieh-jen
Genealogía de sí mismo
Fotografía digital, 1996
Colección Chi-wen Gallery, Taiwán

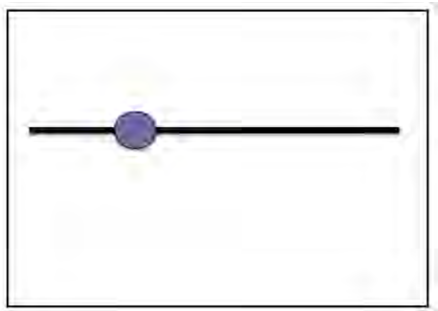
(Imagen 15)
Bola de Cantón de China
Marfil, siglo XX
Modelo del clatro





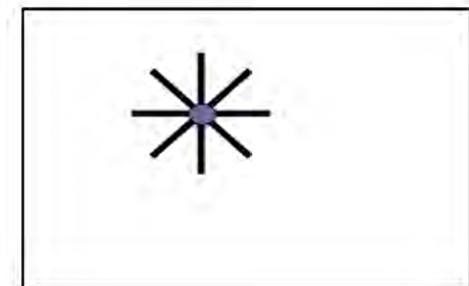
(Imagen 16)
Marie-Charles-Isidore Choiselat y Stanislas Ratel
Défilé sur le Pont-Royal
Daguerrotipo, 1844
Museo Metropolitano de Arte, Nueva York

(Imagen 17)
Pere Espallargues
Retablo de la Encarnación
Temple y óleo sobre tela, 1465
Museo Nacional de San Carlos



(Imagen 18)
Modelo de tiempo absoluto

(Imagen 19)
Modelo del instante cuántico



BIBLIOGRAFÍA

Abrams, M.H. *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Buenos Aires: Nova, 1962.

Ackerman, Diane. *Una historia natural de los sentidos*. Traducido por César Aira. Barcelona: Anagrama, 1992.

Adeline, Jules. *Vocabulario de términos de arte*. Traducido, aumentado y anotado por José Ramón Mélida. Madrid: La ilustración española y americana, 1887.

Artigas Albarelli, Irene María. "El aguijón de lo posible: reflexiones en torno a la ecfrosis y la fotografía", en Irlanda Villegas. *¿Qué es literatura comparada? Impresiones actuales*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2014:57-70. Consulta en línea: <http://www.uv.mx/bdh/files/2014/08/Libro-1-literatura-comparada.pdf>

Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducido por Tatiana Bubnova. México: FCE, 2003/1979.

Bal, Mieke. "Introduction: Visual Poetics" en *Style*. Vol. 22, núm. 2 (1988): 178-182.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989/1980.

Bataille, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets, 2010/1961.

Batchen, Geoffrey. *Arder en deseos: La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004/1997.

Beceyro, Raúl. *Ensayos sobre fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2003/1978.

Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989/1936.

Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000/1972.

Beuchot, Mauricio (ed.). *Semántica de las imágenes: figuración, fantasía e iconicidad*. México: Siglo XXI, 2007.

Blanco, Alberto. "Noli me tangere" en *Artes de México*. Núm. 91 (2008): 54-57.

Borges, Jorge Luis. *Borges oral*. Barcelona: Bruguera, 1980.

_____. "Pierre Menard, autor del Quijote", en *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

Bourgon, Jérôme. "Agony by Proxy. Voices, Views and Values about Lingchi Execution". Proyecto *Chinese Torture / Supplice Chinoise: approche iconographique, historique et littéraire d'une représentation exotique*, noviembre de 2005. Consulta en línea: <http://turandot.chineselegalculture.org/Essay.php?ID=40>

_____. "Bataille et le supplicé chinoise: erreurs sur la personne". Proyecto *Chinese Torture / Supplice Chinoise: approche iconographique, historique et littéraire d'une représentation exotique*, mayo de 2004. Consulta en línea: <http://turandot.chineselegalculture.org/Essay.php?ID=27>

Bryson, Norman. "Intertextuality and Visual Poetics" en *Style*. Vol. 22, núm. 2 (1988): 183-193.

Calvino, Italo. *Si una noche de invierno un viajero*. Madrid: Siruela, 2009.

Carmona Muela, Juan. *Iconografía de los santos*. Madrid: Istmo, 2003.

Cartier-Bresson, Henri. "El instante decisivo" (1952), en Joan Fontcuberta. *Estética fotográfica: una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003: 221-236.

Castañón, Adolfo. "Salvador Elizondo: idea del hombre que se hizo prosa" en *Revista de la Universidad de México*. Nueva Época, núm. 36 (2007): 79-88. Consulta en línea: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3607/pdfs/79_88.pdf

Clüver, Claus. "Quotation, Enargeia and the Functions of Ekphrasis", en Valerie Robillard (ed.). *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998: 35-52.

Coronado, Juan. "Farabeuf en el tiempo congelado" en *Casa del tiempo*, núm. 86 (2006): 64-65.

Cortázar, Julio. *Imagen de John Keats*. Madrid: Alfaguara, 1996.

_____. *Rayuela*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

Curley, Dermot. "El castillo de Marienbad o nueve sugerencias para leer Farabeuf" en *Casa del tiempo*. Núm. 86 (2006): 66-69. Consulta en línea: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/86_mar_2006/casa_del_tiempo_num86_66_69.pdf

_____. *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*. México: FCE, 1989.

Davies, Paul. "Introducción", en Richard Feynman. *Seis piezas fáciles. La física explicada por un genio*. Barcelona: Crítica, 2011.

De la Colina, José. "El periodista de la Verandah", en Salvador Elizondo. *Pasado anterior*. México: FCE, 2007.

De Teresa, Adriana. "Escritura y realidad en *Farabeuf* de Salvador Elizondo", en Armando Pereira y Adriana de Teresa (coords.). *Ensayos heterodoxos II*. México: UNAM, 1991.

_____. *Farabeuf: escritura e imagen*. México: UNAM, 1996.

De Torre, Guillermo. "Ut pictura poesis" en *Papeles de Son Armadans*. Núm. 82 (enero 1963): 9-44.

Diccionario de informática e internet: Computer and Internet Technology Definitions in Spanish. Canadá: Thomson. Course Technology, 2005.

Diccionario de la lengua española. 23ª edición. Madrid: Real Academia Española, 2014. Consulta en línea: <http://dle.rae.es/>

Domínguez Márquez, Hilda Leticia. "Before the poem, before the picture: Transfiguraciones intermediales en 'Symphonie en blanc majeur' de Gautier, *Symphony in White, No. 2: The Little White Girl* de Whistler y 'Before the Mirror' de Swinburne", en Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli (eds.) *Entre artes: entre actos: ecfrasis e intermedialidad*. México: UNAM, 2011.

Dondis, D. A. *La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

Elizondo, Salvador. *Autobiografía precoz*. México: Aldus, 2000.

_____. *Cuaderno de escritura*. México: Vuelta, 1992.

_____. "De los Cantares", en *Teoría del Infierno*. México: FCE, 1992/2000.

_____. *Diarios: 1945-1985*. Ed. Gerardo Villadelángel, selección, prólogo y notas de Paulina Lavista. México: FCE, 2015.

_____. *Farabeuf o la crónica de un instante*. México: Joaquín Mortiz, 1965.

_____. *Farabeuf o la crónica de un instante*. Ed. Eduardo Berra. Madrid: Cátedra, 2000.

- _____. "Huellas de sol", en *Estanquillo*. México: FCE, 1993/ 2001.
- _____. "Mnemothreptos", en *La luz que regresa: Antología de 1985*. México: FCE, 1985.
- _____. *Pasado anterior*. México: FCE, 2007.
- _____. "Texto legible y texto visible" en *Artes visuales*. Museo de Arte Moderno (abril-junio 1975): 2-26.
- _____. "Tractatus rethorico-pictoricus", en *El Grafógrafo*. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- Farabeuf, L. H. *Précis de manuel opératoire*. París: G. Masson, 1889. Consulta en línea: <https://archive.org/stream/prcisdemanuelo00fara#page/n5/mode/2up>
- Fenollosa, Ernest y Ezra Pound. *El carácter de la escritura china como medio poético*. Madrid: Visor, 1977.
- Fermosel, José Luis. "Jorge Luis Borges: 'No estoy seguro de que yo exista en realidad'" en *El País*. 26 de septiembre de 1981. Consulta en línea: http://elpais.com/diario/1981/09/26/ultima/370303206_850215.html
- Feynman, Richard. *Seis piezas fáciles. La física explicada por un genio*. Barcelona: Crítica, 2011.
- Fischman, Gustavo. "Aprendiendo a sonreír, aprendiendo a ser normal. Reflexiones acerca del uso de fotos escolares como analizadores en la investigación educativa", en Inés Dussel y Daniela Gutiérrez (coords.). *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Manantial, 2006.
- Fontcuberta, Joan. *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Freeman, Michael. *El ojo del fotógrafo: Composición y diseño para crear mejores fotografías digitales*. Barcelona: Blume, 2008.
- Gadamer, Hans-Georg. "Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica", en Dietrich Rall (comp.). *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1987.
- Genette, Gérard. "Fronteras del relato", en Roland Barthes y varios. *Análisis estructural del relato*. México: Premia, 1982.

Glantz, Margo. "Farabeuf, escritura barroca y novela mexicana", en *Repeticiones: ensayos sobre literatura mexicana*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1979.

Grabar, André. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid: Alianza, 1991.

Greene, Brian. *La realidad oculta. Universos paralelos y las profundas leyes del cosmos*. Barcelona: Crítica, 2011.

Gurrola, Pedro. "Cuatro aproximaciones al *Tractatus* de Wittgenstein desde la literatura hispanoamericana" en *Iberoamericana*. Vol. 4, núm. 12 (2004): 39-54.

Gutiérrez de Velasco, Luz Elena. "La escritura de la amputación o la amputación de la escritura. Análisis de *Farabeuf o la crónica de un instante* y una selección de cuentos de Salvador Elizondo". Tesis de Doctorado en Literatura Hispánica. México: El Colegio de México, 1984.

Gutiérrez Villavicencio, Luis Andrés. "El tiempo en *Farabeuf*". Tesis de Maestría en Letras. México: UNAM, 2009.

Hawking, Stephen W. *Historia del tiempo. Del Big Bang a los agujeros negros*. Colección "Obras maestras del pensamiento contemporáneo". Barcelona: Planeta-De Agostini, 1992.

Heffernan, James. "Ekphrasis and Representation" en *New Literary History*. Vol. 22, núm. 2 (1991): 297-316.

_____. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: Universidad de Chicago, 1993.

Icaza, Francisco. *Trazo, ritmo y color*. México: Tecolote, 2003.

Icaza, Julieta de. "Now's the Time: La música como constructora del tiempo en *El perseguidor* de Julio Cortázar". Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. México: UNAM, 2015.

Ingarden, Roman. "Concretización y reconstrucción", en Dietrich Rall (comp.). *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1987: 31-54.

Iser, Wolfgang. "La estructura apelativa de los textos", en Dietrich Rall (comp.). *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1987: 99-119.

Langford, Michael. *La fotografía paso a paso: un curso completo*. Londres: Hermann Blume, 1990/1978.

Larson, Ross. *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo*. México: El Colegio Nacional, 1998.

López García, Julián. "Sentido y efectos de la solidaridad", en Carmen Ortiz García (coord.). *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.

Mitchell, W.J.T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

_____. "Image", en Mitchell y Hansen (eds.) *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

_____. "¿Qué es una imagen?", en Ana García Varas (ed.). *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011: 107-154.

_____. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009.

Monge, Emiliano. "Crónica de cuatro instantes", en Salvador Elizondo. *Farabeuf o la crónica de un instante*. Edición conmemorativa por el cincuenta aniversario de su primera edición. México: El Colegio Nacional, 2015: 263-268.

Museo de San Carlos. *Guía oficial del Museo de San Carlos*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000.

Novoa, Bruce. "Entrevista con Salvador Elizondo" en *La Palabra y el Hombre*. Revista de la Universidad Veracruzana. Núm. 16 (1975): 51-58.

Orellana, Margarita de y Alberto Ruy Sánchez (eds.). *Museo Nacional de San Carlos*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000.

Paz, Octavio. "El signo y el garabato" (1973), en Salvador Elizondo. *Farabeuf o la crónica de un instante*. Edición conmemorativa por el cincuenta aniversario de su primera edición. México: El Colegio Nacional, 2015: 205-213.

Percival, Anthony. "El lector en *Rayuela*", en Dietrich Rall (comp.). *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1987: 381-397.

Perec, Georges. *Poéticas narrativas y teoría literaria: selección de textos: la experimentación oulipiana*. Barcelona: Anthropos, 1992.

Pereira, Armando. "La Generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana" en *Cuadernillos*. México: UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, 1998.

Pimentel, Luz Aurora. "Ecfrasis y lecturas iconotextuales" en *Poligrafías: Revista de literatura comparada*. Núm. 4 (2003): 205-215.

_____. *El espacio en la ficción, ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI/UNAM, 2001.

Poitevin, Pedro. "Poesía y forma", *Desasosiegos. Repositorio de ideas fijas*. Sitio web de Pedro Poitevin, 28 de julio del 2013. Consulta en línea: <https://desasosiegos.wordpress.com/2013/07/28/poesia-y-forma/>

Quemain, Miguel Ángel. "Salvador Elizondo, la historia pasado mañana" en *Coordinación Nacional de Literatura*. Consulta en línea: <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/entrevistas/1688-elizondo-salvador-entrevista?start=3>

Resnais, Alain (dir.). *El año pasado en Marienbad*. Guión de Alain Robbe-Grillet. Francia: Studio Canal, 1961.

Reveles Arenas, Martha Patricia. "Una lectura del tiempo: Un estudio comparativo de *Farabeuf* de Salvador Elizondo y *Água Viva* de Clarice Lispector". Tesis de Maestría en Letras. México: UNAM, 2010.

Robillard, Valerie. "En busca de la ecfrasis (un acercamiento intertextual)", en Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli. *Entre artes: entre actos: ecfrasis e intermedialidad*. México: Bonilla Artigas/UNAM, 2011.

Romero, Ana Laura. "Tiempo y memoria como procedimientos de construcción en *Farabeuf* de Salvador Elizondo". Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. México: UNAM, 2016.

Romero, Rolando. "Ficción e historia en *Farabeuf*" en *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh. LVI, núm. 151 (abril-junio 1990): 403-407.

Sanz Giménez, Susana. "El cuerpo y la mirada en la obra de Chen Chieh-jen" en *Anales de Historia del Arte*. Vol. extra (2011): 507-519.

Scholz, László. *Los avatares de la flecha. Cuestionamiento del principio de linealidad en el cuento moderno hispanoamericano*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.

Solé, Isabel. *Estrategias de lectura*. Barcelona: Universidad de Barcelona/GRAÓ, 1992/2003.

Suter, Gerardo. "Análisis teórico-práctico del vacío y del silencio en la producción artística contemporánea". Tesis de Doctorado en Arte: producción e investigación. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2010.

Uturbia Vicario, César. *Neurobiología de la visión*. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 1996/1999.

Vallejo Novoa, Leopoldo Arturo. "El cine como sueño: la ecfrasis cinematográfica en la narrativa mexicana (1896-1929)". Tesis de Maestría en Letras. México: UNAM, 2008.

Wikipedia. "Farabeuf o la crónica de un instante". Consultada el 3 de octubre del 2015. Consulta en línea:

https://es.wikipedia.org/wiki/Farabeuf_o_la_cr%C3%B3nica_de_un_instante

Williams, Raymond L. y Blanca Rodríguez. "La novela posmoderna en México: 1964-1993", en *La narrativa posmoderna en México*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2002: 29-88.