UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA

DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

SACRIFICIO Y ESPACIO SAGRADO EN *FARABEUF* DE SALVADOR ELIZONDO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

MIGUEL ANGEL RAMÍREZ SOLANO

ASESOR:

LIC. DIEGO ALCÁZAR DÍAZ

CUIDAD UNIVERSITARIA, 2018

CDMX

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

Me obsesiona el espejo. El único símbolo tangible, la única invención pura, la única máquina (aparte de la cámara fotográfica) que es una máquina absolutamente pura y esencial. Me obsesiona la fotografía. Creo que de las formas del arte es la que más me obsesiona. En todo lo que escrito ocupa un lugar fundamental, como si fuera el otro polo de ese eje obsesivo en torno al que gira de escritura.

Salvador Elizondo.

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, a mi padre, a mis abuelos, tíos y primos.

A David Núñez por su guía y colaboración.

A Joanny Galpez, Francisco Romero, Adrián Martínez, Gustavo Otero, Abigail Mendoza, Elizabeth Acosta, Miguel Dircio, Berenice López, Marisol Girón, Lorena López.

A mi asesor, Diego Alcázar Diaz, por el apoyo.

A la Mtra. Ana Maria Gomís Iniesta, Mtra. Jocelyn Martínez Elizalde, Mtra. María del Rosario Valenzuela Munguía, Lic. Andrés Armando Márquez por su atenta lectura y estudio.

ÍNDICE

Introducción. 5

Capítulo 1: El sacrificio..... 17

1.1) Los componentes del sacrificio..... 22

1.2.A) Los rituales oraculares como justificación del sacrificio. 37

Capítulo 2: El espejo en *Farabeuf*..... 47

2.1) El espejo como representación literaria del espacio de *Farabeuf*..... 47

2.2) El doble monstruoso en *Farabeuf*..... 55

2.3) Símbolos. 58

2.4) El juego de espejos como espacio sagrado. 64

Conclusiones. 83

BIBLIOGRAFÍA 89

Introducción.

Ciertos instantes de la vida dejan en nosotros huella, nos cambian. Hemos contemplado algo tan hermoso, tan supernatural que nuestra vida no vuelve a ser la misma. En la realidad, a la manifestación de lo sagrado, a través de objetos de nuestro cosmos cotidiano, "completamente diferente, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo" (Eliade, 2010: 17) es algo que Mircea Eliade denomina hierofanía en *Lo sagrado y lo profano*. Se trata de una toma de conciencia de lo sagrado, algo por completo opuesto al mundo normal. Así es la lectura de *Farabeuf*, asistir a la manifestación de lo sagrado por medio de objetos tales como un libro o los caracteres que lo integran, *a la dramatización de un ideograma*. Para algunos el leer este texto es algo diferente a cualquier experiencia de lectura anterior. Salvador Elizondo nunca consideró *Farabeuf* una novela porque no encaja en la definición clásica de novela: el tiempo está detenido, es una fotografía, un instante eternizado. En esta tesis se propone que la lectura del texto supone un ritual, una hierofianía para el lector, quien habrá de encontrarse en el centro del espacio sagrado de este rito: los restos de una mujer dentro de un infinito de reflejos —un fractal—, rodeados de símbolos, un cadáver inspirado —pero no idéntico— por la fotografía de Fu Tchu Li[1]. "Para Elizondo, mirar es crear el objeto; describirlo, conjeturar una ontología de cada ser redescubierto. Precisamente para redescubrirlo, hay que matar al objeto tangible, dejarlo en estado de descomposición y mostrar fríamente sus atributos." (Orizaga, 2007, Pant 1).

Teóricos literarios como Fernando Guerrero en su libro *Farabeuf a través del espejo: análisis del erotismo y las voces narrativas de la novela* o Karen Arnal Vidrio en su tesis

[1] Se utilizan diferentes formas de traducir el nombre del supliciado - 符珠哩- tales como Fou Tchu Ki, Fu-zhu-li, Fu-Tchu-Ki, Fou-Tchu-Li, Fou-tchou-li o Fúzhūli. Utilizaré Fu Tchu Li para referirme al supliciado de la foto de la sexta cuchilla.

Proceso fotográfico y ecfrasis en Farabeuf coinciden en que esta fotografía es el eje principal del relato. Se trata de la imagen de un supliciado chino llamado Fu Tchu Li, el cual murió por habérsele aplicado la "ceremonia de los cien cortes" o *lingchi*[2]. Fotografía incluida en algunas ediciones del texto, posee una fuerza estética que deja sobre nosotros una fuerte impresión porque no estamos acostumbrados a visualizar la tortura como un elemento estético emparentado más con el concepto de lo erótico y lo sagrado que como ujn elemento de la horripilación. Salvador Elizondo[3] confiesa en su ensayo "Georges Bataille y la experiencia interior" incluido en *Teoría del infierno* que el conocimiento de dicha imagen lo obsesiona y forma parte de su inspiración para escribir un libro, debido al impacto visual y psicológico que dicha fotografía ejerce sobre él:

> Es particularmente impresionante la fotografía del suplicio chino llamado "Leng-Tch´e", imagen en la que Bataille advierte todas las características esenciales del erotismo: la crueldad, la violencia como la violación de la interioridad del cuerpo humano, la profanación de las

[2] A partir de ahora lo escribiré así, pero aparece en la novela y en estudios sobre la misma escrito Leng-Tch´e, Leng t´ché, Lengtché, leng-tch-e o ling-ch'ih. Prefiero la forma *lingchi* pues además de ser la grafía más próxima a su pronunciación en español se trata de una frase hecha y no de dos palabras separadas como mencionan Bourgon y Brook en sus ensayos sobre la etimología de la palabra.

[3] Salvador Elizondo Alcalde nace en la Cuidad de México el 19 de diciembre de 1932. Pasa sus primeros años de vida en México. Debido a la profesión de su padre, productor de cine y diplomático en Alemania hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial, vive un constante cambio de lugar de residencia como lo apunta en su *Biografía Precoz.* Cursa la educación básica en México pero el trabajo de su padre le hace viajar a Estados Unidos y a Ottawa. Salvador Elizondo escribe en la contraportada de Nuevos escritores Mexicanos presentados por sí mismos. "Hizo sus estudios en Europa. Cultiva todos los géneros literarios y además ha dirigido algunas películas experimentales. Fue fundador de la revista *S.nob.* De 1963-1964 fue becario del Centro Mexicano de Escritores, en 1964 en el Colegio de México y en 1965 residió en Nueva York como becario de la Fundación Ford." (Elizondo, 1966). Posteriormente ganó la beca de la fundación Guggenheim de 1968 a 1969, del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) de 1988 a 1989 y fue miembro del Sistema Nacional de Creadores, lo que le permitió dedicarse por completo a la literatura. (Márquez, 2004: 9). En 1990 gana el Premio Nacional de Letras. Salvador Elizondo falleció en su casa de la Ciudad de México el 30 de marzo de 2006, a los 73 años de edad. Impartió cátedra de literatura primero en la escuela de cine (CUEC) y luego en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México y participó como miembro del Colegio Nacional y en la Academia de la Lengua. Su obra literaria está constituida por *Poemas*, 1960; *Luchino Visconti* (crítica), 1963; *Farabeuf o la crónica de un instante* 1965; *Narda o el verano* (cuentos), 1966; *Autobiografía*, 1966; *El hipogeo secreto* (novela) 1968; *Cuaderno de escritura* (crítica y textos), 1969; *El retrato de Zoe* (relatos), 1969; *El grafógrafo* (relatos),1972, *Contextos* (crítica), 1973; *Museo poético* (antología de poesía mexicana moderna), 1974; *Antología* personal, 1974; *Miscast* (comedia en tres actos), 1981; *Camera lucida*, México, 1983; *La luz que regresa*, 1984; *Elsinore: un cuaderno* (relatos), 1988; *Estanquillo*, 1992; *Teoría del infierno*, 1993; *Autobiografía precoz*, 2000 y *Pasado anterior*, 2007.

> estructuras vitales como el atentado contra la interdicción, la fascinación del suplicio y el Éxtasis Místico. (Elizondo, 1992: 80)

Desde el punto de vista de Georges Bataille el erotismo se define de la siguiente manera:

> Podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte. Si se tratase de una definición precisa, ciertamente habríamos de partir de la actividad sexual reproductiva, una de cuyas formas es el erotismo […] la diferencia que separa el erotismo de la actividad sexual simple es una búsqueda sicológica independiente del fin dado en la reproducción y del cuidado que dar a los hijos. (Bataille, 2014: 15)

En Farabeuf se hace del sexo una *ceremonia* que de ninguna manera está destinada a la procreación de una misma especie. Se inquiere en los métodos de producir un ser de una naturaleza superior. Ambos personajes prepararan todos los pasos detalladamente, incluso se aclimatan internamente para el instante de la relación sexual o procedimiento quirúrgico como parte de un momento significativo en la vida –o muerte– de cada uno. Ambos creen que el placer durante la ceremonia puede ser cultivado y aumentar cualitativa y cuantitativamente. "[…] el erotismo más que una forma de dar origen a nuevos seres humanos es un método de disciplina interior qué pretende sobreponer la conciencia a la posibilidad ineluctable de la muerte mediante su imitación en el acto sexual." (Elizondo, 1992: 78)

El erotismo es la *manifestación sexual* del amante en la pareja por medio de los sentidos: tocar, saborear, oír, ver y oler al otro. Es un ejercicio o intento de comunicación con el otro. Lenguaje sustentado de manera significativa por el cuerpo, es por ello que los cuerpos son su medio privilegiado de expresión. El otro polo del alma es el cuerpo, tema de la pintura que ocupa la pared posterior de la plancha de mármol donde se encuentra la víctima, un mensaje oculto que los participantes del ritual deben comunicar al doctor Farabeuf.

El erotismo es impulso enloquecedor o un camino que nos conduce a transgredir lo impuesto, la esencia del límite.

> El fundamento del erotismo es la actividad sexual. Ahora bien, esta actividad se haya al alcance de la prohibición. ¡Es inconcebible! ¡Está prohibido hacer el amor! A menos que se haga en secreto. Pero si lo hacemos en secreto, la prohibición transfigura, ilumina lo que prohíbe con una luz siniestra y divina a la vez, en pocas palabras lo ilumina con un resplandor religioso. […] Lo prohibido da la acción un sentido del que antes carecía. Lo prohibido incita a la transgresión, sin la cual la acción carecería de esa atracción maligna que seduce… lo que hechiza es la transgresión de lo prohibido... (Bataille, 2013:86)

El límite de la mujer que quiere ser Fu Tchu Li es su reflejo, ella quiere traspasar ese límite para cumplir su deseo imperante. Únicamente lo conseguirá al lograr que Farabeuf haga en su cuerpo la intervención quirúrgica del *lingchi* lo cual, obviamente, está prohibido en Occidente. Incluso si se ve el suplicio de los cien cortes como un suicidio asistido sigue estando prohibido en el aspecto de la práctica de la medicina. La mujer sabe que transgredir este límite involucra su propia muerte, pensamiento cuya conciencia es el fundamento del erotismo según Bataille, el cual afirma que el animal "no conoce el erotismo. No lo conoce justamente en la medida qué le falta el conocimiento de la muerte. Por el contrario, debido a que somos humanos, y a que vivimos dentro de la sombría perspectiva de la muerte, conocemos la violencia exasperada del erotismo." (Durán, 1973: 141)

Elizondo nombra a su personaje masculino L.H. Farabeuf -con el mismo nombre de la figura histórica— y ficcionaliza parte de su vida: lo presenta como un espía de la Iglesia católica en China que toma la fotografía de Fu Tchu Li y posteriormente una mujer con la que tiene una relación "turbia" lo requiere para que practique sobre su cuerpo el ritual chino de los mil cortes. En 1965 Salvador Elizondo publica *Farabeuf o la crónica de un instante* en la editorial Joaquín Mortiz. Ese mismo año el escrito gana el Premio Xavier Villaurrutia.

Atraído por las ilustraciones de la técnica de amputación de los libros de L.H Farabeuf, Elizondo comenzó a interesarse por el importante trabajo médico de la figura histórica, quien fue uno de los pioneros dentro de este tipo de cirugía cuya destreza y experticia lo hicieron famoso. Por dicha habilidad Elizondo lo escoge como protagonista de su obra, pues en la trama de *Farabeuf* él es la única persona en toda Francia capaz de realizar la ceremonia del suplicio de los cien cortes eficientemente, porque, con anterioridad, presenció y estudió este tipo de tortura con el fin de investigar los procedimientos quirúrgicos empleados por los orientales. Durante esta investigación el doctor Farabeuf toma la foto de un hombre condenado, Fu Tchu Li, a punto de morir descuartizado por asesinar a un príncipe de ascendencia mongola.

El centro sobre el cual se erige el relato es la imagen de Fu Tchu Li, encarnarla es la fantasía de la mujer que contacta a Farabeuf años después de que él regresara de su expedición a China. Por eso en este trabajo se analiza el ritual del *lingchi* en el sentido de que también se trata de un lugar sagrado. Sin embargo, dicho suplicio únicamente sirve de inspiración para el ritual que ocurre en *Farabeuf*. El escenario especular que monta la mujer, que, si bien tiene un fundamento en el *lingchi*, busca integrarla a otra dimensión e inclusive que ella renazca una vez fusionado su espíritu con el del supliciado en un ser sagrado con la capacidad de anular la temporalidad y de desplazarse en una cuarta dimensión física que Benoit de Maldembrot, padre de la geometría de los fractales, ha denominado "dimensión fractal".

El texto está presentado en fragmentos que describen crípticamente la conformación del espacio sagrado para un ritual de naturaleza oculta pero que guarda semejanzas con el que el doctor Farabeuf fotografió y presenció en China. "La novela está repleta de cortes, de bruscas transiciones, es un collage de escenas con fuertes características plásticas, visuales.

Los símbolos son ambiguos o apuntan hacia la muerte […]. *Farabeuf* avanza hacia un éxtasis pasando por un sacrificio." (Durán, 1973: 156). Concuerdo con Durán cuando describe la acción de Farabeuf en una frase: llegar a un éxtasis pasando por un sacrificio. El fin de la ceremonia secreta en la que se ve involucrado el doctor Farabeuf ficcionalizado por Elizondo es la consecución de un estado de placer y éxtasis idéntico al mostrado en la instantánea por Fu Tchu Li en su ejecución.

De la misma manera en que Georges Bataille en su libro *Las lágrimas de Eros* declara haberse abandonado al éxtasis por contemplar la fotografía, el personaje de la mujer que habita en el número 3 de la calle del Odeón, también nombrado como la Enfermera, confiesa haber sido poseída por la mirada de éxtasis del supliciado. A partir de esta experiencia busca la convivencia con el espíritu del chino en su cuerpo, que será el núcleo de la ceremonia. Uno de los medios para acceder desde lo profano a lo sagrado es el sacrificio. Ella ofrecerá su cuerpo, su vida; se trascenderá, se hará sagrada en el espacio de su cuerpo, pues encarnará en el supliciado. Una de sus pretensiones es llegar a una experiencia sagrada como la que contempla en la fotografía. Experimentará esa transformación vital donde la separación cuerpo—alma se disolverá para alcanzar lo sagrado ofreciéndose a sí misma como víctima para el banquete sacro.

> Debes pensar que te sacrificas, pero que ése sacrificio no es sino un paso hacia la identificación de un rostro cuya mirada te sigue a cada paso, cuyo éxtasis todo lo que tú haces lo tiñe de sangre. […]Se trata de un sacrificio y todo, absolutamente todo lo que suceda en esta noche, será para bien. (Elizondo, 2000: 247)

Ella insiste que es Fu Tchu Li, pero por algún motivo se encarnó en un cuerpo femenino que no se corresponde con su reflejo: la fotografía. Ella se sabe falsa, profana y al mirarse en el espejo no reconoce sino una imagen impostora que la divide, que le niega la unicidad con su verdadero espíritu que es el supliciado de la instantánea. Entonces concibe la idea de

involucrar al doctor Farabeuf en un ritual parecido al *lingchi* con el motivo de reintegrarse a su verdadero ser por medio de la intervención del cirujano y de la construcción del espacio sagrado descrito en *Farabeuf* se asegura fusionarse de manera permanente con su ídolo.

La hipótesis de esta tesis es que *Farabeuf* es una visión, compuesta por los fragmentos en desorden que presenta Elizondo (el *collage* de escenas del que habla Durán), contenida dentro de una dimensión fractal originada por dos espejos que se reflejan con el cristal donde está el ideograma.

> En *Farabeuf* Salvador Elizondo busca la producción de una imagen visual en el lector a través de la escritura, lo cual implica la superación de una serie de obstáculos de orden técnico que permiten al autor aproximar dos discursos de naturalezas muy distintas, casi podríamos decir que opuestas, con el propósito fundamental de anular hasta donde sea posible el carácter discursivo y temporal de la escritura. Elizondo toma como punto de partida la fotografía de un supliciado chino que aparece en *Las lágrimas de Eros* de Georges Bataille, y construye en torno a ella una "historia de amor" en que la tortura y erotismo se vuelven valores idénticos. Sin embargo, éste sólo el punto de partida para realizar un experimento a través de la escritura que consiste en producir en la mente del lector la imagen visual de un instante único para congelarlo, eternizarlo, de la misma manera que la fotografía lo hace. Se trata pues de que bárbara hasta donde sea posible se trata pues de equiparar hasta donde sea posible, la escritura con la fotografía. (De Teresa, 1996: 8)

Esta visión dura apenas un instante, —el mismo al que hace referencia el subtítulo: *la crónica de un instante*— pero para poder verla en su totalidad es necesario ver el espejo que la refleja ha creado una cuarta dimensión física. Por eso la "fotografía fractal" que es *Farabeuf* no es completa sino parcial y sigue la temporalidad de lo eterno. Es decir, que todos los instantes que se narran ocurren en el mismo instante dentro del espejo, similar al espacio visual absoluto que relata Borges en *El aleph*[4]:

[4] "Un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos. […] -Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos. […] es el símbolo de los números transfinitos, en los que el todo no es mayor que alguna de las partes." (Borges, Pant. 1: 1949)

> En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. […] vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi propia sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. (Borges,1949, Pant. 1)

En este cuento, Borges habla de los espejos en los que se contienen visiones de un espacio supranatural como el espejo de Iskandar Zu al-Karnayn "En su cristal se reflejaba el universo entero. […] De la séptuple copa de Kai Josrú, el espejo que Tárik Benzeyad encontró en una torre (1001 Noches, 272), el espejo universal de Merlín, «redondo y hueco y semejante a un mundo de vidrio» (The Faerie Queene, III, 2, 19)" (Borges,1949, Pant. 1). *Farabeuf* es el aleph, compuesto por la suma de todas sus descripciones, sus espacios, símbolos y de todos sus tiempos, contenido en un espejo o una fotografía.

Elizondo declara lo siguiente con respecto a cómo él interpretaba su libro:

> […] Cuando lo publiqué [*Farabeuf*] intenté explicármelo, aunque no es fácil explicar teóricamente la propia producción en el momento mismo en que se genera, es una limitación de época, diría. Las teorías las descubre uno a posteriori. Desde hace 25 años tengo interesados en saber de *Farabeuf*, y es gente de diferentes disciplinas: gente que estudia lingüística, fotografía, todas las materias de que trata *Farabeuf*: especialistas de chino, cinematografistas… Y cada vez que vienen pues les doy la explicación que se me ocurre en el momento. Porque nunca he pensado ese libro como un sistema específico de aproximación a la literatura. Ni tampoco copié sistemas, estaba más o menos influido por mis lecturas, por las películas que veía, claro, alguna influencia se transmite. Pero de eso a que haya tenido una teoría especial, pues no. Me veo obligado a darle una explicación adecuada al interés de cada quien. Les doy gusto y me adecuo a su interés. Si me viene a preguntar un fotógrafo, pues le doy una explicación de orden fotográfico, porque han pasado tantos años que ya tengo la explicación fotográfica también, la de literatura o la puramente psicoanalítica, metafísica o, según…

> sicológica, histórica, geográfica… de todo. Pero lo más importante es la lectura del libro. (Castañón, 2015, Pant. 1)

No podemos recurrir al autor para que nos explique su libro, pues no es un método de una investigación literaria que pretenda ser objetiva, además él mismo confiesa que no es capaz de explicárselo del todo. Elizondo también habló del instante:

> […] El instante es el tiempo sin transcurso. Una posibilidad literaria es en lo que es preciso descomponer el movimiento de la flecha de Zenón para poder formular la paradoja. Lo sagrado es siempre liminal en ese sentido, la concreción de un instante que media entre dos eternidades. En ese sentido Farabeuf es una tentativa que se dirime en el instante que media entre la eternidad del Yo y la eternidad del mundo. (Castañón, 2015, Pant. 1)

Aquí hay una palabra que fue la clave de esta tesis: lo sagrado. A pesar de que la eternidad es una concepción del tiempo sagrado, la tentativa que separa la eternidad del Yo y la eternidad del mundo se origina de otro modo. Para poder acceder al tiempo sagrado es necesario "sacralizarse", es decir, consagrarse para poder convivir con aquello por arriba de lo profano. Para poder explicar este proceso se utiliza el trabajo del historiador de las religiones Mircea Eliade, así mismo cito los trabajos del antropólogo Roy Rappaport —quien estudió el ritual como sistema social— y del filósofo francés René Girard. No me inclino por ninguna teoría en particular, sino que considero los distintos puntos de vista de las ciencias sociales y las humanidades para integrar la hipótesis propuesta.

> Violencia, crueldad, sí, pero también parálisis, quietud, meditación. Lo cual nos recuerda la técnica, tan frecuentemente en el cine y la televisión en los últimos años, de helar la acción repentinamente, mediante un *still.* […]Frente al misterio, el enigma, el temblor metafísico destacan lo que Elizondo ha llamado sus "antisímbolos" y que son enumeraciones secas, frías, positivistas, meros hechos, meras palabras objetivas relativas a instrumentos o dimensiones espaciales. […] El ideograma chino que la mujer ve dibujado en el cristal de la casona […] tiene un significado: agonía, muerte. Ella tratará de captarlo, vivirá anticipadamente su tortura y su muerte, se entregará a ella, que es a la vez clave de su identidad y un orgasmo biológico-metafísico […]. (Durán, 1973: 158)

Algunos teóricos consideran "el tiempo detenido" de *Farabeuf* como una reminiscencia de la experiencia de Salvador Elizondo como cineasta y establecen comparaciones con las

técnicas cinematográficas del *still* y el montaje. Sin embargo, Durán también coincide en que la mujer del departamento en París tiene una duda existencial que únicamente se resolverá cuando ella se entregue al suplicio y abandone su vida. La crítica literaria ha tratado de descifrar los "antisímbolos" de Elizondo, enigma literario, como dice Eduardo Becerra en el estudio introductorio de *Farabeuf*.

> La narración adopta entonces un tono conjetural omnipresente porque se sustenta en las hipótesis e interrogantes que los narradores expresan acerca del contenido oculto tras los hechos. Todo es signo de algo, pero esos signos nos remiten a otros signos; significan nuevas significaciones pero sin detenerse nunca en un significado final. Son, en conclusión, garabatos, trazos de una escritura irregular e incomprensible que a nada aduce. El garabato es el producto final de la escritura en *Farabeuf* y la metáfora definitiva del instante que la novela trata de descifrar. (Becerra, 2000:71)

A través de los años los críticos literarios y académicos que han tenido la experiencia de escribir sobre la narración que le valió a Elizondo el Premio Nacional han tratado de esclarecer el enigma sobre el instante del cual habla Becerra. Además, nos han proporcionado información acerca del significado de los signos contenidos en *Farabeuf*, de entre los que se destaca la fotografía de un supliciado de procedencia china, uno de los ejes simbólicos sobre los que el autor construye la trama de Farabeuf.

> Es obvio que Salvador Elizondo en *Farabeuf* se da a la tarea de reconstruir la historia, y de acoplarla a sus fines estéticos. Aunque muchos de los novelistas actuales incorporan la historia en su ficción, la re-escritura histórica va atada a fines de persuasión o compromiso político. En Elizondo, sin embargo, la reescritura histórica va asociada a una búsqueda casi existencial y a un cuestionamiento del ser supremo y sus designios. […] El autor se da a la tarea de re-hacer la escritura divina. Super-impone, por ejemplo, un ideograma en el cuadro mágico, como si cuestionara el papel del ser humano dentro de los designios divinos; en su novela laboratorio experimenta y hace el papel de Dios. La obra de Elizondo, más que un intento de comunicarse con Dios representa un desafío, la torre de Babel es su metáfora. Pero, como la torre de Babel, el castigo es la proliferación de las maneras de comunicar, por lo que Farabeuf carece de significado unívoco. (Romero, 1990: 416-417).

El texto de Elizondo no se puede inscribir en una sola interpretación, aunque la búsqueda existencial es un común denominador que también mencionan Patricia Rosas y Madrid Lourdes en su ensayo de 1982 *Las torturas de la imaginación*: "[…] en el instante de la muerte contemplará su imagen proyectada al infinito. Verá su cuerpo abierto y su interioridad." (Rosas, 1982: 24). Ensayo de capital importancia para esta tesis pues dentro de todas las interpretaciones posibles del texto aquí se sigue la posibilidad de que el doctor Farabeuf, en efecto, le quita la vida a la mujer que ve a Fu Tchu Li en el espejo.

> Si el párrafo final del relato supone la iniciación del sacrificio de la mujer, en ningún momento lo da por terminado. […] existen párrafos en los que Farabeuf recuenta sus instrumentos como si hubiera consumado el sacrificio y recogiera sus enseres médicos para marcharse de esa casa, *tal vez* para siempre, dejando abierta la posibilidad de que su objeto erótico-masoquista ha dejado de existir. (Rosas, 1982: 22).

Sin embargo, existe una postura literaria claramente definida de *Farabeuf* que postula e investiga que se trata de temporalidad absoluta, es decir, que no consideran que el texto es una fotografía fractal. René Jara escribe al respecto en su libro *Farabeuf: Estrategias de la inscripción narrativa*: "El instante, en vez de construir la negación de tiempo, es una explosión del mismo: abre el tiempo, lo derrama, le pide convertirse en teología. El instante es la temporalidad del inconsciente." (Jara, 1982: 83). Otros análisis literarios que privilegian las estructuras temporales son la tesis de 2016 de Ana Laura Romero *Tiempo y memoria como procedimientos de construcción en Farabeuf de Salvador Elizondo*, las tesis para maestría *Una lectura del tiempo : un estudio comparativo de Farabeuf de Salvador Elizondo y Água viva de Clarice Lispector* de Martha Patricia Reveles Arenas (2010) y *El tiempo en Farabeuf* de Luis Andrés Gutiérrez Villavicencio (2009).

Esta investigación se propone complementar dichas propuestas bajo el concepto de dimensionalidades físicas del espacio sagrado representado en la ficción mediante un estudio

multidisciplinario. *Farabeuf* es un texto repleto de misterios y significados ocultos, de enigmas encerrados en un clatro.

Capítulo 1: El sacrificio.

La instantánea del supliciado —de la cual el doctor Farabeuf no es el autor—, es un espacio donde se representa la tortura y la justicia. También es un espacio sagrado en el sentido de que ocurre un rompimiento de los niveles cósmicos en el momento de la ejecución del condenado. Incluso ocurre una transgresión en el protocolo de este ritual —no apuñalan al supliciado como lo indicaba la tradición— debido a que el hombre que vemos en la instantánea no es Fu Tchu Li. Salvador Elizondo utiliza elementos históricos para hacer más "real" su narración, sin embargo, la información que nos ofrece de la instantánea, limitada e imprecisa, supone una suerte de ignorancia de la cual se vale para construir su relato.

Dicho de otra forma, Elizondo no es un historiador. No le interesa aportar datos históricos precisos sino construir un espacio sagrado. Pero como investigadores literarios a nosotros sí nos interesan los datos objetivos con respecto al referente central de *Farabeuf*: la instantánea. De manera que a continuación presento un estudio de los elementos espaciales extratextuales —que figuran en el texto, pero cuyo origen está en la realidad—, apoyándome en disciplinas como la historia, la sociología y la etnología. El motivo de este tipo de análisis fuera de la ficción es para ampliar los conocimientos del ritual del *lingchi* para analizar qué elementos culturales e históricos rescató Salvador Elizondo, cuáles utilizó y cuáles dejó fuera de su relato porque los ritos son autorreferenciales, es decir que un ritual se inspira en uno anterior. Investiguemos entonces el origen del *lingchi*. A partir de ahora analizaré exclusivamente elementos extratextuales que son componentes de suma importancia para la trama de *Farabeuf* pero que no pertenecen a la ficción que Salvador Elizondo escribió. Luis Bouyer, en su *Diccionario de teología* declara acerca del sacrificio:

> […] la historia de las religiones parece mostrar de manera decisiva que el sacrificio no es otra cosa que un banquete sagrado. […] Se puede decir que es esencial al sacrificio hacer vivir al

> hombre en un intercambio de vida, indisolublemente física y espiritual, entre él y sus dioses. (Bouyer, 1990: 593-594)

Instante donde lo sagrado y lo mundano conviven o se comunican —por ello se desdibujan los límites de la realidad y la percepción del yo—. Sacrificar proviene del vocablo latino *sacrum facere* que se traduce al español como "hacer sagrado". En la trama del relato de Salvador Elizondo, *Farabeuf*, aparece la fotografía de Fu Tchu Li donde un magnicida es condenado a la muerte lenta por el *lingchi*, supuestamente tomada por el personaje principal: el doctor Louis Hubert Farabeuf quien la utilizará para convertir al supliciado en el "Cristo chino". Lo hará sagrado.

Mircea Eliade escribe que el hombre conoce lo sagrado porque se manifiesta como algo absolutamente diferente de lo profano: "al manifestarse [lo sagrado], un objeto cualquiera se convierte en *otra cosa* sin dejar de ser él mismo pues continúa participando en el medio circundante" (Eliade, 1998: 14). Definir claramente qué es lo sagrado presenta una gran dificultad pues puede encarnar simultáneamente lo puro y lo impuro, lo que atrae y repulsa, la plenitud y el vacío, el ser y no ser, la vida y la muerte (Corral, 1991: XI). Saint Cloud en la introducción a Lo sagrado y lo profano de Eliade lo define como aquello que "se manifiesta siempre como una realidad de un orden totalmente diferente al de las realidades «naturales»" (Eliade, 1973: 18).

Georges Bataille, por quien Elizondo conoció la imagen, la incluye en su libro *Las lágrimas de Eros*. Cualquier descripción se queda corta si la comparamos con la sensación que produce observar la fotografía de la sexta cuchilla[5]. La suma de todos los elementos del sacrificio capturados en un instante —víctima, verdugos, comunidad y esa divinidad que hace

[5] Debido al orden de las amputaciones con sierras puedo determinar que la fotografía se toma en el turno de la sexta cuchilla.

que el rostro del chino irradie luz— constituyen una visión numinosa donde ya se ha transitado de lo profano a lo sagrado. Ocurre ese cambio de vida física a vida espiritual que menciona Louis Boyeur: atestiguamos el momento clave del sacrificio.

> Es preciso tomar en cuenta la simetría de esta imagen. La colocación absolutamente racional, geométrica, de todos los verdugos. […] Fíjate en las diferentes actitudes de los espectadores. Es un hecho curioso que en toda esta escena sólo el supliciado mira 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. (221)

Este aparente geometrismo es recurrente: tanto comunidad como verdugos se sitúan alrededor de la víctima —lugar propicio para atestiguar su inmolación y purificarse con la experiencia—. Mircea Eliade escribe que lo sagrado en el espacio marca "un centro", un "punto fijo". El rostro del supliciado pertenece a ese orden radicalmente distinto, en palabras de Elizondo: "Nos engañan las sensaciones. Somos víctimas de un malentendido que rebasa los límites de nuestro conocimiento." (224) Visualizamos a través su expresión a un ser iluminado por la divinidad sacralizándose, que adquiere el estatus de sobrehumano: ni su forma física ni su percepción espiritual coinciden con los parámetros de una persona promedio. "El rostro de este ser se vuelve luminoso, irradia una luz ajena a la fotografía". (221)

En eso consiste su éxtasis, en el momento crucial en que pasa de ser profano a sagrado, en esa experiencia espiritual insólita donde transita de la vida dolorosa a la muerte orgiástica. El hombre común, lleno de terror, experimenta una respuesta natural ante lo sagrado: no lo comprende del todo; el resto del público de la ejecución sigue siendo profano, por ello los testigos miran hacia abajo. Perciben la realidad natural, son testimonios del

cumplimiento de la justicia humana, atraídos por el edicto imperial esperan que el exterminio del chivo expiatorio[6] restituya la paz y el orden.

Salvador Elizondo en su *Autobiografía precoz* califica la fotografía como un zahir, como *algo* que descubre el sentido más íntimo de la tortura. Eliade utiliza el término hierofanía para designar la manifestación de lo sagrado, un evento que rompe con la homogeneidad del espacio y el tiempo y al mismo tiempo muestra una "realidad absoluta" —definición de zahir—. La hierofanía establece un centro desde el cual es posible ubicarse tanto espacial como temporalmente, un acontecimiento que marca, que no se olvida por la impresión que deja sobre los testigos:

> Una experiencia singular vino a poner un acento más desconcertante en mi vida […] Este acontecimiento, fue mi conocimiento a través de *Les larmes d´ Eros* de Bataille, de una fotografía realizada a principios de este siglo y que representa la ejecución de un suplicio chino […] Esta imagen se fijó en mi mente a partir del primer momento que la vi, con tanta fuerza y tanta angustia, que a la vez que el solo mirarla me iba dando la pauta casi automática para tramar en torno a su representación una historia, turbiamente concebida, sobre las relaciones de un hombre y una mujer. (Elizondo, 2000b: 56)

El anterior testimonio de Elizondo sobre el origen de su inspiración encaja con la definición de hierofanía. Califica el conocimiento de la fotografía como "singular" y "desconcertante" que se "fija en la mente" y finalmente lo lleva a escribir una historia: *Farabeuf.* La imagen, un ejemplo de horripilación, se queda fija en la memoria de quien la contempla como algo terrible y poderoso, que en palabras de Georges Bataille produce "una infinita capacidad de trastorno" (Bataille, 2013: 247). Como escribe en su libro *Las lágrimas de Eros* acerca de la fotografía: "Me sentí tan trastornado que accedí al éxtasis […] Lo que súbitamente veía y me

[6] Concepto estudiado por René Girard que denomina a una persona sobre la cual una comunidad transfiere sus faltas. Al morir el chivo expiatorio, el mal encuentra, junto con él, su fin.

angustiaba —pero que al mismo tiempo me liberaba— era la identidad de estos perfectos contrarios, oponiendo al éxtasis divino un horror extremo" (Bataille, 2013: 247).

Fu Tchu Li es un moribundo, pero al manifestarse esa expresión de gozo en su rostro se convierte en *otra cosa.* Para Bataille es *algo* que angustia pero que al mismo tiempo libera en su contemplación: un medio de acceder al éxtasis divino, que produce un sentimiento comparable a la ebriedad en el que "un horror vertiginoso […] donde la realidad de la muerte, de la brusca llegada de la muerte, posee un sentido mayor que la vida, mayor y más frío" (Bataille, 2013: 244) La fotografía se convierte, para los dos escritores, en *algo más:* en inspiración. La instantánea de la sexta cuchilla no solamente inspiró a literatos, también a artistas plásticos como Gimenez Solana quien, basándose en la imagen, pinta el cuadro titulado *Suplicio chino*.

Las imágenes del *lingchi* se comenzaron a popularizar en Europa debido a las fotografías tomadas por soldados franceses[7] en 1904 y 1905, que comenzaron a circular en los libros a partir de 1910[8] incluso en forma de tarjetas postales que gozaron de gran popularidad (Bourgon, 2005, Pant.1). La dinastía Qing abolió esta forma de tortura en 1905 cuando falló a favor de la petición del jurista e historiador legal Shen Jiaben para erradicar esta forma de pena capital. En Francia se le asoció con el concepto "tortura china" y las fotografías gozaron de particular difusión por parte de Louis Carpeaux. Georges Bataille las publica en su estudio de la iconografía erótica *Las Lágrimas de Eros* en 1961, donde declara que las tomó de la introducción del *Nouveau traité de psychologie* de George Dumas quien la utiliza como un ejemplo de horripilación en 1932. Apunto estos datos históricos pues es

[7] Entre los que se encuentran el Major Harfeld, un empleado del tranvía belga, Jean-Jacques Matignon, un doctor militar mencionado por Elizondo y Louis Carpeaux, un oficial de colonias cuyos trabajos cito.
[8] Sobre todo las obras del doctor Matignon jugaron un papel decisivo en la difusión en Francia.

posible, como señala Timothy Brook, autor del libro *Death by one thousand cuts,* que la falsa interpretación del significado del *lingchi* "muerte por cien cortes" proviniere de algún estudioso europeo.

El término *lingchi* aparece por primera vez en el *Liao shi xingfazhi* o "tratado de sentencias de Liao" para designar una frase hecha alrededor del año 920 (Bourgon, 2004, Pant. 1). El origen de esta palabra es misterioso porque las grafías chinas se mezclan con la lengua de los Khitan, poblaciones de la estepa mongola, donde *ling* 陵 significa colina o montaña y 遲 *chi* significaba aplanar gradualmente o afeitar. La grafía "designa un término usado por la dinastía Liao de los Khitan que probablemente implicó el corte de un prisionero atado con pequeños cuchillos." (Bourgon, 2004, Pant.1). En pasajes históricos de dinastías posteriores —finales del siglo once—, las grafías poseen un significado simbólico que justifica porqué este término, sin relación con el código penal, es utilizado en el reino de Liao para designar una frase hecha. 陵 *Ling* es el borde o la represa de un canal que representa las leyes e instituciones que fundamentan y sostienen el Estado. *Chi* 遲 es el canal que cede, el colapso de los límites. "*Lingchi* entonces significa el comienzo de la decadencia, cuando se deben tomar fuertes medidas para evitar el colapso de las instituciones." (Bourgon, 2004, Pant. 1). Esta definición tiene mucho en común con el concepto de crisis sacrificial, la acción legal de aplicar el *lingchi* es la que evita que la violencia impura se siga esparciendo entre la comunidad, un sacrificio.

1.1) Los componentes del sacrificio.

La definición "banquete sagrado" según Louis Boyeur consta de tres componentes; el comensal, que es, por lo general, el dios al que se ofrece el sacrificio; el anfitrión o las

personas que ofrecen el banquete a la divinidad y la ofrenda o el alimento del que se sustentará el numen. Cuando esta comida es un animal o una persona se le denomina víctima. Ahora bien, la comunidad de personas que ofrecen a la divinidad comida por lo general escogen representantes para que ejecuten a la víctima: sacerdotes —personas imbuidas con el poder y autorización de la religión— o verdugos, quienes representan la ley profana y cuya labor es asegurarse de que la justicia se cumpla.

Todo sacrificio fue ideado por los dioses antes que ser concebido por el hombre[9]. La divinidad es quien enseña a los hombres el sacrificio: la primera víctima se llama primordial o fundacional por la misma razón. "Todas las comunidades humanas advierten que los efectos beneficiosos del crimen fundacional no duran para siempre y se esfuerzan por renovarlos inmolando, […] a nuevas víctimas elegidas deliberadamente para ese papel" (Girard, 2012: 52) La víctima que sustituye a la fundacional se le denomina víctima propiciatoria o ritual.

Un elemento fundamental para permitir a la víctima ritual reemplazar a la víctima primordial es la sustitución. Sacrificando algo que está en lugar de otra cosa se pone en marcha la digitalidad conquistadora del lenguaje. El intercambio, que permite la sustitución, borra progresivamente el recuerdo de la víctima primordial. En su estudio *La violencia y lo sagrado* René Girard apunta sobre la sustitución sacrificatoria que "supone una cierta ignorancia. Mientras permanece en vigor el sacrificio no puede hacer patente el

[9] El dios sumerio Marduk sacrificó al gran monstruo marino Tiamat para hacer el mundo desde la materia de su cadáver. Quetzalcóatl, en la leyenda del el quinto sol es el encargado de bajar al Mictlán por los huesos preciosos de las anteriores humanidades para habitar la tierra, para ello los rocía con sangre de su miembro. El dios Nanahuatzin se arroja en una pira sagrada para convertirse en el sol. Cronos, al castrar a Urano, arroja sus genitales al mar cerca de Citerea: del fluido seminal y la espuma del mar nace Afrodita. Son sólo algunos ejemplos del sacrificio fundacional (Belmonte, 2005).

desplazamiento sobre el cual está emplazado" (Girard, 1995: 13) pues el sacrificio perdería su eficacia.

En *Farabeuf* la víctima primordial es Fu Tchu Li pues, si bien existieron otros condenados a la muerte lenta por cien cortes, es el hombre de la fotografía de la sexta cuchilla quien posee a la mujer por el carácter sagrado de su expresión. En el suplicio de los cien cortes, la divinidad (la monarquía imperial se consideraba, después de todo, descendencia del Cielo. Si seguimos este razonamiento Fu Tchu Li no sólo es un magnicida, sino que cometió un deicidio, es decir, el asesinato de un dios) castiga el crimen. La víctima es la que parece causar los sufrimientos de la comunidad: el magnicida, al momento de cometer su crimen atenta contra la descendencia de la dinastía manchú. En la trama de *Farabeuf* es el príncipe Ao-Jan-Wan "un alto dignatario de la Corte afecto a los «diablos extranjeros»" (137) quien muere a manos de un bóxer rebelde. Observamos cómo el chivo expiatorio pasa a ser el príncipe para la sociedad del *I jo t´uan* y Fu Tchu Li para las potencias occidentales y la monarquía. La violencia se ha esparcido en la comunidad china: ya no se reconoce al culpable del mal. La nación dominada se ve en la imposibilidad de levantarse contra los opresores occidentales, esa violencia es desviada hacia el supliciado, que será el sacrificio que traiga un periodo de paz a través de su escarmiento. Es un sustituto con cuyo holocausto regresará el orden: en realidad el mal proviene de la situación política China, la rebelión de los Bóxers de 1901, un grupo extremista que se oponía a la ocupación europea que China experimentó desde el siglo XVIII por dos productos de sumo interés para las naciones europeas: el opio y la seda.

Desde 1830 la nación china experimenta una situación de dominio por parte de las potencias coloniales, debido principalmente a los intereses comerciales de Occidente. El gran territorio de la nación china se dividió en porciones para Francia, Inglaterra, Japón, Rusia,

Alemania y Estados Unidos quienes además de la ocupación militar implementaron impuestos demasiado altos para los más de cuatrocientos millones de pobladores afectados. Muchos de ellos migraron para evitar ser esclavizados. (Núñez, 2013: 45) Esto generó un resentimiento por parte de la población cuyo resultado fue la creación de la sociedad del *I jo t´uan* o bóxers, ya que *I jo* significa justicia o rectitud y *t´uan* golpe o arte del puño que lógicamente se comparó con la disciplina del boxeo. La modernización a la que se vio forzado el país oriental no era bien vista por parte de los monarcas de la dinastía Manchú quienes tradicionalmente se caracterizaban por su conservadurismo y su orgullo nacionalista netamente xenófobo, así que fomentaron clandestinamente la creación de la sociedad secreta del *I jo t´uan.* Sin embargo, el emperador Chia Ching los declaró proscritos en 1808 (Núñez, 2013: 45). La sociedad secreta del *I-jo tuan* tenía por objetivo destituir el linaje de los Qing proveniente de Mongolia, quienes abiertamente apoyaban el proceso de occidentalización y rapiñaje por parte de las naciones extranjeras, tanto así que el *baoquanli* o saludo tradicional del *wushu* (las artes marciales chinas en general) asumía un simbolismo de la fórmula "*Fan qing, fu ming*" que significaba: «Expulsar a los Qing —manchúes—, restaurar a los Ming» (Itier, 2007: 164).

Fue en 1898 que los bóxers aumentaron su poder de manera significativa y tomaron Pekín. Durante este periodo de tiempo los ultranacionalistas descargaron su furia con los extranjeros que residían en el país, registrándose agresiones y homicidios a individuos, daños a establecimientos, misiones de católicos y protestantes, también a embajadas, donde fue secuestrado el representante diplomático de Alemania. La respuesta de Occidente no se hizo esperar: tropas rusas ocuparon Manchuria y una expedición internacional recuperó las legaciones extranjeras de Pekín que tuvo como resultado la imposición de indemnizaciones significativas al gobierno chino el 16 de enero de 1901. La derrota del imperio frente a las

potencias europeas significó el fracaso del proyecto nacionalista. Aproximadamente cien mil bóxers rebeldes fueron masacrados.

Históricamente Fu Tchu Li fue ejecutado el 10 de abril de 1905, pero Elizondo cambia esta fecha a 1901

> […] por razones estéticas, en 1905 se resquebraja el imperio, faltaba un año para que se firmara la primera constitución china, lo que convertiría al país en una monarquía parlamentaria, con un emperador infantil y un país devastado por las guerras continuas. En cambio, en 1900 China vivía una guerra, motor histórico hegeliano, poética, una guerra sagrada peleada por iluminados que deciden salvar a su país del influjo colonialista de occidente en el primer enfrentamiento del siglo XX (Núñez, 2013: 44-45)

El emperador en persona debía autorizar el *lingchi* desde que fue codificado en la dinastía Yuan. En 1901 en medio de la rebelión de los bóxers el suplicio ordenado por el edicto del emperador no podía ser realizado.

La víctima primordial para el argumento de *Farabeuf* es Fu Tchu Li, no la persona que vemos en la fotografía de la sexta cuchilla. No es el magnicida, de hecho, se desconoce el nombre de este individuo y del fotógrafo, así como las causas por las cuales fue sentenciado al suplicio de los cien cortes. La imagen fue tomada en enero de 1905. Los distintos estudiosos de *Farabeuf* y de las instantáneas[10] lo han llamado pseudo o falso Fu Tchu Li. Jerome Bourgon, en su ensayo *Bataille et le supplicié chinois: erreurs sur la personne*, publicado en mayo del 2004, ahonda en este proceso de sustitución y apunta que Bataille era consciente del deslizamiento que hacía acerca de la identidad del supliciado pero que privilegió la fuerza estética de las fotografías del desconocido y las publica en *Las lágrimas de Eros* con los acontecimientos históricos que relata Dumas.

[10] Ese aspecto ha sido señalado por José Assandri, en su ensayo *Entre Bataille y Lacan* publicado en 2007 (páginas 96-102), así como en el primer capítulo de la tesis de maestría de David Nuñez *Creación y escritura en Farabeuf de Salvador Elizondo* (páginas 34-36).

> Estas fotografías, sin embargo, no son las del Fu Tchu Li histórico cuyo suplicio documentó Carpeaux. Al ver las fotos, el lector fácilmente puede establecer las diferencias, ya que los sometidos al suplicio, los verdugos y el lugar del suplicio son distintos. El torturado en las fotos de Dumas es más delgado y el trasfondo del suplicio es diferente, lo que indica que la plaza no es la de Ta-Tché-Ko. Las fotos de Dumas están recortadas y retocadas, concentrándose en la figura del sentenciado, sobre todo en el rostro. (Romero, 1990: 405).

El verdadero suplicio del Fu Tchu Li histórico está documentado por Carpeaux y Matignon en cuyas obras se encuentra la serie de fotografías del *lingchi*. Es posible que Dumas se confundiera por un pie de foto en una de las instantáneas que obtuvo. Podemos determinar la veracidad de esta hipótesis porque en los registros históricos de Carpeaux, incluso en el texto de Elizondo, se menciona que el suplicio se lleva a cabo en una plaza enfrente de la sucursal de Pekín de *Jardine Matheson & Co.* cuyo letrero aparece en las fotografías del verdadero magnicida. Dicho letrero "Originalmente podía verse […] pero lo recorté porque me parecía que desentonaba con el carácter más solemne de la escena principal que había captado en aquella fotografía" (134-135), recurso aplicado por el autor, quien investigó el suplicio del magnicida y echó de menos esta referencia espacial.

Al Fu Tchu Li del relato de Elizondo lo componen dos hombres: la figura histórica y el individuo de la sexta cuchilla. Es imposible continuar con esta tesis si no se aclara la verdadera identidad del supliciado. Fenómeno de sustitución, esa especie de ignorancia que describe René Girard que permite el deslizamiento entre individuos. Una característica de la víctima propiciatoria es que debe parecerse en algún rasgo a la víctima fundacional para que se pueda llevar a cabo la sustitución sacrificatoria. O bien, es condenada por un crimen similar, como en el caso del *lingchi* o tiene alguna característica física que la emparenta con la víctima fundacional. Por ejemplo, Jesucristo se sacrifica para la absolución de los pecados de la humanidad. Fu Tchu Li se asemeja en la posición impedida y sangrante, mirando hacia el cielo, a Jesucristo en la cruz. Es de suma importancia recordar esta característica para

explicar el desdoblamiento de los personajes en *Farabeuf*, pues el espejo es uno de los elementos que permiten el deslizamiento de víctima fundacional a víctima ritual, así como la falta de certeza sobre la identidad de los personajes que narran. Este desplazamiento es el que permite dudar sobre el sexo del supliciado y le posibilita a Salvador Elizondo transformarlo en femenino.

El Fu Tchu Li histórico era un guardia chino que cuidaba al príncipe Ao-Jan-Wan de la dinastía Manchú en la región de la Mongolia Interior[11], una región autónoma[12] de China, que siempre ha estado en conflicto con la nación vecina. Para evitar las invasiones mongolas Qin Shi Huang, el primer emperador chino, mandó construir La Gran Muralla en el año 221. Mongolia conquistó China en 1234 cuando Genghis Khan derribó parte de la muralla y marchó sobre Beijin para expulsar del trono a la dinastía Jin. En 1271 Kublai Khan, nieto de Genghis Khan, estableció la dinastía Yuan. Es durante el periodo de reinado de este linaje que se codifica el *lingchi* como pena capital (Brook, 2008: 38). Varios juristas e historiadores chinos aseguran que el suplicio es de procedencia extranjera pues las raíces lingüísticas del suplicio se alejan de las grafías tradicionales y se emparentan más con la lengua de los Kithan, grupo étnico protomongol que dominó gran parte de Manchuria. Tradicionalmente los mongoles usaban el *lingchi* para someter a los chinos rebeldes. (Bourgon, 2004, Pant.1).

Este *lingchi* —el último en ejecutarse, pues sería abolido dos semanas después— se trata de una venganza histórica[13]. Georges Bataille trascribe el decreto por el cual se da a

[11] Se denomina así en contraposición a Mongolia Exterior, que es el término usado por la República de China y gobiernos anteriores para referirse a la zona que hoy ocupa el país independiente de Mongolia.
[12] Las regiones autónomas tienen rango similar al provincial pero se caracterizan por estar asociadas a grupos étnicos minoritarios.
[13] Los Yuan fueron desalojados en 1368 por la dinastía Ming, quienes al capturar las provincias fronterizas de Shangdu y Yingchang reconstruyeron y rediseñaron estratégicamente la Gran Muralla hasta su actual forma y ubicación que sigue aproximadamente la frontera sur de la moderna región autónoma. En 1644 los Manchú, quienes ganaron el control de las tribus de Mongolia Interior invadieron la China de los Ming para instaurar en el trono a la dinastía Quin que reinó hasta 1912. Los Quin distribuyeron la Gran Mongolia en distintas porciones

conocer la resolución de la suerte de Fu Tchu Li: "Los príncipes mongoles piden que el llamado Fu Tchu Ki, culpable del asesinato de la persona del príncipe Ao-Ovan, sea quemado vivo, pero el emperador considera este suplicio demasiado cruel, y condena a Fu Tchu Ki a la muerte lenta por el *leng-tch´é* ¡Respeto a la ley!"[14] (Bataille, 2013:246). El emperador, de una dinastía de origen mongol, es la única persona que puede autorizar el *lingchi*, por ello determina que es una sentencia de muerte más apropiada para el magnicida que ser abrasado (Debido al dolor extremo y desfiguración corporal el *lingchi* expiaría, de alguna manera, el pecado del deicidio). Si recordamos que el suplicio es de aparente origen mongol y que se utilizaba para someter a los chinos rebeldes, el mensaje que el emperador Guangxu manda a los insurrectos es evidente.

La segunda característica es que el individuo al cual se habrá de dar muerte debe, de preferencia, ser ajeno a la sociedad a la cual salvará, lo cual realzará su carácter sagrado. "Nos encontramos […] con categorías exteriores o marginales que jamás pueden establecer vínculos con la comunidad […] por su calidad de extranjero, o de enemigo, otras por su edad, o también por su condición servil, las víctimas no pueden integrarse plenamente en la comunidad" (Girard, 1995: 20) La mujer se resulta una extraña, una extranjera de sí misma. Además, es probable que sea de nacionalidad china.

La característica de la víctima que consiste en ser ajena a la comunidad de la cual retirará el mal con su muerte se manifiesta en el último *lingchi*: en realidad los extranjeros

---

para su mejor administración. Mongolia Interior estaba administrada en seis ligas o *chuulghan* conformadas por las tribus del sur y las Banderas (*qi* en chino), divisiones administrativas que organizaban las tribus mongolas. Una de estas Banderas es la de Aohan, que se encuentra al sudeste de la Mongolia Interior, que es de donde proviene el príncipe al cual asesina el verdadero Fu Tchu Li en 1905.

[14] El decreto también aparece en *Farabeuf* pero cortado a propósito por Elizondo -"ahora es parcialmente ilegible por estar manchada la página con la humedad y el moho de los años que han transcurrido desde entonces" (178-179)- para dar un efecto de paso del tiempo al su relato. El edicto fue publicado el 25 de marzo de 1905 en el *Ch´eng pao*, una publicación periódica fundada en 1872 en Shangai y según la narración de Elizondo en el *North China Daily News* el 29 de enero de 1901.

—al menos para la dinastía Quing— son los chinos, de ellos deviene el mal. Son la nación que combatió a los mongoles desde su fundación y dividió el Gran Imperio Mongol construyendo una muralla y aún después de ser sometidos por el linaje manchú siguen cometiendo actos violentos de rebeldía. Habrá, pues, que tomar fuertes medidas para evitar el colapso de las instituciones.

La consecuencia que tendrá el suplicio en la mentalidad de la mujer será la de una pérdida de identidad: ¿quién es ella? Su deseo la lleva a querer para sí el mismo tormento donde el dolor se convierte en un placer de naturaleza sobrehumana. René Girard aporta el concepto "deseo mimético" en su obra *El sacrificio* y lo define como el acto de imitación, ya sea de conductas como de objetos, por un individuo al observar al otro tener placer o satisfacciones a partir de ciertas acciones como la posesión de bienes o el disfrute de una posición privilegiada dentro de una sociedad.[15]

¿Quién es ella? Es la Enfermera, es Mélaine Dessaignes, madame Bisturí, acaso nos habla un espíritu convocado por la güija o una de esas imágenes del espejo que ha tomado conciencia. El hecho de que consulte un método adivinatorio, la intervención de los espíritus, cuya respuesta es "REMEMBER" le indican que la única manera de obtener su respuesta es recordando el instante en que se despertó la otra personalidad dentro. Esa imagen que califica de *solamente mía.* Pero ¿cómo puede ser suya si es de un desconocido? "Cuanto más intenso es este deseo, más nos parece nuestro y solamente nuestro. Pero esta experiencia es sumamente engañosa. No es por azar que el deseo más intenso es siempre el más contrariado" (Girard, 2012: 39)

[15] El deseo mimético consiste en anhelar para uno mismo el goce de terceros. Deseamos aún más de lo que carecemos pero que otros disfrutan. Así funciona la pornografía, el espectador se excita atestiguando el proceso del coito en otros. De igual forma opera la publicidad: al exponernos placeres fácilmente adquiribles nosotros anhelamos tener el producto que se nos plantea como medio para experimentar la satisfacción.

Cuando no podemos explicar el deseo por medio del objeto apasionante, el supliciado, nos volvemos hacia el poseedor del deseo. Hablamos de una aspiración contrariada porque, concretar la imagen de lo que ella hubiera querido ser es una imposibilidad desde el punto de vista objetivo: de ninguna manera se puede encarnar a otro sujeto en condiciones idénticas en un momento preciso del tiempo y el espacio, sería "forzar el pasado, actuar retroactivamente, protestar contra lo irreversible […] La obsesión por lo lejano es la imposibilidad del instante" (97) No en vano con esta cita de Ciorán abre su relato Elizondo. Cuanto más se contraría un deseo, más fuerza toma, el sujeto deseante desfallece y se consume hasta verlo realizado. Por tanto, el disfrute y el placer revelan fragmentos de identidad insospechados. La negación o control de éste deseo se traduce en una crisis del ser como la que experimenta la mujer:

> No en vano había yo contemplado durante tantas horas aquella fotografía borrosa cuya visión había despertado en mí a otro ser desconocido —tal vez presentido— que medraba en las sombras y pasaba las horas invocando una imagen que era, en realidad, solamente mía y que la Enfermera había abandonado en esa zona que abarcaba todas las cosas y los rostros que yo había olvidado definitivamente al concretarse esa imagen en lo que yo hubiera querido ser (119-120)

Aquí interfiere la sustitución sacrificial. Para concretar su deseo mimético ella opta por sacrificarse. El deseo mimético la lleva a desear el éxtasis que contempla en la foto: es un individuo que ella admira porque su imagen la pasma. "El otro se convierte en una mezcla compleja de presencia real y pretexto para un gozo privado, que es a la vez actual y antiguo. Las fantasías se andan en lo que somos y en lo que fuimos. El gozo de la fantasía tiene la curiosa característica, que consiste en gozar, con aquello que uno no es, que uno no tiene y además no será y no tendrá." (Manrique, 1996:82)

El problema radica en la naturaleza de la víctima sacrificial: ella no es la víctima fundacional y como el *lingchi* quedó abolido desde 1905 la realización de su deseo encuentra

serias trabas. Se enfrenta al problema de que el reflejo en el espejo le demuestra que no es así. Para ella la presencia del supliciado es real, está dentro de sí misma, su goce privado es, cada atardecer, imaginarse en el patíbulo y fantasear con el tacto de la cuchilla y la caricia de la sangre. Se trata de ese ser desconocido pero presentido anterior a su descubrimiento consciente: lo que es y lo que fue. Su fantasía consiste en imaginar

> […] un pasado que crees que es el tuyo pero que no te pertenece más que en el delirio, en la angustia que te invade cuando miras esa fotografía, como lo haces todas las tardes hasta que sientes que tu pulso se apresura y tu respiración de vuelve jadeante. Aspiras a un éxtasis semejante y quisieras verte desnuda, atada a una estaca, sentir el filo de esas cuchillas, la punta de esas afiladísimas astillas de bambú, penetrando lentamente tu carne. Quisieras sentir en tus muslos el deslizamiento tibio de esos riachuelos de sangre, ¿verdad? (127-128)

Siente una angustia similar a la del Narciso ovidiano por no poder asir su efigie: su intento es irrealizable. Entonces activa un mecanismo de defensa que Sigmund Freud denomina escisión o desdoblamiento: el Yo presenta fuertes divisiones en cuanto alguna parte se advierte, consciente o inconscientemente, en contradicción con todo lo demás y en este caso presenciamos una lucha para conquistar este deseo que se proyecta en el supliciado. El cual consiste en dejar de lado las características del yo actual para acercarse a un concepto del "yo ideal", Fu Tchu Li.

La forma en que se habla a sí misma coincide con "una instancia psíquica encargada de velar por la satisfacción narcisista en el yo ideal […] y vigile de continuo el yo actual y lo compare con el yo ideal" (Freud, 1914: 16) que en realidad es la conciencia que procura el "yo ideal" narrando: esta voz narrativa confronta al yo actual interrogándolo con respecto al goce privado y le señala la imposibilidad de que la fotografía haya capturado su imagen. Pero no es un discurso disuasivo, sus constantes era tienen la intensión de excitar la fantasía, son un método para instarla a que la lleve a la realidad: suponemos que la perseguirá hasta alcanzar la satisfacción deseada.

> De pie, inmóvil, en mitad del salón te has desplazado con el deseo de ser otra, hacia el fondo del pasillo en donde inquieres siempre una misma pregunta haciendo caso omiso de ti misma; un cuerpo abandonado ante el espejo, de frente a un cuadro incomprensible, de espaldas siempre a quien te mira en esa fuga de ti misma que no admite mostrar tu rostro, porque cuando el recién llegado se dirige a ti giras lentamente hasta quedar de espaldas a él. Te vuelves. Corres hacia la ventana tratando nuevamente de huir de su mirada. (114)

Esta instancia psíquica habla siempre de los demás en tercera persona, es una voz interna que únicamente se comunica con la mujer, la tienta, la reta, le revela "su verdadero yo" que va más allá de lo que la realidad muestra, que es un cuerpo abandonado frente a un espejo: se parece ajena a sí misma, ni siquiera se permite mostrar su rostro porque esa imagen no corresponde a su identidad[16]. Por ello huye de la mirada del doctor Farabeuf, su figura es una fuga de sí misma.

Una de las características de la víctima propiciatoria es que debe parecerse en algún rasgo (físico) a la víctima fundacional. Concuerdo con Manuel Durán y Tae Joung Kwon cuando postulan en sus estudios de *Farabeuf* que la mujer es de procedencia china: "así lo hace suponer su empleo de las tres monedas como parte del método chino de adivinación, el I-Ching y sus hexagramas simbólicos" (Duran, 1973: 151) además del ideograma que dibuja en la ventana y su actitud esquiva ante el doctor Farabeuf, que según Kwon, es un simbolismo de la entrega de China —la mujer— a las potencias extranjeras —Farabeuf—. Si a ello sumamos el deslizamiento que ejecuta Elizondo conforme al género del supliciado "el Cristo femenino" veremos su similitud con la víctima fundacional.

En *Farabeuf* no es un sacerdote quien realiza el sacrificio, sino una serie de verdugos dirigidos por un Dignatario, que es la persona que representa al emperador. Y como el

[16] Ronald Laing en su ensayo "El yo dividido" de 1959 clasifica este tipo de comportamiento con el nombre de "inseguridad ontológica", cuando la inseguridad afecta el mismo ser del sujeto, quien se siente amenazado por el mundo externo y las demás personas. En estas circunstancias, dice Laing, el sujeto puede activar espontáneamente una estrategia de defensa como el desdoblamiento, con lo cual expulsa de sí los aspectos que considera falsos Yos para privilegiar lo que en su opinión es su Yo ideal.

emperador está emparentado con el Cielo, el Dignatario podría considerarse con el mismo poder sacro del que está imbuido un sacerdote, por ello funge como supervisor de la ceremonia. Según el texto de Jerome Borgoun "*Lingchi. Brève histoire d'un trop fameux supplice chinois"* también es la persona que realiza en primer lugar las incisiones a la altura de las tetillas y jala la carne para dejar al descubierto las costillas.

Un verdugo está autorizado por la ley a asesinar, en ello reside su función, pues de lo contrario sería un homicida y debería ser castigado por cometer el crimen. Pero el verdugo ejecuta lo que René Girard llama "violencia benéfica", cuyo propósito es erradicar la violencia desenfrenada que se esparciría hasta la destrucción de la civilización si no es regulada, pues la cadena de venganzas sería infinita entre chinos, mongoles y occidentales. El verdugo hace que se cumpla la justicia y preserva el orden.

Es preciso apuntar que el *lingchi*, debido a su complejidad, requiere de hombres expertos en la anatomía y el descoyuntamiento, pues si quien lo realizara fuera un inexperto, la fragilidad del cuerpo humano se vencería y el condenado moriría antes de lo previsto: el sacrificio quedaría inconcluso. El verdugo debe poseer la sabiduría suficiente para evitar que esto ocurra. Se tiene noticia de que el *lingchi* más largo, el suplicio del eunuco Lui Jin, duró dos días, aunque se planeaba que fueran tres.

En la novela de Octavio Mirbeau, *El jardín de los suplicios*, Clara y el protagonista visitan una prisión en la China de finales del siglo XIX, donde tienen una charla con un verdugo que recientemente ejecutó a un prisionero de una manera muy similar al *lingchi*. Este hombre les comenta acerca de su oficio:

> […] Porque el arte no consiste en matar mucho… en degollar, masacrar, exterminar en bloque, a los hombres. Eso es demasiado fácil, sin duda. El arte, milady, consiste en matar según unos ritos de belleza cuyo divino secreto, sólo conocemos nosotros, los chinos. ¡Saber matar! Es decir, trabajar la carne humana como un escultor trabaja la arcilla o un trozo de marfil. Extraer

> de ella toda la suma, todos los prodigios de sufrimiento que la carne oculta en el fondo de sus tinieblas y misterios. ¡Eso es! Y se necesita ciencia, variedad, elegancia, invención. (Mirbeau, 2010: 170)

No cualquiera puede ser verdugo, es necesario conocer el secreto de la tortura. El verdugo no habla de su trabajo como de un simple oficio, sino como un arte. Su trabajo es ejecutar infractores de la ley. Recordemos que el sacrificio es ofrecer alimento/vida a lo sagrado. Cualquiera puede matar a otra persona, pero la diferencia entre un verdugo y un asesino reside en la forma. El verdugo profesional personifica a la muerte, posee técnica y práctica, es decir, una perfección de su oficio. El arte reside en las últimas palabras de la cita anterior: la ciencia, la variedad, la elegancia y la invención. Un verdugo debe estar instruido en los preparativos de la ceremonia, al igual que un sacerdote, en su ejecución, durante la cual ha de realizar actos y gestos performativos en determinado orden y con *elegancia* para realzar su carácter de justicia. En el caso del falso Fu Tchu Li, la ejecución tuvo una particularidad: normalmente después de exponer las costillas el verdugo traspasaba el corazón de la víctima para amputar las extremidades con mayor facilidad, lo cual no ocurrió durante el suplicio del magnicida, variante señalada por Carpeaux en su ensayo *Déocupage de Fou-Chu-Li* en su libro *Pékin qui s´en va* de 1913. Pues, como dice Brooks "Un crimen tal que ha sido cometido para el cual el asesinato no sería venganza suficiente ni la muerte expiación suficiente. […] El perpetrador no simplemente debería ser asesinado; le deberían hacer sufrir —física, psíquica, o espiritualmente— con tanta extravagancia como se considere apropiada. (Brook, 2008: 10) La maestría de un verdugo consiste en cortar el cuerpo en el mayor número de secciones posibles mientras el ejecutado permanece con vida[17].

[17] La severidad del castigo no consiste en el dolor infringido a la víctima sino a reducirla a una forma que ya no pueda ser considerada humana en este mundo, pues como se apunta en el código Qing "ni el cielo ni la tierra tienen espacio para tal criminal" (Brook. 2008:13-14). En el *Yanglü shiliutiao* o "Los dieciséis castigos en el Mundo de la luz" se enumeran cuatro formas de la pena capital siendo la primera "hacer pedazos el cuerpo y machacar los huesos hasta hacerlos polvo, de tal manera que ni un cabello quede" (Brook. 2008:15) seguida

Si observamos la fotografía, los verdugos se distinguen de los testigos por la proximidad con la víctima. La víctima es impura y es preferible que las personas eviten su contacto, pues podrían contagiarse. Los verdugos están protegidos del mal que emana de la víctima por la ley y la divinidad del emperador. Otra diferencia es la indumentaria: visten el mismo uniforme y a excepción de uno, en la parte posterior central de la fotografía, usan el mismo gorro. La diferencia más notoria es la expresión del rostro. Las personas que observan no están familiarizadas con el procedimiento, proyectan una expresión donde se mezcla la curiosidad, el terror y la repugnancia. El semblante de los rostros de los dos verdugos y el Dignatario emanan una concentración calmada. No es una expresión de sorpresa, ni les produce el trastorno del cual habla Bataille: sus expresiones faciales se asemejan a las de un artesano sumamente concentrado en la realización de una obra de arte, como quien no se permite cometer ningún error en su oficio.

En el suplicio de los cien cortes encontramos dos tipos de verdugo: el Dignatario, quien se encarga de realizar los cortes en la víctima y los demás llevan funcionarios a cabo el "pequeño trabajo" o *hsiao kuung*, que, nos describe Elizondo: "[…] ejercen una función pasiva aplicando la tensión de las ligaduras, mediante palancas y tórculos improvisados, en los puntos en que la distensión de las ligaduras, de los tegumentos, de las masas musculares, faciliten los tajos de las cuchillas" (218) Así como existe un mecanismo de elección de víctima, también los verdugos del *lingchi* debían pasar por exámenes y oposiciones para ocupar el puesto.[18]

por el *lingch*i que es cortar el cuerpo en partes pequeñas; a continuación está la decapitación y finalmente la estrangulación. (Brook. 2008:15).

[18] Se les requería demostrar conocimiento del sistema de meridianos de los miembros del cuerpo, así como tener diplomas en la práctica de la medicina y el conocimiento de la anatomía antes de ser seleccionados para llevar a cabo una ejecución desempeñando el *hsiao kuung*. Únicamente los más talentosos llegaban a ocupar el puesto del Dignatario y a utilizar las cuchillas.

1.2.A) Los rituales oraculares como justificación del sacrificio.

Los juegos de adivinación se convierten en oráculos por la creencia de la mujer en sus respuestas. Predestinan lo que ha de ocurrirle, aciertan cuando ella los consulta respecto a su situación. Elementos metafísicos pues si bien tienen una parte física comprobable, que en sendos casos es el sonido —tanto de las tres monedas del I Ching como el ruido de algo que se desliza que representa el máster de la güija— su función es comunicar un mensaje acerca del presente o de los hechos por venir mediante la materia, es decir, una interacción de un orden superior, sagrado (el Tao, los espíritus), con lo profano.

En la realidad al hecho de que el oráculo acierte de manera precisa con la consulta del usuario se le denomina *coincidencia significativa*, proceso que ya ha sido abordado por Jung y otras figuras importantes dentro del campo del psicoanálisis.[19] La mujer del departamento resalta por su carácter ilógico y con tendencias al ocultismo. Si suponemos que ella, en algún momento ejerció la profesión de enfermera, sabremos que tuvo una formación científica. Sin embargo, su conducta confiesa o una desconfianza en lo racional para responderse su pregunta o un agotamiento de los métodos lógicos. Su sensibilidad la lleva a un estado de incertidumbre y agitación cuya solución parece encontrar mirando largas horas la foto del supliciado y consultando oráculos.

> En lo que se refiere al dogma, la estructura sacrificial en sí misma, convendría ver allí una construcción colectiva, un tratamiento de tipo paranoico […], una manera de utilizar y modificar una sustancia, en este caso mecanismos mentales. Podemos descubrir esta posición paranoide […] en una *revelación* dada, dictada por Dios para que sea fijada en los escritos sagrados, en el Libro [o en el cuerpo de la mujer] esta revelación está fijada a una lengua que por lo mismo es sagrada, irremplazable en la especial adecuación de lo divino (ROSSOLATO, 2004: 129)

[19] Cuando una persona obtiene un hexagrama que profetiza su futuro encuentra ciertos pormenores casuales que entran en la representación de la respuesta.

El I Ching[20] es el método adivinatorio basado en uno de los libros clásicos más antiguos de China, *El Libro de los Cambios o de las mutaciones*, un sistema capaz de compactar los cambios o movimientos del Tao, el principio que origina todo. Ordena la materia mediante una grafía para acomodarla en los ocho trigramas en los que se halla representado el universo. Revela las leyes de la creación, del cambio, de la desaparición, de la naturaleza universal y la vida humana. (Kwon,1998:14)

El I Ching utiliza un tipo de adivinación conocido como cleromancia[21] en los que seis lanzamientos de tres monedas forman una imagen codificada. Dependiendo de la cara de la moneda se le asigna un valor Yang, si la moneda cae boca arriba y Yin, si cae bocabajo. El Yin se representa mediante líneas incompletas (- -) pues simboliza la tierra, la oscuridad y lo femenino, aquello que es discontinuo. Al Yang le corresponden líneas continuas y simboliza el cielo, la luz y lo masculino, una suerte de constancia. Cada posición de las monedas debe anotarse hasta realizarse seis tiros, y así, se compondrá un hexagrama[22]. Estos hexagramas, junto con su respectiva interpretación y comentario se encuentran en un libro llamado Chou I, donde se contienen los significados de cada declinación con los posibles cambios, incluso si hablamos de las líneas mutantes de cada hexagrama en específico.

---

[20] Salvador Elizondo escribió la introducción de una edición del *I Ching o el libro de las mutaciones* en 1969, cuatro años después de la publicación de *Farabeu*f, dónde dice: "La naturaleza, en sus modificaciones interiores, se presenta como un flujo y reflujo continuo del que nadie puede distinguir el estado anterior o el estado ulterior. Ese flujo no comporta ninguna serie de estados que se siguen los unos a los otros. […] La naturaleza en sus apariencias exteriores, contiene todos los fenómenos cósmicos que se interpretan espacial y temporalmente. Así, es imposible establecer una relación causal entre un fenómeno precedente y un fenómeno posterior en el seno de su complejidad espacio-temporal". (Podlipsky, 1969)

[21] Cleromancia es una adivinación que se deriva del griego suerte y adivinación. Se ponían en una urna dados o habas y después de haber suplicado a los dioses que dirigiesen la suerte, se echaban sobre una mesa y se pronosticaba lo venidero por la disposición de los números que pintaban.

[22] En caso de que todas las monedas muestren la misma figura durante una tirada se anota y se interpreta como Yin o Yang cambiante, es decir, que el Yin completo está a punto de transitar o convertirse en Yang y viceversa. Dada la posibilidad de que en una sola consulta obtengamos varios Yang a punto de cambiar en Yin, en realidad se obtendrían dos hexagramas: el primero representa el estado actual de la cuestión o hexagrama en declinación y el segundo significaría la sucesión a otro estado. Al conformar el hexagrama, éste se puede buscar en la lista de sesenta y cuatro posibles combinaciones en el libro del I Ching: método llamado secuencia del rey Wen.

En *Farabeuf* Salvador Elizondo utilizó distintos fragmentos del I Ching con motivo de hacer coincidir los hexagramas con la acción de los personajes para establecer una atmósfera mística, como de predeterminación.

En el capítulo primero la mujer obtiene una respuesta a pregunta que no enunciada pero que tiene que ver con su próximo sacrificio. Elizondo únicamente transcribe el comentario del Chou I: "Tres yin… una línea rota… al arrancar el bledo sale también la raíz… la perseverancia trae consigo buena fortuna." (109) Esta cita hace referencia al hexagrama *P´i Kua*: "el estancamiento". El hexagrama apunta a que Tierra y Cielo no están unidos armónicamente: las fuerzas del yin y el yang se mantienen desfasadas. Lo interior permanece en la oscuridad, en dónde debiera encontrarse lo lumínico, pero en este desfase de energía la luz se desplaza hacia lo exterior. *"*Los sabios dirían que es el tiempo del estancamiento, de la oscuridad. […] Es cierto que [el estancamiento] no cesa por sí mismo; antes bien, es necesario que el hombre adecuado le ponga fin" (Kwon,1998: 141-143). La oscuridad o el estancamiento al cual se refiere el comentario del Chou I es la cuestión existencial de la mujer. Para que la otra personalidad pueda salir —el cristo femenino, la raíz— la mujer debe entregar su existencia terrena —el bledo—. El estancamiento se realiza cuando una persona se obsesiona con el pensamiento de la muerte, de su propio fin. El sobre pensar las cosas genera una detención del tiempo o, al menos, se modifica la percepción de éste. Se hace más lento, como si no fluyera del todo, se estanca, se repite infinita e invariablemente. El único remedio es la acción y la perseverancia para salir de este cieno temporal: para ello es requerido el doctor Farabeuf, él es el hombre adecuado.

Hacia el final del segundo capítulo aparece otro hexagrama que el autor nombra *Kuai*. En el I Ching a este hexagrama se le nombra "El desbordamiento" y significa la resolución ante alguna encrucijada o desventura "su sentido fundamental es el de «desbordamiento» y

también de «irrupción». En *Farabeuf* existe un desbordamiento en el deseo de la Enfermera, […] este deseo acumula tal tensión que se desborda: la Enfermera llama Farabeuf para entregarle su cuerpo la tortura." (De Teresa 1996: 42-43)

Elizondo transcribe el comentario del Chou I de dicho símbolo:

> Un empeño te anima: buscas en los resquicios de la muerte lo que ha sido tu vida. Por eso las tres monedas, al caer, turban la realidad. Tres yang: nueve en el cuarto lugar del hexagrama *kuaí*; El Hombre Desollado. La piel ha sido arrancada de sus muslos. He aquí a un hombre que sufre de una inquietud interior y que no puede permanecer en donde está. Quisiera avanzar por encima de todo, por encima de su propia muerte. Si lanzaras de nueva cuenta las tres monedas y cayeran tres yin en el sexto lugar, tal vez comprenderías el significado de esa imagen, la verdad de ese instante: *Cesa el llanto, llega la muerte.* (144)

Es factible relacionar la imagen del hombre desollado con el sujeto de la fotografía que tanto obsesiona a la mujer. La sentencia final *cesa el llanto, llega la muerte* pudo haber sido interpretada por la consultante como un presagio de su propia hecatombe. La tranquilidad final llega, junto con la liberación del peso del cuerpo, la materia y el pensamiento pues "sufre una inquietud interior y no puede permanecer donde está" (144). Este hexagrama en el Chou I representa el desenlace o el momento en que se debe de actuar ante las adversidades o los enemigos, quiere decir que es necesario que las palabras tomen fuerza mediante la acción resuelta.

> La interpretación de Elizondo no es fiel al texto […] Es la imagen de alguien sin muslos, que no puede sentarse en paz, por el dolor de la cadera […] sugiere la imposibilidad de caminar por falta de decisión. Así entra en conflicto con su propia situación anterior. En concreto, donde quiera que sea no podemos encontrar el tipo de tormento que Elizondo expresa como "arrancar la piel" (Kwon,1998: 145-146).

El autor de la anti-novela manipula a su conveniencia el significado del hexagrama para establecer una relación no-lógica, de indexación, entre el comentario y la imagen del supliciado. La explicación con que nos provee Kwon es perfectamente adaptable a la

situación de la consultante: su falta de decisión la mantiene en un lugar inmóvil y dudoso. No sabe cuál es su verdadera identidad. O toma una acción ahora o prevalecerá el estancamiento.

En el séptimo capítulo, dónde se relata los pormenores de la ceremonia del *lingchi* aparece el siguiente diálogo:

> Comienzo a creer esta historia… y la Enfermera ¿qué hacía mientras tanto?
> —Dejaba caer las monedas… dos yang y un yin…dos yang y un ying… dos yin y un yang…
> —No podrás recordarlo.
> —Sí; sí lo recuerdo… tres yang… un yang y un yin… tres yin. (224)

Dos yang y un yin, dos yin y un yang conforman el hexagrama *Ken*, "El Aquietamiento", el cual simboliza una montaña que debido a su naturaleza inerte siempre se encuentra apacible, el fin natural del movimiento que significa alcanzar el apaciguamiento del corazón, la resolución de los conflictos interiores.

> El Ken Kua da la imagen de la montaña tras la montaña. La montaña no puede atravesar el río, de acuerdo con su naturaleza, ni puede visitar al viento. El sitio de Ken es el Noroeste. Para los chinos antiguos, es la dirección misteriosa que alberga el principio y fin de todas las cosas y donde se realiza la transacción recíproca de la muerte y el nacimiento […] Ken Kua nos da la imagen de un acto de muerte que muestra desde el comienzo del Yao hasta el tope: aquietamiento de los dedos, pantorrillas, caderas y tronco; luego, aquietamiento de las mandíbulas y estado magnánimo. (Kwon,1998: 147-149)

Este comentario coincide con el momento en que muere el supliciado. El "estado magnánimo" se trata del éxtasis de Fu Tchu Li: después de todo el tormento al cual fue sometido, la quietud le llegó finalmente con la muerte. Lo mismo con la mujer, sólo falleciendo así encontrará reposo. La inmovilidad de la montaña se corresponde con la situación de estar fuertemente sujeto a la estaca/ mesilla de mármol. La transacción recíproca entre muerte y nacimiento pudiera referirse al sacrificio: en el instante en que fenece el cuerpo profano nace una entidad sagrada.

En el octavo capítulo encontramos un hexagrama que no figura en el Chou I: el hexagrama sexagésimo quinto. Salvador Elizondo nos lo presenta como la posibilidad impensada, un signo que rebasa la lógica perfecta del I Ching. Un signo sin interpretación: la respuesta incomprensible a una pregunta desconocida:

> Lanzarás las tres monedas entonces preguntando mentalmente si tu muerte bastaba para calmar mi deseo y un hexagrama único e inesperado, la hexagesimoquinta combinación de seis líneas quebradas o continuas se concretará para decirte que yo, igual que tú, no soy sino un cadáver sin nombre[…] un cadáver que aguarda la llegada de esa enfermera inquietante que aprendió en los sótanos de la Rue Visconti, a blandir los escalpelos, conocer el verdadero significado del suplicio mediante un rito, mediante la repetición de un acto que, aunque nada significa, convulsiona el sentido aparentemente inmutable de la carne. (241)

Aquí la mujer se desdobla en la Enfermera y se habla a sí misma, a una personalidad que teme la muerte y que vacila acerca de lo que ha de ocurrir en breve dónde ella quisiera volver a su papel de ayudante de cirujano. Pero su voz interior le dice que no importando cuantas veces trate de huir, siempre regresará a su conciencia la *imago* que ella sospecha que es suya: la del supliciado. Si ella aprendió a cortar las extremidades en un rito, ya hablamos de un testigo, de alguien que asistió a la divinidad, no en carne propia sino en la contemplación. Deseo mimético, ella desea ese disfrute, ese acto insignificante que convulsiona el sentido inmutable de la carne. La respuesta es un signo incomprensible, es un no-tiempo, es la muerte. El hexagrama habla del nacimiento de un ser que nació con la muerte y que conserva la conciencia, la existencia auténtica que la mujer obtiene de su sacrificio, el término de lo infinito:

> Quisiste conocer todos los significados de la vida, sin darte cuenta que el último significado, el significado en que estaban contenidos todos los enigmas, la realidad que hubiera permitido conocer nuestra existencia en su grado absoluto, no era sino una gota de sangre, la gota que rezuma cada milenio y cae sobre tu pecho marcando con su caída el transcurso de un instante infinito. (241)

El clatro es un juego que se compone de varias esferas giratorias y concéntricas. Cada esfera tiene seis niveles y en cada nivel hay un orificio tallado.

> Cada una de las esferas tiene seis orificios y cada orificio tiene un valor numérico y un significado específico y cada esfera asimismo tiene un significado que engloba los seis orificios que la componen. Advierte que por una disposición que sólo una habilidad demoniaca pudo concebir los orificios de los diferentes niveles no se continúan siempre desde la periferia hacia el centro. (234)

Elizondo aclara que los chinos lo llaman *hsiang ya ch´iu* y él utilizará este juego como una alternativa a echar las monedas del I Ching. La expresión "sólo una habilidad demoniaca pudo concebir" nos remite al ocultismo y al concepto de sagrado. Por algún motivo aparentemente más allá de lo humano, la esfera no coincide. Es como si el destino o una fuerza sobrenatural lo impidieran, como si al darle giros entre y dentro de sí se escribiera un mensaje, un signo específico. Es, de nuevo, el método de adivinación conocido como cleromancia. Si cada esfera engloba un significado que comprende los significados específicos de cada orificio y al girar entre sí ese mensaje cambia, se puede hacer una interpretación del Tao con la esfera. El círculo es un símbolo muy importante dentro de los oráculos: simboliza el universo, el todo. Las ocho fases en las que se ordena los elementos del Tao en la materia está representada en un círculo y ello se resume en la imagen del ying y el yang. Los rituales suelen realizarse en círculos de gente cuyo centro es el objeto del ritual, como la multitud que asistió al suplicio en la fotografía. Por sus dimensiones, la esfera es el círculo perfecto por excelencia. Es infinita porque su figura nunca se termina y su límite es su comienzo.

> Si entonces haces girar el clatro e introduces una varita a través de los seis diferentes orificios de la esfera externa, todas las veces que esta varita atraviese el clatro para salir por el orificio antípoda considerarás que se trata de una línea continua mutante y en los demás casos las líneas serán inmutables, continuas o rotas según el número de superficies de esfera que la varita atraviese, rotas si par, continuas si impar.[…] Ahora toma el clatro entre tus manos, recuerda

> aquella imagen, concentra tus pensamientos, y hazlo girar mientras repites para ti misma, mil veces si es posible, esa misma pregunta: ¿De quién es esa carne que hubiéramos amado infinitamente? (236).

En el artículo *Para una lectura iconotextual de* Farabeuf *de Salvador Elizondo* Patricia Reveles aventura la teoría de que la estructura del clatro y del texto pueden ser emparentadas: "la explicación de las posibles disposiciones del clatro también describe la estructura de [*Farabeuf*].Los fragmentos que la componen son como los orificios de las tres esferas del clatro (Reveles, 2007: 5) Dentro de la estructura del texto-clatro el supliciado es la vara que atraviesa los orificios. (Reveles, 2007: 6).

La güija es un tablero en cuyo centro se encuentra impreso un abecedario, debajo del cual se hallan emplazados los números del uno al nueve para finalizar en el cero. En algunos tableros la disposición de dichos signos está en un orden circular con respecto al borde de la tabla. En el borde inferior se encuentra la palabra "adiós" o *Goodbye* que indica que el espíritu ya no quiere seguir hablando. Generalmente en el extremo superior derecho localizamos la palabra "SÍ", siempre del lado derecho del tablero, incluso si hablamos de aquellos tableros en orden circular en que el SÍ se localiza en el centro. Por otra parte, en el hemisferio izquierdo aparece la palabra "NO". El último componente del oráculo es el máster o indicador, que en el caso de *Farabeuf* es una tablilla de madera, pero puede ser otro objeto, generalmente una copa o un vaso de cristal, que mediante sus movimientos por el tablero responde a las preguntas de los integrantes de la sesión. La güija funciona de manera muy simple: mediante la participación de personas que quieran comunicarse con espíritus, demonios y seres sobrenaturales, se realizan cuestionamientos a estos entes, los cuales, utilizando como herramienta la carne de los vivos que operan el máster, responden. Los movimientos del indicador son impulsados por el espíritu convocado. (Márquez, 2004: 34)

En *Farabeuf* la mujer del departamento de París consulta la güija posiblemente en un intento por comunicarse con Fu Tchu Li "aquella tabla cuyos símbolos mágicos habías estado consultando para encontrar un nombre cuyo significado se concretaba la clave de este misterio" (195) o, al menos, pide orientación a los espíritus en la muerte para solucionar su crisis. En un fragmento del primer capítulo del texto, los espíritus parecen hablar:

> ¿Quién es ése que en la noche nos invoca para su imaginación como la concreción de su propio deseo insatisfecho? ¿Quién, en la tarde lluviosa, nos llama mediante una operación mágica que consiste en hacer, por un impulso cuya explicación todos desconocen, que una tabla más pequeña se deslice sobre otra tabla más grande con un orden y un sentido, deletreando vacilantemente un nombre, una palabra que nada significa? ¿O es que acaso tú te hubieras llamado R…E…M…E…M…B…E…R? (112)

Los muertos parecen recriminarle a la mujer que los llame mentalmente cuando fantasea con morir. Ellos no conocen su nombre y aparentemente les disgusta que la mujer los contacte constantemente, justo después de haber contemplado la fotografía, —todas las tardes—. Su única respuesta es un *recuerda*. Surge una posibilidad interesante: la voz que le habla a la mujer desde su mente pudiera tratarse de un espíritu que la ha poseído —Fu Tchu Li— a través del portal que abrió al realizar su consulta, que está recordando cómo murió y el disfrute que le proporcionó dicha experiencia, así que decide volverse a sacrificar.

Desde el punto de vista científico el tablero güija es una manifestación del subconsciente de aquellas personas que mueven el máster[23]. Este ritual es un camino para desbloquear la presencia nefasta del consiente. "REMEMBER" se dice a sí misma, una palabra, una grafía que no significa nada, pues puede incluir la totalidad de experiencias pasadas pero cuyo significado es trasparente para una persona obsesionada. Su pasión, su erotismo del suplicio que ha sido reprimido por su lado consciente —por razones obvias, el

[23] Clare, Wilson. Ouija board helps psychologist probe the subconscious. Artículo digital publicado en Shot Sharp Science el 5 de Julio de 2012: https://www.newscientist.com/blogs/shortsharpscience/2012/07/-is-there-anybody-there.html.

instinto de supervivencia actúa de manera más tangible que el deseo—. Esto la lleva a un estado de desasosiego que se caracteriza por la urgencia ontológica de una respuesta. La respuesta oracular es significativa debido a que el subconsciente es capaz de relacionar una sentencia aleatoria con una solución. Mediante una explicación científica obtendremos las respuestas que queremos obtener de nuestra parte no-consciente.

Ella pregunta a los espíritus quién es, de qué manera le será posible escapar de la confusión del pasado con el presente y son los muertos mismos quienes le responden que recuerde el momento en que cambió su vida, el instante en que deseó la muerte al observar la fotografía del suplicio chino que encuentra en el libro:

> […] pasaba las horas invocando una imagen que era, en realidad, solamente mía y que la Enfermera había abandonado en esa zona que abarcaba todas las cosas y los rostros que yo había olvidado definitivamente al concretarse esa imagen en lo que yo hubiera querido ser; lo que había sido ella según yo la concebía: el testigo de un rito sanguinario y solemne que ya había olvidado en el fondo de mi memoria si hubiera sido la Enfermera y que se había extraviado en el momento exacto en que yo había cobrado esa imagen para mí. (Elizondo,2000: 120)

Capítulo 2: El espejo en *Farabeuf.*

2.1) El espejo como representación literaria del espacio de *Farabeuf.*

Luz Aurora Pimentel en su libro *El espacio en la ficción* sostiene que no se concibe un acontecimiento narrado que no esté dentro de un espacio *descrito.* En el relato de Salvador Elizondo predomina la descripción sobre la acción.

> Nombrar es conjurar. De todos los elementos lingüísticos que se reúnen para crear una ilusión de realidad, el nombre propio es quizás el de más alto valor referencial. […] así, al dar a una entidad diegética el mismo nombre que ya ostenta un lugar en el mundo real es remitir al lector sin ninguna otra mediación, a ese espacio designado y no a otro. Decir "Londres", declinar en lista los nombres de sus calles, de sus edificios y monumentos, es producir en el lector una imagen visual de la ciudad. […] El nombre de una ciudad, como el de un personaje, es un centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado, de sus partes y sus semas constitutivos, y de otros objetos e imágenes visuales metonímicamente asociados. (Pimentel, 2016: 29)

Cuando Salvador Elizondo nombra Farabeuf a su personaje remite espacialmente al lector a la figura histórica de L. H. Farabeuf[24] y ficcionaliza parte de su vida pues el doctor Farabeuf es el único occidental con la destreza quirúrgica para llevar a cabo el suplicio de los mil cortes o *lingchi.* Con esta manipulación de la biografía del célebre cirujano Salvador Elizondo, de manera arbitraria, añade a su personaje una *dimensión espacial* —que significará ser testigo del rito del *lingchi*— que además tiene un referente material que es la fotografía, o sea, una imagen visual metonímicamente asociada.

[24] El Doctor Louis Hubert Farabeuf fue un destacado cirujano y anatomista francés quien vivió de 1884 a 1910. Describió varias estructuras y zonas anatómicas que llevan su nombre. Escribió importantes libros sobre la amputación e inventó varios instrumentos quirúrgicos de entre los que destacan los separadores de Farabeuf también llamados retractores cuyo uso es mantener libre el campo de trabajo del cirujano, los cuales se utilizan en la actualidad. Fue uno de los precursores de la higiene hospitalaria. Farabeuf fue el maestro de los cirujanos más famosos a principios del siglo XX, el principal teatro de anatomía de París lleva su nombre y su estatua está situada en la parte central de la escuela de medicina de París pues fue él quien propuso la educación anatómica de la cirugía con cadáveres además de la disección obligatoria para cada estudiante.

La acción de *Farabeuf* ocurre en el departamento número 3 de la calle del Odeón, en París. Elizondo está construyendo una imagen visual con, un referente extratextual que es París, para generar una ilusión de realidad al enumerar sus calles. Visualmente la acción ocurre en dicho lugar: un departamento en cuyo interior se nos ofrecen una serie de aspectos que nos remiten a la teatralidad. Se trata del escenario donde se ha de llevar a cabo un ritual sanguinario, en un lugar en donde probablemente con anterioridad se han hecho representaciones donde se exhibe una fotografía de un suplicio chino bajo el nombre de "El Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf". La colocación casi inmóvil de los personajes y un mínimo transcurrir del tiempo que tienen lugar ahí asemeja una situación teatral donde, a modo de ensayo, el escenario se haya listo esperando únicamente la representación decisiva. Esta tensión dota de mayor fuerza dramática el significado del ritual que está a punto de realizarse. En esta habitación hay una serie de elementos que destacan: un espejo; el símbolo chino liú, que está trazado en una ventana; una plancha de mármol; el cuadro de Tiziano *Amor sagrado y amor profano* y, finalmente, un tocadiscos que repite un segmento de una canción obscena.

> La forma discursiva privilegiada para generar la ilusión del espacio es la descripción: […] el despliegue sintagmático de los atributos y partes constitutivas de un objeto nombrado, así como de las relaciones que guarda con otros objetos en el espacio y en el tiempo. La descripción es la expansión textual de un stock léxico, […].
>
> La descripción, por otra parte, se opone a la narración, que se encarga de los sucesos y no de los espacios del universo diegético. Surge entonces una paradoja; hemos dicho que el relato se da en el tiempo […] No obstante, si con propósitos analíticos examinamos la relación tiempo/espacio desde una cierta perspectiva, encontramos que la narración (predominante temporal) está subordinada a la descripción (predominante espacial) […]. (Pimentel, 2016:7-8)

La dimensión espacial de *Farabeuf* está representada en este departamento en París que está arreglado a manera de escenario. Advertir de qué manera están relacionados en el espacio y

el tiempo los objetos dispuestos dentro del departamento es fundamental para descubrir de qué se trata la narración; pues como la predominante temporal se ve reducida por el mínimo accionar de sus personajes debemos recurrir a la predominante espacial. "la dimensión descriptiva de un relato puede constituir un vehículo para el desarrollo de los temas, un refuerzo temático-ideológico, o bien el lugar donde se forjan los valores simbólicos del relato." (Pimentel, 2016: 8)

El espejo que está colocado en dicha habitación progresivamente se transforma en una referencia vital del texto hasta volverse el objeto más importante de la escena pues no únicamente la reproduce, sino que además desdobla a los personajes al duplicarlos. Es decir, es un vehículo para el desarrollo de los temas del relato, como la noción de identidad y el narcisismo sexual. También es un refuerzo temático e ideológico, cada vez que el espejo vuelve a aparecer de igual manera lo hace la instantánea de Fu Tchu Lui, pues la mujer que busca sacrificarse insiste en que "su verdadero espejo" es la imagen del supliciado; es la dimensión espacial donde ella se encuentra con su doble monstruoso. Encuentro sobrenatural que es el motor para que "la acción" de *Farabeuf* "avance". "A partir del espejo es posible acceder a esta «dimensión irreal», […] frontera entre estos dos ámbitos, […] antagónicos, pero que dentro del un universo que se nos ofrece en *Farabeuf* llegan no sólo a ser complementarios, sino que incluso se confunden uno con el otro." (De Teresa, 1996: 33) Sin el espejo no habría un cuestionamiento de la identidad de la mujer y por lo tanto el ritual no se realizaría.

En esta tesis se observa el proceso de ritualización, es decir, el cómo esta mujer convierte en un rito[25] la contemplación de la instantánea de la sexta cuchilla hasta llegar a la

[25] Giacomo Canobbio define rito como "[...] la realización perennemente idéntica y «obediente» de un acto de culto, del que los hombres esperan el bien invisible de la salvación. Se pueden tener ritos obsesivos (la persona

conclusión de que debe sacrificarse para reencontrarse con su otro yo. Ella, al mirar de manera obsesiva la instantánea, ejecuta un ritual donde admira la belleza de su reflejo como Narciso. Su otro yo susurra palabras dentro de su mente para que inicie la búsqueda de la verdad, no hacerlo involucra una existencia hueca: así como su imagen irreconocible dentro del espejo lo demuestra. Desde entonces Fui Tchu Li es adorado por la mujer, así como se le rinde culto a la divinidad, ella progresivamente alcanza *a priori* la certeza de ser el supliciado en el instante de su muerte.

En *Farabeuf* el espejo es un objeto clave dispuesto para que cuando la mujer esté en el proceso de morir descuartizada contemple su imagen en el delirio donde ella es el supliciado. La mujer sacrificará su vida para poderse encontrar consigo misma en la muerte y asir el objeto de su deseo. Preciso apuntar que la historia de *Farabeuf* se puede comparar con el mito de Narciso[26]. La crisis de identidad de la mujer del departamento es tan intensa como la del Narciso mitológico, quien se zambulle en su propio reflejo y muere, por ello el deseo no realizado se manifiesta en ella de forma consciente[27]. La fotografía y el espejo son herramientas que el autor fusiona por medio de la escritura. La técnica que emplea Elizondo,

---

debe ejecutarlos so pena de caer en frustraciones y malestares profundos), ritos de interacción (código de urbanidad, etc.) ritos instituidos (ritos de transición, de iniciación, de adivinación, ritos sacrificiales…)" (Canobbio, 1996: 259).

[26] Hay una relación intertextual entre ambos relatos. En el tercer libro de las *Metamorfosis*, Ovidio cuenta cómo Narciso, al contemplar su porte en una fuente cristalina se enamora de él mismo. Es tal su desesperación por no poder asir el objeto de su deseo que "agotado por el amor, así desfallecía y era lentamente consumido por su oculto fuego" (Ovidio, 2009:296) muere sin poder poseer su propio reflejo.

[27] Algunas de estas características fueron observadas por Sigmund Freud en *Introducción al narcicismo*: la primera es que no hay una separación de los instintos del yo con los instintos sexuales. No está enamorada del chino, ella cree ser la persona en la fotografía "no es sino el substrato mortal de una sustancia inmortal quizá." (Freud, 1993: 5) La instantánea del magnicida refleja la imagen que cree que fue, su representación exacta que no coincide con el espejo. Freud opone dos tipos de elección del objeto erótico: el anaclítico o aquel que busca una correspondencia con la mujer nutricia o al hombre protector (la figura de los progenitores), pues de ellas se obtuvieron las primeras experiencias placenteras y el narcisista que es cuando el individuo se busca a sí mismo como objeto erótico. El tipo narcisista ama: Lo que uno es, o sea, a sí mismo; lo que uno fue; lo que uno quisiera ser y finalmente a una persona que fue una parte de uno mismo, todas esas características corresponden con el tipo de pensamiento de la mujer de *Farabeuf*. Ella ve en Fu-Tchu-Ki un "yo ideal": la hiperestimación sexual de su objeto erótico es, en sí, una idealización.

la de los fragmentos que aparecen sin un orden cronológico, nos recuerda la confusión reinante en la habitación donde se ejecuta el ritual donde memoria, mirada y fotografía convergen para deformar la temporalidad y el espacio.

Sobre este tema Manuel Durán apunta:

> Quizá el símbolo fundamental […] es el espejo […] Casi siempre es el centro de las miradas de la mujer; al reflejar los cambios en la luz, el movimiento, el desplazamiento de los ángulos de visión y las perspectivas, el espejo se convierte poco a poco en el símbolo de nuestra inestabilidad psíquica, nuestra falta de identidad, del carácter pasajero e inestable de la conciencia humana. (Durán,1973:160)

El espejo es una herramienta fundamental para establecer nuestra identidad material, sin embargo, en *Farabeuf* es el espacio donde el "yo" de la mujer del departamento se duplica. El texto, según la interpretación de Durán, es una fantasía de esta mujer frente al espejo, quien al contemplar su efigie y preguntar "¿Recuerdas?" trata de trasgredir su presente, atribuyéndole diferentes símbolos a sus impulsos masoquistas.

Esta instancia psíquica o espíritu que la ha poseído se le materializa a la mujer del departamento a través del espejo. Al desconocer su reflejo y dudar de su identidad, e incluso cuestionarse su existencia, se está desdoblando en el espacio. Su rostro es "la otra" y una parte de su mente, la que se resiste a aceptar su realidad y tiene la certeza de haber sido poseída por Fu Tchu Li es el "yo". El espejo separa estas dos personalidades. De hecho, es la raíz del conflicto existencial de la mujer, ahí su irrealidad se vuelve física y su estabilidad mental se despedaza:

> En la década de los años sesenta del pasado siglo se realizaron numerosos experimentos con espejos dentro del campo de la psicología. Descubrieron, entre otras cosas, que, si se coloca a un sujeto frente a un espejo con un foco de luz tenue situado a sus espaldas, al poco tiempo dicho sujeto comienza a ver como se distorsiona su propia imagen reflejada, convirtiéndose en otras personas, fragmentándose, transformándose en monstruos, incluso desapareciendo de la superficie. Un espléndido apunte para la teoría de las personalidades múltiples que tanto juego

> da al cine de terror, y una demostración de que la contemplación del espejo llega a producir un estado de conciencia capaz de generar visiones. (Navarrete, 2008: 30)

Podríamos explicar *Farabeuf* desde esta perspectiva: los fragmentos son visiones de la mujer frente al espejo, el texto entero es un retrato escrito de ese reflejo, una crónica que dura un instante debido a la naturaleza fluctuante de esta imagen, una especie de fotografía mental inasible de una hierofanía cuya naturaleza sagrada es un impedimento para capturarla en la materia. La antinovela es un intento de transmitir esta experiencia especular, el acto de lectura es en sí un ritual para conseguir que el lector se asome en las posibilidades dimensionales del relato, "es ver el mecanismo de la obra no de frente, sino reflejada —lo que quiere decir, modificada— en una superficie lo que nos consiente un acercamiento" (Orizaga, 2007, Pant 1). Es un intento por distorsionar el concepto que tenemos de narración y cómo interpretarla, Elizondo está creando un símbolo apasionante, una imagen que debemos analizar como si se tratara de un cuadro o una fotografía —una imagen contenida en un espejo— partiendo de la totalidad para comprender los fragmentos que la integran. "¿Ve usted? La existencia de un espejo enorme, con marco dorado, suscita un equívoco esencial en nuestra relación de los hechos." (151).

Cuando ella se mira en el espejo ya está conviviendo con lo sagrado pues en el mismo espacio la mujer logra visualizarse en distintas dimensiones simultáneamente:

1) en el plano físico y presente: reflejo cuya inautenticidad o "la ausencia del yo" en la realidad corpórea conlleva a la crisis pre-sacrificial. Víctima. (Consciente) Yang: lo exterior. Vida.
2) en el plano psíquico y futuro: La reflejada. Presencia del "yo" mental sin correspondencia en el cuerpo. "Imagínate como serás entonces". (Subconsciente) Yin-lo interior y *oscuro*. Sacrificador. Muerte.

3) en el plano espiritual y pasado: Yin Yang[28]. "Nosotros". La divinidad, lo inmortal, lo celeste. Continuidad de la existencia en la muerte.

El espejo es el complemento necesario para que ella se manifieste en su totalidad, compruebe su existencia e intuya la presencia espiritual que la ha poseído. "Somos seres y cosas invocados mediante una fórmula de nigromancia." (177) Por la habilidad de reflejar lo existente se creía que el espejo revelaba el verdadero espíritu de las personas, es decir, a la persona tal cual es sin las máscaras o "escudos" —mecanismos psicológicos de defensa—. También se piensa que posee la capacidad de retener el alma. La creencia ocultista postula que son un medio para comunicarse con otros planos de la realidad, entre ellos con el mundo de los espíritus. "¿Espejo o puerta? —¿Pretendes acaso imaginar un artificio que borre de mi mente esa imagen? pero yo lo recuerdo todo." (214).

> En el caso del uso de un tablero de güija, también puede crear portales. Los espejos cercanos a menudo son el origen o la apertura del portal después de una sesión de güija. […]
> Con el fin de evitar que los espejos sean utilizados como un portal por entidades sobrenaturales, se debe mover con frecuencia por las diferentes zonas de la habitación. Los espejos con un soporte sólido colocados en la misma posición durante un largo período de tiempo, son más propensos a convertirse en portales espirituales. (Defer, 2013, Pant. 1).

En *Farabeuf* atestiguamos esta posibilidad. La mujer del departamento del Odeón trata de comunicarse con los espíritus mediante este tipo de portal doble.

La mitología china también considera los espejos como portales a otras dimensiones y como medio de captura de entes espirituales malignos. Dentro de la obra de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero *El libro de los seres imaginarios* encontramos el relato "Animales de los espejos":

[28] El Yin y el Yang son interdependientes, así como el reflejo depende del sujeto que se admira a sí mismo. El Yin y el Yang pueden transformarse en sus opuestos de la misma manera en que el lado izquierdo de la realidad está representado en el espejo del lado derecho y pueden subdividirse a su vez en yin y yang infinitamente (como la refracción de dos espejos frente a sí).

> En aquel tiempo, el mundo de los espejos y el mundo de los hombres no estaban, como ahora, incomunicados. Eran, además, muy diversos; no coincidían ni los seres ni los colores ni las formas. Ambos reinos, el especular y el humano, vivían en paz; se entraba y se salía por los espejos. Una noche, la gente del espejo invadió la tierra. Su fuerza era grande, pero al cabo de sangrientas batallas las artes mágicas del Emperador Amarillo prevalecieron. Éste rechazó a los invasores, los encarceló en los espejos y les impuso la tarea de repetir, como en una especie de sueño, todos los actos de los hombres. Los privó de su fuerza y de su figura y los redujo a meros reflejos serviles. Un día, sin embargo, sacudirán ese letargo mágico. (Borges y Guerrero, 2005: 24-25)

Elizondo sugiere algunas veces la existencia de estos seres cuya tarea sería aniquilar a la mujer para despertar de su sueño y recuperar la libertad. En el cuadro de Tiziano, *Amor sagrado y amor profano*, que se encuentra ubicado en la habitación donde se llevará a cabo el ritual, la figura central —Eros— está atravesando el reflejo. Se analiza el discurso contradictorio de la mujer como una lucha entre el consciente y la pulsión de muerte, sin embargo, podría ser que se trate del alegato de estos seres para emanciparse de la condena de repetir los actos de los seres *reales*.

> —Deberá usted hacer, entre otras muchas, las siguientes preguntas:
>
> 1) Si es que somos tan sólo la imagen en un espejo ¿Cuál es la naturaleza exacta de los seres cuyo reflejo somos?
>
> 2) Si es que somos la imagen de un espejo, ¿podemos cobrar vida matándonos?
>
> 3) ¿Es posible que podamos crear nuevos seres autónomos, independientes de los seres cuyo reflejo somos, si es que somos la imagen en un espejo, mediante la operación quirúrgica llamada acto carnal o coito?[29] (175)

La última pregunta supone una alternativa para corroborar la realidad del individuo mediante la continuidad del mismo en un sucesor biológico. El reflejo intenta *duplicarse* en otro ser así como cuando una célula se divide al morir, pero en este caso el resultado sería un sujeto y un espíritu reflejado distintos al antecesor sacrificado.

[29] Sobre la *lógica inversa* de este fragmento se puede consultar el *artículo* "El teatro de espejos en *Farabeuf* de Salvador Elizondo" escrito por Elba Margarita Sánchez Rolón en la edición número 27 de la revista *Escritos*, enero junio de 2003. pp.153- 169

2.2) El doble monstruoso en *Farabeuf.*

René Girard menciona en *La violencia y lo sagrado* un concepto que se ajusta a esta hipótesis desde el punto de vista de la antropología, me refiero al *doble monstruoso*. Si la violencia —de la crisis sacrificial— hace iguales a los hombres, si somos el gemelo, el antípoda-reflejo de nuestros antagonistas, entonces todos los dobles son idénticos en el sentido de ser objeto de una fascinación y un odio absolutos:

> Bajo el término *doble monstruoso* alineamos todos los fenómenos de alineación provocados por la reciprocidad ignorada en el paroxismo de la crisis. *El doble monstruoso* surge ahí donde se encontraban en etapas anteriores un «otro» y un «yo» siempre separados por la diferencia oscilante. Hay dos focos simétricos que emiten casi simultáneamente las mismas series de imágenes. […] Inmediatamente después una de las dos series es entendida como «no-yo» y la otra como «yo». […] El sujeto se siente penetrado e invadido, en lo más íntimo de su ser, por una creatura sobrenatural que le asedia igualmente desde fuera. Asiste horrorizado a un doble asalto del que es víctima impotente. No hay defensa posible contra un adversario que se burla de las barreras entre el interior y el exterior. Su ubicuidad permite al dios, espíritu o al demonio apoderarse de las almas a su antojo. Los fenómenos de *posesión* no son más que una *interpretación* especial del *doble monstruoso*. (Girard, 1995: 171)

Cuando hablamos del doble monstruoso en *Farabeuf* nos referimos a la reflexión de la mujer que ella considera ausente de alma: su "no-yo". Ella está convencida de que el verdadero espejo es la instantánea del supliciado, su "yo". Su imagen duplicada por el espejo representa *a priori* su doble monstruoso, el cual debe ser sobrescrito. El paralelismo especular es la instancia psicológica donde la imagen del "yo" se corresponde con la imagen de un espejo o reflejo dentro del agua por el hecho de que los movimientos o gestos que el "yo" realiza son reproducidos por el otro. Según Jacques Lacan en su concepto de estadio del espejo, un elemento fundamental para la construcción de la autoimagen, y posteriormente de la identidad, es la identificación de nuestra imagen reflejada debido al paralelismo especular.

En el caso de la mujer de *Farabeuf* observamos un trastrocamiento espejo-fotografía que no impide que ella construya su autoimagen por paralelismo, sin embargo, su doble

monstruoso evita que las imágenes se correspondan: su "yo-Fu Tchu Li" está poseída por un cuerpo físico que no reconoce como suyo debido a que su *imago* no cumple el requisito de paralelismo especular —su reflejo debería imitar exactamente la imagen del supliciado— y por tanto le resulta imposible aceptar la efigie dentro del espejo como suya. Su cuerpo material es una especie de creatura sobrenatural que la divide y la diferencia de su alma. La solución no solo consiste en eliminarlo, sino que, además, sus restos deben coincidir con su *imago* ideal para que se cumpla el paralelismo especular y si recordamos la antigua creencia china de que la forma de los restos mortales será la misma en la otra vida (Brook, 2008:15) entonces destruirá su doble monstruoso tanto en el plano material como en el sobrenatural.

Sobre el tema del doble, Otto Rank hace un estudio psicoanalítico y literario en su libro *El doble*, donde compara la sombra y el reflejo como divisiones del yo que toman una forma física en el mundo real: imágenes que se le aparecen al yo como sus semejantes y por ello distintas culturas alrededor del mundo las hacen depositarias del alma. La división de la personalidad por estas imágenes, las cuales finalmente conforman el yo, desemboca en el tema literario del doble. Dentro del capítulo cuatro "El doble en la antropología" Otto Rank expone distintas creencias en torno a los espejos:

> En los territorios alemanes existe la prohibición de colocar al cadáver delante de un espejo o de mirarlo en un espejo […]. La aplicabilidad general de este temor resulta evidente por la frecuencia de su medida contraria, que exige que los espejos permanezcan cubiertos para que el alma de la persona no permanezca en la casa. Esta costumbre se practica hoy en Alemania y Francia y entre los judíos, lituanos, entre otros. […] Estas ideas se vinculan a la prohibición de mirarse al espejo de noche. Si se hace así se pierde la propia imagen, es decir, el alma. Por lo tanto, la muerte es una consecuencia necesaria, idea basada en Prusia Oriental, en la creencia de que en tales casos aparece detrás de uno el reflejo del demonio. Si, en rigor, alguien advierte el reflejo de otro rostro al lado del propio, pronto morirá. (Rank, 1976: 104-105)

La mujer del departamento de París advierte el rostro de Li en el reflejo. ¿Es esto una señal de que pronto morirá? Si ella ya ha perdido su propia imagen, entonces la muerte es una

consecuencia necesaria, aunado al hecho de que ella se reconoce en el rostro de un difunto. Debido al paralelismo especular su muerte es inminente, sin embargo, ella conoce que una manera de preservar para siempre su alma dentro del espejo es reflejando su cadáver infinitas veces. La fotografía únicamente eterniza una imagen, el teatro de espejos eternizará su espíritu, de manera que el espíritu de Fu Tchu Li se fusionará con el cuerpo de la mujer permanentemente.

> …Y aquel espejo enorme, ¿recuerdas?, enmarcado lujosamente, en el que tu rostro hubiera querido reflejarse a pesar de la muerte que ya estaba contigo entonces, tan en ti que si te hubieras asomado a su superficie manchada hubieras visto aparecer, detrás de tu mirada, una calavera radiante y espléndida, pero no supiste decir las palabras que hubieran sido precisas para evocarte a ti misma muerta en ese futuro estático, quieta como el agua de un charco en el que se reflejan las estrellas, infinitamente quieta como hubieras querido regalárteme muerta. (137)

Desde las civilizaciones más antiguas el espejo ha sido utilizado como herramienta para desarrollar la clarividencia, es decir, la facultad sobrenatural de percibir cosas lejanas o no evidentes con los sentidos e incluso de predecir hechos futuros o lejanos: "De tal manera en Oldenburg, por ejemplo, se dice que se puede ver el futuro en un espejo si se ubica uno delante de él, a media noche, […] lo observa con atención y pronuncia tres veces su propio nombre" (Rank, 1976: 105-106). Ella estaría viendo su futuro, su cadáver, si supiera cuáles son las palabras para revelar este futuro, su propio nombre, esas sílabas fractas que no se atreve a pronunciar y por ello termina dibujando el símbolo *liú* en el cristal. La presencia de la calavera indica la cercanía de su muerte o la posesión por parte de un difunto. Aquí el espejo le indica que no hay alternativa posible: "la muerte ya estaba contigo entonces", ella ya había tomado la resolución de sacrificarse.

> La idea de la muerte como un espejo que nos revela nuestro verdadero ser es, así, simétricamente opuesta a la del espejo como una negación del yo (que nos escamotea nuestro verdadero ser) […] El atributo primordial de los espejos, claro está, es la duplicación que

> implica una negación de la unicidad. El reflejo en el espejo propone la condición de reflejo del que en él se mira […]. Ahora bien, si el observador puede ser el reflejo, el otro podría ser su verdadero. Es esta reflexión la que desde antiguo promovió a los espejos a símbolo de revelación. (Herrera, 1997: 270)

El hombre primitivo consideraba a su doble como un verdadero ser espiritual: "Los isleños de las islas Fidji creen que todas las personas tienen dos almas: una oscura, que existe en su sombra y va al Hades, y una luminosa, que existe en su reflejo sobre la superficie del agua o el espejo y que permanece cerca del lugar de la muerte" (Rank, 1976: 98-99) El doble, su "yo Fu Tchu Li" es su verdadero ser en espíritu o lo que podríamos denominar su alma luminosa —la cual se queda cerca de la plancha de metal, como veremos más adelante—, mientras que su cuerpo reflejado es su sombra.

2.3) Símbolos.

Para las culturas que creían en la magia —como la egipcia—, el espejo representaba una ofrenda espiritual y por ello eran colocados en las tumbas imperiales. Hago mención de los antiguos egipcios debido a un símbolo dentro del texto que apunta a la presencia de un espejo mágico: el escarabajo.

> […]—sí, ese cuerpo que ahora va dejando huella sobre la superficie del espejo que pende en un muro surcado de escarabajos, sobre ese espejo que es como un muro angustioso e impenetrable dentro del que tal vez vivimos, dentro del que quizá viviremos para siempre dentro de la muerte que hemos construido pacientemente a lo largo de todos los años que han transcurrido desde que él fue supliciado en Pekín. (170-171).

En la mitología egipcia el escarabajo pelotero representaba la resurrección. Las personas solían grabarlo en los muros de los sarcófagos como un amuleto de protección contra la enfermedad y la muerte después de la muerte. "Los textos de los sarcófagos con estos amuletos afirman que el alma de los difuntos se podía reencarnar, y renacer así, convertidos en un humano, un dios o un pájaro". (Knopfler, 2015, Pant.1). La Diosa Isis utiliza su espejo para localizar los pedazos de Osiris —despedazado por Seth— para recomponerlo y

devolverle la vida. El doctor Farabeuf funge como Seth e Isis cuando le muestra el clatro y le dice a su víctima que es la imagen de su vida. Farabeuf hace otra referencia con respecto a este tema al hablar del féretro de utilería colocado en el lugar del sacrificio: "Sirvió tal vez para la representación de una obra fantástica en que los muertos cobran vida en el escenario. Hoy cumplirá perfectamente la función a la que lo he destinado." (249).

Hay otro espejo que forma parte del fractal pero que es una de las herramientas del doctor Farabeuf. El speculum vaginal, "espejo vaginal; instrumento que expone el interior de la vagina al ensanchar su abertura" (102).

> Repase usted en su mente la lista del instrumental. Para ello puede usted emplear diversos métodos. Puede usted, por ejemplo, repasar cada uno de los instrumentos en orden descendente de tamaños: desde el enorme fórceps de Chassaignac o el speculum vaginal Nº 16 de Collin, hasta los pequeños catéteres y sondas oftálmicas o las tenacillas para la hemóstasis capilar o las afiladísimas agujillas hipodérmicas o de sutura. Puede usted cerciorarse, también, aplicando este método inversamente, es decir, por orden ascendente de tamaños. […] (102).

El propósito de este espejo es que ella también vea dentro de su aparato reproductor en el momento del sacrificio para que la visión del momento de su muerte sea completa, es decir, dentro y fuera de sí misma. La presencia de dicho instrumental es de la más alta importancia para mi hipótesis pues podría confirmar el nacimiento del ser sagrado. El doctor Farabeuf al introducirlo dentro de la víctima, aparte de ampliar la visión vaginal, también la está dividiendo desde su interior biológico con un objeto reflectante, o sea, que origina otro "punto de inicio" dentro del fractal.

No es un hecho fortuito que Elizondo escoja el cuadro de Tiziano *Amor sagrado y amor profano* como uno de los "límites" —es decir, una de las dimensiones reflejadas en el espejo infinito— del espacio del ritual. Es el símbolo con el que la "Enfermera" indexa, o al menos hace físico, el deseo carnal que le produce la simple llegada del cirujano al departamento:

> —«Es usted una persona en extremo meticulosa, doctor Farabeuf. Esa meticulosidad ha contribuido, sin duda, a hacer de usted el más hábil cirujano del mundo. ¿Está usted seguro de no haber olvidado *nada*? […]No se distraiga, usted, doctor, al hacer este inventario mental. No preste ninguna atención a esa bella mujer representada en el cuadro. Tenga cuidado, sin embargo, de no bajar la vista al suelo; los periódicos viejos que allí han sido extendidos podrían distraerlo igualmente. Usted quizá ya sabe por qué. (Elizondo, 2000: 102-103)

"La Enfermera" ha dispuesto periódicos para evitar que la sangre manche el piso o con el fin de no dejar evidencia de la ceremonia. Sin embargo, con sus comentarios se propone atraer la atención del cirujano en el cuadro y después en sí misma. El cuadro es una prefiguración del sacrificio. Con los periódicos amarillentos del suplicio simboliza la caducidad del ritual de Fu Tchu Li, por eso están en el suelo. Por eso aparecen ilegibles algunas partes, como en el edicto imperial, pues el paso del tiempo ha borrado las palabras, pero no las imágenes.

La composición artística de Tiziano conduce la vista a la mujer desnuda. Sostiene un incienso, ofrenda digna de los dioses que suelen disfrutar los amantes. De igual manera con la desnudez del otro. Esta mujer desnuda alza una ofrenda en dirección al cielo, el cual se cierne gustosamente sobre la vasija. Por ello tiene como plano de fondo prados y construcciones que simbolizan la fertilidad y lo doméstico: aquello natural y que no oculta nada. Observa a Eros mientras sostiene el ofrecimiento que es la desnudez del cuerpo —y por extensión la posibilidad de la posesión— y la esencia que sostiene. Representación de una de las características exclusivas del ser: el perfume del cuerpo, el olor[30].

> 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. […] 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. (Elizondo, 2000: 249)

[30] Como seres humanos modernos privilegiamos lo visual sobre otras sensaciones. Sin embargo, el conocimiento profundo sobre la fragancia particular de cada individuo es un límite que nos está vedado. Para percibir un aroma es necesario aproximarse al objeto del que se trata y que de preferencia este esté expuesto en su totalidad, si se trata de un cuerpo cuyas emanaciones no constituyen un olor fuerte.

En los rituales más importantes de las creencias religiosas de la actualidad —así como en las ceremonias ancestrales de las culturas egipcias e hindúes— las esencias e inciensos inundan la atmósfera para alterar la percepción de los participantes. Se condiciona el espíritu a abrirse a ser receptivo del ritual con ciertos olores como la mirra, el nardo, el azafrán, distintos tipos de incienso, la caña aromática, la canela y el aloe[31]. Las más antiguas tradiciones orientales sobre el arte amatorio privilegian el aroma como un elemento deseable para la consumación del acto sexual.

Del otro lado de cuadro hay una mujer virtuosa o que al menos oculta y guarda su pudor como una fortaleza o castillo. La rodea un cinto debajo del pecho y porta una pulsera de oro en la mano -signos de lo interno, de lo que tiene límite-. En el fondo está representado un camino dificultoso y ascendente que atraviesa un bosque —lo aterrorizador y desconocido—. La mujer vestida representa el alma, la discreción, la razón y lo oculto. Esta mujer incluso esconde sus manos: mantiene su desnudez dentro de un límite, sin embargo, luce un escote, lo cual es una comunicación de su sexualidad. En la pintura el rojo simboliza la pasión y es de una mayor proporción en el manto de su contraparte desvestida, no obstante, una parte de la vestimenta del amor sagrado es roja. Una de sus manos sostiene una rama arrancada, que pudiera interpretarse como la situación en la que se encuentra: apartada de la naturaleza, cubierta y limitada por la virtud y las normas sociales como la vestimenta. Con la otra nos señala discretamente la lápida en la que Eros introduce la mano. Al lado del dios se encuentra una platija lujosa que nos da la impresión de que antes contuvo un banquete con el cual el numen se satisfizo.

[31] Según la tradición hebrea son estos siete perfumes de los que gustan los amantes en *El cantar de los cantares*, una de las muestras más sobresalientes del deseo erótico en poesía.

En esta lápida o estanque sobresale una flor quebrada que de alguna manera nos da la impresión de la fugacidad de la belleza. En el inferior de esta construcción encontramos esculpidas dos escenas: en una de ellas un magnífico corcel —la potencia y la animalidad del acto sexual— se distingue al pasar victorioso y similar a las nubes del cielo. En la otra vemos cómo un sátiro azota a una doncella[32]: "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." (173)

Estas dos imágenes son divididas por una planta que de alguna manera las oculta. Planta que sostiene la mujer con vestido blanco, la cual nos dice en imágenes que el amor también se compone del lado oscuro, animal y violento del erotismo: del deseo que surge de contemplar un cuerpo desnudo, es por ello que su camino, su energía, siempre desembocará en un amor corpóreo y fugaz: profano.

Para la mujer del departamento la imagen que representa el cuadro de Tiziano es el instante preciso en que verá el reflejo de una existencia moribunda fusionándose con los elementos con que ha decorado la habitación —como el ideograma *liú*, la canción que se repite infinitamente, la fotografía y el espejo reflejando otro espejo—, los cuales, la ayudarán a reintegrarse a Fu Tchu Li, el concepto ideal que tiene sobre si misma cuando se sacrifica. Con ello se hará sagrada e infinita. Espacialmente hablando rebasará la simple imagen de una mujer en el espejo porque ella ya ha representado todas y cada una de las posturas del cuadro

[32] Eduardo Becerra en su edición de Farabeuf, afirma en una nota al pie de página que se trata de una obra griega del siglo III llamada *Sátiro danzante*. Sin embargo, la escultura a la que hace referencia la cita probablemente se trate de *El hermafrodita durmiente* de autor desconocido pero que fue descubierto y comprado por el Cardenal Scipione Caffarelli-Borghese, quien dentro de la villa de su propiedad destino una sala a la escultura y la llamó Habitación del Hermafrodita. Patricia Reveles la menciona en el ensayo *Para una lectura iconotextual de* Farabeuf *de Salvador Elizondo* como una referencia intertextual (Reveles, 2007: 3). *Amor Sagrado y Amor profano* al formar parte del fractal insinúa con este detalle la posibilidad de que el supliciado sea una mujer, logrando con ello un deslizamiento sobre el género de la víctima fundacional.

e incitará el deseo del doctor Farabeuf al recordarle sutilmente un elemento de su pasado: un pretexto para un gozo privado, algo presente y antiguo a través de un cuadro que representa mujeres legendarias como el que había en el anfiteatro de la morgue de la facultad de la Sorbona mientras el aprendía a aplicar su método a "toda aquella carroña tendida bajo la bóveda decorada con el lujo austero de aquellas mujeres quietas, infinitamente quietas, tan quietas como cadáveres vistos en un espejo, que Puvis de Chavannes había pintado[…]" (138) Este objeto plástico lleva por nombre *Le bois sacré* es un óleo sobre lienzo montado en una pared del Anfietatro de la Sorbona en París en 1887 (Arnal, 2016: 69-71)[33]. Llama la atención que Elizondo las describa como cadáveres vistos en un espejo pues está prefigurando el sacrificio de la mujer de París. Ella, quien sabe qué significa el mural de Chavannes para su sacrificador trata de evocarlo mediante el cuadro de Tiziano y el arreglo de su cabello.

> A Farabeuf seguramente le gustará este cuadro plástico que evoca otros tiempos, ¿no crees? Tú también amas representar este papel. Descúbrete un poco. Muestra la carne suave y blanquísima de tus hombros. Deja que tu pelo negro caiga sobre tu espalda desnuda; deja que ondee en la ráfaga como cabelleras de esas mujeres que están figuradas en la bóveda del anfiteatro en el que Farabeuf solía hacer sus prodigiosas disecciones, Así también, tal vez, tu presencia estará más de acuerdo con el verdadero carácter de la figura representada en este cuadro. Cobras con ello una significación que hace tu existencia más apropiada a la naturaleza de los acontecimientos que habrán de tener lugar esta noche. Llegado el momento, estas actitudes, estas representaciones de un hecho figurado, cobrarán un sentido diverso. Seremos quizá capaces de descubrir en su forma el significado que han tenido en nuestra imaginación. (249)

La mujer que se propone sacrificarse está hablando de las distintas etapas del sacrificio, al soltarse el cabello está confirmando que ella será el banquete y el receptor de la divinidad. Pero su prueba consistirá, al igual que Fu Tchu Li, en aguantar el dolor sin morirse antes de

[33] Patricia Reveles también menciona el mural en el ensayo *Para una lectura iconotextual de* Farabeuf *de Salvador Elizondo* (Reveles, 2007: 3)

lograr la apariencia más aproximada al supliciado, de ahí la intervención del doctor Farabeuf quien ciertamente logrará amputarla en el menor tiempo con la mayor perfección posible. A pesar de esto, el mismo médico le administra opio, para que coincida en el estado de conciencia alterada de la víctima fundacional. Así ella será tanto el cuadro, como la estrella, como el supliciado, pues al desdoblarse por la refracción sin fin de los espejos no estará limitada a un solo cuerpo.

Cabe señalar que el sudario en el cual está envuelta la mujer funciona como una especie de pantalla de proyección, similar a las empleadas en los cines, en donde por medio de la linterna mágica, el ideograma *liú* estará proyectado en el cuerpo de la mujer, así como en el Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf: "Al fondo de ese pequeño escenario improvisado he colocado el espejo y un cartón blanco de regulares proporciones sobre el que serán proyectadas las imágenes de la linterna mágica." (243).

2.4) El juego de espejos como espacio sagrado.

Mircea Eliade dice acerca del espacio sagrado:

> Hay, pues, un espacio sagrado y, por consiguiente, «fuerte», significativo, y hay otros espacios no consagrados y, por consiguiente, sin estructura ni consistencia; en una palabra: amorfos. Más aún: para el hombre religioso esta ausencia de homogeneidad espacial se traduce en la experiencia de una oposición entre el espacio sagrado, el único que es real, que existe realmente, y todo el resto, la extensión informe que le rodea. Digamos acto seguido que la experiencia religiosa de la no-homogeneidad del espacio constituye una experiencia primordial, equiparable a una «fundación del mundo». No se trata de especulación teológica, sino de una experiencia religiosa primaria, anterior a toda reflexión sobre el mundo. Es la ruptura operada en el espacio lo que permite la constitución del mundo, pues es dicha ruptura lo que descubre el «punto fijo», el eje central de toda orientación futura. Desde el momento en que lo sagrado se manifiesta en una hierofanía cualquiera no sólo se da una ruptura en la homogeneidad del espacio, sino también la revelación de una realidad absoluta, que se opone a la no-realidad de la inmensa extensión circundante. (Eliade, 2010: 17)

El escenario especular es la herramienta de la que la mujer que se sacrificará se valdrá para construir un espacio sagrado, un punto fijo que es el eje a partir del cual nosotros como

espectadores del ritual podemos orientarnos en la revelación de esta "realidad absoluta" que es la dimensión especular donde ella finalmente se fusionará con Fu Tchu Li. Es el espacio no-material del ritual, en contraste con el cuerpo de la mujer. Al añadir imágenes a su reflejo, como la instantánea de la sexta cuchilla, el símbolo *liú* y el cuadro de Tiziano, se desdoblará el espacio profano a una dimensión donde su *imago* coincida con su reflejo, es decir, que la fantasía dentro de sus ideas se corresponda con la realidad, aunque se trate de una imagen que únicamente habrá de observar durante un momento, el instante preciso en que ella muera.

El rito, al igual que la narración, procede por fraccionamiento y por repetición; no avanza, sino que, como las imágenes reflejadas, se transforma. Al fragmentar el relato de tal manera que incluso los detalles más insignificantes queden abarcados en el espejo, Elizondo logra una descripción del infinito. Al repetirlo implacablemente, el autor entrega al lector a un reacomodamiento minucioso, donde debe tapar los intersticios para reestablecer lo continuo a partir de la discontinuidad.

El rito siempre va detrás de un continuo vital; la continuidad de los reflejos infinitos del espejo, donde se hallan representados el sacrificio en el cuadro de Tiziano y el ideograma; la continuidad de la imagen (y la existencia) de la mujer del departamento en la forma sagrada de Fu Tchu Li; los ciclos de quietud y movimiento del I Ching y la formación del hexagrama sesenta y cinco, que supuestamente no existe, compuesto por una infinidad de reflejos donde la vida continúa después de la muerte y el tiempo es abolido en un instante siempre en fuga. El ritual no expresa una relación inmediata de la mujer con el mundo, sino a la inversa.

Otra de las leyendas que hay sobre los espejos, es que si uno sitúa un espejo frente a otro crea un portal infinito donde los espíritus pueden transitar libremente dentro del mundo de los vivos y su dimensión, la dimensión de los muertos. En distintos fragmentos del segundo capítulo se insinúa que el ser prodigioso resultado del sacrificio trasgrede el límite

del espejo para realizar la acción de admirar la fotografía, aunque su presencia no siga una lógica coherente en la temporalidad.

> Has caminado ya; saliendo del espejo ante mis ojos, has cruzado esta estancia umbrosa. Lo sé, aunque no pueda verte. Has caminado a lo largo del salón oloroso aún a los desinfectantes que él depositó sobre el mármol amarillento de la mesilla de hierro. Has caminado hacia el ángulo opuesto del salón sin mirarme al pasar frente a mí, como temiendo distraerte de esa faena equívoca que todas las tardes, a la misma hora, has realizado desde hace meses, desde hace años, ¿recuerdas…? (129)

Podemos deducir por el fragmento anterior que el ser sagrado sale del espejo minutos después de la muerte de la mujer, pues el olor a desinfectantes no se conserva durante espacios de tiempo muy prolongados. Ella no lo puede ver porque ya ha muerto. Sin embargo, lo pudo intuir en la misma habitación en un momento del pasado, o bien ha llegado al plano espiritual donde ya no requiere de las sensaciones producto del cuerpo para obtener conocimiento: ya es un ser sagrado. Se conjetura que no contempla su propio cadáver pues ya ha trascendido su forma humana. No obstante, repite la acción de contemplar la fotografía —como cuando estaba viva— a la cual califica de faena equívoca, lo cual indica que no logró exactamente el objetivo del ritual —desde su perspectiva mortal— o asoma la posibilidad de que, en efecto haya, originado un ser nuevo y autónomo e independiente cuya naturaleza dimensional no está condenada a imitar los movimientos de un cuerpo humano.

> Has caminado ya; saliendo del espejo has cruzado este salón oliente aún a los desinfectantes que él dejó olvidados sobre el turbio mármol de la mesilla. Has caminado lentamente hacia el pequeño armario que está junto al tocadiscos sin mirarme al pasar frente a mí. Has abierto uno de los cajoncillos y has sacado una vieja fotografía, manchada por la luz del tiempo. Mientras tanto él se preparaba para salir y, dejando olvidados ciertos instrumentos sobre la mesilla, guardaba cuidadosamente los demás en el viejo maletín de cuero negro. Largo rato te has quedado mirando ensimismada aquel rostro difuso grabado en la fotografía. Luego te dirigiste al teléfono. (135)

Una narración cronológicamente correcta y causal estaría ordenada de la siguiente manera: La mujer mira la fotografía y se decide al sacrificio; llama por teléfono al doctor Farabeuf;

se lleva a cabo el ritual donde ella abandona la vida; el doctor Farabeuf recoge sus herramientas, olvida algunas y abandona el departamento. Este fragmento es atemporal, o bien, sigue una lógica alienada en cuanto a la enumeración de los hechos pues la mujer aún no ha llamado al doctor Farabeuf y éste ya ha finalizado la intervención quirúrgica. En esta ocasión el ser que sale del espejo no mira a la mujer porque aún no está ahí su cuerpo sacrificado dentro del tiempo, pero sí dentro del espacio —como las respuestas del oráculo—. ¿Cómo es posible que esa presencia salga del espejo cuando aún su verdugo no ha sido contactado? El extracto anterior nos habla en distintos tiempos, haciendo hincapié en la conducta ritual de la mujer por admirar la fotografía, en la resolución aún no consumada de asesinarse. No obstante, se nos expone el descuido del doctor Farabeuf de extraviar parte de sus pertenencias.

El ser sagrado en el que ella se transmuta al sacrificarse está presente en todo momento pues no se rige por las normas temporales de un humano normal, sino que se compone de una actualidad infinita que transgrede la caducidad profana. Se le manifiesta a la mujer mediante el espejo y los juegos de adivinación antes, durante y después del sacrificio. *Farabeuf* no empieza *in media res* ni es una narración típica en el sentido de que no tiene tiempo, pero sí transitoriedad. Muchos de los fragmentos son variaciones de hechos sobre los cuales el autor pone énfasis —cuatro en general—: el rito del *lingchi*; el paseo de los amantes en la playa; el sacrificio del departamento del número 3 en la calle del Odeón; el interrogatorio que hace suponer la captura del sacrificador por las autoridades. El texto no está ordenado así, su disposición es accidentada y en muchos casos contradictoria. El capítulo segundo termina con: “Ahora puedes dejar de contar”. Esto nos indica dos eventualidades: que el tiempo se vuelve reversible y salteado, pues el ser sagrado tiene la capacidad de

desenvolverse en una temporalidad revertida e interrumpida, por lo cual contar es un acto trivial, pues el *tiempo sagrado* no es sucesivo sino continuo;

> El "retorno", la "regresión", implican en quien las realiza la aniquilación del cosmos y, en consecuencia, la "salida del tiempo", el acceso a la inmortalidad […] Así pues, la inmortalidad no puede obtenerse más que deteniendo el proceso de desintegración, hay que ir contracorriente y reencontrar la Unidad primordial inmóvil que existía antes de la ruptura. (Eliade, 2001; 23)

La otra posibilidad estipula que el ser sagrado es múltiple y su nacimiento inaugura universos paralelos que están representados en el mismo espacio dentro del relato, de esta manera es posible que ocurran incongruencias y variaciones de los mismos acontecimientos. Prueba de esto son los dos fragmentos que comienzan con "Has caminado ya, saliendo del espejo…" citados anteriormente. La hipótesis de los universos paralelos conectados a través del espejo explicaría por qué en algunos párrafos la Enfermera y la sacrificada son la misma persona mientras que en otros nos da la apariencia de que se trata de dos personajes independientes. Del mismo modo parecería aclarar la supuesta autoría del doctor Farabeuf de la instantánea del magnicida, pues se trata de un mundo paralelo creado a partir del anhelo de la mujer.

Hay otra circunstancia que apunta a que la entidad sacra es independiente del escenario especular. No es visible en circunstancias normales, sino únicamente con el espejo y en el siguiente caso en la fotografía:

> Lo que nos esperaba más allá, en el tiempo futuro, hacía que ese paseo a la orilla del mar tuviera un sentido especial. […]
>
> Hay en todo esto una circunstancia curiosa; un efecto que no puede ser explicado ni por la más extravagante teoría acerca de la técnica fotográfica. Cuando escalamos aquel farallón y nos sentamos sobre las rocas a contemplar el vuelo de las gaviotas y los pelícanos, 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 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? (118-119)

De nuevo nos enfrentamos a inconsistencias: tal pareciera que algo le responde la pregunta a la mujer a través de una fotografía. Esto tiene especial sentido en la expresión "lo que nos esperaba más allá, en el tiempo futuro", es decir, en la ceremonia sacrificial en París. La mujer de repente parece otra, como si ya hubiera sido poseída, además de que el ser superior le comunica la respuesta a su pregunta transgrediendo el tiempo y el espacio.

La estrella es un símbolo que relaciona con la muerte y en específico con el lugar de su propia muerte, la presencia le indica el lugar del sacrificio cuando ella pregunta "¿Dónde moriré yo?" Uno de los componentes del ente sagrado es esta mujer, esta fotografía es una profecía[34]. Con esta información sabemos que la señal para que ella fije el lugar y la hora de su muerte es la estrella de mar:

> Te detienes ante la ventana, a unos pasos de reborde. Suena en tus oídos una frase que se repite tediosamente como el tumbo de las olas y tratas al mismo tiempo de descifrar ese signo que tu dedo, impulsado por el deseo incontenible, trazó en el vidrio empañado. Crees de pronto haber descubierto su significado y balbuceas un nombre sin terminar de decirlo porque, en ese momento, de pie ante la ventana del lado derecho del salón, alguien te ha recordado a su vez, alguien que desde la calle y bajo la lluvia, quieto como una mancha negra dibujada en el vidrio, contempla fijamente la ventana del lado izquierdo e intuye tu presencia detrás de la fachada rugosa y carcomida, una fachada del más puro estilo *art noveau*, de aquella vieja casa.

[34] En la película de 2014 *Interstellar*, dirigida por Christopher Nolan, aparece un "fantasma", el cual se comunica tirando libros de una estantería. Cerca del final del filme se nos revela que Joe Cooper es la persona responsable por estos mensajes cuando entra a un agujero negro, a una dimensión superior. Así como la mujer de *Farabeuf* utiliza con el ente sagrado el espejo, de la misma manera en *Interstellar* Joe Cooper se comunica por medio de la biblioteca de su hija, dando la impresión de que está del otro lado, no del espejo sino de un lugar dimensionalmente particular. Al sacrificarse para que la científica Amelia Brand llegue al último planeta con posibilidades de vida, Joe Cooper es arrastrado al horizonte de sucesos de un agujero negro supermasivo. En vez de morir accede a una representación tridimensional de un tiempo y espacio infinitos de la habitación de su hija, para poder comunicarse a un instante en específico. La "dimensión superior o teseracto" de *Interstellar* sirve de buen ejemplo para la representación del espacio sagrado dentro del espejo en Farabeuf. Joe Cooper se consagra temporalmente al acceder al espacio sagrado pero no conserva el estatus de sobrehumano después de que las personas de cinco dimensiones lo sustraen de él porque aún conserva su cuerpo y no se funde en el todo como la mujer de *Farabeuf*, que al pertenecer a una dimensión superior es capaz de interactuar con las personas, sin embargo, se le concede el poder de transmitir mensajes a través de la singularidad gravitatoria con la cual manipula la gravedad en el cuarto de su hija.

> ¿Por qué te has detenido?, ¿por qué se ha congelado este momento?, ¿por qué lo has invocado mediante aquel garabato que tu mano trazó al azar sobre el vidrio empañado? […]. Alguien, en aquella inmovilidad tan súbita, barruntó tu cuerpo impreciso detrás de la ventana… (115)

No se trata de alguien desconocido y por la posición de la mujer en la fotografía tomada en la playa, se trata de ella misma proyectada por la entidad superior. El extracto anterior es clave, pues se trata de una manifestación de lo sagrado, una hierofanía, donde la mujer está desdoblada en el espacio sin la necesidad de un espejo, pero siguiendo el principio de paralelismo especular. Esta inmovilidad es algo por completo diferente a lo profano, pertenece a una realidad superior en el concepto de que es un reflejo que se anticipa en el tiempo y el espacio. Si bien no se descubre sino como una mancha negra dibujada en el vidrio, es por demás significativa para la mujer, quien en ese instante parece comprender lo que esta instancia le quiere comunicar.

Un teseracto o hipercubo es una figura conformada por dos cubos tridimensionales desplazados en un cuarto eje dimensional. Es un cubo de cuatro dimensiones espaciales desfasado en el tiempo, o sea, cada instante en que el cubo se movió, pero todos ellos juntos. Dado que nosotros somos seres de tres dimensiones sólo podemos observar una proyección incompleta del hipercubo. Únicamente lo veríamos (parcialmente) en el caso de que una de sus caras toque el espacio de tres dimensiones que habitamos en forma paralela a una de sus caras. En el capítulo diez del documental científico *Cosmos: un viaje personal*, Carl Sagan ofrece una explicación audiovisual de dicho concepto[35]. Cabe mencionar que el clatro posee

[35] "¿Qué hay de la cuarta dimensión? Para acercarnos, veamos un cubo, el cual podemos imaginar de la siguiente manera: tomamos un segmento y movemos en ángulo recto de sí mismo a una distancia equivalente y obtenemos un cuadrado. Mueve ese cuadro en ángulos rectos hacia arriba una distancia equivalente y obtienes un cubo. Ahora tomemos este cubo y proyectémoslo a una cuarta dimensión física: no al frente, no a la izquierda, no hacia abajo, sino en ángulos rectos a esas tres dimensiones, en cuyo caso crearíamos un hípercubo de cuatro dimensiones, que también es llamado teseracto. Dos cubos intrínsecos con los vértices conectados por líneas, todas las líneas del mismo largo y todos sus ángulos serían rectos. Aunque no podamos imaginar un mundo de cuatro dimensiones ciertamente podemos pensar en él." (Gregory, & Malone: 1980).

una estructura similar a la del teseracto en el sentido de que es una esfera que contiene otras esferas en su interior: es decir que es un objeto tridimensional que representa una cuarta dimensión espacial.

Cuando un objeto de cuatro dimensiones se proyecta en un mundo tridimensional únicamente podemos observar su sombra. La mujer que quiere sacrificarse únicamente percibe la presencia de la sombra proyectada a través los reflejos de su cuerpo en el espejo o los cristales de las ventanas. En *Farabeuf* el juego de espejos es un recurso para incorporar a la mujer dentro de esa dimensión espacial donde ella supone que se encuentra su otro yo, Fu Tchu Li.

> […]Hubiera corrido, hubiera tratado de escapar entonces hacia algo ilimitado, extenso, hacia un lugar en que nuestra presencia no fuera sino un punto infinitamente pequeño…
> Al pasar frente a mí, en el momento en que tu mano tocó la mía, había algo sagrado, algo infinitamente intocable y prohibido en tu mirada; el misterio de un momento agónico contenido en la fijeza de tus ojos que se dirigían tenazmente hacia aquella ventana… (190-191)

El escrito de Elizondo es una imagen confeccionada por distintas dimensiones (compuesta por un espejo infinito y otros símbolos agregados) donde se aprecian, en un espacio narrativo fragmentado, distintos movimientos de la mujer víctima y del doctor Farabeuf al mismo tiempo todos juntos. Sería para nosotros imposible acceder a esta imagen en cuatro dimensiones si Elizondo no la hubiera deconstruido literariamente. Las caras que componen este hipercubo son los escenarios especulares representados en fragmentos, como si cada porción de texto representase un plano espacio-tiempo dentro del reflejo infinito en el instante preciso en que el cuerpo mutilado de la mujer se erige como centro absoluto. No hay tiempo en una imagen y en el texto de Elizondo —que precisamente no se le puede llamar novela por ello—, porque no sucede nada en el sentido tradicional: el tiempo se encuentra estático.

> ¿Podría aparecer en un solo instante el sentido del momento preciso? Es inútil insistir, sólo la solución de los momentos se esclarece. Un momento sólo tienen sentido con relación a la

> totalidad de los momentos. No somos más que fragmentos sin sentido si no lo relacionamos con otros fragmentos. ¿Cómo podríamos reflejar el conjunto acabado? (Bataille, 2013: 210)

Una imagen de cuatro o más dimensiones es imposible capturarla con una cámara fotográfica, es por ello que la flexibilidad y los recursos de la escritura le permiten al autor lograr una exposición superior en términos representativos de los elementos que integran la totalidad dimensional propuesta. Mediante la literatura es posible representar espacialmente una cuarta dimensión: la suma de todos los tiempos gramaticales[36]. Ahora bien, para explicar esta afirmación se recurre a dos explicaciones: la primera de índole metafísico y la segunda de orden físico y matemático.

Se expuso la habilidad del espejo de mostrar los acontecimientos en el futuro, sin embargo, también existe la creencia de que un espejo mágico es capaz de mostrar al enamorado (Rank, 114). La mujer que se contempla en el espejo observa a Fu Tchu Li, no sólo está enamorada de él según el concepto narcisista, sino que además lo endiosa. Entonces, al contemplarse en el espejo ve detrás de su doble monstruoso a su alma luminosa-espíritu en distintos tiempos al mismo tiempo: ve la fotografía, que es un pasado porque Fu Tchu Li ya fue supliciado; se dilucida siendo ya un cadáver, reintegrada a Li, en el futuro; se observa siendo duplicada, por tanto, dividida en una imagen falsa y una imagen verdadera; incluso es capaz de intuir un futuro donde las autoridades poseen evidencias del sacrificio y llevan a cabo pesquisas e interrogatorios para capturar al responsable. Además de esto puede tener contacto con entidades sobrenaturales y hacerlas visibles. Incluso va más allá: por medio del teatro de espejos tiene la capacidad de habitar una cuarta dimensión espacial y eternizarse en

[36] En el texto aparecen las siguientes formas de tiempos gramaticales conjugadas, además de las formas no personales del verbo (gerundio, infinitivo, participio). Modo indicativo: Presente, pretérito perfecto, pretérito imperfecto, futuro imperfecto, condicional, pretérito perfecto compuesto, pluscuamperfecto, pretérito anterior, futuro perfecto, condicional compuesto. Modo subjuntivo: Presente, pretérito imperfecto, futuro imperfecto, pretérito imperfecto, pretérito perfecto, pretérito pluscuamperfecto, futuro perfecto.

el momento de su muerte. Ve más allá de lo aparente: Sánchez Rolón apunta en el artículo antes citado que también tiene la habilidad de observar realidades alternas. Todo esto lo percibe en el mismo instante, en un presente infinito que no transcurre, pues se trata de una destreza de la clarividencia del espejo mágico, de una visión. Esta visión es *Farabeuf*.

San Agustín en el capítulo undécimo de las *Confesiones* dice lo siguiente sobre Dios:

> Ni tú precedes temporalmente a los tiempos: de otro modo no precederías a todos los tiempos. Mas precedes a todos los pretéritos por la celsitud de tu eternidad, siempre presente; y superas todos los futuros, porque son futuros, y cuando vengan serán pretéritos. Tú, en cambio, eres el mismo, y tus años no mueren. Tus años ni van ni vienen, al contrario de estos nuestros, que van y vienen, para que todos sean. Tus años existen todos juntos, porque existen; ni son excluidos los que van por los que vienen, porque no pasan; más los nuestros todos llegan a ser cuando ninguno de ellos exista ya. Tus años son un día, y tu día no es un cada día, sino un hoy, porque tu hoy no cede el paso al mañana ni sucede al día de ayer. Tu hoy es la eternidad; por eso engendraste coeterno a ti a aquel a quien dijiste: Yo te he engendrado hoy. Tú hiciste todos los tiempos, y tú eres antes de todos ellos; ni hubo un tiempo en que no había tiempo. (San Agustín, 2010: 75)

Se entiende que Dios, al ser eterno, se encuentra en un tiempo detenido. Si nosotros percibimos el tiempo desde la linealidad se debe a que somos finitos y moriremos algún día, nuestro tiempo "pasa" y es irreversible. Se comprenderá que Dios, al ser omnipresente, es capaz de ver todo el espacio al mismo tiempo y al estar fuera del tiempo mortal también puede observar todos los tiempos en un presente sempiterno. Ver a Dios en su totalidad involucraría ver todos los tiempos y espacios en el mismo instante, incluyendo posibilidades y mundos paralelos. El Fu Tchu Li endiosado por la mujer no es tan vasto porque no está presente en todo el espacio, pero si es eterno en el sentido de que está fuera del tiempo mortal. Cuando la mujer se ve en el espejo está viendo la sacralización del otro, es decir, en el espejo están contenidos todos los tiempos de los acontecimientos de *Farabeuf* dentro de un mismo espacio.

> Historia sin progreso, el progreso histórico no existe; hay un simple presente perpetuo, la repetición de una serie de actos rituales. Identidad de los lugares y de los seres a través del espacio y el tiempo […] Y todo ello desembarca en una visión absoluta, construida a base de estas visiones parciales y estos ciclos que se repiten, visión que el Narrador ha tenido o cree haber vislumbrado (no lo sabemos bien a punto fijo, y en todo caso, no hay palabras para expresarla, si es que de veras las ha tenido) (Durán, 1973:109)

Posiblemente todo lo que está descrito en el texto es una visión de la mujer que se mira en el espejo cuando en su reflejo contempla a Fu Tchu Li, no importa en qué instante porque al ser un espacio sagrado el tiempo mortal queda anulado. Si a ello sumamos la eventualidad de que el alma de la mujer ya fusionada con el espíritu de Li permanecen dentro del espejo —recordemos que es un artefacto con la capacidad de almacenar "energía" y de anclar las almas a un lugar— entonces es posible elucidar quién es el narrador o enunciador de *Farabeuf*: Una entidad presente en distintos tiempos que se encuentra contenida en un objeto con la capacidad de revelar aspectos ocultos. Dentro de la terminología de Mircea Eliade una hierofanía es "algo sagrado que se nos muestra" (Eliade, 2010: 11). Eso es el escrito de Elizondo, la revelación de algo sagrado contenido dentro de una dimensión especular, el narrador no es el espejo sino la singularidad dimensional de la cual forma parte el ser sagrado, el cual, por cierto, pertenecería a una cuarta dimensión espacial que no podríamos percibir a menos que parte de él se asomara al espacio de tres dimensiones que habitamos por medio de algún objeto reflectante.

Para ahondar en el tema de otra dimensión espacial se exponen temas de la geometría de los fractales. Benoit Maldembrot, matemático polaco famoso por el descubrimiento de la geometría fractal[37], nombra como "dimensión fractal" a un exponente que demuestra cuán

[37] Un fractal es un objeto geométrico cuya estructura, ya sea básica, fragmentada o irregular se repite a diferentes escalas, los cuales se caracterizan por los infinitos detalles, infinita longitud, autosimilitud y se pueden generar por reiteraciones.

completamente es capaz un fractal de llenar el espacio conforme se amplía a escalas más y más finas, es decir, cambia su dimensionalidad conforme nos acercamos a él.

Por ejemplo, la dimensión de un ovillo de hilo desde lejos luce como un punto, o sea, la dimensión cero. Al acercarnos a él se torna un objeto tridimensional. Si lo desenredamos advertimos que se trata de un hilo, de una línea de lana curvada sobre sí misma, es decir, una línea de una dimensión conforma un objeto de tres dimensiones. Sin embargo, si miramos desde un microscopio la composición del hilo, veremos hilachas finas y el ovillo vuelve a ser unidimensional. Su supuesta dimensión depende de nuestra proximidad (Brigs y Peat, 1990: 94-95). El escenario especular de *Farabeuf* está dentro de un espacio tridimensional, donde están presentes imágenes y símbolos bidimensionales como la instantánea de Fu Tchu Li y el signo *liú*, se duplican a distancias equivalentes y forman una cuarta dimensión. Se trata de una "dimensión fractal" pues la fotografía, imagen de dos dimensiones, cambiará a tres cuando se corresponda con el cuerpo de la mujer y el reflejo de ambas quedará infinitamente "atrapado" en la cuarta dimensión, el nuevo orden que surge de las iteraciones del espejo.

> Al comprender que los fractales se generan mediante iteraciones simples, Mandelbrot sintió la inevitable compulsión de practicar su geometría iterativa en el universo de la matemática pura. Mandelbrot dice que en 1980 recibió inspiración para ello al leer algunas referencias, en una vieja biografía de Poincaré, acerca de un problema que una vez había enfrentado el fundador de la dinámica no lineal. Mandelbrot abordó el mismo problema usando su nueva geometría fractal. […] Mandelbrot empezó iterando una expresión algebraica simple en un ordenador. Esto lo lanzó en un viaje hacia la infinita lista bidimensional de números llamada plano complejo. El conjunto de números complejos que Mandelbrot exploró en este plano se llama desde entonces "conjunto de Mandelbrot" y se lo ha bautizado como "el más complejo objeto de la matemática". (Brigs y Peat, 1990: 96).

La descripción del origen de conjunto de Mandelbrot es similar al cómo se origina el espacio sagrado en *Farabeuf*, sólo que en matemáticas esta particularidad espacial se le denomina "plano complejo". El conjunto de Maldelbrot se puede explorar de manera gráfica a través

de la computadora gracias a un programa que representa la ecuación visualmente como un espacio infinito de paisajes compuesto por fractales. Este tipo de conjunto nos permite explorar espacialmente la dimensión fractal que se origina al poner un espejo enfrente de otro si nos pudiéramos desplazar en una cuarta dimensión espacial, es decir, si tuviéramos la capacidad de trasladarnos dentro de la infinita iteración de reflejos en todas las direcciones al mismo tiempo, o sea, que simula un movimiento que no depende de un cuerpo tridimensional.

> Sintonizar las cifras de la ecuación es como sintonizar los mandos de una nave espacial, y envía la iteración hacia una coordenada formada por la intersección de dos partes que, por razones históricas, se llaman "real" e "imaginaria". Todo número complejo está compuesto por estas dos partes. Y todo número complejo se puede representar mediante un punto en el plano complejo. Es como encontrar Phoenix, Arizona, en un atlas hallando la intersección de la letra J con el número 10. La principal diferencia es que en el plano complejo la cantidad de intersecciones posibles es infinita y las partes reales e imaginarias de las coordenadas pueden ser números enteros, positivos, negativos o expansiones decimales. […] En la pantalla del ordenador, que registra el paisaje numérico en que entramos, el conjunto de Mandelbrot aparece primero como un objeto ominoso, verrugoso y negro que flota dentro de un conducto circular y sin fondo de puntos sobre el plano complejo. El programa que guía el viaje toma un número complejo y lo itera hasta mil veces. ¿El número permanece esencialmente igual a través de las iteraciones, se aproxima al infinito u oscila en el medio? El programa está instruido para colorear o sombrear cada punto de la pantalla de acuerdo con las respuestas que halla a estas preguntas. (Brigs y Peat, 1990: 97-98).

En el plano complejo del espacio sagrado de *Farabeuf* la cantidad de intersecciones también es infinita —para nosotros pareciera ser finita porque carecemos de las características espaciales para podernos mover libremente dentro de ese espacio pues estamos anclados a un punto que es donde “abrimos” el portal, o sea, en el espacio circundante a los dos espejos—. Dentro de esta dimensión también se comprende lo que hay fuera de ella y también la integra. Es decir, aquello que el espejo refleja: el mundo de tres dimensiones que habitamos y las posibles realidades alternas cuya dimensionalidad es imposible de determinar pero que,

sin embargo, es posible especular que puedan tener un objeto reflejante como un cristal o un cuerpo de agua. La gama de posibilidades es infinita, de ello se vale Elizondo para hacer que nos cuestionemos acerca de quién es el reflejado y quien es "real". ¿Cómo podríamos determinarlo si estamos limitados a estas tres dimensiones porque dependemos de un cuerpo? ¿Qué ocurriría si se pudiera trasgredir el paralelismo especular? Este último es una condición de la imagen dentro de nuestra dimensión en el espacio que conocemos, por lo tanto, es una noción parcial pues *Farabeuf* apunta la posibilidad de una excepción utilizando el tópico del doble monstruoso.

La representación gráfica del conjunto de Maldelbrot es espacialmente infinita, no importa hacia qué punto nos desplacemos, si seguimos explorando y aumentando la imagen los fractales continúan de manera sempiterna. Es una cuestión muy peculiar la simetría fractal: Carl Jung expone que dichas imágenes son arquetipos en el inconsciente colectivo de la humanidad (tales como las mandalas y el ying y el yang) donde en el centro figura el sí-mismo que el sujeto trata de perfeccionar en la individuación, esto apunta a que instintivamente expresamos nuestras intuiciones acerca de la totalidad espacial y la interconexión de los componentes del universo con motivos gráficos. los cuales están presentes en muchas culturas alrededor del mundo. El espacio sagrado en *Farabeuf* es una representación simbólica espiritual y ritual del macrocosmo y del microcosmo. Estructuralmente el espacio sagrado, el soporte del "universo" —los dos espejos— representan un círculo dentro de una forma cuadrangular, las paredes del departamento en París. Sobre esta conjetura René Jara apunta en su estudio *Farabeuf: estrategias de la inscripción narrativa*:

> Cabe observar que en esta proporción no es solamente el espejo el que representa las huellas del paso del tiempo, sino que la totalidad del universo representado, en este caso, la habitación

> misma, a la que, en perspectiva de monumentalidad se atribuyen las características del objeto reflejante —con lo que este último se hace reflejado— con lo cual se logra la identificación lingüística del recuerdo y del lugar y la imagen especular del lugar (Jara, 1982: 50)

Esta explicación apenas nos acercaría a la experiencia de la mujer dentro de la dimensión en los espejos, la narración de Farabeuf se centra en la construcción del pilar de soporte de este espacio sagrado, el momento en el que se "abre" presuntamente es aquel instante en que la víctima sacrificada en la mesilla de mármol pierde la vida, instante que es capturado por medio de esta fotografía de cuatro dimensiones donde además de eternizar la imagen también se preserva el alma junto con el espíritu y la forma de Fu Tchu Li. Es decir, se recupera la unicidad del ser y, por lo que indica simbólicamente el escarabajo, se nacería de nuevo, no sabemos a ciencia cierta bajo qué condiciones, aunque se apunta a una especie de inmortalidad incorpórea, pero cerca del mismo lugar como parece indicar el siguiente segmento:

> Lentamente, como quien teme turbar la precaria suspensión del polvo en los haces de luz dorada que se filtraban a través de los desvaídos cortinajes de terciopelo, hubieras caminado, sí, lentamente, hacia aquella ventana o hacia aquella mesilla de hierro en que los instrumentos ensangrentados yacían abandonados al óxido paulatino de los años y al pasar frente a la mesilla para dirigirte al otro extremo de aquel salón lúgubre, habitado en ese instante tan sólo del sonido moribundo de tus pasos, tu pie hubiera golpeado distraídamente la base de hierro de la mesilla, produciendo un ruido impreciso que, a espasmos, se hubiera adentrado en el oscuro corredor, diluyéndose poco a poco en toda la casa hasta perderse luego en el último cuarto, hasta trasponer la última puerta, hasta turbar la superficie del agua estancada en ese depósito situado al fondo del pasillo en el que unos algodones impregnados de ácido crómico difundían, sí, lentísimas manchas anaranjadas mientras giraban como lotos putrefactos, despidiendo veneno en un estanque de agua amarillenta, turbia… (129)

Asistimos a un tipo particular de desplazamiento en el cual "hubieras caminado" indica que ella ya no posee dicha habilidad porque ya está muerta, sin embargo, se menciona que tiene pies y que su cuerpo es capaz de interactuar con objetos. Aquí el tiempo ya ha transcurrido lo suficiente como para que los instrumentos ensangrentados se hallan oxidado

paulatinamente con los años. En la edición de Cátedra de *Farabeuf* que cito aparece una nota al pie donde se aclara que el ácido crómico es un "ácido de cromo, metal que se emplea para cubrir metales oxidables" (129), es decir, que se agrega una capa de este material al instrumental quirúrgico para alargar su vida útil, por lo tanto, el tiempo de oxidación es mayor al de cualquier metal expuesto al oxígeno. Han pasado muchos años desde que los instrumentos se ensangrentaron y este ser se manifiesta en superficies reflejantes: "hubieras caminado hacia aquella ventana o hacia aquella mesilla de hierro" no expresa una sola dirección, si recordamos, el cristal de la ventana refleja la mesilla de mármol. El lugar está "habitado en ese instante tan sólo del sonido moribundo de tus pasos" es decir que no hay nadie además de esta presencia que es capaz de producir sonidos, "ruidos imprecisos". No se trata de la mujer porque ya han pasado años desde que ella murió. Pudiera tratarse del doctor Farabeuf, pero Elizondo suele nombrarlo cada vez que aparece, además de la manera en que está enunciado el hecho, —con el pretérito pluscuamperfecto del subjuntivo que expresa acciones que tienen lugar antes de un momento determinado del pasado o acciones que podrían haber tenido lugar en el pasado de otras circunstancias— apunta a que no se trata de la presencia del cirujano. Esas "otras circunstancias" nos hablan de algo sagrado o de un ente que pertenece a un orden lejano al de la realidad natural, pues el ruido que produce es el que se escucha en la habitación antes de que llegue el Doctor Farabeuf con la Enfermera que, como se ha expuesto, sería posible se difundiera en dos tiempos: este futuro donde el departamento está deshabitado y por otro lado el pasado donde se escucha el ruido de un sonido, "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." (99) Por las características del ser sagrado, el cual está presente en todos los tiempos de

Farabeuf y además permanece cerca del espejo, este ruido pudiera tratarse de otra manifestación además de la visual en superficies reflejantes.

Si bien explorando el conjunto de Maldembrot podemos tener una experiencia dimensionalmente cercana al movimiento en cuatro dimensiones a través del infinito matemático de ninguna manera es idéntico al viaje dentro del espacio especular donde aparte de una cuarta dimensión también es posible sustraerse de la temporalidad profana y por último una de las "paredes" de dicho espacio es un objeto con la capacidad de revelarnos más allá de lo evidente. Ella queda integrada en dicho espacio sagrado. El Capítulo VIII finaliza de la siguiente manera:

> No pensaste jamás que tú —cuántas veces habrá que repetirlo para creerlo—, que tú *y yo* no éramos más que el reflejo de esos seres turbios que amaban contemplar sus rostros en este espejo, que deseaban ser nosotros, *su reflejo*. No pensaste jamás que ese espejo eran mis ojos, que esa puerta que el viento abate era mi corazón, latiendo, puesto al desnudo por la habilidad de un cirujano que llega en la noche a ejercitar su destreza en la carroña ansiosa de nuestros cuerpos, un corazón que late ante un espejo, imagen de una puerta que golpea contra el quicio mientras afuera, más allá de sí misma, la lluvia incesante golpea en la noche contra la ventana como tratando de impedir que tu última mirada escape, para que nuestro sueño no huya de nosotros, y se quede, para siempre, fijo en la actitud de esos personajes representados en el cuadro: un cuadro que por la ebriedad de nuestro deseo creímos que era real y que sólo ahora sabemos que no era un cuadro, sino un espejo, en cuya superficie nos estamos viendo morir. (242)

Quien enuncia es al mismo tiempo el reflejo de los participantes del ritual y por otra parte es el *lugar* quien pareciera hablar. "El espejo son los ojos y la puerta es el corazón" nos habla de una especie de ente cuyos órganos o componentes son objetos inanimados cuyas percepciones provienen del espacio. Pero este ser está íntimamente relacionado con la mujer: el espacio sagrado y ella tienen una relación de paralelismo especular.

Como se ha demostrado, ella no sólo forma parte del espacio sagrado, al originarlo y habitarlo cuando se transmuta en un ser divino —pues renace en una forma no humana, sino

que, al parecer, vuelve a la vida como parte del *lugar*—, sino que ella *es* el espacio sagrado. Por ello cuando se le toma una fotografía en la playa ella aparece en la ventana del salón porque la fotografía revela su verdadero ser, el cual transgrede las normas profanas del tiempo y del espacio, pero que únicamente se puede asomar a esta dimensión por medio de un reflejo: "¿Por qué entonces, cuando la película fue impresa, aparecías de pie frente a la ventana de este salón?" (119). Fotografiar su cuerpo requiere que surja en la imagen el lugar sagrado en donde permanecerá su alma, porque la fotografía sí es capaz de revelarle su verdadero ser completo y eterno.

Pero para que este ser sagrado pueda ser revelado necesita de dos componentes: la mujer, que junto con el espejo y la dimensión espacial fueron el tema de estudio de este capítulo, es decir, los elementos intratextuales que pertenecen a la ficción. El otro componente es la fotografía de Fu Tchu Li, que es un referente que existe en la vida real, es decir, un elemento extratextual. Recordemos que para la mujer el espejo y la fotografía son la misma cosa. Pero para nosotros, que pertenecemos a una dimensión espacial estable, Francia y Pekín son dos lugares muy lejanos. La mujer, al momento del sacrificio, tiene el espejo en su campo de visión, pero sin la existencia de la fotografía del supliciado ella no podría ni siquiera visualizarse extraña e incompleta. De hecho, ni siquiera se imaginaría el suplicio que tanto desea, ni lo ejecutaría como una ceremonia si no conociera la naturaleza ritual del *lingchi*.

> […] *Farabeuf* se plantea como un *rito* que permite la reconstrucción del instante hasta en sus más mínimos detalles gracias al empleo adecuado de los diversos mecanismos de la memoria, así como de la participación activa del lector. Se trata, pues, de un proceso arduo en el que se distinguen dos momentos: el primero […]implica la fragmentación del suceso que se narra, del mismo modo en que el cuerpo del supliciado es sometido por el verdugo a un lento e implacable desmembramiento. El segundo momento se refiere a […]qué es en la mente del lector en donde se va a realizar la reproducción visual de un instante determinado a partir de la unión y el reordenamiento de los fragmentos que se hayan, en aparente caos, dispersos en el texto. […]revelado de una fotografía, ya que la imagen que se intenta producir es borrosa al principio,

> pero conforme avanza la lectura ésta se va volviendo más nítida y clara. De esta manera, el lector participa en un rito que consiste en" sólo mirar"; […] asiste al desmembramiento de la víctima (la imagen en este caso) para que, como resultado final, esta puede reconstruirse y fijarse en su mente para siempre. (De Teresa, 1996: 31)

El lector reconstruye la imagen de cuatro dimensiones, la visión dentro del espejo, a partir de los fragmentos en aparente dispuestos a lo largo del texto, en un ritual que consiste en *revelar* esta imagen, la cual es en sí misma un reflejo del ser sagrado, cuya presencia es borrosa en principio pero se torna nítida y evidente al rememorar el cuadro de Tiziano, una de las claves de este enigma.

Conclusiones.

Farabeuf es una fotografía literaria de un instante preciso, el instante del sacrificio. El acceso a esta imagen resulta dificultoso, pues no es inmediato como contemplar la instantánea de Fu Tchu Li.

> […] he tratado de encontrar los procedimientos de composición que utiliza Salvador Elizondo en *Farabeuf* para producir una imagen visual a partir de la escritura en la mente del lector y de esta manera, eternizar un instante preciso. *Farabeuf* se acerca a la fotografía y a la escritura china en su afán de retener el tiempo mediante imágenes visuales, y su diseño responde a la búsqueda de este efecto específico. […]Elizondo resuelve los conflictos que se suscitan de manera muy inteligente y yo creo que en gran medida supera las limitaciones que en principio la escritura y el género le imponen para conseguir un efecto esencialmente visual y plástico. (De Teresa, 1996: 109)

Elizondo no eligió al azar la forma en la que escribió *Farabeuf,* que es una representación literaria del ritmo de un ritual donde el tiempo se aliena para dar privilegio al espacio donde lo cotidiano y lo sagrado conviven. Cuando comenzó la etapa de investigación de esta tesis se proponía ahondar en el tema del tiempo pero se privilegió el *espacio sagrado* y la experiencia ritual como alternativa a la cuestión de por qué el texto está configurado a la manera rítmica y repetitiva de un ritual.

Farabeuf es un texto que es imposible entender a través de la lógica, sino que es necesaria la experiencia ritual que constituye leer el texto y acercarse a la fotografía del supuesto Fu Tchu Li. No fuimos capaces de establecer la verdadera identidad de dicha persona ni el porqué de su sentencia debido a que el material es demasiado antiguo. Este pormenor ilustra a la perfección el mecanismo de sustitución del sacrificio, esa cierta ignorancia que tenemos sobre la víctima de la instantánea de la sexta cuchilla. Elizondo hace de una muerte temible algo formidable, la dota de un sentido estético que difiere a la

apreciación que tenemos de la tortura como algo que resulta horripilante. Elizondo le otorga al supliciado un carácter mesiánico y femenino por parte de una de las voces narrativas.

Los tres niveles cósmicos[38] presentes en *Farabeuf* dentro del espacio sufren una ruptura, una singularidad que se expresa mediante algo "fuera de las leyes naturales" para la conformación del ser divino: el cuerpo de la mujer que se encuentra en el cuarto del juego de espejos en el nivel más terrenal e inmediato, en la región celeste tenemos las respuestas del Tao a través de las tres monedas y en el mundo de los muertos están los espíritus de la güija entre los que se encuentra el espíritu del supliciado.

En la foto de la sexta cuchilla están presentes estos tres niveles cósmicos de los que habla Mircea Eliade cuando hay una hierofanía en el espacio: hay una ruptura de la continuidad espacial donde parece que la tierra, el cielo y las regiones infernales se coordinaran para que Fu Tchi Li se manifieste como una entidad sagrada. El nivel cósmico al cual pertenecen los mortales y "las causas naturales", la tierra, está representada por el cuerpo del falso Li, los verdugos y la muchedumbre, es decir, el mundo material. Todas las fotografías y representaciones gráficas del suplicio de los cien cortes se sitúan en un espacio exterior para que el cielo y las divinidades atestigüen el acto de justicia al castigar a los infractores de los delitos más graves. El lugar donde se plantó la estaca, al aire libre, apunta a que los príncipes mongoles querían exponer este acto de justicia al plano divino. La mirada del supliciado al momento de morir es al cielo, al mundo espiritual. Se sobreentiende la presencia del mundo de los muertos pues no hay manera posible de que un hombre sobreviva a tal tortura. La fotografía del falso Fu Tchu Li también constituye para Georges Bataille un

[38] Allí en donde por medio de una hierofanía se efectúa la ruptura de niveles se opera al mismo tiempo una «abertura» por lo alto (el mundo divino) o por lo bajo (las regiones infernales, el mundo de los muertos). Los tres niveles cósmicos -tierra, cielo, regiones infernales- se ponen en comunicación. (Eliade, 1998: 32)

espacio sagrado desde esta perspectiva. A diferencia del *lingchi,* el ritual del departamento en París constituye en un espacio cerrado porque el propósito de éste es de naturaleza interna: que la mujer se reencuentre con su verdadero yo.

El montaje de los espejos permite sustituir la multitud que atestigua el ritual. Ella, al entrecerrar los ojos y ver su reflejo infinito intercambia el morbo de una muchedumbre desconocida al de una aglomeración de sí misma deseante del momento cumbre en el que su cuerpo se corresponda con el de Fu Tchu Li. Su ceremonia comienza ahí, en el instante en que ella es su propia multitud, cuando ya está amordazada a la mesilla de mármol y el doctor Farabeuf se encuentra preparándola con la instantánea y el clatro para que ella se sumerja en un estado onírico donde pueda convencerse a sí misma de que es el supliciado y con ello esté lista para dejar su cuerpo inauténtico.

El cuarto donde ella está dispuesta a entregarse a su verdugo, en una posición que recuerda tanto al supliciado como a la estrella de mar, está diseñado para que ella se vuelva ilimitada e infinita. Eterna, tal vez, si queremos concederle el hecho de que se sustrae del tiempo profano en el instante en que muere. Es un ser sagrado en este aspecto. Ahora bien, he postulado que dicha entidad descomunal está antes del ritual en la misma habitación e incluso se manifiesta de alguna manera en una fotografía que los amantes toman durante su paseo en el mar, lo que quiere decir que su nacimiento fue la muerte de la mujer, lo cual es una paradoja temporal[39].

[39] Algo similar ocurre en el cuento "Todos ustedes, zombies" de Robert A. Heilen, publicado en 1959 donde el protagonista nace mujer, luego se convierte en hombre y se insemina a sí misma para darse a luz, mientras es empleado del Buró Temporal, que es una organización gubernamental que controla y regula los viajes en el tiempo. De esa forma resulta que Jane es su propia madre, su propio padre y el barman que lo enlistó en el Buró Temporal. El cuento trata la clásica paradoja temporal de la predestinación, la cual plantea que no se originan líneas de temporales alternas, sino que todo conforma parte del mismo continuo de tiempo. En la mayoría de estas historias, una persona viaja al pasado para rellenar su rol en un evento que ya ocurrió y que no podría ser de otra manera distinta. Dentro de esta teoría el ser sagrado de *Farabeuf* viaja al pasado para revelarse a la Enfermera dentro de la misma línea temporal. "El solipsismo es la creencia filosófica que uno es la única

¿Por qué en *Farabeuf* no se narra puntualmente el sacrificio que efectúan los protagonistas? El procedimiento quirúrgico que es un homenaje al *lingchi*, al igual que la instantánea de la sexta cuchilla, se nos presenta o a punto de iniciar o ya terminado. Recurso del autor para conferirle un carácter sagrado mediante el desconcierto que supone en el lector no alcanzar el instante supremo, el cómo se trasmuta el significado de la carne. Pareciera que en cada ocasión en que el rito está a punto de comenzar se nos regresa a otra instancia, a pesar de todos los preparativos, como el que ella esté amordazada e impedida de movimiento. Mediante la omisión de los momentos cruciales del rito —que serían los cortes primero en el área de los senos y luego en las extremidades hasta el instante preciso en que ella muere reflejada infinitas veces —, Elizondo logra que el lector se intrigue en la parte de la trama que falta. "¿Nos vemos a nosotros mismos al mirar el texto, o sería más bien que el texto es el que se ve en nosotros? ¿No es lo que decían los místicos cuando se referían al abandono, a la fusión con la nada, con la suprema Voluntad, la vuelta al Ser?" (Orizaga, 2007, Pant 1)

El estudio del ritual del sacrificio en el departamento número tres de la Rue de l´Odeón con teorías antropológicas y sociales resultó en un enriquecimiento del tema del texto: el cuerpo sacrificado es un medio para la comunión con lo divino por medio del orgasmo existencial. *Farabeuf* trata de una imagen superdimensional —la que excita a la mujer— fuera de la temporalidad profana con la capacidad de representar distintos tiempos simultáneamente. Llegar a la contemplación de la susodicha imagen es el producto del rito. La *forma* del texto representa el juego de espejos: cada fragmento es un plano dimensional dentro del infinito de reflejos que llevan un *ritmo* que normalmente llevan los rituales, de

---

persona que existe en el mundo. Esta idea metafísica plantea que uno solo puede confirmar su propia existencia, y que lo externo podría ser sólo un estado mental del propio yo. Heilen era amante de esta temática y la aplicó en este relato y en muchos otros." (Sivory, Pant. 1, 2014).

repetición de las mismas fórmulas hasta llegar a un clímax, que es el momento del sacrificio. La singularidad de dicha visión es que al tratarse de una mujer moribunda contemplando su reflejo, esta apenas y dura un instante, el instante entre la vida y la muerte. La narración, al igual que observar cualquier imagen, sólo dura un instante:

> La primera apelación al "Recuerdas" ya es la entrada final y definitiva, la verdad absoluta allí dentro. La narración sólo es este instante del "Recuerdas". Se narra el momento del olvido, la probabilidad de encontrar el lugar exacto en que se guarda; lo que menos importa es si realmente se registra todo con certeza sino la borradura, porque es evidente que la *novela* no desea hacerlo. (Serratos, 2010:109).

En seguida, irremediablemente vendrá el olvido pues no tenemos ninguna información acerca de que el ser sagrado recuerde los acontecimientos que lo originaron.

> En Farabeuf todo apunta a la aniquilación. La mujer, símbolo del mundo, debe escribirse para destruirse. Elizondo llegó al límite de la memoria, allí donde se desvanece toda arquitectura carnal y se entra en la oscura noche del olvido. Al final lo que permanece es el olvido. Salvador Elizondo siempre lo ignoró sabiamente. Por eso lo narró. Renunció al registro de la memoria para ocuparse de su desvanecimiento, del olvido de la memoria. Una crónica del olvido, no como acontece atrapada en la estructura de la memoria, si no como irrecuperable, el dato ignorado cuya existencia depende de su secreto. Guardado ahí en donde sabemos que *no existe*. (Serratos, 2010:112-113)

Al ahondar en la ejecución del *lingchi* fui capaz de establecer qué ocurre en el departamento parisino. Esta tesis es un intento por ordenar e ilustrar aquello que Elizondo sugiere que le ocurre al cuerpo de “la Enfermera” por la acción del doctor Farabeuf. Explico los mecanismos psicológicos complejos mediante los cuales la víctima decide inmolarse voluntariamente, negándonos a la visión reduccionista de diagnosticarle “locura”. La modernidad ha reducido nuestras posibilidades de interactuar con el fenómeno del sacrificio. De hecho, se ha perdido cierto interés por desarrollarnos en el plano espiritual. Los placeres miméticos inmediatos logran distraernos en buena parte de la búsqueda de nuestra individualidad. La mujer que anhela el sacrificio está ejercitando la libertad de acción en su

más letal extremo. Resulta apasionante la fe que trasmite, ella cree que alcanzará un plano espiritual más elevado al reunirse con su complemento. Incluso el dolor, el sufrimiento y la muerte parecen un precio insignificante comparado con la posible recompensa que involucra entrar en el “estado de gracia” placentero.

BIBLIOGRAFÍA

Alberoni, Francesco (1994): *El erotismo*, Barcelona, Editorial Gedisa.

Bataille, George (2014): *El erotismo*, México, Tusquets.

--(2001): *La felicidad, el erotismo y la literatura,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

-- (2013): *Las lágrimas de Eros*, México, Tusquets.

Becerra, Eduardo (2000): "Introducción" en Elizondo Salvador: *Farabeuf,* Madrid, Cátedra.

Belmonte Carmona, Marisa (2005): *Diccionario de Mitología. Dioses, héroes, mitos y leyendas*, Madrid, Editorial LIBSA.

Blanco, José Joaquín (1982): *Crónica de la Literatura reciente en México 1950–1980*, México, INAH.

Bioy Casares, Adolfo (2007): *La invención de Morel,* Madrid, Cátedra.

Borges, Jorge Luis (1941): "El jardín de senderos que se bifurcan" en Seymour, Menton (2005): *El cuento hispanoamericano,* México, Fondo de cultura económica.

-- y Margarita Guerrero (2005): *El libro de los seres imaginarios*, Madrid, Alianza.

Bouyer, Luis (1990): *Diccionario de teología,* Barcelona, Herder.

Briggs, John y Peat, F. David (1990)*: Espejo y reflejo, guía ilustrada de la teoría del caos y la ciencia de la totalidad*, Barcelona, Gedisa Editorial.

Brook, Timothy *et al* (2008): *Death by a Thousand Cuts,* USA, Harvard University.

Canobbio, Giacomo (1996): *Pequeño diccionario de teología*, Salamanca, Sígueme.

Ciorian, Emil (2010): *Breviario de los vencidos,* México, Tusquets.

Corral, Rose (1991): "Inés Arredondo: La dialéctica de lo sagrado" en *Inés Arredondo*, México, Siglo XXI.

De Teresa, Adriana (1996): Farabeuf*: escritura e imagen,* UNAM, México, 1996.

Durán, Manuel (1973): *Tríptico mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública.

Eliade, Mircea (1998): *Lo sagrado y lo profano,* Barcelona, Paidós.

-- (2001): *Erotismo místico en la India,* Barcelona, Kairós.

Elizondo, Salvador (1992): *Teoría del infierno y otros ensayos,* el Colegio Nacional, México, 1992.

--(2000) *Farabeuf o la crónica de un instante*, Madrid, Cátedra.

-- (2000b): *Autobiografía precoz*, México, Aldus.

Farabeuf, Hubert Louis (1909): *Manuelle de précis operatorire*, Paris, Masson.

-- *et al* (1917): *Introduction a l'étude clinique et a la pratique des accouchements*, París, Georges Steinheil.

Freud, Sigmund (1993): "Introducción al narcisismo" en *Obras Completas, tomo XIV,* Buenos Aires, Amorrortu.

Girard, René (2012): *El sacrificio*, Madrid, Encuentro.

-- (1995): *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama.

Guerrero, Fernando (2001): *Farabeuf a través del espejo*, México, Casa Juan Pablos.

Herrera, Víctor: (1997), *La sombra en el espejo: un estudio de los mecanismos de desdoblamiento en la edad moderna y en la obra de Jorge Luis Borges,* México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Itier, Roger (2007): *Kung Fu Wushu*, Barcelona, De Vecchi.

Jara, René (1982): *Farabeuf: Estrategias de la inscripción narrativa*, México, Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias.

Kwon Tae, Joung (1998): *La presencia del I-ching en la obra de Octavio Paz, Salvador Elizondo y José Agustín*, México, Universidad de Guadalajara.
Lacan. Jaques (1949): "El estadio del espejo como formador de la función del yo" Comunicación presentada en el XVI Congreso Internacional de Psicoanálisis, en Zurich, el 17 de julio de 1949.
Laing, Ronald (1964): *El yo dividido,* México, Fondo de Cultura Económica.
Larson, Ross (1998): *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo*, México, El Colegio Nacional.
Llano, Alejando (2004): *Deseo, violencia, sacrificio,* Navarra, Universidad de Navarra.
Lewis, Carroll (2003): *A través del espejo,* Madrid, Akal.
Lin, Ching-yu, (2009): *Farabeuf: escritura y tácticas artísticas*, Taiwán, Tamkang Revista de Humanidades y Sociología.
Little, John (2011): *Bruce Lee: Jeet Kune Do,* Barcelona, Paidotribo.
Maisonneuve, Jean (2005): *Las conductas rituales,* Buenos Aires, Nueva Visión.
Manrique, Rafael (1996): *Sexo, erotismo y amor*, Madrid, Libertarias.
Matesanz Nogales, Agripino (2009): *El placer sexual*, Madrid, Biblioteca Nueva.
Mirbeau, Octavio (2010): *El Jardín de los suplicios*, Madrid, Impedimenta.
Musashi, Miyamoto (2002): *Gorin-no-sho,* México, Tomo.
Navarrete Varela, Javier (2008): *La magia del espejo,* Barcelona, Planeta.
Ovidio Nason, Pluvio (2009): *Las metamorfosis,* Madrid, Cátedra.
Pajaczkowska, Claire (2001): *La perversión,* Buenos Aires, Longseller.
Paz, Octavio (1993): *La llama doble*, Barcelona, Seix Barral.
-- (1990): "Piedra de sol" en *Libertad bajo palabra,* Madrid, Cátedra.
Pereira, Armando (1995): *La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*, México, UNAM.
Pimentel, Luz Aurora (2016): *El espacio en la ficción. La representación del espacio en textos narrativos,* México, Siglo XXI.
Podlipsky Conatti, Malke (1969): *I Ching, libro de las mutaciones*, introducción de Salvador Elizondo, México, Lince.
Rank, Otto (1976): *El doble*, Buenos Aires, Ediciones Orión.
Rappaport, Roy (2001): *Ritual y religión,* Madrid, Cambridge University Press.
Rocco, Gustavo Andrés (2004): *Cómo consultar el I ching,* México, Saga.
Rosas, Patricia y Lourdes, Madrid (1982): *Las torturas de la imaginación*, México, Premiá Editora.
Rosotalo, Guy (2004): *El Sacrificio*, Buenos Aires, Nueva Visión.
Serratos, Francisco (2010): *La memoria del cuerpo*, México, Ficticia.
Sucre, Guillermo (1987): *Borges, el elogio de la sombra*, Madrid, Taurus.
Trias, Eugenio (2006): *Lo bello y lo siniestro,* Barcelona, Debolsillo.
Westbrook, Adele y Ratti, Oscar (2009): *Aikido y la esfera dinámica,* Barcelona, Obelisco.
Wilhelm, Richard (1992): *I Ching, Libro de las mutaciones,* México, Hermes.

Hemerografía

Aguilar Mora, Jorge (1980): "Pequeña relación de la más reciente narrativa mexicana" en *Camp de l´Arpa* 74.
Arcocha, José A. y Palenzuela, Fernando (1977): "Salvador Elizondo", en *Consenso ½*, número 37.

Bruce-Novoa, John D. (1995): "Entre la crónica y la historia: un problema de definición" en *Revista de la Universidad de México,* diciembre de 1995, núm. 539.
Sánchez Rolón, Elba Margarita (2003): "El teatro de espejos en *Farabeuf* de Salvador Elizondo" en *Escritos*, enero-junio de 2003.
Romero, Rolando (1990): "Ficción e historia en *Farabeuf",* en *Revista Iberoamericana,* número 56.

Red

Assandri, José: *Entre Bataille y Lacan* versión que se puede descargar en: http://books-boontogaka.mondaymorningnews.com/entre_bataille_y_lacan_spanish_edition_josg_assandri/
Berdeja, Juan Manuel: *El espejo en el espejo: la palabra poética en Farabeuf*, en Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea http://seminariodenarrativalatinoamericana.blogspot.mx/2015/06/el-espejo-en-el-espejo-la-palabra_2.html
Borges, Jorge Luis (1949): "El Aleph" versión en línea que se puede visualizar en: http://www.apocatastasis.com/aleph-borges.php
Bourgon, Jérôme (2004): "Bataille et le supplicié chinois: erreurs sur la personne", artículo electrónico que se puede consultar en http://turandot.chineselegalculture.org/Essay.php?ID=27
-- (2004): "Execution by lingchi of pseudo-Fu-zhu-li", artículo electrónico que se puede consultar en http://turandot.chineselegalculture.org/Event.php?ID=10
-- (2004): "Lingchi. Brève histoire d'un trop fameux supplice chinois", artículo electrónico que se puede consultar en http://turandot.chineselegalculture.org/Essay.php?ID=22
Castañon, Adolfo (2015): *Farabeuf visto por Salvador Elizondo,* texto leído en el marco del Coloquio Internacional, en El Colegio de México, con motivo de los 50 años de la publicación de la obra Farabeuf. Versión electrónica que se puede consultar en el sitio http://confabulario.eluniversal.com.mx/providence-alan-moore-visita-a-lovecraft/
Defer, Elise: "Espejos, portales al más allá" artículo que se puede consultar en http://www.mundoesotericoparanormal.com/espejos-portales-al-mas-alla/.
Eliade, Mircea (2010): *Lo sagrado y lo profano*. Versión electrónica de librodot.com.
Elizondo, Salvador: "Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos: Salvador Elizondo" en *Enciclopedia de la literatura en México* artículo que se puede consultar en: http://www.elem.mx/obra/datos/204124
Freud, Sigmund: *Lo inconsciente,* versión de www.infotemática.com.ar
--: *Psicología de las masas y análisis del yo,* versión de www.infotemática.com.ar
Greene, Brian: *La realidad oculta,* E-book que se puede descargar en: http://www.casadellibro.com/ebook-la-realidad-oculta-ebook/9788498922905/1902916
Heinlein, Robert Anson (1958): "-Todos ustedes, zombies-" versión en pdf que se puede consultar en: http://www.alconet.com.ar/varios/libros/e-book_t/Todos_ustedes_zombies.pdf.
Jung, Carl *et al* (2016): *Encuentro con la sombra,* CreateSpace, Independent Publishing Platform.
Knopfler, Cecilia (2015): "¿Qué significa el escarabajo en Egipto", artículo electrónico que se puede consultar en http://locuraviajes.com/que-significa-el-escarabajo-en-egipto/

Margat, Claire (2005): "Supplice chinois in French Literature: From Octave Mirbeau's Le jardin des supplices to Georges Bataille's Les larmes d'Éros", artículo electrónico que se puede consultar en http://turandot.chineselegalculture.org/Essay.php?ID=38

Orizaga Dogium, Daniel (2007): "La fascinación por la mirada: Salvador Elizondo" artículo electrónico que se puede consultar en https://letralia.com/178/articulo02.htm

Reveles, Patricia (2007): « Para una lectura iconotextual de Farabeuf de Salvador Elizondo », TRANS- [En línea],4 | 2007, Publicado el 18 julio 2007, consultado el 01 octubre 2016. URL : http://trans.revues.org/212

Robles, José Francisco (2003): *El instante fractal en Farabeuf, de Salvador Elizondo* en Cyber Humanitatis No. 26, Otoño del 2003. Universidad de Chile.

San Agustin (2010): *Confesiones* versión electrónica de librodot.com

Sivori, Luciano (2014): "Todos ustedes, zombies", un relato de Robert Heinlen, versión que se puede consultar en: http://viajarleyendo451.blogspot.mx/2014/12/todos-ustedes-zombies-un-relato-de.html.

Wilson, Clare (2012): "Ouija board helps psychologist probe the subconscious". Artículo digital publicado en *Shot Sharp Science* el 5 de Julio de 2012.

Zhou, Zhuang: "El sueño de la mariposa" en *Zhuangzi*, versión que se puede consultar en: www.ing.uc.edu.ve/ocontrer/archivos/chuang_tzu.pdf

Tesis

Arnal Vidrio, Karen (2016): *La mirada posible. Proceso fotográfico y ecfrasis en Farabeuf,* Tesis para obtener el título de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

Gutiérrez Villavicencio, Luis Andrés (2009): *El tiempo en Farabeuf*. Tesis para obtener el grado de Maestro en Letras, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

José Valenzuela, Alan (2002): *Farabeuf y la estética de mal: un modelo de tránsito entre realidad y ficción*, Tesis para obtener el título de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

Lara Anguiano, Gerardo (2004): *Farabeuf: expresión literaria del hombre en crisis*, Tesis para obtener el título de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

Márquez Mardones, Andrés Armando (2004): *Farabeuf o la crónica de un instante: una mirada al ritual de lo perverso*, Tesina para obtener el título de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

Núñez Ruiz, David Roberto (2013): *Creación y escritura en Farabeuf de Salvador Elizondo*, Tesis para obtener el grado de Maestría en Letras Mexicanas, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

Reveles Arenas, Martha Patricia (2010): *Una lectura del tiempo : un estudio comparativo de Farabeuf de Salvador Elizondo y Água viva de Clarice Lispector*, Tesis para obtener el grado de Maestro en Letras, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

Romero Pérez de León, Ana Laura (2016): *Tiempo y memoria como procedimientos de construcción en Farabeuf de Salvador Elizondo*, Tesis para obtener el título de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

Filmografía

Ehlinger, Ladd (2007): *Flatland,* USA, Ladd Ehlinger Jr. Productions.

Gregory, Andorfer y Malone, Adrian (1980). *Cosmos: un viaje personal.* USA, Public Broadcasting Service.

Nolan, Chistopher (2014): *Interstellar,* USA, Warner Bros. Pictures.

Resnais, Alan (1961): *El año pasado en Mariembad,* México, Zima Entretaintment.

Spierig, Michael y Peter (2014): *Predestination*, Australia, Pinnacle Films.