



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**

**EL PENSAMIENTO CORRELATIVO CHINO EN *FARABEUF***

**TESIS**

**PARA OPTAR AL GRADO DE**

**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

**PRESENTA**

**ARTURO FUENTES ACOSTA**

**ASESORA**

**DRA. ADRIANA MARÍA DE TERESA OCHOA**

**SINODALES**

**DRA. ADRIANA AZUCENA RODRÍGUEZ TORRES**

**MTRA. BLANCA VERÓNICA GARCÍA RUIZ**

**MTRA. JOCELYN MARTÍNEZ ELIZALDE**

**MTRO. DIEGO ALCÁZAR DÍAZ**

**CIUDAD UNIVERSITARIA, Cd. Mx., 2019**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

*Para mi mamá (1956-2013)*

## Agradecimientos

Una tesis no puede llevarse a cabo sin el apoyo y la amabilidad de otros. En este sentido, quiero dar gracias a las siguientes personas:

A mis dos hermanas, Aidee y Andrea, por su todo cariño y por escucharme.

A la Doctora Adriana de Teresa Ochoa ya que sus comentarios siempre fueron primordiales para mejorar el texto y por su generosidad al permitirme seguir trabajando con ella a pesar de que todo el tiempo que pasó. A la Doctora Azucena Rodríguez Torres por sus valiosas indicaciones sobre teoría y metodología. A la Maestra Verónica García Ruiz por sus decisivos aportes sobre Iuri Tynianov y sobre Paul Ricoeur. A la Maestra Jocelyn Martínez Elizalde por sus significativas observaciones, especialmente, por las referentes al hermafrodita y a los dos niños. Al Maestro Diego Alcázar por su lectura meticulosa y, en específico, por su sugerencia sobre la relación entre el prólogo de *Poesía en movimiento* de Paz y la introducción de *Antología personal* de Elizondo.

A Sergio Cruz Martínez y a Valeria Vergara Martínez por su invaluable amistad y por el apoyo que siempre me han brindado, en este caso, pidiéndome las capturas de pantalla de los pomodoros.

A Jorge Mandujano Rocha y a Luis Chávez Reyes por las pláticas y por leer los textos que les mandaba. A este último, en especial, por contactarme con dos personas que aportaron a este estudio: Valentina Tolentino, quien con sus comentarios me hizo entender que una tesis requiere mucho trabajo y Ana Laura Romero Pérez de León, quien, aunque no tengo el gusto de conocerla, me facilitó la introducción de Cátedra de *Farabeuf*.

## Índice

Introducción	4
1. Elizondo y la cultura china	7
1.1. El cosmopolitismo: Salvador Elizondo y el grupo de la Casa del Lago	7
1.2. El interés de Elizondo por la cultura china	13
1.2.1. Antecedentes, la tradición orientalista	14
1.2.2. La oposición entre Oriente y Occidente	16
1.2.3. De Oriente a Occidente y, de ahí, a México	19
1.2.4. El <i>I Ching</i> en la obra de Elizondo	21
2. Marco teórico: La intertextualidad de Kristeva	25
2.1. La intertextualidad de Kristeva	26
2.2. El método de la intertextualidad de Kristeva	29
2.3. Metodología: La intertextualidad de Kristeva aplicada a <i>Farabeuf</i>	31
3. La ruptura con la causación en el nivel de la historia	38
3.1. El problema de la historia en <i>Farabeuf</i>	38
3.2. La función original de la causación en el nivel de la historia	42
3.3. La ruptura: la nueva articulación de la causación en <i>Farabeuf</i>	47
4. La ruptura con el principio de identidad en los personajes	60
4.1. El problema de los personajes de <i>Farabeuf</i>	60
4.2. La función original del principio de identidad en los personajes literarios	63
4.3. La ruptura con el principio de identidad	70
5. El pensamiento correlativo chino en <i>Farabeuf</i>	80
5.1. La lectura de la analogía, un antecedente	81
5.2. La función original del pensamiento correlativo chino	85
5.3. La nueva articulación del pensamiento correlativo chino en <i>Farabeuf</i>	92
5.3.1. La correlación en <i>Farabeuf</i>	92
5.3.1.1. Correlación de objetos	92
5.3.1.2. Correlación de elementos visuales	95
5.3.1.3. Correlación de conceptos	99
5.3.2. Concomitancias entre <i>Farabeuf</i> y el pensamiento correlativo chino	106
5.4. La correlación como estructura de lo sagrado	110
Conclusiones	116
Anexo 1. El problema de la architextualidad: las diferentes clasificaciones de <i>Farabeuf</i>	120
Anexo 2. La transtextualidad del discurso médico en <i>Farabeuf</i>	131

## Introducción

Debido a que *Farabeuf*<sup>1</sup> es una obra clave de la literatura mexicana, ha sido objeto de estudio en numerosas ocasiones. Como muestra, *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo* recopila alrededor de 140 fichas sobre los estudios dedicados a *Farabeuf* hasta 1996.<sup>2</sup> Sumada a los 23 años restantes de libros, tesis, ensayos y artículos, esta cifra muestra el enorme interés que dicha obra ha despertado en la crítica. En esta profusión de investigaciones se halla una gran diversidad de lecturas, misma que corresponde a la variedad de temas contenidos en este texto de Elizondo. Así, se pueden encontrar comentarios filosóficos, puramente literarios, fotográficos, pictóricos, históricos, cinematográficos... Dentro de estos enfoques se encuentran los sinológicos. La presente tesis se inscribe en este tipo de tratamiento ya que busca ofrecer una interpretación de *Farabeuf* a través de la cultura china.

Los comentarios sinológicos de *Farabeuf* se han orientado principalmente hacia tres vertientes: el yin yang,<sup>3</sup> las coincidencias con la numerología china<sup>4</sup> y la presencia de los hexagramas del *I Ching*.<sup>5</sup> Cabe precisar que estos análisis forman parte de obras de mayor envergadura. De esta forma, por ejemplo, Adriana de Teresa<sup>6</sup> y Joung Kwon Tae<sup>7</sup> examinan la presencia de los hexagramas; pero el propósito central de sus estudios es otro: ella establece un vínculo entre el montaje cinematográfico de Eisenstein y *Farabeuf*, él investiga la influencia del *I Ching* en la literatura mexicana a través de tres escritores.

En consecuencia, no abordaremos la relación entre *Farabeuf* y estos tres aspectos de la cultura china, pues ya está asentada en los trabajos que hemos mencionado. Por su parte,

---

<sup>1</sup> Salvador Elizondo. *Farabeuf*. Fondo de Cultura Económica. México. 2009. En adelante, las citas corresponderán a esta edición. Sólo se indicará el número de página entre paréntesis.

<sup>2</sup> Cfr. Ross Larson. *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo*. El Colegio Nacional. México. 1998.

<sup>3</sup> Vid. Severo Sarduy. "Erotismos. Del yin al yang (sobre Sade, Bataille, Marmori, Cortázar y Elizondo)" En *Obra completa*. Tomo II. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1999. pp. 1121-1137. || Adriana de Teresa. *Farabeuf: escritura e imagen*. UNAM. Dirección General de Publicaciones. Col. Biblioteca de letras. México. 1996. pp. 35-44. || Luz Elena Gutiérrez de Velasco Romo. *La escritura de la amputación o la amputación de la escritura: Análisis de Farabeuf o la crónica de un instante y una selección de cuentos de Salvador Elizondo*. Tesis doctoral. Colegio de México. México. 1984. pp. 35 y 36. || Joung Kwon Tae. *La presencia del I Ching en la obra de Octavio Paz, Salvador Elizondo y José Agustín*. Universidad de Guadalajara. 1998. p. 131. || Alan José Valenzuela. *Farabeuf y la estética del mal: el tránsito entre realidad y ficción*. Ediciones sin nombre. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México. 2004. pp. 85-87. || Rolando J. Romero. "Ficción e historia en *Farabeuf*" en *Revista Iberoamericana*. Número 151. 1990. pp. 410-413. Consultado el 7 de noviembre de 2018 en <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4720/4882>

<sup>4</sup> Vid. Gutiérrez de Velasco. *Op. cit.* pp. 35 y 36. || Romero. *Op. cit.* pp. 413-416. || David Roberto Núñez Ruiz. *Creación y escritura en Farabeuf de Salvador Elizondo*. Tesis de Maestría en Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. México. 2013. p. 80. || Para relaciones numerológicas fuera del contexto chino vid. José Valenzuela. *Op. cit.* p. 62.

<sup>5</sup> Vid. Gutiérrez de Velasco. *Op. cit.* pp. 26-40 || De Teresa. *Op. cit.* pp. 35-44. || Kwon Tae. *Op. cit.* pp. 127-150. || Luis Andrés Gutiérrez Villavicencio. *El tiempo en Farabeuf*. UNAM. Coordinación de Difusión Cultural. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial. México. 2013. pp. 45-49.

<sup>6</sup> Cfr. De Teresa. *Op. cit.*

<sup>7</sup> Cfr. Kwon Tae. *Op. cit.*

nuestra lectura se centra en el pensamiento correlativo chino como organizador de los elementos del texto de Elizondo.

Debido a que nuestra tesis vincula *Farabeuf* con el pensamiento correlativo chino; comenzamos revisando las condiciones bajo las cuales se efectuó la relación entre Elizondo y la cultura china. Para los propósitos de nuestra lectura, la característica más importante es que las fuentes de Elizondo no son directamente chinas, sino que tienen un filtro occidental. La relevancia de esta transmisión textual (de Oriente a Occidente y de ahí a México) radica en que, en lugar de recurrir a textos en chino, trabajamos con obras de sinólogos europeos: *El pensamiento chino* de Marcel Granet y, de manera secundaria, *Science and civilization in China* de Joseph Needham. Como veremos más adelante, nos basamos en este par de libros para revisar el concepto de pensamiento correlativo chino.

Dado que vincularemos un texto literario (*Farabeuf*) con un principio de la cultura china (el pensamiento correlativo); como marco teórico, la presente tesis se organiza mediante la intertextualidad de Julia Kristeva. Por consiguiente, la estructura proviene de la premisa de que la función original de un elemento se abandona para adquirir una nueva articulación.

Así, nuestra tesis central es la siguiente: *Farabeuf* rompe con un par de principios lógicos (con la causación en el nivel de la historia, así como con el principio de identidad en los personajes), para sustituirlos por una nueva articulación del pensamiento correlativo chino. Cabe destacar que este enunciado se puede seccionar en tres: a) la ruptura con la causación en la historia, b) la ruptura con el principio de identidad en los personajes y c) la nueva articulación del pensamiento correlativo chino. Como resultado de esta división, cada una de las partes concuerda con los tres capítulos centrales.

Cada capítulo tiene una estructura idéntica: una síntesis del estado de la cuestión en la crítica en torno a *Farabeuf*; seguida de una revisión de la función original de cada aspecto (respectivamente, la causación en la historia, el principio de identidad en los personajes y el pensamiento correlativo en la cultura china); por último, la nueva articulación de estos elementos en el texto de Elizondo.

Como primera subtesis, planteamos que *Farabeuf* rompe con la causación en el nivel de la historia. Para revisar la función original de la causación en la historia, recurrimos a la narratología de Gérard Genette; pues en este cuerpo teórico se encuentra implícita la idea de que es necesaria la relación de causa y efecto para la reconstrucción cronológica de los acontecimientos. Asimismo, para analizar la nueva articulación de la causación en *Farabeuf*,

reconstruimos la historia del texto de Elizondo enfocados en la ruptura con este principio lógico.

Como segunda subtesis, proponemos que *Farabeuf* rompa con el principio de identidad en los personajes. Para indagar en la función original empleamos dos cuerpos teóricos. *El relato en perspectiva* de Luz Aurora Pimentel expone que el principio de identidad se encuentra en el nombre y en los rasgos de los personajes. Por su parte, la identidad narrativa de Paul Ricoeur permite examinar la identidad de los personajes. A partir de estas perspectivas, analizamos la nueva articulación del principio de identidad en los personajes de *Farabeuf*, esto es, la forma en que rompen con este principio lógico.

La tercera y última subtesis consiste en que el pensamiento correlativo chino adquiere una nueva articulación en *Farabeuf*. Con el fin de conocer la función original de este principio oriental en la cultura china, como señalamos con anterioridad, nos basaremos principalmente en *El pensamiento chino* de Marcel Granet. Aquí, el sinólogo francés propone que el pensamiento correlativo chino se articula a través de metáforas y de metonimias, así como de cadenas de analogías. En consecuencia, examinaremos cómo en *Farabeuf* adquieren una nueva articulación en tres niveles: los objetos, los elementos visuales y los conceptos.

Por último, debemos reconocer que la investigación de los temas sinológicos en *Farabeuf* no es una innovación en la crítica. Sin embargo, nuestra tesis vincula estos temas con un par de problemas tradicionales del texto: la historia y los personajes. Aunque en apariencia se muestran como repetitivos, nuestro enfoque es diferente, pues los abordamos en relación a principios lógicos. Asimismo, nuestra tesis es original en el sentido de que nunca se ha leído *Farabeuf* desde la perspectiva del pensamiento correlativo chino. Por consiguiente, nuestra lectura constituye un aporte para los estudiosos de la generación de Medio Siglo y, principalmente, de Elizondo.

## 1. Elizondo y la cultura china

Al plantear una lectura intertextual de *Farabeuf* a través del pensamiento correlativo chino, subyace una presuposición: Salvador Elizondo se interesó por la cultura china. A su vez, en dicho interés está implícita una idea: el cosmopolitismo de nuestro autor. En dado caso de que no se pudieran encontrar indicios de dicho interés ni del cosmopolitismo, no habría forma de proponer una relación intertextual. Por tal motivo, en el presente capítulo abordamos ambas ideas en sendos apartados. Cabe señalar que iniciaremos con el cosmopolitismo, pues es el paso previo para tratar el interés de Elizondo por la cultura china.

### 1.1. El cosmopolitismo: Salvador Elizondo y el grupo de la Casa del Lago

Antes de iniciar con el tema de este apartado, conviene hacer algunas aclaraciones. No es necesario demostrar el cosmopolitismo de Elizondo, pues basta con echar un vistazo a *Farabeuf*: tanto las variadas referencias como los pasajes en francés, latín e inglés son prueba suficiente. Sin embargo, podemos expandir la cuestión y preguntarnos ¿bajo qué contexto surgió este cosmopolitismo? A modo de respuesta, relacionaremos a este escritor con el grupo de la Casa del Lago. Aquí, no pretendemos argumentar por qué debería inscribirse a Elizondo en el dicho grupo. Nuestro propósito es que, al vincular a nuestro autor con el grupo de la Casa de Lago, podemos indagar en las condiciones en que se desarrolló su cosmopolitismo en particular.

Con frecuencia, a Elizondo se le nombra “el autor más inclasificable de la narrativa mexicana”<sup>8</sup> o se le describe con aseveraciones como “Rubén Darío lo hubiera incluido en su índice de ‘raros’”.<sup>9</sup> Es decir, se interpreta a este escritor mexicano como una irrupción sin precedentes en su ambiente. Sin embargo, la biografía y, principalmente, la búsqueda estética de Elizondo comparten características con el medio en el que se desarrolló: el grupo de la Casa del Lago.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Daniel Sada. “La escritura obsesiva de Salvador Elizondo”. *Revista de la Universidad de México*. Nueva época. Agosto 2009, No. 66. p. 59.

<sup>9</sup> Rolando Sánchez Mejías. “Salvador Elizondo: Crónica de un instante” en *Letras Libres*. Octubre 2006. p. 57.

<sup>10</sup> En la presente tesis optamos por llamarlo grupo de la Casa del Lago ya que sus miembros prefieren esta denominación: “Con García Ponce las juntas eran en la Casa del Lago, que era nuestro centro de reunión. Por eso queremos que nos llamen Generación de la Casa del Lago.” Morelos Torres. “El oficio crítico. Entrevista con Huberto Batis” En *Casa del tiempo*. Número 7. Mayo de 2008. p. 6.

El grupo de la Casa del Lago es una parte de la generación de Medio Siglo.<sup>11</sup> Sus miembros son, entre otros, Inés Arredondo, Huberto Batis, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, José de la Colina, Tomás Segovia, Sergio Fernández, Sergio Pitol y, por supuesto, Salvador Elizondo. A este grupo se le han asignado diversas características, pero en este apartado sólo retomaremos tres aspectos en los que Elizondo converge con ellos: una actitud crítica hacia el nacionalismo, el cosmopolitismo y la importancia de *El arco y la lira* de Octavio Paz en sus obras.<sup>12</sup>

Para explicar la escritura de Elizondo, Dermot F. Curley recurre a una metáfora: la isla desierta.<sup>13</sup> La mayoría de los escritores se aíslan del mundo para representarlo en la literatura. Sin embargo, continúa Curley, nuestro autor se caracteriza porque parte de la convicción de que el universo interior posee mayor riqueza que el exterior; en consecuencia, no utiliza la realidad como referente. En su obra, las palabras “cumplen el deseo de ‘hacer’ algo. Para él se hace hincapié en la composición, en un trabajo sobre las palabras en el que cada una adquiere una consistencia y una fuerza que no posee en el lenguaje hablado o en la literatura ‘representativa’.”<sup>14</sup>

En concordancia con esta propuesta estética, Salvador Elizondo renegó del nacionalismo. El origen de esta divergencia se encuentra en las concepciones sobre el papel del artista en la sociedad. En términos generales, el nacionalismo propuso que el arte debía estar al servicio de un fin social. En tanto, las ideas de Elizondo apuntan hacia la postura contraria: el arte posee valor en sí mismo y no debe supeditarse a ninguna pretensión externa. “Creo que la actitud política del escritor debe ser la indiferencia”,<sup>15</sup> sentenció Elizondo.

Como el nacionalismo tiene pretensiones sociales, necesita comunicarse lo más claro posible con los lectores para cumplir sus fines. Por tal motivo, recurre al lenguaje referencial. En oposición, Elizondo se centra en una exploración de los límites del lenguaje y en la escritura *per se*. Una literatura que habla de sí misma, una escritura de la escritura, es la

---

<sup>11</sup> En los panoramas de la literatura mexicana, la generación de Medio Siglo engloba a los nacidos entre 1921 y 1935. Wigberto Jiménez Moreno acuñó el nombre debido a que sus miembros comenzaron a publicar en la revista *Medio Siglo*.

<sup>12</sup> Retomamos la crítica hacia el nacionalismo y el cosmopolitismo de Enrique Krauze. “Las cuatro estaciones de la cultura mexicana” en *Vuelta*. Número 60. 1981. pp. 27-42. || También recuperamos la influencia de Paz de Armando Pereira. “La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana” en *Literatura Mexicana*. Volumen 6, número 1. 1995. pp. 187-212.

<sup>13</sup> En la caracterización que haremos a continuación, seguimos las ideas de dos autores: Dermot F. Curley. *En la isla desierta: Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*. Aldus-UAM. México. 2008. pp. 101-136. || Catalina Quesada Gómez. *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX: Las prácticas metanovelescas de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso y Ricardo Piglia*. Arco. Madrid. 2009. pp. 135-149.

<sup>14</sup> Curley. *Op. Cit.* p. 106.

<sup>15</sup> Fernando García Ramírez. “Salvador Elizondo: *the lonely crab*” en *Letras Libres*. Julio 2004. p. 71.

apuesta estética del mexicano. En esta misma línea de pensamiento, se puede considerar “El grafógrafo” como la sinécdoque de su obra, a la vez que un manifiesto de su arte poética.<sup>16</sup> Esta transgresión del lenguaje referencial, como lo examinaremos en el desarrollo de posteriores capítulos, se manifiesta en *Farabeuf* mediante la ruptura con la relación causa-efecto en los acontecimientos y con el principio de identidad en los personajes.

A pesar de que las propuestas de Elizondo puedan parecer radicales, se vinculan con su ambiente inmediato. Según Krauze, la generación de Medio Siglo (y, al pertenecer a ésta, el grupo de la Casa del Lago) asumió una postura crítica hacia el nacionalismo de la Revolución. Lejos de continuar con la perspectiva nacionalista e historicista dominante, buscaron una apertura hacia el exterior. Por supuesto, ellos no fueron los primeros cosmopolitas de la literatura mexicana del siglo XX, pues se encuentran algunos antecedentes en el grupo del Ateneo de la Juventud, el de Contemporáneos, el estridentismo, y la generación de *Taller*. No obstante, en verdad, su espíritu crítico se manifestó en una apuesta estética universal

A modo de ejemplo, uno de los campos de acción del grupo de la Casa del Lago fue la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965). Esta publicación, desde su nombre, se opone a la *Revista de Literatura Mexicana* (1940) de Antonio Castro Leal. En lugar de ser un espacio exclusivo para escritores mexicanos, la *Revista Mexicana de Literatura* extendió sus horizontes y se abrió a la publicación de textos de extranjeros. De esta forma, desde el primer número, publicó sus intenciones universalistas. Aunque brevemente, la revista participó en una polémica contra el nacionalismo. Con el paso del tiempo y con los cambios en el equipo editorial, estas posturas se fueron radicalizando. A partir de 1961, la publicación expresó que el artista está totalmente desvinculado de su entorno debido a que no comparte los valores de su sociedad.<sup>17</sup>

En el grupo de la Casa del Lago, la ruptura con el nacionalismo se compagina con una actitud ética: consignar sus opiniones de manera franca, esto es, decir abiertamente lo que pensaban. Frente a la diplomacia de algunos de sus antecesores, la agrupación reaccionó con virulencia. La actitud de Elizondo posee tintes más desenfadados que los del resto del grupo. En el estilo provocativo de la revista *S.nob.*, dirigida por él mismo, se manifiesta una postura

---

<sup>16</sup> Vid. José Miguel Barajas García. “La escritura de Salvador Elizondo y su deuda con Mallarmé” en *Semiosis*. Tercera época. Volumen VII. Número 13. Enero-junio. 2011. pp. 106-109.

<sup>17</sup> Cfr. Armando Pereira “La polémica entre nacionalismo y universalismo en la *Revista Mexicana de Literatura*” en *Literatura Mexicana*. XI. 2000. 1. pp. 191-221.

de honestidad sobre sus opiniones: “*S.nob*, de crítica mordaz, hiriente, pero lúcida, [...] grácil, atrevida y ligera a la vez.”<sup>18</sup>

Evidentemente, el grupo de la Casa del Lago no fue el primero en practicar la crítica, sino que pertenece a una tradición que se remonta a Altamirano (quien fue apuñalado por escribir un artículo adverso) y que pasa por los estridentistas y el grupo de Contemporáneos.<sup>19</sup>

Con éste último conjunto de escritores, el grupo comparte un vínculo estrecho: el rechazo de lo nacional en pos de ideales estéticos universales. Mientras el grupo de Contemporáneos se rehúsa a escribir novelas de la Revolución, el grupo de la Casa del Lago aleja de sí los temas puramente nacionales. Por ejemplo, a diferencia de obras precedentes como *Al filo del agua* (1947) o *Pedro Páramo* (1955), en los temas de *Farabeuf* (1965) no hay nada mexicano.<sup>20</sup>

El rechazo al nacionalismo tiene como consecuencia lógica una apertura hacia el exterior, es decir, el cosmopolitismo. Enrique Krauze lo explica desde los eventos históricos. Después de la Segunda Guerra Mundial, México aumentó el contacto internacional. Aunado a esto, los personajes de esta generación provienen de un ambiente urbano y de una clase media económicamente en ascenso, lo cual les permite viajar al extranjero. Esto concuerda con la biografía de los miembros del grupo de la Casa del Lago. Inés Arredondo viajó por Europa y Estados Unidos. Sergio Fernández realizó estudios en Alemania. Juan Vicente Melo se especializó en Dermatología en París. Sergio Pitol viajó buena parte de su vida: entre los países que visitó se encuentran Yugoslavia, Francia, Hungría, Polonia, la Unión Soviética, Polonia, Inglaterra, España y China.

La biografía de Elizondo también explica su cosmopolitismo. Hijo de un diplomático y productor cinematográfico, residió parte de su infancia en Alemania. En su adolescencia, cursó la secundaria en un colegio militar en Estados Unidos. Posteriormente, estudió el bachillerato en Letras Inglesas en Canadá. Su instrucción continuó en el Reino Unido, Francia e Italia. Esta gran cantidad de estancias en el extranjero tuvieron como resultado el conocimiento de varias lenguas: inglés, francés, alemán, italiano y mandarín.

---

<sup>18</sup> Gloria Josephine Hiroko Ito Sugiyama. “*Es.nob* o ¿no es nuevo?” En *Tema y Variaciones de Literatura*. Número 25. 2005. p. 198.

<sup>19</sup> Morelos Torres. *Op. Cit.* pp. 2 y 3.

<sup>20</sup> “Novela mexicana sin regiones transparentes, sin indios ensombreados, sin mujeres enlutadas de pueblos del Bajío, sin caciques rencorosos, sin esquemas sociológicos del México posrevolucionario, sin dulces vitas locales, sin argots de adolescentes, *Farabeuf* parecía ser mexicana sólo por el sello de su editorial, Joaquín Mortiz, o porque el autor había nacido en la ciudad de México, D. F., en el año de 1932.” Margo Glantz. *Esguince de cintura*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Col. Lecturas Mexicanas Tercera Serie. Núm. 88. México. 1994. p. 150.

Así, los viajes al extranjero abrieron el horizonte de las lecturas del grupo de la Casa del Lago. El conocimiento de otras lenguas potenció esta apertura. De la misma forma que sus coetáneos, Elizondo poseía una sólida cultura producto de sus viajes y, principalmente, de sus lecturas. La lista de escritores predilectos del autor de *Farabeuf* incluye a James Joyce, Ezra Pound, el Marqués de Sade, Georges Bataille, Paul Valéry, Stephan Mallarmé, Charles Baudelaire, Marcel Proust, Edgar Allan Poe, Johann Wolfgang Goethe, entre otros.

La formación que adquirió el grupo de la Casa del Lago significó un aporte a la cultura en general debido a que realizaron traducciones inéditas en español. En este sentido, cabe destacar la labor de dos miembros del grupo: Salvador Elizondo y Juan García Ponce. El primero con sus versiones de Malcolm Lowry, Ernest Fenollosa, Thomas De Quincey, Paul Valéry y Georges Bataille; el segundo con las propias (aunque en colaboración)<sup>21</sup> de Herbert Marcuse, Pierre Klossowski, Arthur Kopit y William Styron.

El aporte cultural del grupo no se limitó a las traducciones. Su presencia en el Departamento de Difusión Cultural de la UNAM rindió frutos extraordinarios en la Casa del Lago bajo la dirección de Juan Vicente Melo.<sup>22</sup> De esta forma, su labor trascendió la creación y se convirtió en cultura activa. Juan García Ponce comenta al respecto: “Todo era parte del mismo impulso: hacer arte y que éste resultara cultura, sin que los que lo hacían tuvieran el propósito explícito de hacerla. El arte produce cultura, hace de la cultura algo vivo.”<sup>23</sup>

Naturalmente, el dominio de este bagaje universal permeó en sus obras. Como indica Krauze: “Los escritores conquistan, adoptan, habitan, transforman otras tradiciones. La lista de temas, influencia y técnicas literarias que los escritores asimilan y recrean sería inmensa.”<sup>24</sup>

Hasta el momento, hemos atribuido la relación entre Elizondo y el grupo de la Casa del Lago al cosmopolitismo y a la ruptura con temas nacionales. Mediante esta forma de proceder, hemos dejado de lado lo esencial de un grupo literario: su obra. Armando Pereira ofrece un eje unificador al respecto. En su ensayo “La generación del medio siglo: un

---

<sup>21</sup> Las traducciones de Juan García Ponce están en deuda con Michèle Albán, quien fuera esposa de Elizondo y a quien está dedicado *Farabeuf*. “Michèle hablaba tan buen francés que ella fue fundamental para las traducciones que Juan García Ponce hizo de autores desde esta lengua. El más importante fue Pierre Klossowski. La traducción inicial la hacía Michèle. Juan le daba el estilo literario.” Huberto Batis. “Adiós a Michèle Albán” en *Confabulario*. 23 de diciembre de 2017. Consultado el 7 de noviembre de 2018 en <http://confabulario.eluniversal.com.mx/adios-a-mich%D1%90ele-alban/>

<sup>22</sup> “Precisamente en la Casa del Lago de la que muy poco después sería nombrado director, Melo nos puso la muestra de rigor y altura de miras. Había que dar a conocer a los grandes autores en literatura, música, pintura, teatro, cine.” Huberto Batis. *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Col. Lecturas Mexicanas 71 Tercera Serie. México. 1994. p. 92.

<sup>23</sup> Juan García Ponce. “Crónica de una época y sus consecuencias” *Ibidem*. p. 193.

<sup>24</sup> Krauze. *Op. Cit.* p. 37.

momento de transición de la cultura mexicana”, expresa que *El arco y la lira* de Octavio Paz significó un texto clave para la generación.<sup>25</sup> En específico, el capítulo “La revelación poética”, en el que se examinan las semejanzas y las diferencias entre el poema y lo sagrado.

Con una concepción de raigambre oriental, Paz propone que lo sagrado representa un mundo aparte, al cual se accede mediante un salto a la otra orilla, aquél que realiza la transición, cambia su naturaleza y su concepción del espacio y del tiempo. La percepción se transforma de tal modo que los contrarios se unen. El ser se pone en contacto con la Unidad, con un estado primordial del que fuimos arrancados. Por su parte, la experiencia poética también nace de una fuente primigenia a la que se ingresa mediante un salto: la revelación. Sin embargo, la diferencia de raíz entre la palabra religiosa y la poética es el objeto al que se refieren. La palabra religiosa busca la divinidad, lo exterior. En tanto, la poética se vale por sí misma: la experiencia no ocurre fuera, sino dentro del hombre mismo. Bajo esta perspectiva, adquiere una dimensión más profunda la célebre frase de Paz: “Cada lector busca algo en el poema. Y no es insólito que lo encuentre: ya lo llevaba dentro.”<sup>26</sup>

Pereira encuentra que estos conceptos repercutieron en la generación de Medio Siglo, “al grado de convertirlos en una especie de poética inicial del grupo.”<sup>27</sup> Dado que se trata de un estudio general, el crítico no profundiza en los argumentos de esta afirmación. Sin embargo, no es difícil reconstruir sus motivos. En primer lugar, lo sagrado y el ritual son temas constantes en sus obras, por ejemplo, “Inés Arredondo se aboca a un solo tema: lo sagrado en la vida cotidiana.”<sup>28</sup> En tanto que en el cuento “El gato” de Juan García Ponce, el protagonista y su amiga tienen una revelación a través de un pequeño felino.

En segundo lugar, entre Paz y el grupo de la Casa del Lago hay dos afinidades biográficas: a) tuvieron contacto cultural directo, pues Elizondo y García Ponce formaron parte del equipo de redacción de *Vuelta* y b) su cosmopolitismo: la aparición de esta generación, apunta Pereira, “fue una recompensa póstuma para los poetas de Contemporáneos, sus verdaderos padres, y sus empresas editoriales, la culminación de una tradición cosmopolita, la de Alfonso Reyes y Paz, que ocupa el centro de la literatura mexicana moderna.”<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> Pereira. “La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”. pp. 200 y 201.

<sup>26</sup> Octavio Paz. *Obras completas*. Vol. I. Fondo de Cultura Económica. México. 2014. p. 45.

<sup>27</sup> Pereira. “La generación del medio siglo...”. p. 201.

<sup>28</sup> María de la Luz Flores Galindo. “Inés Arredondo y el erotismo en el relato 'La Sunamita'” En *Iztapalapa*. Número 45. Enero-junio de 1999. pp. 279-292.

<sup>29</sup> Christopher Domínguez. “Juan García Ponce” En *Diccionario crítico de la literatura mexicana, 1955-2011*. Fondo de Cultura Económica. México. 2012. p. 189.

En el caso particular de Elizondo la relación con Paz fue de admiración y reconocimiento. Amigos desde inicios de la década de los 50, expresan cordialidad mutua en sus opiniones. En su *Autobiografía precoz*, Elizondo califica a Paz de “lucidísimo poeta”.<sup>30</sup> Por su parte, el Premio Nobel se muestra más cálido: “Uno de los goces que me ha dado la vida [...] es haber sido testigo de la aparición de cuatro o cinco escritores y poetas mexicanos. Uno de ellos es Salvador Elizondo.”<sup>31</sup>

El vínculo entre ambos trasciende el nivel personal. Las ideas de *El arco y la lira* tienen vasos comunicantes con *Farabeuf*. Sin embargo, se trata de un tema lo suficientemente complejo como para tratarlo en este apartado. Por tal motivo, en un capítulo posterior, estableceremos un diálogo sobre lo sagrado entre Elizondo, Paz y Bataille.<sup>32</sup>

### 1.2. *El interés de Elizondo por la cultura china*

Una vez expuesto el contexto del cosmopolitismo de nuestro autor, en este segundo apartado nos enfocaremos en su interés por la cultura china. Por consiguiente, plantearemos cómo Elizondo forma parte de una tradición de escritores que incorporan temas orientales en sus obras. Asimismo, examinamos cómo el acercamiento de Elizondo a la cultura china estuvo atravesado por dos ideas: la oposición entre Oriente y Occidente, así como una transmisión textual de Oriente a Occidente y, de ahí, a México. Por último, para ilustrar estas características, ofrecemos algunas muestras de su obra en las que, aparte de *Farabeuf*, se manifiesta la cultura china, en específico el *I Ching*.

Conviene anticipar que la figura de Octavio Paz estará presente en el desarrollo de nuestra revisión. Lo anterior no es gratuito, pues el orientalismo de ambos escritores confluye en las características que revisaremos. Más que trazar una relación de influencia,<sup>33</sup> buscamos contrastar el interés por oriente de cada uno. Al igual que ocurrió en la comparación de nuestro autor con el grupo de la Casa del Lago, de esta forma obtendremos el orientalismo particular de Elizondo.

---

<sup>30</sup> Salvador Elizondo. *Autobiografía precoz*. Aldus. México. 2000. p. 68.

<sup>31</sup> Octavio Paz “Salvador Elizondo en la Academia” En *Proceso*. Núm. 209. 2 de noviembre de 1980. p. 51.

<sup>32</sup> *Vid.* apartado 5.4. de la presente tesis: “La correlación como estructura de lo sagrado”.

<sup>33</sup> Existen argumentos a favor de esta influencia: el orientalismo de Paz es anterior al de Elizondo y también tienen lecturas de textos orientales en común. Sin embargo, también existen argumentos para poner en duda esta influencia. Elizondo se encontraba en México durante los años en los que se interesó por la cultura china. Mientras tanto, Paz vivía en el extranjero: de 1959 a 1961 estuvo en París y de 1962 a 1964, en la India. Por lo cual, no contamos con la suficiente información para trazar esta influencia. *Cfr.* Anthony Stanton (Selección y montaje de textos). "Octavio Paz por él mismo: 1954-1964" Consultado el 04 de marzo de 2019 en <http://www.horizonte.unam.mx/cuadernos/paz/paz5.html>

### 1.2.1. Antecedentes, la tradición orientalista<sup>34</sup>

Como hemos mencionado, el cosmopolitismo vincula a Salvador Elizondo con el grupo de la Casa del Lago. Al igual que el resto de los miembros de la agrupación, su apertura al exterior se debió a una búsqueda estética. Aunque su exploración de otras tradiciones literarias se dirigió primordialmente hacia la cultura occidental, en este escritor también se encuentra un profundo interés por la civilización china.

La aproximación a la cultura china acerca y aleja a Elizondo del grupo de la Casa del Lago. Lo acerca porque es una vertiente del cosmopolitismo característico de la agrupación y porque, al igual que el resto de los miembros, su búsqueda estética lo impulsa a una apertura al exterior. No obstante, lo aleja porque en ningún otro escritor de este grupo se manifiesta una inclinación tan acentuada por China y el pensamiento oriental.

Aunque el interés por la cultura china distancia a Elizondo del grupo de la Casa del Lago, permite inscribirlo en una tradición literaria orientalista (que incluiría a autores tan disímiles como Kipling o Goethe). Considerando lo anterior, esbozar un panorama sobre la influencia de Oriente en la literatura occidental es una tarea que trasciende los límites de la presente tesis. En consecuencia, para singularizar el caso de Elizondo, sólo revisaremos brevemente tres antecedentes cercanos a nuestro autor: la poesía francesa del siglo XIX (parnasianismo y simbolismo), el modernismo y Octavio Paz.

Cabe aclarar que esta revisión no pretende ser una genealogía, es decir, una línea recta en la cual el interés por la cultura oriental se transmite sucesivamente del simbolismo al modernismo, de éste a Paz y de él a Elizondo. Por el contrario, contrastando diferentes perspectivas de Oriente, buscamos discernir el acercamiento particular de nuestro autor.

Gran lector de Baudelaire, Valery y Mallarmé; Elizondo es heredero de la poesía francesa del siglo XIX. El parnasianismo y el simbolismo se acercaron a Oriente como una búsqueda espiritual frente al pragmatismo del positivismo imperante. Entre los autores en los que se manifiesta el orientalismo de forma más acentuada se encuentran Pierre Loti, así como Théophile y Judith Gautier.<sup>35</sup> Adicionalmente, Baudelaire viajó a la India y su orientalismo se

---

<sup>34</sup> En la presente tesis, utilizaremos los términos orientalista y orientalismo en un sentido neutro: el interés por la cultura oriental. No retomamos el significado que le otorga Edward Said: la construcción creada por Occidente, producto del control político que éste ejerció sobre Oriente. Vid. Edward Said. *Orientalismo*. Debolsillo. Barcelona. 2004. || Para el vínculo entre el orientalismo de Said y *Farabeuf*, remitimos al lector a Rolando J. Romero. "Violencia, cuerpo y estética: El orientalismo y *Farabeuf* de Salvador Elizondo" en *Juan García Ponce y la Generación de Medio Siglo*. Ed. José Luis Rivas Vélez. Universidad Veracruzana. Xalapa. 1998. pp. 431-439.

<sup>35</sup> En una entrevista con Octavio Paz, Kwon Tae plantea la hipótesis de que Mallarmé haya conocido el *I Ching* a través de Judith Gautier. De ser comprobado, el oráculo chino pudo influir en la composición de *Un golpe de dados nunca abolirá el azar*. Vid. Joung Kwon Tae. "I Ching y creación poética" en *Vuelta*. Número 229. Diciembre de 1995. pp. 16 y 17.

manifiesta en obras como *Los paraísos artificiales*. En estos escritores, su aproximación se encuentra marcada por el exotismo que se traduce en escapismo; de tal forma, el reflejo de la cultura oriental en sus producciones resulta superficial.<sup>36</sup>

Alrededor de los mismos años en que los poetas franceses mostraban predilección por Asia, en Latinoamérica se gestaba otro movimiento de tendencias orientalistas: el Modernismo. Con frecuencia, el orientalismo de los modernistas se interpreta como una copia de la perspectiva superficial francesa. No obstante, las posturas más recientes rechazan el exotismo como motor del acercamiento. Por el contrario, en su eclecticismo, los autores modernistas se identificaron con Oriente y buscaron conocer directamente este mundo a través de viajes. No sólo se interesaron en la literatura y el arte, sino en cualquier manifestación cultural.<sup>37</sup> En México, como parte de esta vertiente orientalista, tenemos a José Juan Tablada, cuyo interés por Asia admiró Elizondo. A modo de ejemplo de las prácticas de poesía visual provenientes de Oriente, tenemos el caligrama “Li Po”. Al respecto, nuestro autor comentó: “Tablada fue el primero en percatarse de que, en sí, la estrofa tenía una forma visible y que esta forma constituía, de hecho, una categoría poética no deleznable.”<sup>38</sup>

La preferencia de Tablada por Japón y China repercutió en Octavio Paz, el escritor orientalista más próximo a Elizondo. Totalmente alejado de la perspectiva escapista de los franceses, el autor de *El arco y la lira* coincide con la identificación hacia Oriente de los modernistas. Su interés por la cultura oriental está atravesada por la otredad: “Paz, entonces, descubre la estética del Japón a través de una mirada que *re-conoce* aquello que ve; el gusto – la sensibilidad moderna– convalida lo visto, participa de la emoción que el intercambio –*re-conocimiento* del otro– conlleva.”<sup>39</sup> Es sabido que Paz vivió algunos años en la India, Japón y China. Asimismo, en la argumentación de sus ensayos recurre frecuentemente a ejemplos del taoísmo, del budismo y del hinduismo. Por último, tres de sus obras giran en torno a la cultura oriental: *Vislumbres de la India*, *El mono gramático* y *Ladera Este*.

Escapismo en los poetas franceses, identificación en los modernistas y otredad en Paz. Aunque estas tres perspectivas divergen en la intensidad con la que se compenetran con Oriente, confluyen en la motivación de su acercamiento: una búsqueda espiritual y estética. Por su parte, Salvador Elizondo difiere de esta tradición. La suya no es una exploración

---

<sup>36</sup> Cfr. Ricardo Llopesa “Orientalismo y modernismo” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Número 25. Universidad Complutense de Madrid. 1996. pp. 171-179.

<sup>37</sup> Cfr. Araceli Tinajero. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. Purdue University. Indiana. 2004. pp. 1-31.

<sup>38</sup> Salvador Elizondo. *Teoría del infierno y otros ensayos*. El Colegio Nacional. Ediciones del Equilibrista. México. 1992. p. 91.

<sup>39</sup> Víctor Sosa. *El Oriente en la poética de Octavio Paz*. Secretaría de Cultura. Gobierno del Estado de Puebla. Puebla. 2000. p. 59.

espiritual, sino primordialmente estética. El conocimiento de Elizondo sobre la cultura china repercutió en su obra: de manera simultánea produjo dos textos con esta temática: *Farabeuf* y “La historia según Pao Cheng”.<sup>40</sup> Más tarde, publicó unos cuantos escritos que contenían elementos y referencias a la cultura china: “La mariposa” (1969), así como las introducciones al *I Ching* (1969) y a su *Antología personal* (1974).

El acercamiento estético de Elizondo a la cultura china se llevó a cabo a través de dos características: la oposición entre Oriente y Occidente, así como una transmisión textual que no se produjo directamente de obras orientales, sino a partir de traducciones occidentales. En los siguientes subapartados revisaremos ambas cuestiones.

### 1.2.2. *La oposición entre Oriente y Occidente*

Los poetas franceses del siglo XIX, los modernistas y Paz tienen maneras diferentes de percibir a Oriente. Sin embargo, al igual que Elizondo, coinciden en un aspecto: valoran la cultura oriental como la contraparte de Occidente.

Tradicionalmente, Occidente y Oriente son concebidas como dos culturas opuestas. Con frecuencia, la mentalidad occidental se identifica con el racionalismo; mientras que la oriental con la espiritualidad. Luis Racionero comenta que la cultura occidental se enfoca hacia el exterior, en tanto que la oriental hacia el interior.<sup>41</sup> Occidente tiene una concepción lineal del tiempo que se vincula con las ideas progresistas. En las concepciones cristianas de redención, podemos encontrar el origen del progreso como objetivo. En ambos, el hombre lucha por lograr un fin: redención o progreso, por lo cual, el individuo es el centro de la vida. Por su parte, continúa Racionero, Oriente entiende el tiempo como un ciclo predeterminado. Esta postura conduce a un fatalismo en el que el individuo se ve minimizado. Mientras que la filosofía occidental anda a la caza de la verdad, la oriental busca la transformación del estado de ánimo.

En esta visión que antagoniza Oriente y Occidente, encontramos un paralelismo entre Elizondo y Paz. En su introducción al *I Ching*, Elizondo explica algunas generalidades de la cultura china como contraste de la occidental. “Para el espíritu chino el mundo es síntesis, para Occidente el mundo es resultado de análisis.”<sup>42</sup> De igual forma, como parte de la

---

<sup>40</sup> *Farabeuf* fue compuesto de 1963 a 1964 y publicado en 1965. “La historia según Pao Cheng”, aunque publicado en 1966, fue escrito en 1964.

<sup>41</sup> Luis Racionero. *Oriente y Occidente: Filosofía oriental y dilemas occidentales*. Anagrama. Barcelona. 2001.

<sup>42</sup> Salvador Elizondo. “Introducción” En *Yi Ching: Libro de las mutaciones*. Trad. Malke Podlipsky Donatti. Lince. México. 1969. p. XV.

argumentación de sus ideas sobre la imagen poética en *El arco y la lira*, Paz recurre a esta oposición.

Ambos escritores coinciden en reconocer el racionalismo como la característica esencial del pensamiento occidental. Sin embargo, colocan el acento en lugares diferentes. Paz señala el principio de identidad (la pluma es pluma y la piedra es piedra) como el fundamento de Occidente: “Desde Parménides nuestro mundo ha sido el de la distinción neta y tajante entre lo que es y lo que no es.”<sup>43</sup> Mientras tanto, además del principio de identidad, Elizondo subraya la lógica como determinante en las concepciones occidentales: “para Occidente el mundo está constituido por una posibilidad de identidad que expresa una relación lógicamente definible”.<sup>44</sup>

Como contraparte de la cultura occidental, surge el Oriente en el imaginario de ambos escritores. Tanto Paz como Elizondo encuentran en el pensamiento oriental un contrapeso a la visión reduccionista de la realidad de Occidente. Para Paz, el pensamiento oriental, al igual que la imagen poética, pone de manifiesto la identidad de los contrarios. En la poesía, la pluma es piedra; el mundo oriental es “el del 'esto o aquello', y aun el de 'esto es aquello'.”<sup>45</sup> En este sentido, ambos contravienen los principios filosóficos de Occidente. En tanto, Elizondo recalca que: “para la filosofía china el mundo está constituido por un número infinito de correlaciones cambiantes que sólo pueden expresarlo en un instante dado.”<sup>46</sup>

Las consideraciones de Elizondo y de Paz entroncan en interpretar la cultura oriental como una posibilidad más amplia de percibir el mundo. En confrontación a la perspectiva unilateral y anquilosada del racionalismo occidental, ambos autores reparan en lo pletórico del pensamiento oriental. En consecuencia, cada uno realiza una crítica en la cual la balanza se inclina hacia la filosofía oriental.

Refiriéndose a Oriente y a la imagen poética, Paz considera que la identidad de los contrarios expresa la condición humana. En cambio, el principio de identidad, base del pensamiento occidental, es la antípoda de esta idea. Por tal motivo, consigna: “la historia de Occidente puede verse como la historia de un error, un extravío, en el doble sentido de la palabra: nos hemos alejado de nosotros mismos al perdernos en el mundo.”<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> Paz. *Op. Cit.* p. 107.

<sup>44</sup> Elizondo. “Introducción” p. XIII.

<sup>45</sup> Paz. *Op. Cit.* p. 107.

<sup>46</sup> Elizondo. “Introducción”. p. XIII.

<sup>47</sup> Paz. *Op. Cit.* p. 108.

<i>Cantidad</i> (extensión de los juicios)	Universales (todos los <i>S son P</i> )
	Particulares (algún <i>S es P</i> )
	Singulares (este <i>S es P</i> )
<i>Cualidad</i> (estructura interna de los juicios)	Afirmativos (todo <i>S es P</i> )
	Negativos (ningún <i>S es P</i> )
	Infinitos (todo <i>S es no-P</i> )
<i>Relación</i> (relación entre el sujeto y el predicado de los juicios)	Catagóricos (todo <i>S debe ser P</i> )
	Hipotéticos (si <i>S</i> , entonces <i>P</i> )
	Disyuntivos ( <i>S es o P o Q</i> )
<i>Modalidad</i> (grados de verdad de los juicios)	Problemáticos ( <i>S puede ser P</i> )
	Asertóricos ( <i>S probablemente P</i> )
	Apodícticos ( <i>S necesariamente P</i> )
<i>Cantidad</i>	Unidad
	Pluralidad
	Totalidad
<i>Relación</i>	Sustancia y accidente
	Causalidad
	Reciprocidad entre agente y paciente
<i>Modalidad</i>	Paciente
	Posibilidad e imposibilidad
	Existencia o no-existencia
	Necesidad o contingencia

**Cuadro 1.** Tabla de los juicios de Kant<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Tomada de Ramón Xirau. *Introducción a la historia de la filosofía*. UNAM. México. 2002. pp. 311 y 312.

Mientras que Paz ataca el principio de identidad como fundamento del pensamiento occidental, Elizondo protesta contra la aspiración de clasificar el mundo. El blanco de su embate es la tabla de las categorías de Kant. Aquí, el filósofo alemán buscó clasificar no los contenidos, sino las formas de emitir juicios. Como se muestra en el cuadro 1 de la página anterior, aquí se establece una red de relaciones que permite a la mentalidad analítica “prever y dominar la naturaleza contingente”.<sup>49</sup> Occidente busca apresar la naturaleza a través de la razón. Sin embargo, Elizondo tacha de parcial esta postura ya que “deja escapar ineluctablemente todo aquello que hay de vivo y de complejo en la naturaleza humana.”<sup>50</sup> Es decir, al clasificar la realidad a través de relaciones artificiales, la tabla de Kant cae en el fracaso rotundo. Si su fin es describir y aprehender el mundo, termina por dejarlo estático.

La crítica que Elizondo hace al pensamiento racional es relevante para nuestro estudio. En los capítulos posteriores, desarrollaremos una lectura de *Farabeuf* en la cual sostendremos que Elizondo rompe con dos principios del pensamiento lógico (la causación y el principio de identidad) y los sustituye por el pensamiento correlativo chino.

Asimismo, la oposición entre Oriente y Occidente es una noción valiosa para comprender el acercamiento de Elizondo a la cultura china ya que permea esta relación. Por ejemplo, *Farabeuf* se encuentra atravesada, entre otras, por esta dualidad. Los acontecimientos del texto ocurren en dos lugares: Pekín y París. Asimismo, Elizondo contrapone dos métodos de adivinación: la ouija y el *I Ching*. “Estos elementos, Oriente y Occidente, *I Ching* y la ouija, sí-no, yin y yang, nos revelan el sentido dual que tiene la realidad.”<sup>51</sup>

### 1.2.3. De Oriente a Occidente y, de ahí, a México

Según lo hemos examinado, Elizondo se vincula a una tradición literaria que abarca a los poetas franceses del siglo XIX, a los modernistas y a Paz. Sin embargo, estos escritores se alejan de otra tradición inmersa totalmente en Oriente: la académica.

Salvador Elizondo comenzó a interesarse por la cultura china en la década de los sesenta. En estos años, en México surgieron los Estudios Orientales dentro de las universidades. El Colegio de México inauguró el Centro de Estudios de Asia y de África en 1964. El Centro de Estudios Orientales de la UNAM inició labores en 1966. Este par de instituciones tienen como fin estudiar los vínculos de la cultura mexicana y latinoamericana

---

<sup>49</sup> Elizondo. “Introducción” p. XIII.

<sup>50</sup> *Ídem*.

<sup>51</sup> De Teresa. *Op. cit.* p. 36.

con la oriental. Para lograr sus propósitos, aprenden las lenguas originales y estudian a profundidad diversos aspectos de la cultura oriental.

En su libro sobre la presencia del *I Ching* en Paz, Elizondo y José Agustín; Kwon Tae menciona que “el chouismo [es decir, el estudio e influencia del *I Ching*] en la obra de los tres escritores es diferente al de los sinólogos, y es un chouismo pasado por los filtros de una tradición sólidamente occidental.”<sup>52</sup> Esta aseveración trasciende el caso particular del *I Ching* y aplica en general para todos los textos orientales, ya sean filosóficos o literarios. De esta forma, acudimos a una transmisión textual de Oriente a Occidente y, de ahí, a México.

En efecto, el acercamiento hacia Oriente difiere entre académicos y escritores. Cuando los escritores mexicanos se nutren de fuentes asiáticas, no leen en las lenguas orientales, sino que se sirven de traducciones. Incluso cuando buscan traducir y difundir un texto oriental, no lo realizan a partir de la lengua original, sino del inglés o del francés. De esta forma, tenemos los casos de las versiones de algunos haikús de Basho y de Wang Wei que efectuó Octavio Paz; así como la traducción del inglés al español de Sergio Pitol de *Diario de un loco* de Lu Hsun.

Bajo este esquema de la transmisión cultural de Oriente a través de Occidente fue que nació el interés de Elizondo por China. En 1962, experimentó su primer acercamiento: la contemplación de la fotografía del *Leng-Tch'e* en *Las lágrimas de Eros* de Bataille. Posteriormente, confluyeron diversos textos en su aproximación. En su *Autobiografía precoz*, relata cómo la lectura íntegra de la obra de Ezra Pound lo condujo a un libro editado por el poeta estadounidense: *Los caracteres de la escritura china como medio poético* de Ernest Fenollosa.<sup>53</sup> Si bien no podemos precisar en qué momento Elizondo conoció esta obra, sabemos que en 1965 inició su traducción, por lo que la primera lectura debió ser previa a este año. Aún más, resulta probable que el libro de Fenollosa haya conducido a Elizondo a aprender la escritura china.

Hacia 1964, como becario fundador, Elizondo estudió mandarín en el Colegio de México. A pesar de que esta formación quedó trunca, aprendió los fundamentos y continuó como autodidacta mediante dos manuales: *Chinese characters* de Wieger y *Las seis escrituras* de Tai Tung en la traducción de Hopkins. Ambos trabajos contaban con diversas

---

<sup>52</sup> Joung Kwon Tae. *Op. cit.* p. 11.

<sup>53</sup> La admiración de Elizondo por este texto fue tan grande que lo tradujo. En primera instancia, se publicó una versión en *Plural*. Número 32, mayo de 1974. pp. 47-56. Posteriormente apareció como libro: Ernest Fenollosa. *Los caracteres de la escritura china como medio poético*. Edición y notas, Ezra Pound. Introducción y traducción, Salvador Elizondo. Universidad Autónoma Metropolitana. México. 1980.

referencias que extendieron el interés de Elizondo a varios ámbitos de la cultura china, como el erotismo.<sup>54</sup>

Cabe resaltar que el interés de Elizondo por la cultura china se inició a través de autores occidentales: Bataille, Pound y Fenollosa. Aunque tuvo contacto directo con una lengua oriental, sus lecturas se efectuaron a través de traducciones, es decir, mediante un filtro occidental. A pesar de que Elizondo conocía el mandarín, no significa que haya leído los textos de la Antigua China en la lengua original, pues éstos fueron escritos en chino clásico. Lo cual es importante si consideramos que las diferencias que separan al mandarín del chino clásico son equiparables a las del español con respecto al latín.

Lo que hemos revisado hasta ahora indica que el acercamiento de Elizondo a la cultura china se realizó a través del filtro occidental. Por tal motivo, en la presente tesis no recurriremos a las fuentes chinas originales, sino –al igual que Elizondo– a referencias de sinólogos europeos. En específico, en los capítulos posteriores utilizaremos el concepto occidental de pensamiento correlativo chino para desarrollar nuestra lectura de *Farabeuf*.

#### 1.2.4. *El I Ching en la obra de Elizondo*

Hasta este punto, sólo hemos revisado el interés de Elizondo por la cultura china mediante cuestiones externas a su obra: la tradición orientalista, la oposición entre Oriente y Occidente, así como la transmisión de textos orientales a través de un filtro occidental. En este sentido, resulta necesario complementar el estudio con una muestra concreta de estas características. Por tal motivo, examinaremos brevemente la presencia del *I Ching* en la obra de Elizondo.

Cabe adelantar que, si bien el corpus específico de nuestra tesis es *Farabeuf*, aquí excluirémos este texto. Lo anterior tiene dos motivos. Por una parte, recordemos que la relación entre *Farabeuf* y el *I Ching* ya ha sido estudiada apropiadamente.<sup>55</sup> Por otra parte, las características del interés de Elizondo por la cultura china estarán implícitas en el transcurso de nuestra lectura.

El esquema de transmisión textual de Oriente a Occidente y, de ahí, a México se corrobora a través del *I Ching*. Si bien no tenemos la certeza del modo en que Elizondo se acercó a esta obra china, sabemos que se llevó a cabo a través de un filtro occidental, pues *Iconografía de una gestación* consigna la fotografía del ejemplar del *I Ching* perteneciente a Elizondo: se trata de la versión del sinólogo alemán Richard Wilhelm.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Cfr. *Autobiografía precoz*. pp. 59-62.

<sup>55</sup> Vid. Nota al pie 4.

<sup>56</sup> La fecha que se consigna es marzo 1964. Cfr. Elizondo. *Iconografía de una gestación*. pp. 22 y 23.

La lectura de este ejemplar del *I Ching* tuvo repercusiones estéticas, pues se puede observar en parte de la obra de Elizondo. Por ejemplo, en el cuento “La historia según Pao Cheng”, el protagonista consulta el caparazón de una tortuga. Sin embargo, su atención se desvía hacia un río que se encuentra a su lado y piensa: “Como las ondas de este arroyuelo, así corre el tiempo.”<sup>57</sup> Esta analogía guarda un paralelismo con una cita contenida en la introducción al *I Ching* de Richard Wilhelm. El sinólogo alemán refiere que Confucio, al estar a la orilla de un arroyo, dijo: “Así todo va fluyendo como este río, sin parar, día y noche.”<sup>58</sup> Adicionalmente, el interés de Elizondo por esta obra china se prolongó a fechas posteriores, pues en 1969 escribió la introducción a la primera traducción al español del *I Ching*.

Elizondo no se interesó en el *I Ching* sólo con fines estéticos, sino como método de adivinación. En 1974, narra cómo consultó el oráculo para ordenar su *Antología personal*. En la introducción expone la problemática de organizar una antología. Seleccionar de entre los textos de su obra supone una autocrítica; una tarea doble, pues en la propia escritura también hay discriminación. Si bien nuestro autor tenía claro qué textos incluiría, no encontraba cómo darles la cohesión de un libro.

Como Elizondo no deseaba utilizar los métodos tradicionales de la antología, recurrió al *I Ching*. En su consulta obtuvo el hexagrama 29, K’an, “lo abismal”. La sentencia invita a la sinceridad y a la enseñanza. La imagen alude al agua como representación del tiempo. De la respuesta elaboró la organización de su texto:

el libro debe ser ordenado ‘cronológicamente’, de acuerdo con el curso natural del tiempo, y “sinceramente”, sin ocultar nada de lo que caracteriza nuestros rasgos esenciales, aunque éstos no sean siempre favorables, si sirven una función “didáctica”, es decir si transmiten o producen una experiencia o un conocimiento.<sup>59</sup>

De esta forma, el eje estructurador de la antología fue el desarrollo progresivo que los temas han tenido en su obra.

La introducción de *Antología personal* (1974) de Elizondo y el prólogo de *Poesía en movimiento* (1966) de Paz guardan una similitud estrecha: recurren al *I Ching* para ordenar la selección de los textos.<sup>60</sup> Sin embargo, difieren en la forma en que disponen de esta obra china.

---

<sup>57</sup> Salvador Elizondo. *Narda o el verano*. Ediciones Era. México. 1977. p. 102.

<sup>58</sup> Richard Wilhelm “Introducción” En *I Ching: El libro de las mutaciones*. Hermes. Buenos Aires. 1995. p. 67.

<sup>59</sup> Salvador Elizondo. *Antología personal*. Fondo de Cultura Económica. México. 1974. p. 8.

<sup>60</sup> El prólogo de *Poesía en movimiento* no es el único vínculo entre Paz y el *I Ching*. Para un estudio al respecto, vid. Kwon Tae. *La presencia del I Ching...* pp. 69-126.

Al presentar el *I Ching*, Richard Wilhelm comenta que se le puede dar dos usos al libro: oracular y sapiencial (filosófico). Como oráculo, esta obra se distingue de otras formas de adivinación. La cartomancia, por ejemplo, predice el destino: quien lo consulta no puede hacer nada por remediarlo. Por el contrario, explica Wilhelm, el *I Ching* muestra la situación actual y ofrece dos modos de actuar: uno correcto y otro erróneo. En consecuencia, le otorga al consultante la libertad de decidir, pues responde a la pregunta ¿qué hago ante el problema?

Esta característica permite que el *I Ching* también se pueda leer como un libro sapiencial, pues el modo de actuar correcto está acorde con la idea filosófica de mutación. Según la cultura china, el mundo está en constante cambio. Estas mutaciones siguen un orden y un sentido que se conoce como Tao. Para representar los estados de los cambios, los chinos utilizan imágenes: los ocho trigramas (de los cuales se desprenden los 64 hexagramas). Así, para obtener resultados favorables, el comportamiento de los hombres debe seguir el mismo sentido que el Tao.<sup>61</sup>

Esta distinción resulta apropiada para nosotros, pues cada escritor se encuentra en uno de los extremos del uso que se le puede dar al *I Ching*. Como hemos visto, Elizondo dispone de la obra como un oráculo; en tanto, la aplicación de Paz resulta más cercana al libro sapiencial: como una fuente de símbolos.

El prólogo de *Poesía en movimiento* está basado en una concepción particular de la modernidad: la tradición de la ruptura.<sup>62</sup> Aquí, en lugar de continuar con una herencia literaria, los poemas compilados buscan la innovación, el cambio, el movimiento. En este sentido, a Paz el interesa el movimiento, más que como orden de la naturaleza, en relación a la sociedad y sus cambios: en específico, con los cambios de la poesía. Por consiguiente, recurre al *I Ching* para “oponer el movimiento al movimiento.”<sup>63</sup>

Bajo la luz de estas ideas, más que un método, Paz propone un juego en el que relaciona y contrasta a una parte de los escritores compilados: los poetas jóvenes (jóvenes en 1966). Los organiza en grupos de cuatro y a cada uno corresponde un signo tomado de los trigramas del *I Ching*. Así, de manera general, caracteriza la obra poética de cada autor. Cabe destacar que en esta clasificación las relaciones entre cada escritor son “contradictorias y

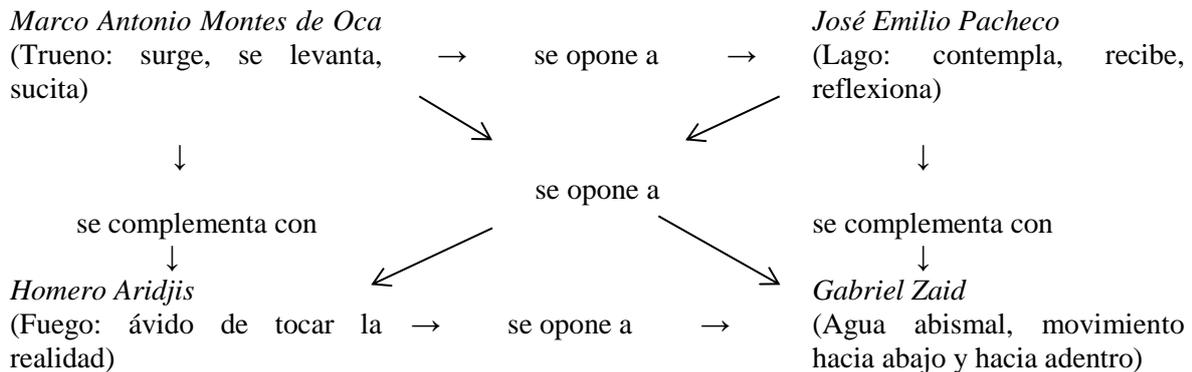
---

<sup>61</sup> Vid. Wilhem. *Op. cit.* pp. 61-70.

<sup>62</sup> Además del prólogo a *Poesía en movimiento*, Paz desarrolla el concepto de tradición de la ruptura en *Los hijos del limo*.

<sup>63</sup> Octavio Paz “Prólogo” en *Poesía en movimiento (México 1915-1966)*. Selección y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis. Siglo XXI. 13ª ed. México. 2004. p. 24.

complementarias.”<sup>64</sup> Por ejemplo, de los vínculos entre los miembros del primer grupo, resultaría una tabla como la siguiente:



**Cuadro 2.** El uso del *I Ching* en *Poesía en movimiento*

Recapitulando, el interés por la cultura china separa a Elizondo del grupo de la Casa del Lago, pero lo relaciona con una tradición literaria orientalista: los poetas franceses del siglo XIX, el Modernismo y Octavio Paz. Al igual que estos escritores, la aproximación de Elizondo está marcada por la oposición entre Oriente y Occidente y por recurrir, no a fuentes orientales, sino a textos con filtro occidental. A pesar de estos vínculos, Elizondo diverge de la tradición ya que su acercamiento a Oriente, lejos de ser una búsqueda espiritual, se trata de una exploración estética. En el *I Ching* encontramos una muestra concreta del modo en que la cultura china influyó en sus obras.

A partir de esta información, podemos afirmar que, en efecto, Elizondo tuvo un interés profundo por la cultura china, el cual fue propiciado por su cosmopolitismo. Dado que lo anterior era la condición para trazar una relación intertextual entre *Farabeuf* y el pensamiento correlativo chino, en el siguiente capítulo examinaremos las propuestas teóricas a las cuales recurriremos en el transcurso de nuestra lectura del texto de Elizondo.

<sup>64</sup> *Ibidem* p. 26.

## 2. Marco teórico: La intertextualidad de Kristeva

*Farabeuf* se encuentra colmada de referencias tanto literarias como pictóricas y culturales. Por ejemplo, el propio título alude a un personaje histórico, el epígrafe inicial de Cioran remite al *Breviario de podredumbre*, la fotografía del *Leng T'ché* y los tintes eróticos de la tortura apuntan a las propuestas de Bataille. Sin embargo, lejos de presentarse aleatoriamente, estas referencias adquieren una nueva articulación en el texto. Por tal motivo, una de las posibles formas de leer esta obra es bajo el enfoque de la intertextualidad.

Cabe señalar que no somos los primeros en leer *Farabeuf* en clave intertextual. Por el contrario, existe un vasto *corpus* crítico sobre las relaciones intertextuales de esta obra de Elizondo.<sup>65</sup> Así, este análisis se inscribe en dicha tradición crítica.

En términos generales, la noción de que existe una relación entre un texto y aquellos que lo antecedieron se denomina intertextualidad. Este fenómeno parece evidente, pues cualquier lector puede observar la presencia de un texto en otro. De esta forma, la intertextualidad se muestra, en apariencia, como un término estable.

Sin embargo, como lo refiere el especialista en intertextualidad Graham Allen, este concepto se ha definido de forma tan variada que su significado resulta indeterminado: “Intertextuality [...] is not a transparent term and so, despite its confident utilization by many theorists and critics, cannot be evoked in an uncomplicated manner. Such a term is in danger of meaning nothing than whatever each particular critic wishes to mean.”<sup>66</sup>

Frente a esta diversidad de posturas, para analizar *Farabeuf* hemos optado por la intertextualidad de Julia Kristeva. A pesar de que existen propuestas teóricas más delimitadas; debido a su generalidad, nos permite enlazar el texto de Elizondo con el

---

<sup>65</sup> La mayor parte de los trabajos de *Farabeuf* abordan en algún punto de su desarrollo cuestiones intertextuales e intermediales. A continuación, clasificamos los estudios según la temática tratan. Algunas investigaciones que utilizan la intertextualidad como base son: Lillian Manzor-Coatz. “Problemas en Farabeuf mayormente intertextuales” En *Bulletin Hispanique*. Año 1986. Volumen 88. Números 3-4. pp. 465-476. || Gloria Josephine Hiroko Ito Sugiyama. “Farabeuf y su relación hipertextual” En *Temas y variaciones*. Número 20. 2003. pp. 283-310. || Entre los análisis con aportes valiosos sobre intertextualidad tenemos: Cuevas Velasco. *Op. cit.* pp. 175-217. || Manuel Durán. *Tríptico mexicano: Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Salvador Elizondo*. Secretaría de Educación Pública. México. 1973. pp. 134-166. || Gloria Josephine Hiroko Ito Sugiyama. “Elizondo, Joyce y la nueva estética. Más allá de una ambigüedad alterada” En *Revista Fuentes Humanísticas*. Volumen 23. Número 42. UAM- A. División de Ciencias Sociales y Humanidades. México. 2011. pp. 149-167. || Patricia Rosas. Lourdes Madrid. *Las torturas de la imaginación*. Premiá. México. 1982. pp. 7-36. || Sobre las lecturas con temas intermediales e intertextuales, podemos resaltar: Gutiérrez de Velasco Romo. *Op. cit.* || Rolando J. Romero. “Ficción e historia en Farabeuf” En *Revista Iberoamericana* Volumen LVI. Número 151. Abril-Junio. 1990. pp. 403-418. || De Teresa. *Op. cit.* || Luis Andrés Gutiérrez Villavicencio. *El tiempo en Farabeuf*. Tesis de Maestría. UNAM. México. 2009. pp. 85-115. || Martha Patricia Reveles Arenas. *Una lectura del tiempo: un estudio comparativo de Farabeuf de Salvador Elizondo y Agua viva de Clarice Lispector*. Tesis de Maestría. UNAM. México. 2010. pp. 13-75. || Karen Arnal Vidrio. *La mirada posible: Proceso fotográfico y ecfrasis en Farabeuf*. Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. UNAM. México. 2016.

<sup>66</sup> Graham Allen. *Intertextuality*. Routledge. Londres. 2000. p. 2.

pensamiento correlativo chino. Así, en el primer subapartado, revisaremos estos planteamientos teóricos. En el segundo, examinaremos el método que Kristeva plantea. En el tercero, trazaremos sus límites y explicaremos la metodología particular que usaremos para nuestra lectura de *Farabeuf*. Por último, argumentaremos más a fondo los motivos por los cuales recurriremos a dicho cuerpo teórico.

### 2.1. La intertextualidad de Kristeva

El término intertextualidad apareció por primera vez en 1966 dentro de un ensayo titulado “La palabra, el diálogo y la novela”. Cabe destacar que este texto surgió como una presentación del trabajo de Mijail Bajtín. En este sentido, la noción de intertextualidad es heredera directa de las ideas del teórico ruso. Sin embargo, como lo apunta Graham Allen,<sup>67</sup> Kristeva transforma y redirige el pensamiento de Bajtín; es decir, no se trata de un resumen ni de una reseña, sino de una interpretación.<sup>68</sup>

En este sentido, Kristeva señala que el principal aporte de Bajtín es dejar de concebir el texto literario de manera estática, para sustituirlo por una perspectiva dinámica: “la estructura literaria no *está*, sino que *se elabora* en relación a *otra* estructura.”<sup>69</sup> De esta forma, en lugar de entender el texto aisladamente, como sus contemporáneos los formalistas; el teórico propuso un modelo que inserta el texto en la historia y la sociedad.<sup>70</sup>

En la interpretación de Kristeva, Bajtín plantea el estatuto de la palabra como unidad mínima de la estructura literaria, es decir, propio de cualquier texto literario. Según este modelo, en la palabra literaria se cruzan tres superficies textuales: el escritor, el destinatario y el contexto cultural anterior o actual.

Kristeva indica que el estatuto de la palabra se define en dos ejes: horizontal y vertical. Si la palabra del texto pertenece al mismo tiempo al escritor y al destinatario, es

---

<sup>67</sup> Allen. *Op. Cit.* pp. 35-47.

<sup>68</sup> Al respecto, Tatiana Bubnova, especialista en Bajtín, refiere que Kristeva tuvo dos propósitos: 1) adaptar las propuestas al horizonte cultural francés y 2) incorporar la influencia de las corrientes de pensamiento en voga: la gramática de Chomsky, el psicoanálisis de Lacan y el estructuralismo francés. *Cfr.* Tatiana Bubnova “Problemas de la poética de Dostoieski: ¿Una filosofía de la novela, o la novela de una filosofía?” en Mijail Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski*. 3ª ed. Fondo de Cultura Económica. Col. Brevarios 417. México. 2012. pp. 51 y 52.

<sup>69</sup> Julia Kristeva. *Semiótica I*. Fundamentos. Madrid. 1981. p. 188.

<sup>70</sup> Aunque en términos generales los formalistas propusieron aislar el texto literario de su contexto, existe un contraejemplo: Iuri Tynianov. En “El hecho literario”, propuso que las definiciones estáticas (como los géneros) son superadas por el hecho literario vivo. Dado que “[L]a literatura es una construcción verbal dinámica.”, debe colocarse en relación con una evolución literaria. Incluso, existen correspondencias con la intertextualidad de Kristeva. En específico, con la nueva articulación de un elemento en un texto es similar al planteamiento de Tynianov que señala: “Toda la esencia de la 'nueva forma' está en el nuevo principio de la construcción, en la nueva utilización de la relación entre factor constructivo y factores dependientes (material).” *Vid. Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín: Polémica, historia y teoría literaria*. Vol. 1. Introducción y edición de Emil Volek. Fundamentos. Madrid. 1992. pp. 205-225.

horizontal: esta relación se llama diálogo. Por otra parte, si la palabra del texto se dirige hacia el contexto actual o anterior, es vertical: esta noción se conoce como ambivalencia.

Si bien la teórica búlgara desarrolla las diferencias entre diálogo y ambivalencia, menciona que Bajtín no hace una distinción clara entre ambos conceptos. No obstante, dice Kristeva, de esta falta de rigor se desprende el descubrimiento de que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”.<sup>71</sup>

El diálogo, al unir al sujeto de la escritura con el destinatario, es de carácter intersubjetivo (entre sujetos). En tanto, la ambivalencia es de carácter intertextual (entre textos) ya que vincula el texto con su contexto. En este sentido, Kristeva señala: “[e]l término ‘ambivalencia’ implica la inserción de la historia (de la sociedad) en el texto, y del texto en la historia; para el escritor son una sola y única cosa.”<sup>72</sup> De esta forma, la historia y la sociedad se insertan en el texto y, a la vez, el texto se inserta en la historia.

En esta línea de ideas, el estatuto de la palabra es un mediador ya que vincula el texto con su entorno cultural e histórico. Así, la intertextualidad tiene un vínculo estrecho con el estudio de la historia literaria ya que, como concepto, tiene su antecedente en la teoría de las influencias.<sup>73</sup> Sin embargo, no entiende la historia como una diacronía, es decir, como una sucesión de textos literarios situados en una línea del tiempo en el que se rastrean las fuentes; sino como una sincronía, esto es, que el escritor participa en la historia a través de una escritura-lectura de textos.

Una escritura-lectura implica reescribir los textos. Como lo menciona Kristeva: “Bajtín tiene presentes la escritura como lectura del corpus literario anterior, el texto como absorción de y réplica a otro texto.”<sup>74</sup> En este sentido, la estructura del texto está en función o en oposición con otra estructura, es decir, establece un diálogo de afirmación o negación con otros textos.

Dado que está compuesto de los ejes del diálogo y de la ambivalencia, el estatuto de la palabra es una concepción espacial del texto literario. En este sentido, pone de manifiesto que el texto posee un espacio doble: hacia el interior y hacia el exterior. De este modo, se revela un hecho fundamental: “la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que

---

<sup>71</sup> Kristeva. *Semiótica I*. p. 190.

<sup>72</sup> *Ibidem* p. 195.

<sup>73</sup> Cfr. “Intertexto” Helena Beristain. *Diccionario de Retórica y Poética*. Séptima Edición. Porrúa. México. 1995.

<sup>74</sup> Kristeva. *Semiótica I*. p. 195.

se lee al menos otra palabra (texto).”<sup>75</sup> Así, la palabra literaria puede leerse como doble: dirigida al interior y al exterior del texto.

Pongamos un ejemplo para mayor claridad. En el capítulo VI de la primera parte de *El Quijote*, luego de que don Quijote regresa malherido de su primera aventura; el cura y el barbero deciden quemar su biblioteca, pues atribuyen su locura a los libros. Sin embargo, se detienen en cada uno de los títulos y emiten un juicio sobre ellos. Bajo el enfoque de la intertextualidad, este pasaje tiene una doble orientación: por una parte, leídos en el espacio interior del texto, los juicios funcionan para determinar si el libro irá o no a la hoguera; por otra parte, en el espacio exterior del texto, pueden leerse como una crítica a la quema de libros (o de personas) practicada por la Inquisición.<sup>76</sup>

Más tarde, en su disertación doctoral, *Revolution in poetic language*,<sup>77</sup> Kristeva hace explícitas algunas precisiones del concepto y prefiere llamarlo transposición. En un origen, la teórica búlgara quiso dar a entender por intertextualidad la transposición de uno o varios sistemas de signos en otro.<sup>78</sup> Sin embargo, con frecuencia el concepto fue malinterpretado como el estudio de las fuentes. Así, fue asimilado como el rastreo de los elementos que conforman el “mosaico de citas”. Por consiguiente, se dirigió la atención hacia los textos exteriores, en lugar de hacia la obra literaria que se examina. Al respecto, el estudioso Fernando Galván comenta:

A otros, sin embargo, el vocablo de “intertextualidad” ha venido a prestarles una ayuda impagable, pues les ha servido para “rebautizar” lo que venían haciendo desde hacía siglos. Me refiero, naturalmente, a los críticos tradicionales, que han cultivado, y siguen cultivando, la crítica basada en las ‘fuentes’, en las ‘citas’, en los ‘préstamos’ que unos autores hacen o toman de otros.<sup>79</sup>

Frente a este panorama, en lugar de intertextualidad, Kristeva prefiere utilizar el término transposición ya que hace explícito el paso de uno o varios sistemas de signos a otro.<sup>80</sup> Esta perspectiva hace hincapié en que la posición del sistema de signos antiguo es abandonada y

---

<sup>75</sup> *Ídem*.

<sup>76</sup> Manuel Peña. “El donoso y grande escrutinio o las caras de la censura” en *Hispania*. LXV/3, núm. 221. 2005. pp. 946-955 Consultado el 17/01/2019 en

<http://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/view/127/129> || Este pasaje también podría interpretarse como comentarios sobre la calidad literaria de los libros. No obstante, mediante esta lectura, se confunde la perspectiva del autor con la del personaje. En cambio, a través del enfoque de la quema de libros no ocurre dicha confusión, pues no tendría sentido que el cura, personaje clerical critique la Inquisición. De este modo, esta crítica corresponde sólo al autor.

<sup>77</sup> Julia Kristeva. *The Kristeva Reader*. Columbia University Press. Nueva York. 1986. pp. 89-137.

<sup>78</sup> *Ibidem* p. 111.

<sup>79</sup> Fernando Galván. “Intertextualidad o subversión domesticada: Aportaciones de Kristeva, Jenny, Mai y Plett” en *Intertextuality/Intertextualidad*. Editores: Mercedes Bengoechea Bartolomé. Ricardo Jesús Sola Buil. Servicio de Publicaciones. Universidad de Alcalá. Alcalá. 1997. p. 35.

<sup>80</sup> “we prefer the term transposition because it specifies that the passage from one signifying system to another demands a new articulation” Kristeva. *The Kristeva Reader*. p. 111.

que se forma una nueva articulación. De este modo, si, por ejemplo, en un cuento se hallan varias referencias a la Biblia, el análisis no se limita a señalar y explicar los pasajes bíblicos en cuestión, sino que también exige indagar la nueva función que esos pasajes adquieren en el cuento.

Cabe destacar que en la definición de transposición, en lugar de utilizar el término “texto”, recurre a “sistema de signos”. Consideremos que Kristeva partió de la semiótica. Para la teórica, el propósito de esta ciencia es “[e]studiar todos estos sistemas verbales o no verbales en tanto que lenguajes, es decir, en tanto que sistemas en que unos signos se articulan según una sintaxis de diferencias”.<sup>81</sup>

Así, al referirse a “sistema de signos”, Kristeva insiste en una parte fundamental de su concepto: el paso de un sistema de signos a otro implica que el nuevo sistema puede ser producido por el mismo material signifiante (por ejemplo, de un poema a un cuento) o bien por diferente material signifiante (por ejemplo, de una escena carnavalesca a un texto escrito). De esta forma, la transposición no se limita a la presencia de textos verbales en otros textos verbales, sino que se extiende a otras expresiones artísticas y culturales. Si bien esta perspectiva resulta muy general, más adelante explicaremos el uso particular que tomará en nuestro análisis de *Farabeuf*.

En resumen, la intertextualidad<sup>82</sup> parte de una concepción doble del texto: los enunciados están orientados hacia la lengua y hacia su contexto. Así, los textos están insertos en la historia y la sociedad. Sin embargo, estos enunciados surgen de una lectura-escritura de textos anteriores, es decir, los textos toman prestados sus enunciados de la historia y de la sociedad. No obstante, los enunciados abandonan la función que tenían en los textos de origen y adquieren una nueva articulación. Una vez revisados los planteamientos teóricos de Kristeva, conviene revisar su método, es decir, la aplicación práctica que la teórica búlgara propone para el análisis de textos.

## 2.2. *El método de la intertextualidad de Kristeva*

Detengámonos en la siguiente idea. Para Kristeva, el principal aporte de Bajtín consiste en poner de manifiesto que el texto posee un espacio doble: el espacio interior del texto y el espacio de otros textos. Como prolongación de estas propuestas, la teórica búlgara desarrolla un método de la intertextualidad en “El texto cerrado”.

---

<sup>81</sup> Julia Kristeva. *El lenguaje, ese desconocido: Introducción a la lingüística*. Fundamentos. Madrid. 1999. p. 301.

<sup>82</sup> En adelante, en la presente tesis, preferimos el uso de intertextualidad sobre transposición. Esto debido a que el primer término goza de una mayor difusión.

Este ensayo parte de la premisa de que la unidad mínima del texto es el enunciado. Considerando el espacio doble del texto, los enunciados del espacio interior se dirigen hacia el lenguaje y los del espacio exterior se orientan hacia la historia y la sociedad. Derivado de esta línea de ideas, Kristeva propone un análisis literario en dos niveles: el suprasegmental y el intertextual.

Por una parte, en su espacio interior, los enunciados del texto redistribuyen la lengua. De tal forma, se pueden estudiar al extraer la aplicación lógica que organiza estos enunciados. Esto se conoce como análisis suprasegmental.

Respecto al análisis intertextual, en su espacio exterior, el texto “es una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto varios enunciados, tomados a otros textos, se cruzan y se neutralizan.”<sup>83</sup> De esta forma, los enunciados del texto se dirigen hacia el contexto. Sin embargo, se trata de otra dirección doble: el texto retoma los enunciados ya existentes, pero estos enunciados están dirigidos hacia la historia y la sociedad.

En efecto, los textos están formados a partir de enunciados ya existentes. No obstante, estos cambian la disposición de los enunciados anteriores, es decir, se articulan de una manera distinta. Si se confronta un texto con los enunciados asimilados en su espacio o a los enunciados a los que remite de textos exteriores, nos dice Kristeva, estamos ante un ideograma. “El ideograma es esa función intertextual que se puede leer ‘materializada’ en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales.”<sup>84</sup>

En este sentido, el análisis intertextual consiste en examinar cómo “las funciones definidas en el conjunto textual extra-novelesco  $T_e$  toman un valor en el conjunto textual de la novela  $T_n$ . El ideograma de la novela es justamente definida sobre  $T_e$  y con valor de  $T_n$ .”<sup>85</sup> Así, en lugar de limitarse a un rastreo de fuentes, lo fundamental de la intertextualidad es conocer cuál es el tipo de relación que un texto determinado entabla con otros textos que lo antecedieron.

Aunque estos postulados resultan muy generales, pues describen un aspecto de toda la textualidad e incluso de todo el lenguaje; resaltan una cuestión fundamental: todos los textos literarios están vinculados con su contexto. En este sentido, la intertextualidad sitúa el texto en la historia y la sociedad, pero también se encarga de examinar el modo en que otros textos se articulan en este texto.

---

<sup>83</sup> Kristeva. *Semiótica I*. p. 147.

<sup>84</sup> *Ibidem* p. 148.

<sup>85</sup> *Ibidem* p. 150.

De esta forma, leer *Farabeuf* teniendo en mente la intertextualidad ofrece un par de problemas de gran envergadura: 1) ¿cuál es la ubicación de *Farabeuf* en la historia y la sociedad? y 2) ¿en qué forma los otros textos se articulan en *Farabeuf*? Por supuesto, al ser tan amplias, estas problemáticas sobrepasan los límites de la presente tesis. Por lo tanto, naturalmente, debemos acotar nuestro tema de estudio.

En nuestra lectura, como hemos mencionado, nos encargaremos de examinar primordialmente la relación de intertextualidad entre *Farabeuf* y el pensamiento correlativo chino; aunque en determinados puntos, también abordaremos otros textos. En específico, nuestra tesis de trabajo es la siguiente: *Farabeuf* rompe con dos principios lógicos: con la causación en el nivel de la historia y con el principio de identidad en los personajes; para sustituirlos por una nueva articulación del pensamiento correlativo chino.

Para poner a prueba la anterior hipótesis, retomaremos algunos aspectos tanto de la teoría como del método de Kristeva. Cabe adelantar que no los tomaremos al pie de la letra, sino que los adaptaremos y aplicaremos en una metodología que servirá de guía para nuestra lectura de *Farabeuf*.

### 2.3. Metodología: La intertextualidad de Kristeva aplicada a *Farabeuf*

Siguiendo el método de Kristeva, correspondería aplicar un análisis suprasegmental para nuestra hipótesis. De esta forma, debemos extraer la aplicación lógica mediante la cual los enunciados del texto redistribuyen la lengua. Sin embargo, según nuestra interpretación, los enunciados de *Farabeuf* no se apegan a principios lógicos, sino que los transgreden. En este sentido, no haremos un análisis suprasegmental propiamente dicho. En su lugar, nos centraremos en los análisis intertextuales, pero teniendo en cuenta los límites del cuerpo teórico del que provienen.

Como concepto, la intertextualidad de Julia Kristeva abrió una nueva perspectiva en el análisis literario; en lugar de entender el texto como un sistema cerrado, lo colocó en relación con la historia y la sociedad. Sin embargo, su teoría tiene dos límites. El primero se refiere a lo siguiente: al acuñar un nuevo término y, por lo tanto, abrir un nuevo campo de estudio, su acercamiento a las relaciones intertextuales resulta muy general. Para un análisis productivo se requieren términos precisos. En este sentido, como la intertextualidad abarca la historia, la sociedad y los textos verbales; los postulados de Kristeva carecen de la delimitación necesaria.

El segundo límite va de la mano del primero, debido a la generalidad de los postulados de Kristeva. Recordemos que el centro de atención de la intertextualidad es la

nueva articulación de otros textos en uno nuevo. No obstante, Kristeva señala únicamente dos posibilidades de nueva articulación: la afirmación y la negación. Esta perspectiva, un tanto maniquea, resulta simplista e insuficiente para describir la variedad de nuevas articulaciones que los otros textos adquieren en un texto nuevo y, por lo tanto, en el caso específico de la presente tesis: en *Farabeuf*.

Frente a la generalidad de los planteamientos de la teórica búlgara, la noción de intertextualidad se desarrolló posteriormente de forma más delimitada. Tomando en cuenta lo anterior, cabe preguntarse ¿por qué recurrir a la intertextualidad de Kristeva si existen cuerpos teóricos más precisos y acotados? En esta línea de ideas, una de las teorías más provechosas es la transtextualidad de Genette. Sin embargo, no podemos recurrir a ésta como base de la presente lectura de *Farabeuf*. A continuación, exponemos los motivos.

Como una forma de delimitar la teoría de Kristeva, surgió la versión de la intertextualidad<sup>86</sup> de Gérard Genette: los cinco tipos de la transtextualidad. Como ventaja, esta tipología ofrece una clasificación ordenada, segmentada y delimitada que permite identificar las relaciones entre un texto y otro. En este sentido, la terminología de Genette cubre el vacío del carácter general de las propuestas de Kristeva. Sin embargo, esta virtud es, a la vez, una limitante para los propósitos del presente estudio.

La transtextualidad está acotada a la relación entre textos verbales, principalmente literarios. No obstante, en los siguientes capítulos nos proponemos analizar la relación de *Farabeuf* con el pensamiento correlativo chino. Como éste es un principio de la cultura china, y no un texto verbal; no pertenece al rubro de la transtextualidad. Por lo tanto, no podemos aplicar como base la teoría de Genette.

Aún más, en un acto arriesgado, podríamos retomar el concepto de hipertextualidad<sup>87</sup> y abordar el pensamiento correlativo chino como hipotexto de *Farabeuf*. Al hacer esto, estaríamos expandiendo el término hipertextualidad a los textos no verbales, lo cual sería tergiversar la teoría de Genette.

Incluso concediendo esta tergiversación, señalar este principio de la cultura china como hipotexto de *Farabeuf* resulta inviable. Tomemos en cuenta que la relación de

---

<sup>86</sup> “Transtextuality is, basically, Genette’s version of intertextuality”. Allen. *Op. cit.* p. 101.

<sup>87</sup> De forma más general, la hipertextualidad se define como: “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es el comentario.” Gérard Genette. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Taurus. Madrid. 1989. p. 14.

hipertextualidad está delimitada a hipotextos masivos y declarados.<sup>88</sup> Sin embargo, la relación de *Farabeuf* con el pensamiento correlativo chino no está declarada; aunque, según nuestra lectura, sea masiva. Considerando los argumentos anteriores, debido a su delimitación, la transtextualidad de Genette no permite estudiar la relación de *Farabeuf* con este principio de la cultura china.

Si bien la transtextualidad no será la base teórica de nuestro análisis, recurriremos a esta tipología de manera secundaria. Así, en un par de anexos, revisaremos la architextualidad y la transtextualidad del discurso médico en *Farabeuf*.

Debemos reconocer que, a través del deslinde de la teoría de Genette, no hemos resuelto el problema de los límites de la intertextualidad de Kristeva. Antes de abordar este tema, cabe preguntarse ¿por qué no recurrir a otras perspectivas de análisis? En su carácter general, como hemos mencionado, la intertextualidad de Kristeva pone en relación al texto con la historia, la sociedad, la cultura y otras prácticas artísticas. En consecuencia, colinda con otros enfoques de análisis literario: la intermedialidad, los estudios culturales, la pragmática y la literatura comparada. En este sentido, corresponde argumentar por qué no podemos tomar como base dichos enfoques en nuestra interpretación de *Farabeuf*.

Como primer enfoque, la intermedialidad estudia la relación entre diferentes prácticas artísticas. De tal forma, permite examinar el vínculo de la literatura con diversos medios: las artes visuales, la música, así como los medios masivos, tecnológicos y digitales.<sup>89</sup> A pesar de que se encarga de una amplia gama de temas, la intermedialidad no aborda los nexos entre un texto literario y un principio del pensamiento oriental. Por tal motivo, nuestra propuesta de leer *Farabeuf* a través del pensamiento correlativo chino se encuentra fuera de su campo de estudio.

Como segundo enfoque, los estudios culturales examinan el rol que las obras literarias adquieren en su contexto. Así, su perspectiva se puede definir como la forma en que el texto se inserta en la cultura.<sup>90</sup> No obstante, nuestro análisis pretende el enfoque inverso: el modo en que la cultura (el pensamiento correlativo chino) se inserta en un texto literario

---

<sup>88</sup> Genette considera la hipertextualidad como un aspecto de toda la textualidad “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales.” Sin embargo, como hay obras más manifiestamente hipertextuales que otras, el teórico francés delimita su estudio a “la hipertextualidad en su aspecto más definido: aquel en el que la derivación del hipotexto al hipertexto es a la vez masiva (toda la obra B derivando de toda la obra A) y declarada de una manera más o menos oficial.” *Ibidem*. p. 19.

<sup>89</sup> Cfr. Irina O. Rajewsky. “Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality” En *Intermedialités*. No. 6. Otoño. 2005. pp. 43-64.

<sup>90</sup> Cfr. Jonathan Culler. *Breve introducción a la teoría literaria*. Biblioteca de Bolsillo. Barcelona. 2000. pp. 57-70.

(Farabeuf). Por lo tanto, los estudios culturales se encuentran en una óptica diferente a la que proponemos.

Como tercer enfoque, la pragmática estudia la literatura como un acto comunicativo mediante teorías provenientes de la lingüística. En este sentido, una parte de sus perspectivas son la sociológica y la teoría de los contextos.<sup>91</sup> No obstante, ocurre algo similar que con el enfoque de los estudios culturales: se centran en el contexto más que en el texto literario. De tal forma, también es el enfoque inverso del que buscamos en nuestro análisis. En consecuencia, no podemos emplearlo como base.

Como cuarto y último enfoque, tenemos la literatura comparada. En su rama más común, se ocupa de la relación entre dos o más textos literarios en lenguas diferentes. Asimismo, aborda también la relación entre la literatura y otras disciplinas de estudio.<sup>92</sup> No obstante,

Luz Aurora Pimentel comenta sobre el inconveniente de realizar este tipo de análisis:

Si el estudio comparativo de la literatura y de otras artes ha sido fructífero gracias a principios estructurales compartidos, el estudio interrelacionado de la literatura y otras disciplinas es mucho más problemático, por no ser fácil decidir cuál sería el principio organizador que pudiera fungir como común denominador. Porque una cosa es la importancia de conceptos filosóficos específicos en la poética y en la práctica de un autor, y otra muy diferente la comparación de la literatura como arte con la filosofía como disciplina.<sup>93</sup>

Ante la dificultad de relacionar ambas disciplinas, hasta donde tenemos noticia, no existe un método para examinar esta relación.<sup>94</sup> Por lo cual, a pesar de que se encuentra estrechamente vinculada con nuestro análisis, no podremos recurrir a la literatura comparada como base.

Según hemos examinado, por su delimitación, no podemos valernos de la transtextualidad de Genette ni de la intermedialidad como base de nuestro estudio. Tampoco podemos recurrir a los estudios culturales ni a la pragmática debido a su enfoque específico. Por último, por su falta de método, no resulta posible servirse de la vertiente de la literatura comparada que relaciona los textos literarios con la filosofía. Debido a los motivos expuestos, debemos volver a la teoría más general: la intertextualidad de Kristeva.

---

<sup>91</sup> Cfr. Teun A. van Dijk. "La pragmática de la comunicación literaria" en *Pragmática de la comunicación literaria*. José Antonio Mayoral (comp.) Arco. Madrid. 1987. pp. 171-194.

<sup>92</sup> La literatura comparada también se ocupa de "la incidencia -en una obra literaria, un periodo o una corriente- de otras áreas del conocimiento y el pensamiento, como las artes (pintura, música, cine), las disciplinas humanísticas (sociología, filosofía, historiografía), las ciencias naturales, la religión." Adriana Azucena Rodríguez. *Las teorías literarias y el análisis de textos*. Universidad Nacional Autónoma de México. México. 2016. pp. 179 y 180.

<sup>93</sup> Luz Aurora Pimentel-Anduiza. "Qué es la literatura comparada y cómo se puede usar en la enseñanza de la literatura" en *Anuario de Letras Modernas*. Vol. 4. 1988-1990. p. 94.

<sup>94</sup> Cfr. María José Vega. Neus Carbonell. *La literatura comparada: Principios y métodos*. Gredos. Madrid. 1998.

A pesar de estos deslindes, aún no hemos abordado el problema de los límites de este cuerpo teórico: su carácter general y sus propuestas de nueva articulación (la afirmación y la negación). Para zanjar estos límites, en seguida expondremos nuestra metodología.

Para los propósitos del presente estudio, la falta de delimitación de los postulados de Kristeva es, a la vez, una ventaja y una desventaja. Se trata de una ventaja porque para la teórica búlgara, cualquier manifestación cultural puede ser un texto. De esta forma, la intertextualidad abarca la producción de un texto a partir del mismo material significativo (de un texto verbal a otro), así como de diferente tipo de material significativo (por ejemplo, de una imagen a un texto verbal). Por consiguiente, permite estudiar la relación de los textos verbales con los no verbales. Lo anterior es relevante porque examinaremos la relación entre un texto verbal (*Farabeuf*) y un texto no verbal (el pensamiento correlativo chino). Por tal motivo, recurrir a la intertextualidad como base teórica nos permite cumplir nuestro objetivo.

En contraste, la falta de delimitación ofrece una clara desventaja. Nos explicamos. La intertextualidad consiste en describir la forma en que los textos anteriores se articulan en el nuevo; pero Kristeva sólo ofrece la afirmación y la negación como opciones de articulación. En este sentido, señalamos que resulta insuficiente para nuestro estudio. Derivado de lo anterior, a pesar de que la teórica búlgara ofrece un método (los análisis suprasegmental e intertextual), no profundiza en una metodología que permita indagar la relación intertextual.

Con el fin de subsanar, en la medida de lo posible, los vacíos en la teoría de Kristeva, proponemos la siguiente metodología. Aunque la intertextualidad se opone al rastreo de fuentes, esta labor se encuentra implícita en un análisis de este tipo. Sin embargo, no basta con localizar el texto original, sino que sólo se trata del primer paso. Tomemos en cuenta que la intertextualidad propone que la función original de determinado elemento se abandona y adquiere una nueva articulación en otro texto. Así, se requiere una lectura atenta del texto original para saber cuál es la función original del elemento que se estudiará. Una vez cumplida esta tarea, es necesaria otra lectura atenta, pero ahora del texto nuevo, lo anterior con el propósito de indagar cuál es la nueva articulación del elemento.

Siguiendo esta metodología, estructuraremos nuestro estudio. Cabe adelantar que, para facilitar el análisis, dividiremos nuestra hipótesis en tres secciones, las cuales corresponderán a los tres siguientes capítulos.

En el tercer capítulo abordaremos la nueva articulación de la relación de causa y efecto. Por consiguiente, nuestra subhipótesis será la siguiente: *Farabeuf* rompe con la causación en el nivel de la historia. Con el fin de examinar la función original, recurriremos de manera tangencial a la narratología de Genette. Más adelante, para analizar la nueva

articulación en *Farabeuf*, reconstruiremos la historia del texto de Elizondo. Así, nos centraremos en la ruptura con respecto a la causación.

El cuarto capítulo abordará la subhipótesis: *Farabeuf* rompe con el principio de identidad en los personajes. Aquí, revisaremos la función original del principio de identidad en los personajes a través de dos teorías: *El relato en perspectiva* de Luz Aurora Pimentel y la identidad narrativa de Paul Ricoeur. Cabe señalar que el principio de identidad en los personajes se manifiesta a través de tres aspectos: el nombre, los rasgos y la identidad narrativa. Tomando como base los anteriores planteamientos, examinaremos la nueva articulación del principio de identidad en *Farabeuf*.

Por último, la subhipótesis del quinto capítulo consistirá en que el pensamiento correlativo chino adquiere una nueva articulación en *Farabeuf*. Para examinar la función original de este principio oriental, tomaremos como base *El pensamiento chino* de Marcel Granet. Para la nueva articulación del pensamiento correlativo, analizaremos este elemento en tres niveles: los objetos, los elementos visuales y los conceptos.

Para terminar con el capítulo, debemos reconocer que nuestra metodología tiene muchos puntos discutibles. Entre ellos, tal vez el mayor sea que hemos modificado y adaptado la intertextualidad de Kristeva a nuestro objeto de estudio: la relación de *Farabeuf* con el pensamiento correlativo chino. En este sentido, debemos hacer algunas aclaraciones.

*Farabeuf* es un texto que difícilmente aparecerá como paradigma en una teoría literaria. En este sentido, la intertextualidad de Kristeva no se ajusta totalmente a las relaciones intertextuales que estudiaremos. Y no debería ajustarse, pues está pensada a partir de otros textos y de otro horizonte cultural.

Consideremos que la intertextualidad fue concebida a partir de determinados textos. Kristeva menciona como ejemplos los *Cantos de Maldoror* y las *Poesías* de Lautréamont así como la novela medieval francesa *Jehan de Saintré* de Antoine de La Sale. Aunque las propuestas de la teórica búlgara, como globalidad, sean válidas para muchos textos; no resultan precisas en la singularidad del vínculo entre *Farabeuf* con el pensamiento correlativo chino.

En este sentido, consideramos que la raíz del problema es la relación intertextual tan específica que examinaremos. Hasta donde hemos indagado, no existe un cuerpo teórico que describa el nexo entre un texto verbal y un principio del pensamiento oriental. Tal vez no exista nunca. Una teoría implica la observación de los rasgos comunes a un grupo de textos, de los cuales se obtiene una abstracción. De esta forma, para que se acuñe un término que

refiera el nexo entre un texto verbal y un principio del pensamiento oriental, este fenómeno tendría que repetirse en diversos textos. Probablemente, esta relación intertextual sea exclusiva de *Farabeuf* y, aún más, ni siquiera intrínseca del propio texto, sino de nuestra propia lectura.

Con todo, ante esta problemática tan específica, hemos optado por la intertextualidad de Kristeva como base teórica, pues nos permite abordar textos verbales y no verbales. Aunque carezca de los elementos para un análisis riguroso y hayamos hecho algunas adaptaciones, abre la posibilidad para estudiar la relación de *Farabeuf* con el pensamiento correlativo chino.

### 3. La ruptura con la causación en el nivel de la historia<sup>95</sup>

La hipótesis de este capítulo es que *Farabeuf* rompe con la causación en el nivel de la historia. Por supuesto, no somos los primeros en examinar la historia de este texto, pues la crítica ya ofreció algunos planteamientos. Por tal motivo, en el primer apartado de este capítulo resumiremos de manera crítica estas propuestas. Con base en este panorama, detallaremos los problemas específicos que examinaremos.

Una vez revisado el estado de la cuestión y planteados los problemas, los dos restantes apartados pondrán a prueba la hipótesis del capítulo. Cabe adelantar que estarán estructurados con la intertextualidad en mente. Dicho de otra forma, uno explicará la función original de la causación en el nivel de la historia y el otro analizará la nueva articulación de este principio lógico en *Farabeuf*: la ruptura.

En consecuencia, en el segundo apartado del capítulo, indagaremos la forma en la cual la causación interviene en la historia. Mediante este procedimiento, además de incorporar algunas bases teóricas, tendremos un punto de contraste con respecto a *Farabeuf*. En tanto, en el tercer apartado, reconstruiremos la historia del texto de Elizondo con el fin de analizar hasta qué punto los acontecimientos no se vinculan a través de causas y efectos.

#### 3.1. El problema de la historia en *Farabeuf*

Al leer un texto narrativo, podemos formular una pregunta básica: ¿cuál es la historia?<sup>96</sup> Aunque la dificultad puede variar de una obra a otra, obtener la respuesta no significa un gran esfuerzo por parte del lector. Sin embargo, como observaremos en el transcurso de este apartado, en el caso de *Farabeuf* esta interrogante se convierte en un problema.

El primer escollo consiste en que, en la crítica, no existe un consenso sobre si *Farabeuf* tiene o carece de historia. De hecho, los comentarios al respecto se pueden ordenar en tres posturas, mismas que presentamos a continuación.

La primera postura niega tajantemente que *Farabeuf* tiene una historia. Como muestra, Pierre Michaelis asevera que un resumen de esta obra resulta inviable.<sup>97</sup> No obstante, esta idea proviene de una tesis muy temprana, pues está fechada sólo seis años

---

<sup>95</sup> Entendemos por causación el vínculo en el cual un acontecimiento A es la condición necesaria para que ocurra un acontecimiento B. De esta forma, el acontecimiento A (causa) produce el acontecimiento B (consecuencia o efecto). Más adelante ampliaremos el concepto.

<sup>96</sup> Aunque más adelante desarrollaremos el concepto, cabe señalar que entendemos historia en el sentido de la narratología de Genette: “conjunto de acciones y situaciones consideradas en sí mismas, haciendo abstracción del medio, lingüístico o de otra índole, que nos permite conocerlas” Gérard Genette. *Figuras III*. Lumen. Barcelona. 1989. p. 81.

<sup>97</sup> Cfr. Pierre Michaelis. *Escritura, realidad y ficción en la novela: Salvador Elizondo y Juan Goytisolo*. Tesis de Licenciatura. UNAM. México. 1971. p. 20.

después de la publicación de *Farabeuf*. Si bien en esta época las investigaciones sobre el texto de Elizondo no estaban tan desarrolladas como ahora, el autor no presenta argumentos. En consecuencia, se trata más de una impresión que del resultado de un estudio en forma. Por tal motivo, esta posición, más que ofrecer una respuesta, elude el problema.

Sin embargo, la crítica en torno a *Farabeuf* no se detuvo en esta primera idea; sino que, como segunda postura, ofreció reconstrucciones de la historia. Como rasgo en común, éstas se organizan en instantes correspondientes con el lugar en que se desarrollan los acontecimientos. Por ejemplo, Rosas identifica tres instantes: el suplicio chino, el paseo de la pareja por la playa y el encuentro en la casa en París.<sup>98</sup> En tanto, Guerrero agrega, a estos tres, un cuarto instante que estructura el resto: el acto de recordar.<sup>99</sup>

Como podemos observar, estas reconstrucciones varían en el número de instantes identificados. Adicionalmente, estos planteamientos tienen como propósito examinar un aspecto diferente de la historia. Mientras que Rosas indaga en la búsqueda existencial de los personajes, Guerrero analiza quién y desde dónde se narra. Por lo cual, aunque implícitamente proponen reconstrucciones de la historia; al no ser el tema central de sus respectivos estudios, no profundizan en la problemática.

Como tercera y última postura, un par de autores reconstruyen la historia de *Farabeuf* desde una perspectiva narratológica: Gutiérrez de Velasco y Curley. En sus respectivos estudios, ambos críticos retoman de Todorov la diferencia entre tiempo de la historia (tiempo de la ficción, tiempo representado) y el tiempo del relato (tiempo de la escritura, de la narración).<sup>100</sup> Aunque parten de un mismo cuerpo teórico, difieren del enfoque específico: Gutiérrez de Velasco ofrece una división a fondo de la historia; en tanto que Curley compara el texto de Elizondo con la novela realista. A continuación, presentamos las observaciones de cada uno.

Gutiérrez de Velasco propone estudiar el tiempo de la historia, “a través de las marcas textuales y de las referencias al pasado desde una situación narrativa.”<sup>101</sup> Dicho de otra forma, reconstruir los acontecimientos y revisar “si hay ilación lógica entre ellos y si se establecen secuencias temporales.”<sup>102</sup> Como punto de referencia del presente, toma el tiempo de los interrogatorios (psicoanalítico, médico y eclesiástico). Divide el pasado en remoto (China), incierto (Teatro Instantáneo, playa, Escuela de Medicina), inmediato (llamada de la

---

<sup>98</sup> Rosas. *Op. cit.* pp. 14-24.

<sup>99</sup> Fernando Guerrero. *Farabeuf a través del espejo: análisis del erotismo y las voces narrativas de la novela*. Casa Juan Pablos. Instituto Municipal del Arte y la Cultura. Durango. 2001. p. 15.

<sup>100</sup> Gutiérrez de Velasco. *Op. cit.* p. 7. || Curley. *Op. cit.* p. 175.

<sup>101</sup> Gutiérrez de Velasco *Op. cit.* p. 116.

<sup>102</sup> *Ibidem* p. 118.

mujer, llegada de Farabeuf) e instantáneo (espera antes de la entrada de Farabeuf al salón). El futuro está compuesto por la entrada al salón, la descripción del instrumental y la salida de Farabeuf de la casa. De esta división, la estudiosa obtiene que “el texto no avanza de una manera lineal y que de unos a otros fragmentos no se atiende a la lógica del relato tradicional.”<sup>103</sup>

En tanto, Curley busca comparar *Farabeuf* con la novela realista.<sup>104</sup> En este sentido, se trata de una interpretación de contraste con el fin de examinar “hasta qué punto operan o no los elementos tradicionales del relato en nuestro texto.”<sup>105</sup> Sobre el nivel del relato, la novela realista conserva el tiempo histórico-cronológico; mientras que *Farabeuf* deforma totalmente el tiempo. Respecto al nivel de la historia, Curley identifica tres escenas: París, la playa y China. En cada una concluye que “[n]o hay secuencias, es decir, sucesiones lógicas de núcleos narrativos ligados por una relación de solidaridad. No hay más que fragmentos, escenas fragmentadas, repetidas y variadas.”<sup>106</sup>

Debido a que ambos críticos parten de una base teórica, abordan el problema de una forma más estructurada que las anteriores posturas. En consecuencia, llegan a observaciones valiosas respecto a la historia de *Farabeuf*. Como podemos observar, tanto Gutiérrez de Velasco como Curley obtienen conclusiones similares: los acontecimientos de este texto de Elizondo carecen de un vínculo entre sí.

Al conjugar estos resultados con la falta de consenso sobre la historia, se desprende una idea: la dificultad de reconstruir la historia de *Farabeuf* radica en que sus acontecimientos carecen de un vínculo entre sí.

Podemos llevar esta idea un poco más lejos y formular una pregunta: ¿cuál es el nexo del cual carecen los acontecimientos de *Farabeuf* para relacionarse entre sí? Según nuestra lectura, la respuesta es la causación. Dicho de otra forma, los acontecimientos de *Farabeuf* no se vinculan a través de causas y efectos.

De manera indirecta, encontramos la respuesta en los análisis de Gutiérrez Villavicencio sobre el tiempo; pues éstos se encuentran permeados por la noción de que *Farabeuf* rompe con la causación. En este sentido, el estudioso comenta en sus conclusiones:

---

<sup>103</sup> *Ibidem* p. 126.

<sup>104</sup> “Aquí, subrayamos lo que el texto *no* es. Se toma como punto de comparación la escuela realista-naturalista, dado que ésta es la que más se ciñe a las categorías del relato, la que menos las deforma.” Curley. *Op. cit.* p. 174

<sup>105</sup> *Ibidem* p. 175.

<sup>106</sup> *Ibidem* p. 182.

“[f]ormalmente la obra reniega del orden, pues éste implica causalidad; internamente elude también toda precisión cronológica.”<sup>107</sup>

En específico, Gutiérrez Villavicencio plantea que *Farabeuf* se desliga de las causas y los efectos mediante tres mecanismos. Antes de exponerlos, cabe señalar que dos de ellos son métodos narrativos y el tercero es un paralelismo con una concepción temporal.

Para este crítico, el tiempo en *Farabeuf* fluye de manera inversa a la causalidad a través de dos métodos: la retrospección y la narración regresiva. Por una parte, la retrospección ordenada consiste en narrar la última escena, posteriormente la penúltima y seguir retrospectivamente hasta llegar a la primera. Así, este procedimiento es “un ejercicio de inversión de pensamiento en el lector, el cual consiste en darle a conocer un hecho y obligarlo a intuir sus posibles causas.”<sup>108</sup> No obstante, la retrospección no cambia la temporalidad, sólo la percepción subjetiva. Así, a través de este procedimiento, “el universo sigue las leyes newtonianas del antes y del después.”<sup>109</sup> Por otra parte, en la narración regresiva, se invierte la causalidad de las acciones mediante el espejo. De esta forma, comenta Gutiérrez Villavicencio, “[e]n este antitiempo, las escenas se ven como en el rebobinado de una película.”<sup>110</sup>

Adicional a este par de métodos, Gutiérrez Villavicencio propone que *Farabeuf* sigue la causalidad desordenada de Gosse. En esta concepción, el tiempo no funciona como causas y consecuencias que siguen un orden cronológico, sino que cualquier acontecimiento puede provocar cualquier otro de una forma azarosa.<sup>111</sup>

Recapitulando, al principio del apartado revisamos que, entre los estudiosos, no existe un consenso sobre si *Farabeuf* tiene o carece de historia. Posteriormente, a partir de las observaciones de Gutiérrez de Velasco y de Curley, encontramos que los acontecimientos de esta obra carecen de un vínculo que los relacione entre sí. Más tarde, a través de la investigación de Gutiérrez Villavicencio, hallamos que, en su concepción temporal, *Farabeuf* se opone a la causación. Si bien las observaciones de Gutiérrez Villavicencio son esclarecedoras, tienen como enfoque del análisis del tiempo en *Farabeuf*. Por tal motivo, si bien aportan la idea de que la causación es el vínculo faltante entre los acontecimientos del texto de Elizondo; debido a su propia perspectiva, no abordan (y no deberían abordar) los problemas que planteamos a continuación.

---

<sup>107</sup> Gutiérrez Villavicencio. *Op. cit.* p. 149.

<sup>108</sup> *Ibidem* p. 74.

<sup>109</sup> *Ibidem* p. 75.

<sup>110</sup> *Ibidem* p. 79.

<sup>111</sup> *Cfr. Ibidem* pp. 124-128.

Mediante la articulación de las observaciones de los estudios que hemos revisado, podemos obtener una hipótesis de trabajo: la dificultad de reconstruir la historia de *Farabeuf* radica en que sus acontecimientos no se relacionan mediante causas y efectos. Considerando lo anterior, en el siguiente apartado, reconstruiremos la historia de *Farabeuf*, pero enfocados en la siguiente pregunta: ¿cuáles son los argumentos que apoyan la hipótesis de que los acontecimientos de esta obra no se relacionan a través de la causación?

Debemos reconocer que, planteado de esta forma, el problema parece simple y repetitivo. Sin embargo, a través de la intertextualidad de Julia Kristeva, obtenemos una perspectiva más amplia del problema de reconstruir la historia de *Farabeuf*. Nos explicamos.

Si los acontecimientos de *Farabeuf* no se vinculan a través de la causación, esto representa una anomalía en comparación con otros textos narrativos. En este sentido, podemos examinar la relación intertextual entre esta obra de Elizondo y el discurso narrativo.

Antes de proseguir, debemos hacer una aclaración. El discurso narrativo no es una obra específica, sino una categoría general. En la transtextualidad de Genette, tenemos un concepto que describe el vínculo entre un texto y una categoría general: la architextualidad. Aquí, el teórico francés se refiere a la clasificación de una obra en determinada categoría; de tal forma, entre ambos hay una relación de pertenencia.<sup>112</sup>

Sin embargo, en nuestro análisis no pretendemos abordar esta relación de pertenencia.<sup>113</sup> Por el contrario, buscamos examinar, en el nivel de la historia, el nexos que *Farabeuf* establece con el discurso narrativo. Por tal motivo, no recurriremos a la architextualidad como concepto base, sino a la intertextualidad de Julia Kristeva. En consecuencia, en el siguiente apartado, revisaremos el papel que la historia desempeña en el discurso narrativo.

### 3.2. La función original de la causación en el nivel de la historia

En el presente apartado, abordaremos una idea (en apariencia) simple y obvia. Tan obvia que, como lectores, no reparamos en ella; sino que sólo la damos por descontado. Nos referimos a lo siguiente: en los textos narrativos, los acontecimientos se vinculan a través de causas y consecuencias.

A excepción de los cuentos folclóricos, los acontecimientos de los textos narrativos no necesariamente se presentan en un orden cronológico, sino que tienen una disposición

---

<sup>112</sup> Gérard Genette. *Palimpsestos*. p. 9.

<sup>113</sup> Para la architextualidad de *Farabeuf*, *vid.* Anexo 1 de esta tesis.

propia. Aunque en algunos textos, como *Pedro Páramo* o *Cien años de soledad*,<sup>114</sup> la disposición de los acontecimientos sea compleja; establecer el orden cronológico no representa un gran esfuerzo, pues basta con establecer su relación de causas y consecuencias. A partir de estas consideraciones, podemos observar que, en el discurso narrativo, la función de la causación es fungir como elemento de cohesión entre los acontecimientos.

Debemos reconocer que los planteamientos expuestos hasta aquí son de carácter intuitivo. Hasta donde sabemos, no existe una teoría que haga explícita la función original de la causación en los textos narrativos. Sin embargo, de manera tangencial, encontramos el respaldo teórico de estas ideas en la narratología de Genette.

Cabe adelantar que en seguida revisaremos brevemente las bases de la narratología. Sin embargo, nuestro propósito no es aplicar el método de Genette a *Farabeuf*; sino, a través de este cuerpo teórico, respaldar que la función original de la causación es dar cohesión a los acontecimientos de un texto narrativo. En este sentido, podemos indagarlo a través de una parte mínima del concepto del orden de la historia.

En *Discurso del relato*,<sup>115</sup> Genette plantea un método de análisis del discurso narrativo. Esta propuesta parte de una reflexión sobre la ambigüedad del uso de la palabra relato; pues, como argumenta el teórico, incluso en estudios serios se utiliza indiscriminadamente con diversos significados. Para evitar este equívoco, el francés propone una distinción entre relato, historia y narración.

En la terminología de Genette, el relato es “el enunciado narrativo, el discurso oral o escrito que entraña la relación de un acontecimiento o una serie de acontecimientos.”<sup>116</sup>; en este sentido, se trata del discurso narrativo, mismo que en la literatura coincide con el texto. En tanto, la historia significa el “conjunto de acciones y situaciones consideradas en sí mismas, haciendo abstracción del medio, lingüístico o de otra índole, que nos permite conocerlas”<sup>117</sup>; de esta manera, es el contenido narrativo, es decir, los acontecimientos que se relatan. Por último, la narración “consiste en que alguien nos cuente algo: el acto de narrar tomado en sí mismo.”<sup>118</sup>

Para mayor claridad de estos tres conceptos, recurramos al ejemplo que Genette propone: los cantos IX a XII de la *Odisea*. En este caso, el relato es el discurso que Odiseo enuncia ante los feacios. En tanto, la historia es la serie de acontecimientos que Ulises

---

<sup>114</sup> Vid. Alfonso de Toro. *Los laberintos del tiempo: Temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral de la novela contemporánea*. Vervuert. Frankfurt. 1992.

<sup>115</sup> Genette. *Figuras III*. pp. 75-315.

<sup>116</sup> *Ibidem* p. 81.

<sup>117</sup> *Ídem*.

<sup>118</sup> *Ibidem* p. 82.

atravesó desde el fin de la Guerra de Troya hasta su arribo a la isla de Calipso. Por último, la narración es el acto mediante el cual Odiseo cuenta sus aventuras.<sup>119</sup>

Cabe señalar que la división de Genette representa una abstracción con fines analíticos, pues el relato, la historia y la narración forman un todo con una relación recíproca de existencia en el texto narrativo.<sup>120</sup>

Debido a la reciprocidad entre los tres conceptos, el análisis del discurso narrativo de Genette busca examinar las relaciones entre ellos. Para este propósito, con ciertas precauciones,<sup>121</sup> el teórico francés considera el discurso narrativo como la ampliación de la acción, es decir, del verbo.<sup>122</sup> Con esto en mente, su método recurre a un préstamo de la gramática del verbo, pues propone estudiar tres aspectos:

1. El tiempo: las relaciones entre el tiempo de la historia y el del relato.
2. El modo: el vínculo entre relato e historia respecto a las formas y grados de la representación narrativa.
3. La voz: la conexión entre historia y narración, así como entre narración y relato en el nivel de la situación narrativa, es decir, el narrador y el destinatario dentro de la narración.

De estos tres aspectos, el orden de la historia (el concepto que nos incumbe para explicar la relación entre discurso narrativo y causación) se enmarca en los análisis correspondientes al tiempo. Para Genette, el discurso narrativo posee dos tiempos: el tiempo de la historia (contenido narrativo) y el tiempo del relato (enunciado narrativo).<sup>123</sup> Así, cada uno posee un orden propio: el relato sigue el orden de la disposición de los acontecimientos tal como aparecen en el texto; en tanto, la historia tiene un orden de sucesión que corresponde con la cronología.

Del razonamiento anterior se desprende que examinar el orden temporal significa confrontar el orden del relato con el de la historia. Por supuesto, a excepción del relato

---

<sup>119</sup> Cfr. *Ibidem* pp. 81 y 82.

<sup>120</sup> En este sentido, sin el relato no podemos conocer la historia ni la narración. De esta misma forma, el relato no puede ser discurso narrativo sin el resto de los elementos: ; no es discurso si no es emitido por alguien, esto es, si no hay narración. Asimismo, si no se cuenta una historia, resulta imposible que sea narrativo. Cfr. *Ibidem* p. 84.

<sup>121</sup> “recurriendo para la elección de términos a una especie de metáfora lingüística que ruego no se tome en sentido demasiado literal.” *Ibidem* p. 86.

<sup>122</sup> De esta manera, *La Odisea* sería la ampliación de la oración “Odiseo regresa a Ítaca”. Cfr. *Ídem*

<sup>123</sup> Bajo esta premisa, propone indagar el tiempo mediante tres perspectivas: a) el orden en la historia y en el relato, b) la duración de los acontecimientos en la historia y en el relato c) y la frecuencia de la repetición en la historia. En la duración se obtienen cuántas páginas del discurso se destinan a determinado lapso en la historia. En tanto, en la frecuencia se examina cuántas veces se narran los acontecimientos. Cfr. *Ibidem* pp.84-87.

folclórico, en estas comparaciones encontraremos discordancias entre ambos órdenes, mismas que se denominan anacronías narrativas.

Con el fin de poner de manifiesto y evaluar las anacronías, Genette propone el siguiente método: a cada uno de los acontecimientos del orden de la historia se les asigna una letra (A, B, C, D, etc.); en tanto, el orden de la historia de cada acontecimiento se señala con un número (1, 2, 3, 4, etc.). Así, por ejemplo, las anacronías de los primeros versos de la *Iliada* arrojan la siguiente serie: A4-B5-C3-D2-E1. Cuando se obtiene la relación entre ambos órdenes, se puede observar el patrón de la secuencia y emitir un juicio. En el ejemplo de la obra de Homero, el teórico francés comenta: “Estamos bastante próximos a un movimiento regularmente retrógrado.”<sup>124</sup>

De esta forma, Genette propone un método de análisis que se puede aplicar a una gran cantidad de textos narrativos. Sin embargo, a pesar del amplio alcance de la narratología, hay una excepción al método: no es posible establecer el orden de la historia de las obras de la Nueva Novela Francesa.<sup>125</sup> Al hablar sobre las anacronías, el teórico francés advierte: “Es evidente que esa reconstrucción no siempre es posible y que resulta ociosa en el caso de ciertas obras-límite como las novelas de Robbe-Grillet, donde la referencia temporal se encuentra alterada deliberadamente.”<sup>126</sup>

En efecto, en sus textos, Robbe-Grillet trastoca la referencia temporal. Como lo apunta Jean Bloch-Michel: “en *La celosía*, abolía el tiempo, puesto que construía su relato como una especie de tornillo sin fin”.<sup>127</sup> Asimismo, Alfonso de Toro comenta que en *La casa de citas* “cualquier intento de reconstruir es imposible”.<sup>128</sup>

Aunque el aserto se puede respaldar con las interpretaciones de otros críticos, Genette no hace explícita cuál es la referencia temporal que los libros de Robbe-Grillet alteran. No obstante, la respuesta se puede inferir mediante una lectura atenta de su teoría.

Genette menciona que existen dos elementos que permiten reconstruir el orden de la historia. El primero son las marcas textuales temporales, por ejemplo, “tres meses antes”, “dos años después”. El segundo son las inferencias a través de indicios, mismos que pueden ser ubicación geográfica, cambios en la fisonomía y el carácter, etcétera.<sup>129</sup>

Adicional a este par de herramientas, existe una tercera, más abstracta, que nos permite conocer el orden de la historia: la causación. Entendemos por causación el vínculo en

---

<sup>124</sup> *Ibidem* p. 93.

<sup>125</sup> *Vid.* Anexo 1 de la presente tesis.

<sup>126</sup> *Ibidem* p. 91.

<sup>127</sup> Jean Bloch-Michel. *La Nueva Novela*. Guaradarrama. Madrid. 1967. p. 33.

<sup>128</sup> De Toro. *Op. cit.* p. 167.

<sup>129</sup> Genette. *Figuras III*. p. 91.

el cual un acontecimiento A es la condición necesaria para que ocurra un acontecimiento B. De esta forma, el acontecimiento A (causa) produce el acontecimiento B (consecuencia o efecto).<sup>130</sup>

Aunque Genette no lo hace explícito, a partir de la siguiente cita (en la cual se examinan las anacronías de los primeros versos de la *Iliada*) podemos exponer cómo la causación se relaciona con el orden de la historia:

Así, el primer objeto narrativo designado por Homero es la cólera de Aquiles; el segundo, las desgracias de los aqueos, que son efectivamente su *consecuencia*; pero el tercero es la querrela entre Aquiles y Agamenón, que es su *causa inmediata* y, por tanto, es anterior a ellos; después, continuando con el remontarse explícitamente de *causa a causa*: la peste, *causa* de la querrela, y, por último, la afrenta a Creses, *causa* de la peste.<sup>131</sup>

Como podemos observar en los resaltados en cursivas, Genette vincula estos acontecimientos mediante causas y consecuencias. La razón de este procedimiento es que, en la causación, entre el acontecimiento A y el B se establece un orden temporal: la causa siempre antecede al efecto. Adicionalmente, en la causación está implícita una condición temporal; pero los dos acontecimientos deben ser contiguos en el tiempo, es decir, deben ocurrir uno inmediatamente después del otro.<sup>132</sup>

Considerando lo anterior, podemos afirmar que, en los textos narrativos, los acontecimientos se vinculan a través de causas y consecuencias. Dicho bajo la terminología de Genette, en el discurso narrativo, el orden de la historia puede reconstruirse mediante la causación.

Una vez que hemos respaldado, con teoría, que la causación permite reconstruir la historia; podemos vincular esta idea con la intertextualidad y aplicarla a *Farabeuf*. En el discurso narrativo, las causas y los efectos vinculan los acontecimientos entre sí, lo cual permite reconstruir el orden de la historia. Desde la perspectiva de la intertextualidad, lo anterior constituye la función original de la causación. No obstante, en *Farabeuf*, la causación adquiere una nueva articulación: la ruptura. En el siguiente subapartado, desarrollaremos los argumentos que sustentan esta idea.

---

<sup>130</sup> Retomamos el concepto causación de Mario Bunge, quien distingue entre tres términos: causación (vínculo causal), principio causal o principio de causalidad (ley general de la causación) y determinismo causal, causalismo o causalidad (doctrina filosófica que propone la validez universal del principio causal). Mario Bunge. *Causalidad: El principio de causalidad en la ciencia moderna*. Eudeba. Buenos Aires. 1978. pp. 15 y 16.

<sup>131</sup> Genette. *Figuras III*. p. 93. Los subrayados son nuestros.

<sup>132</sup> “El principio de acción retardada, o de antecendencia, dice que siempre se interpone una demora entre la causa y el efecto, siendo la primera anterior en el tiempo al segundo, de modo que (con relación a un sistema físico dado, tal como un sistema de referencia) C y E no pueden a la vez estar distantes en el espacio y ser simultáneos” Bunge. *Op. cit.* p. 75 || También Cfr. Bertrand Russell “Leyes causales psicológicas y físicas” en *Escritos básicos I*. Planeta-De Agostini. Barcelona. p. 231.

### 3.3. *La ruptura: la nueva articulación de la causación en Farabeuf*

El siguiente análisis tiene como propósito examinar la nueva articulación que la causación adquiere en *Farabeuf*. En este sentido, observaremos hasta qué punto los acontecimientos del texto de Elizondo se vinculan entre sí mediante causas y efectos. Para este fin, presentaremos los acontecimientos cronológicamente (es decir, reconstruiremos el orden de la historia) y los organizaremos en secuencias.<sup>133</sup> Cabe adelantar que, debido a la ambigüedad de *Farabeuf*, algunas de estas secuencias no se pueden determinar en el tiempo. Por tal motivo, distinguiremos dos clases: aquéllas con identificación temporal y aquéllas sin identificación temporal.

De esta forma, para las secuencias con identificación temporal retomaremos los tres instantes que los estudiosos de Elizondo tradicionalmente señalan: China, la playa y París. En tanto, para la clase sin identificación temporal, podríamos incluir las siguientes secuencias: la intervención del grupo, la reconstrucción de Farabeuf, la descripción de los procedimientos quirúrgicos, el niño con los pulgares cortados y el interrogatorio eclesiástico. Sin embargo, éstas presentan muy pocos acontecimientos, de tal forma que tienden principalmente a la descripción. En consecuencia, en las secuencias sin identificación temporal sólo consideraremos el teatro instantáneo del Maestro Farabeuf.

Adicionalmente, debemos destacar que, en algunos casos, *Farabeuf* presenta versiones contradictorias de una misma acción. En este sentido, en cada secuencia primero indicaremos los acontecimientos con coherencia y posteriormente las contradicciones. De esta forma, en cada secuencia elaboraremos observaciones particulares, mismas que retomaremos en los comentarios generales.

#### *Secuencias con identificación temporal*

##### *China*

El orden de los acontecimientos sin contradicción es el siguiente: Farabeuf y la mujer acudieron a presenciar el *Leng T'ché* con el fin de tomar una fotografía. Cuando llegaron, el supliciado caminaba hacia la estaca. Una multitud se aglomeró alrededor, mientras que los verdugos efectuaban los preparativos y probaban el filo de las cuchillas. Los torturadores

---

<sup>133</sup> Retomamos el concepto de secuencia de Roland Barthes, quien lo define de la siguiente manera: “Una secuencia es una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad. La secuencia se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente. Para tomar un ejemplo intencionalmente fútil, pedir una consumición, recibirla, consumirla, pagarla: estas diferentes funciones constituyen una secuencia evidentemente cerrada, pues no es posible hacer preceder el pedido o hacer seguir el pago sin salir del conjunto homogéneo ‘consumición’. La secuencia es, en efecto, nombrable.” Roland Barthes. “Introducción al análisis estructural de los relatos” En *Análisis estructural del relato*. Ediciones Coyoacán. México. 2004. p. 20.

cortaron al hombre a la altura de los pectorales. Un dignatario metió los dedos en los cortes y tiró hacia abajo para dejar al descubierto las costillas. Posteriormente, ordenó a los verdugos que descuartizaran al hombre. En tanto, Farabeuf exigió a la multitud que se apartara para tomar la fotografía. En el momento en que los verdugos cortaron una de las piernas del supliciado, se tomó la fotografía.

Si bien los acontecimientos de la toma de la fotografía resultan coherentes entre sí, el texto presenta dos versiones contradictorias sobre la causa por la cual la mujer y Farabeuf acuden a presenciar el suplicio. En la primera versión, durante un paseo por un parque en China, la pareja encontró un ejemplar del *North China Daily News*, mismo que anunciaba el *Leng T'ché* (pp. 98 y 99).

Por otra parte, en la segunda versión, contenida en la carta en francés (pp. 33-35), se plantea una conspiración político-religiosa. Aquí se propone una confabulación en la cual Farabeuf viajó a China para tomar fotografías del tormento de Fu Chu Li, asesino del príncipe Ao Wan Jan. La Compañía de Jesús aprovecharía esta tortura para un plan en dos partes: se publicaría un tratado sobre la tortura china (*Aspects Médicaux de la Torture Chinoise*) y se darían a conocer en la prensa fotografías del *Leng T'che* con el fin de canonizar al supliciado y ganar adeptos al cristianismo en China, en oposición a los *boxers*.

Como podemos observar, cada una de las versiones ofrece una causa diferente por la cual la pareja acudió al *Leng T'che*. Considerando lo anterior, si la carta en francés es el motivo por el cual Farabeuf acudió a China, no tiene sentido que el periódico les haya informado sobre la tortura. Y viceversa. Si se enteraron del suplicio por la publicación, la versión de la conspiración resulta inválida. Por lo tanto, una versión elimina a la otra.

Un efecto (en este caso, la visita a China de la mujer y de Farabeuf) sólo puede tener una causa y no múltiples versiones contradictorias. En este sentido, al ser incompatibles entre sí, las dos versiones desestabilizan la causación en los acontecimientos del texto.

Con todo, en comparación con el resto de las secuencias, China es la de mayor congruencia en sus acontecimientos; pues, tal como revisaremos a continuación, las acciones en la playa y en la casa en París presentan mayor número de contradicciones.

### *La playa*

Los acontecimientos sin inconsistencias son los siguientes: Farabeuf y la mujer daban un paseo por la playa. Durante el recorrido se cruzaron con una mujer vestida de negro seguida por un perro *french poodle*. A la orilla del mar, un niño construía un castillo de arena. La pareja continuó su camino hacia un farallón. Ahí, Farabeuf tomó una fotografía de la mujer.

De regreso, el castillo de arena se encontraba destruido por las olas. Posteriormente, volvieron a una casa donde, sobre la cómoda, había un sobre que contenía la fotografía del supliciado. Al contemplar la imagen, la mujer se excitó sexualmente. A partir de este punto, hay una elisión: presumiblemente, la pareja tuvo relaciones sexuales. Sin embargo, en el texto aparece indeterminado.

Cabe resaltar que, en la anterior reconstrucción, hemos omitido dos acontecimientos importantes: 1) la mujer corrió, huyendo así de la presencia de Farabeuf y 2) la mujer extrajo una estrella de mar de entre las rocas, sintió asco y la arrojó a las olas. El motivo de estas omisiones es que, en *Farabeuf*, existen dos versiones contradictorias sobre el momento en que ocurrieron este par de acciones.

De esta forma, como primera versión, en el capítulo I se menciona que la acción de la estrella de mar ocurrió durante el paseo de ida hacia el farallón. (p. 30) Aquí, la mujer caminaba delante de Farabeuf cuando inició la carrera de huida. En su trayecto, cruzó al lado del niño y de la mujer vestida de luto. Repentinamente, se detuvo y recogió la estrella de mar.

Sin embargo, como segunda versión, en el Capítulo III se señala que la mujer recogió la estrella de mar de vuelta del farallón. (p. 62) Siguiendo esta versión, en el Capítulo VI, se agregan más acciones: luego de arrojar la estrella de mar, la mujer corrió hacia la casa y se detuvo en el marco de la puerta. (p. 118)

En resumen, tenemos dos versiones sobre la ubicación en el orden de la historia de la acción de recoger la estrella de mar: ocurrió en el trayecto de ida, o bien, en el de regreso. Recordemos que una de las condiciones de la causación es que la causa siempre antecede al efecto. No obstante, si es imposible identificar qué acontecimiento ocurre primero, no se puede aplicar la causación.

Adicionalmente, en un acontecimiento de esta secuencia, encontramos un efecto incongruente. Como hemos mencionado, Farabeuf tomó una fotografía de la mujer en el farallón; por lo que la consecuencia esperada es que la imagen apareciera tal como se captó. Sin embargo, al revelarla, en lugar del paisaje de la playa, la mujer se mostraba en la casa de París (p. 31).

Considerando la indeterminación sobre las relaciones sexuales, así como las acciones de recoger la estrella de mar y de la fotografía revelada, podemos notar la forma en que los acontecimientos de *Farabeuf* se alejan de la relación de causa y efecto. No obstante, aún falta por examinar la secuencia con más contradicciones: la casa en París.

### *La casa en París*

Antes de proseguir con la reconstrucción del orden de la historia de esta secuencia, cabe enunciar tres aclaraciones. En primer lugar, en la casa en París ocurre un desdoblamiento, pues hay dos figuras femeninas: la Enfermera y la mujer. Aunque más adelante abordaremos este problema,<sup>134</sup> de momento basta con señalar la presencia de esta dualidad. En segundo lugar, para una mejor comprensión de los acontecimientos que mencionaremos a continuación, recomendamos considerar el diagrama de la disposición de la casa, mismo que Elizondo incluyó en el manuscrito original de *Farabeuf*. (Vid. Fig. 1) En tercer y último lugar, también cabe advertir que, debido a la complejidad de esta secuencia, dividiremos los acontecimientos en tres apartados: antes de la llegada de Farabeuf, en la entrada de la casa y durante la estancia de Farabeuf.<sup>135</sup>

*Antes de la llegada de Farabeuf:* La mujer contemplaba la fotografía del supliciado. Posteriormente, llamó por teléfono a Farabeuf y le dijo una fórmula convenida para que acudiera a la casa. Durante la espera, comenzó a llover. La mujer se dirigió hacia la ventana, pero en el trayecto golpeó la mesilla de metal. Sobre el vaho del cristal trazó el ideograma *liú* (六).

*En la entrada de la casa:* Una vez en las inmediaciones de la casa, Farabeuf dudó sobre entrar, por lo que se detuvo en el café *La Pergola*. Ya en la entrada, subió con dificultad los escalones, arrastrando los pies.

*Durante la permanencia de Farabeuf:* Farabeuf entró al salón e inmediatamente se dirigió a la mesilla, donde depositó el instrumental quirúrgico. Mientras tanto, la mujer se encontraba de espaldas a la puerta de entrada al salón y miraba el cuadro reflejado en el espejo. Ella corrió hacia la ventana para mirar el ideograma *liú* (六). En su carrera, su pie golpeó la mesilla de metal, creando un tintineo. Su mano rozó con la de Farabeuf y él la retuvo por un segundo. Entretanto, la Enfermera observaba cómo Farabeuf y la mujer se tomaban de la mano. Luego de depositar el instrumental en la mesilla, Farabeuf se limpió las manos con algodón, se puso unos guantes, seleccionó un bisturí y se dirigió al pasillo. Le indicó a la Enfermera que abriera la puerta del cuarto al fondo del pasillo y entró tras ella. “La puerta se cerró. Pasaron algunos instantes; un minuto nueve segundos. De pronto se oyó ese grito” (p. 83) En este punto, hay una elipsis: no sabemos qué ocurrió dentro del cuarto. Por último, Farabeuf guardó el instrumental para retirarse.

---

<sup>134</sup> Vid. pp. 75-77 de la presente tesis.

<sup>135</sup> Retomamos este procedimiento de Guerrero *Op. cit.* pp. 27-39.

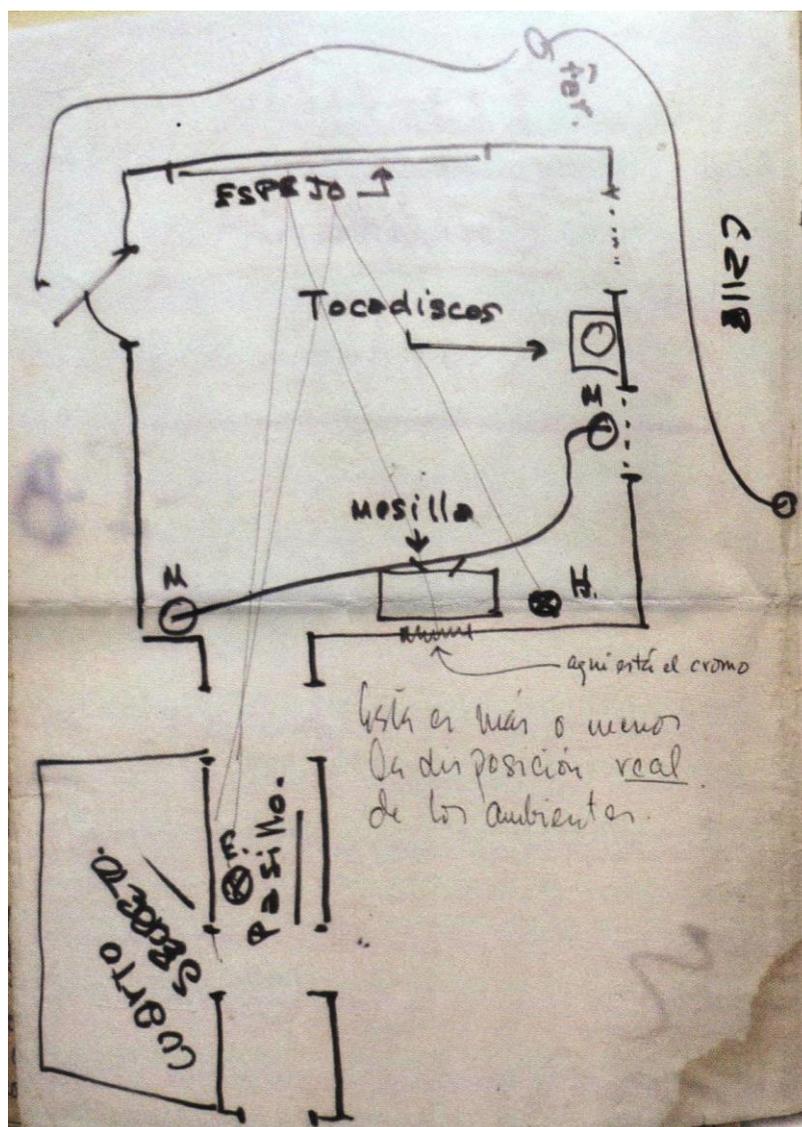


Fig. 1. Disposición de la casa en París<sup>136</sup>

Debemos reconocer que los primeros acontecimientos de esta secuencia responden a la relación de causa y efecto. De esta forma, como la mujer contemplaba la fotografía (causa), llamó por teléfono a Farabeuf (efecto). Asimismo, debido a que la mujer dijo por teléfono la fórmula convenida (causa), Farabeuf acudió a la casa (efecto). Sin embargo, las contradicciones comienzan cuando Farabeuf entró al salón.

Las primeras contradicciones en la casa en París giran en torno a la ubicación de los personajes. En este sentido, existen dos versiones sobre la posición de la mujer al momento en que Farabeuf entró al salón. En la primera, se indica que giró deliberadamente para quedar de espaldas antes de que ingresara el médico (p. 26). En tanto, en la segunda, ella ya se encontraba volteada, mirando en dirección al pasillo (p. 31).

<sup>136</sup> Extraído de “Ocho vistas del manuscrito original” en Salvador Elizondo. *Farabeuf*. El Colegio Nacional. México. 2015.

Otra contradicción de esta índole es la localización de la Enfermera. Cuando Farabeuf subía los escalones, resulta indeterminado si la Enfermera consultaba el *I Ching* o la ouija. De esta misma forma, cuando el doctor ingresaba al salón, existen dos versiones sobre la reacción de la Enfermera. En la primera, interrumpió la consulta al oráculo y se colocó en el marco de la puerta del pasillo (p. 122). En la segunda, aún realizaba la consulta cuando Farabeuf depositó el instrumental quirúrgico en la mesilla (p. 126).

Si bien los acontecimientos descritos arriba parecen insignificantes, quebrantan la causación. Asimismo, cuando Farabeuf ingresó al salón de la casa, cada uno de los personajes femeninos efectúa dos acciones diferentes: la mujer se encontraba de espaldas, o bien se dio la vuelta; mientras tanto, la Enfermera consultaba un oráculo (el *I Ching* o la Oujia), o bien se dirigió hacia el marco de la puerta del pasillo. Visto desde una perspectiva lógica, resulta imposible que realicen las dos actividades al mismo tiempo; de tal forma, las versiones son contradictorias. Así, si no se puede determinar cuál es la versión correcta, tampoco es posible describir la relación de causa y efecto.

Adicionalmente a las contradicciones que hemos señalado, en *Farabeuf* se plantea una posibilidad más:

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. (pp. 47 y 48)

Según esta versión, mientras Farabeuf se retiraba de la casa, la mujer contemplaba la fotografía del suplicio; posteriormente, caminó hacia el teléfono. Si bien la acción queda suspendida, cabe suponer que la mujer tomó el teléfono y llamó a Farabeuf. Sin embargo, bajo la relación de causa y efecto, este acontecimiento no tiene sentido: ¿por qué la mujer llamaría a Farabeuf de nueva cuenta?

Aunque esta versión no se pueda explicar mediante la causación, parece apuntar hacia la repetición de los acontecimientos de la casa en París. En este sentido, podríamos lanzar una hipótesis: en *Farabeuf* hay un tiempo cíclico. Más adelante profundizaremos en este tema.<sup>137</sup> De momento, cabe examinar la última secuencia: El Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf.

---

<sup>137</sup> Vid. pp. 107-109 de la presente tesis.

### *Secuencia sin identificación temporal: El Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*

Los acontecimientos son los siguientes: en un salón con un juego de espejos, la mayor parte de las luces se apagaron, dejando sólo unas pocas encendidas. Un hombre de edad avanzada subió al escenario e hizo sonar un gong. De repente, apareció su ayudante, quien encendió una linterna mágica. El destello deslumbró a los espectadores y apareció “la realidad de una imagen aterradora” (p. 130). Durante el espectáculo, la ayudante explicaba la ilustración y hacía preguntas al hombre. Después, se mostró la fotografía del suplicio con una explicación de la técnica quirúrgica. Al terminar, se encendieron las luces. Antes de levantarse, la ayudante ofreció a los espectadores un folleto: *Aspects Médicaux de la Torture Chinoise*, así como un libro de imágenes para niños.

A diferencia del resto de las secuencias, el Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf no presenta contradicciones entre sus acontecimientos. No obstante, hay una característica que impide examinarlo a través de la relación de causa y efecto: ubicarlo temporalmente resulta imposible. Nos explicamos.

Debemos reconocer que en esta secuencia tenemos un par de indicios que apuntan hacia una demarcación temporal: la proyección de la fotografía del suplicio y el hombre de edad avanzada. Por una parte, la presencia de la fotografía indica que el Teatro Instantáneo ocurrió después de los acontecimientos en China. Por otra parte, el hombre de edad avanzada es Farabeuf de viejo; por lo tanto, estas acciones son cercanas al tiempo de la casa en París.

A pesar de esta demarcación temporal, el texto no ofrece ningún otro indicio que permita determinar si el Teatro Instantáneo ocurrió antes o después de las acciones de la casa en París. En consecuencia, no es posible identificar con precisión en qué momento acontece esta secuencia. La importancia de este hecho radica en lo siguiente: para establecer una relación de causa y efecto, es necesario conocer el orden exacto de los acontecimientos. En caso contrario, como en el Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf, resulta imposible determinar una relación de causa y efecto con respecto a las otras secuencias.

### *Observaciones generales sobre la ruptura de la historia de Farabeuf*

Recapitulando las observaciones particulares, podemos percibir que, a excepción del Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf, en todas las secuencias se presentan dos versiones contradictorias de los acontecimientos. Por una parte, en China, se menciona que la pareja pudo observar el suplicio ya sea por un periódico encontrado en el suelo o bien debido a una conspiración político-religiosa. Por otra parte, en la playa, la mujer recogió la estrella de mar; pero no es posible determinar si sucedió antes o después de visitar el farallón. Por último, en

la casa en París, cuando Farabeuf ingresó al salón, la mujer giró para quedar de espaldas o bien ya se encontraba volteada; mientras tanto, la Enfermera consultaba un oráculo o, según otra versión, se colocó en el marco de la puerta del pasillo.

Estas versiones contradictorias giran en torno a pequeños detalles y, por lo tanto, pueden parecer nimiedades. Sin embargo, su importancia radica en que desestabilizan el orden de la historia. En un texto narrativo tradicional, los acontecimientos presentan una sola versión sin contradicciones; de tal forma que entre ellas se puede establecer un nexo de causa y efecto. No obstante, al presentar dos versiones contradictorias, el orden de la historia de *Farabeuf* resulta incierto. Por lo tanto, entre los acontecimientos con versiones contradictorias no se puede establecer una relación de causa y efecto.

Aclaremos que la incertidumbre que hemos mencionado solamente afecta a los acontecimientos con versiones contradictorias. En consecuencia, las acciones con coherencia no se afectan. Por tal motivo, las versiones contradictorias, por sí mismas, no son prueba suficiente para concluir que este texto de Elizondo rompe con la relación de causa y efecto.

Sin embargo, adicionalmente, en *Farabeuf* la causación se ve comprometida mediante algunos acontecimientos sin identificación temporal. Recordemos que, en la playa, la mujer recoge una estrella de mar y posteriormente la arroja a las olas; sin embargo, resulta imposible determinar si esta acción ocurrió antes o después de la visita al farallón. De igual forma, tampoco tenemos la certeza de en qué momento se llevó a cabo el Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf. La falta de identificación temporal de estos acontecimientos es relevante porque, en la causación, como señalamos antes, la causa siempre precede al efecto. Sin embargo, si resulta imposible determinar en qué orden ocurrieron las acciones; no se puede aplicar este vínculo. En consecuencia, si las acciones de la estrella de mar y del Teatro Instantáneo no se pueden determinar temporalmente, tampoco se puede aplicar en ellas la relación de causa y efecto.

De forma paralela a lo anterior; en *Farabeuf*, encontramos una serie de fenómenos que Catalina Quesada Gómez ha denominado “causalidad fraudulenta”, es decir, “la ruptura del principio de causalidad aristotélico”.<sup>138</sup> Al respecto, brinda dos muestras: a) el efecto inesperado de la fotografía del farallón y b) en los acontecimientos del niño con los pulgares cortados, llueve como consecuencia de que la mujer lleva un paraguas.<sup>139</sup>

En estos dos ejemplos, podemos observar con claridad cómo en estos acontecimientos de *Farabeuf* se transgrede la relación de causa y efecto. En primer lugar, recordemos que la

---

<sup>138</sup> Catalina Quesada Gómez. *Op. cit.* p. 154.

<sup>139</sup> *Cfr. Ibidem* pp. 154 y 155.

fotografía del farallón, al ser tomada, mostraba a la mujer en la playa; pero, al revelarse, ella aparecía en la casa de París. De esta forma, en esta acción, podemos hablar de un efecto incongruente, pues no hay una relación lógica entre causa y consecuencia.

En segundo lugar, en los acontecimientos del niño con los pulgares cortados, la mujer de las ilustraciones llevaba consigo un paraguas. De esta forma, la relación lógica es que tiene la sombrilla porque llueve. Sin embargo, en *Farabeuf*, esta causalidad se invierte ya que llueve como consecuencia de que la mujer carga un paraguas.<sup>140</sup>

Como contraargumento a lo anterior, en la historia de *Farabeuf* podemos localizar cuatro pares de acontecimientos que se relacionan entre sí a través de la causación. En primer lugar, Farabeuf y la mujer acuden al *Leng T'ché* con el fin de tomar la fotografía del supliciado. En segundo lugar, en la playa, como la presencia de Farabeuf le causa repulsión a la mujer, ella emprende una carrera de huida. En tercer lugar, el contacto con la estrella de mar repugna a la mujer; en consecuencia, la arroja a las olas. En cuarto lugar, debido a que la mujer llama a Farabeuf, él acude a la casa en París.

A pesar de que, en *Farabeuf*, cuatro pares de acciones se vinculan a través de la causación, éstos aparecen aisladamente, es decir, entre ellos no hay una relación de causa y efecto. Por tal motivo, no refutan la hipótesis de que los acontecimientos del texto de Elizondo rompen con la causación. Sólo aportan una matización de la idea: en lugar de una ruptura total, debemos hablar de una atenuación.

Hasta el momento, hemos revisado cómo en *Farabeuf* se quebranta la causación. Sin embargo, estas observaciones se refieren únicamente a algunos acontecimientos en específico. Por lo tanto, por sí mismos, sólo nos encaminan a pensar que la historia de este texto no responde a la relación de causa y efecto; pero no aportan una conclusión definitiva. Por tal motivo, debemos examinar si las secuencias se pueden vincular a través de la relación de causa y efecto.

En respuesta a este último contraargumento, entre una secuencia y otra no se puede trazar una relación de causa y efecto. De tal forma, no podemos decir que a causa de que la mujer y Farabeuf contemplaron el suplicio en China, dieron un paseo en la playa. Ni tampoco que a causa del paseo en la playa se llevan a cabo los acontecimientos de la casa en París. En este sentido, las secuencias del texto de Elizondo no se relacionan mediante la causación. De

---

<sup>140</sup> “La imagen del niño al que le han cortado los pulgares y de la mujer con paraguas puede servir para ejemplificar lo que decimos; pareciera, en un primer momento, que asistimos, sin más, a uno de esos alardes de causalidad fraudulenta en los que la obra es opima: ‘Afuera llueve porque la mujer que te cuenta esta historia lleva un paraguas’. La ausencia de signo de puntuación entre el verbo principal de la oración y la conjunción impide que leamos el *porque* con un valor deductivo (*la mujer lleva un paraguas, luego debe de llover afuera*), de ahí la impresión de que llueva *como consecuencia* de que la mujer lleve paraguas.” *Ídem*.

tal forma, podemos afirmar que la historia de Farabeuf, en conjunto, no sigue un orden de causa y efecto.

Si consideramos las anteriores observaciones en función de la intertextualidad, podemos ofrecer una conclusión. En este sentido, la relación entre *Farabeuf* y el discurso narrativo se mueve en dos direcciones: la pertenencia y la ruptura.<sup>141</sup> Por una parte, el texto retoma algunos aspectos del discurso narrativo. Por ejemplo, Romero Pérez de León localizó en la obra elementos narrativos: las narraciones focalizadas.<sup>142</sup> La estudiosa examinó la variación en las perspectivas de los personajes y de los narradores (uno neutral y otro indeterminado), así como los cambios en el modo del discurso. Mediante esta perspectiva, la relación entre *Farabeuf* y el discurso narrativo es de architextualidad, es decir, de pertenencia.<sup>143</sup>

Otro de los puntos en común entre *Farabeuf* y el discurso narrativo son las anacronías. Recordemos que, según el método de Genette, éstas se estudian comparando el orden de la historia con el orden del relato. Por supuesto, podemos encontrar anacronías en el texto de Elizondo. Como muestra, basta tomar los tres primeros fragmentos:

*Fragmento A:* (pp. 11 y 12) refiere dos acontecimientos simultáneos: Farabeuf entra en el salón de la casa, mientras que la mujer consulta el *I Ching* o la ouija.

*Fragmento B:* (pp. 12-15) Farabeuf guarda el instrumental quirúrgico.

*Fragmento C:* (pp. 15-19) Farabeuf recorre el camino de la calle a la puerta de la casa.

De lo anterior, obtenemos la secuencia A-2 B-3 C-1. De tal forma, tenemos un inicio *in media res*, que avanza hacia un acontecimiento futuro y, al final, regresa al pasado.

Cabe destacar que Genette demuestra que la anacronía ha sido parte de la literatura occidental desde los griegos, pues ya se manifiesta en el octavo verso de *La Iliada*.<sup>144</sup> De esta

---

<sup>141</sup> En "Las metamorfosis de la trama" de Paul Ricoeur, encontramos términos similares a la ruptura y a la pertenencia: la innovación y la tradicionalidad. Por una parte, examina la innovación en el discurso narrativo a través de tres expansiones de la configuración de la trama en la novela moderna. Por otra parte, respecto a la tradicionalidad, analiza el problema del orden de los paradigmas a través de la forma en que las obras singulares se agrupan en géneros. Para el filósofo francés, sin tradicionalidad no puede haber innovación, de tal forma, más que opuestos, son términos complementarios. Cfr. *Tiempo y narración II: Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Siglo XXI. México. 2008. pp. 384-403.

<sup>142</sup> "[L]o que puede encontrarse en la obra de Elizondo es una construcción a partir de distintas percepciones narradas de los personajes y narradores, por lo que tanto el espacio como el tiempo, en la obra, corresponden a narraciones focalizadas." Ana Laura Romero Pérez de León. *Tiempo y memoria como procedimientos de construcción de Farabeuf de Salvador Elizondo*. Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. UNAM. México. 2016. p. 108.

<sup>143</sup> Vid. Anexo I pp. 120-130.

<sup>144</sup> Genette comenta al respecto: "No vamos a caer, pues, en el ridículo de presentar la anacronía como una rareza o una invención moderna: al contrario, es uno de los recursos tradicionales de la narración literaria." Genette. *Figuras III*. p. 92.

forma, a partir de las anacronías, se establece una relación de pertenencia entre *Farabeuf* y el discurso narrativo.

No obstante, aunque en apariencia es posible examinar las anacronías en *Farabeuf*; como revisamos anteriormente, algunos acontecimientos son contradictorios y otros no se pueden ubicar temporalmente. En consecuencia, resulta intrincado un análisis tal como lo plantea Genette. En este punto, se ubica la divergencia de *Farabeuf* con el discurso narrativo. Nos explicamos.

Como indagamos previamente, en el nivel de la historia los acontecimientos se vinculan a través de la causación. (Podemos encontrar el respaldo teórico de la anterior afirmación en la narratología de Genette, pues la causación es una herramienta para reconstruir el orden de la historia). No obstante, al reconstruir la historia de *Farabeuf*, no podemos establecer una secuencia de causa y efecto entre sus acontecimientos. Considerando lo anterior, sin negar los elementos narrativos, entre *Farabeuf* y el discurso narrativo se establece otra relación además de la pertenencia.

Retomemos nuestras premisas básicas. La historia está conformada de acontecimientos; pero, en el relato, éstos no necesariamente aparecen en un orden cronológico. Dado que una causa siempre precede a un efecto; para reconstruir el orden de la historia, es necesario establecer la relación de causa y efecto entre los acontecimientos. Dicho de otra forma, en la historia, los acontecimientos están vinculados a través de la causación. Si trasladamos estas ideas a la intertextualidad, la función original de la causación en el discurso narrativo es dar cohesión a los acontecimientos de una historia.

No obstante, debido a que los acontecimientos de *Farabeuf* no se vinculan a través de la causación, podemos trazar, en el nivel de la historia, una diferencia entre este texto y el discurso narrativo.

Recordemos que Genette define la historia como “conjunto de acciones y situaciones consideradas en sí mismas, haciendo abstracción del medio lingüístico o de otra índole, que nos permite conocerlas.”<sup>145</sup> En este sentido, historia y contenido narrativo son sinónimos.

Sin embargo, para los fines de este estudio, proponemos distinguir entre historia en sentido tradicional y contenido narrativo. De esta forma, el elemento diferenciador entre ambos conceptos es la causación. Así, entendemos como contenido narrativo solamente el conjunto de acciones, mismas que no necesariamente están vinculadas a través de la relación de causa y efecto. Dada esta diferencia, podemos hacer un aporte: *Farabeuf* tiene un

---

<sup>145</sup> *Ibidem* p. 81.

contenido narrativo, pero no una historia; pues, como hemos examinado, en el texto de Elizondo la causación se diluye hasta casi desaparecer.

Debemos reconocer que nuestro aporte tiene un límite: debido a que examinamos la ruptura de *Farabeuf* con la relación de causa y efecto, estamos considerando la historia solamente conformada por los acontecimientos. Lo anterior proviene del punto de contraste que elegimos: la narratología. Nos explicamos. Dado que la base del método de Genette es la gramática del verbo, en su núcleo está implícita la concepción de la historia conformada solamente por acciones. Sin embargo, existen unas observaciones teóricas que se oponen a esta perspectiva: las metamorfosis de la trama de Paul Ricoeur.<sup>146</sup>

Como eje de su estudio sobre el tiempo y la narración, Ricoeur retoma de la *Poética* de Aristóteles el concepto de construcción de la trama.<sup>147</sup> Sin embargo, concepto está pensado a través de la tragedia y de la epopeya griegas. En este sentido, el filósofo francés se pregunta si este concepto aún es vigente considerando el desarrollo histórico de la novela.

Para responder la pregunta, bajo el criterio de la relación entre la trama y el carácter, Ricoeur examina cómo Aristóteles subordina el carácter a la trama. Más adelante, en la novela moderna, el carácter se libera de la trama, luego compiten y al final la eclipsa. En consecuencia, propone tres expansiones del género novelesco:

1) Con el auge de la novela picaresca, se extiende el estrato social de los protagonistas: ya no se habla de héroes (en el sentido que Aristóteles le otorgaba: los más altos, aquellos dignos de ser imitados), sino de personas del pueblo. Aquí, la historia se inclina por lo episódico y se muestra un tejido social más diferenciado.

2) En la novela educativa o de formación, por ejemplo *Los años de aprendizaje de Wilhem Meister* de Goethe, el proceso mediante el cual el protagonista alcanza la madurez se convierte en el centro de la narración. Al profundizar en la complejidad social y psicológica, resulta necesaria una mayor complejidad episódica. Por consiguiente, “el carácter y la trama se condicionan mutuamente.”<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> Si bien la oposición no es directamente hacia Genette, Ricoeur critica la concepción narratológica de la trama, pues “la trama sólo podía concebirse como una forma fácilmente legible, cerrada sobre sí misma, dispuesta simétricamente en ambos lados de un punto culminante, descansando sobre una conexión causal fácil de identificar entre el nudo y el desenlace” *Tiempo y narración II: Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Siglo XXI. México. 2008. p. 385.

<sup>147</sup> La construcción de la trama es uno de los conceptos centrales de la teoría literaria de Ricoeur, la define como: “dinamismo integrador que extrae una historia, una y completa de un conjunto de incidentes: eso es tanto como decir que transforma ese conjunto en una historia una y completa.” *Ibidem* p. 384.

<sup>148</sup> *Ibidem* p. 387.

3) Con la novela del flujo de conciencia, por ejemplo, *La señora Dalloway* de Virginia Woolf, la trama queda desacreditada porque el énfasis se encuentra en la interioridad de los personajes: “lo que despierta ahora el interés es la personalidad inacabada, la diversidad de los planos de conciencia, de subconsciencia y de inconsciencia, el hormigueo de los deseos no formulados, el carácter incoativo y evanescente de las formaciones afectivas.”<sup>149</sup>

A partir de esta revisión histórica, Ricoeur argumenta cómo la construcción de la trama no sólo se reduce a la imitación de las acciones (como lo proponía Aristóteles), sino que se expande. De esta forma, la trama ya no sólo representa conductas, sino que también representa una educación sentimental e incluso los pensamientos.

Si consideramos estas expansiones de la novela moderna para *Farabeuf*, podemos encontrar una similitud con el flujo de conciencia: la trama, entendida como acción, pasa a segundo plano. Sin embargo, también existen diferencias entre ambos.

En el flujo de conciencia, el carácter se encuentra en primer plano debido a que el énfasis se pone en la interioridad, en el pensamiento. Por consiguiente, los personajes son importantes y están diferenciados. Y aunque se pone en riesgo su identidad, (ya que la información que un personaje ofrece de sí mismo puede diferir de la que otro personaje ofrece de él)<sup>150</sup>, no están presentes los mecanismos con los que *Farabeuf* rompe con el principio de identidad. En el siguiente capítulo, profundizaremos al respecto.

---

<sup>149</sup> *Idem.*

<sup>150</sup> Sobre *La señora Dalloway*, el ejemplo de la novela del flujo de conciencia, Ricoeur comenta: “al dar una densidad temporal a la narración, el ensamblaje del presente narrado con el pasado nuevamente recordado confiere una densidad psicológica a los personajes, sin conferirle, por ello, una identidad estable, pues las ideas de los personajes entre sí y sobre sí mismos son discordantes.” *Ibidem.* p. 539.

#### 4. La ruptura con el principio de identidad en los personajes

La hipótesis que constituye el presente capítulo es la siguiente: en el nivel de los personajes, *Farabeuf* rompe con el principio de identidad. Con el fin de examinarla, dividiremos el capítulo en tres apartados. En el primero, indagaremos en el problema de los personajes de esta obra a partir de las propuestas de la crítica.

Debido a que nuestra hipótesis está en función de la intertextualidad de Kristeva, el segundo y tercer apartados seguirán el orden de este cuerpo teórico. Así, en el segundo revisaremos la función original del principio de identidad en los personajes literarios. Cabe recordar que nos basaremos en dos teorías: *El relato en perspectiva* de Luz Aurora Pimentel y la identidad narrativa de Paul Ricoeur.

Por su parte, en el tercer apartado, analizaremos la ruptura como la nueva articulación del principio de identidad en *Farabeuf*. Para este propósito, tomaremos como base las propuestas de Pimentel sobre cómo el principio de identidad radica en los nombres y en los rasgos de los personajes. Asimismo, nos basaremos en el concepto de identidad narrativa planteado por Torneo, en el cual se enfatiza que el principio de identidad se constituye por las acciones de los personajes. Por último, añadiremos un estudio sobre los elementos de *Farabeuf* que rompen con el principio de identidad, pero que no están considerados por este par de propuestas teóricas.

##### 4.1. El problema de los personajes de Farabeuf

Ante la pregunta ¿cuáles son los personajes de *Farabeuf*?, la crítica en torno a esta obra responde de una manera inusitada: es imposible saberlo, pues se muestran indefinidos. Por ejemplo, Núñez Ruiz comenta que en los personajes “la multiplicidad de elementos, en ocasiones contradictorios, nos impide sujetar su esencia, por lo que tienden a ser indeterminados, huecos, codificados.”<sup>151</sup> En un tono similar, Becerra apunta: “Dentro de un territorio donde resulta imposible encontrar una sola certidumbre, cualquier entidad personal se muestra inestable y continuamente puesta en duda.”<sup>152</sup>

Cabe destacar que diversos críticos manifiestan esta opinión, Sin embargo lejos de tratarse de una idea sin bases, está sustentada en tres argumentos: la multiplicidad de identidades, las dudas sobre la propia existencia y el cambio continuo de pronombres. A continuación, revisaremos cada uno.

---

<sup>151</sup> Núñez Ruiz. *Op. cit.* p. 55.

<sup>152</sup> Eduardo Becerra. “Introducción” en Salvador Elizondo. *Farabeuf*. Cátedra. Madrid. 2000. p. 32.

Como primer argumento, Curley<sup>153</sup> llama la atención sobre la multiplicidad de identidades en los personajes de *Farabeuf*. A modo de comparación, el crítico comienza subrayando la importancia de los personajes en la novela realista: sobre ellos recae el desarrollo de la narración porque poseen características fijas y se relacionan con otros personajes. En contraste, los personajes de *Farabeuf* no son una unidad, sino que una multiplicidad de identidades se reúnen en ellos. Así, bajo el nombre de Farabeuf se conjuntan el médico, el torturador, el monje, el conspirador y el presentador del Teatro Instantáneo. En este caso, el nombre brinda cierta unidad. Sin embargo, continúa Curley, con la mujer la multiplicidad se vuelve extrema, pues en sus facetas (amante, Enfermera, monja, prostituta, ayudante) no se respeta el nombre, sino que sólo se conserva la cualidad femenina.<sup>154</sup>

Como segundo argumento, Becerra comenta sobre las dudas que los propios personajes plantean sobre su existencia. A partir de la incertidumbre prevaleciente en *Farabeuf*, los personajes cuestionan constantemente sus actos y poseen identidades cambiantes. Sin embargo, esta indeterminación conlleva un sentido: “El mundo conjetural desplegado nos impele a que no olvidemos en ningún momento su verdadera índole: el de un espacio sólo sustentado en la escritura.”<sup>155</sup>

Como tercer y último argumento, Lara Anguiano comenta: “La identidad de los personajes y la voz del narrador está diluida en los pronombres.”<sup>156</sup> En efecto, en *Farabeuf* se presenta un juego con los pronombres (yo, tú, él, ella, nosotros), debido al cual resulta imposible tener la certeza de a quién se refieren. Al respecto, Gutiérrez de Velasco apunta: “No se establece la identidad de los actantes, pues varían de nombre y pronombre personal según las etapas del relato, y allí residen algunos enigmas centrales: ¿quién es quién? y ¿éste de ahora, es el mismo de antes?”<sup>157</sup>

Dados estos tres argumentos, podemos sustentar el comentario de Manuel Durán: “el lector trata de registrar en su mente el número de personajes y sus relaciones mutuas sin entender del todo: no le salen las cuentas.”<sup>158</sup> En efecto, debido a la vaguedad con que se presentan; no hay un consenso en la crítica sobre la cantidad de personajes en *Farabeuf*. Revisemos las diferentes propuestas.

---

<sup>153</sup> Cfr. Curley. *Op. cit.* pp. 179-182.

<sup>154</sup> En el texto, las cualidades femino-masculino se ven comprometidas por el hermafrodita, así como por el género desconocido del suplicado. *Vid.* p. 77.

<sup>155</sup> Eduardo Becerra. *Op. cit.* p. 34.

<sup>156</sup> Gerardo Lara Anguiano. *Farabeuf: expresión literaria del hombre en crisis*. Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. UNAM. México. 2004. p. 57.

<sup>157</sup> Gutiérrez de Velasco. *Op. cit.* p. 79. Sobre los pronombres, también comentan Curley. *Op. cit.* p. 182. || Quesada. *Op. cit.* p. 153. || Guerrero. *Op. cit.* pp. 21 y 47.

<sup>158</sup> Durán. *Op. cit.* p. 151.

Durán señala que en la mayor parte del texto intervienen dos personajes con múltiples papeles: el doctor Farabeuf (amante y verdugo) y la mujer (monja, enfermera, amante, prostituta, esposa, loca). Sin embargo, a partir de los pronombres utilizados en la primera página, propone la existencia de un tercer personaje; pues ella “se ve a sí misma, simultáneamente, desencarnada, desde fuera, en extraño desdoblamiento.”<sup>159</sup>

Por su parte, Núñez Ruiz localiza cinco personajes: el torturador, la mujer, la Enfermera, el supliciado y la concurrencia.<sup>160</sup> De igual forma, Romero Pérez de León ubica cinco personajes. Bajo la precaución de que no son los únicos, identifica dos personajes principales: el doctor Farabeuf y la Enfermera, pues ambos “tienen un nombre que aparece con recurrencia y con rasgos que se le atribuyen a éste de forma acumulativa.”<sup>161</sup> Luego de señalar los desdoblamientos de ambos, ubica un tercer personaje: el supliciado. En él se sintetizan los temas de *Farabeuf*. Por último, registra dos personajes secundarios: la mujer vestida de luto y el niño que construía el castillo de arena. De esta forma, concluye que “hay un número reducido de personajes y una gran variedad de desdoblamientos a partir de ellos, mismos que se manifiestan en las distintas perspectivas de los personajes y narradores.”<sup>162</sup>

Rosas ubica la búsqueda de la identidad de los personajes como la base de *Farabeuf*. A partir de esta búsqueda, los personajes manifiestan nueve desdoblamientos, algunos en parejas, otros individualmente: Farabeuf-enfermera, Doctor-paciente, la pareja de amantes, Farabeuf-Mme. Farabeuf, el Maestro Farabeuf, Fotógrafo-enfermera, Monja, H.L. Farabeuf, Verdugo-víctima.<sup>163</sup>

Cabe señalar que los comentarios anteriores no están propiamente enfocados hacia los personajes, sino que son parte de una argumentación más amplia. Por tal motivo, podríamos creer que la discrepancia en la cantidad de personajes proviene de una mala interpretación. Sin embargo, aún en el estudio más estructurado, se subraya la indeterminación.

Gutiérrez de Velasco<sup>164</sup> parte de que los personajes de *Farabeuf* carecen de definición, por lo cual prefiere recurrir al término actante. De esta forma, discierne una red actancial compuesta por tres elementos: narrador actante (NA), actante mujer (AM) y actante hombre (AH). Cabe aclarar que el narrador actante es un “testigo que describe el espacio donde se lleva a cabo la acción y los movimientos de otros actantes.”<sup>165</sup>

---

<sup>159</sup> *Ídem*.

<sup>160</sup> Cfr. Núñez Ruiz. *Op. cit.* pp. 54-60.

<sup>161</sup> Romero Pérez de León. *Op. cit.* p. 24.

<sup>162</sup> *Ibidem* p. 26.

<sup>163</sup> Cfr. Rosas. *Op. cit.* pp. 11-14.

<sup>164</sup> Gutiérrez de Velasco *Op. cit.* pp. 78-113.

<sup>165</sup> *Ibidem* p. 74.

A pesar de que las diferentes situaciones narrativas dan la impresión de que se trata de actantes diferentes; Gutiérrez de Velasco señala que son los mismos, pero en diferentes tiempos. En este sentido, tanto el actante mujer como el actante hombre tienen diversas determinaciones en el tiempo. Así, el actante mujer es ella, la mujer, la Enfermera, Soeur Paule du Saint Esprit y Mlle. Melanie Dessaignes. En tanto, el actante hombre es el doctor Farabeuf (el actante más activo y mejor delimitado), el presentador del Teatro Instantáneo y Paul Belcour.

Gutiérrez de Velasco concluye que la red actancial de *Farabeuf* tiene una relación triádica: verdugo, víctima y observadores; este modelo se transforma en binario: los amantes en la playa; y al final se reduce a la unidad de la víctima. La estudiosa apunta: “Se da una vuelta a la Unidad, Yin y yang se resuelven en el Tao.”<sup>166</sup>

En resumen, siguiendo las observaciones de la crítica, los personajes muestran múltiples identidades, dudan sobre su existencia, su unidad se pierde en los pronombres y no hay un consenso en su número. Bajo estas consideraciones, podemos afirmar que los personajes de *Farabeuf* son indeterminados.

No obstante, teniendo en mente la ruptura de *Farabeuf* con la causalidad, podemos proponer una hipótesis paralela: los personajes de esta obra son indeterminados porque quebrantan el principio de identidad. De esta forma, examinaremos cómo el texto de Elizondo rompe con un fundamento más de la lógica occidental.

Al igual que en el capítulo anterior, abordaremos este tema bajo la perspectiva de la intertextualidad. Así, en el siguiente apartado, examinaremos la función original del principio de identidad en los personajes literarios. Cabe adelantar que se manifiesta en tres aspectos: el nombre, los rasgos y las acciones.

#### 4.2. La función original del principio de identidad en los personajes literarios

Siguiendo a Bertrand Russell, dentro de la filosofía occidental, hay principios que resultan evidentes en sí mismos, es decir, no se pueden demostrar ni se pueden comprobar por la experiencia. No obstante, se aceptan porque a través de ellos se obtiene conocimiento nuevo. Entre éstos, se encuentra el principio de identidad, el cual se enuncia de la siguiente manera: lo que es, es; A es A y B es B.<sup>167</sup>

---

<sup>166</sup> *Ibidem* p. 112.

<sup>167</sup> Cfr. Russell. *Los problemas de la filosofía*. Quinto Centenario. Bogotá. 1994. pp. 63-79.

Como hemos dicho, el principio de identidad constituye un fundamento de la filosofía occidental;<sup>168</sup> tal es su importancia que forma parte de las llamadas “leyes del pensamiento”.<sup>169</sup> Según Russell, su trascendencia radica en “el hecho de que cuando pensemos de acuerdo con ellos, pensemos la verdad.”<sup>170</sup>

En la literatura, el principio de identidad se manifiesta a través de los personajes. Si aplicamos el enunciado A es A y B es B, obtenemos la afirmación: Don Quijote es Don Quijote y Sancho es Sancho. De esta forma, podemos observar cómo el principio de identidad de un personaje se vincula estrechamente con el nombre. No obstante, por sí mismo, el nombre no sustenta la identidad, sino que requiere de rasgos y acciones que lo definan. A continuación, revisaremos cada uno de estos aspectos a partir de un respaldo teórico.

### *La identidad del personaje a partir del nombre y los rasgos*

En *El relato en perspectiva*, Luz Aurora Pimentel identifica que el principio de identidad se encuentra en el nombre y los rasgos de los personajes. Así, comenta que el nombre de los personajes literarios: “es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el *principio de identidad* que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones.”<sup>171</sup>

Pimentel comenta que los nombres abarcan un espectro semántico que va desde la referencialidad total de un nombre histórico, hasta la abstracción de papeles temáticos, ideas o personajes alegóricos. De esta forma, el nombre puede estar motivado, por lo cual funge como resumen de la historia y como guía del tema que se trata. Por el contrario, el nombre también puede ser no referencial, es decir, un recipiente vacío que el relato llena de rasgos progresivamente.

Con el fin de asegurar la identidad del personaje, así como conservar la información que se aporta sobre él; en el transcurso del relato es necesario que el nombre tenga estabilidad y recurrencia. Es decir, el nombre de un personaje literario no debe cambiar y debe aparecer

---

<sup>168</sup> En esta línea de ideas, el principio de identidad se encuentra arraigado en el pensamiento occidental desde Parménides (siglo VI a. C.). Cfr. “Desde Parménides nuestro mundo ha sido el de la distinción neta y tajante entre lo que es y lo que no es.” Paz. *Op. cit.* p. 107.

<sup>169</sup> Las “leyes del pensamiento” están formadas por tres principios: a) Principio de identidad: lo que es, es; A es A y B es B. b) Principio de contradicción: nada puede, a la vez, ser y no ser; A y no A no pueden ser verdaderas y falsas al mismo tiempo. c) Principio de exclusión medio: todo debe ser o no ser; es verdad que A es o no es. Cfr. Russell. *Los problemas de la filosofía*. pp. 63-79. Cabe resaltar que la en la presente tesis sólo nos encargaremos del principio de identidad.

<sup>170</sup> *Ibidem* p. 69.

<sup>171</sup> Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva: Estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI. UNAM. México. 2002. p. 63. El subrayado es nuestro|| Debemos señalar que también aparece esta cita en Romero Pérez de León *Op. cit.* p. 24.

varias veces en el transcurso del relato. Por ejemplo, si en *Pedro Páramo* al personaje Juan Preciado fuera denominado indistintamente como Juan Precioso o José Preciado, se perdería la estabilidad y la recurrencia de este nombre.

A modo de ejemplo de contraste, Pimentel llama la atención sobre la forma en que Beckett y Proust cambian el nombre de sus personajes. De esta forma, ambos autores contravienen la estabilidad y la recurrencia con el propósito de cuestionar la noción de identidad.

En este sentido, comenta Pimentel, “el nombre del personaje es el que permite agrupar todos los rasgos que dibujan su identidad.”<sup>172</sup> No obstante, el nombre no basta para definir la identidad, pues es necesario tomar en cuenta el conjunto de rasgos que lo distinguen del resto de los personajes, esto es, las oposiciones con otros personajes.

Lo que da significado y valor a un personaje son los procedimientos discursivos de la repetición y la acumulación, así como el procedimiento narrativo de la transformación. Así, debido a la estabilidad y recurrencia del nombre, “el personaje puede ser reconocido como el mismo, a pesar de los cambios que provoca o sufre a lo largo del relato.”<sup>173</sup>

A modo de resumen, Pimentel señala que la repetición, la acumulación, la oposición con otros personajes y la transformación componen el significado de un personaje. Debido a que estos aspectos aseguran la permanencia y el reconocimiento de un personaje, son los elementos fundamentales del principio de identidad de los personajes.

A pesar del amplio alcance de las propuestas de Pimentel, no enfatiza en un aspecto fundamental de la identidad de los personajes: sus acciones.<sup>174</sup> En consecuencia, completaremos este tema con la identidad narrativa, concepto propuesto por Paul Ricoeur.

### *La identidad narrativa del personaje*<sup>175</sup>

Para Ricoeur,<sup>176</sup> la identidad personal “sólo puede articularse en la dimensión temporal de la existencia humana.”<sup>177</sup> Al preguntar “¿quién hizo esta acción?”, se responde a través de un

---

<sup>172</sup> Pimentel. *Op. cit.* p. 67.

<sup>173</sup> *Ídem.*

<sup>174</sup> Cabe señalar que, en su teoría narratológica, Pimentel no olvida analizar las acciones; sino que las presenta bajo el enfoque del tiempo, en lugar de la identidad, que es la perspectiva que nos compete. *Cfr. Ibídem* pp. 42-58.

<sup>175</sup> En esta revisión de la identidad de Ricoeur, nos apoyamos en Angélica Tornero. *El personaje literario: historia y borradura: Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias.* Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Facultad de Humanidades. Miguel Ángel Porrúa. México. 2011.

<sup>176</sup> Cabe aclarar que las reflexiones de Ricoeur no provienen directamente de la teoría literaria, sino que son parte de investigaciones de mayor envergadura. Por una parte, sus ideas sobre la identidad narrativa forman parte de una indagación sobre la identidad personal. Por otra parte, la identidad narrativa es una de las

nombre propio. Sin embargo, lo que sustenta al sujeto como el mismo desde su nacimiento hasta su muerte es la historia de una vida. De tal forma, la respuesta a la identidad es narrativa.

Cabe señalar que en las perspectivas sobre la identidad anteriores a Ricoeur existía un dilema: o el sujeto es siempre idéntico a sí mismo en diversas eventualidades, con lo cual conserva su sustancia; o bien, la identidad cambia junto con las circunstancias, por lo cual no existe la sustancia y la noción de sujeto es una ilusión. Sin embargo, en sus estudios sobre la identidad personal, el filósofo francés resuelve este dilema, pues distingue entre dos polos de la identidad: *idem e ipse*.

Por una parte, *idem* (también conocida como mismidad) se vincula con una concepción en la cual la identidad es única e inmutable. Por otra parte, *ipse* (también llamada ipseidad) se refiere a la identidad en la cual están incluidos los cambios de una vida. De esta forma, *ipse* es más cercana a la identidad narrativa, pues “puede incluir el cambio, la mutabilidad, en la cohesión de una vida.”<sup>178</sup>

Mediante un análisis conceptual, Ricoeur propone que está compuesto de tres partes: la identidad numérica, la identidad cualitativa y la continuidad ininterrumpida.

Como primer componente, la identidad numérica se define de la siguiente forma: "de dos veces que ocurre una cosa designada por un nombre invariable en el lenguaje ordinario, decimos que no constituyen dos cosas diferentes sino 'una sola y misma cosa'." <sup>179</sup> Así, la identidad numérica equivale a la unidad y corresponde con la operación de reconocer la misma cosa varias veces.

Como segundo componente, la identidad cualitativa se refiere a la semejanza extrema entre dos cosas, de tal forma que no importa si se intercambian entre sí. La operación que corresponde aquí es la sustitución sin pérdida semántica.

Si el tiempo interviene en estos componentes de identidad, se debe recurrir a un tercero: la continuidad ininterrumpida, la cual se utiliza en los casos de crecimiento o de envejecimiento en los cuales el tiempo actúa como una desemejanza, pero se conserva la

---

conclusiones del estudio de Ricoeur sobre el tiempo y la narración. Así, resuelve la aporía sobre la doble perspectiva de la especulación sobre el tiempo. Según esta aporía, el tiempo cosmológico (que existe desde la creación y pertenece a todas las criaturas) y el tiempo fenomenológico (percibido por el sujeto) se ocultan mutuamente. Sin embargo, el tiempo narrado tiende un puente entre ambas, pues propone “la narración como el guardián del tiempo en la medida en que no existiría el tiempo pensado si no fuera narrado.” En consecuencia, sólo a través de la narración, el tiempo se vuelve humano. Cfr. Paul Ricoeur. *Tiempo y narración III: El tiempo narrado*. Siglo XXI. México. 2009. p. 991.

<sup>177</sup> Paul Ricoeur. *Sí mismo como otro*. Siglo XXI. México. 2006. p. 107

<sup>178</sup> Paul Ricoeur. *Tiempo y narración III: El tiempo narrado*. Siglo XXI. México. 2009. p. 998.

<sup>179</sup> Ricoeur. *Sí mismo como otro*. p. 110.

identidad. Por ejemplo, el girasol es la misma planta desde la semilla. De esta forma, se refiere a la “la seriación ordenada de cambios débiles que, tomados de uno en uno, amenazan la semejanza sin destruirla”<sup>180</sup>

Derivado de lo anterior, para que exista una continuidad ininterrumpida, se requiere de un principio de permanencia en el tiempo. En este sentido, “[t]oda la problemática de la identidad personal va a girar en torno a esta búsqueda de un invariante relacional, dándole el significado fuerte de permanencia en el tiempo.”<sup>181</sup>

En la identidad personal, la permanencia en el tiempo está dada por el carácter, así como por la palabra mantenida a través de la promesa. Por una parte, el carácter es “el conjunto de signos distintivos que permiten identificar de nuevo a un individuo humano como siendo el mismo.”<sup>182</sup> De esta forma, el carácter agrupa los tres criterios de la identidad, así como la permanencia en el tiempo. Por lo tanto, es la forma más representativa de la identidad *idem*. Por otra parte, la palabra mantenida a través de la promesa “expresa un *mantenerse a sí* que no se deja inscribir, como el carácter, en la dimensión del algo en general, sino, únicamente, en la del *¿quién?*”<sup>183</sup> En consecuencia, se relaciona con la identidad narrativa.

Cabe resaltar que las anteriores consideraciones provienen de la identidad personal, ¿de qué forma interviene la identidad del personaje? En la identidad personal, la historia de una vida equivale a la identidad narrativa. De forma paralela, en las ficciones narrativas, “[e]l relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada.”<sup>184</sup>

Debido a que el personaje es su propia historia, Ricoeur plantea que la identidad del personaje sólo se puede comprender si se traslada a la operación de la construcción de la trama. En esta línea de ideas, la identidad del personaje se inserta, sucesivamente, en tres esquemas: la concordancia-discordancia de la construcción de la trama, la cual da origen a la dialéctica interna del personaje, a su vez, ésta se inserta en los polos de *idem* y de *ipse*. A continuación, explicaremos cada esquema.

Como primer esquema, la construcción de la trama es uno de los conceptos capitales de la teoría de Ricoeur. Aquí, la trama “integra en una historia total y completa los

---

<sup>180</sup> *Ibidem*. p. 111.

<sup>181</sup> *Ibidem*. p. 112.

<sup>182</sup> *Ibidem*. p. 113.

<sup>183</sup> *Ibidem*. p. 118.

<sup>184</sup> *Ibidem*. p. 147.

acontecimientos múltiples y dispersos”.<sup>185</sup> La integración de los acontecimientos se lleva a cabo a través de una operación de síntesis de lo heterogéneo. El filósofo francés comenta:

Por concordancia entiendo el principio de orden que vela por lo que Aristóteles llama “disposición de los hechos”. Por discordancia entiendo los trastocamientos de fortuna que hacen de la trama una transformación regulada, desde una situación inicial hasta otra terminal. Aplico el término de configuración a este arte de la composición que media entre concordancia y discordancia.<sup>186</sup>

En este sentido, se trata del triunfo de la concordancia (el orden) sobre la discordancia (la contingencia) en los acontecimientos. El acontecimiento narrativo se relaciona de manera especial con la configuración. Por una parte, cuando surge es origen de discordancia. Por otra parte, cuando hace avanzar la historia es origen de concordancia. Así, se exige una concordancia, pero se admiten discordancias que ponen en riesgo la identidad.

Adicionalmente, la configuración de la trama contiene una paradoja, pues se “invierte el efecto de contingencia, en el sentido de que hubiera podido suceder de otro modo o no suceder en absoluto, incorporándolo, de alguna forma, al efecto de necesidad o de probabilidad, ejercido por el acto configurante.”<sup>187</sup>

El segundo esquema parte de las siguientes reflexiones. La relación entre la acción y el personaje es muy estrecha, pues el personaje hace la acción. Así, Ricoeur señala que existe una correspondencia entre acción y personaje. Esta correspondencia permite insertar al personaje en la configuración de la trama. En consecuencia, considerando la concordancia-discordancia de la configuración de la trama, se crea una dialéctica interna del personaje.

Por una parte, a través de la concordancia, el personaje obtiene su singularidad de su vida como totalidad. Por otra parte, esta totalidad está amenazada por la discordancia, es decir, por los acontecimientos imprevisibles. En la síntesis de lo heterogéneo, la contingencia contribuye a la necesidad, con lo que se iguala la identidad del personaje. Sólo a través de esta dialéctica se comprende la identidad del personaje.

Por último, como tercer esquema, la dialéctica interna del personaje se inscribe entre los polos de *idem* e *ipse*. Ricoeur plantea las dos identidades *idem* e *ipse* como dos polos opuestos. Entre ellos, se crea un intervalo que es llenado por la identidad narrativa, en este caso, por la dialéctica interna del personaje. Así, ésta oscila entre dos límites: en uno, *idem* se confunde con *ipse* y, en el otro, *ipse* permanece sin el apoyo de *idem*.

---

<sup>185</sup> Paul Ricoeur. *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI. México. 2004. p. 32.

<sup>186</sup> Ricoeur. *Sí mismo como otro*. pp. 139 y 140.

<sup>187</sup> *Ibidem*. p. 141.

Así, la dialéctica interna del personaje se trata de una función mediadora, la cual se puede observar en las variaciones imaginativas de los relatos de ficción. Al respecto, Ricoeur precisa:

En realidad, el relato hace más que tolerar estas variaciones; las engendra y las busca. En este sentido, la literatura parece consistir en un vasto laboratorio para experiencias de pensamiento en las que el relato pone a prueba los recursos de variación de la identidad narrativa.<sup>188</sup>

En la experiencia cotidiana la permanencia en el tiempo se confunde, pues el mantenimiento de la palabra implica esperar una estabilidad del carácter. En cambio, en la ficción literaria, las variaciones imaginativas ponen en claro la diferencia entre *idem* e *ipse*.

En este sentido, se puede establecer una escala de la identidad de los personajes. En un extremo tenemos la igualdad entre *idem* e *ipse*, en la cual el personaje es un carácter idéntico a sí mismo a pesar de la contingencia de los acontecimientos imprevisibles. En el otro extremo, se encuentra la puesta al desnudo de la ipseidad sin el apoyo de la mismidad, es decir, la identidad del personaje sólo se reduce a su condición corporal.<sup>189</sup> Cabe destacar que esta escala corresponde con el desarrollo histórico de las narraciones o, en palabras de Ricoeur, las metamorfosis de la trama.

Al inicio de esta escala, tenemos un personaje-carácter cuya identidad es estable, por lo cual, en él se reúnen *idem* e *ipse*, por ejemplo, los personajes de cuentos folclóricos. Posteriormente, con la novela clásica, la mismidad disminuye mediante las transformaciones del personaje, pero no desaparece. Se avanza en la escala de los polos con las novelas educativas, pues el personaje y la trama compiten en su importancia. Con la novela del flujo de conciencia, la trama se supedita al personaje. Por último, se llega al extremo contrario al personaje-carácter, con los casos límite de la novela de la pérdida de la identidad. Aquí, la ipseidad permanece sin el soporte de la mismidad.

Sobre la novela de la pérdida de la identidad, Ricoeur observa una resonancia del personaje sobre la trama:

a medida que el relato se acerca al punto de anulación del personaje, la novela pierde también sus cualidades propiamente narrativas [...] A la pérdida de identidad del personaje corresponde así la pérdida de configuración del relato y, en particular, una crisis de la clausura del relato.<sup>190</sup>

Desde la perspectiva de la intertextualidad, en las anteriores propuestas hallamos la función original del principio de identidad en los personajes literarios. No obstante, como

---

<sup>188</sup> *Ibidem*. pp. 147 y 148.

<sup>189</sup> Para Ricoeur, las ficciones literarias son mimesis de la acción, la cual sólo puede ocurrir a través de un anclaje corporal del personaje. “[L]a acción «imitada», en y por la ficción, sigue estando sometida también a la restricción de la condición corporal y terrestre.” *Ibidem* p. 150.

<sup>190</sup> *Ibidem*. p. 149.

mencionamos anteriormente, en *Farabeuf* este principio adquiere una nueva articulación: la ruptura. En el siguiente apartado, examinaremos la forma en que este texto rompe con el principio de identidad.

Cabe destacar que estructuraremos el análisis tomando como base la escala de la identidad de los personajes propuesta por Ricoeur. Así, la finalidad es detenernos en cada uno de los puntos de dicha escala para detallar la ruptura con el principio de identidad. En este sentido, iniciaremos revisando los aspectos en los cuales los personajes de *Farabeuf* son más cercanos a la unión entre *idem e ipse*. Más adelante, retomaremos los tres componentes de la mismidad para estudiar de qué forma se quebrantan en el texto de Elizondo. Posteriormente, veremos la forma en que se depone la dialéctica interna del personaje. Luego, estudiaremos cómo los personajes de *Farabeuf* se colocan en la puesta al desnudo de la ipseidad sin el soporte de la mismidad. Por último, indagaremos en el modo en que los personajes del texto se ubican en una zona más allá de la condición corporal.

#### 4.3. La ruptura con el principio de identidad

Como lo señala Gutiérrez de Velasco,<sup>191</sup> el nombre con mayor estabilidad y recurrencia es Farabeuf. Recordemos que, según Pimentel, en el nombre se reúnen los atributos de un personaje literario. En este sentido, al nombre de Farabeuf se le otorgan un par de rasgos constantes: la meticulosidad y la destreza quirúrgica.

En esta línea de ideas, se describe al médico de la siguiente forma: “Es usted una persona en extremo meticulosa, doctor Farabeuf.” (p. 12) En efecto, este rasgo se confirma por medio de los detalles pormenorizados de las disertaciones racionales del médico (pp. 60-64, 66-68, 76-80). De igual modo, la destreza quirúrgica se refleja en afirmaciones como: “el más hábil cirujano del mundo.” (p. 12)

Cabe señalar que la meticulosidad y la destreza quirúrgica provienen del nombre histórico de Farabeuf.<sup>192</sup> De esta forma, siguiendo a Pimentel, cabría esperar una enorme

---

<sup>191</sup> Cfr. Gutiérrez de Velasco. *Op. cit.* p. 85.

<sup>192</sup> Louis-Herbert Farabeuf fue un cirujano y anatomista francés del siglo XIX. Contribuyó de manera importante a la medicina ya que fue pionero en la implantación de la higiene en los hospitales. En su labor docente, propuso que la Anatomía se enseñara mediante la cirugía en cadáveres e introdujo la disección obligatoria para los estudiantes. Como resultado de sus investigaciones, elaboró descripciones anatómicas de cabeza y cuello. Diseñó instrumental quirúrgico que aún se utiliza: un separador y unas pinzas que llevan su nombre. Actualmente, una estatua suya se encuentra en el patio central de la Escuela Nacional de Medicina de París y el anfiteatro de esta institución fue nombrado en su honor. Entre sus obras destacan el manual de obstetricia *Introduction à l'étude clinique et à la pratique des accouchements* (1886) y el compendio de técnicas de amputación *Précis de manuel opératoire* (1889). || Alan José Valenzuela afirma que el personaje Farabeuf es la mezcla de diversos personajes históricos: el cirujano francés, el taxidermista Dupuytren, Georges Bataille y Muybridge, fotógrafo e inventor del zoopraxiscopio. *Op. cit.* p. 13.

referencialidad del nombre. No obstante, como veremos más adelante, Farabeuf se convierte en un personaje no referencial.

Tomando como base la escala de la identidad del personaje, podemos ubicar la meticulosidad y la destreza quirúrgica en la unión entre *idem* e *ipse*. Sin embargo, sólo este par de rasgos se conservan en el transcurso del texto. Como veremos a continuación, los personajes de *Farabeuf* rompen con los tres componentes de la mismidad, a saber, la identidad numérica, la identidad cualitativa y la continuidad ininterrumpida.

Recordemos que la identidad numérica significa que una cosa se designa con el mismo nombre sin importar las veces que ocurra. Este componente se puede trasladar a los personajes literarios. Según lo señala Pimentel, si un mismo personaje recibe diferentes nombres, se compromete su identidad y su coherencia. En esta línea de ideas, los personajes de *Farabeuf* rompen con la identidad numérica ya que reciben nombres diferentes. El texto comenta: “Tenemos una vaga constancia de la existencia de un número indeterminado de hombres y de un número impreciso de mujeres.” (p. 60) Cabe recordar que los estudiosos de Elizondo ya señalaron esta característica bajo el nombre de multiplicidad de identidades.<sup>193</sup> Como muestra, en el siguiente cuadro, reproducimos los nombres de los personajes en las diferentes secuencias:

<b>Secuencia</b>	<b>Farabeuf</b>	<b>Mujer</b>
Antes de la tortura	Miembro de una sociedad estudiantil de amputadores (p. 165)	Mademoiselle Bistouri (p. 71)
China	El conspirador jesuita, el pseudónimo Paul Becour (p. 33), el fotógrafo que se hace pasar por corresponsal de la revista <i>La Nature</i> (p. 35), espectador y fotógrafo del <i>Leng-Tch'é</i>	Sor Paula del Espíritu Santo (p. 35), el pseudónimo Mélanie Dessaignes (p. 35), espectadora del <i>Leng-Tch'é</i>
La playa	El cirujano	La amante, la concubina Madame Farabeuf (p. 93)
París	Torturador, presentador y espectador del Teatro Instantáneo (p. 129)	La Enfermera, la víctima, ayudante y espectadora del Teatro Instantáneo (p. 129)

**Cuadro 3.** Los nombres de los personajes en función de la secuencia narrativa

Siguiendo con la ruptura con los componentes de mismidad, cabe retomar la identidad cualitativa. Tengamos en mente que se refiere a la semejanza entre dos cosas, al punto que no importa si se intercambian. De tal forma, cabría esperar que un personaje literario conserve

<sup>193</sup> Vid. p. 61 de la presente tesis.

los mismos rasgos, si no en el transcurso del tiempo, por lo menos durante una misma secuencia narrativa. No obstante, en *Farabeuf*, la repetición y la acumulación de los rasgos de los personajes se ven comprometidas, pues se presentan características contradictorias en una misma secuencia narrativa.

En este sentido, la mujer se describe como “siempre vestida de blanco.” (p. 17); pero en la siguiente página la información se niega: “aquella mujer vestida de blanco –o de negro quizá–”. (p. 18) En tanto, el doctor Farabeuf posee rasgos que sugieren a un hombre joven: “Es un hombre –el hombre– que desciende apresuradamente de un pequeño automóvil deportivo de color rojo” (pp. 15 y 16). No obstante, un poco más adelante: “Es un anciano –el hombre– que llega a pie bajo la lluvia viniendo desde el Carrefour” (p. 16), es decir, el médico pasa de joven a viejo en un mismo fragmento.

Como tercer componente de la mismidad, la continuidad ininterrumpida consiste en una serie de cambios progresivos que no destruyen la semejanza, tal como ocurre con el envejecimiento de una persona. De esta forma, es necesario que exista una permanencia en el tiempo, a pesar de que las transformaciones se lleven a cabo paulatinamente. En esta línea de ideas el doctor Farabeuf, en diferentes partes del texto, se muestra como joven o como viejo, pero se puede reconocer su identidad.

En efecto, los personajes de *Farabeuf* sufren cambios. Sin embargo, en los casos más extremos, la transformación no ocurre paulatinamente, sino de forma drástica. Como muestra, revisemos el siguiente enunciado del médico: “cuando yo llegara hasta aquel quicio no sería sino un ser desconocido, pródigo de terror, que avanzaría hacia ti con las manos enfundadas en unos guantes de cirujano”. (p. 120) Aquí, el acto de cruzar el umbral de la puerta transforma la figura del médico, pues lo convierte en un torturador. En este sentido, como señala Romero Pérez de León: “[e]l umbral es un instante, el paso de una situación, una circunstancia y otra, es el instante mismo en que ese punto es traspuesto o ya no admite regresión, es el centro del movimiento.”<sup>194</sup>

Con un movimiento, cruzar la puerta, el doctor Farabeuf cambia. De forma paralela, con un movimiento, se transforma la mujer: “Hubieras corrido a lo largo de aquella playa desierta. Hubieras corrido como tratando de escapar de ese sueño en el que yo te había aprisionado y sólo te hubieras detenido para volverte hacia mí convertida en la otra, transformada en tu propia antípoda”. (p. 117) Desde la playa la mujer se transforma, pues en

---

<sup>194</sup> Romero Pérez de León. *Op. cit.* p. 125.

su huida de Farabeuf, el médico señala: “sólo te hubieras detenido para volverte hacia mí convertida en la otra, transformada en tu propia antípoda” (p. 117).

En el caso de la mujer, las transformaciones inmediatas no sólo ocurren en el movimiento, sino en el acto pasivo de contemplar. De esta forma, cuando mira la fotografía: “a partir de aquel momento tu mirada ha cambiado y ella o tú se ha vuelto un rostro impreciso, inidentificable”. (p. 93) Asimismo ocurre con su reflejo en el espejo: “Eras, para entonces, la otra” (p. 123)

Los cambios del doctor Farabeuf y de la mujer no sólo se asemejan en el movimiento y en lo abrupto, sino que también son similares en que al inicio del movimiento eran unos y al finalizar resultan otros. De tal forma, se rompe con la continuidad ininterrumpida.

Como hemos examinado, los personajes de *Farabeuf* rompen con los tres componentes de *idem*: la identidad numérica, la cualitativa y la continuidad ininterrumpida. En este sentido, podemos afirmar que rompen con la concepción de los personajes que unen la mismidad con la ipseidad. Sin embargo, aún no hemos analizado los personajes del texto de Elizondo a través de la configuración de la trama (concordancia-discordancia). Por tanto, es momento de contrastarlos con la dialéctica interna del personaje.

Recordemos que la concordancia otorga la singularidad de la vida del personaje como totalidad. En este sentido, como personaje, el doctor Farabeuf cumple con este requisito, pues a lo largo del texto se muestra como un cirujano reconocido. No obstante, como contrapunto, la mujer carece de una historia: “Soy capaz de imaginarme a mí misma convertida en algo que no soy, pero no en algo que he sido”. (p. 25)

Adicionalmente, siguiendo a Ricoeur, la discordancia pone en riesgo la identidad mediante la contingencia de los acontecimientos imprevisibles. Sin embargo, en *Farabeuf* no ocurre de esta forma. Más que un cambio en los eventos, la identidad se pone en riesgo a través de las versiones contradictorias de la historia, así como de la memoria alterada de los personajes.

Como revisamos en el capítulo anterior, las secuencias narrativas de China, de la playa y de París ofrecen dos versiones de la historia que se contradicen entre sí. El motivo de estas contradicciones radica en que en *Farabeuf*, el relato depende de los recuerdos de los personajes. No obstante, la memoria de los personajes está alterada.<sup>195</sup> En este sentido, los personajes del texto se encuentran en una búsqueda, se formulan preguntas, inciden en los acontecimientos una y otra vez a través de la memoria. Así, para la mujer y el doctor

---

<sup>195</sup> Cfr. Guerrero. *Op. cit.* p. 17. || Para un excelente análisis de la memoria en *Farabeuf*, Vid. De Teresa. *Op. cit.* pp. 47-66.

Farabeuf, los recuerdos son de vital importancia porque de ellos depende descubrir sus identidades. Sin embargo, los recuerdos los engañan.

Debido a esta memoria equívoca, los personajes no pueden descifrar su identidad. Por una parte, aun la reconstrucción racional de Farabeuf (pp. 60-80) se convierte en una perorata sin sentido que nada dilucida.<sup>196</sup> Por otra parte, la mujer frecuentemente se confiesa incapaz de recurrir a la memoria: “No recuerdo nada. Es preciso que no me lo exijas. Me es imposible recordar.” (p. 25)

Para concluir con la confrontación de *Farabeuf* con la dialéctica interna del personaje, tengamos en mente que, en la síntesis de lo heterogéneo, la contingencia de la discordancia contribuye a la necesidad de la concordancia: así, se genera la identidad del personaje. Sin embargo, en *Farabeuf*, dado que la discordancia no está dada por los eventos imprevisibles, la contingencia no contribuye a la necesidad. De tal forma, no se presenta una síntesis de lo heterogéneo en el sentido que Ricoeur le otorga.

Considerando la ruptura con la dialéctica interna del personaje que acabamos de describir, podemos retomar un asunto que dejamos suspendido al final del capítulo anterior: la semejanza entre *Farabeuf* y la novela del flujo de conciencia. Señalamos que ambos son similares en el sentido de que la trama pasa a segundo plano.

No obstante, se diferencian en lo siguiente. En la novela del flujo de conciencia, los personajes (el carácter, en la terminología de Ricoeur) cobran mayor relevancia que la trama. En tanto, *Farabeuf* va más allá, pues los personajes presentan identidades difuminadas. Derivado de lo anterior, el texto de Elizondo se acerca más a la novela de la pérdida de la identidad, en la cual la ipseidad se muestra sin el soporte de la mismidad, es decir, la identidad de los personajes sólo se sostiene en su condición corporal.

En un tono autorreferencial, los personajes dudan sobre la certeza de su existencia.<sup>197</sup> Una voz indeterminada plantea una hipótesis que trastoca cualquier forma de identidad. Para ellos, es posible que “nosotros no seamos propiamente nosotros o que seamos cualquier otro género de figuración o solipsismo”. (p. 65)

En este mismo tono, la mujer y el médico ofrecen una serie de conjeturas que ponen en tela de juicio sus identidades: ellos podrían ser una imagen en el espejo,<sup>198</sup> personajes

---

<sup>196</sup> Vid. Anexo 2 pp. 131-138.

<sup>197</sup> La crítica en torno a *Farabeuf* ya comentó al respecto. Vid. p. 61

<sup>198</sup> La propia existencia como una imagen en el espejo es una constante en los textos de Elizondo, por ejemplo: “Si no existimos más que como la imagen reflejada en el espejo, la disolución de la carne -extremo del espantoso es ajena.” Salvador Elizondo. *Cuaderno de escritura*. Fondo de Cultura Económica. México. 2000. p. 77.

literarios, estar muertos (p. 65), un sueño (p. 86), una fotografía, el supliciado mismo (p. 87) o bien una mentira (p. 96).

En la misma línea de su existencia incierta, los personajes aparecen difuminados en el texto, pues sus identidades se muestran borrosas:

No importa ya para nada tu identidad real: tal vez eres el viejo Farabeuf que llega hasta esa casa después de haber hecho saltar dos o tres piernas y brazos en el enorme anfiteatro de la Escuela de Medicina, o tal vez eres un hombre sin significado, un hombre inventado, un hombre que sólo existe como figuración de otro hombre que no conocemos, el reflejo de un rostro en el espejo, un rostro que en el espejo ha de encontrarse con otro rostro. (p. 17)

Como hemos visto, estos cuestionamientos de los personajes relacionan *Farabeuf* con la novela de la pérdida de la identidad. Tengamos en mente que, aquí, la identidad sólo se sostiene en una condición corporal. Hasta este punto llegan las consideraciones teóricas de Ricoeur. Sin embargo, el texto de Elizondo no se detiene en este límite, pues incluso el cuerpo de los personajes se ve comprometido.

Como primer punto de ruptura con la condición corporal, retomemos un punto que dejamos pendiente en el capítulo anterior: en la casa de París, la mujer se desdobra en dos identidades. Al respecto, en el texto tenemos dos indicios. Como primer indicio, al llegar Farabeuf, una de las mujeres se encuentra en mitad del salón; simultáneamente la otra, la Enfermera, consulta el *I Ching* o la ouija al fondo del pasillo. (p. 26) La mujer comenta al respecto:

Alguien, una mujer vestida con un anticuado uniforme de enfermera, está sentada ante mí, en el umbral de una puerta y mira atentamente algo que pasa frente a ella ¿Quién es ella? ¿Qué es lo que está pasando? ¿A quién mira? Soy yo que estoy sentada en el umbral de una puerta. (p. 89)

Como segundo indicio, cuando la mujer y Farabeuf rozan su mano, la Enfermera los observa reflejados en el espejo, pues ambas “son la misma persona que realiza dos acciones totalmente distintas: una de orden pasivo: contemplar el reflejo de sí misma en un espejo, y otra de orden activo: cruzar velozmente la estancia en dirección de la ventana”. (p. 68)

Cabe señalar que este desdoblamiento está relacionado con tres objetos: la fotografía, el espejo y el cuadro de Tiziano *El amor sagrado y el amor profano*. En principio, el causante del desdoblamiento es la fotografía de la tortura: “aquella fotografía borrosa cuya visión había despertado en mí a otro ser desconocido –tal vez presentido– que medraba en las sombras.” (pp. 31 y 32)

Por otra parte, a través del espejo,<sup>199</sup> se hace patente la intervención de la Enfermera como desdoblamiento: “la Enfermera pudo ver reflejada la imagen de un hombre y de una

---

<sup>199</sup> Aunque en nuestra interpretación consideramos el espejo en función de su relación con el cuadro *El amor sagrado y el amor profano*; no ignoramos que, en algunas lecturas, este objeto cobra una gran relevancia. Por

mujer en aquel espejo.” (p. 109) El espejo refleja la imagen de la mujer y de la Enfermera, así como también el cuadro *El amor sagrado y el amor profano*. La articulación de esta pintura radica en que es el anclaje del desdoblamiento, pues, como lo señala el texto: “ese cuadro que representa una alegoría equívoca en la que ella, en cierto modo, está representada.” (p. 99)

En el cuadro de Tiziano, la mujer vestida representa el amor profano, mientras que la desnuda corresponde al amor sagrado.<sup>200</sup> Sin embargo, como lo señala Reveles Arenas,<sup>201</sup> en el salón de París, el cuadro se encuentra sobre la mesilla de metal, justo enfrente del espejo. Por tal motivo, en el texto se presenta reflejado.<sup>202</sup>

Debido a lo anterior, como indica la voz racionalista del médico, “[e]l personaje que en realidad está a la derecha ha sido visto por ella colocado del lado izquierdo de la tela y *vice versa* en lo que toca al personaje que en realidad aparece del lado izquierdo de la pintura.” (p. 67) El texto continúa: “Esta colocación concordaba con la lógica del cuadro tal y como se lo veía reflejado en el espejo pero no como el pintor lo había concebido para ser visto por nosotros.” (p. 126) En este sentido, como comenta Gutiérrez Villavicencio, “la inversión de la imagen anula igualmente la idea de la direccionalidad: izquierda y derecha son intercambiables.”<sup>203</sup>

En consecuencia, la función original de la alegoría se abandona y adquiere una nueva articulación: el sentido de la alegoría se invierte. La mujer vestida corresponde a la amante: “La mujer figurada en el cuadro que representa la virginidad del cuerpo.” (p. 29) y la mujer desnuda representa a la Enfermera “la otra mujer -una figuración alegórica de la Enfermera” (*idem*)

La mujer desnuda sugiere la entrega del suplicio, pues “parecía ofrecer el ánfora de su cuerpo en un gesto lleno de presagios. No en balde su cuerpo se apoyaba en un altorrelieve que representaba el connubio cruento de un sátiro y un hermafrodita o una escena de flagelación erótica.” (p. 24) En esta línea de ideas, el detalle de la escultura de la flagelación

---

ejemplo, Guerrero se pregunta ¿desde dónde se narra? ¿quién narra? Responde que se narra desde un espejo. Asimismo, De Teresa señala que el espejo establece una dualidad entre realidad e irrealdad, misma que resulta fundamental en *Farabeuf*. Cfr. De Teresa. *Op. cit.* p. 33. No obstante, Elizondo declaró sobre la función del espejo en el texto: “En *Farabeuf* el espejo es simplemente un aditamento que permite, algunas veces, percibir la acción equívocamente, de derecha a izquierda o de izquierda a derecha; pero nada más.” Juan Bruce-Novoa “Entrevista con Salvador Elizondo”. *La Palabra y el Hombre*. Nueva época. Núm. 16, oct-dic. 1975. p. 54. Consultado el 7 de noviembre de 2018 en <https://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/4050/1/197516P51.pdf>

<sup>200</sup> Para el sentido de la alegoría y sus vínculos con el neoplatonismo. Cfr. Reveles Arenas. *Op. cit.* pp. 37-48.

<sup>201</sup> *Ibidem*. p. 37.

<sup>202</sup> Gutiérrez Villavicencio señala que el *El amor profano y el amor sagrado* se observa desde el espejo Cfr. Gutiérrez Villavicencio. *Op. cit.* pp. 100 y 101.

<sup>203</sup> *Ibidem*. p. 88.

dentro del cuadro, como lo señala Reveles, es una alusión dentro de una alusión.<sup>204</sup> De esta forma, “[l]os actantes femeninos van adquiriendo las cualidades de las figuras alegóricas en el cuadro, por una especie de metonimia que las asemeja.”<sup>205</sup>

Como segundo punto de ruptura con la condición corporal, la mujer carece de características físicas estables: “Esa mujer no es rubia ni morena [...] Sus ojos no son negros ni claros, esa boca no es de nadie.” (p. 153) En consecuencia, en *Farabeuf* la indeterminación de los personajes tiene alcances corporales. De esta forma, el cuerpo, el último resquicio de la identidad, se disuelve: “tu muerte que ni siquiera es tu muerte porque tú no eres tú ni tu cuerpo, ese patrimonio aparentemente inalienable, es tu cuerpo sino un cuerpo cualquiera [sic]”. (pp. 113 y 114)

Si bien la mujer se desdobra y sus características físicas no son fijas, aún mantiene un rasgo que permite reconocerla: su cualidad femenina. En contraste, el personaje que recibe el suplicio no conserva un rasgo de género, pues en ocasiones se le atribuye un rasgo masculino: “un hombre desnudo, sangrante” (p. 12) y en ocasiones se le menciona como mujer (pp. 152 y 153).<sup>206</sup>

En resumen, hemos examinado cómo los personajes de *Farabeuf* rompen con cada uno de los puntos del esquema de la identidad del personaje propuesto por Ricoeur. El nombre de Farabeuf posee estabilidad y recurrencia relativas, pues agrupa un par de rasgos constantes: la meticulosidad y la destreza como cirujano. De tal modo, se asemeja a la unión entre *idem* e *ipse*. Sin embargo, el texto contraviene los tres componentes de la mismidad. La identidad numérica se ve comprometida porque los personajes presentan nombres diferentes. De igual forma, la identidad cualitativa se desestabiliza debido a que muestran rasgos irreconciliables. Asimismo, la continuidad ininterrumpida resulta inconsistente ya que los personajes sufren cambios abruptos. Adicionalmente, la discordancia no se ubica en los eventos imprevisibles, sino en las versiones contradictorias de la historia de los personajes, la cual se sustenta en una memoria equívoca. También los personajes dudan sobre su existencia, por lo que se acercan a la puesta al desnudo de la ipseidad sin el apoyo de la mismidad. No obstante, superan este

---

<sup>204</sup> Reveles Arenas. *Op. cit.* p. 43 || De forma paralela: “esta descripción de la flagelación, integrada al texto de *Farabeuf* como un relato enmarcado (“*mise en abyme*”), funciona como una promesa al actante femenino de lo que habrá de sufrir.” Gutiérrez de Velasco. *Op. cit.* p. 54.

<sup>205</sup> *Ibidem.* p. 57.

<sup>206</sup> Cabe destacar que esta característica del supliciado se engarza con la escultura del hermafrodita durmiente, contenida en un detalle del cuadro de Tiziano *El amor sagrado y el amor profano*. En *Farabeuf*, se menciona en dos pasajes: “el connubio cruento de un sátiro y un hermafrodita o una escena de flagelación erótica.” (p. 24) Y también en “una ninfa que yace tendida a su lado, recostada en una postura que recuerda con bastante precisión al hermafrodita de la Villa Borghese.” (p. 92)

límite, pues llegan hasta el punto de una disolución corporal. Esto se acentúa en la casa en París, donde la mujer se desdobra. Por último, el desdoblamiento tiene un anclaje en el cuadro de Tiziano *El amor sagrado y el amor profano* y con el espejo.

Con base en lo anterior, podemos afirmar que, en *Farabeuf*, la nueva articulación del principio de identidad es la ruptura. Si llevamos esta idea más lejos, podemos formular una pregunta: ¿qué sentido tiene la ruptura de este texto con el principio de identidad?

Para responder el cuestionamiento, tenemos un indicio en la relación que se establece en la tortura. Elizondo escribió en un ensayo: “La condición esencial de la tortura es su antítesis: el sacrificio de quien la sufre. Sólo la relación que existe entre los amantes es tan estrecha y solidaria como la que existe entre el suplicador y el suplicado.”<sup>207</sup>

A partir de esta cita, comenzamos a vislumbrar que, en *Farabeuf*, la noción de identidad se restablece en el suplicio; pues los personajes son víctima y verdugo. Sobre la mujer se comenta: “¿Quién eres tú que así te olvidas de ti misma? Un cuerpo atado a una estaca sanguinolenta.” (p. 158) De forma paralela, sobre *Farabeuf* se apunta: “no sería sino un ser desconocido, pródigo de terror, que avanzaría hacia ti con las manos enfundadas en unos guantes de cirujano, blandiendo en la penumbra una afiladísima cuchilla” (p. 120)

En este sentido, la identidad de los personajes no se define a partir de rasgos fijos ni sus identidades son aspectos aislados; sino que adquieren significado, como el resto de los elementos en *Farabeuf*, a través de una relación: “Sabemos, ante todo, que se trata de una mujer amada por un hombre, ¿no basta este dato intangible para definir con mayor precisión su identidad que si conociéramos su nombre?” (p. 69)

A partir de esta interdependencia de los personajes, podemos ofrecer una hipótesis: al romper con el principio de identidad, los personajes de *Farabeuf* se acercan a la llamada síntesis oriental. Recordemos que el principio de identidad es un fundamento de la filosofía occidental. Sin embargo, en la cultura oriental predomina un principio que se denomina síntesis. Por supuesto, los orientales no niegan que A sea A, pero percibir el mundo sólo en esos términos les parece una reducción. En lugar de lo anterior, explica el académico orientalista Wing-Tsit Chan, ellos entienden la realidad en términos de relaciones: todo se interconecta con todo. Por lo tanto, “A puede concebirse como B”.<sup>208</sup> En Oriente, la

---

<sup>207</sup> Salvador Elizondo. *Cuaderno de escritura*. pp. 67 y 68.

<sup>208</sup> Chan Wing-Tsit “El espíritu de la filosofía oriental” En *Filosofía del Oriente*. Fondo de Cultura Económica. Col. Brevarios, 28. México. 1965. p. 44.

diferenciación entre “esto o lo otro” no es aceptable; sino que prefieren “esto y también lo otro”. Tal forma de pensamiento se conoce como síntesis.<sup>209</sup>

Teniendo en mente la relación entre el verdugo y la víctima, la ruptura con el principio de identidad tiene el sentido de la síntesis oriental. Dicho de otra forma, los personajes de *Farabeuf* no se presentan como entidades aisladas con nombres, rasgos y acciones definidas; sino que su importancia radica en el vínculo que establecen entre sí. Sin embargo, esta característica no sólo se manifiesta en los personajes, sino que se extiende de manera masiva en *Farabeuf*. Nos explicamos.

Si, como hemos examinado, en *Farabeuf* los acontecimientos no se vinculan a través de causas y efectos y los personajes rompen con el principio de identidad; ¿de qué forma se relacionan los elementos de este texto de Elizondo? Nuestra hipótesis consiste en que los elementos de *Farabeuf* se vinculan a través del pensamiento correlativo chino.

En esta línea de ideas, proponemos que la ruptura de *Farabeuf* con la causación y con el principio de identidad forma parte de una estructura: el pensamiento correlativo chino y, en última instancia, lo sagrado.<sup>210</sup> En este sentido, el pensamiento correlativo chino adquiere una nueva articulación en tres niveles de *Farabeuf*: los objetos, las imágenes y los conceptos. De igual forma, entre el texto de Elizondo y el pensamiento correlativo chino hay tres concomitancias: la oposición a la causación, el tiempo cíclico y el centro del que todo emana. En el siguiente capítulo, analizaremos cada uno de estos puntos.

---

<sup>209</sup> Cfr. *Ibidem*, pp. 43-45.

<sup>210</sup> Vid. pp. 110-114.

## 5. El pensamiento correlativo chino en *Farabeuf*

La hipótesis del presente capítulo es la siguiente: el pensamiento correlativo chino abandona su función original para adquirir una nueva articulación en *Farabeuf*.

Aunque más adelante desarrollaremos el concepto, cabe adelantar que el pensamiento correlativo chino es una cosmología basada en la asociación de imágenes y conceptos. A través de la unión y clasificación de elementos pertenecientes a diferentes dominios de la realidad, este sistema fungía en la Antigua China como un organizador del universo. Según describe la sinología, los elementos se relacionan a través de la semejanza (metáforas) y de la contigüidad (metonimias). Así, para la cultura china, el mundo se organiza en cadenas de analogías. La forma más básica es el par (yin yang), el cual se ramifica en grupos de cuatro, cinco, ocho y 64.

Asimismo, cabe adelantar que, según nuestra lectura, el vínculo más importante entre *Farabeuf* y el pensamiento correlativo chino descansa en tres conceptos: la metáfora, la metonimia y la analogía. Por tal motivo, a continuación revisaremos la definición que Helena Beristain ofrece de cada uno.

En las metáforas, dos términos se vinculan a través de la semejanza. Beristain apunta que éstas son producto de “una interacción de semas comunes”,<sup>211</sup> es decir, ambos comparten rasgos en común en su significado. No obstante, éstos pertenecen a diferentes dominios de la realidad.

Por su parte, en las metonimias, los elementos se vinculan por contigüidad; por lo cual, pertenecen a una misma realidad. Beristain señala que la relación entre ambas palabras reside en la lógica, por lo cual, puede ser de tres tipos: causal, espacial y basada en una convención cultural.<sup>212</sup>

Por último, la analogía, comenta Beristain, consiste en la correspondencia entre dos sistemas de índole diferente. la relación se funda en los rasgos en común de ambos. En razonamiento analógico tiene la estructura siguiente: A es a B como A' es a B'. Por ejemplo, cabeza es a sombrero como mano es a guante. De esta forma, la relación entre A y B es la misma que entre A' y B'. Este nexo, continúa Beristain, puede ser de contradicción (un término niega a otro), de oposición (antónimos, la presencia de un término presupone la presencia del otro y la ausencia de uno presupone la ausencia del otro).<sup>213</sup>

---

<sup>211</sup> “Metáfora” Beristain. *Op. cit.*

<sup>212</sup> “Metonimia” Beristain. *Op. cit.*

<sup>213</sup> “Homología” *Ibidem.*

Una vez definidos los conceptos centrales de nuestra hipótesis, debemos reconocer que nuestra lectura tiene un antecedente en una interpretación previa de *Farabeuf*: las analogías. Por lo tanto, en el primer apartado de este capítulo, revisaremos el desarrollo de este planteamiento.

Luego de examinar la lectura de las analogías como elemento cohesionador de *Farabeuf*, regresaremos a nuestra hipótesis. Al igual que en los capítulos anteriores, nuestra interpretación está en función de la intertextualidad de Kristeva. Por lo tanto, el segundo y tercer apartados tendrán la siguiente disposición: uno revisará la función original del pensamiento correlativo chino y el otro analizará la nueva articulación en *Farabeuf*.

Con el fin de describir la función original del pensamiento correlativo chino, en el segundo apartado, segmentaremos el concepto en cuatro aspectos: la correlación, la oposición con la causación, el tiempo cíclico y el centro del que todo emana.

Como hemos mencionado, en el tercer apartado, examinaremos la nueva articulación del pensamiento correlativo chino en *Farabeuf*. Cabe destacar que retomaremos la división que planteamos del concepto del pensamiento correlativo chino. Así, primero analizaremos la forma en que los elementos de *Farabeuf* están en correlación en cuatro niveles: los acontecimientos, los objetos, las imágenes y los conceptos. De igual forma, en sendos subapartados, estudiaremos cómo la oposición a la causación, el tiempo cíclico y el centro del que todo emana adquieren una nueva articulación en esta obra de Elizondo.

Por último, en un cuarto apartado, argumentaremos sobre la hipótesis de que la nueva articulación del pensamiento correlativo chino como estructura de *Farabeuf* tiene el sentido de lo sagrado. Con el fin de ampliar la perspectiva, efectuaremos un diálogo sobre lo sagrado entre Elizondo, Paz y Bataille.

### *5.1. La lectura de la analogía, un antecedente*

En términos generales, la crítica observó que los elementos de *Farabeuf* se articulan a través de relaciones de similitud, en específico, de analogías. Como veremos a continuación, esta propuesta traza una línea que comienza con Paz, se prolonga en breves comentarios insertos en otras interpretaciones y llega hasta la estructuración de una lectura con Becerra. A continuación revisaremos estos planteamientos.

Sólo tres años después de la publicación de *Farabeuf*,<sup>214</sup> Octavio Paz apunta que las obras de Salvador Elizondo tienen una estructura compleja, pero los elementos que la

---

<sup>214</sup> “El signo y el garabato” fue publicado por primera vez en 1968.

componen son simples. De esta forma, los personajes son signos y sus combinaciones “producen un número limitado de situaciones que, a lo largo de cada novela, se repiten casi exactamente.”<sup>215</sup>

Bajo esta premisa, continúa Paz, *Farabeuf* se conforma de una dualidad<sup>216</sup> en la que cada elemento forma una serie paralela de signos: Oriente y Occidente. Por una parte, Oriente contiene los siguientes signos: la fotografía, el ideograma *liú* y la consulta del *I Ching*. Por otra parte, Occidente ofrece como signos la cirugía, el cuadro de Tiziano y la ouija. En este sentido, los signos se reflejan y se enlazan con otros:

Todos estos signos confluyen en el ideograma *liú*, que es muerte que es tortura que es rito erótico que es sacrificio religioso que es descabellada tentativa por cristianizar a China que es experiencia médica de un ilustre profesor de cirugía que es una tortura que es una ceremonia erótica que es el paseo de una pareja por la playa durante el cual una mujer encuentra una estrella de mar que es el suplicio *Leng T'che* que es la crucifixión que es el ideograma *liú*.<sup>217</sup>

Como podemos observar en la cita anterior, en este artículo tan temprano está bosquejada la noción de que los elementos de *Farabeuf* se vinculan a través de la similitud. En este sentido, se inaugura una interpretación que veremos desarrollarse en comentarios insertos en lecturas más amplias.

De esta forma, Rosas señala un vínculo entre los tres instantes de *Farabeuf*: el suplicio chino y el paseo por la playa se repiten y se condensan en el acto preparatorio en París.<sup>218</sup>

Al igual que Rosas, Curley<sup>219</sup> interpreta la fotografía del supliciado como el instante del cual se desprenden el resto de las escenas. Así, las tres escenas se vinculan mediante imágenes asociativas; es decir, la lluvia, el mar y los instrumentos quirúrgicos crean un proceso de interrelaciones. Para el crítico, en *Farabeuf*, “todo se repite, se varía y se

---

<sup>215</sup> Octavio Paz. “El signo y el garabato” en Salvador Elizondo. *Farabeuf*. El Colegio Nacional. México. 2015. p. 202.

<sup>216</sup> Cabe destacar que la lectura de Octavio Paz sobre *Farabeuf* se basa en las dualidades. A su vez, en la obra de Paz las dualidades son una constante. Sin embargo, no se trata de una oposición, sino de una reunión de los contrarios. A modo de muestra representativa, el autor comenta que la imagen poética “acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí.” (*El arco y la lira*. p. 104.) Podemos encontrar otro ejemplo en su concepción de la modernidad, en la cual se reconcilian dos términos, en apariencia, opuestos: la tradición de la ruptura. En esta línea de ideas, podemos observar cómo, para Paz, la dualidad se convierte en un punto de partida no sólo de su obra, sino también de sus interpretaciones. Como bien lo apunta Guillermo Samperio, “[s]u dicotomía está situada entre manifestaciones analíticas, o descriptivas, y manifestaciones críticas valorativas, que son, al mismo tiempo, un sistema de valoración externa, percepción fuera del perímetro de la literatura, de las condiciones bajo las cuales se ha producido, y un sistema de valoración interna que se ocupa de las leyes del ser fundamental de la literatura.” “La dualidad y Octavio Paz (paciana)” en *Revista de la Universidad*. No. 576-577. Enero-febrero. 1999. p. 44.

<sup>217</sup> *Ibidem* p. 204.

<sup>218</sup> Cfr. Rosas. *Op. cit.* p. 10.

<sup>219</sup> Curley. *Op. cit.* pp. 188-193.

modifica, todo se entreteje, de tal manera que no hay continuidad cronológica sino una serie de instantes congelados.”<sup>220</sup>

De forma paralela, Fonseca comenta que los tres tiempos se pueden percibir en forma simultánea, de tal forma que “no encontramos un progreso lineal de la acción en el sentido tradicional sino una superposición de detalles de la misma imagen”<sup>221</sup>

Asimismo, Gutiérrez de Velasco<sup>222</sup> examina el sistema de objetos de *Farabeuf*. Cabe señalar que por objetos se refiere al espejo, los cuadros, los libros, la fotografía, el *liú*, entre otros. Debido a que éstos sustituyen a sujetos, conceptos u otros objetos; tienen características simbólicas e incluso algunos son metonimias. A modo de ejemplo, la estudiosa comenta lo siguiente: “la gran cuchilla convexa de Larrey’ es la metonimia del corte, de la amputación, de la tortura y, asimismo, símbolo del poder de la ciencia sobre el hombre.”<sup>223</sup>

Aunque estos comentarios se presentan en propuestas más amplias; la lectura de Eduardo Becerra, una de las más lúcidas y difundidas sobre *Farabeuf*, pone el acento en las analogías.

Cabe señalar que las ideas de Paz fueron fundamentales para la interpretación de Becerra. Tal como lo destaca el crítico español,<sup>224</sup> en *Los hijos del limo*, Octavio Paz plantea que, a partir del romanticismo, uno de los pilares de la poesía occidental es la analogía. Según esta concepción, la analogía implica la idea de que el cosmos se interrelaciona a través de correspondencias secretas. Bajo esta perspectiva, el poema se vuelve el doble del universo, pues busca reproducir los vínculos entre los objetos. Así, la analogía es “una crítica a la visión racionalista instaurada por el saber de la modernidad”.<sup>225</sup>

Aunque la poesía del siglo XIX ya se regía por estos principios, las novelas tardaron en incorporarlos ya que tendían a concepciones racionalistas de causa y efecto. No obstante, a partir del siglo XX, la narrativa comienza a desligarse del racionalismo; pues rompe con la linealidad discursiva y construye mundos inciertos.

Las anteriores reflexiones sirven a Becerra para establecer el contexto del discurso analógico de *Farabeuf*. Según esta concepción, los elementos del texto se articulan a través

---

<sup>220</sup> *Ibidem* p. 193.

<sup>221</sup> César Óscar Fonseca García. *Una conjetura sobre Farabeuf o la crónica de un instante*. Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. Universidad Nacional Autónoma de México. 2001. p. 102.

<sup>222</sup> Gutiérrez de Velasco. *Op. cit.* pp. 147-166.

<sup>223</sup> *Ibidem* p. 148.

<sup>224</sup> Becerra. *Op. cit.* pp. 39-42.

<sup>225</sup> *Ibidem* p. 39.

de correspondencias: “será precisamente la analogía la fuerza que impulse la acción en un intento por superar y disolver la dualidad antagónica del mundo”.<sup>226</sup>

En *Farabeuf*, los objetos, las acciones y los personajes son símbolos que se vinculan entre sí. De tal forma, la trama “se despliega como una red de oposiciones que buscan resolverse en una síntesis armónica que comprenda todas las instancias narrativas.”<sup>227</sup> Becerra identifica y examina los siguientes pares de oposiciones: Oriente-Occidente, París-China, el *I Ching*-la ouija, yin yang, sí-no (de la ouija), cirugía-tortura, escritura china-escritura occidental y Amor sagrado-amor profano.

Cabe destacar que la interpretación de Becerra sirvió de base para algunas lecturas más,<sup>228</sup> entre ellas, la de Quesada, quien comenta: “Existe, de hecho, en *Farabeuf* un sistema de correspondencias que convierte a la analogía en clave para la comprensión de la obra.”<sup>229</sup> Agrega que este sistema de correspondencias difiere de la concepción del poema como doble del mundo, pues no busca trascender los límites del texto, sino sólo permanecer en su interior.

Además de utilizarse en el discurso, señala Quesada, las correspondencias también se encuentran en la historia a través de saltos temporales. Mediante este procedimiento, *Farabeuf* “se aproxima, a falta de una comparación más audaz, a la superposición de imágenes.”<sup>230</sup>

Debido a que incorpora una gran cantidad de elementos, el discurso analógico representa una lectura sólida de *Farabeuf*. Por tal motivo, la tomaremos como base para nuestra interpretación. No obstante, la diferencia entre ambas radica en que, según nuestra propuesta, los elementos del texto de Elizondo no sólo se interrelacionan a través de la analogía, sino que también se vinculan por metáforas y metonimias. Adicionalmente, incorporamos tres concomitancias entre *Farabeuf* y el pensamiento correlativo chino: la ruptura con la causación, un tiempo cíclico y un centro del que emana el resto.

En consecuencia, en el siguiente apartado, revisaremos el pensamiento correlativo chino tal como lo plantea la sinología. Cabe señalar que, para fines analíticos, segmentaremos el concepto en cuatro aspectos: la correlación, la oposición a la causación, el tiempo cíclico y el centro del que todo emana.

---

<sup>226</sup> *Ibidem* p. 40.

<sup>227</sup> *Ibidem* p. 41.

<sup>228</sup> Marina Fe “*Farabeuf*, el libro de las mutaciones” En *Casa del tiempo* núm. 86, marzo 2006. pp. 70-74 || Raúl Carrillo-Arciniega “La violencia erótica del cuerpo femenino en *Farabeuf* o la crónica de un instante de Salvador Elizondo” En *Literatura mexicana* Vol. 17 No. 2, 2006. pp. 73-83.

<sup>229</sup> Quesada. *Op. cit.* p. 149.

<sup>230</sup> *Ibidem* p. 152.

## 5.2. La función original del pensamiento correlativo chino

Como revisamos en el marco cultural, Elizondo forma parte de una tradición de escritores que incorporan elementos de la cultura oriental en sus textos. Como muestra de lo anterior, tenemos la presencia del *I Ching* no sólo en *Farabeuf*, sino en varias de sus obras.<sup>231</sup>

Sin embargo, cabe recordar que Elizondo no tuvo contacto directo con textos de la cultura china; sino que sus fuentes provienen de la sinología. De tal forma, la cultura occidental es un intermediario en su acercamiento al pensamiento chino.<sup>232</sup> Lo anterior es relevante para la presente tesis porque, para explicar el concepto de pensamiento correlativo chino, recurriremos a uno de los textos que Elizondo consultó: *El pensamiento chino* de Marcel Granet.

En *Farabeuf: Iconografía de una gestación*, se muestra la fotografía del ejemplar de *El pensamiento chino* que perteneció a Elizondo.<sup>233</sup> Nuestro autor registraba la fecha en que leía sus libros. En este caso, podemos encontrar la fecha 12 de noviembre de 1962, la cual es anterior a la composición de *Farabeuf*.<sup>234</sup> En consecuencia, se justifica considerar el texto de Granet como una fuente de *Farabeuf*.

Si bien la noción de pensamiento correlativo chino surgió en el texto de Granet; el sinólogo no ofrece una definición exacta. Por el contrario, según otros especialistas en la cultura china, el concepto se trató de una forma vaga e imprecisa.<sup>235</sup> De tal forma, aunque tomaremos como base las propuestas de Granet, complementaremos la noción con los estudios de otros sinólogos. Adicionalmente, como hemos mencionado, para facilitar el análisis del pensamiento correlativo chino en *Farabeuf*, revisaremos el concepto a partir de cuatro elementos: la correlación, la oposición a la causación, el tiempo cíclico y el centro del que todo emana.

### *La correlación a partir de metáforas, metonimias y analogías*

Pese a que Granet no ofrece una definición precisa, el pensamiento correlativo chino está presente en todo el libro del sinólogo a través de ejemplos y manifestaciones de la cultura. Por lo tanto, la mejor forma de presentar el concepto es a partir de uno de los ejemplos de *El pensamiento chino*.

---

<sup>231</sup> Vid. pp. 21-24.

<sup>232</sup> Vid. pp. 19-21.

<sup>233</sup> Salvador Elizondo. *Farabeuf: Iconografía de una gestación*. Fotografías de Eugène Atget, Jérôme Bourgon, Salvador Elizondo Pani y Paulina Lavista. El Colegio Nacional. México. 2015. p. 88.

<sup>234</sup> Elizondo escribió *Farabeuf* de 1963 a 1964, aunque se publicó en 1965.

<sup>235</sup> “the vagueness and imprecision of the notion as discussed by Granet.” David L. Hall, Roger T. Ames. *Anticipating China: Thinking through the Narratives of Chinese and Western Culture*. Suny Press. Albany. 1995. n. 22 p. 295.

Granet llama la atención sobre lo siguiente: en la cultura china, cuando un bufón realiza la acrobacia de pararse de manos, los sabios opinan que esta acción es censurable.<sup>236</sup> Aunque, desde una perspectiva occidental, lo anterior puede carecer de relevancia (o bien parecer un proverbio enigmático); en China, se trata de un hecho que implica toda una visión del mundo. Nos explicamos.

Según la perspectiva de los antiguos chinos, los pies son cuadrados, como la tierra; por lo tanto, deben mantenerse en ésta. De igual forma, la cabeza es redonda, como el cielo; por lo cual debe permanecer hacia arriba. Al pararse de manos, los bufones invierten el orden del mundo.<sup>237</sup> En este sentido, señala Granet, en el pensamiento chino está implícita la idea de que “[l]a conformación de los seres humanos reproduce la arquitectura del mundo, y con las dos concuerda la estructura social.”<sup>238</sup>

A partir de este ejemplo, podemos obtener dos características del pensamiento correlativo chino. Como primer rasgo, esta noción descansa sobre la idea de orden. Como apunta Granet, “[e]l orden del Universo no es distinguido del orden de la civilización.”<sup>239</sup> Según esta perspectiva, el mundo tiene una disposición específica, a la cual deben acoplarse las actividades humanas. Así, en la cultura china, la etiqueta y los protocolos políticos siguen este sistema.<sup>240</sup>

Como segunda característica, los elementos del pensamiento correlativo chino se articulan mediante tres figuras literarias: la metáfora, la metonimia y la analogía. En el ejemplo que tomamos de Granet, la cabeza y el cielo comparten el rasgo de lo redondo; de la misma forma en que los pies y la tierra convergen en lo cuadrado. Así, se vinculan a través de

---

<sup>236</sup> Cfr. Granet. *Op. cit.* p. 249.

<sup>237</sup> Existe una correspondencia de esta correlación entre cielo-cabeza y tierra-pies en los estudios de Bajtín. A pesar de que ambas ideas parten de un mismo punto, se dirigen hacia concepciones diferentes. En la cultura china, la inversión del mundo es un acto reprochable, pues atenta contra una cosmovisión. En tanto, en la cultura popular medieval y renacentista, “lo inferior”, es decir, las partes del cuerpo que se encuentran más cercanas a la tierra se relacionan con una degradación. No obstante, “[l]a degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación. No es sólo disolución en la nada y en la destrucción absoluta sino también inmersión en lo inferior productivo, donde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento, donde todo crece profusamente. Lo ‘inferior’ para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un comienzo.” Mijail Bajtín. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza. Madrid. 2002. pp. 25 y 26

<sup>238</sup> *Ídem*.

<sup>239</sup> *Ibidem* p. 269.

<sup>240</sup> Como ejemplo de la etiqueta Granet comenta: “a todos los niños se les enseña asimismo que conviene saludar ocultando la mano derecha bajo la izquierda; las niñas, por lo contrario, deben colocar la mano izquierda bajo la derecha. Tal es la regla que, en tiempo normal, sirve para distinguir a los sexos: la Derecha es *yin* y la izquierda, *yang*.” p. 251. || Sobre los protocolos políticos: “El Jefe recibe de pie, erguido sobre su estrado, cara al Sur, a los vasallos que, vueltos hacia el Norte, se inclinan al pie del estrado, hasta tierra. El Jefe, que ocupa lo Alto, se sitúa de modo que reciba en pleno rostro la influencia (*k'i*) del Cielo, del Yang y del Sur. *El Sur es, pues, lo Alto, como lo es el Cielo, y el Norte es lo Bajo, como lo es la Tierra.*” *Ibidem* p. 253.

la similitud, es decir, de la metáfora. De forma paralela, al apuntar hacia arriba, la cabeza se asocia con el cielo; al permanecer en lo bajo, los pies y la tierra establecen un nexo. De esta forma, también tienen un vínculo por contigüidad, es decir, una metonimia. Además de las relaciones metafóricas y metonímicas, entre las parejas se establece una analogía bajo la siguiente fórmula: la cabeza es al cielo como los pies son a la tierra.

Para una mejor comprensión, retomemos otro ejemplo de Granet: “La Izquierda, el Este y el Levante son *yang*, como el Jefe, el Sur y el Cielo; la Derecha, el Oeste y el Poniente son *yin*, como la Tierra y el Norte, como la Esposa del jefe, reina o viuda.”<sup>241</sup>

El sinólogo francés comenta que la izquierda y la derecha no son opuestos absolutos ni se vinculan con las nociones de bien y de mal. Así, “[e]l pensamiento chino no se interesa por lo contrario, sino por los contrastes, por las alternancias, por los correlativos”<sup>242</sup> Debido a lo anterior, en la cultura china, diferentes conceptos se clasifican a partir de la asociación y la diferenciación.

Como podemos observar en el ejemplo, se establece una separación entre las categorías *yin* y *yang*. De igual forma, aunque pertenecen a diferentes partes de la realidad, entre los elementos *yang* se establece una asociación. En esta línea de ideas, según informa Granet, en la cultura china diferentes conceptos se agrupan en pares (*yin yang*), cuartetos (puntos cardinales, estaciones del año), quintetos (vísceras y elementos), etc. Cabe señalar que estas clasificaciones forman parte del conocimiento del mundo. Como apunta Granet: “La suma del saber se constituye acrecentando, gracias a la analogía, el repertorio de las correlaciones.”<sup>243</sup>

Tan desarrollada se encontraba esta forma del conocimiento en la Antigua China, que tenemos registro de tablas de correspondencias. (*Vid.* Tabla 2) La importancia de estas tablas radica en que fueron la base del desarrollo de disciplinas como la historia, la psicología y la medicina en la civilización china antigua. Así, señala Granet, “se tenía que conciliar clasificaciones, o mejor, mostrar que, en el mundo humano, y en el mundo natural, el orden y la vida resultan de la superposición de las clasificaciones numéricas que convienen al Cielo o a la Tierra.”<sup>244</sup>

---

<sup>241</sup> *Ibidem* p. 254. Subrayado de Granet.

<sup>242</sup> *Ibidem* p. 251.

<sup>243</sup> *Ibidem* p. 259.

<sup>244</sup> *Ibidem* p. 263.

Números del orden	1	2	3	4	5
Elementos	Agua Salado	Fuego Amargo	Madera Ácido	Metal Ocre	Tierra Dulce
Actividades humanas	Gesto <i>Gravedad</i>	Palabra <i>Buen orden</i>	Vista <i>Sapiencia</i>	Oído <i>Buena inteligencia</i>	Voluntad <i>Sanidad</i>
Signos celestes	<i>Gravedad</i> Lluvia	<i>Buen orden</i> Yang	<i>Sapiencia</i> Caliente	<i>Buena inteligencia</i> Frío	<i>Sanidad</i> Viento

**Cuadro 4.** La correspondencia de los Cinco Elementos y sus productos, de las Cinco Actividades humanas y sus resultados, de los Cinco Signos celestes y su repercusión en el comportamiento<sup>245</sup>

Como podemos observar, en los ejemplos de Granet subyace la forma en que el pensamiento correlativo chino recurre a metáforas, metonimias y cadenas de analogías. Sin embargo, en el libro del sinólogo francés, esta idea no se encuentra explícita, sólo se limita a comentar: “este saber se constituye por uso único de la analogía.”<sup>246</sup> Por lo tanto, para respaldar esta concepción de los mecanismos del pensamiento correlativo chino, retomaremos los planteamientos del sinólogo británico Joseph Needham.<sup>247</sup>

Needham amplía la información sobre cómo el sistema de correlaciones chinas funciona bajo las leyes de la similitud y de la contigüidad. De esta forma, una herramienta para comprender el funcionamiento del pensamiento correlativo son las dos leyes de la magia antigua.

Por una parte, la ley de la similitud consiste en que lo similar produce lo similar. Así, por ejemplo, un mago utiliza un muñeco de cera para intervenir sobre una persona en específico. Por otra parte, la ley de la contigüidad o del contagio implica que los objetos que una vez estuvieron en contacto, pero que ya no lo están, continúan influyendo uno sobre otro. De esta forma, como muestra, un anillo o una prenda afectarán a la persona que los usó en

<sup>245</sup> Extraída de *ibidem* p. 259.

<sup>246</sup> *Ibidem* p. 249.

<sup>247</sup> Joseph Needham. *Science and civilization in China*. Cambridge University Press. Cambridge. 1956. pp. 279-291. || Sobre cómo el pensamiento correlativo chino funciona a través de metáforas, metonimias y analogías; la sinología cuenta con perspectivas más actuales que las de Granet y de Needham. Sin embargo, no las incluimos en la presente tesis porque son posteriores a la publicación de Farabeuf. Por lo tanto, es imposible proponer una relación intertextual. Vid. Charles Angus Graham. *El Dao en disputa: la argumentación filosófica en la China antigua*. Fondo de Cultura Económica. México. 2012. pp. 435- 450.

determinado momento. Aplicadas al pensamiento correlativo chino, las leyes de la similitud y de la contigüidad se pueden describir, respectivamente, como metáforas y metonimias.<sup>248</sup>

Como hemos revisado, en el pensamiento correlativo chino se articulan los elementos a través de metáforas, de metonimias y de cadenas de analogías. No obstante, este concepto aún guarda algunas concomitancias con *Farabeuf*. A continuación revisaremos la oposición a la causación.

### *La oposición a la causación*

Recordemos que, en el interés de Elizondo por la cultura china, está implícita una idea: Oriente y Occidente son dos culturas opuestas. Según esta concepción, la filosofía occidental está marcada por el racionalismo y, por lo tanto, por principios lógicos como la causación y el principio de identidad. En tanto, el pensamiento oriental es de carácter espiritual, con lo cual no se rige bajo los principios lógicos. Cabe señalar que Marcel Granet comparte esta oposición.

En específico, el pensamiento correlativo chino se opone a la causación. El sinólogo francés comenta: “En vez de aplicarse a medir los efectos y las causas, los chinos se ingenian en hacer el repertorio de las correspondencias.”<sup>249</sup> Cabe destacar que, en la sinología de principios del siglo XX, como la de Granet, la contraposición de la causación y el pensamiento correlativo chino es un tema habitual.<sup>250</sup> Para explicarlo, Needham retoma una imagen bastante sugerente del filósofo chino Tung Chung-Shu:

Intenta afinar instrumentos musicales. La nota *Kung* o la nota *Shang* pulsadas sobre un laúd serán respondidas por las notas *Kung* o *Shang* de otros instrumentos de cuerdas. Suenan por sí mismas. Esto no es nada milagroso, sino las Cinco Notas que están en relación: son lo que son de acuerdo con los números (por los cuales el mundo está construido).<sup>251</sup>

Desde una perspectiva causal, la física describe este fenómeno bajo el nombre de comunicación del movimiento vibratorio.<sup>252</sup> En tanto, en el marco del pensamiento correlativo chino, la resonancia de las cuerdas es la prueba de que los objetos de las mismas

---

<sup>248</sup> Needham retoma este concepto de James George Frazer *Cfr.* Needham. *Op. cit.* p. 280.

<sup>249</sup> Granet. *Op. cit.* p. 269.

<sup>250</sup> No obstante, la sinología más actual se opone. Angus Graham insiste en que el pensamiento correlativo no es exclusivo de la Antigua China. Por el contrario, todos lo usamos, pues “subyace a las operaciones del lenguaje mismo”. Así, sugiere que la causalidad y la correlación no son pensamientos irreconciliables, sino que se vinculan en una secuencia de ideas: “la correlación de conceptos precede al análisis”. De esta forma, el pensamiento cotidiano del sentido común efectúa correlaciones. Cuando alguna de estas conexiones se pone en duda, entra en acción el pensamiento causal. Graham. *Op. cit.* pp. 445-448.

<sup>251</sup> Needham. *Op. cit.* p. 281.

<sup>252</sup> “El aire atmosférico transmite en los cuerpos las vibraciones que se le ha comunicado; si se extiende dos cuerdas de la misma longitud a poca distancia una de otra, y se hace entrar en vibración a una de ellas, la otra vibra también por la sola influencia de las vibraciones comunicadas al aire que las separa.” Nicolas Deguin. *Curso elemental de física*. Vol. 1. Madrid. 1842. p. 236.

clases están en armonía. En otras palabras, se afectan entre sí, pues se transmiten energía de la misma clase.

A pesar de que el pensamiento correlativo chino atribuye una resonancia que influye a los objetos, no debemos pensar que se trata de un pensamiento primitivo en el que cualquier elemento puede ser la causa de cualquier otro. Por el contrario, los sinólogos plantean que se trata de un sistema complejo y altamente desarrollado. Needham propone que hay dos formas de superar el pensamiento primitivo. Por una parte, los griegos refinaron la causalidad. Por otra parte, la cultura china estructuró el universo en un patrón de influencias.

Según la sinología, el pensamiento correlativo chino se opone a la causación. En este sentido, la concepción del tiempo es diferente a la occidental. Por lo tanto, a continuación examinaremos la forma particular en que la cultura china concibe el tiempo cíclico. Cabe señalar que esta concepción temporal está vinculada inseparablemente de una concepción del espacio en el que rige un centro del que emana todo.

#### *El tiempo cíclico y el centro del que todo emana*

Granet apunta que los filósofos chinos no consideran el tiempo al modo occidental, es decir, como una duración medible a través de unidades semejantes. De igual forma, tampoco conciben el espacio como una extensión de elementos homogéneos. En otras palabras, el pensamiento chino no plantea el tiempo en minutos ni en horas, así como tampoco propone un espacio en términos de centímetros o metros. Por el contrario, dice el sinólogo francés, “prefieren ver en el Tiempo un conjunto de *eras*, de estaciones y de épocas; y en el Espacio, un complejo de *dominios*, de climas y de orientes.”<sup>253</sup>

En esta línea de ideas, dos espacios pueden diferir entre sí, del mismo modo en que dos tiempos son disímiles. No obstante, un tiempo siempre está en correlación con un espacio. Así, cada punto cardinal -cada oriente- adquiere características de un clima. Por ejemplo, el este se correlaciona con la primavera; el sur, con el verano; el oeste con el otoño; y el norte, con el invierno.<sup>254</sup> De esta forma, en palabras de Granet, “A toda parte de la duración corresponde una porción singular de extensión. Una misma naturaleza les pertenece en común, señalada, para las dos, por un lote *indiviso* de atributos.”<sup>255</sup>

---

<sup>253</sup> Granet. *Op. cit.* p. 59 subrayado del autor.

<sup>254</sup> *Cfr. Ibidem* pp. 59 y 60.

<sup>255</sup> *Ídem* subrayado de Granet.

Granet explica lo anterior a través de un ejemplo. Durante cuatro años, el soberano recibe a sus vasallos en la capital. Sin embargo, al cuarto año, visita los cuatro puntos cardinales del reino. El recorrido se organiza a partir de los solsticios y los equinoccios. Así, el rey debe encontrarse en el este en primavera, en el sur en verano, en el oeste en otoño y en el sur en invierno. Mediante este viaje, “reaviva la cohesión que ha inaugurado al tomar el poder.”<sup>256</sup>

En el anterior ejemplo podemos encontrar dos características del pensamiento correlativo chino: el centro del que todo emana y el tiempo cíclico. En primer lugar, el soberano y la capital corresponden a una concepción de un centro del que todo emana. Siguiendo a Granet, los chinos conciben el espacio por sectores. Se trata de cuadrados que se ubican en los cuatro puntos cardinales. En su disposición, sólo se tocan en las puntas; por lo cual forman un cuadrado en el centro. Así, el espacio se divide en cinco cuadrados: en el centro está la capital del reino y, en los extremos, los vasallos.<sup>257</sup> De esta forma, el trayecto del rey remite a “un poder eminente cuyo puesto, visto en el Espacio, parece central.”<sup>258</sup>

En segundo lugar, tengamos en mente que el recorrido del soberano se efectúa cada cinco años y que, con éste, renueva su gobierno. Adicionalmente, su viaje reproduce el trayecto del sol; pues se inicia en el este, es decir, con la salida del astro. Debido a lo anterior, su desplazamiento responde a un tiempo cíclico.

Según Granet, para el pensamiento chino, el tiempo procede por ciclos, por lo cual está vinculado con lo redondo. En consecuencia, se opone al espacio, cuyo carácter es cuadrado. Así, lo redondo y lo cuadrado son las formas puras del tiempo y del espacio.

Para los chinos, las estaciones funcionan como emblemas de la concepción del tiempo debido a que las estaciones del año ofrecían una idea de ciclo. Sin embargo, asegura Granet, esta idea no proporciona el modelo de tiempo cíclico. Por el contrario, el patrón se encuentra en un acontecimiento histórico: la sucesión del gobierno. Cuando una nueva dinastía adquiere el poder, instaura un calendario. Expliquemos la importancia de este acto.

Para Granet, “[l]a representación china del Tiempo se confunde con la de un orden litúrgico.”<sup>259</sup> Lo anterior significa que cada transición depende de un rito central, que emana un poder. Así, “[e]l tiempo está constituido por la sucesión cíclica de eras que, sin excepción,

---

<sup>256</sup> *Ibidem* p. 65.

<sup>257</sup> *Cfr. Ibidem* p. 64.

<sup>258</sup> *Ibidem* p. 71.

<sup>259</sup> *Ibidem* p. 66.

dinastías, reinados, períodos quinquenales, los mismos años, deben ser asimilados a una liturgia, y todas, incluso el año, tienen un centro.”<sup>260</sup>

Como hemos revisado, en el pensamiento correlativo chino, diferentes elementos se unen a través de metáforas, de metonimias y de cadenas de analogías. Adicionalmente, según la sinología, este aspecto de la cultura china se opone a la causación de la filosofía occidental. Por último, en la correlación está implícita una concepción del tiempo a modo de ciclos y del espacio como un centro del que todo emana. Lo anterior constituye la función original del pensamiento correlativo en la Antigua China.

No obstante, en *Farabeuf*, se abandona esta función original. Como hemos revisado, en la cultura china, el pensamiento correlativo tiene el papel de una prescripción, es decir, la conducta y las actividades humanas deben imitar el orden del mundo. Sin embargo, en el texto de Elizondo este orden de carácter social adquiere una nueva articulación: la estructura de una obra literaria. Como lo veremos en el siguiente análisis, el vínculo más importante entre *Farabeuf* y el pensamiento correlativo chino es la articulación de elementos disímiles a partir de metáforas, de metonimias y de cadenas de analogías.

### 5.3. La nueva articulación del pensamiento correlativo chino en *Farabeuf*

#### 5.3.1. La correlación en *Farabeuf*

En el presente apartado, examinaremos cómo los elementos de *Farabeuf* se articulan a través de un modelo similar al del pensamiento correlativo chino, es decir, a través de metáforas y de metonimias, así como de cadenas de analogías. En específico, se lleva a cabo en tres niveles: los objetos, los elementos visuales y los conceptos.

##### 5.3.1.1. Correlación de objetos

###### *El I Ching y la ouija*

Según comenta Durán, tanto *I Ching* como la ouija mantienen un nexo de similitud: ambos son métodos de adivinación; por lo cual, están unidos a través de una proyección hacia el futuro.<sup>261</sup> De igual forma, como se expresa en *Farabeuf*, una característica más permite enlazarlos: en los hexagramas del *I Ching*, así como en el SÍ y NO de la ouija se encuentra implícita “la dualidad antagónica del mundo”. (p. 12) En este sentido, una metonimia de cada oráculo permite establecer una relación de semejanza.

---

<sup>260</sup> *Ibidem* p. 71.

<sup>261</sup> *Cfr. Durán.Op. cit.* p. 152.

Otra metonimia entre el *I Ching* y la ouija propicia un vínculo contrario. Debido a que estos métodos de adivinación pertenecen respectivamente a Oriente y a Occidente, como señala Adriana de Teresa, forman una dualidad, una oposición.<sup>262</sup>

De igual forma, ambos métodos de adivinación guardan un vínculo de semejanza con otros objetos de la secuencia de París. Por una parte, el ruido metálico de las monedas del *I Ching* es similar a un acto futuro: el sonido producido por el golpe de la mujer al chocar su pie con la mesilla. Por otra parte, el ruido del deslizamiento de la tabla de la ouija se vincula a un acto simultáneo: los pasos de Farabeuf al subir por la escalera. (p. 11)

Los pasos del médico se vinculan con la ouija a través de una metáfora, pues comparten la lentitud: “Palabras lentas, como las que profiere la ouija.” (p. 140) Sobre la ouija, con su lentitud, hay una imagen más que lo vincula al supliciado: “Así sangran los cadáveres: por gravedad, con esa lentitud se va deletreando la palabra que la tortura escribió sobre el rostro que has imaginado ser el tuyo en el momento de tu muerte: con esa lentitud torpe de la ouija.” (p. 13)

#### *La mosca, la música y la lluvia*

En la casa en París, tres objetos aparecen de manera simultánea: la lluvia, una mosca golpeando la ventana y la música que sale del gramófono.<sup>263</sup> Así, los tres objetos tienen en común ser estímulos auditivos y repetitivos. *Farabeuf* refiere esta correlación a través del siguiente fragmento:

Los primeros goterones hubieran producido exactamente el mismo ruido que una mosca que choca reiteradamente contra la ventana tratando de escapar, o lo hubiera escuchado al unísono con aquella canción absurda que parecía repetir la misma frase para siempre. (p. 21)

Aunque los tres objetos se manifiestan de manera simultánea, cada uno crea su propia red de correlaciones con otros elementos del texto. Así, adicional a la correlación con la mosca y la música del gramófono, la lluvia vincula las secuencias de China y de París. Recordemos que llueve durante la toma de la fotografía: “Cuando terminó el suplicio estábamos empapados. No nos dábamos cuenta de que estaba lloviendo” (p. 143) De igual forma, fuera de la casa hay una precipitación.

Más allá de su presencia en ambas secuencias narrativas, la lluvia se vincula, a través de una metonimia, con la violencia: “unas gotas de sangre diminutas, caídas sobre esas

---

<sup>262</sup> Cfr. De Teresa. *Op. cit.* p. 35.

<sup>263</sup> Cfr. René Jara. *Farabeuf: Estrategias de la inscripción narrativa*. Universidad Veracruzana. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Col. Cuadernos del Centro: 15. México. 1982. p. 31.

sábanas como las primeras gotas de lluvia.” (p. 102) De tal forma, la lluvia adquiere la función de una prefiguración de la tortura.

Sobre la mosca que golpea los cristales de la ventana, Reveles Arenas indaga que Elizondo se interesó en el recurso cinematográfico de los objetos significativos. De esta forma, la estudiosa comenta que *Farabeuf* recurre a esta clase de objetos, los cuales “trascienden su ámbito cotidiano porque representan o asisten la vivencia y el nacimiento de los sentimientos”.<sup>264</sup> El ejemplo más claro es la imagen de la mosca, pues “es un detalle que se vuelve importante y permite recordar.”<sup>265</sup> Según comprueba Reveles Arenas, este detalle es una alusión textual al diálogo de la película *Senso* de Luchino Visconti.<sup>266</sup>

Las secuencias de la playa y de París se vinculan a través de dos estímulos auditivos: la música del gramófono y el ruido de las olas.<sup>267</sup> En *Farabeuf*, se hace explícita la similitud: “Suenan en tus oídos una frase que se repite tediosamente como el tumbo de las olas.” (p. 26)

Asimismo, la música del gramófono se vincula con un elemento de la tortura en China: las palomas. “Reconoce en ese momento, en la reiteración del gramófono, el arrullo de unas palomas”. (p. 100) Durante el suplicio, se utilizaban unas palomas para alimentar a los buitres, con el fin de mantenerlos alejados de la carroña del supliciado. (p. 136) Estas palomas tienen un instrumento que, al volar, produce un silbido.

De igual forma, en París se menciona el sonido de una sirena: “A lo lejos se escucha un ruido aéreo, como el de una alarma, como el ulular de las sirenas o como un graznido espasmódico.” (p. 43) La similitud entre las palomas y la sirena radica en el sonido que producen. De tal forma, ambos significan “el aviso de una catástrofe, el llamamiento hacia un espectáculo desquiciante”. (p. 84)

### *Las sábanas de lino*

Como hemos examinado, en *Farabeuf* cada objeto remite a otro. Aunque pueda parecer insignificante, el lienzo de lino blanco se vincula a tres de los principales conceptos del texto: la cirugía, el sexo y la muerte. Todo comienza con un detalle: “todos los instrumentos debidamente envueltos en los pequeños lienzos de lino” (p. 15) Así, el lienzo se vincula al instrumental quirúrgico y, por metonimia, a la cirugía. Posteriormente, sabemos que los lienzos provienen de una sábana: “con las sábanas viejas sobre las que Farabeuf [...] había practicado en el cuerpo de la dicha Mélanie la intervención quirúrgica llamada acto carnal o

---

<sup>264</sup> Reveles Arenas. *Op. cit.* p. 68.

<sup>265</sup> *Ibidem* p. 67.

<sup>266</sup> *Cfr. Ibidem* pp. 63-70.

<sup>267</sup> *Cfr. De Teresa* p. 56 y 58.

*coito.*” (p. 93) Así, por metonimia, el lienzo se vincula al sexo. Por último, este objeto también se relaciona con la muerte: “Cúbrete sólo con un lienzo blanco de lino. Pareces envuelta en un sudario.” (p. 179)

### *Los dos niños*

En diferentes secuencias narrativas, destaca la presencia de dos niños. Durante el paseo por la playa, se menciona lo siguiente: “Luego cruzamos a un niño que construía un castillo de arena. [...] El niño apenas nos miró cuando pasamos a su lado. Era un niño rubio que construía un castillo de arena a la orilla del mar”. (p. 54) De forma paralela, sobre el cuadro de Tiziano *El amor sagrado y el amor profano*, se resalta la presencia de otro niño: “un niño trata, indiferente a las dos magníficas figuras alegóricas, de extraer algo. Trata tal vez de sacar de esa fosa un objeto”. (p. 24) En este caso, se forma una metáfora, pues los niños comparten dos rasgos: la indiferencia de lo que ocurre a su alrededor y la proximidad a un cuerpo de agua.

#### *5.3.1.2. Correlación de elementos visuales*

La correlación elementos visuales se desprende de la cadena de analogías conformada por tres imágenes: la fotografía del supliciado, la estrella de mar y el ideograma *liú*. En el texto, se hace explícita la relación entre estos tres elementos:

Es el número seis y se pronuncia *liú*. La disposición de los trazos que lo forman recuerda la actitud del supliciado y también la forma de una estrella de mar, ¿verdad? (p. 154)

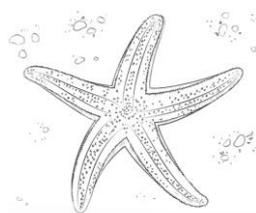
En la cita anterior, podemos observar cómo China, la playa y París se vinculan a través de una metáfora visual,<sup>268</sup> es decir, la forma de las tres imágenes es similar del siguiente modo:

---

<sup>268</sup> Preferimos el término metáfora visual para destacar la relación de semejanza (y por lo tanto, de correlación) entre las tres imágenes. No obstante, reconocemos que también aquí es posible examinar las imágenes a través de dos conceptos provenientes de la intermedialidad: el iconotexto y la ecfrosis. Por una parte, el iconotexto se define como “the use of (by way of reference or allusion, in an explicit or implicit way) an image in a text or vice versa.” [Peter Wagner. "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality - the State(s) of the Art(s)" en *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Walter de Gruyter. Berlín. Nueva York. 1996. p. 15] En este sentido, para entender la correlación entre las tres imágenes, es necesaria la explicación del propio texto. Por otra parte, la ecfrosis se define como “la representación verbal de una representación visual” o más precisamente: “la presencia de una representación visual en un texto verbal”. [Luz Aurora Pimentel “Ecfrosis y lecturas iconotextuales” en *Poligrafías*. Núm. 4 2003 p. 283.] Mediante esta perspectiva, se puede leer *Farabeuf* como una ecfrosis de la fotografía del suplicio, tal como lo propone Arnal Vidrio. *Op. cit.*



**Fig. 2.** Fotografía del supliciado  
China



**Fig. 3.** Estrella de mar  
Playa



**Fig. 4.** *liú*  
París

Por supuesto, la crítica en torno a *Farabeuf* ya comentó sobre la similitud entre las tres imágenes.<sup>269</sup> De esta forma, Rosas señaló que cada uno de los tres desdoblamientos “apunta o encierra a la muerte.”<sup>270</sup> En el mismo tenor, Guerrero interpreta que la fotografía, la estrella de mar y el ideograma “simbolizan muerte y erotismo.”<sup>271</sup> Además de la correlación entre estas tres imágenes, de cada una guarda una relación con diferentes elementos. Así, el ideograma se interpreta como un tigre esperando a su presa detrás de una puerta, la disposición de los verdugos reproduce el funcionamiento del clatro y el grabado de la amputación de la pierna se vincula con un detalle de la fotografía. A continuación, examinaremos cada uno.

#### *El ideograma, el tigre y el quicio de la puerta*

El ideograma *liú* es uno de los elementos visuales con más correlaciones, pues remite a la foto del supliciado, al número seis y a la muerte. Sin embargo, en *Farabeuf*, se presenta un vínculo más. Se trata de la interpretación del ideograma como una escena dramática: “ese signo trazado en el cristal de la ventana representaba, de una manera esquemática, ideográfica por así decirlo, un tigre que aguarda su presa junto al quicio de una puerta” (p. 128) A su vez, el tigre de la imagen remite al médico y al acto indeterminado que se llevará a cabo en la casa en París: “tú o Farabeuf, esperándome como el tigre, en un quicio que, traspuesto, es la frontera entre la vida y la muerte, entre el goce y el suplicio, entre el día y la noche” (p. 122) En este sentido, el quicio de la puerta remite a una zona indeterminada a la que se accede a través de la tortura: lo sagrado.<sup>272</sup>

<sup>269</sup> Además de las interpretaciones que revisaremos a continuación, René Jara también observó la relación *Vid. Op. cit.* p. 46.

<sup>270</sup> Rosas. *Op. cit.* p. 20.

<sup>271</sup> Guerrero. *Op. cit.* p. 23.

<sup>272</sup> *Vid.* pp. 110-114.

### *Disposición de los verdugos y el clatro*

En la ecrasis de la fotografía del suplicio (pp. 142-149), se describe la presencia de siete verdugos y un dignatario.<sup>273</sup>

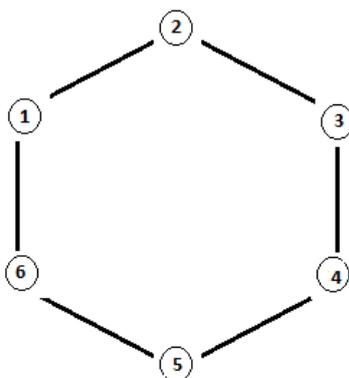


**Fig. 5.** Disposición de los verdugos en la fotografía

Sin embargo, el texto contradice lo anterior; pues refiere seis verdugos: “La disposición de los verdugos es la de un hexágono que se desarrolla en el espacio en torno a un eje que es el supliciado.” (p. 153)<sup>274</sup> Lo anterior, visualmente, tendría esta forma:

<sup>273</sup> Los siguientes planteamientos sobre la incongruencia de la disposición de los verdugos ya fueron observados por Gutiérrez de Velasco. *Op. cit.* pp. 107-109.

<sup>274</sup> Asimismo, se plantea la misma imagen, pero como un dodecaedro: “Es preciso estudiar ese diagrama, ese dodecaedro cuyas cúspides son las manos y las axilas de todos los hombres que se afanan en torno al condenado” (p. 149).



**Fig. 6.** Disposición de los verdugos en el texto

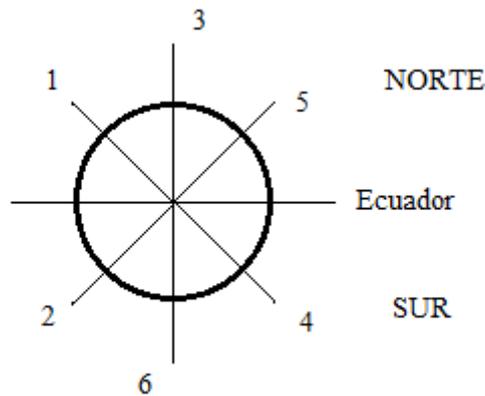
El ajuste de los verdugos responde a tres motivos. En primer lugar, corresponden a los hexagramas<sup>275</sup> del *I Ching*: “son seis verdugos que actúan sobre el cuerpo del supliciado, seis... como las líneas del hexagrama...” (p. 151) En segundo lugar, los seis verdugos se vinculan al *liú*, que significa seis. (p. 154) En tercer lugar, existe una correlación entre la disposición de los verdugos y el clatro.

En *Farabeuf*, el clatro se describe como un juego de seis esferas concéntricas. (pp. 160-164) En la superficie de cada esfera hay seis orificios. La coincidencia o interrupción de la continuidad de los orificios se utiliza para obtener una línea continua o quebrada y, así, obtener un hexagrama del *I Ching*. Como parte de las especificaciones del clatro, se describe una correlación entre los orificios:

si asimismo concedemos al orificio situado en la parte superior de dicho huso el valor ordinal 1, y si además damos la denominación de “norte” y “sur” a cada uno de los orificios según sea que estén colocados arriba o abajo del ecuador; resultará que los orificios de la esfera exterior del clatro corresponden entre sí, mediante los ejes imaginarios, de la siguiente manera: 1 norte con 4 sur, 2 sur con 5 norte, 3 sur con 6 sur, 4 sur con 1 norte, 5 norte con 2 sur, y 6 sur con 3 norte. (p. 163)

De tal forma, resulta un esquema como el siguiente:

<sup>275</sup> El *I Ching* está compuesto de la combinación de líneas continuas y discontinuas, las cuales, a su vez, se ordenan en grupos de seis que se conocen como hexagramas. Cabe señalar que el oráculo está compuesto por 64 hexagramas.



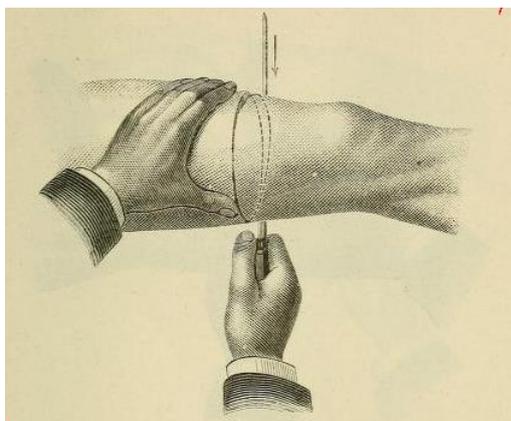
**Fig. 7.** Representación del clatro con puntos cardinales

Cabe destacar que, al igual que la disposición de los verdugos, los orificios del clatro forman un hexágono. Lo anterior podría pasar como una simple coincidencia. Sin embargo, en la descripción del cuarto verdugo se indica: “Atrás, a espaldas del suplicado, es posible ver parte del rostro y del borde de la gorra de un verdugo que ocupa una posición absolutamente simétrica a la del verdugo que manipula el torniquete de cáñamo”. (pp. 147 y 148)

Cabe destacar que el último verdugo al que se alude es el primero en la descripción. Así, entre el primer verdugo y el cuarto hay una correspondencia, de igual forma, que entre los orificios primero y cuarto.

*El grabado y el desmembramiento en la fotografía*

En *Farabeuf*, aparece el grabado de una amputación de pierna. (pp. 138, 142 y 151) Cabe señalar que esta viñeta proviene de *Précis de Manuel Operatoire*, en específico, del método de amputación circular. En el texto quirúrgico, el grabado cumple la función de un apoyo visual para la enseñanza de la amputación. No obstante, en *Farabeuf* adquiere una función totalmente distinta, pues está en correlación con un detalle de la fotografía.



**Fig. 8.** Grabado de amputación circular



**Fig. 9.** Amputación de la pierna

Notemos cómo en ambas figuras se muestra la amputación o desmembramiento. El sentido de esta correlación resulta evidente: en el texto de Elizondo la cirugía y la tortura son términos intercambiables. Con el fin de profundizar en esta similitud, en el siguiente apartado abordaremos la correlación de conceptos en *Farabeuf*.

### 5.3.1.3. Correlación de conceptos

#### *La correlación entre tortura, sexo y cirugía*

Salvador Elizondo retomó una cita<sup>277</sup> de los *Diarios íntimos* de Charles Baudelaire: “Grande es el parecido del acto del amor con la tortura o con una intervención quirúrgica.”<sup>278</sup> A partir de este fragmento casi marginal, se constituye uno de los ejes principales de *Farabeuf*: la correlación entre cirugía, tortura y sexo.

Baudelaire explicó la analogía de la siguiente forma: en el acto del amor, uno de los implicados se encuentra “más sereno o menos poseído”,<sup>279</sup> se trata del cirujano o verdugo; aquél que se encuentra más inmerso en sus pasiones es la víctima. Para Baudelaire, los tres conceptos tienen en común una relación de poder, vencer al amante: “el único y supremo deleite del amor yace en la certidumbre de hacer el *mal*.”<sup>280</sup> Por lo cual, en su función original, se trata de una abstracción. No obstante, Elizondo lleva la analogía a un plano más concreto: cirugía, tortura y sexo se vinculan a través del cuerpo.

En una entrevista, Elizondo declaró: “Para mí lo real es el más acá de mi cuerpo. Todo lo que está situado más allá de él es incomprensible, inaprehensible.”<sup>281</sup> De esta forma, si bien Elizondo retoma la cita; ésta adquiere una nueva articulación en *Farabeuf*, pues incorpora un elemento que vincula los tres conceptos: la invasión del cuerpo.<sup>282</sup> Si bien la

<sup>276</sup> Extraído de *Farabeuf*. *Op. cit.* p. 152.

<sup>277</sup> Sabemos que nuestro autor conocía la cita, pues la retoma en el ensayo “¿Quién es Justine? Elizondo. *Teoría del infierno*. p. 66 || Adicionalmente, también sabemos que Elizondo era un gran lector de Baudelaire: “Creo que una de las cosas que mejor he hecho en mi vida, o que no he hecho tan mal, fue mi reiterada lectura de Baudelaire.” Elizondo. *Autobiografía precoz*. p. 50.

<sup>278</sup> Charles Baudelaire. *Diarios íntimos*. Universidad de Murcia. Murcia. 1994. p. 67 || Cabe señalar que Alan José Valenzuela aporta este dato: “Baudelaire, por ejemplo, compara el acto sexual con una cirugía en *Fuseés III*” *Op. cit.* p. 101.

<sup>279</sup> Baudelaire. *Diarios íntimos*. p. 57.

<sup>280</sup> *Ibidem* p. 58.

<sup>281</sup> Juan Carvajal. “Elizondo; nada se puede instaurar en el mundo sin un mito”. En *La cultura en México*. 23 de marzo de 1966. p. III.

<sup>282</sup> “En efecto, si se piensa en cuál puede ser el factor de mayor identificación entre la cirugía y el suplicio, difícilmente podrá encontrarse otro que no sea el de su intervención sobre el cuerpo humano. Ambas experiencias exigen ese mismo escenario para su actividad. Desde tal evidencia, el relato va a desplegar sus líneas narrativas esenciales mediante nuevas oposiciones que tendrán al cuerpo como absoluto protagonista.” Becerra. *Op. cit.* pp. 46 y 47.

cirugía, la tortura y el sexo se vinculan a través de una cadena de analogías; en el texto, se presentan por pares. A continuación, desarrollaremos el modo en que aparecen.

### *Correlación entre tortura y sexo*

En *Farabeuf*, la correlación entre tortura y sexo se entiende a través de dos textos de Bataille: *Las lágrimas de Eros* y *El erotismo*. De hecho, en la crítica ya es un lugar común vincular estas obras.<sup>283</sup> Aquí, más que retomar ideas occidentales, buscamos revisar la forma en que la obra de Bataille se inserta en el texto de Elizondo y así analizar la correlación.

Para Bataille, el erotismo se basa en una dicotomía: discontinuidad y continuidad. Por discontinuidad, se refiere a que entre los seres existe un abismo. El filósofo francés lo expone de la siguiente forma: “Si ustedes mueren, no seré yo quien muera. Somos, ustedes y yo, seres discontinuos.”<sup>284</sup> Por otra parte, la continuidad se vincula estrechamente con la muerte, pues es la ruptura de la discontinuidad. Con esta oposición en mente, Bataille señala que el erotismo y la muerte tienen un nexo profundo: ambos apuntan hacia la continuidad.

Debido a que se trata de la transición de la discontinuidad a la continuidad, la violencia anima los movimientos del erotismo. Al ser arrancado de la discontinuidad, se produce un acto violento, una violación de la integridad. Así, señala Bataille, “[e]l paso del estado normal al estado de deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad.”<sup>285</sup> En este sentido, la violencia máxima es la muerte.

En este sentido, para Bataille, en el erotismo está implícita una violencia que pone en riesgo la continuidad de los seres. Así, el aporte del filósofo francés consiste en vincular dos términos en apariencia opuestos: el erotismo y la muerte. De una forma paralela, en *Farabeuf* se unen dos elementos también contrarios: la tortura y el sexo. No obstante, adquieren una nueva articulación: la correlación expresada a través de una analogía, de la cual se desprenden un par de metonimias.

Como hemos señalado, Elizondo vincula los elementos de *Farabeuf* a través de la invasión del cuerpo. Así, de una forma sugerente, plantea una igualdad entre tortura y sexo: “Y entonces me abandoné a su abrazo y le abrí mi cuerpo para que él penetrara en mí como el

---

<sup>283</sup> Entre algunos textos que abordan la relación entre Elizondo y Bataille se encuentran: Durán. *Op. cit.* pp. 139-141. || Gutiérrez de Velasco. *Op. cit.* pp. 15- 25. || Rosas. *Op. cit.* pp. 25-29. || Guerrero. *Op. cit.* pp. 63-71. || Márquez Mardones. *Op. cit.* pp. 15-24. || Núñez Cea *Op. cit.* pp. 27-29. || José Valenzuela. *Op. cit.* pp. 19-29. || Gutiérrez Villavicencio. *Op. cit.* pp. 134-136. || Reveles Arenas. *Op. cit.* pp. 36 y 37. || Núñez Ruiz. *Op. cit.* pp. 33-37. || Becerra. *Op. cit.* pp. 51-54.

<sup>284</sup> Bataille. *El erotismo*. p. 17.

<sup>285</sup> *Ibidem* p. 22.

puñal penetra en la herida.” (p. 56) Como podemos observar, a través de las palabras “abrazo” y “abrí mi cuerpo”, por metonimia se sugiere el sexo. Asimismo, la palabra “penetrara” tiene una ambivalencia. Por una parte, remite al sexo. Por otra parte, se vincula con la tortura, pues el puñal se corresponde con que Fu Chu Li apuñaló al príncipe.

El desarrollo de la correlación entre tortura y sexo se lleva a cabo mediante una analogía, la cual podemos analizar a partir de la siguiente cita: “con el paroxismo de un dolor que está colocado justo en el punto en que la tortura se vuelve un placer exquisito y en que la muerte no es sino una figuración precaria del orgasmo.” (p. 44)

La analogía central es la siguiente: la tortura es similar al sexo por la invasión al cuerpo. De cada uno de estos actos se desprende una sensación producida y un efecto final. En el caso de la tortura, el dolor es la sensación producida y la muerte es el efecto final. Como si se tratara de un espejo, ocurre lo mismo con el sexo: el placer es la sensación producida y el orgasmo es el efecto final.

Dada esta estructura, se vinculan los elementos de la correlación a través de diferentes variantes. Así, se produce una igualdad entre las sensaciones producidas: “hay un punto en que el dolor y el placer se confunden.” (p. 149) Adicionalmente, hay un cruce del efecto final con la sensación producida: “conocerás el sentido de un instante dentro del que queda inscrito el significado de tu muerte que es el significado de tu goce.” (p. 136) De manera inversa, a través del cruce de sensación producida y efecto final, se expresa la correlación: “comprendí que el dolor, de tan intenso, se convierte de pronto en orgasmo.” (p. 141) Por último, se cruza un acto con la sensación producida: “Aquel placer, la tortura” (p. 47)

En la secuencia de la playa, en la cual se sugiere una relación sexual, se anticipa y se conjuga el erotismo de la tortura: “tu cuerpo surcado de reflejos crepusculares que parecían escurrimientos o manchas de sangre. Tus palabras entrecortadas eran como gritos arrancados en un suplicio milenario y ritual, y tu mirada, entonces, era igual a la de aquel hombre de la fotografía.” (p. 47)

Otra de las formas en que se expresa la correlación entre tortura y sexo es a través de la fotografía. Por una parte, se enfoca en la expresión del supliciado: “sonríe de dolor.” (p. 140) y también “con los ojos abiertos, abiertos más allá del dolor y de la muerte.” (p. 137) Por otra parte, se centra en el cuerpo del supliciado: “Poco a poco lo despojan de sus ropas y su cuerpo se yergue en una desnudez de carne infinitamente bella e infinitamente virgen.” (p. 137) Adicionalmente, se dirige en los espectadores: ante la visión del cuerpo del supliciado, sienten “[f]ascinación y deseo.” (p. 140)

### *Correlación entre tortura y cirugía*

Como hemos examinado, la correlación entre tortura y sexo se basa en una analogía simétrica; debido a que cada elemento tiene un par de metonimias correspondientes. En tanto, en la correlación entre tortura y cirugía desaparece el equilibrio de las analogías. En las citas en las que se presenta la correlación, sólo se utilizan metonimias de la cirugía; pero el suplicio sólo está sugerido en el texto. Por ejemplo, en un pequeño diálogo en el que se recuerda la tortura, leemos:

¿cómo empieza la ceremonia? ¿El paciente ofrece resistencia a sus médicos?

- No; el paciente se abandona al suplicio. Él sabe cuál es su destino. En su entrega está su significado (p. 139)

Como podemos observar, se intercambian los roles. En lugar de decir supliciado, se menciona paciente; y en lugar de decir verdugos, se menciona médicos. Dicho de otra forma, las metonimias de cirugía (médico, paciente) sirven para referirse a la tortura. Así, se establece la correlación entre cirugía y tortura.

En un procedimiento similar, las metonimias de la cirugía se vinculan a sinónimos de la tortura. Así, el quirófano, metonimia de la cirugía, se relaciona con la violencia: “Farabeuf se dirigió hacia el pasillo con la cuchilla en alto: un gesto premonitorio de un crimen, dejando por donde iba un rastro de emanaciones de quirófano.” (p. 83) De igual forma, el contenido del texto quirúrgico se resalta su ferocidad: “la descripción de sus carnicerías que ha hecho de su *Précis de Manuel Operatoire* el texto clásico en su género” (p. 69)

Como es sabido, *Précis de Manuel Operatoire* es uno de los hipotextos de *Farabeuf*.<sup>286</sup> Cabe señalar que este texto médico es un compendio didáctico de procedimientos quirúrgicos. Así, su función original es buscar la salud de los pacientes. Sin embargo, en *Farabeuf* adquiere una nueva articulación: la correlación entre cirugía y tortura.

La forma más evidente en que se manifiesta esta correlación es mediante el instrumental quirúrgico y la descripción de procedimientos. En *Farabeuf*, el material quirúrgico aparece como un inventario: los instrumentos se presentan uno por uno como si se tratara de las armas que se utilizarán en una guerra. (pp. 12-14) Aunque se describen mediante breves pinceladas, la enumeración es lenta. A través de adjetivos que resaltan a la vez su precisión y su brutalidad, se sugiere que se usarán con fines despiadados: “los aguzados bisturíes cuyo solo peso basta para producir delicadísimos tajos.” (p. 14) Aún más, la descripción de su acción sobre el cuerpo apunta a una invasión: “las tortuosas sondas que

---

<sup>286</sup> Vid. Anexo 2. pp. 131-138.

permiten penetrar a través de las fosas nasales hasta las cavidades craneanas del occipucio o que permiten, por la boca, explorar los meandros del oído interno...” (*ídem*)

Con estos antecedentes en mente, las descripciones de los procedimientos quirúrgicos también adquieren atributos violentos. Por ejemplo, aunque la amputación del brazo pretende ser una explicación neutra y didáctica, dentro de *Farabeuf* tiende hacia un acto atroz. (p. 57)

Para Elizondo,<sup>287</sup> con evidentes ecos de Bataille, la violencia consiste en una ruptura súbita de la integridad. El cuerpo es el referente por el que se tiene conciencia del mundo. La violencia, al poner en peligro el cuerpo, también amenaza la desaparición de la conciencia del mundo, lo cual genera terror. En este sentido, la forma en la que se presenta el material quirúrgico en *Farabeuf* insinúa una inminente ruptura del cuerpo, una promesa de que se violará su integridad. Como lo señala el crítico Manuel Durán: “la enumeración es aquí más bien una evocación del dolor humano, la sangre y la penetración de un cuerpo por un instrumento.”<sup>288</sup> En este sentido, el instrumental se encuentra irremediabilmente vinculado al aniquilamiento: “Todas aquellas filosísimas navajas y aquellos artilugios, investidos de una crueldad necesaria a la función a la que estaban destinados”. (p. 82)

De esta forma, el instrumental quirúrgico posee atributos sanguinarios porque es, en realidad, de tormento: “cargando su viejo maletín de cuero negro en el que guarda celosamente sus instrumentos de tortura”. (p. 52) En este sentido, por metonimia, en el cirujano se sugiere un placer enfermizo: “la hoja de acero con la que Farabeuf amaba amputar los miembros tumefactos de los cadáveres en el anfiteatro”. (p. 55) En consecuencia, se pone en evidencia una analogía: si el material de cirugía es de tortura, el operador es un verdugo.

Adicional a lo sugerente del instrumental quirúrgico, hay un mecanismo más complejo. Como lo apunta Curley,<sup>289</sup> la playa y el instrumental se relacionan en el siguiente fragmento: “¿Se trata acaso de un trozo de coral o de un instrumento de cirugía corroído por el óxido rojizo como sangre vieja” (p. 45) Como podemos observar, la correlación de los conceptos cirugía y tortura se inicia con una metáfora: el coral y el óxido del instrumental comparten el color, el cual remite a la violencia que une a la cirugía y la tortura. De forma paralela, ambos elementos, cada uno por su parte, trazan una metonimia: el coral remite a la playa, donde ocurre la relación sexual; en tanto, el instrumental remite a la cirugía.

Así, las descripciones con matices violentos del material quirúrgico se vinculan, por metonimia, a la tortura. De forma paralela, una comparación entre la cirugía occidental y la

---

<sup>287</sup> Elizondo. *Cuaderno de escritura*. pp. 57-61.

<sup>288</sup> Durán. *Op. cit.* p. 158.

<sup>289</sup> Curley. *Op. cit.* p. 191.

tortura china ponen en una relación de similitud ambos conceptos. Una voz indeterminada, que se dirige al médico como Maestro, reafirma la correlación entre cirugía y tortura: “aquellos hombres realizaban un acto semejante a los que usted realiza en los sótanos de la Escuela [...] Sólo que ellos aplicaban el filo a la carne *sin método*.” (p. 72) En respuesta, el doctor Farabeuf aborda las diferencias desde una perspectiva analítica y propone una superioridad técnica de la cirugía occidental. (pp. 77-79)

Sin embargo, en el texto, se refutan estas diferencias porque los verdugos usan ligaduras y revisan los cuchillos:

Sólo los verdugos emiten sonidos agudísimos mientras se afanan disponiendo y aprestando sus instrumentos de trabajo, probando con la fuerza de sus brazos la resistencia de las ligaduras, cerciorándose con las yemas de sus dedos del filo de las cuchillas, flexionando las hojas de las pequeñas sierras para conocer el grado de su temple. (p. 136)

Centremos la atención en la importancia de las cuchillas, pues tienen una correlación con el filo de los instrumentos quirúrgicos: “El filo de la cuchilla hace la grandeza del cirujano.” (p. 79) En cuanto al procedimiento, cirugía y tortura comparten la importancia de las ligaduras: “La perfección del *Leng Tch'é* depende casi siempre de la correcta aplicación de las tensiones.” (p. 144) De esta forma, los paralelismos continúan, pues tanto la tortura como la cirugía exigen destreza manual:

mirábamos las cuchillas que los verdugos blandían con esa sabiduría y con esa destreza que da el hábito manual. Las cuchillas en manos de otros hombres serían manipuladas torpemente, con precaución, tratando de evitar el contacto de las hojas, huyendo de su filo hiriente al menor contacto. (p. 143)

Por último, el procedimiento de la tortura se describe como un procedimiento quirúrgico: “Una ligerísima tensión aplicada por sus dedos a una ligadura situada a la altura de la espalda de sujeto propicia o facilita en alto grado el desmembramiento de sus piernas a la altura de la rodilla.” (p. 146) La relevancia del anterior fragmento es que se trata de una amputación de D. Larrey, localizada en *Précis de manuel operatorie*.<sup>290</sup> De esta forma, en *Farabeuf* hay una interdependencia entre ambos conceptos: si en las metonimias de la cirugía está implícita la tortura, en la descripción de la tortura está implícita la cirugía.

### *Correlación entre cirugía y sexo*

La relación entre la cirugía y el sexo se señala explícitamente en *Farabeuf*: “esa intervención quirúrgica que el hombre realiza en el cuerpo de la mujer y que llaman el acto carnal o *coito*”. (p. 96) Como hemos visto, los instrumentos quirúrgicos son la metonimia de la cirugía. Sin

---

<sup>290</sup> “*c'etatit pour éviter l'amputation de la cuisse, fort grave, que D. Larrey pratiquait l'amputation de la jambe au voisinage du genou.*” Farabeuf. *Op. cit.* p. 598.

embargo, en esta correlación adquieren una perturbadora sensualidad, pues se describen de la siguiente manera:

fastuosos como los joyeles de un príncipe oriental que se sirviera de ellos para provocar sensaciones voluptuosas en los cuerpos de sus concubinas, o para provocar torturas inefables en la carne anónima y tensa de un supliciado (p. 82)

Otra de las metonimias de la cirugía son las hábiles manos del cirujano: “la sensación del metal que me hubiera ceñido en tu abrazo y las caricias olorosas a formol que a todo lo largo de mi cuerpo tus manos quirúrgicas, de tocólogo, me hubieran prodigado en aquella casa llena del sonido del timbal de las olas” (p. 113) Notemos cómo el fin del fragmento remite a la playa, secuencia que, como hemos mencionado, se relaciona con el sexo. A partir de esta correlación, el texto vincula la cirugía con elementos marinos:

Su cabeza fija en el cabezal pulido que le cruzaba la frente con las pequeñas llaves de presión en las sienes se había tomado la precaución de separar sus largas piernas, tostadas por el sol de aquel veraneo junto al mar, suavemente como quien separa las valvas de una ostra para contemplar las convulsiones lentas, voluptuosas de la vida en el interior. (p. 105)

Adicionalmente, a través de una metonimia, *Farabeuf* señala la relación entre cirugía y sexo.<sup>291</sup> Por una parte, se indica: “su propia marca en la amputación de la pierna de la cadera: un minuto ocho segundos”. (p. 37) Esta cifra temporal se repite en la descripción racional del sexo:

canónicamente un minuto nueve segundos de acuerdo con el precepto *ab intromissio membri viri ad emissio seminis inter vaginam*, un minuto ocho segundos para los movimientos propiciatorios y preparatorios; un segundo para la *emissio* propiamente dicha-, pero no por la mujer durante esa misma duración, canónicamente casi instantánea de un segundo según el precepto ‘... *quod ad feminam, emissio seminis inter vaginam coitum est* (p. 61)

Por último, la correlación entre cirugía y sexo se expresa a través de una de las identidades de la mujer:

usted querido maestro, que en una noche de delirio concertó un convenio singular con una puta vieja a quien los estudiantes de medicina llamaban *Mademoiselle Bistouri* o bien “La Enfermera” por su marcada proclividad, como el personaje de Baudelaire, a acostarse indiscriminadamente con preparadores de anfiteatro y manipuladores de cadáveres. (p. 71)

Sobre el poema en prosa de Baudelaire, hay algunos puntos en común: “¡Cuánto le gustaba a aquel hombre cortar, sajar y cercenar!”<sup>292</sup> También habla de un estudiante de medicina pobre, al igual que *Farabeuf*.<sup>293</sup> Por último, *Mademoiselle Bistouri* tiene una fijación sexual con los

---

<sup>291</sup> Esta correlación es mencionada por Becerra. *Op. cit.* p. 48.

<sup>292</sup> Charles Baudelaire. *Pequeños poemas en prosa (El Spleen de París)*. Edimat Libros. Madrid. 1999. p. 190.

<sup>293</sup> *Ibidem* p. 192.

médicos: “Me gustaría que viniera a verme con su maletín y su bata incluso un poco manchada de sangre.”<sup>294</sup>

### 5.3.2. *Concomitancias entre Farabeuf y el pensamiento correlativo chino*

Según hemos examinado, la nueva articulación del pensamiento correlativo chino en Farabeuf se lleva a cabo en un nivel estructural, pues sus elementos se vinculan a través de metáforas y metonimias articuladas en cadenas de analogías. No obstante, aún hay tres concomitancias entre el término de la sinología y la obra de Elizondo, a saber: la oposición a la causación, el tiempo cíclico y el centro del que todo emana. Señalamos que son concomitancias debido a que, más que una relación intertextual en la que se adquiere una nueva articulación, son puntos en los que ambos confluyen. Por lo tanto, su comprensión y su presencia en el texto son independientes al pensamiento correlativo chino. En el presente apartado, examinaremos cada uno.

#### *La oposición a la causación*

Según revisamos, el pensamiento correlativo chino se opone a la causación. La sinología plantea que el vínculo a través de metáforas y metonimias que se articulan en cadenas de analogías es incompatible con las causas y los efectos. De igual forma, como analizamos previamente, en el nivel de la historia, *Farabeuf* rompe con la causación. Adicionalmente, tanto Elizondo como la sinología parten de la oposición entre Oriente y Occidente en su acercamiento a la cultura china. En consecuencia, podemos ubicar algunas similitudes.

No obstante, si bien comparten la oposición a la causación, ésta se manifiesta de formas diferentes. El pensamiento correlativo chino se contrapone a la causación porque se trata de un concepto acuñado por los estudiosos de la Antigua China. Así, la sinología recurrió a un principio básico de la filosofía occidental para contrastarlo con una forma del pensamiento oriental. En tanto, en *Farabeuf*, la ruptura con la causación se centra en un nivel identificable: la historia. Cabe recordar que los argumentos que sustentan la afirmación son cuatro: las versiones contradictorias de ciertos acontecimientos, no se puede precisar la temporalidad de algunas acciones, la causalidad fraudulenta y la falta de causación entre las secuencias. Por lo tanto, más que de una relación intertextual, la contraposición con la causación se trata de una concomitancia entre ambos.

---

<sup>294</sup> *Ibidem* p. 193.

### *El tiempo cíclico*

Como señalamos con anterioridad, en el pensamiento correlativo chino el tiempo procede por ciclos, con lo cual encontramos otra concomitancia con el texto de Elizondo. El análisis del tiempo cíclico en *Farabeuf* es un tema abordado con frecuencia en la crítica. Como argumento, se recurre a los “¿recuerdas?” inicial y final del texto. No obstante, existen diferentes interpretaciones al respecto. En consecuencia, se generó una polémica que se divide en tres posturas: a) la afirmación de un tiempo cíclico, b) la sustitución del tiempo cíclico por el tiempo helicoidal y c) la presencia del tiempo cíclico y la sustitución del tiempo helicoidal por el trocoide y el hipotrocoide. A continuación revisaremos cada una.

Sobre la afirmación de un tiempo cíclico, Jara observa una estructura de círculos concéntricos; pues la ceremonia indeterminada que se llevará a cabo en la casa en París pretende repetir la tortura de la fotografía.<sup>295</sup> De igual forma, Fonseca llama la atención sobre la repetición en *Farabeuf*, la cual “nos podría sugerir un tiempo nietzscheano del eterno retorno”.<sup>296</sup>

Como segunda postura, en oposición a la interpretación del tiempo cíclico en *Farabeuf*, Gutiérrez Villavicencio propone un tiempo helicoidal, es decir, en espiral: “[l]os hechos del pasado se repiten periódicamente, en distinto estadio de la historia, en circunstancias cambiantes.”<sup>297</sup> De esta forma, el suplicio de la fotografía no es el inicio de los acontecimientos; sino la crucifixión. Así, la tortura de Fu Chu Li es una reproducción del suplicio de Cristo.

Asimismo, Gutiérrez Villavicencio aporta dos argumentos adicionales para respaldar la concepción del tiempo helicoidal. El primero es de carácter temático, pues se relaciona con el *I Ching*. Según el estudioso, en el oráculo chino hay un tiempo cíclico. Sin embargo, al incorporar el hexagrama 65, *Farabeuf* rompe con el tiempo cíclico y abre la posibilidad de variaciones, las cuales se expresan visualmente como una espiral. Por otra parte, el segundo argumento es estructural. El estudioso llama la atención sobre la diferencia entre el “¿Recuerdas...?” y el “¿recuerdas?..” final. Debido a esta diferencia, *Farabeuf* no tiene un ciclo: “[e]l final no regresa al principio, sino que insinúa un texto de variaciones infinitas, una historia que forma espirales de un mismo instante.”<sup>298</sup>

Como tercera postura, en oposición a Gutiérrez Villavicencio, Romero Pérez de León plantea que en *Farabeuf* hay un tiempo cíclico, así como un par de modelos: el trocoide y el

---

<sup>295</sup> Cfr. Jara. *Op. cit.* p. 32.

<sup>296</sup> Fonseca, *Op. cit.* p. 93.

<sup>297</sup> Gutiérrez Villavicencio. *Op. cit.* p. 42.

<sup>298</sup> *Ibidem* p. 49 y 50.

hipotrocoide. Sobre las preguntas señala: “La primera pregunta está inconclusa y sugiere al lector continuar la lectura: la segunda está completa y espera la respuesta, la recapitulación de lo leído.”<sup>299</sup> Por lo tanto, ofrece un ciclo. Adicionalmente, el ciclo se muestra a través de la autorreferencialidad de la escritura y lectura, así como por las oposiciones son parte del funcionamiento del tiempo cíclico: “la reiteración existencial que impide separar a los opuestos es la misma que inicia el movimiento cíclico.”<sup>300</sup>

En lugar de un modelo helicoidal, Romero Pérez de León propone un modelo trocoide. Las ventajas son que los puntos de partida se repiten, representa diferentes versiones de los hechos y toma en cuenta el hilo narrativo común entre las secuencias. Adicionalmente, propone el modelo hipotrocoide, el cual es la síntesis del ciclo y del trocoide.

Adicional a las tres posturas que hemos revisado, podemos agregar algunos argumentos a favor del tiempo cíclico en Farabeuf. En la casa en París, se sugiere que el acto indeterminado se volverá a repetir; debido a que, una vez que Farabeuf guarda su instrumental quirúrgico, la mujer se dirige de nuevo al teléfono. (pp. 47 y 48) En un sentido paralelo, el gramófono que repite la misma canción es una metáfora del tiempo cíclico y de la repetición del texto.

Si bien los acontecimientos no se repiten exactamente en el texto, se sugiere que los instantes se superponen: “¿Pretendes acaso hacer caber un instante dentro de otro?” (p. 95) Mediante esta perspectiva, pasado y presente son equivalentes. De forma paralela, el presente adquiere significado en función del futuro: “Lo que nos esperaba más allá en el tiempo futuro hacía que ese paseo a la orilla del mar tuviera un sentido especial.” (p. 30) Asimismo, el pasado es igual al futuro: “ese compromiso ineludible que has concertado con tu pasado.” (p. 38) Por último, entre las tres secuencias hay una sugerencia de ciclo: los acontecimientos de China ocurrieron en la tarde; los de la playa, al atardecer; y los de París, al anochecer.

### *El centro del que todo emana*

Recordemos que en el pensamiento correlativo chino está implícita una concepción del espacio como un centro del que todo emana. Como un emperador que gobierna sobre las provincias; en *Farabeuf*, la fotografía del supliciado funge como un centro del que derivan todos los demás elementos. En consecuencia, podemos señalar una última concomitancia entre el pensamiento correlativo chino y el texto de Elizondo.

---

<sup>299</sup> Romero Pérez de León. *Op. cit.* p. 67.

<sup>300</sup> *Ibidem* p. 70.

Una de las pocas certezas que tenemos sobre *Farabeuf* es que deriva de la fotografía de la tortura. El propio Elizondo declaró esta idea: “la fotografía del suplicio -que capta ese momento- es el punto de partida de todo el libro.”<sup>301</sup> La crítica en torno a esta obra también reafirma la idea. Por ejemplo, Gutiérrez de Velasco señala:

La fotografía del tormento chino que, en *Farabeuf* representa el icono que inicia los procesos del suplicio, de la excitación y de la escritura fragmentada y, con ello, de toda una pluralidad de sentido, es el elemento intertextual que resume la transposición de *Las lágrimas de Eros* a *Farabeuf*.<sup>302</sup>

En un planteamiento similar, De Teresa comenta: “la imagen del supliciado aparece como elemento unificador entre las tres escenas que se suscitan en el texto.”<sup>303</sup> De igual forma, Gutiérrez Villavicencio apunta: “Esa foto es la clave de la lectura del libro. En él se revela el secreto de la trama y del tiempo en *Farabeuf*. Esta foto es, de hecho, el texto.”<sup>304</sup> De hecho, una de las más recientes lecturas del texto tiene como hipótesis que

*Farabeuf* es la desarticulación de la fotografía, pero no sólo del resultado material que llamamos foto, sino de todo el proceso fotográfico, desde la mirada del fotógrafo y el disparo de la cámara, pasando por el proceso de revelado, hasta la multiplicidad de receptores y sus respectivas interpretaciones.<sup>305</sup>

Con el respaldo de estas opiniones, podemos afirmar que, en *Farabeuf*, la fotografía del suplicio es el centro del que todo emana.

En resumen, como hemos analizado, el pensamiento correlativo chino adquiere una nueva articulación en *Farabeuf*. Un par de acontecimientos, los objetos, los elementos visuales y los conceptos se vinculan entre sí a través de la correlación, es decir, a través de metáforas y metonimias que se unen en cadenas de analogías. Adicionalmente, el texto de Elizondo guarda tres concomitancias con el pensamiento correlativo chino: la oposición a la causación, el tiempo cíclico y un centro del que todo emana. Debido a lo anterior, podemos afirmar que una lectura de *Farabeuf* a través del pensamiento correlativo chino resulta, por lo menos, admisible.

No obstante, cabe preguntarse ¿cuál es el sentido de la correlación como estructura de *Farabeuf*? Como lo examinaremos en el siguiente apartado, esta estructura tiene el sentido de lo sagrado.

---

<sup>301</sup> Karl Hölz. “Entrevista con Salvador Elizondo”. En *Iberoamericana*. Núm. 19. 1995. p. 122.

<sup>302</sup> Gutiérrez de Velasco. *Op. cit.* p. 25.

<sup>303</sup> De Teresa. *Op. cit.* p. 111.

<sup>304</sup> Gutiérrez Villavicencio. *Op. cit.* p. 142.

<sup>305</sup> Arnal Vidrio. *Op. cit.* p. 13.

#### 5.4. La correlación como estructura de lo sagrado

Consideremos lo siguiente. Como hemos dicho, la estructura de la correlación en el texto de Elizondo consiste en metáforas y metonimias que se articulan mediante analogías. No obstante, debemos reconocer que, en última instancia, se trata de procedimientos poéticos. De tal forma, se vinculan elementos disímiles e incluso contradictorios. En este sentido, podemos resumir esta estructura como una tendencia hacia la unidad. Lo anterior permite llevar nuestro razonamiento un paso más adelante: *Farabeuf* puede leerse como un texto sobre lo sagrado.

Aunque, en apariencia, los procedimientos poéticos y lo sagrado se encuentren en ámbitos diferentes; Elizondo relaciona ambos conceptos en una entrevista de 1966:

El místico “profesional” aplica recetas y procedimientos tradicionales a la consecución de una comunicación superior. El poeta, el escritor, inventa los procedimientos. [...] el místico busca “simpatizar” con la realidad, o con un nivel de la realidad en que lo que la constituye siempre es absoluto. Yo creo que en ese sentido soy religioso pues yo también pretendo, mediante el lenguaje, penetrar en ese nivel de la realidad de mí mismo en que no puedo aprehenderme sino como un ser hecho de absolutos.<sup>306</sup>

De esta forma, para Elizondo, en el lenguaje subyace una posibilidad de acceder a un mundo de absolutos: lo sagrado. Esta relación entre lo sagrado y la poesía también es afirmada por un par de escritores cercanos a Elizondo: Bataille y Paz.

Desde su propuesta del erotismo como una ruptura de la discontinuidad de los seres, Bataille señala: “La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. No conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad.”<sup>307</sup>

De igual forma, Paz observa que la fuente de la poesía es lo sagrado. En este sentido, entre la religión y la poesía hay un vínculo estrecho. Sin embargo, la diferencia radica en que la religión revela un misterio ajeno a nosotros, es la interpretación de nuestra condición original. En tanto, la poesía es la revelación de esa condición: “la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo.”<sup>308</sup> La experiencia poética y la religiosa comparten el salto a la otra orilla: “un cambio de naturaleza que es también un regresar a nuestra naturaleza original.”<sup>309</sup>

Así, para los tres autores la poesía tiene un paralelismo con lo sagrado. Sin embargo, las coincidencias entre su pensamiento no se detienen en estas consideraciones. Partamos desde lo que cada autor entiende por lo sagrado.

---

<sup>306</sup> Carvajal. *Op. cit.* p. III.

<sup>307</sup> Bataille. *El erotismo.* p. 30.

<sup>308</sup> Paz. *El arco y la lira.* p. 135.

<sup>309</sup> Paz. *El arco y la lira.* p. 135.

En la misma entrevista que citamos unos párrafos más arriba, Elizondo ofrece una definición: “lo sagrado es lo que está separado de lo inmediato. Lo que no es accesible por las vías de la racionalidad. No es posible entenderlo, sólo es posible experimentarlo.”<sup>310</sup> En este enunciado podemos discernir tres aspectos de lo sagrado: a) la separación del mundo inmediato, b) oposición a lo racional y c) sólo se puede acceder a lo sagrado a través de la experiencia.

Como primer punto, para Elizondo, lo sagrado se puede separar del mundo inmediato. En este sentido, coincide con Paz y con Bataille, con la única diferencia de que ambos autores distinguen entre el mundo profano y el sagrado. Para Bataille, lo profano es el mundo del trabajo y lo sagrado es el de la violencia. El mundo de lo sagrado (de la fiesta) se opone al de lo profano (del trabajo), el cual prohíbe la violencia. En tanto, la fiesta transgrede la prohibición de dar muerte, pero no la suprime. En consecuencia, otro paralelismo entre el sacrificio y el erotismo se encuentra en la transgresión.

En tanto, Paz expresa lo sagrado a través de una metáfora: la otra orilla. Para acceder a ésta se requiere un salto. Esta propuesta parte de una oposición: esta orilla es el mundo profano, la *otra* orilla es lo sagrado. En este sentido, lo sagrado es un mundo aparte, opuesto a lo profano. Aunque se trate de un lugar diferente, no se encuentra en el exterior, sino que está en nosotros, es una experiencia interior.

Como segundo punto, para Elizondo, lo sagrado se encuentra fuera de la esfera de la comprensión de lo racional. En el transcurso de esta tesis, analizamos cómo *Farabeuf* se opone a la racionalidad. Así, en los capítulos tres y cuatro, examinamos cómo esta obra rompe con la causación y con el principio de identidad. Para condensarlo, podemos rescatar una cita del texto de Elizondo: “Hubieras deseado descifrarlo, lo sé. Pero el significado de esa palabra es una emoción incomprensible e indescifrable. Nada más que una sensación a la que las palabras le son insuficientes.” (p. 135)

Al igual que Elizondo, Paz opone lo sagrado a lo racional. Para el premio Nobel, en lo sagrado, el mundo se trastoca:

Lo divino afecta de una manera acaso más decisiva las nociones de espacio y tiempo, fundamentos y límites de nuestro pensar. La experiencia de lo sagrado afirma: aquí es allá; los cuerpos son ubicuos, el espacio no es una extensión, sino una cualidad; ayer es hoy; el pasado regresa; lo futuro ya aconteció.<sup>311</sup>

Como tercer punto, sobre la forma en que se puede acceder a lo sagrado, Elizondo sólo señala que se puede tener la experiencia, pero no es posible entenderla. No obstante, en *Farabeuf*, se

---

<sup>310</sup> Carvajal. *Op. cit.* p. III.

<sup>311</sup> Paz. *El arco y la lira.* p. 121.

sugiere que se puede acceder en grupo: “Estás ante un hecho extremo. Tu cuerpo se queda en medio de esta muchedumbre que viene a presenciar el fin de un hombre y sólo tú participarás del rito, de la purificación que el testimonio de su sangre realizará en tu mente.” (p. 135)

Así, en *Farabeuf* hay dos formas de acceder a lo sagrado. La primera es a través de la observación de un sacrificio: “El rito es nada más mirarlo...” (p. 140) Cabe señalar que el acto de narrar guarda una correlación con el acto de la lectura. La segunda es mediante el cuerpo: “lo que yo te tengo deparado es más lento y más exquisito que esa tortura en la que tu piel y todos tus sentidos se recrean”. (p. 159) Así, el cuerpo también está en correlación con la escritura.

Para Bataille, al igual que para Elizondo, lo sagrado se revela mediante la observación de un sacrificio. El filósofo francés propone tres tipos de erotismo: de los cuerpos, de los corazones y el sagrado. Sobre el erotismo sagrado, Bataille ofrece la siguiente definición: “corresponde a la fusión de los seres con un más allá de la realidad inmediata.”<sup>312</sup> En este sentido, se puede confundir con la búsqueda o con el amor a Dios. Sin embargo, no existe una equivalencia entre ambos conceptos, pues Dios es un ser relativamente discontinuo. Por el contrario, El sentido del erotismo sagrado se encuentra en el sacrificio religioso.

Según Bataille, el sacrificio religioso tiene como base la noción de que la continuidad del ser es independiente de la muerte. Dicho de otra forma, existe continuidad sin muerte; pero no existe muerte sin continuidad. A partir de esta idea, el filósofo francés observa una semejanza entre el acto sexual y el sacrificio: la continuidad. Así, establece una analogía: “la parte femenina del erotismo aparecía como la víctima, y la masculina, como el sacrificador; y, en el curso de la consumación, uno y otro se pierden en la continuidad establecida por un primer acto de destrucción.”<sup>313</sup>

En el sacrificio, como en el acto sexual, se desnuda a la víctima y se destruye su discontinuidad, ya sea por la penetración, ya sea por la muerte. No obstante, el sacrificio pertenece al erotismo sagrado porque “[l]a víctima muere, y entonces los asistentes participan de un elemento que esa muerte les revela. Este elemento podemos llamarlo, con los historiadores de las religiones, lo *sagrado*.”<sup>314</sup> En este sentido, por lo sagrado, Bataille se refiere a que, al observar el sacrificio, al público asistente se le revela la continuidad del ser. pero sólo a los observadores se les revela.

---

<sup>312</sup> Bataille. *El erotismo*. p. 23.

<sup>313</sup> *Ídem*.

<sup>314</sup> *Ibidem* p. 27. Subrayado de Bataille.

Por el contrario, en *Farabeuf* se sugiere que, además de una disolución, al torturado también se le revela lo sagrado: “El supliciado es un hombre bellissimo. En su rostro se refleja un delirio misterioso y exquisito.” (p. 149) De esta forma, el torturado accede a lo sagrado a través de su cuerpo.

Independientemente de las diferentes posturas, cabe hacer una pregunta ¿se puede expresar lo sagrado? Según Elizondo, sí, pero de manera indirecta: a través de procedimientos poéticos. No obstante, el momento mismo en que ocurre lo sagrado es imposible mencionarlo. Para Elizondo, como para Bataille, lo sagrado se vincula con la violencia. Si, como hemos visto, la fotografía es el centro del que todo el texto emana; *Farabeuf* tendría como punto culminante el acto indeterminado de la casa en París. Sin embargo, en esta obra de Elizondo el acto sólo se sugiere, pero nunca se muestra. Sólo aparece como un vacío, una elipsis. Cabe señalar que este silencio es significativo, pues responde a la concepción de la violencia de Elizondo. Para el escritor mexicano, la violencia desordena la estructura que es el cuerpo. Este acto es de carácter súbito, pues ocurre en un instante. No obstante, más que inesperado, es un acto imprevisible. Como no responde a una causa específica, es de carácter gratuito. Aún más, en el momento de la violencia, el silencio impera: “Decimos: hubo violencia o habrá violencia; pero no decimos jamás: hay violencia, porque en el instante en el que la violencia se produce es aquel en el que el habla cesa y el hecho es inexpresable.”<sup>315</sup>

Otra convergencia entre los tres autores: lo sagrado provoca rechazo y fascinación. En *Farabeuf*, sólo un par de acontecimientos se encuentran en correlación.<sup>316</sup> En la playa, la mujer corre, escapando del médico: “estabas huyendo de mí, de mi proximidad que te hostigaba. Echaste a correr.” (p. 30) En tanto, en París, esta acción se reproduce; pues la mujer se desplaza por el salón para dirigirse a la ventana. De hecho, la repetición del acontecimiento se explicita en el texto: “Corres como tratando de reconstruir, en ese momento único, una larga carrera a la orilla del mar”. (p. 26)

Además del desplazamiento, ambos acontecimientos comparten la repulsión que *Farabeuf* provoca en la mujer. Este rechazo proviene de una prefiguración: ella sabe que el doctor pondrá en riesgo su integridad. De tal forma, se trata de una carrera para salvar la vida.

Si bien este acontecimiento resulta simple por sí mismo, tiene una acción correlativa: la fascinación, la cual se manifiesta a través de la mujer contemplando la fotografía del suplicio. (p. 48) De igual forma, la fascinación se torna en deseo, pues la mujer llama por

---

<sup>315</sup> Elizondo. *Cuaderno de escritura*. p. 58.

<sup>316</sup> Cfr. De Teresa. *Op cit.* p. 58. || Jara. *Op. cit.* p. 31.

teléfono al doctor Farabeuf. (p. 20) Esta correlación se puede interpretar a través de Bataille. Así, ante lo sagrado:

Los hombres están sometidos a la vez a dos impulsos: uno de terror, que produce un movimiento de rechazo, y otro de atracción, que gobierna un respeto hecho de fascinación. La prohibición y la transgresión responden a esos dos movimientos contradictorios: la prohibición rechaza la transgresión, y la fascinación la introduce.<sup>317</sup>

En un sentido paralelo, Paz plantea que lo sagrado implica una confrontación con lo *Otro*. Ante lo sagrado, se tiene un sentimiento doble: primero repulsión y posteriormente fascinación. No obstante, en el encuentro con lo otro interviene la identificación: “instantáneo darse cuenta de que esa presencia extraña es también nosotros.”<sup>318</sup> Para el escritor mexicano, lo sagrado concluye en la fusión con lo *Otro*: “El precipitarse en lo *Otro* se presenta como un regreso a algo de que fuimos arrancados. Cesa la dualidad, estamos en la otra orilla.”<sup>319</sup>

Recapitulando, la nueva articulación del pensamiento correlativo chino en *Farabeuf* radica en metáforas y metonimias unidas mediante cadenas de analogías. Por lo tanto, se trata de procedimientos poéticos, mismos que vinculan diferentes elementos. En esta línea de ideas, Elizondo relaciona la poesía con lo sagrado, pues en ambos conceptos tienden a la unidad, es decir, vinculan elementos diversos en uno solo. A través de un diálogo sobre lo sagrado entre Elizondo, Paz y Bataille, hemos planteado en qué sentido resulta admisible leer la correlación de *Farabeuf* como una estructura que expresa lo sagrado.

---

<sup>317</sup> Bataille. *El erotismo*. p. 72.

<sup>318</sup> Paz. *El arco y la lira*. pp. 131 y 132.

<sup>319</sup> *Ibidem* p. 132.

## Conclusiones

En la presente tesis, argumentamos a favor del siguiente enunciado: *Farabeuf* rompe con dos principios lógicos (con la causación en el nivel de la historia y con el principio de identidad en los personajes), para sustituirlos por una nueva articulación del pensamiento correlativo chino.

Cabe señalar que, además de recapitular las ideas que ya desarrollamos en el análisis; a modo de conclusión, haremos un balance sobre los resultados obtenidos y su vínculo con otras interpretaciones de *Farabeuf*.

Consideremos que nuestra lectura es intertextual. Este enfoque no es novedoso; sino que, debido a la cantidad de estudios basados en este concepto, se trata de un acercamiento tradicional. No obstante, en algunos de estos análisis se utiliza el término de una forma indeterminada. En contraste, procuramos articular nuestra tesis mediante un cuerpo teórico. Así, retomamos la intertextualidad de Julia Kristeva. En consecuencia, nuestro fundamento teórico consistió en que la función original es abandonada, para adquirir una nueva articulación. Esta idea estructuró nuestro estudio y propició los siguientes resultados.

Respecto a la nueva articulación de la causación, propusimos que la dificultad de reconstruir la historia de *Farabeuf* radica en que sus acontecimientos no se relacionan a través de causas y efectos. Para verificarlo, reconstruimos la historia del texto de Elizondo e identificamos cuatro argumentos que apoyan la afirmación: 1) algunos acontecimientos presentan versiones contradictorias, 2) no es posible ubicar temporalmente algunas acciones, 3) algunos acontecimientos presentan una causalidad fraudulenta y 4) no se puede establecer un vínculo de causación entre las secuencias. Aunque algunos acontecimientos de *Farabeuf* se coordinan a través de la causación, en conjunto, estos cuatro argumentos indican que en este texto la relación de causa y efecto se atenúa hasta casi desaparecer.

A partir de las anteriores observaciones, obtuvimos una diferencia entre *Farabeuf* y el discurso narrativo. En el discurso narrativo los acontecimientos de la historia se entrelazan a partir de causas y efectos. En tanto, debido a que en *Farabeuf* los acontecimientos no cumplen con la causación, podemos afirmar que hay un contenido narrativo, pero no una historia. No obstante, este planteamiento tiene dos límites.

Como primer límite, sólo se encarga del contenido narrativo y deja de lado el discurso narrativo, es decir, el relato. Sin embargo, nuestra tesis puede ser complemento de la lectura de Adriana de Teresa sobre el montaje cinematográfico.<sup>320</sup>

---

<sup>320</sup> Vid. De Teresa. *Op. cit.*

Como segundo límite, sólo considera la historia como conformada por acontecimientos. No obstante, en “Las metamorfosis de la trama”, Ricoeur propone que, al observar el desarrollo histórico de la novela, la trama no sólo representa acciones, sino también una educación sentimental e incluso pensamientos. En este sentido, *Farabeuf* está relacionada con la novela del flujo de conciencia, pues la trama pasa a segundo plano. Sin embargo, al nivel de los personajes, el texto de Elizondo va más allá, pues rompe con el principio de identidad.

Sobre la nueva articulación del principio de identidad en *Farabeuf*, obtuvimos que la ruptura se manifiesta, progresivamente, en cada uno de los puntos del esquema de la identidad del personaje propuesto por Ricoeur: desde la unión entre *idem* e *ipse*, hasta la puesta al desnudo de la ipseidad sin el soporte de la mismidad. Incluso examinamos la forma en que el texto de Elizondo va más allá dicho límite, pues los personajes pierden su anclaje corporal.

Varias de estas observaciones ya se encontraban en la crítica a modo de comentarios dispersos en diferentes estudios. Sin embargo, no se habían articulado a través de la teoría de Ricoeur. Considerando lo anterior, el aporte de nuestra lectura consiste en unificarlos bajo una sola tesis; pues nuestro análisis segmenta y clasifica la ruptura de *Farabeuf* con el principio de identidad. Asimismo, propone un sentido de esta ruptura: el texto de Elizondo se aleja de los principios lógicos occidentales, para acercarse a la síntesis oriental. Mientras que el principio de identidad separa y diferencia los personajes, en *Farabeuf* los personajes adquieren significado a través de la relación que establecen entre ellos. Aún más, los diferentes elementos del texto se vinculan a través de una nueva articulación del pensamiento correlativo chino.

Según la sinología, en la Antigua China, los elementos de la realidad están interconectados a través de metáforas y metonimias que se articulan en cadenas de analogías. Lo anterior representa la función original del pensamiento correlativo chino. No obstante, para argumentar la nueva articulación en *Farabeuf*, examinamos la forma en que los objetos, los elementos visuales y los conceptos se relacionan a través de esta estructura. Adicionalmente, analizamos tres concomitancias: la oposición a la causación, el tiempo cíclico y el centro del que todo emana.

Por último, propusimos que, en *Farabeuf*, la estructura de correlación tiene el sentido de lo sagrado. Los argumentos de este planteamiento consisten en que, en última instancia, la correlación se basa en procedimientos poéticos. Como señala Elizondo, la poesía y lo sagrado guardan un vínculo estrecho, pues en ambos se unen elementos diversos e incluso

contradictorios. Adicionalmente, establecimos un diálogo sobre lo sagrado en Elizondo, Paz y Bataille.

Debemos reconocer que nuestra tesis retoma algunos elementos de la tradición crítica de *Farabeuf*, pues toma como base la interpretación de Becerra: el discurso analógico. Adicionalmente, ya Gutiérrez de Velasco relacionó el texto de Elizondo con *El pensamiento chino* a través de la numerología. De igual forma, como parte de la argumentación de la nueva articulación del pensamiento correlativo chino retomamos algunas observaciones de otros críticos. Por último, las concomitancias no son innovadoras, pues fueron retomadas de otras interpretaciones.

Sin embargo, lo novedoso de nuestra tesis consiste en que nunca se había leído *Farabeuf* bajo la perspectiva del pensamiento correlativo chino. Adicionalmente, se trata de una lectura que reúne diferentes elementos del textos y los unifica en una teoría. De forma paralela, el vínculo entre *Farabeuf* y lo sagrado es original, pero es la primera vez que se propone que su estructura corresponde con lo sagrado.

En conjunto, nuestra tesis ofrece una interpretación anclada en una tradición crítica; pero con algunas propuestas novedosas. Así, retoma algunos problemas tradicionales de *Farabeuf*: la historia y los personajes. Aparentemente estos temas no necesitaban una revisión. Sin embargo, los abordamos desde una óptica diferente; pues nos aproximamos a ellos a partir de principios lógicos. Aunque como lectores no reparamos en ellos, la causación y el principio de identidad se encuentran implícitos en la forma en que nos acercamos a los textos literarios. Al examinar la forma en que *Farabeuf* rompe con éstos, aportamos una perspectiva sobre la diferencia de este texto con respecto al discurso narrativo. De igual forma, si bien la organización a través de metáforas y metonimias que se articulan en cadenas de metáforas ya se encontraba en otros textos críticos, nuestra lectura incorpora estos elementos de una forma masiva.

Asimismo, nuestra tesis puede dar lugar a otras investigaciones. Si se toman por válidas las rupturas con los principios lógicos, se abre la posibilidad de una lectura bajo la teoría de la recepción. Nos explicamos. Tomando como base el concepto de el horizonte de expectativas de Jauss, un lector esperaría encontrar en *Farabeuf* un texto narrativo con una historia cuyos acontecimientos se vinculan a través de la causación y unos personajes que responden al principio de identidad. Sin embargo, al estar presente la ruptura en el texto, se aleja de su horizonte de expectativas. Lo anterior tal vez podría explicar tres fenómenos: la lectura de que *Farabeuf* carece de un tema, la declarada complejidad en su lectura y la poca o

nula recepción que tiene fuera de los ámbitos académicos. Sin embargo, sólo se trata de un esbozo, por lo cual requeriría un análisis para ponerlo a prueba.

Por último, debemos advertir que un argumento invalidaría nuestra tesis. La relación de intertextualidad entre *Farabeuf* y el pensamiento correlativo chino se basa en la imagen de *Iconografía de una gestación*. En específico, en la fecha que aparece en la portada. Asumimos que se trata de la fecha de lectura.<sup>321</sup> Sin embargo, cabe la posibilidad de que sea cualquier otra fecha (de compra, por ejemplo).

En conclusión, ofrecemos los argumentos suficientes para afirmar que leer *Farabeuf* a través del pensamiento correlativo chino representa una propuesta, cuando menos, admisible.

---

<sup>321</sup> Para la afirmación, nos basamos en que también aparece la fecha correspondiente en un libro del que tenemos la certeza que Elizondo leyó: *Précis de Manuel Operatoire*. Cfr. Elizondo. *Farabeuf: Iconografía de una gestación*. p. 148.

## **Anexo 1. El problema de la architextualidad: las diferentes clasificaciones de *Farabeuf***

Gérard Genette define la architextualidad como “el conjunto de categorías generales o trascendentes -tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- del que depende cada texto singular.”<sup>322</sup> Así, se refiere a la dependencia de un texto en específico hacia una categoría. Dicho de otra forma, describe la clasificación de un texto determinado.

Si aplicamos este concepto a *Farabeuf*, deberíamos preguntarnos ¿cómo se puede clasificar este texto? En el presente anexo, no pretendemos dar una postura original; sino, al exponer los diferentes planteamientos, informaremos al lector sobre la dificultad de clasificar *Farabeuf*. Cabe adelantar que tanto Elizondo como la crítica en torno a su obra ofrecieron propuestas dispares, mismas que revisaremos a continuación.

### *La clasificación de Farabeuf según Elizondo*

En una entrevista de 1971, Elizondo declaró:

Por lo que respecta a *Farabeuf*, por todos los conceptos pretende ser una novela. Una novela escrita con procedimientos no usuales en la escritura de novela. Sin embargo, creo yo que por todos los conceptos, en la medida en que es una historia o una imagen desarrollada en términos de fantasía literaria puede ser considerada una novela.<sup>323</sup>

Como podemos observar en esta cita, el autor cataloga *Farabeuf* como novela bajo el criterio de “fantasía literaria”, es decir, en su condición de ficción. No obstante, se trata de una pauta que se derrumba con facilidad, pues no todos los textos ficticios son novelas.

Además de la inestabilidad del término “fantasía literaria”, unos años más tarde, en 1977, Elizondo manifestó una posición contraria sobre la clasificación de *Farabeuf*: “Yo creo que el error de base es creer que se trata de una novela. Ni una antinovela. Es simplemente una escritura de principio a fin. Pero no me atrevo a definirla como nada. A lo más, creo que se trata de una película mental.”<sup>324</sup>

En esta segunda declaración, Elizondo niega rotundamente la pertenencia de *Farabeuf* al género novelístico. Sin embargo, ofrece términos de poca solidez: “escritura” y “película mental”. En consecuencia, debido a la discordancia entre sus declaraciones y al uso de conceptos indeterminados, no podemos conocer la clasificación de *Farabeuf* a través de Elizondo. En este sentido, a continuación revisaremos las propuestas de diferentes críticos sobre la architextualidad de esta obra. Cabe adelantar que estos comentarios se pueden

---

<sup>322</sup> *Ibidem* p. 9

<sup>323</sup> Emiliano González. “Salvador Elizondo: mi finalidad es realizar una escritura pura”. En “La Cultura en México” 499, suplemento de *Siempre!* 949. 1 de septiembre de 1971. p. II.

<sup>324</sup> Marco Antonio Campos “Lo que escribo sólo tiene valor textual” en *Proceso*. 22 de octubre de 1977. Consultado el 7 de noviembre de 2018 en <http://www.proceso.com.mx/72379/lo-que-escribo-solo-tiene-valor-textual-elizondo>

organizar en cinco posturas: obra inclasificable, novela, antinovela, escritura y proyecto novelístico.

### *Obra inclasificable*

Dentro de la crítica en torno a *Farabeuf*, con frecuencia se describe esta obra como incatalogable. Sin embargo, no se trata de una postura desarrollada, sino que se encuentra a modo de pequeñas alusiones.<sup>325</sup> Con todo, existen un par de razonamientos que subyacen en esta propuesta.

Por una parte, como mencionamos en el primer capítulo, la obra de Salvador Elizondo no concuerda con las clasificaciones literarias tradicionales.<sup>326</sup> Tal como lo plantea el autor mexicano:

la índole de mi problema es también la de los géneros literarios. Yo quisiera prescindir en mi escritura de esa noción, que encuentro muchas veces muy paralizante para mi obra, porque si yo estoy escribiendo una novela, y me interesa darle un carácter que no es el propiamente novelesco a esa escritura, entonces me veo restringido por esas consideraciones de preceptiva, a tener que someterme a lineamientos que tal vez, en términos de literatura o de creación literaria, no dan de sí lo que podría dar un procedimiento muchísimo más libre... procedimientos de tipo puro, de tipo experimental, que son los que me interesaría agotar<sup>327</sup>

Debido a esta transgresión de los géneros literarios, tanto *Farabeuf* como la architextualidad parecen incompatibles. De este razonamiento se desprenden las opiniones de que esta obra es inclasificable.

Por otra parte, algunos críticos aprueban la idea con afirmaciones como la siguiente: “La realidad palmaria es que los escritos de Elizondo rehúyen el encasillamiento genérico; la suya es una escritura sin la menor intención de procurar una única o exclusiva forma genérica.”<sup>328</sup> El razonamiento consiste en que si la obra de Elizondo no admite la clasificación y *Farabeuf* es parte de dicha obra, este texto resulta inclasificable.

A pesar de estar sustentada en este par de razonamientos, la idea de la imposibilidad de clasificar *Farabeuf* resulta vaga y poco útil para definir este texto. En consecuencia, debemos revisar otras posturas más precisas.

---

<sup>325</sup> Por ejemplo, Adolfo Castañón se refiere a *Farabeuf* como “aquel texto inclasificable”. Adolfo Castañón “*Farabeuf*: Las dos caras del tostón” en Salvador Elizondo. *Farabeuf*. El Colegio Nacional. México. 2015. p. 259.

<sup>326</sup> A excepción de *Narda o el verano*, *Contextos* y *Elsinore*.

<sup>327</sup> Fernando Díez de Urdanivia. “Los caminos de Salvador Elizondo”. En “El Libro y la Vida” 50, supl. de *El Día* jun. 6, 1971: 8-9.

<sup>328</sup> Norma Angélica Cuevas Velasco. “La brevedad en el taller literario de Salvador Elizondo” en *Lejana: Revista Crítica de Narrativa Breve*. Número 9 (2016) p. 4.

### *Novela*

Antes de exponer esta postura, cabe hacer una observación. La mayoría de los críticos elizondianos denominan esta obra como novela. En sus ensayos, escriben “la novela de Elizondo” o “esta novela” para referirse a *Farabeuf*. Sin embargo, se utiliza más como un sinónimo en la redacción, que como una descripción efectiva de una pertenencia al género. De tal forma, en la siguiente revisión excluirémos estos apelativos.

Independientemente de la excepción mencionada, existe, por lo menos, una interpretación que considera *Farabeuf* como una novela: Manuel Durán clasifica esta obra como novela erótica. Junto con el suplicio y el tiempo, Durán identifica el acto sexual como uno de los grandes temas de *Farabeuf*. La definición de erotismo que utiliza es la de Bataille, en la cual se pone el acento en la cercanía de la relación sexual y la muerte.<sup>329</sup> Asimismo, vincula *Farabeuf* con el erotismo moderno y rastrea sus orígenes en el Marqués de Sade.

A pesar de que *Farabeuf* contiene temas eróticos, en su estructura difiere de la novela. Las siguientes clasificaciones de *Farabeuf* toman la idea anterior como punto de partida.

### *Antinovela*

La siguiente cita servirá de introducción a la clasificación de antinovela: “Elizondo, admirador profundo de Nathalie Sarraute y de Alain Robbe-Grillet, representantes eminentes del *nouveau roman* en Francia, concibió su novela como anti-novela,”<sup>330</sup> Es decir, el núcleo de esta clasificación es inscribir *Farabeuf* en la tradición de la Nueva Novela Francesa.

La Nueva Novela Francesa o *nouveau roman* es una corriente literaria del siglo XX surgida entre mediados de los años 50 y principios de los 60. Entre sus autores encontramos a Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon y Phillippe Sollers. Aunque sus integrantes negaron ser una escuela, como grupo, formaron un frente en contra de la novela decimonónica tradicional. En este sentido, rechazaron la representación de asuntos históricos o sociopolíticos. En oposición, adoptaron temas de la escritura y la producción de textos.

Cabe destacar que la Nueva Novela Francesa tiene una enorme conciencia sobre de su situación en la historia literaria. En lugar de repetir las fórmulas caducas de la novela psicológica del siglo XIX, Robbe-Grillet, uno de los teóricos de este grupo, considera que la literatura está en constante evolución. En consecuencia, “El escritor debe aceptar con orgullo

---

<sup>329</sup> Durán. *Op. cit.* pp. 139-143.

<sup>330</sup> Christine Hüttinger “*Farabeuf*. Un transtorno” en *Tema y variaciones de literatura: La novela mexicana del siglo XX*. No. 20 (semestre 1, 2003) p. 280.

llevar su propia fecha.”<sup>331</sup> Así, este grupo comparte una búsqueda de nuevas formas novelescas. El propósito de éstas consiste en expresar las “nuevas relaciones entre el hombre y el mundo.”<sup>332</sup> Derivado de lo anterior, estos escritores propusieron una renovación de la novela a través de las siguientes características.

En primera instancia, el lenguaje ya no cumple una simple función de vehículo de la narración. Por el contrario, busca “constituir el proceso de ‘escritura’ como el auténtico objeto de la actividad literaria.”<sup>333</sup> En el nivel de la forma, propusieron una descripción detallada. Sin embargo, ya no tiene el papel de presentar un escenario o ser una metáfora de las emociones de los personajes, sino que plantea una distancia entre el hombre y las cosas. Es decir, describe los objetos en su muda existencia. Asimismo, se propone una ruptura con el tiempo a través de la eliminación de la anécdota. Por último, sus personajes carecen de profundidad psicológica.

Debido a estas propuestas, la crítica sobre la obra de Elizondo ha encontrado paralelismos -incluso ha señalado una influencia- entre *Farabeuf* y la Nueva Novela Francesa. A continuación, revisaremos las coincidencias que la crítica elizondiana menciona entre ambos con el fin de comprender los motivos y la plausibilidad de la categoría antinovela.

Para Lara Anguiano, el paralelismo entre la Nueva Novela Francesa y *Farabeuf* radica en una búsqueda de nuevas formas literarias.<sup>334</sup> Dentro de los hallazgos en común, tanto en *Farabeuf* como en la Nueva Novela Francesa se encuentra la descripción pormenorizada, misma que se agranda, se reduce y se repite. En este sentido, en ambos existe un acercamiento fenomenológico a la realidad muy similar al discurso cinematográfico.<sup>335</sup>

Adicionalmente, los personajes de ambas expresiones literarias no interactúan entre sí ni están caracterizados; por el contrario, se muestran indeterminados, pues pierden su identidad.<sup>336</sup> Asimismo, ambos carecen de anécdota, pues rompen con el tiempo.<sup>337</sup> Otro aspecto en común es que se centran en un discurso sobre el acto de escribir y la responsabilidad del autor.<sup>338</sup> De igual forma, ambas obras requieren de un lector activo.<sup>339</sup>

---

<sup>331</sup> Robbe-Grillet. *Op. cit.* p. 12.

<sup>332</sup> *Ibidem* p. 11.

<sup>333</sup> Toro. *Op. cit.* p. 17.

<sup>334</sup> Lara Anguiano. *Op. cit.* pp. 91-94.

<sup>335</sup> Cfr. Durán. *Op. cit.* p. 163. || Rosas. *Op. cit.* p. 9. || Gutiérrez de Velasco. *Op. cit.* p. 50.

<sup>336</sup> Cfr. Rosas. *Op. cit.* p. 7. || Gutiérrez de Velasco. *Op. cit.* p. 48.

<sup>337</sup> Cfr. Rosas. *Op. cit.* p. 11.

<sup>338</sup> Cfr. Durán. *Op. cit.* p. 163.

<sup>339</sup> Cfr. Gutiérrez de Velasco. *Op. cit.* p. 49.

Cuevas Velasco señala que más que una relación directa entre Elizondo y la Nueva Novela Francesa, existe entre ambos un común denominador: la escritura de Maurice Blanchot.<sup>340</sup>

A pesar de estas similitudes, existen tres diferencias notorias. Mientras que la Nueva Novela Francesa no hace planteamientos metafísicos; en *Farabeuf*, los personajes presentan problemas existenciales. Encadenado a la desemejanza anterior, los personajes de la corriente francesa viven en las conversaciones sin sentido; en tanto, los personajes de Elizondo tienen como base los planteamientos metafísicos. Por último, en el *nouveau roman* los objetos carecen de significado, sólo existen; por el contrario, en *Farabeuf* los objetos adquieren sentido en el transcurso del texto.<sup>341</sup>

Además de las diferencias que hemos señalado, otro de los argumentos en contra de la concepción de antinovela radica en lo siguiente: Elizondo afirma tener un conocimiento muy limitado de la Nueva Novela Francesa en cuanto a expresión literaria. Sin embargo, tiene admiración por sus obras cinematográficas: “Yo pensaría, en cambio, en las películas de los autores del *nouveau roman*, el Resnais de *El año pasado en Marienbad*, por ejemplo. Esta corriente me influyó mucho. Sobre todo en cuanto a su descubrimiento del uso del tiempo en el cine.”<sup>342</sup>

La crítica profundiza en esta perspectiva. Reveles Arenas señala que Elizondo tomó varios recursos de *El año pasado en Marienbad*: el desafío a la convención clásica para contar una historia y la carencia de nombres de algunos personajes. Ambas obras también coinciden en los narradores delegados y la información parcial, incierta y repetitiva que ofrecen. De igual forma, tienen en común la memoria, el tiempo por medio de la repetición, así como una concepción cinematográfica.<sup>343</sup>

Sobre el vínculo entre *El año pasado en Marienbad* y *Farabeuf*, Curley llama la atención sobre un artículo de Elizondo. Aquí, el escritor mexicano comenta que la película prefiere “el aspecto relativo del tiempo en vez de su naturaleza cronológica.”<sup>344</sup> Elizondo también plantea que *El año pasado en Marienbad* conmina al espectador a ser activo. Para Curley, la interpretación de Elizondo resalta características de su propia obra. Como el artículo se escribió tres años antes que *Farabeuf*, revela que el texto recibió el impacto de

---

<sup>340</sup> Cfr. Cuevas Velasco. *Op. cit.* pp. 180 y 181.

<sup>341</sup> Cfr. Rosas. *Op. cit.* pp. 7-11.

<sup>342</sup> Alejandro Toledo. Daniel González Dueñas, “Un experimento en clave autobiográfica”. *Revista de la Universidad de México*. Núm. 484, mayo de 1991. p. 38. Consultado el 26 de marzo de 2018 en [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/article/view/13370/14608](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/13370/14608)

<sup>343</sup> Cfr. Reveles Arenas. *Op. cit.* pp. 70-75.

<sup>344</sup> Dermot F. Curley. “El castillo de Marienbad o nueve sugerencias para leer *Farabeuf*” en *Casa del Tiempo*. Núm. 86. p. 67. Consultado el 7 de noviembre de 2018 en [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/86\\_mar\\_2006/casa\\_del\\_tiempo\\_num86\\_66\\_69.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/86_mar_2006/casa_del_tiempo_num86_66_69.pdf)

Alain Resnais y de la Nueva Novela Francesa. También explica que las tendencias estéticas de Elizondo se perfilan con anterioridad y que recurre a otros campos como el visual.<sup>345</sup>

Por último, podemos aportar una divergencia más entre la Nueva Novela Francesa y *Farabeuf*. Si bien ambos coinciden en la ruptura con la causación en la historia y con el principio de identidad en los personajes, se distinguen por las preconcepciones que los llevaron a este punto. En este sentido, la diferencia entre ambos radica en la referencialidad. A continuación, primero expondremos las propuestas de la Nueva Novela Francesa y, posteriormente, las de *Farabeuf*.

Alain Robbe-Grillet, uno de los principales teóricos de la Nueva Novela Francesa, señala que las relaciones entre el hombre y el mundo se transformaron en el siglo XX. Este cambio consiste en que los viejos mitos se derribaron, con lo cual se perdió la idea de que el hombre tiene control sobre el mundo.<sup>346</sup> Cabe destacar que, en el texto literario, esta pérdida se refleja en la decadencia de algunas nociones, entre ellas, la historia y el personaje.

Por una parte, Robbe-Grillet califica la noción de historia como caduca. Así, sus ataques se dirigen a los críticos que consideran que la historia debe ser verosímil. Según este criterio, la novela debe ser parecida “a los esquemas preconcebidos a que la gente está acostumbrada, es decir, a su idea preconcebida de la realidad.”<sup>347</sup> Esta idea se vincula a un orden; mismo que, como señala el escritor francés, “está ligado a todo un sistema racionalista y organizador, cuyo apogeo corresponde a la toma del poder por la clase burguesa.”<sup>348</sup> Dicho de otra forma, la novela se articula a través de causas y consecuencias.

Para Robbe-Grillet, a mediados del siglo XIX, la técnica de la novela tiende a imponer un orden y una visión estable del mundo. “Como no se ponía siquiera en duda la inteligibilidad del mundo, contar no planteaba problemas. La escritura novelesca podía ser inocente.”<sup>349</sup> Sin embargo, a principios del siglo XX, las novelas de Proust, Faulkner y Beckett propusieron una dislocación del tiempo. De esta forma, se pone en duda las certezas de cómo se concibe el mundo: “no es la anécdota lo que falta, sino sólo su carácter de certeza, su tranquilidad, su inocencia.”<sup>350</sup>

Siguiendo lo anterior, la Nueva Novela Francesa rompe con la relación de causa y efecto por considerarla parte de un orden, de una visión ingenua del mundo. De tal forma que

---

<sup>345</sup> Cfr. *Ibidem* p. 68.

<sup>346</sup> Cfr. Alain Robbe-Grillet. *Por una novela nueva*. Seix Barral. Barcelona. 1973. p. 29.

<sup>347</sup> *Ibidem* p. 42.

<sup>348</sup> *Ídem*.

<sup>349</sup> *Ídem*.

<sup>350</sup> *Ibidem* p. 43.

conservan un vínculo con la referencialidad. Así, aunque se oponga a ella. en sus postulados está implícita la idea de literatura referencial.

Por otra parte, Robbe-Grillet ataca la noción de personaje. Para el escritor francés, la crítica considera que hacer novelas consiste en crear personajes. No obstante, Robbe-Grillet objeta: “La novela de personajes pertenece con mucho al pasado, caracteriza una época: la que marca el apogeo del individuo.”<sup>351</sup> Debido a que cada tiempo crea su propia novela en función de sus propias características, la noción de individuo es incompatible con el siglo XX y, por lo tanto, también el personaje. Por el contrario, “la época actual es más bien la del número de matrícula.”<sup>352</sup>; es decir, la pérdida de la identidad marcó el periodo del escritor francés. En consecuencia, “[e]l culto exclusivo de ‘lo humano’ ha dado paso a una toma de conciencia más amplia, menos antropocentrista. La novela parece tambalearse, al haber perdido su mejor apoyo de antes, el protagonista.”

Derivado de lo anterior, podemos observar cómo, al igual que con la historia, los personajes de la Nueva Novela Francesa están en función de una representación de la realidad. Si las nociones de historia y de personaje surgen de algunos cambios en la visión de la realidad en el siglo XX, podemos afirmar que conservan su vínculo con la realidad. En este sentido, la Nueva Novela Francesa es una literatura referencial.

En tanto, la ruptura de *Farabeuf* con la causación y con el principio de identidad se encuentra en un extremo opuesto: la literatura no referencial. En una entrevista, Elizondo plantea un paralelismo entre la novela y la mentira. La similitud entre ambas radica en que son construcciones verbales que no tienen un referente en la realidad.<sup>353</sup>

### *Escritura*

Una de las más duras críticas que ha sufrido la clasificación de *Farabeuf* como antinovela es la propuesta de Margo Glantz: la escritura. Sin negar la relación entre la obra de Elizondo y la Nueva Novela, la crítica mexicana consigna: “decir que *Farabeuf* es una antinovela no es decir mucho”<sup>354</sup>

---

<sup>351</sup> *Ibidem* p. 38.

<sup>352</sup> *Ídem*.

<sup>353</sup> “Todo lo que está en una novela, para mí, debe ser una mentira. No debe admitir una comprobación. La mentira es también una formulación mental pura, puesto que no es posible mostrar la existencia de un correlativo factual de ella. Es una construcción verbal pura. Cuando yo digo ‘esa taza es roja’ estoy haciendo una construcción mental estrictamente pura por medio del lenguaje porque eso no es cierto. No hay en la realidad una correlación con el hecho que yo he construido mentalmente, porque la taza es blanca. Entonces yo creo que la novela debe funcionar de acuerdo con ese mecanismo. No debo proponer nada, nada que pueda ser comprobable.” Bruce-Novoa. *Op. cit.* p. 52.

<sup>354</sup> Glantz. *Esguince de cintura*. p. 150.

A pesar de su oposición contra el término antinovela, Glantz no se decanta por la clasificación novela, sino que ofrece una tercera alternativa, pues para ella *Farabeuf* “pretende ser más que una novela una escritura”<sup>355</sup>

Para Glantz, la escritura es una nueva estructura formal. Con el fin de explicar el concepto, la autora recurre a una analogía: la naturaleza muerta en la pintura. En esta expresión gráfica y en *Farabeuf*, Glantz encuentra “la creación de objetos delimitados por su propia esencia y que no se refieren nunca a otra realidad que no sea la suya propia”<sup>356</sup>

En la anterior característica, Glantz se refiere en específico a *Farabeuf*. Sin embargo, pero en un contexto más amplio, la literatura mexicana de los años 60, brinda las siguientes características.

La escritura está compuesta por “tendencias cuyo punto de convergencia sería la preocupación esencial por el lenguaje y por la estructura.”<sup>357</sup> De tal forma, este movimiento “cuestiona el sentido mismo del género novelístico o en general de la narrativa. La crítica implícita en la actitud del que escribe se transfiere al lenguaje escrito y transforma su sentido.”<sup>358</sup>

Cabe señalar que la escritura es heredera de los autores literarios de principios del siglo XX, quienes efectuaron una revisión crítica de las estructuras anteriores. De esta forma, Glantz advierte que no es la primera vez que se aspira a la escritura, pero se distingue porque “ahora se trata de una actitud explícita”<sup>359</sup> En este sentido, la escritura trasciende la función utilitaria del lenguaje y, por el contrario, la narrativa busca su propio sentido.

Con la escritura, Glantz se opone a las clasificaciones de *Farabeuf* como novela y como antinovela. Sin embargo, a su vez, este concepto recibió críticas importantes. El primero de sus retractores fue Teodosio Fernández.

En su ensayo “El problema de la ‘escritura’ y la narrativa hispanoamericana contemporánea”, Fernández señala la dificultad de definir el concepto de la novela de la escritura. Así, critica la propuesta de Glantz mediante dos argumentos. En primer lugar, comenta el estudioso: “[l]a preocupación por el lenguaje no constituye una novedad

---

<sup>355</sup> *Ibidem* p. 149.

<sup>356</sup> *Ibidem* p. 150.

<sup>357</sup> *Ibidem* p. 233.

<sup>358</sup> *Ídem.*

<sup>359</sup> *Ídem.*

absoluta<sup>360</sup>, pues en Hispanoamérica puede rastrearse desde los cronistas de Indias. En segundo lugar, la conciencia de la estructura “es tan vieja como la novela misma”.<sup>361</sup>

A partir de esta crítica, Fernández ofrece nuevas características. En primera instancia, observa en la escritura una “pretensión de romper con toda realidad extraliteraria”,<sup>362</sup> en la cual los significantes visuales “(la página, los espacios en blanco, la horizontalidad de la escritura, la escritura misma)”<sup>363</sup> cobran importancia.

Como característica más relevante de la escritura, Fernández señala que la narración no está en el tema ni en la construcción externa, sino en el lenguaje. La consecuencia lógica de esta innovación es la producción de textos con un alto grado de dificultad o hermetismo.

Asimismo, otra aportación de Fernández radica en señalar que las obras de la escritura buscan “una nueva forma de conocimiento”<sup>364</sup> Para lograr este fin, pretenden conciliar los contrarios “y en último término acceder por estas asociaciones imprevistas del lenguaje al verdadero conocimiento, a una revelación, a una realidad nueva.”<sup>365</sup>

Cabe destacar que Fernández no sólo es un crítico de la idea de la escritura; sino que también es un continuador, pues la prolonga y la matiza. Así, en esta misma línea, se inscribe Eduardo Becerra, quien discrepa de las propuestas de Margo Glantz debido a su ambigüedad:

Toda obra literaria refleja, sin excepciones, una preocupación por el lenguaje y la estructura; por otra parte, la preocupación preferente por la forma antes que por el contenido nos remite a una separación de niveles narrativos que no facilita sino por el contrario complica cualquier tipo de análisis literario.<sup>366</sup>

A pesar de su crítica, Becerra reconoce que Glantz ofrece la característica más importante de la escritura: la búsqueda del significado de narrar. De esta forma, en esta categoría: “todo elemento de la ficción se vuelca hacia el propio acto de escribir”<sup>367</sup> Con lo anterior en mente, podemos hablar de una autorreferencialidad. Becerra retoma a Paz con *Los hijos del limo* para exponer que la autorreferencialidad en la literatura se vuelve preponderante a partir de la modernidad. El planteamiento implícito en esta concepción es que el hombre está creado de lenguaje. Sin embargo, el lenguaje es incapaz de dar cuenta de la realidad. Bajo este contexto,

---

<sup>360</sup> Teodosio Fernández Rodríguez. "El problema de la 'escritura' y la narrativa hispanoamericana contemporánea" en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 14. 1985. p. 167. Consultado el 7 de noviembre de 2018 en <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI8585110167A/24196>

<sup>361</sup> *Ibidem* p. 168.

<sup>362</sup> *Ibidem* p. 178.

<sup>363</sup> *Ídem*.

<sup>364</sup> *Ibidem* p. 173.

<sup>365</sup> *Ídem*.

<sup>366</sup> Becerra. *Op. cit.* pp. 15 y 16.

<sup>367</sup> *Ibidem* p. 17.

la escritura “define los propios procesos del pensamiento; ahora pensar no es otra cosa que transitar por el lenguaje, desplegar signos; en definitiva: escribir.”<sup>368</sup>

Para terminar nuestra exposición sobre la clasificación de *Farabeuf* como escritura, cabe agregar que las propuestas de Glantz, Fernández y Becerra fueron examinadas por Norma Angélica Cuevas Velasco.

Cuevas coincide con Fernández y con Becerra en que la preocupación por el lenguaje y la estructura es una de las características de todos los textos literarios. Debido a lo anterior, comenta sobre Glantz que “no ofrece una definición precisa”<sup>369</sup> No obstante, reconoce que con una lectura atenta se pueden extraer algunas características: alejamiento del realismo, centrada en el sentido de la escritura y papel relevante del lector.

En Fernández, Cuevas percibe “cierta dificultad para delimitar el terreno de la escritura”<sup>370</sup>, pero rescata la característica del desinterés por el mundo externo en la obra literaria en aras del interior.

Cuevas llama la atención sobre un desacuerdo entre Fernández y Becerra. Mientras que el primero propone la característica de la crítica a la realidad, el segundo postula que las narraciones se muestran en su mismo hacerse. Para Cuevas, Becerra plantea la importancia conferida al discurso y que el lenguaje no puede dar cuenta de la realidad. De este par de ideas se desprende que “en la novela de la escritura se tiende, grosso modo, hacia una metaficción enunciativa, mucho más que diegética”<sup>371</sup> Así, el crítico español señala que “la carga metafictiva se concentra en el discurso y no en la historia” Cuevas no está de acuerdo con esta opinión y apunta: “no es en absoluto incompatible la coexistencia de un discurso que se repliega sobre el acto de la escritura con una *trama* -por emplear un término que remita al contenido narrativo- de cuño metaficcional.”<sup>372</sup> Cuevas señala que esta es una mínima discrepancia y dice sobre Becerra “el trabajo del profesor Becerra ahonda con maestría en la obra elizondiana, siendo uno de los ensayos más clarificadores que se hayan escrito sobre *Farabeuf*.”<sup>373</sup>

### *Proyecto novelístico*

Como última categoría, uno de los estudios más recientes sobre *Farabeuf* lo denomina proyecto novelístico, “pues la composición de la obra parte de elementos narrativos de la

---

<sup>368</sup> *Ibidem* p. 20.

<sup>369</sup> Cuevas. *Op. cit.* p. 143.

<sup>370</sup> *Ibidem* p. 145.

<sup>371</sup> *Ibidem* p. 147.

<sup>372</sup> *Ibidem* p. 148.

<sup>373</sup> *Ibidem* p. 149.

novela tradicional, los cuales se someten a nuevas condiciones.”<sup>374</sup> Según esta perspectiva, *Farabeuf* se aleja de la novela a través de dos mecanismos: el recurso de la sugestión y la poética de la imprecisión. Así, en el texto de Elizondo no se narra una anécdota, sino el instante de la identidad. Si bien *Farabeuf* se aparta de la novela tradicional, retoma elementos narrativos. Romero destaca la información que se proporciona sobre los personajes, así como las narraciones focalizadas.

Como podemos observar, hasta el momento existen siete clasificaciones de *Farabeuf*. Dos corresponden a Elizondo y cinco a la crítica. Dada esta variedad y discrepancia de posturas, podemos notar la complejidad de clasificar este texto.

---

<sup>374</sup> Romero Pérez de León. *Op. cit.* p. 11.

## Anexo 2. La transtextualidad del discurso médico en *Farabeuf*

Como vimos anteriormente, el instrumental quirúrgico adquiere una nueva articulación en *Farabeuf*: la violencia ejercida sobre el cuerpo. Sin embargo, aún existen un par de incorporaciones del discurso médico. Por una parte, el texto alude que Émile Zola recurrió a *Introducción al estudio de la medicina experimental* de Claude Bernard. Así, se establece una analogía: Zola es a Claude Bernard como Elizondo es al cirujano Farabeuf, autor de *Précis de Manuel Operatoire*.<sup>375</sup> Como es sabido, este texto médico es una de las fuentes de Elizondo. Sin embargo, en el presente anexo, examinaremos un enfoque poco estudiado: la transformación y la imitación satírica de su estilo. Cabe adelantar que, para este análisis, nos basaremos en la transtextualidad de Genette.

*La alusión a la novela experimental de Zola, un antecedente de Farabeuf*<sup>376</sup>

En un fragmento, una voz indeterminada alaba el libro ficticio *Aspects Médicaux de la Torture Chinoise... Précis sur la Physiologie*, cuyo autor es el doctor Farabeuf. Uno de estos elogios expresa lo siguiente: “Es un hecho que desde los cursos del gran Claude Bernard que produjeron la *Introducción al estudio de la medicina experimental* no se había producido, en el seno de nuestra Facultad cuando menos, un texto teórico tan importante como el suyo.” (p. 29) Aunque se reconoce como una obra excepcional, también se menciona que produjo un escándalo: “Son las gentes de letras y en especial los *dreyfusards* los que han acudido apresuradamente a abreviar en las fuentes de esa sabiduría malsana” (*Ídem*)

En estas dos citas, hay un par de alusiones en las que vale la pena detenerse; pues conducen a un antecedente de *Farabeuf*. Nos referimos a *dreyfusards* y a la *Introducción al estudio de la medicina experimental* de Claude Bernard.

El término *dreyfusard* significa partidario de Dreyfus. En la Francia del siglo XIX, el capitán Alfred Dreyfus fue acusado de alta traición. Sin embargo, un par de años después se demostró su inocencia. Con todo, Dreyfus no fue liberado, pues el ejército se negó a revisar su caso. Ante la injusticia, un grupo de intelectuales salió a su defensa, entre ellos Émile Zola.<sup>377</sup>

Aunque parezca que nos hemos desviado de *Farabeuf*, el nombre de Zola se vincula con este texto y con la primera alusión que hemos señalado: Claude Bernard. Su *Introducción*

---

<sup>375</sup> Louis Hubert Farabeuf. *Précis de Manuel Opérateur*. Masson. París. 1889. Se puede consultar el facsímil de este texto en la biblioteca digital The Internet Archive: <https://archive.org/details/precisdemanuelo01faragoog>

<sup>376</sup> Al primer tipo de transtextualidad, Genette lo llama intertextualidad, es decir, “la presencia efectiva de un texto en otro.” Aquí, esta presencia se reduce a un pequeño fragmento, por lo que no permea al nivel de la estructura.

Asu vez, la alusión forma parte de la intertextualidad. En la alusión un enunciado remite a otro enunciado, del cual requiere para su plena comprensión. Cfr. Genette. *Palimpsestos*. p. 10.

<sup>377</sup> Cfr. Émile Zola. *Yo acuso: La verdad sobre la marcha*. Tusquets. Barcelona. 2004. pp. 11-15.

*al estudio de la medicina experimental* fue un libro revolucionario en el siglo XIX, pues defendió el uso del método experimental en la medicina, que en aquellos años era predominantemente empírica. De esta forma, el nexo que une a Bernard y a Zola es que este último recurrió al texto médico para su teoría de la novela experimental.

En palabras de Zola, la novela experimental es “una literatura determinada por la ciencia”.<sup>378</sup> De esta forma, se aplica, en la novela naturalista, el método experimental defendido por Bernard. Cabe aclarar que por novela experimental no se entiende una exploración estética, sino una observación provocada de la vida pasional e intelectual del ser humano. En este sentido, el novelista se vuelve un experimentador, cuyo fin es desentrañar las causas del comportamiento. Por consiguiente, se puede afirmar que, tal como el escritor francés lo señaló, la novela experimental es “un trabajo de adaptación”<sup>379</sup> de *Introducción al estudio de la medicina experimental*.

Considerando esta información, las alusiones a los *dreyfusards* y a Claude Bernard apuntan a que entre la novela experimental de Zola y *Farabeuf* hay una analogía: ambas obras guardan una sólida relación intertextual con un texto médico.<sup>380</sup> De esta forma, las propuestas del escritor francés son un antecedente de *Farabeuf*. Sin embargo, ambos divergen diametralmente en su estética y en el tipo de diálogo que establecen con sus respectivas fuentes.

La novela experimental de Zola forma parte de una literatura de la representación; pues en sus textos busca plasmar la realidad circundante. Por lo tanto, el tiempo en sus obras se apega lo más posible a una cronología lineal y los personajes siguen una tendencia social y psicológica. En consecuencia, propugna por un arte orientado a fines sociales y didácticos.

En contraste, Elizondo defiende una escritura autorreferencial y con existencia propia. De tal forma, rompe con la representación en la literatura para enfocarse en una exploración de las posibilidades del lenguaje. Como revisamos anteriormente, a través de una lectura comparativa, Dermot F. Curley pone de manifiesto que *Farabeuf* rompe con el Realismo del siglo XIX. Como en las acciones no hay continuidad y se repiten incesantemente, el crítico señala que “no hay trama, no hay intriga.”<sup>381</sup> En tanto, a diferencia de la novela realista, los

---

<sup>378</sup> Émile Zola. *El naturalismo*. Península. Barcelona. 1972. p. 29.

<sup>379</sup> *Ídem*.

<sup>380</sup> Romero aborda brevemente el paralelismo entre la novela experimental de Zola y *Farabeuf*. Sin embargo, pone el acento en un antecedente de la novela como laboratorio: “La novela representa entonces el laboratorio que sirve para la exploración, es el quirófano o anfiteatro mismo.” Romero. *Op. cit.* p. 408.

<sup>381</sup> Curley. *Op. cit.* p. 177.

personajes no sostienen el texto, pues no se someten a una disección psicológica; incluso no conforman una unidad ya que se muestran desdoblados.<sup>382</sup>

Respecto al diálogo con la medicina, las diferencias resultan igualmente abismales. La postura de Zola expresa una aceptación ciega y acrítica de la teoría de la medicina experimental. Tal como lo consigna el escritor francés: “cuento escudarme, en todos los puntos, detrás de Claude Bernard.”<sup>383</sup>

En tanto, *Farabeuf* modifica el sentido original del *Précis de Manuel Operatoire*. En este texto médico, el autor señala “el cirujano [...] debe proponerse ante todo salvar la vida del enfermo”<sup>384</sup> No obstante, como veremos más adelante, en la obra de Elizondo la salud como función de la medicina se abandona totalmente, para adquirir nuevas articulaciones. De hecho, a través de un guiño, de una broma, el propio texto alude a las modificaciones que Elizondo realizó sobre el compendio quirúrgico: “Sólo es de lamentarse el uso tan inapropiado que los literatos están haciendo de él.” (p. 29) Así, en los análisis siguientes, revisaremos las dos nuevas articulaciones que *Précis de Manuel Operatoire* adquiere en *Farabeuf*: la transformación y la imitación satírica.

#### *La transformación del lenguaje médico*

En su estudio intertextual, Lillian Manzor-Coats<sup>385</sup> rastrea la procedencia de dos fragmentos de *Farabeuf* en el *Précis de Manuel Operatoire*. A continuación, presentamos los extractos en dos citas largas. Cabe adelantar que en sendas notas al pie de página, señalamos el original en francés con el fin de contrastar ambos textos.

Mire usted, ponga atención, meta la punta de la cuchilla sobre la parte central del labio derecho de la incisión longitudinal y, a partir de allí, incida usted hacia abajo y hacia la derecha haciendo al mismo tiempo una incisión cutánea oblicua que se curve convexamente para hacerse transversal al nivel mismo de la extremidad inferior de la incisión longitudinal y que se termine en la parte posterior del brazo. Esta incisión oblicua convexa hecha en su derecha no debe interesar más que la piel, no solamente si ha cruzado los vasos axilares en el caso del brazo izquierdo. En el caso de la segunda incisión será exactamente lo mismo y deberá hacerla absolutamente simétrica a la primera, después de haber traído la cuchilla por encima del miembro y haber llegado a la parte terminal reteniendo con su mano izquierda los tegumentos que van quedando sueltos... ¿ha comprendido usted el procedimiento hasta aquí? (p. 57)<sup>386</sup>

#### AVISO

---

<sup>382</sup> *Ibidem* pp. 175-185.

<sup>383</sup> *Ídem*.

<sup>384</sup> Farabeuf. *Op. cit.* p. 1. *Apud*. Manzor-Coatz. *Op. cit.* p. 469.

<sup>385</sup> Manzor-Coatz. *Op. cit.* pp. 470 y 474.

<sup>386</sup> “Mettez la pointe sur le milieu de la lèvre droite de l'incision longitudinale et, à partir de là, descendez vers votre droite une incision cutanée oblique qui se recourbe convexe, pour aller transversale, au niveau même de l'extrémité inférieure de l'incision longitudinale, expirer derrière le bras. Cette incision oblique convexe faite à votre droite ne doit intéresser que la peau, non seulement si elle a croisé les vaisseaux axillaires (bras droit), mais même si elle n'a fait que découvrir le deltoïde (bras gauche). Il en sera de même pour la seconde, que vous ferez absolument symétrique à la première, en ramenant le couteau par-dessus le membre pour reprendre la partie terminale de celle-ci, la main gauche tendant les téguments.” Farabeuf. *Op. cit.* p. 360.

Cuando se lea en este libro: Incídase de izquierda a derecha...; atáquese el borde izquierdo del pie...; prosígase hasta la cara derecha del miembro...; adviértase que los términos izquierda y derecha se refieren al operador y no al operado.

Por consiguiente, incídase de izquierda a derecha, quiere decir: de la izquierda del operador a su derecha; -atáquese el borde izquierdo del pie, significa: atáquese, sobre cualquiera de los pies, el borde situado a la izquierda del operador; -prosígase hasta la cara derecha del miembro, quiere decir: prosígase hasta la cara del miembro que queda ante la mano derecha del operador. (p. 139)<sup>387</sup>

Para Manzor-Coats, este par de citas son la muestra de que los procedimientos quirúrgicos “le llegan al lector con el mismo lenguaje y con la misma lucidez detallista que el Farabeuf histórico utilizó en su *Précis*.”<sup>388</sup> Si traducimos este comentario a la terminología de Genette, nos encontramos que la estudiosa interpreta ambos fragmentos como una imitación seria del texto quirúrgico.

No obstante, proponemos una lectura diferente. Desde nuestra perspectiva, ambos fragmentos son casi una traducción de *Précis de Manuel Operatoire*. Sin embargo, la diferencia radica en que en ambos fragmentos se agregan comentarios.

Así, en el primer fragmento, el comentario inicial “Mire usted, ponga atención” es polisémico. Por un lado, forma parte de una aliteración que se ha construido en los fragmentos de las páginas inmediatamente anteriores.<sup>389</sup> Por otro lado, la situación se enmarca en la explicación en una de las clases del doctor Farabeuf. De igual forma, el último comentario “¿ha comprendido usted el procedimiento hasta aquí?” es una ironía sobre el estilo confuso de la explicación del *Précis de Manuel Operatoire*.

En un procedimiento similar, el AVISO también es una traducción de un fragmento de *Précis*. De igual forma, su sentido está dado por su contexto en *Farabeuf*, pues se articula con los fragmentos anterior y posterior. El anterior dice: “No has sabido leer en ese libro que encontraste sobre la mesilla.” (p. 138) El posterior consigna: “Este aviso es una sabia precaución del Maestro, sobre todo si se tiene en cuenta la existencia de ese espejo ¿no crees?” (p. 139)

---

<sup>387</sup>“AVIS IMPORTANT

*Quand vous lirez dans ce livre: Incisez de gauche à droite. .; attaquez le bord gauche du pied...; poursuivez jusque sur la face droite du membre..., sachez que les termes gauche et droite visent l'opérateur et non l'opéré.*

*Par conséquent, incisez de gauche à droite, veut dire : de votre gauche à votre droite ; —attaquez le bord gauche du pied, signifie : attaquez, sur le pied quelconque, le bord situé à votre gauche;— poursuivez jusque sur la face droite du membre, est mis au lieu de: poursuivez jusque sur la face du membre qui regarde votre main droite.” Ibidem p. XVI.*

<sup>388</sup> Manzor-Coatz. *Op. cit.* p. 470.

<sup>389</sup> “¡Mira -dijiste-, una estrella de mar...! -Mira... dijiste mostrándome aquella imagen terrible-. Mira [...] -Mire usted...-dijo el maestro Farabeuf [...] Mire usted... -iba diciendo [...] ‘Mira’, le dijo una vez que habían llegado a la cima de aquel farallón. ‘Mira los pelícanos’ [...] ‘Mira...’, le dije mostrándole ese cuerpo desgarrado” (pp. 55 y 56).

De tal forma, este fragmento se articula en *Farabeuf* como una autorreferencialidad en dos sentidos. Por una parte, el aviso está encaminado hacia el cuadro de Tiziano.<sup>390</sup> Por otra parte, se vincula con el discurso del médico sobre la óptica. (pp. 66-68).

Considerando lo anterior, en esencia, las operaciones que revisamos consisten en tomar un fragmento de *Précis* y agregarle algunos comentarios para modificar su sentido. Sin embargo, Genette acota la definición anteriormente propuesta: “la parodia literaria se realiza preferentemente sobre textos breves (y, claro está, lo bastante conocidos para que el efecto sea perceptible).”<sup>391</sup> Cabe agregar que por textos breves, el teórico francés se refiere a poemas o refranes.

Dada la anterior proposición, la presencia del AVISO y del fragmento no se podría catalogar como una parodia, pues *Précis* no es un texto breve ni es inmediatamente reconocido por el lector. Si bien se trata de una operación similar a la parodia, debemos ubicarla en una categoría más amplia: la transformación.

Aunque la transformación de los textos que revisamos sea simple y directa, aún falta por examinar otras operaciones de carácter complejo e indirecto. Las imitaciones del estilo del *Précis de Manuel Operatoire*.

#### *La imitación satírica del estilo del Précis de Manuel Operatoire*

Por imitación satírica, Genette entiende “una imitación estilística con función crítica [...] o ridiculizadora [...] que normalmente queda implícita y es el lector quien debe inferirla a partir del aspecto caricaturesco de la imitación.”<sup>392</sup>

Como el teórico francés precisa: “[s]atírica o no, la imitación de un estilo supone la conciencia de ese estilo”<sup>393</sup> La imitación de un estilo implica una operación compleja e indirecta: primero, supone la identificación del estilo y, posteriormente, el dominio de dicho estilo para imitarlo. En el caso de la imitación satírica, se identifica un rasgo o una fórmula repetida por el autor, pero ésta se percibe como afectada y ridícula.

En este sentido, para Genette, la ideología del estilo satírico consiste en que “el estilo caricaturizado está siempre como una forma de manierismo.”<sup>394</sup> El estilo imitado se percibe como afectado (como manierismo) debido a un rebuscamiento innecesario. Así desde la perspectiva satírica, el mismo contenido podría expresarse de una forma sencilla.

---

<sup>390</sup> Vid. pp. 75-77 de la presente tesis.

<sup>391</sup> Genette. *Palimpsestos*. p. 45.

<sup>392</sup> *Ibidem* p. 31.

<sup>393</sup> *Ibidem* p. 109.

<sup>394</sup> *Ibidem* p. 116.

Como revisamos anteriormente, el fragmento del procedimiento quirúrgico critica el estilo confuso del *Précis*. Pero la operación que realiza es simple: toma un fragmento del texto médico y le agrega un par de comentarios. Con todo, en *Farabeuf* hay una operación más compleja con respecto al texto médico: la imitación satírica. Aquí, está presente una función crítica porque imita un aspecto caricaturesco del libro quirúrgico: la falta de precisión. En apariencia, la inclusión del lenguaje médico del *Précis* es una imitación sin la función satírica, en la terminología de Genette, un pastiche. De esta forma lo han interpretado algunos críticos.<sup>395</sup>

En efecto, en determinados fragmentos, emerge una voz racionalista y objetiva que imita el estilo de *Précis* e, incluso, del lenguaje científico. Esta voz es emitida por el doctor Farabeuf. Nos referimos a los pasajes con un estilo como el siguiente: “Atengámonos pues al análisis mecánico de las direcciones en que todos los movimientos, todos los gestos que fueron efectuados o figurados durante aquel instante, fueron realizados.” (p. 66)

No obstante, intercalado en estas imitaciones y similar al coro de una tragedia griega, en *Farabeuf* encontramos un grupo de voces que emite opiniones sobre el protagonista. Debido a que se presentan en contextos académicos y que se refieren al cirujano con fórmulas de respeto como “querido maestro” o “querido doctor” (p. 29), podríamos inferir que se trata de sus alumnos. Sin embargo, en el texto las voces aparecen indeterminadas, por lo que solamente las denominaremos como el grupo. A través de estas participaciones, se resalta el rasgo caricaturesco: la falta de precisión.

En un inicio, el grupo elogia al doctor, pues lo llama “el más hábil cirujano del mundo.” (p. 12) En este mismo tono, destacan la autoridad del médico a través de sus instrumentos quirúrgicos: “los que usted mismo ha inventado y diseñado y que le han dado justo renombre en todo el mundo”. (p. 13)

No obstante, la carta en francés (pp. 33-35) revela una conspiración político-religiosa en la que el doctor se ve envuelto. En ella se propone un plan en el que Farabeuf viajará a China para tomar fotografías del tormento de Fu Chu Li, asesino del príncipe Ao Wan Jan. La Compañía de Jesús aprovechará esta tortura para un plan en dos partes: se publicará un tratado sobre la tortura china (*Aspects Médicaux de la Torture Chinoise*) y se darán a conocer

---

<sup>395</sup> Gutiérrez de Velasco señala: “Es manifiesta la voluntad de reproducir el discurso exacto de la ciencia, pero sobre todo en la tendencia taxonómica de formar inventarios, establecer jerarquías y descubrir componentes. Se busca la concisión y la exactitud en un lenguaje expositivo. El emisor asume el saber científico y realiza sus enunciados desde el punto de vista de la autoridad que no se cuestiona. En estos enunciados no encontramos elementos dubitativos. Las afirmaciones son contundentes.” Gutiérrez de Velasco. *Op. cit.* p. 70. || En esta misma línea argumental, Núñez Ruíz comenta: “El doctor Louis Herbert Farabeuf, en su *Précis de Manuel Operatoire* describe sus procedimientos con economía léxica y frialdad quirúrgicas, precisión que Elizondo trató de recrear en la novela.” Núñez Ruíz. *Op. cit.* p. 102.

en la prensa fotografías del *Leng T'che* con el fin de canonizar al supliciado y ganar adeptos en oposición a los *boxers*.

A raíz de este fragmento, las intervenciones del grupo ponen en duda la figura reputada del cirujano: “El magnicidio, querido maestro, cometido o propiciado aun en aras de ideales sublimes, no deja de ser un delito grave.” (p. 36) Resaltemos que el apelativo “querido maestro” abandona el tono lisonjero del principio para adquirir uno irónico: el prestigio de Farabeuf se pierde debido a la conspiración. De esta forma, el reconocimiento al médico se transforma en un cuestionamiento sobre su calidad moral: “¿Se trata de un documento auténtico o simplemente pretendía usted, mediante el encubrimiento de su verdadera identidad y mediante una intriga jesuítica descabellada, acostarse con una monja en el más manido de los estilos de las novelas galantes?” (*Ídem*)

Estas preguntas suben de tono hasta llegar a recriminaciones francas sobre el sadismo de Farabeuf: “usted que se deleita disminuyendo, mediante sus afiladas cuchillas, la extensión del cuerpo humano”. (p. 71) Si bien estos comentarios se enfocan en la conducta del médico, sientan las bases de la imitación satírica del estilo racionalista del doctor Farabeuf.

En el texto, se plantean una serie de acontecimientos en los que predomina la incertidumbre. En este sentido, al ser reconocido por su lucidez, el médico es requerido con el fin de resolver el enigma: “Es necesario consultar a Farabeuf acerca de todo esto. Él podrá, sin duda, esclarecer este misterio. Su larga práctica en el esclarecimiento de cuestiones confusas será indudablemente de inestimable valor para nosotros en estas circunstancias.” (p. 90)

De esta manera, en su condición de médico, es decir, de hombre racional, Farabeuf pretende reconstruir los acontecimientos:

Para poder resolver el complicado rebus que plantea el caso, es preciso, ante todo, ordenar los hechos cronológicamente, desposeerlos de su significado emotivo, hacer, inclusive, antes de ese ordenamiento en el tiempo, un inventario pormenorizado de ellos, independientemente del orden en el que tuvieron lugar en el tiempo. (p. 60)

Por consiguiente, además de que el texto toma un cauce autorreferencial,<sup>396</sup> el doctor Farabeuf enfrenta las circunstancias como un acertijo que puede descifrarse a través de la razón. Para este propósito, recurre a disertaciones, que no son otra cosa que una enumeración minuciosa de los acontecimientos.

---

<sup>396</sup> En el capítulo III, “el discurso se torna autorreferencial en extremo; tanto es así que, más que los hechos acaecidos, lo que se intenta organizar es el discurso mismo. Por eso asistimos a una reconstrucción en la que el referente es el texto previo y no la realidad -así fuera una realidad ficticia-” Quesada. *Op. cit.* pp. 157 y 158.

En su condición de hombre racional, el doctor Farabeuf pretende encarar el misterio de manera analítica, esto es, descomponerlo en sus partes. Para el médico, la enumeración minuciosa tiene como fin organizar cada elemento a modo de premisas y, de éstas, obtener conclusiones. De esta forma, cada fragmento tomará un lugar y explicará su integración de manera congruente.

A pesar de esta inclinación por la razón, la enumeración minuciosa fracasa en su propósito de comprender los acontecimientos, pues sólo ofrece cuestiones circunstanciales. En un tono irónico, el grupo se encarga de señalar esta falla:

-No se puede negar que tiene usted el don de la recapitulación de los hechos. La claridad de su pensamiento es asombrosa. Los hechos, según la relación que de ellos ha hecho usted, encajan perfectamente unos dentro de otros, como las partes de una máquina. [...] Su pensamiento es lúcido. Yo me atrevería a llamarle después de esta descripción tan cristalinamente pormenorizada, “El Geómetra”, ¿le parece a usted bien? (pp. 64 y 65)

De esta forma, la lucidez de Farabeuf se pone en entredicho porque resulta incapaz de dilucidar el asunto. En este sentido, sus intentos se reducen a una verborrea que nada desentraña: “Nos aburre usted con sus descripciones pormenorizadas de la situación en la que nos encontramos. La situación es un hecho, no una idea que puede ser llevada y traída.” (p. 68) A pesar de los diferentes intentos de sacar conclusiones de sus enumeraciones minuciosas, sólo ofrece detalles banales. De esta forma, cuando el doctor Farabeuf diserta sobre lo ocurrido en Pekín, suelta un galimatías:

Pekín, día lluvioso; época del *ta han* del trigésimo séptimo año del ciclo sexagenario del *nion* o del Buey, bicentésimo sexagésimo primero de la instauración de la dinastía Ch’ing o Manchú, vigésimosexto año del reinado del Emperador Kuang-hau, regencia de la Emperatriz Viuda Tzu-hsi... (*Ídem*).

Por supuesto, el grupo se encarga de criticar su disertación: “Ese tipo de detalles ofrece poco interés.” (p. 77) No obstante, Farabeuf continúa con su perorata sobre sus antecedentes bibliográficos y sobre técnica fotográfica. (pp. 77-80). De esta forma, podemos observar cómo, a partir de los comentarios del grupo, se satiriza el estilo del *Précis de Manuel Operatoire*.

En resumen, *Farabeuf* establece un diálogo doble con el discurso médico. Por una parte, en un nivel intertextual de alusiones, se vincula con *Introducción de la medicina experimental* de Claude Bernard y, a su vez, con la novela experimental de Émile Zolá. Por otra parte, en un nivel hipertextual, se vincula con *Précis de Manuel Operatoire*. En específico, a través de dos mecanismos: la transformación y la imitación satírica.

## Bibliografía

- ALLEN, Graham. *Intertextuality*. Routledge. Londres. 2000.
- ARNAL VIDRIO, Karen. *La mirada posible: proceso fotográfico y ecfrasis en Farabeuf*. Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. Universidad Nacional Autónoma de México. 2016.
- BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza. Madrid. 2002.
- BARAJAS GARCÍA, José Miguel. “La escritura de Salvador Elizondo y su deuda con Mallarmé” en *Semiosis*. Tercera época. Volumen VII. Número 13. Enero-junio de 2011. pp. 105-128.
- BARTHES, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos” En *Análisis estructural del relato*. Ediciones Coyoacán. México. 2004.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Tusquets. Barcelona. 2002.
- BATIS, Huberto. “Adiós a Michèle Albán” en *Confabulario*. 23 de diciembre de 2017. Consultado el 7 de noviembre de 2018 en <http://confabulario.eluniversal.com.mx/adios-amich%D1%90ele-alban/>
- BATIS, Huberto. *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Col. Lecturas Mexicanas 71 Tercera Serie. México. 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. *Diarios íntimos*. Universidad de Murcia. Murcia. 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequeños poemas en prosa (El Spleen de París)*. Edimat Libros. Madrid. 1999.
- BECERRA, Eduardo. “Introducción” en Salvador Elizondo. *Farabeuf*. Cátedra. Madrid. 2000. pp. 13-79.
- BERISTAIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. Séptima Edición. Porrúa. México. 1995.
- BLOCH-MICHEL, Jean. *La Nueva Novela*. Guaradarrama. Madrid. 1967.
- BRUCE-NOVOA, Juan. “Entrevista con Salvador Elizondo”. *La Palabra y el Hombre*. Nueva época. Núm. 16, oct-dic. 1975. p. 54. Consultado el 7 de noviembre de 2018 en <https://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/4050/1/197516P51.pdf>
- BUBNOVA, Tatiana. “Problemas de la poética de Dostoieski: ¿Una filosofía de la novela, o la novela de una filosofía?” en Mijaíl Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski*. 3 ed. Fondo de Cultura Económica. Col. Brevarios 417. México. 2012. pp. 25-54.
- BUNGE, Mario. *Causalidad: El principio de causalidad en la ciencia moderna*. Universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires. 1978.
- CAMPOS, Marco Antonio. “Lo que escribo sólo tiene valor textual” en *Proceso*. 22 de octubre de 1977. Consultado el 7 de noviembre de 2018 en <http://www.proceso.com.mx/72379/lo-que-escribo-solo-tiene-valor-textual-elizondo>
- CARRILLO-ARCINIEGA, Raúl. “La violencia erótica del cuerpo femenino en *Farabeuf* o la crónica de un instante de Salvador Elizondo” En *Literatura mexicana* Vol. 17 No. 2, 2006. pp. 73-83.
- CARVAJAL, Juan. “Elizondo; nada se puede instaurar en el mundo sin un mito”. En *La cultura en México*. 23 de marzo de 1966. pp. II-V.
- CASTAÑÓN, Adolfo. “*Farabeuf*: Las dos caras del tostón” en Salvador Elizondo. *Farabeuf*. El Colegio Nacional. México. 2015. PP. 259-261.
- CUEVAS VELASCO, Norma Angélica. “La brevedad en el taller literario de Salvador Elizondo” en *Lejana: Revista Crítica de Narrativa Breve*. Número 9. 2016. Consultado el 7 de noviembre de 2018 en [https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/33586/76-290-2-PB\\_.pdf;jsessionid=F8DC78D7E767587B6F2B0950E91B17B5?sequence=1](https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/33586/76-290-2-PB_.pdf;jsessionid=F8DC78D7E767587B6F2B0950E91B17B5?sequence=1)

CUEVAS VELASCO, Norma Angélica. *El espacio poético en la narrativa: de los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo*. Universidad Autónoma Metropolitana. México. 2006.

CULLER, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Biblioteca de Bolsillo. Barcelona. 2000. pp. 57-70.

CURLEY, Dermot F. “El castillo de Marienbad o nueve sugerencias para leer *Farabeuf*” en *Casa del Tiempo*. Núm. 86. Consultado el 7 de noviembre de 2018 en [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/86\\_mar\\_2006/casa\\_del\\_tiempo\\_num86\\_66\\_69.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/86_mar_2006/casa_del_tiempo_num86_66_69.pdf)

CURLEY, Dermot F. *En la isla desierta: Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*. Aldus-UAM. México. 2008. pp. 101-136.

DEGUIN, Nicolás. *Curso elemental de física*. Vol. 1. Madrid. 1842.

DÍEZ DE URDANIVIA, Fernando. “Los caminos de Salvador Elizondo”. En “El Libro y la Vida” 50, supl. de *El Día* jun. 6, 1971. pp. 8-9.

DOMÍNGUEZ, Christopher. *Diccionario crítico de la literatura mexicana, 1955-2011*. Fondo de Cultura Económica. México. 2012.

DURÁN, Manuel. *Tríptico mexicano: Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Salvador Elizondo*. Secretaría de Educación Pública. México. 1973.

ELIZONDO, Salvador. “Introducción” En *Yi Ching: Libro de las mutaciones*. Trad. Malke Podlipsky Donatti. Lince. México. 1969. pp. XI-XVIII.

ELIZONDO, Salvador. *Antología personal*. Fondo de Cultura Económica. México. 1974.

ELIZONDO, Salvador. *Autobiografía precoz*. Aldus. México. 2000.

ELIZONDO, Salvador. *Cuaderno de escritura*. Fondo de Cultura Económica. México. 2000.

ELIZONDO, Salvador. *Farabeuf: Iconografía de una gestación*. Fotografías de Eugene Atget, Jerome Bougon, Salvador Elizondo Pani y Paulina Lavista. Edición conmemorativa por el cincuenta aniversario de su primera edición. El Colegio Nacional. México. 2015.

ELIZONDO, Salvador. *Farabeuf*. Fondo de Cultura Económica. México. 2009.

ELIZONDO, Salvador. *Narda o el verano*. Ediciones Era. México. 1977.

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

FARABEUF, Louis Hubert. *Précis de Manuel Opérateur*. Masson. París. 1889. Consultado el 7 de noviembre de 2018 en <https://archive.org/details/precisdemanuelo01faragoog>

FE, Marina. “*Farabeuf*, el libro de las mutaciones” En *Casa del tiempo* núm. 86, marzo 2006. pp. 70-74.

FENOLLOSA, Ernest. *Los caracteres de la escritura china como medio poético*. Edición y notas, Ezra Pound. Introducción y traducción, Salvador Elizondo. Universidad Autónoma Metropolitana. México. 1980.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Teodosio. “El problema de la 'escritura' y la narrativa hispanoamericana contemporánea” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 14. 1985. Consultado el 7 de noviembre de 2018 en <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI8585110167A/24196>

FLORES GALINDO, María de la Luz. “Inés Arredondo y el erotismo en el relato 'La Sunamita'” En *Iztapalapa*. Número 45. Enero-junio de 1999. pp. 279-292.

FONSECA GARCÍA, César Óscar. *Una conjetura sobre Farabeuf o la crónica de un instante*. Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. Universidad Nacional Autónoma de México. 2001.

GALVÁN, Fernando. "Intertextualidad o subversión domesticada: Aportaciones de Kristeva, Jenny, Mai y Plett" en *Intertextuality/Intertextualidad*. Editores: Mercedes Bengoechea Bartolomé. Ricardo Jesús Sola Buil. Servicio de Publicaciones. Universidad de Alcalá. Alcalá. 1997. pp. 35-77.

GARCÍA PONCE, Juan. "Crónica de una época y sus consecuencias" En Huberto Batis. *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Col. Lecturas Mexicanas 71 Tercera Serie. México. 1994. pp. 191-196.

GARCÍA RAMÍREZ, Fernando. "Salvador Elizondo: *the lonely crab*" en *Letras Libres*. Julio 2004. Consultado el 7 de noviembre de 2018 en <http://www.letraslibres.com/mexico/salvador-elizondo-lonely-crab>

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Lumen. Barcelona. 1989.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Taurus. Madrid. 1989.

GLANTZ, Margo. *Esguince de cintura*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Col. Lecturas Mexicanas Tercera Serie. Núm. 88. México. 1994.

GONZÁLEZ, Emiliano. "Salvador Elizondo: mi finalidad es realizar una escritura pura". En "La Cultura en México" 499, suplemento de *Siempre!* 949. 1 de septiembre de 1971. pp. II-IV.

GRAHAM, Charles Angus. *El Dao en disputa: la argumentación filosófica en la China antigua*. Fondo de Cultura Económica. México. 2012.

GRANET, Marcel. *El pensamiento correlativo chino*. Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana. México. 1959.

GUERRERO, Fernando. *Farabeuf a través del espejo: análisis del erotismo y las voces narrativas de la novela*. Casa Juan Pablos. Instituto Municipal del Arte y la Cultura. Durango. 2001.

GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luz Elena. *La escritura de la amputación o la amputación de la escritura: Análisis de Farabeuf o la crónica de un instante y una selección de cuentos de Salvador Elizondo*. Tesis doctoral. Colegio de México. México. 1984.

GUTIÉRREZ VILLAVICENCIO, Luis Andrés. *El tiempo en Farabeuf*. UNAM. Coordinación de Difusión Cultural. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial. México. 2013.

HALL, David L. Roger T. Ames. *Anticipating China: Thinking through the Narratives of Chinese and Western Culture*. Suny Press. Albany. 1995.

HÜTTINGER, Christine. "Farabeuf. Un transtorno" en *Tema y variaciones de literatura: La novela mexicana del siglo XX*. No. 20, semestre 1. 2003. pp. 269-282.

ITO SUGIYAMA, Gloria Josephine Hiroko. "Elizondo, Joyce y la nueva estética. Más allá de una ambigüedad alterada" En *Revista Fuentes Humanísticas*. Volumen 23. Número 42. UAM- A. División de Ciencias Sociales y Humanidades. México. 2011. pp. 149-167.

ITO SUGIYAMA, Gloria Josephine Hiroko. "Es.nob o ¿no es nuevo?" En *Tema y Variaciones de Literatura*. Número 25. 2005. p. 198. pp. 177-200.

ITO SUGIYAMA, Gloria Josephine Hiroko. "Farabeuf y su relación hipertextual" En *Temas y variaciones*. Número 20. 2003. pp. 283-310.

JARA, René. *Farabeuf: Estrategias de la inscripción narrativa*. Universidad Veracruzana. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Col. Cuadernos del Centro: 15. México. 1982.

JOSÉ VALENZUELA, Alan. *Farabeuf y la estética del mal: el tránsito entre realidad y ficción*. Ediciones Sin Nombre. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México. 2004.

KRAUZE, Enrique. "Las cuatro estaciones de la cultura mexicana" en *Vuelta*. Número 60. 1981. pp. 27-42.

- KRISTEVA, Julia. *El lenguaje, ese desconocido: Introducción a la lingüística*. Fundamentos. Madrid. 1999.
- KRISTEVA, Julia. *Semiótica I*. Fundamentos. Madrid. 1981.
- KRISTEVA, Julia. *The Kristeva Reader*. Columbia University Press. Nueva York. 1986.
- KWON TAE, Joung. "I Ching y creación poética" en *Vuelta*. Número 229. Diciembre de 1995. pp. 14-18.
- KWON TAE, Joung. *La presencia del I Ching en la obra de Octavio Paz, Salvador Elizondo y José Agustín*. Universidad de Guadalajara. 1998.
- LARA ANGUIANO, Gerardo. *Farabeuf: expresión literaria del hombre en crisis*. Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. UNAM. México. 2004.
- LARSON, Ross. *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo*. El Colegio Nacional. México. 1998.
- LLOPESA, Ricardo. "Orientalismo y modernismo" en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Número 25. Universidad Complutense de Madrid. 1996. pp. 171-179.
- MANZOR-COATZ, Lillian. "Problemas en *Farabeuf* mayormente intertextuales". En *Bulletin Hispanique*. Año 1986. Volumen 88. Números 3-4. pp. 465-476.
- MICHAELIS, Pierre. *Escritura, realidad y ficción en la novela: Salvador Elizondo y Juan Goytisolo*. Tesis de Licenciatura. UNAM. México. 1971.
- NEEDHAM, Joseph. *Science and civilization in China*. Cambridge University Press. Cambridge. 1956.
- NÚÑEZ RUIZ, David Roberto. *Creación y escritura en Farabeuf de Salvador Elizondo*. Tesis de Maestría en Letras. UNAM. México. 2013.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. En *Obras completas*. Vol. I. Fondo de Cultura Económica. México. 2014.
- PAZ, Octavio. "El signo y el garabato" en Salvador Elizondo. *Farabeuf*. El Colegio Nacional. México. 2015. pp. 205-213.
- PAZ, Octavio "Prólogo" en *Poesía en movimiento (México 1915-1966)*. Selección y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis. Siglo XXI. 13ª ed. México. 2004.
- PAZ, Octavio. "Salvador Elizondo en la Academia" En *Proceso*. Núm. 209. 2 de noviembre de 1980. Consultado el 7 de noviembre de 2018 en <https://www.proceso.com.mx/129766/salvador-elizondo-en-la-academia>
- PEÑA, Manuel. "El donoso y grande escrutinio o las caras de la censura" en *Hispania*. LXV/3, núm. 221. 2005. pp. 939-955 Consultado el 17/01/2019 en <http://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/view/127/129>
- PEREIRA, Armando. "La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana" en *Literatura Mexicana*. Volumen 6, número 1. 1995. pp. 187-212.
- PIMENTEL, Luz Aurora. "Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales" en *Poligrafías*. Núm. 4. 2003. pp. 205-215.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: Estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI. UNAM. México. 2002.
- PIMENTEL-ANDUIZA, Luz Aurora. "Qué es la literatura comparada y cómo se puede usar en la enseñanza de la literatura" en *Anuario de Letras Modernas*. Vol. 4. 1988-1990. pp. 91-107.
- QUESADA GÓMEZ, Catalina. *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX: Las prácticas metanovelescas de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso y Ricardo Piglia*. Arco. Madrid. 2009.
- QUEVEDO, Francisco de. *Vida del buscón Don Pablos*. Porrúa. Col. Sepan cuántos... 34. México. 1971.

- RACIONERO, Luis. *Oriente y Occidente: Filosofía oriental y dilemas occidentales*. Anagrama. Barcelona. 2001.
- RAJEWSKY, Irina O. "Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality" En *Intermedialités*. No. 6. Otoño. 2005. pp. 43-64.
- RICOEUR, Paul. *Sí mismo como otro*. Siglo XXI. México. 2006.
- REVELES ARENAS, Martha Patricia. *Una lectura del tiempo: un estudio comparativo de Farabeuf de Salvador Elizondo y Agua viva de Clarice Lispector*. Tesis de Maestría. UNAM. México. 2010.
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI. México. 2004.
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración II: Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Siglo XXI. México. 2008.
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración III: El tiempo narrado*. Siglo XXI. México. 2009.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por una novela nueva*. Seix Barral. Barcelona. 1973.
- RODRÍGUEZ, Adriana Azucena. *Las teorías literarias y el análisis de textos*. Universidad Nacional Autónoma de México. México. 2016. pp. 179 y 180.
- ROMERO PÉREZ DE LEÓN, Ana Laura. *Tiempo y memoria como procedimientos de construcción de Farabeuf de Salvador Elizondo*. Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. UNAM. México. 2016. p. 108.
- ROMERO, Rolando J. "Ficción e historia en *Farabeuf*" En *Revista Iberoamericana*. Volumen LVI. Número 151. Abril-Junio. 1990. pp. 403-418.
- ROMERO, Rolando J.. "Violencia, cuerpo y estética: El orientalismo y *Farabeuf* de Salvador Elizondo" en *Juan García Ponce y la Generación de Medio Siglo*. Ed. José Luis Rivas Vélez. Universidad Veracruzana. Xalapa. 1998. pp. 431-439.
- ROSAS, Patricia. Lourdes Madrid. *Las torturas de la imaginación*. Premia. México. 1982.
- RUSSELL, Bertrand. "Leyes causales psicológicas y físicas" en *Escritos básicos I*. Planeta-De Agostini. Barcelona. pp. 231-240.
- RUSSELL, Bertrand. *Los problemas de la filosofía*. Labor. Barcelona. 1980.
- SADA, Daniel. "La escritura obsesiva de Salvador Elizondo". *Revista de la Universidad de México*. Nueva época. Agosto 2009, No. 66. pp. 59-64.
- SAID, Edward. *Orientalismo*. Debolsillo. Barcelona. 2004.
- SAMPERIO, Guillermo. "La dualidad y Octavio Paz" en *Revista de la Universidad*. No. 576-577. Enero-febrero. 1999. pp. 43-47.
- SÁNCHEZ MEJÍAS, Rolando. "Salvador Elizondo: Crónica de un instante" en *Letras Libres*. Octubre 2006. Consultado el 7 de noviembre de 2018 en <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/cronica-un-instante>
- SARDUY, Severo. "Erotismos. Del yin al yang (sobre Sade, Bataille, Marmorì, Cortázar y Elizondo)" En *Obra completa*. Tomo II. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1999. pp. 1121-1137.
- SOSA, Víctor. *El Oriente en la poética de Octavio Paz*. Secretaría de Cultura. Gobierno del Estado de Puebla. Puebla. 2000.
- STANTON, Anthony (Selección y montaje de textos). "Octavio Paz por él mismo: 1954-1964" Consultado el 04 de marzo de 2019 en <http://www.horizonte.unam.mx/cuadernos/paz/paz5.html>
- TERESA, Adriana de. *Farabeuf: escritura e imagen*. Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Humanidades. México. 1996.
- TINAJERO, Araceli. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. Purdue University. Indiana. 2004.

TOLEDO, Alejandro. Daniel González Dueñas, "Un experimento en clave autobiográfica". *Revista de la Universidad de México*. Núm. 484, mayo de 1991. Consultado el 7 de noviembre de 2018 en [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/article/view/13370/14608](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/13370/14608)

TORNERO, Angélica. *El personaje literario: historia y borradura: Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Facultad de Humanidades. Miguel Ángel Porrúa. México. 2011.

TORO, Alfonso de. *Los laberintos del tiempo: Temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral de la novela contemporánea*. Vervuert. Frankfurt. 1992.

TORRES, Morelos. "El oficio crítico. Entrevista con Huberto Batis" En *Casa del tiempo*. Número 7. Mayo de 2008. pp. 2-9.

TYNIAOV, Iuri. "El hecho literario" en *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín: Polémica, historia y teoría literaria*. Vol. 1. Introducción y edición de Emil Volek. Fundamentos. Madrid. 1992. pp. 205-225.

VAN DIJK, Teun A. "La pragmática de la comunicación literaria" en *Pragmática de la comunicación literaria*. José Antonio Mayoral (comp.) Arco. Madrid. 1987. pp. 171-194.

VÁSQUEZ PONCE, Francisco. "La digresión en *Farabeuf* de Salvador Elizondo". *Memoria y literatura: homenaje a José Amezcuca*. Universidad Autónoma Metropolitana. México. 2005.

VEGA, María José. Neus Carbonell. *La literatura comparada: Principios y métodos*. Gredos. Madrid. 1998.

WAGNER, Peter. "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality - the State(s) of the Art(s)" en *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Walter de Gruyter. Berlín. Nueva York. 1996. pp. 1-39.

WILHEM, Richard. "Introducción" En *I Ching: El libro de las mutaciones*. Hermes. Buenos Aires. 1995.

WING-TSIST, Chan. "El espíritu de la filosofía oriental" en *Filosofía del Oriente*. Fondo de Cultura Económica. México. 1965. pp. 9-48.

XIRAU, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*. UNAM. México. 2002.

ZOLA, Émile. *El naturalismo*. Península. Barcelona. 1972.

ZOLA, Émile. *Yo acuso: La verdad sobre la marcha*. Tusquets. Barcelona. 2004.