

Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras

***Farabeuf*: expresión literaria del  
hombre en crisis**

Tesis que, para optar el título de  
licenciado en Lengua y Literaturas  
Hispánicas, presenta

Gerardo Lara Anguiano

Asesor de la tesis:

Dr. Bulmaro Reyes Coria

México, D.F., 2004



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

Nunca es tarde. . .

**A Luis y Eloísa:**

Consagrados en obra y honra, con mucho sacrificio, me han merecido de la vida abundantes bendiciones.

**Y todos sus hijos:**

Conmigo, siempre generosos.

**A José Luis:**

¡Tan lejos, pero siempre tan cerca!

**A Teresa, con más cariño aún que entonces:**

De quien un día, el misterio de la vida me reveló el futuro en su compañía.

**A Teresa y Paulina Damaris:**

De presencia tierna y promisoría.

**A Efraín y Socorro Bedolla:**

Cuando pedí ayuda me abrieron sin condiciones las puertas de su casa para que pudiera seguir estudiando.

**A Patricio y Marisa Bedolla:**

Su amor y comprensión me animaron siempre, no imagino el pasado, ni el futuro, sin su presencia, y juntos.

**A José y Guadalupe Jiménez:**

Por su invaluable apoyo pude asistir a la Universidad, no hubiera sido posible sin su ayuda.

Sin pretender omitir a todos aquellos que sé, con certeza, les alegra el buen término de este trabajo.

### **A mis maestros:**

Todos, de entrañable memoria, desde Paula, religiosa adusta y a quien debo las primeras letras en el Colegio Teresa Martín, hasta Gonzalo Celorio, lector y comentarista apasionado de quien recibí la postrera clase en la Universidad.

Juan Manuel Galaviz, quien leyendo, conmovido, el *Beatus ille* de Horacio, en voz alta y en latín –y sin que pudiera yo entender-, me descubrió el misterio cautivador –hasta el encanto- de la escritura. Francisco Alcaraz, quien leyendo a Jorge Manrique me enseñó que la poesía, por esencial –¡válgame la blasfemia!- es eterna y salva, como Dios. Jesús Paredes, quien leyendo con todo su entusiasmo juvenil y piadosamente a Juan Rulfo, me mostró el placer de la lectura y, sobre todo, me enseñó, como nadie, que se lee para ser feliz. Y Cirilo Martínez, quien afirmó, un día ya muy lejano, que a quien lee se le puede quitar –no lo garantizó- lo pusilánime. . .

### **A los amigos:**

Martín y Miguel, presentes por inseparables desde la infancia. Bulmaro, Guillermo, Francisco y José Luis, cuyo encuentro en el pasado es, todavía hoy, estima y disposición. Andrés y Miguel, quienes renunciaron a la escuela pero no a la reflexión y al estudio.

### **A mis compañeros de trabajo –también amigos-:**

José Luis, quien en su afán de entender y explicar con precisión –si eso es posible- cómo se cumple la vida más allá de los conceptos y a través de las palabras, me contagió su amor por los diccionarios. Javier, quien persistente y tenaz nunca ha dejado de ocuparse por el bien de los demás, ha sido ejemplo de entrega y amor al trabajo. Raúl, quien presente en momentos difíciles –a pesar de los propios-, ha sabido ser guía. Y Jorge, quien después de todo y a pesar de todo, nunca ha dejado de estar conmigo.

# Índice general

<b>1. Introducción</b>	<b>7</b>
1.1. Planteamiento y ubicación del problema . . .	7
1.2. El contexto literario hispanoamericano y <i>Farabeuf</i> . . . . .	8
1.3. <i>Farabeuf</i> y su propuesta literaria . . . . .	15
1.4. Nuestro análisis de <i>Farabeuf</i> . . . . .	21
1.5. Esbozo metodológico . . . . .	23
<b>2. Experiencia estética y análisis</b>	<b>26</b>
2.1. Experiencia estética: contemplación desinteresada . . . . .	26
2.2. Contemplación estética: una inmersión en el arte . . . . .	28
2.3. Lectura y crítica . . . . .	30
2.4. Nuestro método de lectura-análisis . . . . .	35
2.5. Alcances y límites de nuestro análisis . . . . .	37
<b>3. Salvador Elizondo y la literatura</b>	<b>41</b>
3.1. Concepto de literatura y Salvador Elizondo . .	41
3.2. Imposibilidad de una definición de literatura .	44
3.3. Arte y comprensión del mundo . . . . .	50
3.4. La esencia de la literatura: su por qué y para qué . . . . .	52
3.5. Literatura y trascendencia humana . . . . .	55
3.6. <i>Farabeuf</i> : literatura de la perplejidad . . . . .	56
3.7. El conflicto ontológico de <i>Farabeuf</i> . . . . .	61

<b>4. El hombre en crisis y <i>Farabeuf</i></b>	<b>63</b>
4.1. Concepto de hombre en <i>Farabeuf</i> . . . . .	63
4.2. El hombre en crisis, el <i>homo absurdus</i> : animal desequilibrado . . . . .	67
4.3. El agobio existencial del hombre en <i>Farabeuf</i> .	71
<b>5. La Novela del siglo XX y <i>Farabeuf</i></b>	<b>78</b>
5.1. El género de la novela y el hombre del siglo XX	78
5.2. Los géneros literarios y la novela . . . . .	83
5.3. El concepto de Novela . . . . .	86
5.4. <i>Farabeuf</i> y la novela . . . . .	91
<b>6. Conclusión</b>	<b>99</b>
<b>7. Bibliografía</b>	<b>110</b>
<b>8. Anexo</b>	<b>118</b>

# Capítulo 1

## Introducción

### 1.1. Planteamiento y ubicación del problema

Este análisis de *Farabeuf* pretende encontrar una explicación del fenómeno literario como una experiencia estética fascinante que, desde una visión personal de su autor sobre la vida y la literatura, manifiesta intensamente la existencia del hombre en crisis mediante el uso o la aplicación de determinados procedimientos narrativos. En la experiencia de ser hombre puede ocurrir el arte. A toda concepción de arte sigue un modo de hacer arte; a una concepción de novela corresponde un modo de hacer novela, de ser hombre.

Es fundamental definir, desde *Farabeuf*, los rasgos que caracterizan el ejercicio literario como experiencia existencial que afirma al hombre —tanto escritor como lector— en el hecho de la escritura —creación— y de la lectura —experiencia estética, contemplación—. Por lo tanto, la lectura-análisis de esta novela implica apreciar cómo nos acercamos a la literatura como un objeto estético; hacer consideraciones pertinentes

fundamentales sobre el hombre que expresa; y determinar las estrategias creativas que permiten, en *Farabeuf*, expresar con plenitud esa condición espiritual de la angustia del hombre en el siglo XX ante su propia finitud y contingencia.

## **1.2. El contexto literario hispanoamericano y *Farabeuf***

Desde la crisis como condición de lo humano, los escritores del siglo XX rompen los límites de la escritura porque las nuevas realidades del mundo rebasan las posibilidades de los géneros: la novela se transforma, la poesía se libera, el teatro se absurdiza.

No es nada nuevo afirmar que el valor literario de la novela en Occidente y en Hispanoamérica, en el siglo XX, tiene que ver con sus innovaciones narratológicas (forma —el cómo—) y temáticas (fondo —el qué—). Precisamente en este contexto de cambios formales y temáticos de la novela latinoamericana encontramos a *Farabeuf* que se constituye, con sus procedimientos artísticos y contenido, es decir, con su propuesta literaria, en una novela que revela un cambio radical en el horizonte literario y narrativo de México. En *Farabeuf* se expresa pleno el afán de la literatura hispanoamericana de los años sesentas, de encontrar en la búsqueda, tanto formal como temática, nuevas maneras de expresión literaria. Búsqueda que funda y justifica su esencia y su valor como obra de arte de acuerdo con la tendencia universal de la literatura del siglo XX. La tendencia universal concretizada en el rasgo que



imprime carácter a muchos movimientos artísticos y a la literatura del siglo XX: la renovación como búsqueda estratégica para innovar y transformar. Tendencia que se sintetiza en el deseo de superar las formas de expresión convencionales o no y que inauguraron las vanguardias estéticas en las tres primeras décadas del siglo XX. Las vanguardias son la exploración de esa dimensión de lo posible que constantemente se recrea. Elizondo, al reconocer el impulso crítico del grupo de los *Contemporáneos*, los deslinda de la “uniformidad gregaria” y del “acatamiento servil”<sup>1</sup> de los manifiestos vanguardistas, de los ismos; pero los afirma en su afán de renovar los procedimientos de la creación literaria. *Farabeuf* se afirma contundente en su propia búsqueda para convertirse en una muestra singular de la práctica artística. En el contexto literario en que se produce es evidente su excepcional diferencia.

La literatura hispanoamericana de esa época —la década del sesenta en el siglo XX— muestra, como nunca lo había hecho, una originalidad artística que le permite irrumpir con gran fuerza más allá de las fronteras que imponen la tradición, las regiones, las ideologías y la lengua. Broshwood la llama “década espectacular”<sup>2</sup> y afirma categóricamente que aunque en el futuro o en cualquier tiempo se publiquen excelentes novelas, “no es probable que creen un efecto tan dramático como el fenómeno de los años sesentas”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Cfr. Elizondo, *Regreso a Casa*, p. 10.

<sup>2</sup> Brushwood, *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, México, p. 11.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

Para Octavio Paz, aceleración y multiplicación, intensidad y extensión son rasgos característicos del impulso creador del espíritu de toda vanguardia que marca derroteros y abre nuevos caminos, como rasgos de la vanguardia que concretan el afán de la estética del cambio<sup>4</sup>. Rasgos que definen esencialmente el fenómeno literario de América Latina en los años sesentas, los años del *boom*. Entre este término onomatopéyico —bum— y el fenómeno cultural que describe —boom—, hay una equivalencia absoluta, el aspecto fónico simboliza intensamente la expansividad y la originalidad de la literatura hispanoamericana de esos años. La arbitrariedad del signo lingüístico —falta de motivo—, que sólo es aparente en las onomatopeyas, se impone entonces como una convención de la coyuntura histórica de la literatura en esta definición particular o síntesis cultural; los motivos culturales del término onomatopéyico *boom* son precisamente esos cuatro rasgos: aceleración y multiplicación, intensidad y extensión, términos que, a su vez, describen ampliamente la íntima esencia de aquel fenómeno así como sus efectos culturales. Con ellos se implican significados que le son intrínsecos a la literatura que se define con el término *boom*: desarrollo, cambio, reproducción, difusión, propagación, proliferación, dilatación, incremento, ensanchamiento, crecimiento, fuerza, energía, vehemencia, vigor, profundidad, poder, grandeza, penetración, poderío, potencia, ímpetu, brío, persistencia, firmeza, tenacidad, eficacia,

---

<sup>4</sup> Cfr. Paz, “El revés del dibujo”, en *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, pp. 161–210.

vastedad, amplitud, inmensidad, etc. El *boom* irrumpe portentosamente en la cultura de occidente para definirse como un movimiento impresionante que marca un hito en el desarrollo cultural hispanoamericano del siglo XX y que derrumbó para sus escritores las fronteras y limitaciones culturales de su espacio vital y de lenguaje.

La excelencia alcanzada por la narrativa de esa época nos permite reconocer una tradición que ha superado ya sus circunstancias para proyectar sus ficciones por encima del factor regional. El entorno regional, político y social, ya no es un condicionante para la obra del novelista. Roa Bastos dice que “tras la lenta anexión del contorno exterior, se consuma pues la anexión del mundo interior. Y esta dimensión agudamente dramática, en lucha con los enigmas del individuo, con la caótica y oscura condición humana...”<sup>5</sup>. En la creación artística contemporánea<sup>6</sup>, como en los sueños, dice Ernesto Sábato<sup>7</sup>, hay un primer impulso y es el de la introversión, el de la sumersión en lo más profundo del yo.

El determinismo imponente de la naturaleza o el contorno geográfico y político ya no son más un factor que marque las pautas de desarrollo en la literatura hispanoamericana. La narrativa de esa época propone fundamentalmente una inda-

---

<sup>5</sup> Roa Bastos, *Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual*, p. 19.

<sup>6</sup> La contemporaneidad la asumimos como el tiempo común en el que escribe Sábato *El escritor y sus fantasmas* (1963) y Elizondo *Farabeuf* (1965). Por tanto, entendemos que ese impulso artístico de la contemporaneidad implicó fundamentalmente dos décadas: 1960–1970.

<sup>7</sup> Cfr. Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, p. 21.

gación del hombre: “¿qué somos? ¿a dónde vamos?... ¿somos algo nuevo, se gesta aquí algo realmente original, en este caos de sangres y culturas? La literatura, esa híbrida expresión del espíritu humano que se encuentra entre el arte y el pensamiento puro, entre la fantasía y la realidad, puede dejar un profundo testimonio de este trance, y quizá sea la única creación que pueda hacerlo”<sup>8</sup>. Ese mundo interior de la introspección como necesidad espiritual de la autoconciencia para definirse en lo esencial es un mundo que se desborda en la literatura hispanoamericana de los sesentas.

La prolija capacidad de invención y de innovación de los escritores hispanoamericanos, que consolidaron este impulso creativo, proyecta al mundo una riqueza expresiva que sobrepasa la realidad para reconocerle su esencia alegórica. La alegoría no en el sentido más usual como representación concreta de una idea abstracta —esqueleto, guadaña, la muerte— sino como figura que conjunta elementos figurativos usados con un valor translaticio que permite hallar un sentido aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, el único que funciona, el sentido alegórico<sup>9</sup>. Y es así, porque sólo en ese nivel de expresión se puede manifestar el drama del hombre que se debate en un universo —ya no el entorno geográfico— problemático: en lo social, en lo político y, en última instancia, en lo metafísico<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Sábato, op. cit., p. 38.

<sup>9</sup> Cfr. Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, s. v. Alegoría.

<sup>10</sup> Cfr. Sábato, op. cit., p. 39.

Los escritores latinoamericanos que escriben entre 1940 y 1970 realizan una síntesis cultural propositiva que culmina magistralmente en los sesentas. De este afán nuevo, la visión de la realidad se enriquece por un enfoque múltiple; los escritores renuncian a la descripción lineal decimonónica y superficial del medio sociocultural e integran a su escritura la intención que explicita el interior humano, para abordar, de este modo, la realidad tan diversa y compleja, en su discontinuidad problemática y contradictoria con la que se reviste: el contorno socio-histórico de un continente subdesarrollado que oscila entre dos polos antagónicos, el de la revolución y el de la dependencia total<sup>11</sup>. El carácter mítico, lúdico, alegórico, legendario o simplemente cotidiano de las obras literarias de la época es un modo de reflejar esa realidad tan admirablemente compleja<sup>12</sup>. Ni la teología, ni la metafísica, ni la ciencia positiva aportaban ya un marco referencial al cual remitirse para entender el acontecer humano. Frente al sentido o destino de la humanidad amenazados —cataclismo nuclear—, son las imágenes alegórica o metafóricas las que con más eficacia ayudan a explorar el problema del sentido de la vida individual, del destino del hombre como individuo aislado, así como del

---

<sup>11</sup> La realidad hispanoamericana y sus vivas contradicciones eran un campo propicio para la pugna ideológica. Políticamente en el mundo entero se imponía la amenaza de la guerra fría que contraponía capitalismo-imperialismo-colonialismo a marxismo-socialismo-revolución. Paradojas que pusieron al borde de la extinción al género humano con el poder de las armas nucleares.

<sup>12</sup> Cfr. Bareiro Saguier, “Encuentro de culturas”, en *América Latina en su literatura*, pp. 39-40.

sentido o destino de la humanidad. “Nuestra literatura será la expresión de esa compleja crisis o no será nada”<sup>13</sup>.

Estos juicios críticos de la esencia y tendencias de la literatura hispanoamericana se cumplen cabalmente en *Farabeuf*. Salvador Elizondo, como otros de su tiempo, aniquila en la literatura la lógica en que el factor regional tiene influencia práctica en las ficciones. Su discurso artístico se impone la exigencia de la fascinación alegórica para maravillarse en la recreación literaria del hombre, inmerso y casi perdido, en el intrincado mundo de la conciencia y de las obsesiones eróticas. Un punto de partida para acercarse a *Farabeuf* es definir su literatura como exploración de espacios internos o como una novela erótica<sup>14</sup>. Su novela se constituye en un ejemplo preclaro del ideal literario que proclama una transformación radical, se convierte en una obra única porque tiene poco de común con las de su género y época. La novela de Elizondo es, por esta razón, un desafío apasionante para cualquier lector o para el crítico que con afanes de dilucidar su belleza se enfrente a los recovecos de su imagería. De este modo, *Farabeuf* es una singular manifestación del espíritu creativo que impulsó a los escritores en esa época excepcional del *boom* latinoamericano.

---

<sup>13</sup> Sábato, op. cit., p. 38.

<sup>14</sup> Cfr. Durán, “Salvador Elizondo” en *Tríptico mexicano*, p. 139.

### 1.3. *Farabeuf* y su propuesta literaria

Nuestro texto sobre *Farabeuf* es un pretexto para poder exhibir, en este análisis, la resolución tan compleja de los usos artísticos que manifiestan la incertidumbre o angustia ante la urgencia de ese tiempo de darle una respuesta al sentido de la existencia. La literatura como ejercicio espiritual no es ajena a los signos de su tiempo, los expresa intensamente: ¿es la razón o la sinrazón, el espíritu o el cuerpo, la voluntad o el instinto, el amor o la pasión, la agresión, el pecado, el sexo. . . , el deseo de la muerte o la libertad el ingrediente fundamental de la vida?

El sentido de la vida es un problema realmente serio en la literatura como reflexión humana; pero ¿cómo responder a su apremiante búsqueda de respuesta para darle sentido? Elizondo ha escogido el camino de la alegoría como creación extrema que tiene necesariamente que dar una respuesta. Desde los recursos formales, la respuesta en *Farabeuf* es una experiencia artística de intrincados laberintos discursivos y alegóricos que atropellan la capacidad evocadora del lector. Su respuesta resulta confusa y ambigua, enmarcada en la concepción tradicional de la narrativa; sugestiva, evocadora y fascinante desde su propuesta de innovar el hecho narrativo, la literatura, para expresar al hombre de la época, al hombre en crisis, al hombre problemático, al *animal desequilibrado*. Desde el fondo esencial del contenido, *Farabeuf*, más que una respuesta a esas inquietantes preguntas, se convierte en un enigma

que interroga y escudriña siempre, sobre todo, las actitudes presentes y el pasado: ¿qué significación tienen los actos presentes?, ¿qué significación tiene el pasado? ¿El hombre ha de contemplarlo en sus rasgos más significativos para asumirlo o desligarse de él, en su búsqueda de identidad y verdad? Verdad e identidad como contenidos fundamentales de la existencia. La historia ofrece el contenido, la sabiduría y las señales indicadoras de la existencia<sup>15</sup>; el sentido de la misma se asume desde la propia historia, una historia del siglo XX que concibe al hombre como un ser finito, “arrojado al mundo” y continuamente afectado por situaciones problemáticas y angustiantes<sup>16</sup> que se resumen en el absurdo<sup>17</sup>.

Ante la perplejidad existencial del presente no hay sino necesidad de búsqueda. Ése es uno de los dilemas fundamentales que en *Farabeuf* se concretizan en un ejercicio discursivo que exige esclarecimiento, porque definir su afán es encontrar, también, el sentido del futuro como contenido de vida, el futuro como posibilidad de ser (el futuro como eternidad): la existencia del hombre tiene un significado. Recordar el pasado como historia —la personal con sus múltiples relaciones

---

<sup>15</sup> Salvador Elizondo elige, como epígrafe para el primer capítulo, una cita de E. M. Cioran que dice: “La vie n’a de contenu que dans la violation du temps” (La vida tiene contenido, solamente en la violación del tiempo).

<sup>16</sup> Cfr. Reale, “El existencialismo”, en *Historia del pensamiento filosófico y científico*, vol. 3, pp. 527–554.

<sup>17</sup> “L’obsession de l’ailleurs, c’est l’impossibilité de l’instant; et cette impossibilité est la nostalgie même” (La obsesión, es por otro lado, la imposibilidad de un instante. Y esta imposibilidad es la nostalgia en sí misma). Ver epígrafe del Capítulo 1.



y facetas— es darle sentido al drama de la existencia; pero recordar el pasado no como la suma de aconteceres sino a partir del concepto borgiano —Borges dice haberlo leído en los teólogos— de “que la eternidad no es la suma del ayer, del hoy y del mañana, sino un instante, un instante infinito, en el cual se congregan todos nuestros ayeres... todo el presente y todo el incalculable porvenir o los porvenires”<sup>18</sup>. Con esta “teología” —con el entrecomillado nos referimos a esa sintomática erudición de Borges: tanto sabe lo de otros que, al citarlos, los renueva porque sus lecturas significan transformación e íntima posesión— Borges sabe y asume que el problema de la eternidad es un asunto de los “teólogos”. Efectivamente, tratar el asunto de los atributos de Dios es objetivo de la teología, pero que él aplica en función de su interés vital, a la literatura: “Sólo la literatura nos salva de la muerte; aunque sea por un instante, nos da la eternidad”<sup>19</sup>. Ante el silencio y el olvido de la muerte está la obra inmortalizadora de la creación literaria. Esta “teología” que asume Borges en su poética, es la misma de Salvador Elizondo; éste ha afirmado que el

poeta, o es un hombre que se enfrenta a la eternidad momentáneamente, en cuyo caso vive o concreta, mediante el lenguaje, imágenes o sensaciones, o bien eterniza el instante viviendo las imágenes o las sensaciones en el lenguaje, un lenguaje

---

<sup>18</sup> Borges, “Mi prosa”, en *La Jornada Semanal*, Nueva Época, No. 67, 16 de junio, 1996, p. 5.

<sup>19</sup> Esta interlocución la pone Rafael Olea Franco en boca de Borges en una entrevista imaginaria. Ver “Un encuentro inesperado” en *La Jornada Semanal*, Nueva Época, No. 67, 16 de Junio, 1996, p. 9.

que por ser el hecho mismo de la creación y la creación misma de su personalidad es el cumplimiento de una aspiración de máxima universalidad. Este ha sido, en términos de ideas estéticas, el proceso que yo mismo he seguido o he intentado seguir en mi obra<sup>20</sup>.

Todavía es más intensa y dramática esta experiencia porque el anhelo de absoluto y eternidad se enfrenta, de antemano, a la frustración y porque el hombre está condenado a la muerte. Pero, a pesar de esa frustración y condena, la experiencia literaria y artística son

algo así como una absurda metafísica de la esperanza<sup>21</sup>.

Evocar mediante el lenguaje las imágenes y las sensaciones del pasado, acotadas de explicaciones —los supuestos métodos adivinatorios y los principios filosóficos del taoísmo— y conjeturas, es para Elizondo un recurso que reduce el drama existencial limítrofe entre temporalidad y eternidad, vida y muerte. El hecho de la escritura eterniza “el instante”. Cada lectura recrea otra vez el momento vivido. Pero, para el hombre actual, nada está resuelto, ante la realidad recreada del pasado hay que reconocer el futuro, y por tanto sólo queda la perplejidad, la incertidumbre. Recordar o imaginar prodigiosamente ese instante que abarca y cifra la suma del tiempo es el punto de partida de la novela de Salvador Elizondo y el

---

<sup>20</sup> Elizondo, *Autobiografía*, pp. 24-25.

<sup>21</sup> Sábato, op. cit., p. 17.

motivo fundamental de su desarrollo. El párrafo inicial del Capítulo I de *Farabeuf* dice:

*¿Recuerdas...? Es un hecho indudable que precisamente en el momento en que Farabeuf cruzó el umbral de la puerta, ella, sentada al fondo del pasillo agitó las tres monedas en el hueco de sus manos entrelazadas y luego las dejó caer sobre la mesa. Las monedas no tocaron la superficie de la mesa en el mismo momento y produjeron un leve tintineo, un pequeño ruido metálico, apenas perceptible, que pudo haberse prestado a muchas confusiones. De hecho, ni siquiera es posible precisar la naturaleza concreta de ese acto. Los pasos de Farabeuf subiendo la escalera, arrastrando lentamente los pies en los descansos o su respiración jadeante, llegando hasta donde tú estabas a través de las paredes empapeladas, desvirtúan por completo nuestras precisiones acerca de la índole exacta de ese juego que ella estaba jugando en la penumbra de aquel pasillo. Es posible, por lo tanto, conjeturar que se trata del método chino de adivinación mediante hexagramas simbólicos. El ruido que hacían las tres monedas al caer sobre la mesilla lo hace suponer. Pero el otro ruido, el ruido quizá de pasos que se arrastran o de un objeto que se desliza encima de otro produciendo un sonido como el de pasos que se arrastran, escuchados a través de un muro, bien puede llevarnos a suponer que se trata del deslizamiento de la tablilla indicadora sobre otra tabla más grande, surcada de letras y de números: la ouija. Este método adivinatorio, tradicionalmente considerado como parte del acervo mágico de la cultura de Occidente, contiene, sin embargo, un elemento de semejanza con el de los hexagramas: que en cada extremo de la tabla tiene grabada una palabra significativa: la palabra SI del lado derecho y la palabra NO del lado izquierdo. ¿No alude este hecho a la dualidad antagónica del mundo que expresan las líneas continuas y las líneas rotas, los yang y los yin que se combinan de sesenta y cuatro modos diferentes para darnos el significado de un instante? Todo ello, desde luego no hace sino aumentar la confusión, pero tú tienes que hacer un esfuerzo y recordar ese momento en el que cabe, por así decirlo, el significado de toda tu vida. Alguien, tal vez ella, balbució o profirió unas palabras en una lengua incomprensible inmediate-*

*te después que se produjo el tintineo de las monedas al caer en la mesa. El nombre de ese que está ahí en la fotografía, un hombre desnudo, sangrando, rodeado de curiosos, cuyo rostro persiste en la memoria, pero cuya verdadera identidad se olvida. . . El nombre fue lo que ella dijo. . . tal vez. . .*

¿Hacia dónde vamos? La historia se proyecta siempre hacia el futuro. ¿Cuál es su fuerza motora: el azar o el libre albedrío; la voluntad divina o la voluntad del hombre; la razón o las fuerzas ajenas a la persona, el instinto, el subconsciente, la economía, la tecnología, la política? Todas estas cuestiones encierran un misterio y no encuentran una respuesta en la narrativa de *Farabeuf*. Sólo hay necesidad y exigencia tenaz de buscar la respuesta —el sentido de la existencia, de la historia—; búsqueda como obsesión que termina en la perplejidad de saber que la respuesta está en el hecho artístico que se recrea en el interior de uno mismo, o en el hecho literario que concretiza una transgresión y protesta contra lo irreversible<sup>22</sup>: el pasado ya vivido e inmortalizado en la escritura, pero que sin embargo es también incertidumbre; el juego perceptivo

---

<sup>22</sup> El epígrafe inicial de la novela es una cita de E. M. Ciorán sobre la nostalgia. Dice: “Toute nostalgie est un dépassement du présent. Même sous la forme du regret, elle prend un caractère dynamique: on veut forcer le passé, agir rétroactivement, protester contre l’irréversible. La vie n’a de contenu que dans la violation du temps. L’obsession de l’ailleurs, c’est l’impossibilité de l’instant; et cette impossibilité est la nostalgie même”. Nuestra traducción: “Toda nostalgia es un rebasar el presente. Aún bajo la forma del arrepentimiento, toma un carácter dinámico: se desea forzar el pasado, actuar en forma retroactiva, protestar contra lo irreversible. La vida tiene contenido solamente en la violación del tiempo. La obsesión, por otra parte, es la imposibilidad de un instante; y esta imposibilidad es la nostalgia en sí misma”. Probablemente la obsesión a la que se refiere Ciorán es la perturbación anímica producida por una idea fija; idea que con tenaz persistencia asalta la mente.

—el ruido de las monedas, los pasos de Farabeuf— conduce a una realidad supuesta, incierta. Develar el misterio del pasado implicará entonces no sólo la experiencia de angustia del futuro, de lo posible, sino sobre todo, la experiencia todavía más intensa de la existencia cumplida —porque ya se vivió— pero no dilucidada. La literatura no explica, comparte la existencia; al que escribe —al autor— le va la vida en ello: al escribir existe; al que lee —al lector— le va la vida en ello: al leer existe.

#### 1.4. Nuestro análisis de *Farabeuf*

El propósito de este análisis es llegar a definir, en esa búsqueda de nuevos horizontes narrativos y temáticos de la literatura de los años sesentas, los procedimientos artísticos y su estrategia en *Farabeuf*, y cómo éstos influyen de una manera fundamental no sólo en la comprensión del texto mismo, sino también en la razón que le da sentido como obra de arte. Desde esta perspectiva, *Farabeuf* expresa intensamente, con el imbricado uso discursivo y sus procedimientos, la experiencia de la crisis y el conflicto existencial del hombre occidental. La literatura como expresión del mismo hombre no puede ser ajena a la crisis; la literatura de la postmodernidad<sup>23</sup> se hace y se enjuicia desde la crisis; pero no de la crisis de nuestro tiempo; más

---

<sup>23</sup> El postmodernismo realiza un reconocimiento a las tendencias sociales y culturales que han prevalecido en la cultura occidental (capitalista) y se caracteriza por una dislocación y fragmentación; un interés por las imágenes, lo superficial y lo efímero; y un rechazo a la tradicional búsqueda de unidad, realidad, orden y coherencia subyacentes en todos los fenómenos.

bien, de la crisis de la esencia del hombre de nuestro tiempo. Elizondo en su novela cumple con el estatuto del arte literario de nuestro tiempo, en el que confluyen el acto de leer, escribir, recordar, imaginar, razonar y soñar en armonía para crear un mundo de invención que invita al juego tanto como a la reflexión profunda<sup>24</sup>. El desarrollo de este trabajo de investigación y sus conclusiones pueden cooperar, de este modo, al reconocimiento de la literatura mexicana y especialmente de *Farabeuf*, al señalar algunas pautas para su comprensión.

Comprensión y acercamiento eclécticos al fin, porque nuestra lectura de *Farabeuf* es muchas lecturas, y se convierte en un juicio estético que, como en el concepto de Kant, “no postula la aprobación de cada cual (pues esto sólo lo puede hacer uno lógico universal, porque puede presentar argumentos); sólo exige a cada cual esa aprobación como un caso de la regla, cuya confirmación espera, no por conceptos, sino por adhesión de los demás”<sup>25</sup>. Con esto, no rechazamos la discordancia, la admitimos como motivo que induce a la reflexión. En fin, en orden a la benevolente aprobación, vale el análisis a sabiendas de que este juicio sobre la obra de Salvador Elizondo concretiza ciertos valores estéticos ganados en una actitud particular de entrega a su lectura, a la literatura. La aprehensión o comprensión de una obra artística está sujeta a una multiplicidad de factores; sin embargo, la propia obra artística, por sí y en sí misma, ha de manifestar su trascendencia e importancia.

---

<sup>24</sup> Oviedo, “El estatuto borgiano” en *La Jornada Semanal*, Nueva época, No. 67, 16 de Junio, 1996, p. 6.

<sup>25</sup> Kant, *Crítica del juicio*, p. 218.

Cómo descubrirla es una experiencia enriquecedora que siempre requiere esfuerzo. Estas páginas concretizan uno.

### 1.5. Esbozo metodológico

Para nuestra investigación partimos de este planteamiento fundamental: ¿qué es la literatura? Creemos necesario reconocer las coordenadas que delimitan al fenómeno o hecho literario inmerso en una situación o época de crisis. Asimismo, asumimos en nuestro trabajo lo que Ortega y Gasset<sup>26</sup> concibe como crisis: una forma fundamental que puede adoptar la estructura de la vida humana y lo que la manifiesta. Por tanto, refiere el concepto de crisis a lo que la vida histórica tiene de cambio. De este modo la crisis es un peculiar cambio histórico. El término ‘crisis’ designa y acentúa entonces una situación nueva y los problemas que plantea. La ‘crisis’ pretende identificar esa situación difícil y comprometida —expuesta al riesgo— en la cual una “realidad” emerge de una etapa “normal” para ingresar en un ámbito nuevo donde reina la confusión, la desorientación, la desconfianza o la desesperación. Estas categorías no son mera expresión de las crisis individuales sino del modo de ser de una época en que el hombre en sentido genérico ha abandonado o ve amenazada sus convicciones previas y se debate en la incertidumbre; es por tanto un tiempo en que el hombre vive “perdido, azorado, sin orientación”, creando o inventando nuevos significados.

---

<sup>26</sup> Cfr. Ortega y Gasset, “Cambio y Crisis”, en *En torno a Galileo*, pp. 41–49.

Alfonso Reyes dice que el primer paso hacia la teoría literaria es establecer el deslinde entre la literatura y la no-literatura, no en orden a definir su estructura sino sus coordenadas, su situación en el campo de los ejercicios del espíritu. Requerimos, por tanto, antes de hablar de literatura, saber a qué nos referimos con el término literatura<sup>27</sup>. Nuestra intención no es hacer teoría literaria, sino tener conciencia del valor del ejercicio de la apreciación (crítica) literaria como una contemplación artística desinteresada. En nuestro análisis teoría y crítica literarias se implican mutuamente. Desde la teoría se definen y estudian los principios de la literatura. Desde la crítica se estudian obras concretas de arte o de sus autores<sup>28</sup>. Salvador Elizondo define la doble posibilidad de la crítica como una

tarea redundante y descabellada<sup>29</sup>;

redundante porque su finalidad

es la de demostrar la proposición axiomática implícita en toda obra de arte<sup>30</sup>;

y descabellada porque es

un empecinamiento lúdico emparentado con ciertos heroísmos expedicionarios<sup>31</sup>;

---

<sup>27</sup> Cfr. Reyes, *El Deslinde*, pp. 21–23.

<sup>28</sup> Cfr. Wellek y Warren, “Teoría, crítica e historia literarias”, en *Teoría literaria*, pp. 149–161.

<sup>29</sup> Elizondo, “Sofía Bassi y los continentes del sueño”, *Cuaderno de escritura*, p. 99.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>31</sup> *Ídem*.



la crítica como un viaje de exploración que al aventurarse en interpretaciones y esclarecimientos corre el riesgo de perderse, de extraviarse. En

toda perdición (el juicio crítico descabellado) hay un encuentro de dos mundos cuyo carácter esencial no es más que el de su otredad<sup>32</sup>;

la otredad es

esa realidad situada más allá del límite en que termina el mundo desde el que nosotros tratamos de adivinar un más allá [...], el otro mundo [...], el mundo de todo aquello cuya substancia es su inexplicabilidad<sup>33</sup>.

El crítico es el que puede traducir de un modo distinto o con un nuevo procedimiento su impresión ante las cosas bellas<sup>34</sup>, como una experiencia artística que implica una relación íntima entre un objeto estético —la obra de arte— y un sujeto. La grandeza de esta relación depende en gran medida de dos factores: primero, el propio espíritu que animó al artista en ese impulso creador y que nos puede impactar o cautivar a través del objeto artístico; y segundo, la capacidad del sujeto-lector para ir al encuentro de la propuesta del artista, de su afán de aventura.

---

<sup>32</sup> Ídem.

<sup>33</sup> Ídem.

<sup>34</sup> Wilde, *El Retrato de Dorian Gray*, p. 11.

## Capítulo 2

# Experiencia estética y análisis

### 2.1. Experiencia estética: contemplación desinteresada

Acercarnos al arte en cualquiera de sus formas (literatura, música, danza, pintura, escultura, arquitectura, cine) significa tener una experiencia estética. Este encuentro con el arte y su belleza —contemplación desinteresada— es motivo para que se establezca una relación que involucra, tanto a la obra de arte con todos los elementos que la componen, como al sujeto que se acerca a ella en una actitud de entrega y de búsqueda. Así, el sujeto, ante la obra de arte, puede establecer una relación tan intensa y amplia como lo desee. Describir conscientemente la vinculación o enlace entre un sujeto y una obra de arte puede convertirse, de este modo, en un análisis que supere el comentario superficial. En esta lógica, se entien-

de que a mayor intensidad en la relación con una obra de arte habrá más posibilidad de hacer un análisis rico en reflexiones y argumentos que presenten esa experiencia de encuentro. De este modo, para involucrarse con una obra de arte, se requiere ser consciente de que, más allá de un ejercicio intelectual o académico, el arte es una experiencia gozosa que implica la libertad como capacidad de decidir vivirla y la voluntad como deseo de lograr la mayor intensidad en esa experiencia de encuentro. Salvador Elizondo concibe que una obra de arte es como una puerta, al trasponer el umbral vamos

hacia la tierra franca de la sensibilidad pura<sup>1</sup>

o por la cual

el delirio nos invade<sup>2</sup>.

El impulso creador lleva al artista a la concreción de una obra. El intento del lector y del crítico para descubrir su belleza, y por tanto su valor, ha de llevarnos más allá de una mera apreciación que impacte o agrade los sentidos<sup>3</sup>. Y no, por ser un ejercicio contemplativo, nos permitiremos caer en juicios triviales o en conclusiones arbitrarias y sin fundamento; nuestro análisis es un ejercicio de recreación fundado en ese afán sincero de encuentro con el arte. Sólo Borges pudo darse la libertad de la arbitrariedad porque cuando se recurre a las fuentes que lo inspiraron se descubre que al leerlas e interpretarlas, él puso

---

<sup>1</sup> Elizondo, *op. cit.*, p. 101.

<sup>2</sup> *Ibíd.*

<sup>3</sup> Cfr. Hartmann, “El contemplar y el agrado”, en *Estética*, pp. 75–89.

tanto (o más) de él como de ellos, y así les dio una nueva significación... la huella de su lectura es profunda y personalísima. Tanto que a veces puede resultar arbitraria, pero esa arbitrariedad termina siendo un rasgo positivo, pues con ella Borges elabora algo que ya es inconfundiblemente suyo. Sus lecturas son formas de apropiación y de invención refleja<sup>4</sup>.

## 2.2. Contemplación estética: una inmersión en el arte

Desde este acercamiento a una obra, como experiencia estética contemplativa, es fundamental en nuestro análisis la distinción que hace Nicolai Hartmann al concebir que toda obra de arte está constituida de un primer término y de un trasfondo. Estos dos niveles están conformados por seis estratos de profundidad; a medida que aparecen se descubre lo más excelso y trascendente de la vida humana.

*Del primer plano:*

1. *El nivel de lo sensible:* es el objeto real que afecta mediante sus cualidades sensibles nuestros sentidos. En el caso de la literatura, el lenguaje, la palabra; el objeto real —el texto— desde el hecho de la escritura y la lectura como actos que se insertan en un proceso de comunicación: emisor–mensaje–receptor.

---

<sup>4</sup> Oviedo, op. cit., p. 6.

*Del trasfondo:*

1. *El nivel de la maestría en el manejo de los recursos del artista:* la cualidad y las características en el manejo del material sensible y su técnica (el lenguaje literario, la forma genérica) que permite aparecer todo lo perceptible en el hombre.
2. *El nivel de lo vital:* la transmisión del valor de la vida; es decir, qué tanto el artista con su habilidad y capacidad de dominio de la materia y técnica —el lenguaje y el género— es capaz de presentarnos una realidad viva, la existencia.
3. *El nivel del interior humano:* el que exhibe la interioridad del hombre, la individualidad, al hombre existiendo realmente.
4. *El nivel del ideal de hombre:* qué tanto se expresa el ideal de hombre: su esencia y sus rasgos. En este nivel se percibe y aparece la esencia del hombre más allá de sus rasgos interiores individualizados.
5. *El nivel de lo “generalmente humano”:* en el que se muestra lo que atañe a toda la humanidad en la misma plenitud e intensidad, al hombre que trasciende la historia. Edipo es hoy todavía todos los hombres de cualquier latitud —occidental u oriental, del sur o del norte— que como él viven hoy el drama de su propio destino y lo seguirán viviendo porque es condición humana.

La contemplación artística es como encontrarse con el mar, admirarlo y navegarlo es sorprendente y maravilloso (primer nivel); pero lo es todavía más cuando se hace una inmersión (segundo plano) para descubrir las riquezas de su profundidad. El reto de toda experiencia estética y de análisis es ahondar y definir hasta qué nivel de expresión llega una obra de arte<sup>5</sup>. Hartmann nos permite distinguir con su esquema analítico, que busca estudiar el fenómeno estético individualizado en las obras de arte, cómo la fascinación y contemplación en *Farabeuf* se cumplen desde el primer término: el hombre “extrañado de sí mismo” se cumple en la perplejidad de la escritura. Intencionalmente *Farabeuf* es un discurso —mensaje— que no busca la eficiencia de la comprensión comunicativa porque busca expresar al hombre que, ante la existencia, vive la perplejidad como condición humana: forma y fondo se corresponden. A la perplejidad existencial le corresponde una escritura que busca impactar la habilidad comprensiva.

### 2.3. Lectura y crítica

Realizamos nuestro acercamiento a *Farabeuf* desde la visión dinámica que concibe la literatura como una experiencia artística de diálogo: “El creador propone y el público (auditor, lector, etcétera) responde con sus reacciones tácitas o expresas”<sup>6</sup>. El hecho estético ocurre cuando el lector abre el libro y no precisamente como una experiencia definitiva, sino siempre

---

<sup>5</sup> Cfr. Hartmann, “La estructura del objeto estético”, en op. cit., pp. 90–155.

<sup>6</sup> Reyes, *El Deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, p. 17.

cambiante; “. . . es dable afirmar que cada lectura de un libro, que cada relectura, cada recuerdo de esa relectura, renuevan el texto; un buen lector revive la obra; y ella en cada lectura es otra y la misma. El texto es el cambiante río de Heráclito”<sup>7</sup>. Nos concebimos como lectores navegantes de ese fluctuante río. El fenómeno literario implica la participación necesaria del lector, tanto que el mismo Borges afirma que “la poesía es el encuentro del lector con el libro, el descubrimiento del libro”<sup>8</sup>. La poesía —el arte— no existe, sino hasta el momento en que se concreta en la experiencia estética del lector, así como se concretizó en el momento de la experiencia estética del escritor, momento en el que el artista concibe la obra<sup>9</sup>. Para Borges no hay textos absolutos, pero el hombre posee en su afán de crecer intelectualmente el atrevimiento y la inteligencia abierta y lista para estudiar no sólo la inteligencia de otros sino también la estupidez de otros, las supersticiones de otros<sup>10</sup>. También Alfonso Reyes desde la visión teórica afirma que el fenómeno literario es una fenomenografía del ente fluido. En esta mudanza incesante, en este mar de fugaces superficies, no es dado trazar rayas implacables. Nuestro viaje se desarrolla a través de regiones siempre imprecisas<sup>11</sup>, y Salvador Elizondo dice que

media un interminable abismo de significados entre la  
página y la mirada del lector; un abismo tan vasto

---

<sup>7</sup> Borges, “La poesía”, en *Siete noches*, p. 102.

<sup>8</sup> Ídem, p. 106.

<sup>9</sup> Ibídem.

<sup>10</sup> Cfr. Borges, “La Cábala”, en op. cit., pp. 125–139.

<sup>11</sup> Reyes, op. cit., p. 23.

como el que se abre entre el escritor y la cuartilla<sup>12</sup>.

Hablar de la experiencia literaria como un acto dinámico implica reconocer que el producto de nuestro análisis, es decir, la reacción expresa, forja una imagen propia que subrayará necesariamente los factores que vitalizan nuestra propia experiencia, que se convierte en un ejercicio de crítica literaria. Práctica que, sin pretender ser exacta, reconoce, en tal ejercicio, un proceso de crecimiento y cambio en el que el texto es el catalizador fundamental para alcanzar la plenitud de una experiencia literaria.

La crítica es esencial a la creación literaria. No sólo forma una parte de ella, sino que también la hace posible. Pero es algo más que un método o un modo de conocimiento. Así como la ficción literaria no puede ser reducida a sus puras técnicas expresivas y siempre hay en ella una dimensión que las trasciende, de igual modo la crítica no puede ser confinada a un mero ejercicio de investigación. Toda gran crítica supone, obviamente, un método, sólo que este método es una relación personal con la obra. Tras todo método existe asimismo un sistema de ideas, pero éstas no operan como categorías permanentes: están en función particular de la obra y de la experiencia que ella suscita<sup>13</sup>.

Reconocemos también que ningún análisis literario puede convertirse nunca en un instrumento primordial, y mucho menos

---

<sup>12</sup> Elizondo, "Teoría mínima del libro", en *Cuaderno de escritura*, p. 10.

<sup>13</sup> Sucre, "La nueva crítica", en *América Latina en su literatura*, pp. 259-275.



infalible, para dilucidar o explicar la obra, o para profundizar en la cultura literaria. Para el arte de leer mejor, de gozar mejor y de comprender la naturaleza del placer que se siente al leer, nunca habrá un concepto capaz de describirlo<sup>14</sup>, sino la obra misma. “El ‘sentido estético’ es algo que hay que percibir: no algo que hay que ‘imaginar’, ‘representar’ o ‘reflexionar’. No es algo que requiera otra función de la mente más que la de una atenta y extasiada entrega al acto de percibir”<sup>15</sup>. “Si tuviera que elegir entre el destino de ser un hombre que sabe cómo y por qué una cosa es eso que llamamos ‘bella’, y el de saber lo que es sentir, creo que elegiría la última, con la reserva mental de que este conocimiento, si fuera posible (y me temo que no sea ni tan siquiera concebible), me revelaría en seguida todos los secretos del arte”<sup>16</sup>.

De este modo, nuestro análisis implica un reconocimiento preclaro del concepto de literatura del cual partimos para definir los principios que nos ayudarán al estudio concreto de la obra de Salvador Elizondo, porque como “toda obra literaria, como todo ser humano, tiene sus características individuales; pero también comparte propiedades comunes con otras obras de arte, lo mismo que todo hombre comparte determinadas características con la humanidad”<sup>17</sup>.

Así la crítica literaria, junto con la historia literaria, “in-

---

<sup>14</sup> Cfr. Mounin, *La literatura y sus tecnocracias*, p. 148.

<sup>15</sup> Ramírez Cobián, “La fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty como estética”, en *Revista de Filosofía*, año, XXVIII, num. 84, p. 332.

<sup>16</sup> Paul Valéry, citado por Ramírez, Mario Teodoro, op. cit., p. 332.

<sup>17</sup> Wellek y Warren, op. cit., p. 22.

tentan caracterizar la individualidad de una obra, de un autor, de una época o de una literatura nacional, pero esta caracterización sólo puede lograrse en términos universales sobre la base de una teoría literaria”<sup>18</sup>.

No pretendemos, sin embargo, abordar el estudio de un caso particular de la literatura, considerando que la investigación literaria sea una ciencia positiva que deba asumir el rigor del método científico, ni tampoco caer en el extremo de la “intuición” o de la “apreciación” emocional plenamente subjetiva o arbitraria. Pero tampoco pretendemos alcanzar el ideal de la comprensión objetiva e impersonal que puede resultar ilusorio. La presencia del sujeto cognoscente es imposible de eliminar; nuestra verdad tiene consistencia en el hecho de tomar conciencia de cómo esta presencia no debe considerarse más que como un inconveniente o una imperfección. Sí existe la posibilidad de que haya prejuicios deformantes, pero, asumiéndolos conscientemente, podemos eliminarlos. No es verdad que, al comenzar la empresa del conocimiento—interpretación de un texto, lo ideal sea partir de una condición de absoluta objetividad<sup>19</sup>.

Ciencia o arte, tanto la literatura como la crítica literaria implican actividad creadora<sup>20</sup>, y así nuestra investigación pretende realizar un análisis literario coherente en sus argumentos. Queremos afirmar, en nuestro estudio particular, el carácter personal de la “comprensión” literaria y de la “indi-

---

<sup>18</sup> *Ibíd.*

<sup>19</sup> Cfr. “Fracaso del ideal positivista”, en *Diccionario teológico interdisciplinar I-II*, pp. 1041–1042.

<sup>20</sup> Cfr. Wellek y Warren, *op. cit.*, p. 19.

vidualidad” de la obra que es objeto de nuestro análisis<sup>21</sup>.

Georges Mounin propone, ante la necesidad de explicación de un texto, elevar a rango de derecho la libertad de acercamiento personal a una obra<sup>22</sup>. La lectura, la comprensión y la crítica de los textos literarios es así el ejercicio voluntario que culmina en un caso específico de comunicación coherentemente articulada en orden a ciertos presupuestos previos, no como dogmas, sino como ideas que enriquecen nuestra visión particular. Nuestra lectura es muchas lecturas precisamente en ese ámbito de la resonancia cultural; imbricados procesos de la conciencia implican en la lectura otras ideas a partir de otras muchas lecturas. El arte hace vibrar al mismo tiempo las fibras afinadas de la sensibilidad (estética) en relación íntima a las demás facultades y cualidades emotivas del hombre. En nuestra experiencia literaria o ejercicio crítico, tanto percepción como juicio estético conciernen a las relaciones del hombre con el mundo y a la formación de la personalidad humana; es decir, a las relaciones del hombre consigo mismo, a la constitución de su yo a través de las múltiples experiencias en el tiempo, a su historia personal, a su periplo literario.

#### **2.4. Nuestro método de lectura—análisis**

En nuestro afán por identificar los procedimientos artísticos y su estrategia para expresar al hombre problemático, no nos limitamos a la búsqueda de las reglas esenciales que constitu-

---

<sup>21</sup> Ídem, p. 22.

<sup>22</sup> Cfr. Mounin, op. cit., pp. 46–54.

yen la estructura formal de la obra analizada ni pretendemos sujetarnos a dogmas específicos. Sin ignorarlas, acudimos a nosotros mismos, a nuestra libertad y creatividad, al mundo de lecturas que aquí y allá hemos hecho.

De este modo, por ejemplo, por tomar dos casos y establecer comparaciones, de las propuestas de análisis literario nos identificamos más con el afán de la nueva crítica (*new criticism*) que con la propuesta del formalismo ruso. Aceptamos la necesidad de determinar la especificidad literaria, pero no conforme a la propuesta de hacerlo con métodos científicos y empíricos, sino a través de un método distinto del de las ciencias naturales. Ante la negación de que el arte carece de una teleología —que no hay causas finales— aceptamos, del criticismo, que la singularidad literaria se revela sólo a través de una ideología humanística que da testimonio de lo permanente y esencial acerca de la naturaleza humana. Oponemos a la descripción formalista del primero, sin negarla y aun recurriendo a ella, el valor de una actitud evaluativa: el arte en vez de suma de sus procedimientos formales acentúa la oposición entre las funciones emotivas y evocativas del lenguaje literario y la función cognoscitiva<sup>23</sup> (sin negar que el arte es también una forma de aprehender y de explicar la realidad).

En nuestro estudio también nos acercamos a la propuesta de Merleau-Ponty, que aprecia lo mismo tanto la experiencia estético artística, el impulso creador, la creación, como la experiencia perceptiva, la contemplación artística, el acer-

---

<sup>23</sup> Cfr. Alcázar, “La nueva crítica norteamericana”, en *Acta poética*, núm. 8, otoño de 1987, pp. 135–163.

camiento íntimo, y propone que entre ellas hay igualdad y correspondencia, es decir, “mutua elucidación”; no hay ruptura entre una y otra, pero tampoco mera identidad. Para él, la experiencia —la creación y la contemplación artísticas— es, antes que otra cosa (imaginación, reflexión, sentimiento), actividad de nuestros sentidos, acción corporal y acto perceptivo”<sup>24</sup>; así, el arte pone siempre ante nuestros ojos la experiencia originaria del mundo, que, de otro modo, quedaría en el olvido. Es decir, el arte —y por tanto la literatura— “es tanto expresión como medio fundamental de comprensión... de nuestra experiencia primordial del mundo”<sup>25</sup>.

## 2.5. Alcances y límites de nuestro análisis

Al abordar la definición de literatura nos llevará necesariamente a perfilar una síntesis de nuestra visión antropológica y el concepto de hombre que se pone de manifiesto en *Fara-beuf*. La literatura como expresión humana encierra en sí un mundo complejo que le exige al hombre —al autor, al lector— una concepción sobre él mismo, sobre su universo. Desde esta perspectiva, la literatura no puede ser ajena a la inclusión de ideas y actitudes de una época. Ideas y actitudes que acrecientan el valor artístico de una obra al darle cohesión, razón de ser<sup>26</sup>. En esta reflexión hacemos evidente una circunstancia fundamental: como lectores y como críticos, somos conscientes de nuestras deficiencias para abordar y enfrentarnos con

---

<sup>24</sup> Teodoro Ramírez, op. cit., p. 334.

<sup>25</sup> Ídem, p. 337.

<sup>26</sup> Cfr. “Literatura e ideas”, en Wellek y Warren, op. cit., pp. 132–148.

el arte y los objetos estéticos, y considerando las dificultades, abordamos el problema del arte —de nuestra novela— como una huida hacia otras áreas, en las que aparentemente no es tan difícil reconocer los valores artísticos particulares de una obra. Desde esta posición, nuestra aparente salvación consiste precisamente en el amplio mundo de las ideas, de las ideas como síntesis cultural del hombre reflejado en su quehacer. Dice Roman Ingarden que los valores extra-artísticos y extra-estéticos, morales, pedagógicos, de tipo social o de cultura general son eventuales o de naturaleza secundaria en una obra de arte, y que el tomarlos en cuenta en la crítica literaria habla de la insuficiente educación para tratar de una manera adecuada con el arte y los objetos artísticos. Por tanto, abordar la crítica a partir de estos valores extra-artísticos o extra-estéticos es salvar esa dificultad por medio de una huida del arte hacia otras áreas<sup>27</sup>.

Para nuestra visión literaria, es fundamental la opinión de Alfonso Reyes de que “la literatura recoge la experiencia pura de lo humano”<sup>28</sup>, entendiendo la “experiencia pura de lo humano” como la experiencia común a todos los hombres, en oposición a la experiencia limitada de ciertos conocimientos específicos —la no literatura—. Y la experiencia más común a todos los hombres es el hecho mismo de la existencia y sus múltiples relaciones. La literatura constituye de este modo “una inmensa memoria de la humanidad [...] que fija lo verda-

---

<sup>27</sup> Cfr. Ingarden, “El estudio de investigación pre-estético de la obra de arte literaria”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, pp. 45-54.

<sup>28</sup> Reyes, op. cit., p. 33.

dero y fabrica lo maravilloso. Es el producto de innumerables conciencias que se interrogan y quieren explicar el mundo”<sup>29</sup>.

Nuestro trabajo implicará también un reconocimiento de los principios y rasgos genéricos del texto analizado. Desde esta perspectiva precisamos el lugar que ocupa la obra en la tradición novelística. El quehacer literario y el hacerse hombre se cumplen en la novela al configurarse en uno de los géneros literarios de carácter más abierto que ponen de manifiesto el complejo universo existencial de la historia de nuestro tiempo.

Sobre la base de nuestra reflexión y análisis de la definición de literatura, de nuestro concepto de hombre y del marco genérico en que se ubica, abordaremos la obra a partir de dos premisas. La primera, de carácter muy general, señala que la obra literaria tiene dos aspectos: es al mismo tiempo un discurso y una historia. Según nuestro propósito de análisis no son sólo los acontecimientos referidos el fin primordial del arte o de la literatura sino también y fundamentalmente, en el caso de *Farabeuf*, el modo en que se presentan (texto, narración). Tenemos así, la necesidad de identificar qué tipos de discurso (descripción, narración, diálogo, monólogo) conforman la propuesta literaria de este texto de Elizondo. La segunda premisa apunta que, en la obra, los elementos que la constituyen tienen un sentido —función—, en tanto que tienen la posibilidad de integrarse en un sistema propio, la obra misma; es decir, si determinados procedimientos artísticos logran un lugar preponderante en la obra, van a constituirse en elementos esenciales para explicarla.

---

<sup>29</sup> Bourneuf, *La novela*, pp. 29–30.

Delimitando aun más el objeto de análisis en nuestro trabajo de investigación, a partir de un concepto de literatura y de hombre, nos referiremos a los tipos de discurso (diálogo, narración, descripción, monólogo) mediante los cuales Elizondo estructura su obra las implicaciones que tienen en la percepción y apreciación de la misma y, por tanto, del hombre del siglo XX.

Analizando nuestro material, tenemos como fuente primaria de estudio el texto mismo, la novela de Salvador Elizondo, *Farabeuf*. Como fuentes de apoyo o secundarias, una infinidad de textos teóricos que abarcan desde estudios más generales —teoría de la literatura— hasta estudios más particulares —teoría de la novela, los tipos de novelas, análisis del discurso literario, técnicas narrativas, desarrollo de la novela, etcétera—. Entre éstos, incluiremos también los estudios o ejercicios críticos ya existentes sobre la obra de *Farabeuf*, y la obra en general de Salvador Elizondo.

Nuestra investigación partirá pues del análisis de dos conceptos necesarios: literatura y hombre. Luego, abordará el carácter genérico de la obra, para después centrarse en los procedimientos artísticos como texto literario. Por último, abordaremos el fenómeno del uso del lenguaje en *Farabeuf*. Estaremos entonces en la posibilidad de reconocer, en nuestras conclusiones, la importancia y validez de la singular propuesta estética de *Farabeuf* en la tradición literaria a la que pertenece.



# Capítulo 3

## Salvador Elizondo y la literatura

### 3.1. Concepto de literatura y Salvador Elizondo

Connivencia<sup>1</sup> metodológica: el ser<sup>2</sup> de la literatura es el hombre. Escribir es voluntad de ser, vocación de ser. Salvador Elizondo cuando aborda el asunto de la autocrítica literaria se pregunta:

¿es la obra otra cosa que lo que somos nosotros?<sup>3</sup>

—en plural porque es un asunto planteado a los escritores—.

Elocuentemente, Octavio Paz, de otro modo, ha dicho lo mis-

---

<sup>1</sup> Connivencia en plenitud de significado: disimulo o tolerancia en el ejercicio crítico, confabulación superior acerca de las transgresiones que cometen los subordinados contra las reglas o las leyes bajo las cuales viven.

<sup>2</sup> Entendemos que el término ‘ser’ designa aquella perfección por la cual algo es ente; es decir, aquella esencia que hace que algo sea lo que es, que exista y pueda ser nombrado. En virtud de su esencia la literatura es literatura.

<sup>3</sup> Elizondo, “La autocrítica literaria” en *Teoría del infierno*, p. 194.

mo: “la palabra del poeta se confunde con su ser mismo. Él es su palabra”<sup>4</sup>. Con el término ‘poeta’ Paz no sólo se refiere al creador de poesía, sino también implica en el sentido más amplio a todo creador de objetos bellos a partir del lenguaje. Salvador Elizondo afirma que

la substancia de la poesía no son las meras palabras de que está hecho el poema, sino el sentimiento vital que lo inspira<sup>5</sup>.

¿Qué es la literatura? Predicamos entonces: la literatura es ‘expresión’ del hombre. Dice Borges que de las doctrinas —conceptos— sobre la literatura, la de Benedetto Croce es la “menos perjudicial” al considerar la idea de que la “literatura es expresión”; y para Croce, sigue diciendo Borges, el lenguaje —la literatura es expresión porque está hecha de palabras— es un fenómeno estético<sup>6</sup>. La esencia del lenguaje no es su referencia a la realidad, sino su capacidad expresiva que habla del encuentro del hombre con la realidad que evoca o nombra a través del lenguaje: él mismo. El idealista Humbolt consideraba que la lengua es una continua creación del espíritu humano, por tanto es una *enérgeia* (un producir) y no un *ergón* (producto); con el término griego *enérgeia* buscaba destacar la energía creadora de la lengua, aún más de la posibilidad de lengua literatura<sup>7</sup>. Desde la lengua como producto todo texto sería siempre unívoco.

---

<sup>4</sup> Paz, *El arco y la lira*, p. 45.

<sup>5</sup> Elizondo, *Autobiografía*, p. 23.

<sup>6</sup> Cfr. Borges, Jorge Luis, “La poesía”, en *Siete Noches*, p. 102.

<sup>7</sup> Cfr. Reale, “La lingüística: W. Von Humbolt” en *Historia del pensamiento filosófico y científico*, vol. 3, pp. 349–352.

Salvador Elizondo en su *Autobiografía*, evidencia y conciencia de su persona, afirma que en alguna etapa de su vida (¿infancia?, ¿adolescencia?, ¿juventud?, no lo dice) la escritura germinó como una urgencia para expresarse, para dialogar consigo mismo; urgencia que más tarde

cristalizaría plenamente con la forma de un destino literario<sup>8</sup> (completamos: ser escritor).

Elizondo, al referirse al mundo de sus lecturas significativas, dice de Baudelaire:

con los años he llegado a la conclusión que este espíritu apasionadamente inteligente encerraba a su vez, como las cajitas chinas, el espíritu de un moralista y éste el de un poeta y el espíritu del poeta al del hombre esencial<sup>9</sup>.

La literatura para Salvador Elizondo es un acto reflejo en el que el hombre se expresa o se encuentra expresándose a sí mismo. Por tanto, ‘escritor’ es un término que, desde la perspectiva del ejercicio literario de Elizondo, requiere una precisión para la que necesita acuñar desde la etimología griega γράφω una nueva palabra: ‘grafógrafo’. El escritor es entonces un grafógrafo que mediante el acto de la escritura se descubre a sí mismo como la imagen que interpuesta entre dos espejos se proyecta repitiéndose, el hombre se contempla escribiéndose infinitamente:

*Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver*

---

<sup>8</sup> Elizondo, op. cit., p. 35.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, pp. 37–38.

*que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo*<sup>10</sup>.

El hombre se contempla expresándose a sí mismo en el acto de la escritura. Éste es el juego solipsista de la literatura de Salvador Elizondo: la perplejidad existencial del hombre viéndose a sí mismo hasta la fascinación.

### **3.2. Imposibilidad de una definición de literatura**

Más allá de lo que etimológicamente significa el término literatura —lo que ha sido plasmado por medio de la letra— el problema de su naturaleza y esencia, de su definición, se complica al considerar su por qué, su para qué y su cómo. Precisamos y reiteramos, la literatura promueve la expresión del hombre —íntegro— en “cuanto es humano”<sup>11</sup>, es decir, la expresión de experiencias comunes a todos los hombres. La no literatura privilegia en especial alguna faceta del hombre que puede ser científico, historiador, político, filósofo, teólogo, etc. En la literatura hay plenitud de encuentro con el ser del

---

<sup>10</sup> Elizondo, *El grafógrafo*, p. 9.

<sup>11</sup> Cfr. Reyes, op. cit., pp. 17–36.

hombre, no se limita a la experiencia de ciertos conocimientos específicos, aunque pueda incluirlos; nada que sea humano le es ajeno (parafraseando a Terencio). Definir al hombre sería, pues, dar respuesta al qué y al porqué de la literatura. Pero “parece que el hombre, cuando vuelve la atención sobre sí mismo, no acaba nunca de saber en qué consiste esa mismidad”<sup>12</sup> aunque sí pueda definirse como filósofo, teólogo, político o historiador. La no literatura se limita a mostrar la experiencia humana reducida a conocimientos específicos, a abstracciones especializadas en aspectos concretos, con propósitos prácticos o intelectuales; la literatura, por su carácter artístico, a la general experiencia humana. El texto literario puede incluir el rasgo exclusivo del lenguaje técnico y especializado, pero éste, jamás puede por sí mismo alcanzar la riqueza expresiva de aquél; el contexto en el que puede incluirse en alguna obra literaria justificará su empleo. Tomemos tres ejemplos de *Farebeuf*, los párrafos 61 y 62 (la numeración es nuestra) del Capítulo 2 (págs. 54 y 55) y un fragmento del párrafo en el Capítulo 3 (págs. 57–58):

Párrafo 61:

*Y entonces me abandoné a su abrazo y le abrí mi cuerpo para que él penetrara en mí como el puñal penetra en la herida. . .*

---

<sup>12</sup> Nicol, *La idea del hombre*, p. 11.

Párrafo 62:

*... 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 derecho, sino también en el caso de que no haya hecho usted más que descubrir el deltoidees 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?*

Fragmento:

*... el tiempo que pudo haber durado el acto anteriormente nombrado (coito) —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 “... *quo ad feminam, emissio inter vaginam coitum est*”.*

Es innegable en el párrafo 61 el carácter expresivo —alegórico o literario—: el dolor infringido en la “entrega amorosa” como culmen (coito). ¿Qué es lo que hace a la experiencia de la entrega amorosa una experiencia dolorosa? ¿la apatía, frialdad, o indiferencia del amante?, la respuesta en la interpretación, en este momento, no importa; lo que buscamos es exhibir, a través del símil, el “dolor incisivo” de una experiencia amorosa que no ha sido plena: “como el puñal penetra en la herida...”. Ésa es la riqueza expresiva del lenguaje literario que “dice” más allá de lo que los términos unívocamente jamás podrían decir. La “entrega amorosa” no es ni puede ser como una operación quirúrgica descrita fríamente con exactitud por el procedimiento de un manual quirúrgico (el párrafo 62) o la impasible descripción del coito en una declaración ministerial con fines inobjetables de precisión jurídica. Por su carácter expresivo el párrafo 61 es por sí mismo un ejemplo de texto literario, expresión de un estado afectivo de una mujer agredida; los otros, por sí mismos, jamás y sólo contextualizados por la intención del autor tienen valor literario. La literatura no reduce las palabras a su significado abstracto, busca comunicar algo más rico, íntimo, evocador; algo más próximo a la experiencia vital de todos los hombres. De esta capacidad esencial de la literatura brota toda obra para reflejar una experiencia vital plena con todas sus potencialidades implicadas. La palabra ‘puñal’ ya no denota un objeto externo de la realidad objetiva; connota la forma de un sentimiento humano: el dolor más íntimo, tan intenso como el dolor físico infringido por una instrumento punzante.

En la literatura hay un interés constante en el ser del hombre como contenido esencial que subsiste en formas expresivas. Formas expresivas concentradas en sí mismas, las palabras; material que se conforma en esencia del ser del hombre, la literatura. Para Borges, “cada palabra es una obra poética”<sup>13</sup>. A los fines prácticos e inmediatos de la palabra —la comunicación, el habla— se opone la intención ordenadora y estética de la literatura. Debe admitirse así que el carácter referencial del lenguaje y la palabra —su rasgo denotativo porque indica y señala la realidad— nunca es absoluto y siempre aportará “un algo más” —su rasgo connotativo porque relata, explica, caracteriza—. Los formalistas rusos y estructuralistas lo llamarían un “desvío” de la lengua establecida, normal, ordinaria, corriente, práctica, común; su problema entonces, para establecer la esencia de la literatura, es explicar qué es esa “lengua común”. Sin embargo, creemos que adjetivando el lenguaje o la lengua (literaria, común, práctica) aniquilamos su riqueza expresiva.

El lenguaje literario como desvío de la lengua establecida reduciría la actividad creadora de la literatura a la habilidad lingüística del escritor: su capacidad para seleccionar, permutar y combinar palabras; la literatura sería entonces la “gran habilidad” para proyectar el eje paradigmático de la selección y permutación, sobre el eje sintagmático de la combinación<sup>14</sup>. Sin embargo, la literatura implica más que la habilidad de

---

<sup>13</sup> Borges, op. cit., p. 104.

<sup>14</sup> Cfr. Jakobson, “El carácter doble del lenguaje”, en *Fundamentos del lenguaje*, pp. 105–111.



seleccionar y combinar palabras.

La literatura —la palabra— como todo arte “es expresión de impresiones, no expresión de la expresión”<sup>15</sup>. El hecho expresivo de pronunciar o escribir la palabra ‘hombre’ puede suscitar “un algo más” que su referente, como intencionalmente lo hacen las metáforas de Pascal: “ángel y bestia”, “monstruo incomprensible”, “cloaca de incertidumbre y error”, “gloria y oprobio del universo”; o como lo refiere Elizondo mismo en *Farabeuf* (pág. 91):

*realidad inquietante.*

El análisis de la esencia de lo literario debe hacerse entonces de la posibilidad expresiva que implica fundamentalmente la intención del escritor, que, como tal, se plasma o cristaliza en una frase o texto: la literatura expresa al hombre y lo que éste es.

Los límites de la literatura, entonces, se fugan a la razón. La literatura y el arte en general forman parte de ese límite del que habla Nietzsche, “el límite de la sabiduría de donde está desterrada la lógica”<sup>16</sup>; su esencia vital se expande hasta donde se lo permite su potencial expresivo, que involucra al artista —al escritor— y al espectador —al lector— como seres humanos. La literatura como arte, en este sentido, es una creación para integrar el ser del hombre; al dominio de la literatura pertenece todo lo que forma la vida humana en su

---

<sup>15</sup> Cfr. Croce, “La intuición y el arte” en *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Buenos Aires, Nueva Visión, p. 97.

<sup>16</sup> Nietzsche, *El origen de la tragedia*, p. 89.

posibilidad de ser o de no ser: cuerpo, alma, espacio, tiempo, sucesos, abstracciones, conflictos, acciones, destinos, etc. Ante el ideal de definir la literatura, nos encontramos con el problema de la naturaleza del arte que desemboca, finalmente, en un conflicto metafísico y epistemológico: el sujeto–hombre frente al cosmos. ¿Qué es el arte?, ¿apariencia, imitación, representación, reflejo, intuición de la realidad? Múltiples han sido las respuestas en la historia del pensamiento. Para Platón es apariencia; para Aristóteles, mimesis (imitación); para Kant, representación que implica placer; para Croce, intuición que forma la interioridad del hombre; para Levi–Strauss, un sistema de signos cuya función es significar algo; para Marx, una práctica y medio de objetivación y afirmación del hombre<sup>17</sup>; para Rubén Bonifaz Nuño, vínculo esencial de comunicación<sup>18</sup>. La literatura es sencillamente el hombre expresándose a sí mismo en su posibilidad de “ser hombre”; cuando el hombre se expresa, es.

### 3.3. Arte y comprensión del mundo

El arte no busca responder a los ideales de la razón en su impulso cognoscitivo de ordenar el mundo para entenderlo o explicarlo, y, sin embargo, “es una continua victoria de la conciencia sobre el caos de las realidades exteriores”<sup>19</sup>.

El lenguaje —¿y qué es la literatura si no lenguaje?—,

---

<sup>17</sup> Cfr. Sánchez Vázquez, “Qué es el arte”, en *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. pp. 39–120.

<sup>18</sup> Bonifaz Nuño, *Tristeza de amor en Carlos Pellicer*, p. 10.

<sup>19</sup> Reyes, *La experiencia literaria*, p. 91.

para Cassirer, es una de las formas fundamentales de la comprensión del mundo y está en la base de cualquier presupuesto general del conocimiento; al hablar del lenguaje es inevitable hablar del conocimiento de la realidad. Para este filósofo, el lenguaje se convierte en el instrumento espiritual fundamental en virtud del cual progresamos del mundo de las sensaciones al mundo de la intuición y la representación. Es decir, los conceptos y signos no son reflejo de un objeto, o una realidad objetiva —para Borges es erróneo suponer que el lenguaje corresponde a la realidad<sup>20</sup>— o una configuración determinada del mundo, sino que son una manifestación espiritual fundamental que los revela. Para él, cada forma simbólica —el mundo conceptual del conocimiento, el mundo intuitivo del arte, del mito o del lenguaje— es una síntesis del mundo y del espíritu del ser humano. Borges afirma categóricamente que con la literatura se aprehende —en el sentido filosófico de concebir— “esa cosa tan misteriosa que llamamos realidad”<sup>21</sup>.

Pero no es solamente la realidad objetiva y positiva de los sentidos y de la ciencia la que está incluida en el texto literario y su comprensión del mundo. Ese misterio de la realidad al que se refiere Borges implica lo que Salvador Elizondo llama “el otro mundo”, el que está constituido de todo aquello cuya sustancia es su inexplicabilidad: los muertos, los locos, los recuerdos, la fantasía, los sueños, los mitos, la noche y el oráculo; y sólo

la poesía, la religión, el rito, la embriaguez, el dra-

---

<sup>20</sup> Cfr. Borges, op. cit., p. 102.

<sup>21</sup> Ídem.

ma, todas las palabras, el arte<sup>22</sup>.

nos comunican con la

otredad de éste o con la realidad del otro mundo<sup>23</sup>.

Cuando los datos, dice Alfonso Reyes<sup>24</sup>, son innumerables o prácticamente ilimitados porque desbordan de lo existente a lo posible, entonces entra en acción la literatura; si son escasos y basta con descubrirlos y explicarlos, la historia; si excesivos pero captables por la observación y puedan ser reducidos a generalizaciones y leyes, la ciencia. La historia, dice Reyes, es como una llovizna escasa; la ciencia, una verdadera lluvia; la literatura, en cambio, es un “chubasco asolador, por donde... el universo se viene encima”<sup>25</sup>. Aunque no es afán de la literatura comprender al universo, lo expresa. Al hacerlo, la literatura que tiene una naturaleza totalizadora (todo lo incluye) es “una inmensa ventana desde donde se contempla la vastedad del mundo”<sup>26</sup>.

### **3.4. La esencia de la literatura: su por qué y para qué**

Sin embargo, la esencia de una obra literaria es su ficción, es decir, su ilusión de realidad, su efecto sobre el lector a

---

<sup>22</sup> Cfr. Elizondo, op. cit., p. 100.

<sup>23</sup> Ibídem.

<sup>24</sup> Cfr. Reyes, “Cuantificación de los datos”, en *El Deslinde*, pp. 139–158.

<sup>25</sup> Reyes, op. cit., p. 145.

<sup>26</sup> Ibídem, p. 409.

modo de una interpretación convincente de la existencia, del mundo, del “hombre expresado”. La literatura no reproduce experiencias, nos da la ilusión de experiencias; nos da una ilusoria apariencia de vida.

De este modo, la literatura es paradoja: mentira y verdad. Es la “verdad sospechosa” dice Alfonso Reyes<sup>27</sup>; Elizondo dice que

la novela es la ciencia de la mentira y de la invención de pasiones<sup>28</sup>.

Una mentira demostrada en su propia verosimilitud como un medio para crear ilusión de realidad hasta confirmar lo que Juan José Arreola ha dicho: “la realidad y la fantasía se confunden a tal grado que yo mismo no puedo fijar sus límites”<sup>29</sup>.

Y la realidad, se quiera o no, siempre se ha impuesto como una verdad; la no-existencia del mundo es absolutamente inconcebible. Salvador Elizondo nos dice que la literatura es

el sueño que sueña la verdad<sup>30</sup>.

Entonces, los hechos de alucinación como posibilidad extrema de percepción en la que no hay posibilidad sensorial próxima

---

<sup>27</sup> Reyes, *La experiencia literaria*, p. 71.

<sup>28</sup> Elizondo, “Teoría mínima del libro” en *Cuaderno de escritura*, p. 12.

<sup>29</sup> Esta afirmación está sacada de la entrevista que Emmanuel Carballo hace a Juan José Arreola, en *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 485.

<sup>30</sup> Elizondo, “Salvador Elizondo”, en *Los narradores ante el público*, p. 167.

—como la vista ante su objeto— tienen sentido en función de la realidad del universo existente al que pertenecen.

Más todavía, la literatura contiene una verdad que se impone a la realidad objetiva. Una verdad que en su pureza se dirige al hombre en general, “al hombre en su carácter humano”<sup>31</sup>. Hay pues, en la literatura, una aceptación ilimitada de formas expresivas que se lanzan al encuentro pleno y máximo de las realidades humanas, de su naturaleza racional y espiritual y de sus realidades concretas y circunstanciales, porque finalmente es un ser contingente. Pero el hombre en su afán de trascender y superar su naturaleza finita crea a través de la literatura y del arte, una forma que suple esta deficiencia ontológica. Alfonso Reyes dice: “la literatura conforta y libera, multiplicando, en otra zona mejor, nuestras posibilidades de existencia”<sup>32</sup>. Consolación metafísica la llama Nietzsche; para él la verdadera tragedia deja “el pensamiento de que la vida, en el fondo de las cosas, a despecho de la variabilidad de las apariencias, permanece poderosa y llena de alegría [. . .] el arte[. . .] tiene el poder de transmutar ese hastío de lo que hay de horrible y absurdo en la existencia, en imágenes que ayudan a soportar la vida. Estas imágenes son lo ‘sublime’, en el que el arte doma y sojuzga a lo horrible. . .”<sup>33</sup>.

Todo acto de creación, dice Elizondo, es un intento de concretar un sueño<sup>34</sup>, el “sueño voluntario”, o el arribo a la “isla

---

<sup>31</sup> Reyes, *La experiencia literaria*, p. 71.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 86.

<sup>33</sup> Nietzsche, *op. cit.*, pp. 53 y 54.

<sup>34</sup> Cfr. Elizondo, “Salvador Elizondo” en *Los narradores ante el público*, p. 167.

desierta”<sup>35</sup>. La literatura, sueño o isla desierta, es finalmente un modo de sublimar la existencia cotidiana. Despertar del “sueño voluntario” o abandonar la “isla desierta” implica reanudar la tarea cotidiana de salir de la cloaca<sup>36</sup> —desencantada alegoría de la existencia humana—.

### 3.5. Literatura y trascendencia humana

El ser humano crea así, en la literatura, una de las formas capaces de mostrar la esencia misma de la vida. A través de la literatura, el hombre supera su contingencia. De este modo, el hombre existirá siempre y necesariamente. Necesidad como aspiración, como actitud humana que resulta del sentimiento de inmortalidad y trascendencia. Sí, el único ser que ha existido y existirá siempre necesariamente<sup>37</sup>, según el concepto aristotélico tomista, es Dios. Por la literatura, el hombre intenta abandonarse a la plenitud del ser. Plenitud que siempre busca y que siempre se le escapa porque es la plenitud de su significado como ser capaz de enfrentarse a lo infinito, y a la angustia de lo finito. Por la literatura, el hombre busca las coordenadas y las dimensiones trascendentes e infinitas de su significado como ser humano que se dignifica hasta la inmortalidad en su dimensión creadora. Carlos Fuentes dice que Cervantes y Joyce —en su literatura— “nos ofrecen con una desesperada convicción el reducto humano de las palabras

---

<sup>35</sup> Cfr. Elizondo, *Regreso a casa*, p. 9.

<sup>36</sup> Cfr. Elizondo, *Autobiografía*, pp. 60–62.

<sup>37</sup> Santo Tomás escribe: “existe un ser que es, para todos los demás, causa de ser, de bondad y toda perfección, y este ser es Dios”; citado por Regis Jolivet en *Tratado de filosofía*, p. 343.

para decirnos: si todo ha de morir, muramos sin renunciar a lo único que aún puede ser nuestro porque es lo único que es de todos, las palabras; y si todo ha de vivir de nuevo, no viviremos sin nuestras palabras enterradas, resucitadas, salvadas, renovadas, combatidas para devolverles, anunciarles o encontrarles un sentido y, sobre ellas, fundar, otra vez o por última vez, la oportunidad de la existencia”<sup>38</sup>. La literatura entonces, al enfrentar el hombre al espejo en el que descubre su propia imagen —lo que es íntegramente—, renueva los afanes de la existencia humana.

### **3.6. *Farabeuf*: literatura de la perplejidad**

Todo novelista espera de sus lectores la comprensión mínima de su obra; la comprensión que integra las dimensiones humanas del intelecto y el afecto; busca participar de su propia experiencia para que los lectores asuman un determinado mensaje y lo integren, de algún modo, en su persona. Si consideramos la comprensión lectora como un proceso de interpretación y reconstrucción significativa por parte del lector, la lectura de *Farabeuf* no es un asunto sencillo de enfrentar. Su lectura no es fácil. En *Farabeuf* encontramos a un novelista que propone una experiencia narrativa diferente de la narración lineal; vulnera el hábito de la lectura corriente, ésa sin estropicios o alteraciones; escamotea el sentido o los significados. Un lector receptivo pronto se desespera. Salvador Elizondo, al narrar, ya no busca decir una historia, sino generar

---

<sup>38</sup> Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, p. 99.



a través de la escritura estados de perplejidad, esencia de la condición humana de sus personajes. La propuesta narrativa desde el título es desconcertante: la crónica de un instante.

Todo está dispuesto en *Farabeuf* para ser leído como un texto que, impecablemente bien escrito, presenta grandes dificultades de comprensión. Cada uno de sus párrafos son una constante confirmación de que el interés de Elizondo está más allá de narrar una historia en la que puedan identificarse con claridad los personajes, los hechos, el espacio y el tiempo. Sí, a primera vista percibimos personajes actuando en determinadas circunstancias; nos cuenta lo que les aconteció, acontece o puede acontecerles; se detiene a delinear una determinada escena o paisaje y a describir cosas y momentos; nos presenta diálogos, monólogos, reflexiones, descripciones, explicaciones, referencias históricas (la noticia del desmembramiento o suplicio chino publicada el 29 de enero de 1901), etc. Sin embargo, subyace siempre la dificultad de identificar con precisión los personajes, los tiempos de la acción o la época. La identidad de los personajes y la voz del narrador está diluida en los pronombres. La época es indistinta, el tiempo que se impone es gramatical; se narra desde un presente de indicativo que al recordar el pasado confunde la certeza del momento para ubicarlo en el presente, o el pasado, o el futuro probable; existe una fragmentación temporal a través de una serie de presentes perpetuos y dislocados. Es decir, el tiempo fluido, constante, uniforme, unidireccional, dividido en pasado, presente y futuro se experimenta siempre desde un presente que conecta el pasado y el futuro. Los espacios ubicuos (París,

Pekín, Honfleur) ocurren al privilegiarse los recovecos de la conciencia y de la memoria. Cuándo y dónde son referentes siempre imprecisos.

La ilusión de vida en *Farabeuf* no obedece a reproducir o imaginar la realidad objetiva del mundo, sino a expresar la perplejidad pura de la conciencia de los personajes: la percepción de su “yo” —autoconciencia— inmersos necesariamente en situaciones concretas que les exigen reconocimiento obligatorio para encontrar el significado de la vida. Por consiguiente, los juicios de existencia solamente pueden verificarse por referencia a una experiencia. Estas experiencias en *Farabeuf* están invariablemente controvertidas o cuestionadas; siempre existe la necesidad de buscar la certeza, dilucidar el sentido de los acontecimientos, su verdad.

Ante la percepción de los sentidos no existe el error, cuando ocurre el hecho sensible, los sentidos sencillamente funcionan o no funcionan; es decir, un ruido se oye o no. Sin embargo, hay error en la interpretación de los datos sensibles y en el juicio que se sigue, las percepciones se desvirtúan; el intento de escuchar se convierte en discurso exploratorio que desde el entendimiento es divagación, ilusión, imaginación; desde la voluntad es hesitación. Por eso, para los personajes de *Farabeuf*, qué se oye o qué se ve se convierte en un dilema de la conciencia y las posibilidades de ese dilema se hacen discurso literario porque apreciarlos es definir su misma razón de ser. En esa posibilidad de la interpretación ocurre la perplejidad discursiva de *Farabeuf*; es por necesidad esencial —al ser expresión del hombre que asume la existencia como un problema— un texto

enmarañado, mezclado, tortuoso, lleno de vueltas (laberíntico). ¿Cómo expresar la condición esencial de los personajes de *Farabeuf* y de Salvador Elizondo —extrañados de todo, de sí mismos, de los acontecimientos y de la realidad— que buscan dilucidar el sentido de su existencia sólo a través del discurso enmarañado? La confusión discursiva, en *Farabeuf*, es extensión de esa crisis existencial que subyace como interés fundamental de la novela de Salvador Elizondo: ser y seguir siendo a pesar de las circunstancias.

Para todo lector occidental es también fuente de perplejidad el contenido fundado en motivos y costumbres de la cosmovisión oriental china; o en el campo de la cirugía e instrumental médico (con sus referencias a textos concretos: *La Nature*, *Aspects Médicaux de la Torture*, *Introducción al Estudio de la Medicina Experimental*); o en la técnica fotográfica y fotografías (El retrato de Baudelaire hecho por Carjat (ver Anexo, pág. 120) y referencias a grandes fotógrafos del siglo XIX: Marey, Baillère, Muybridge); o en algún detalle de un grabado o pintura (*El Amor Sagrado y el Amor Profano* de Tiziano (ver Anexo, pág. 120, y referencias a Puvis de Chavannes) (ver Anexo, pág. 121). Para cualquier lector ordinario, tanto los elementos exóticos como los pertenecientes a un campo específico (la cirugía o la fotografía o la pintura), son ajenos a su experiencia común y cotidiana; por tanto, se convierten en motivo de constante extrañeza.

La perplejidad se encuentra, todavía más, cuando la sorpresa proviene de un campo por sí mismo lleno de enigmas y de misterio, al incluirse el mundo mágico de los oráculos; los

métodos adivinatorios siempre han querido resolver o enfrentar metódicamente (ésta es su magia) la perplejidad existencial: buscan dilucidar el sentido de la misma (el milenario I-Ching, el clatro y la ouija). Frente a los valores de una cosmovisión occidental (aristotélica–cartesiana, creyente y racional, atea y escéptica) se opone la visión panteísta de la filosofía del Tao. Los personajes de *Farabeuf* buscan, como en el pensamiento chino taoísta se pretende, no dar cabida a la confusión y el desorden que suponen el caos; se amparan, para alcanzar un estado armonioso de existir, al equilibrio simbolizado en el *t'ai ki* de las fuerzas opuestas, presentes en el universo, del *yin* y el *yang*. Los personajes que recurren a su amparo viven inmersos, como el hombre occidental del siglo XX, en una constante perplejidad existencial: “somos un signo incomprensible” se dice en *Farabeuf*. Ante el oráculo como en *Farabeuf*, las preguntas buscan descifrar el misterio de la vida, del destino.

La fotografía del desmembramiento (ver Anexo, pág. 119) y el descarnado método de la tortura china, el *Leng Tch'é*, son dos motivos fundamentales en la novela e impregna morbosamente de perplejidad muchos párrafos. Describir el desmembramiento, a través de las actitudes de los personajes testigos e inmovilizados en la fotografía, es una experiencia desgarradora que impacta, forzosamente, la sensibilidad del lector ante la necesidad de comprender: ¿justicia? ¿bondad o maldad?; ¿ante el horror y crueldad, belleza?; ¿su sexo, es hombre, es mujer? ¿desmembrar, habilidad o crueldad?; ¿quién sufre, el supliciado, los testigos, el lector?

También desde la posibilidad sintáctica y expresiva del

lenguaje Salvador Elizondo recurre a estrategias precisas para afirmar la perplejidad: las preguntas sin respuesta, la simultaneidad de acciones en la alternancia de párrafos, el señalamiento sintomático de las cursivas, el abuso de los puntos suspensivos, la inscripción constante de términos y fragmentos de textos en otras lenguas (chino, latín, inglés, francés, alemán). Sobresale en este contexto el constante uso de los signos de interrogación. Las innumerables preguntas confirman la dinámica esencial del texto: frente la existencia, perplejidad, conflicto ontológico.

### **3.7. El conflicto ontológico de *Farabeuf***

Desde la perplejidad como estrategia literaria, la verdad plena se abre paso paulatinamente sólo a través del choque de oposiciones antagónicas; es decir, en la lucha u oposición de los contrarios se muestra la íntima esencia del ser: *Eros* — el amor— buscando la afirmación incontingente, la necesidad que lucha contra la erosión del tiempo desde la posibilidad que niega la afirmación, *Tánatos* —la muerte—.

Es en esa lucha dialéctica donde se sitúa el conflicto ontológico de *Farabeuf*. El afán de los personajes por reencontrar el instante que defina la razón de sus vidas los lleva a la disyuntiva existencial que los enfrenta con sus conciencias. El sujeto se funda en la conciencia y su expresión es extensión de la experiencia subjetiva. Experiencia que se convierte en conflicto y en el caos de la conciencia: la última expresión del agobio existencial, más allá del amor y de la muerte, está en la desesperanza y la incertidumbre ontológica. Se llega a un

conflicto en que la vida —la existencia— queda sujeta a una confusión. Conflicto que Elizondo expresa en la constante de un acendrado solipsismo.

Desde la conciencia se transgrede el orden de la realidad; orden que se quebranta en la intrincada perplejidad narrativa como elemento formal que coadyuva con su oscuridad a expresar el conflicto existencial subyacente: ¿qué es el hombre? Experiencia existencial y expresión literaria están ligadas íntimamente para presentar un conglomerado narrativo referente a acontecimientos vitales en torno a un personaje principal, Farabeuf. La literatura es de este modo una singular realización de la escritura en torno a la necesidad existencial de introspección para plasmar el intrincado mundo de la conciencia; las vivencias reales del hombre no son tan sólo hechos o acontecimientos acomodados en sucesivas situaciones; la pauta del desarrollo está marcada, más que por la línea de la historia, por los avatares inciertos de la conciencia: tan real es el hecho del hombre que camina por la calle como los hechos de conciencia que se viven en la abstracción de sus pensamientos; los supuestos imaginados a partir de las percepciones desvirtuadas por la conciencia también son reales. Reflexionar, pensar, imaginar, recordar son ejercicios que expresan, en su pureza al hombre y más allá de la realidad tangible, el encuentro consigo mismo. Y al enfrentarse para su reconocimiento sólo atina a expresar su perplejidad. Es en ese estado de ánimo en la que está anclada la expresión literaria de Salvador Elizondo.

# Capítulo 4

## El hombre en crisis y *Farabeuf*

### 4.1. Concepto de hombre en *Farabeuf*

Hemos afirmado previamente que la literatura es expresión del hombre, que el universo intuitivo del arte es una síntesis del mundo y del espíritu del ser humano. Todo en el arte revela la percepción y sensibilidad del hombre ante sí mismo, los demás, el cosmos y lo trascendente<sup>1</sup>.

Dice Salvador Elizondo que

no existe un gesto, una palabra, una mirada, un balbuceo, que no sea significativo de una concepción del mundo<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cosmos como ese universo físico exterior al hombre y del cual forma parte como un elemento más de la naturaleza y lo trascendente como ese principio que está más allá del universo físico, opuesto a lo finito y contingente.

<sup>2</sup> Cfr. Elizondo, “Sofía Bassi y los continentes del sueño”, en *Cuaderno de escritura*, p. 99.

Mediante esta comprensión, el hombre supone el origen, valor, sentido y finalidad del universo mismo y de la vida humana. La literatura —y el arte en general— al expresar una cosmovisión da testimonio de lo que el hombre es. La literatura, al hacer comunicable la integridad del hombre, se hace una experiencia admirable y entrañable: se encuentra a sí mismo descubriendo las múltiples facetas de su ser.

Durante la época del Renacimiento concebían al hombre como un microcosmo —*mundus minor*— que es compendio y reflejo del macrocosmo —*mundus maior*—, el Universo. Creían que entre ambos mundos había una correspondencia absoluta; el orden y la armonía que regían el Universo debían también regir al hombre. Más allá del carácter relativista del célebre axioma del sofista Protágoras, el hombre es la medida de todas las cosas”<sup>3</sup>, principio del *homo mensura*<sup>4</sup>, nos sintetiza esa visión del mundo que impone un espíritu humanista a la cultura. Sólo desde esta visión puede entenderse la exaltación de la naturaleza y de la hermosura natural (física y sensual) del cuerpo humano, reflejo de la armonía y perfección del Universo, y del intelecto humano capaz de descubrir toda la verdad que valiera la pena conocer. Esta visión del hombre recuperada de la antigüedad clásica griega transformó el curso de la historia e inició la modernidad de la civilización occidental. Una escultura, una cúpula, un soneto, son expresión formal de ese ideal de proporción exacta para expresar al hombre renacentista, el *homo mensura*. Éste es a grandes

---

<sup>3</sup> Reale, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, vol. 1, p. 78.

<sup>4</sup> *Ibidem*.



líneas el ideal preclaro del hombre renacentista. ¿Cuál es el hombre del siglo XX?

Sin lugar a dudas, el hombre del siglo XX es ese hombre prefigurado ya por la filosofía de Pascal en el siglo XVII y esbozado por Kierkegaard en el siglo XIX a partir de los conceptos de angustia y desesperación: el hombre en crisis, el hombre problemático. El hombre pascaliano que vive la constante paradoja de una grandeza miserable; este hombre asume el ideal del conocimiento (el pensamiento constituye su grandeza) pero desconfía de la razón sin el auxilio de la fe<sup>5</sup>. El hombre kierkegaardiano cuya existencia se da en el reino del devenir, de lo contingente y, por tanto, de la historia; pero que también se da en el reino de la libertad: el hombre es lo que elige ser, aquello que llega a ser. Así, el modo de ser de la existencia humana no es el de la realidad o de la necesidad, sino el de la posibilidad. Junto al hombre y su posibilidad de ser habita por lo tanto la amenaza de la perdición y el aniquilamiento. La existencia es libertad, poder-ser, pero también posibilidad de no elegir, de escoger y perderse. En realidad, la existencia es posibilidad y, en consecuencia, angustia. La angustia es el puro sentimiento de lo posible; la angustia es el sentido de lo que puede suceder y que puede ser mucho más terrible que la realidad. Lo posible y el futuro se corresponden

---

<sup>5</sup> Cfr. Pascal, “Grandeza del hombre”, “Vanidad del hombre, imaginación, amor propio”, “Debilidad del hombre. Incertidumbre de sus conocimientos miserables”, “Miseria del hombre” y “Sorprendentes contradicciones que se encuentran en la naturaleza del hombre respecto de la verdad, de la felicidad y de otras muchas cosas”, en *Pensamientos XVII–XXII*, pp. 272–305.

perfectamente. En consecuencia, angustia y futuro están unidos. Así, la angustia caracteriza a la condición humana (quien vive en el pecado está angustiado por la posibilidad del arrepentimiento; quien vive libre de pecado, vive la angustia de caer o recaer en él). Si la angustia es un rasgo típico del hombre en su relacionarse con el mundo, la desesperación es lo propio del hombre cuando se relaciona consigo mismo. Frente a sí mismo, al “yo” que infinitamente está sólo para vivir su existencia y la de nadie más, sólo la vida de la fe constituye la forma auténtica de la existencia finita, considerada como un encuentro entre el individuo y la individualidad de Dios<sup>6</sup>.

El hombre de *Farabeuf* es ese hombre que buscando el sentido (conocimiento) de su vida no se comprende porque fatalmente vive extrañado de sí mismo: no busca el significado en el presente real, vive anclado en el recuerdo confuso del pasado, precisarlo sería la pauta esencial para encontrar el sentido de la vida; recapitular y recordar es la clave para dilucidar el presente y el destino futuro.

La acción narrativa se funda en ese afán de recordar aún sabiendo que el recuerdo es siempre vago; se asume el principio de que “el olvido es más tenaz que la memoria”. El hombre que está condenado eternamente a sufrir esta ley: “cada uno es el más extraño a sí mismo”<sup>7</sup>; al que la extrañeza se le convierte en condición de vida para reconocer la ausencia de toda razón profunda para vivir y afirmar el carácter insensato

---

<sup>6</sup> Cfr. Reale, “Sören Kierkegaard: el individuo y la causa del cristianismo”, en op. cit., vol. 3, pp. 217–231.

<sup>7</sup> Cfr. Nietzsche, Parágrafo 1 en *Genealogía de la Moral*, p. 141.

de la vida<sup>8</sup>, se busca en vano; al que la vida se le convierte, por eso, en pesadumbre: continua molestia y desazón, hasta el padecimiento físico o moral; al que la vida sin resolución se le convierte en melancolía por su tristeza vaga, profunda y permanente; al que la vida se le convierte en pena y aflicción hasta el dolor, moral y físico, de un tormento. Ése es el hombre existencial de *Farabeuf*.

#### 4.2. El hombre en crisis, el *homo absurdus*: animal desequilibrado

—¿Y si sólo fuéramos la imagen  
reflejada en un espejo?

¿Farabeuf o Salvador Elizondo?

El Hombre en el siglo XX se convirtió, como nunca en la historia y más allá de las inseguridades propias del desarrollo individual y personal, en un problema para sí<sup>9</sup>. Martin Buber expone que el hombre contemporáneo sufre un sentimiento profundo de soledad. A través de ésta, al encararse con el fondo mismo de su existencia, experimenta la “hondura de la problemática humana”. Y señala que la realidad histórica es una evidencia de la torpeza y fracaso del alma humana; la historia contemporánea exhibe al hombre rebasado

---

<sup>8</sup> Cfr. Camus, “Lo absurdo y el suicidio”, en *El mito de Sísifo*, pp.15–23.

<sup>9</sup> Cfr. Buber, “La crisis y su expresión” en *¿Qué es el hombre?*, pp. 75–85

por sus propias obras porque es incapaz de dominar el mundo que ha creado: a pesar del poder enormemente aumentado por la tecnología, frente a los enormes problemas políticos y económicos se manifiesta su impotencia y destructividad. Las tradicionales imágenes del universo dispuesto para la existencia humana (naturaleza – historia – progreso; creación – pecado – redención – juicio final) se han derrumbado; la teología, la metafísica o la ciencia son incapaces de explicar qué es el hombre; o son insuficientes para explicar el porqué de los horrores de su historia —miseria y guerra—. Nos referimos con “hombre problemático” al que, ante la evidencia dolorosa y cruel de la historia —precariedad ontológica y moral— asume la existencia —“Soy el mendigo cósmico” dice Ramón López Velarde en *Zozobra*— sin la certeza de la fe y de la ciencia, o del discurso de la filosofía; al hombre que, enfrentado a la finitud y a la contingencia, experimenta la angustia, la desesperación, el vacío, la desilusión, la soledad, la duda, el hastío, el vértigo, lo efímero; al que vive atrapado en la incertidumbre, la fatalidad y el absurdo. El Farabeuf protagonista es un dechado de pericia técnica (cirugía y fotografía); aunque es garantía del saber y de la ciencia, como ser humano es paradigma amorfo (indeciso y sin plena identidad): aparece como doctor, cirujano, maestro, inventor, fotógrafo; pero sobre todo aparece borrosamente como el personaje “un hombre”, un anciano decrepito; es, suplido en el relato por el pronombre de la tercera persona del singular, el personaje “él”; o diluido en la voz de la primera persona del plural, “nosotros”. El personaje femenino es la mujer concubina–amante–enfermera–monja–

prostituta (Mélanie Dessaignes, Madame Farabeuf, Mlle. Bistouri); pero sobre todo, es el personaje que perplejo ante el sentido de su existencia se abandona a los juegos mágicos de los oráculos: I-Ching, la ouija y el clatro (hsiang ya ch'iu); aparece diluida en la perplejidad de los personajes “yo”-“tú” de los amantes y en el pronombre de la tercera persona del singular, “ella”; también es parte de la voz plural, “nosotros”.

Blas Pascal, en sus *Pensamientos*, expuso para la modernidad desencantada ya del intelecto humano, esa paradoja de la miseria ontológica del ser humano cuya grandeza reside precisamente en saberse miserable: por eso el hombre es un ser inestable e incierto que vive en perpetua agitación. Ni ángel ni bestia. Si pretende dilucidar su contradicción ontológica lo único que logrará es comprender que es un *monstruo incomprendible*:

Qué quimera es, pues, el hombre? ¡Qué novedad, qué monstruo, qué caos, qué motivo de contradicción, qué prodigio! ¡Juez de todas las cosas, imbécil gusano de la tierra, depositario de la verdad, cloaca de incertidumbre y error, gloria y oprobio del universo!<sup>10</sup>.

Ni *homo mensura*, ni *homo faber*, ni *homo sapiens*, sino *homo absurdus*<sup>11</sup>, *animal desequilibrado* porque en su entraña existe un desequilibrio tensional, su vida es la experiencia constante de una tensión existencial que lo convierte en un extraño para sí mismo. La angustia existencial constituye la

---

<sup>10</sup> Pascal, op. cit., p. 302.

<sup>11</sup> Roger Grenier, citado por Sarraute, *La era del recelo. Ensayos sobre la novela*, p. 13.

expresión anímica y muchas veces patética del drama interior del hombre, la manifestación de su carácter desequilibrado, limítrofe entre finitud–infinitud, temporalidad–eternidad y necesidad–libertad<sup>12</sup>. El personaje de las novelas contemporáneas, “un ser sin contorno, indefinible, inalcanzable e invisible”<sup>13</sup>, testimonia ese “estado de ánimo espiritual especialmente enrarecido”<sup>14</sup>.

Pero es también este hombre problemático al que encontramos esencialmente afirmado o realizado —reconfortado— en la literatura al explorar sus propias contradicciones a través de la alegoría y la metáfora. Pascal y Kierkegaard asumen la paradoja de su condición humana desde la fe; el hombre del siglo XX, sin la certeza de la fe o de la ciencia, desde el arte.

Con *Farabeuf* nos enfrentamos al problema de la naturaleza y razón del ser del hombre: el sujeto frente a su propia conciencia y la realidad que lo refleja. Esta novela contiene, desde las consideraciones previas sobre el concepto de literatura, una reflexión que va más allá de la posibilidad cognoscitiva hasta expresar pleno un conflicto ontológico. Salvador Elizondo no se enfrenta ni quiere enfrentarse al caos de las realidades exteriores. Se debate en el caos de la propia conciencia: plenitud subjetiva. Solipsismo. Perplejidad existencial. De este modo se inserta en una temática que se hace constante en los escritores posteriores a la época de las vanguardias literarias. El arte recrea la realidad más íntima del hombre para explicar

---

<sup>12</sup> Cfr. Kierkegaard, *La enfermedad mortal*, p. 23.

<sup>13</sup> Sarraute, op. cit., p. 49.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

la existencia misma.

*Farabeuf* es, por esto, el intento literario de un latinoamericano por abandonar el regionalismo para situarse en la problemática universal que concibe al hombre debatiéndose en el afán por definir cuál es el sentido de su propia existencia. El tema y la técnica narrativa se conjugan para expresar el afán de la literatura latinoamericana que se inserta plena en la búsqueda y experimentación de nuevas maneras de expresión literaria capaces de dar testimonio de la esencia conflictiva del hombre del siglo XX.

### **4.3. El agobio existencial del hombre en *Farabeuf***

Dos realidades agobian la existencia del hombre en *Farabeuf*: el amor y la muerte. Realidades tan dispares y sin embargo tan próximas en la finitud humana. En la contingencia de estas dos experiencias existenciales se funda uno de los sentidos “totales” de la obra de Salvador Elizondo, la experiencia fugaz como plenitud: amor, coito, muerte; y como culmen: desengaño temporal, amargura y absurdo de contingencia. Desengaño temporal que se reconforta en buscar la afirmación y la fijación de instantes para asimilar la amargura o comprender en lo que fue posible una alternativa distinta para aliviar la pesadumbre existencial. La memoria es una posibilidad que se afana por encontrar la razón de la vida; el recuerdo como posibilidad de recuperar el pasado muerto. La memoria

se convierte así en un elemento constante en la novela; como un elemento que da la posibilidad de desentrañar el pasado. No en vano la novela comienza de este modo:

*¿Recuerdas... ?,*

la memoria se convierte en pauta de búsqueda y de acción porque

*es preciso recordarlo todo, paso a paso... todo, absolutamente todo, puede tener una importancia capital. Es preciso recordarlo todo, ahora, aquí<sup>15</sup>.*

El recuerdo se convierte así, en la novela, en el empeño que anima a los personajes a buscar en

*los resquicios de la muerte<sup>16</sup> —el pasado—*

lo que ha sido la vida con el fin de satisfacer la razón de la propia existencia. Pero, dice:

*todo... desde luego no hace sino aumentar la confusión pero tú tienes que hacer un esfuerzo y recordar ese momento en el que cabe, por así decirlo, el significado de toda tu vida<sup>17</sup>.*

A la par de este elemento que pone en juego la conciencia de los personajes ante un pasado vivido, el recuerdo, como una posibilidad de fijación imprecisa de la imaginación, encontramos la impresión fija de un instante: la fotografía. El doctor Farabeuf no sólo es un médico de morgue, es también un especialista en la técnica de la fotografía:

---

<sup>15</sup> Elizondo, *Farabeuf*, p. 9.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 56

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 10.



*El Teatro Instantáneo de Farabeuf* (como la llama Elizondo) es una alucinación, un sueño cuya realidad no puede dejar de ser puesta en duda<sup>18</sup>.

En la fotografía como presencia de un instante que evidentemente da vida. Esa extraña cualidad de la fotografía de dar presencia a la ausencia permite a Elizondo experimentar con las emociones y los sentimientos no sólo de los personajes sino fundamentalmente de los lectores, hasta llegar a sentir nuestros, por ejemplo, los horrores del desmembramiento o suplicio chino en torno al cual gira la impresión de un recuerdo lejano en el tiempo y en el espacio, pero que es sin embargo el que definirá el sentido de las vidas de los dos amantes.

La imagen mental, dice Sartre, es estructura esencial de la conciencia. No hay posibilidad de disociarla de la presencia del mundo en el hombre. Ambas son muestra recíproca. Pero, al mismo tiempo, la imagen no es más que un doble, un reflejo, es decir, una ausencia. La imagen es una presencia vivida y una ausencia real, una presencia–ausencia. La imagen de la fotografía del desmembramiento se convierte así para los personajes, Farabeuf y su amante, en la posibilidad de reencontrar aquella intensa experiencia vivencial y llegar casi a la experiencia alucinatoria y morbosa que conjuga la perversidad hasta el horror como culmen de esas dos realidades: el amor y la muerte. Sí, desde esa imagen se irradia entonces una fuerza tan poderosa como la muerte para convertirse virtualmente en el reencuentro del tiempo, de lo vivido. Eros y *Tánatos* en dialéctica perfecta: el amor buscando la afirmación incon-

---

<sup>18</sup> *Ibíd.*, p. 128.

tingente, la necesidad que lucha contra la erosión del tiempo desde la posibilidad que niega y atenta la afirmación. En esta lucha dialéctica se sitúa el conflicto ontológico —¿qué es el hombre?— de *Farabeuf*. El afán de los personajes de reencontrar el instante que defina la razón de sus existencias los lleva a la disyuntiva existencial que los enfrenta con sus conciencias: ¿Por qué recapitular meticulosamente el pasado?

El sujeto se funda en la conciencia y su expresión es extensión de la experiencia subjetiva. Experiencia que se convierte en conflicto y en el caos de la conciencia: la última expresión del agobio existencial, más allá del amor y de la muerte, está en la desesperanza y la incertidumbre ontológica. Se llega a un conflicto en que la vida —la existencia— queda sujeta a una confusión. Conflicto que Elizondo expresa en la constante de un acendrado solipsismo. Desde la conciencia se transgrede el orden de la realidad; orden que se transgrede en la intrincada perplejidad narrativa como elemento formal que coadyuva con su oscuridad al conflicto existencial.

Desde la posibilidad solipsista, Elizondo no expresa una posición filosófica. El solipsismo le permite la perspectiva de desdoblarse sus personajes y proyectar la conflictiva metafísica. Es decir, en el juego solipsista, Elizondo forma las distintas imágenes que se atribuyen los personajes, cada una de las imágenes fundamentales de sí mismos: el hombre —personaje proyectando todos sus deseos y temores. En las posibilidades del doble, en la novela de Elizondo, se fijan las ambiciones de la vida: la ubicuidad, el poder de metamorfosis, la posibilidad misteriosa de lo mágico y la esencia de su anhelo frente a la

muerte: la inmortalidad. En el umbral que define la múltiple posibilidad existencial en esa máxima subjetividad se encuentra el signo de la afirmación de la individualidad: *eros* como impulso vital. La ubicuidad espacio-temporal de la novela se resuelve, por ejemplo, en la intrincada presencia de transiciones, párrafos a veces difíciles de ubicar no sólo en el tiempo de la novela, sino también en toda la trama. Tiempos, pasado y presente, y distintos espacios (Pekín, París) se dan sin distinción:

*la vida quedaba sujeta a una confusión en medio  
de la que era imposible discernir cuál hubiera sido  
el presente, cuál el pasado*<sup>19</sup>.

Las posibilidades solipsistas van, en la novela de Elizondo, desde el reflejo especular hasta el de la imagen soñada o imaginada, elaborada como ficción. Las distintas maneras del doble, pues, son muy distintas y diferentes:

*en un instante de locura, nos imaginó en su futuro,  
contemplando nuestra propia imagen, uno, en la  
superficie de un espejo y otro, en el fondo de su  
propio deseo insatisfecho;*

*soy capaz de imaginarme a mí misma convertida  
en algo que no soy, pero no en algo que he sido;  
soy, tal vez, el recuerdo remotísimo de mí misma  
en la memoria de otra que yo he imaginado ser;*

---

<sup>19</sup> Ibídem, p. 13.

*soy quizá, la última imagen en la mente de un moribundo. Soy la materialización de algo que está a punto de desvanecerse; un recuerdo a punto de ser olvidado;*

*acaso fuera un sueño todo esto. Un sueño del que no despertamos hasta que alguien, o algo, nos responda a esta pregunta que de noche a noche nos hacemos: ¿de quién es este cuerpo que tanto amamos?;*

*¿Es que somos la imagen de una fotografía que alguien, bajo la lluvia, tomó en aquella plazoleta? ¿Somos acaso nada más que una imagen borrosa sobre un trozo de vidrio...? ¿Somos el recuerdo de alguien que nos está olvidando? ¿O somos tal vez una mentira?;*

*podrías ser, por ejemplo, los personajes de un relato literario del género fantástico que de pronto han cobrado vida autónoma;*

*somos el sueño de otro;*

*somos una película cinematográfica que dura apenas un instante;*

*somos un signo incomprensible trazado sobre un vidrio empañado en una tarde de lluvia. Somos el recuerdo, casi perdido, de un hecho remoto. Somos seres y cosas invocadas mediante una fórmula de nigromancia. Somos algo que ha sido olvidado.*

*Somos una acumulación de palabras... Somos una cuenta errada. Somos la imagen fugaz e involuntaria que cruza la mente de los amantes cuando se encuentran, en el instante en que se gozan, en el momento en que mueren. Somos un pensamiento secreto...*

Encontramos, pues, en estos estados subjetivos puros, que el sujeto sufre un extrañamiento hasta llegar a la enajenación en cuanto posibilidad de objetivizar sus afanes más interiores. Y si la propia existencia adquiere en la conciencia su propia certeza, va a ser fundamental proyectarla objetivamente. Cuanto más poderosa sea la necesidad objetiva, esa proyección parece alucinarse. La imagen proyectada, aunque aparentemente objetiva y porque es aparentemente objetiva, adquiere casi un carácter surrealista:

*Somos la imagen fugaz e involuntaria... que cruza la mente de los amantes cuando se encuentran...*

Una imagen alucinada que encuentra su plenitud en esos extremos próximos, eros y tánatos:

*somos la imagen fugaz e involuntaria*

en dos momentos,

*en el instante en que se gozan*

los amantes y

*en el momento en que mueren.*

En el juego que establecen, pues, estos dos principios vitales se encuentra el conflicto ontológico de *Farabeuf*.

## Capítulo 5

# La Novela del siglo XX y *Farabeuf*

### 5.1. El género de la novela y el hombre del siglo XX

En nuestro análisis es fundamental reconocer, desde las innovaciones narrativas de la novela, las estrategias creativas que permiten, en *Farabeuf*, expresar con plenitud esa condición espiritual de la angustia del hombre en el siglo XX ante su propia finitud y contingencia. Desde esta condición existencial, el hombre del siglo XX vive inmerso en una situación de profunda crisis. Ésta, al ser un rasgo esencial del hombre, invade todas las formas o estructuras que asume la vida humana. Nada puede ser excluido de la crisis del siglo XX. Todo lo invade. El hombre, extrañado de sí mismo y del horror — hasta el hartazgo— de su propia historia, vive impactado y perplejo una época que le exigía profundos cambios.

La precariedad histórica implicaba establecer necesaria-

mente, ante cualquier tipo de dogma (social, cultural, científico o religioso), actitudes y modos de vida diferentes a partir de la toma de conciencia del “yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo”<sup>1</sup>; habría que partir de la realidad humana en su concreto vivir histórico en crisis para transformarse. La literatura “contra el sufrimiento, la fatalidad económica, el sometimiento político o la muerte, proclama la dignidad, el derecho a la vida y a la libertad del espíritu: la literatura (la novela) de nuestro tiempo tiene a menudo vocación metafísica”<sup>2</sup>. Si las verdades impuestas a ultranza habían conducido al error y horror del fracaso de la historia humana, las nuevas perspectivas humanas, por lo tanto, tenían que abrirse a la discusión crítica del diálogo para promover el examen, también crítico, de las ideas. Había que derruir los viejos modos de ser de la historia. Es precisamente, en el arte, en donde el hombre abre nuevos derroteros para satisfacer la necesidad del cambio; el mundo artístico es un campo propicio para la búsqueda. El carácter impositivo de la historia humana empezó a derrumbarse. Los viejos conceptos y dogmas, que definían el modo único de ser de las cosas con su pretendido saber de antemano qué hacer, qué no hacer y qué se podía esperar de las cosas, llegaban a un contundente fin; ya no se adecuaban a ese hombre del “yo soy yo y mis circunstancia”. El mundo ya no era propiamente una cosa o una suma de cosas, sino un verdadero escenario, en

---

<sup>1</sup> Ortega y Gasset, “Meditaciones del Quijote”, en *Obras Completas*, vol. I, p. 322.

<sup>2</sup> Bourneuf, *La novela*, p. 16.

donde la vida, tragedia o drama, es algo que el propio hombre hace y le pasa con las cosas. La vida, el hombre, antes de cualquier abstracción conceptual, son ya, en el mundo, una presencia absoluta. El ser humano, antes de pensarse, “padece” la existencia. La novela decimonónica, cúmulo ordenado de acontecimientos y personajes contextualizados, era incapaz de expresar al hombre en crisis, al hombre abrumado por su existencia. Con la lógica y orden de la historia como principio, desarrollo y fin, como progreso gradual y continuo, no se podía expresar la perplejidad del hombre ante el desconcierto de su propia circunstancia. La estrategia narrativa de ordenar acontecimientos —respetando tiempo y espacio— que justificaran el carácter de los personajes ya no cumplía con el ideal del arte: expresar al hombre y lo que éste era. El descubrimiento de la absoluta conciencia del individuo frente al universo y su realidad histórica concreta —su circunstancia— necesitaba de nuevas formas de expresión. Fueron las artes figurativas las primeras que plasmaron en nuevas formas su afán de expresar al hombre del siglo XX. La pintura desde fines del siglo XIX (impresionismo y expresionismo) ya no se ajustaba a los paradigmas artísticos “normales”.

El hombre es un ser circunstancial: cuanto haga deberá hacerlo en vista de sus circunstancias, que pasan a ser así, el medio en que el hombre inevitablemente se desenvuelve; la vida, esa realidad única de la existencia, es precisamente ese extraño lugar en el que las cosas se constituyen en realidad<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Cfr. Cruz, “José Ortega y Gasset. Una propuesta a la luz de una interpretación” en *Filosofía contemporánea*, pp. 249-269.



El escritor se inserta en el imbricado y complejo dinamismo de una sociedad; en ella participa y establece relaciones efectivas, concretas, formando parte de la misma. Su posibilidad creadora, por tanto, no puede darse al margen de su relación con “una circunstancia” (personas, cosas, tiempo, lugar). La obra de un escritor está dada dentro de unas relaciones reales y efectivas que caracterizan su circunstancia, su realidad social. El artista crea, al formar parte de una sociedad determinada, desde las circunstancias y las posibilidades que ella le ofrece. Es de ese modo una expresión vital del espíritu humano. El fundamento de la actividad artística, lo habíamos afirmado previamente, sólo puede alcanzarse en la práctica originaria y profunda que contempla la conciencia y la existencia del hombre inmerso necesariamente en una realidad bien concreta. Época de cambios drásticos: los preceptos se han desechado.

Dice Lyotard<sup>4</sup> que los textos de la posmodernidad, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas; que los artistas y escritores trabajan sin reglas y para establecer “las reglas” de aquello que habrá sido hecho; toda obra y texto tienen las propiedades del acontecimiento (del suceder, de la circunstancia); cada juego del lenguaje está gobernado por su propio conjunto de reglas. Los textos narrativos ya no son un mero reflejo de la realidad, son un acontecimiento de la realidad; no se legitiman apelando a su capacidad de representar con precisión lo que objetivamente hay, son un “acontecer” en sí mismo válido. La realidad descrita en la que se podían

---

<sup>4</sup> Cfr. Lyotard, “El realismo” en *La posmodernidad*, pp. 14–26.

encontrar rasgos de las conductas de los personajes ya no es un simple decorado en el que suceden las cosas; es la circunstancia contundente y abrumadora.

En la lógica narrativa, decimonónica y tradicional, así como en el esquema del pensamiento occidental, el acontecer sin tiempo es inadmisibile; el nuevo acontecer de la narrativa admite “la crónica de un instante”; o al menos se cumple el juego de emancipar y aliviar la existencia en el esfuerzo de alcanzar la posibilidad: detener el tiempo como una forma de alcanzar la eternidad, la inmortalidad. Para la literatura del siglo XX, la esencia narrativa de contar algo es la misma, pero otra la forma de lograrlo. De la crisis generalizada de lo humano emergen nuevas y ricas formas de expresión. Ante la esencia literaria de expresar al hombre se creó la forma exacta para expresar su condición circunstancial de confusión, desorientación, desconfianza o desesperación; “angustias históricas”<sup>5</sup> que proceden de la falta de claridad en la conciencia del hombre: perplejidad.

Una obra literaria no puede ser considerado un documento histórico porque no es un mero reflejo de la sociedad y porque no intenta presentar una imagen pasiva de la realidad social. La literatura puede ser un espejo de la sociedad pero de una sociedad vista a través de una reflexión, de una interpretación del estado de la sociedad (el “yo plural” y su circunstancia) en un momento determinado de su devenir histórico, lo cual ya no es un mero reflejo porque no busca ser un testimonio de la realidad. En la obra de arte no solamente se trata de

---

<sup>5</sup> Ortega y Gasset, *El hombre y la gente*, p. 109.

reproducir, sino de metamorfosear, de dar forma; lo cual sólo se logra dotando al arte de un significado y una coherencia que la trascienda como mero documento de época. Un estado de la sociedad siempre en continua tensión entre idealidad y realidad se expresa necesariamente en la obra de arte como una aspiración a un estado de la sociedad más o menos libre de contradicciones internas. Se busca la transformación del hombre. Idealidad que sólo se logra a través de la reflexión crítica. Reflexión crítica que sólo puede ser manifestada por el ejercicio individual del artista y su criterio al interpretar la realidad. Y es que el artista no busca una prueba histórica de una determinada sociedad, busca al hombre en sus dimensiones más profundas y esenciales que lo hacen ser más humano. El escritor expresa su experiencia y concepto de la vida, su cosmovisión, pero sería falso decir que expresa total y cabalmente la totalidad de la vida de una sociedad o de una época; lo que él hace es justamente una interpretación o reflexión —digamos parcial— sobre la realidad. Y con parcial, queremos decir, no limitada sino capaz de concentrarse en algún elemento de la realidad para agotarla al máximo. Sólo así se comprende la perplejidad existencial de hombre en la visión de Salvador Elizondo y el carácter real y absurdo que se muestra o se deja ver en la existencia de un “mundo” —como circunstancia— confuso.

## **5.2. Los géneros literarios y la novela**

Siempre se ha intentado (desde Aristóteles, 384-322 antes de J. en su *Poética*) en el afán sistemático del conocimiento apli-

car límites y formas bien definidas a la expresión literaria por medio de los géneros. A través de éstos se ha pretendido definir las distintas formas y los elementos particulares que caracterizan a ciertos modos de ser de la expresión literaria. Formas que ponen en evidencia las semejanzas y distinciones que acercan y alejan las obras literarias entre sí; al distinguirlas las separa y las agrupa. Los géneros literarios intentan, bajo un principio de orden —supuesta teoría— clasificar la literatura por tipos de organización o estructuras caracterizadas por rasgos comunes<sup>6</sup>. Sin embargo, si bien es cierta la unidad literaria como expresión artística que engloba todas las posibilidades de ser de la misma, también es cierta la pluralidad de las formas en que se manifiesta. El problema fundamental de los géneros es poner cierto orden en esa unidad tan compleja y heterogénea de las distintas formas de ser de la expresión literaria. Ante este problema pueden ser aplicados distintos criterios que ponen en evidencia la dificultad de concebir sistemas clasificatorios definitivos y coherentes que permitan la exacta delimitación de los géneros. Hay obras que definitivamente no se pueden encasillar en una determinada forma; o porque no cumplen a cabalidad con las características exigidas para tal o cual género; o porque conjugan características que son atribuidas a uno o a otro. De esta múltiple posibilidad de aplicar criterios clasificatorios pueden aceptarse y validarse sistemas genéricos, siempre y cuando se evite caer en extremos autoritarios y dogmáticos. Las normas genéricas al ceñir de formas la literatura pueden ser malentendidas: limitarían el espíritu

---

<sup>6</sup> Cfr. Wellek y Warren, *Teoría literaria*, p. 272.

creativo y se atentaría contra su esencia. La literatura va más allá de las formas; la tarea literaria no se puede concebir más que en el deseo de una comunicación fundamental.

Hay que reconocer, por otro lado, que los géneros nacen y mueren. No son formas que se implantan gratuitamente y definitivamente. Los géneros son formas que responden a una realidad social. El dinamismo interno de la sociedad que se transforma constantemente crea los momentos adecuados para que los géneros aparezcan y se desarrollen. Los géneros responden a las necesidades de la sociedad que los propició. Es decir, los cambios que modifican sustancialmente los modos de ser de una sociedad se reflejan en la literatura —y en el arte en general— mediante la aparición de nuevos temas y nuevas formas. Esos cambios sólo son capaces de exigir nuevas formas, siempre y cuando adquieran las proporciones de una verdadera revolución en la transformación del hombre. Un ejemplo claro de lo que significa la transformación de un modo de ser del hombre en todos los aspectos fue la aparición, desarrollo y consolidación de la burguesía en Europa. Los fenómenos que afectan a la sociedad y la transforman se constituyen también en elementos de estructura de arte que sustituyen las formas estabilizadas ya por la tradición. Responden a las exigencias y valores nuevos con formas diferentes. Los motivos y los géneros literarios permanecen vivos en la medida en que son capaces de desempeñar una función dentro del mundo poético en el que se desenvuelven: permanecen en la medida en que siguen aptos para realizar la mediación estética entre el ser y la con-

ciencia<sup>7</sup>; es decir, en la medida en que siguen respondiendo a las necesidades de la realidad social. El origen de la novela está ligado estrechamente al desarrollo y consolidación de la burguesía. La novela nace como el estandarte literario que expresará y difundirá los valores de la burguesía y sus actitudes frente a la vida. La clase burguesa ha sido la primera en alcanzar y construir un complejo mundo que se extiende por todo el orbe. La novela, del mismo modo, es un género abierto a infinitas posibilidades, lo puede abarcar todo, nada le es ajeno y hasta puede absorber a otros géneros literarios. Así, la novela tiene la función de darle coherencia a toda esa complejidad heterogénea de la vida del mundo burgués y del cual se convierte en rectora y norma. Por esta razón, al entrar en crisis el mundo conflictivo y total de la burguesía a finales del siglo XIX y principios del XX, su identidad como género entra en crisis profunda y en periodo de transformación. Con todo y crisis, la novela, en cuanto forma de expresión, se ha consolidado como un fenómeno literario de sorprendente fuerza expresiva en el siglo XX.

### 5.3. El concepto de Novela

Desde la teoría literaria del estructuralismo, dos elementos constituyen el hecho narrativo: una historia, el contenido o cadena de sucesos presentados —acontecimientos, acciones—,

---

<sup>7</sup> Cfr. Koehler, “La posibilidad de una interpretación sociológica ilustrada a través del análisis de textos literarios franceses de distintas épocas” en *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*.

y un discurso, es decir, la expresión, los medios a través de los cuales se comunica el contenido. La historia es el **qué** de la narración que se relata; el discurso, el **cómo**, que hace referencia a los tipos de discurso y su uso: diálogo, narración, descripción, monólogo, etc. La esencia de la narrativa es la acción, los hechos, los acontecimientos. Por lo tanto, la narrativa cuenta o relata algo, real o imaginario. Cuando se quiere precisar qué es la novela, como ocurre al definir la literatura en general, ninguna definición alcanza a satisfacer con plenitud la idea de lo novelístico.

Bourneuf y Ouellet<sup>8</sup> dicen que la novela es, en primer término, una narración que sitúa al novelista entre el lector y la realidad que quiere mostrarle; en segundo término, una historia o serie de sucesos ordenados en el tiempo desde un principio hasta un fin con la finalidad de producir cierto efecto en el lector, para retener su atención, conmoverle o provocar su reflexión; y en tercer término, dicen que es una historia ficticia que permite a la novela moverse entre la frontera ambigua de lo real y lo ficticio, según se maneje la verosimilitud, lo posible, lo probable, lo verdadero. Ellos aventuran una definición muy amplia de novela: “Narración de una historia ficticia”. Esta definición no la distinguiría de otros géneros narrativos como el relato y el cuento; por lo tanto, habrá que reconocer que su naturaleza es diferente. La novela se desarrolla en un sentido más amplio, el relato y el cuento buscan

---

<sup>8</sup> Cfr. Bourneuf, “En busca de una definición” en *La novela*, pp. 30-38.

la brevedad. Si el cuento “es la narración de un sucedido”<sup>9</sup>; la novela al ser “la narración de todo lo que ocurre dentro de una vida, de un destino”<sup>10</sup> propicia, por su holgura y amplitud, el crecimiento de los personajes al develarlos poco a poco en sus acciones y actitudes. El cuento, al realizarse en la sustracción, elimina casi todo al privilegiar la intensidad de un efecto; la novela se realiza en la adición, todo lo incluye; todo cabe y enriquece su naturaleza: la ciudad, el campo, personas, escenas, hechos, cosas, diálogos, reflexiones, anécdotas, biografías, aventuras, problemas sociales, conflictos de conciencia, crímenes, amores, etc. Para Bourneuf y Ouellet<sup>11</sup> el término de novela satisface a la amplitud indefinible del género en cuanto que responde a una imagen de la palabra que la designa, *nouvelle* —novedad—, lo siempre fluctuante y en perpetua expansión. El desarrollo de la novela exige un constante actualizarse en sus procedimientos y recursos. Aunque se postuló la muerte de la novela en el siglo XX, también se afirmó que su extrema ductilidad le permitió sobrevivir y adaptarse a los nuevos tiempos. Los términos de antinovela y de novela nueva (*nouveau roman*) más que aniquilarla le definen su necesaria evolución para mantenerse viva.

Pingaud<sup>12</sup> afirma que la novela como género tiene una naturaleza contradictoria; las obras de imaginación pretendiendo ser imagen de la vida mediante lo fabuloso, inverosímil

---

<sup>9</sup> Paredes, *Las voces del relato*, p. 19.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Cfr. Bourneuf, “La fortuna de una palabra” en *op. cit.*, pp. 13–17

<sup>12</sup> Cfr. Pingaud, *La antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda*, p. 47



e irreal no les acomodaría otro término que el de antinovelas; las grandes novelas, en sí mismas ponen en tela de juicio la forma de la novela. Esta naturaleza contradictoria no ha permitido fijar reglas que definan al género porque sufre una constante metamorfosis. Pingaud acepta también la idea de la novela como un género en constante evolución cuyo rasgo esencial es el de cuestionar, en su mismo desarrollo, la forma de la novela. Aparece entonces la “novela de la mirada” cuyo valor descriptivo renuncia a crear personajes, a explicar acontecimientos; el escritor limita sus propósitos a registrar con la minuciosidad de un objetivo la visión particular de tal o cual individuo. Para el novelista no es esencial proponer una ideología del mundo; su tarea no es formular principios o extraer significaciones, sino representar lo que ve. El novelista descriptivo limita su propósito a una simple inspección de las formas que se encuentran delante de él; al evitar toda impresión de convivencia limita su propósito a la inspección de las formas (objetos), las mide, define su posición donde están en relación al observador. Todo el espectáculo que desenvuelve la novela será descrito siempre en el mismo tono de un observador apasionado, pero riguroso, que sólo quiere traer sin comentarios, lo que cada uno, en su lugar, podría ver. En la novela decimonónica, el observador, el lector, como el narrador, a la manera del demiurgo que contemplan el mundo, estaban tan presentes como la anécdota que iban descubriendo poco a poco; en la descripción objetiva, el espectador —el lector— se borra igual que la anécdota novelística se esfuma; el espectáculo ya no es un decorado donde va a ocurrir la acción,

es la acción misma; no hay más acontecimientos, la mirada es el acontecimiento. Es una literatura que busca imponernos la presencia de las cosas y hacer así el vacío frente al lector: como si nada se contara o se dijera. “Lo que surge en el vacío abierto por el relato, es otro objeto, otro mundo, puramente verbal, hecho de palabras articuladas las unas a las otras, un mundo cuya cohesión estaría asegurada por la sola fuerza de la escritura”<sup>13</sup>.

Al describir se deja de explicar, de definir; se renuncia a significar para abandonarse a la contemplación, a mirar el mundo. La nueva novela al describir implica una mirada que al dejarse absorber por el mundo se convierte en una mirada fascinada; lo que se presenta como lejano e intocable no existe, lo más cercano fascina. La descripción objetiva conduce al lector a la experiencia de un sentimiento de fascinación en estado puro: la conmoción sustituye a la reflexión, la seducción al convencimiento. Las situaciones profundamente reales frente a las que coloca al lector son situaciones de parálisis como los sueños; los materiales del relato están ahí —cosas, personas— pero el relato no tiene un principio, y si parece que empezará se niega en escenas repetidas, variaciones, en juegos de reflejo. La invasión de la descripción termina haciendo desaparecer la intriga. La pasión humana no está anunciada o declarada en el comportamiento de un personaje, en sus gestos, en sus palabras; debemos buscarla en el espectáculo que creen descubrir los que la viven: los lectores<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Pingaud, op. cit., p. 47

<sup>14</sup> Cfr. Pingaud, op. cit., pp. 1-67

#### 5.4. *Farabeuf* y la novela

El género de la novela tanto se ha trabajado que resulta un camino demasiado trillado en la creación literaria. De tanto repetir las estructuras básicas de los grandes novelistas (narrador, argumento, personajes, trama, etc.) en la literatura del siglo XX se les asume como formas desgastadas que ponen en riesgo de aniquilación, por anquilosamiento, al género narrativo por excelencia. Las formas novelescas también deben evolucionar o transformarse para mantenerse vivas. Repetir las formas del pasado es absurdo, vano y hasta nocivo<sup>15</sup>. Esas nuevas formas de la narrativa del siglo XX que buscaban expresar las nuevas relaciones entre el hombre y el mundo se reconocen a través de lo que se llamó la nueva novela (*nouveau roman*). El concepto no busca designar una escuela definida o un grupo determinado de escritores propugnando, como lo hacían las vanguardias literarias, una nueva forma de hacer novela. Busca sencillamente identificar a todos los escritores que tienen la intención de transformar la novela para expresar al hombre del siglo XX. Y para lo cual, ya no hay presupuestos teóricos: “cada novelista, cada novela, debe inventar su propia forma”<sup>16</sup>. Porque “el libro crea para él solo sus propias reglas”<sup>17</sup>. Dice Elizondo que

la novela es un prodigioso y arduo juego del espíritu y de la escritura, estamos en libertad de ir in-

---

<sup>15</sup> Cfr. Robbe-Grillet, “De qué sirven las teorías”, en *Por una novela nueva*, p. 9-17.

<sup>16</sup> Robbe-Grillet, op. cit., p. 14.

<sup>17</sup> Ídem.

ventando las reglas conforme vamos jugando<sup>18</sup>.

Prevalece sobre la teoría el carácter dialéctico de un afán constante de experimentación no con alardes vanguardistas, sino con la premeditada intención de una readaptación constante. En ese devenir de la literatura, en ese insertarse en la tradición literaria sólo permanece una constante: la pasión de escribir.

Salvador Elizondo y *Farabeuf* se inscriben de lleno en lo que Robbe-Grillet distinguió como la nueva novela (textos esencialmente postmodernos). El hecho de la escritura como pasión desbordada y el afán de búsqueda de nuevas formas de expresión novelística son características que se cumplen en Elizondo y en *Farabeuf*. Aunque el cambio nunca puede darse drásticamente porque siempre se hereda una tradición —el escritor difícilmente puede renunciar a las estructuras impuestas por la misma—, Elizondo y *Farabeuf* son la excepción: su escritura y su novelar se insertan en la tradición literaria de México como una nueva y sorprendente búsqueda para asumir los retos de las propuestas culturales que empezaban a ser verdaderamente globalizantes. Los aislamientos de las tradiciones nacionales caían ante el dinamismo y flujo de la modernidad: el contacto con lo extranjero se convertía en algo cotidiano y próximo, no en motivo de excentricidad o exotismo; mucho menos de copia de las novedades extranjeras (los medios de comunicación —el cine y la radio convocan y reúnen al mundo de todas partes a su alrededor— y los viajes aéreos rompían las dificultades de la distancia). El impulso de la búsqueda de

---

<sup>18</sup> Elizondo, *Cuaderno de escritura*, p. 15.

nuevas formas de expresión literaria estaba siendo una realidad sorprendente para Hispanoamérica con el *boom* literario que se distinguía por su habilidad para fascinar (el realismo mágico combinando elementos fantásticos y fabulosos con el mundo real) y su prolífica realidad verbal (Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Julio Cortazar, etc.)

El afán de Elizondo al explorar nuevas formas de expresión literaria en *Farabeuf* no era nuevo, pero sí su personal intento por enfrentar temática y verbalmente la perplejidad literaria del mundo del hastío del *homo absurdus*: la soledad del uno en búsqueda del otro, erotismo aberrante; el amor es una nostalgia diluida en el intento de recuperar su pasado si es que alguna vez existió. Concurren en *Farabeuf* personajes para los que las experiencias del acto sexual (coito), la tortura (¿el pecado?), la muerte y el amor son la constante fuente de su perplejidad ante la vida; la vida (su vida) gira obsesivamente en torno a los motivos que actualizan, o repiten, o presentan una y otra vez los momentos (no importa cuándo) en los que ocurrieron, ocurren o ocurrirán como experiencia real. El coito ocurrió —por eso es motivo de relato en la novela—; es, se define; está ocurriendo, y podrá estar ocurriendo. La tortura ocurrió —por eso es motivo de relato en la novela—; es, se describe; está ocurriendo, actualizándose cuando se contempla la fotografía, y podrá actualizarse cada vez que se mire. El amor nunca ocurrió —por eso es un motivo en la novela—; es, un anhelo–deseo; está ocurriendo, nunca se cumplirá. La entrega (el acto sexual) como transgresión ocurrió (pecado)

—por eso es un motivo en la novela—; es, suplicio similar a la tortura; está ocurriendo como propuesta, tal vez se cumpla como en el recuerdo de cuando ocurrió.

Salvador Elizondo expone en “Teoría mínima del libro”<sup>19</sup> sus principios o presupuestos de una posible “teoría” de la novela. Como Robbe-Grillet, Elizondo asume de la nueva narrativa que cada novelista y novela deben inventar su propia forma y crear sus propias reglas; cada obra constituye su propia coherencia en las leyes de su funcionamiento; leyes que acaban en ella misma. Sólo subyace en el texto el impulso creador y libre de la palabra para relatar al hombre que se expresa siendo hombre, lo que Elizondo llama

proclividad atávicamente literalizante;

es decir, la escritura como una tendencia arcaica —no como anticuado, sino como original, esencial— para convertir toda experiencia en letra. La escritura para Elizondo no es fruto de un impulso ordenado y dirigido racionalmente. Afirma que escribir, como tarea, se propone brutalmente (no se planea); es decir, datos recogidos al azar —en circunstancia— pueden encaminarse a ser una obra: una palabra escrita inconscientemente, una fotografía,

una frase escuchada al acaso, proferida por un desconocido, en algún lugar remoto, puede revelarnos, si tenemos la presencia de ánimo de considerarlo inscrito dentro de nosotros como una posibilidad de ser expresada, la clave de todo un universo literario potencial. . . Se trata de una actividad que

---

<sup>19</sup> Cfr. Elizondo, en op. cit., p. 9–15.

tiene por fin agotar las posibilidades del mundo;  
sólo que no hay método<sup>20</sup>.

La escritura de un libro (novela) resulta de todo ese mundo posible que puede surgir a partir de una sola frase, de una imagen (fotografía). Todo proyecto literario resultaría de aglutinar como cúmulo todos esos fragmentos o anotaciones en torno al vasto universo suscitado por la frase o imagen inicial propuesta;

la posibilidad de esos fragmentos se expresa mediante la necesidad que los caracteriza; la de ser integrados a su destino. El proyecto (literario) consistiría entonces en tomar esos esbozos, darles la vida que les había sido adjudicada. La perspectiva de los años permite asignarles el lugar justo que les corresponde dentro de ese mecanismo misterioso que es el libro<sup>21</sup>.

Cabe analizar entonces el significado de la posibilidad de inscribir esos fragmentos (aglutinados en un texto) dentro de cualquier género concebido por una preceptiva. Formular una teoría literaria, con sus géneros y sus preceptos, sería concebir el juego de la imaginación (creación) como un “correlativo enantiomórfico”: reproducir en forma inversa las partes o elementos prescritos para un género. En ese juego de la escritura, Elizondo propone, más que reproducir lo mandado en los límites de un precepto, la necesidad de formular una teoría literaria consecuente con la habilidad o destreza (por su “malhadada condición de hombres de imaginación... de delirio y

---

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 10.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 11.

de desvarío”<sup>22</sup>) del escritor. Para cada escritor habría la necesidad de una teoría que explicara sus habilidades. Entonces, sería posible imaginar una intriga que fuera construyendo un

relato velado

acerca de otros —los personajes— y tendríamos la novela; desde esa posibilidad

la novela es la ciencia de la mentira y de la invención de pasiones<sup>23</sup>.

Desde el orden moral (¿por su bondad o maldad; por su justicia, adecuación, conveniencia, o conformidad con el Bien; o porque nos produce satisfacción o nos hace felices; o porque es un mandato de la vocación del escritor?) dice Elizondo, sabemos que las novelas que tratan de la realidad son una mentira o invención; no hay duda: la novela es ciencia de la mentira, es ciencia de la invención de pasiones. Desde el orden literario las novelas (las más de las veces) son

sólo constataciones o testimonios vacilantes<sup>24</sup>,

no se sabe de qué son testimonio, ni ante quién, ni para qué, ni por qué. Elizondo concibe así una

preceptiva inusitada<sup>25</sup>,

---

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 13.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p. 13.



preceptiva de la perplejidad decimos nosotros: la existencia de textos en los que el lector llena los vacíos que el escritor ha dejado, o textos susceptibles de ser leídos por el lector sin que éste pueda agregarles nada

textos en los que la escritura misma agota las posibilidades de la lectura<sup>26</sup>;

si no se trata de decir verdades, ni de reproducir la realidad tal como lo hace el espejo, ni de demostrar nada ante nadie, entonces el escritor tiene la ventaja e infinita libertad de ir inventando las reglas conforme juega el juego de la escritura. ¿Así mismo el lector? ¿El abismo insondable que se abre entre el escritor y la cuartillas, será también el interminable abismo de significados entre la página y la mirada del lector? Sí, pero guiados por el mismo texto encontrará la obra que el escritor se esforzó en acumular como experiencia de escritura. En *Farabeuf*, esa experiencia se da en torno a la habilidad de crear una ficción novelesca para abordar la perplejidad existencial ante motivos fundamentales de la vida humana: del amor o de la incapacidad del amor, y el suplicio de no alcanzarlo; o su posibilidad, su reducción al encuentro furtivo (transgresión, pecado, causa de suplicio) y efímero del encuentro sexual (coito). Vida, amor y erotismo, muerte, suplicio y horror, nos enfrentan en *Farabeuf* al misterio insondable de la existencia, concebida más como suplicio que como gracia, y al que nos enfrentamos solos y conscientes (perplejidad) de jamás desentrañar su significado. La literatura de Elizondo actualiza

---

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 14.

en *Farabeuf* la experiencia del hombre que, perplejo ante su propia existencia, sufre y padece: el hombre en crisis.

# Capítulo 6

## Conclusión

### Necesidad de una explicación

Leer a Salvador Elizondo significó un cambio radical en el paradigma de arte–literatura–lectura–recreación–análisis. El encuentro con *Farabeuf* transformó el modo de acercarnos a la literatura. La lectura recreativa, que exige cierta aplicación intelectual, no se cumple más; ni mediante la satisfacción de la simple lógica de la comprensión; ni mediante el disfrute placentero de la ficción realizando la vida entramada de los personajes inmersos en un contexto determinado. En *Farabeuf*, la comprensión básica —necesaria en toda lectura— enfrenta la imposibilidad. Obnubilada la comprensión, queda la perplejidad, la disposición espiritual. ¿Qué ocurre en *Farabeuf*?, ¿por qué no se entiende? son preguntas para desahogar la angustia de la dificultad para atrapar el texto. Ante *Farabeuf*, el lector enfrenta continuamente la indecisión, asumida como incapacidad, para continuar la lectura; se avanza sólo

mediante la vacilación. Sin embargo, aunque absurdo, la perplejidad en *Farabeuf* seduce y cautiva. Absortos en la perplejidad, buscamos una explicación que diera sentido a nuestra lectura —interpretación— de *Farabeuf*. De entrada, aceptamos el rasgo de la perplejidad como una esencia del texto de Elizondo. Resolver la finalidad de su confusión: ¿impactar al lector?, ¿innovar el hecho creativo?, ¿transformar los procedimientos narrativos?, ¿explorar nuevas formas de ficción?, etcétera, validaría cualquier esfuerzo de explicación. Sin embargo, el interés fundamental de Elizondo en *Farabeuf*, creemos, es expresar mediante el hecho de la escritura la experiencia crítica del hombre frente a la desilusión de la historia amenazada y de la vida, casi hasta el hastío, vacía de sentido, fútil.

### **Planteamientos fundamentales**

La validez de nuestra lectura-análisis sólo puede ocurrir en la posibilidad de entender a *Farabeuf* como una experiencia estética que expresa, mediante la aplicación de determinados procedimientos artísticos, la esencia en crisis del hombre del siglo XX. Nuestro trabajo implicó apreciar la literatura como una experiencia estética; hacer consideraciones sobre el hombre que expresa; y determinar algunas estrategias creativas (ideas creativas de Salvador Elizondo) que permiten, en *Farabeuf*, expresar la condición espiritual de la angustia del hombre en el siglo XX ante su propia finitud y contingencia.

## La literatura: experiencia estética

Entendemos el ejercicio literario como experiencia existencial que afirma al hombre, escritor o lector, en el hecho de la escritura que lo expresa, o de la lectura, que lo reencuentra consigo mismo. Para uno, es un hecho de creación; para el otro, una experiencia estética recreativa y contemplativa.

Este ejercicio de lectura-análisis se da a partir de considerar el valor de la crítica literaria como una contemplación artística desinteresada. La lectura, como experiencia estética, es un encuentro con el arte y su belleza —contemplación desinteresada— que establece una relación de entrega y búsqueda entre la obra de arte y el lector. Más que una actividad intelectual o académica, el arte es una experiencia gozosa que implica la libertad y la voluntad para establecer una experiencia de encuentro en la que el lector (crítico) descubre la belleza y su valor (obra artística). Nuestro análisis es un ejercicio de recreación fundado en un afán sincero de encuentro con el arte.

Para entender a *Farabeuf* no consideramos la investigación o crítica literaria como una ciencia positiva —rigor del método científico—, ni buscamos alcanzar el ideal de la comprensión objetiva e impersonal; pretendimos realizar un análisis coherente en sus argumentos a partir del encuentro que se afirma en el carácter personal de la lectura literaria. Así, reconocemos que *Farabeuf* no busca, intencionalmente, la eficiencia de la comprensión comunicativa porque quiere expresar al hombre que, ante la existencia, vive la perplejidad como condición

humana. A la perplejidad existencial le corresponde una escritura que intenta cautivar, impresionar e impactar la capacidad emotiva del lector por encima de la habilidad comprensiva.

### **Literatura y *Farabeuf***

Para entender el dinamismo de la escritura en *Farabeuf* concebimos la literatura como ‘expresión’ del hombre. Está hecha de palabras, y la esencia del lenguaje no es su referencia a la realidad, sino su capacidad expresiva que habla de la relación (intelectual, afectiva, emotiva) del hombre con la realidad que evoca a través del lenguaje: él mismo. La literatura para Elizondo es un acto reflejo: se encuentra expresándose a sí mismo. El escritor es el grafógrafo que mediante el acto de la escritura se descubre y, como la realidad interpuesta entre dos espejos, se proyecta repitiéndose infinitamente. Ése es el juego solipsista de la literatura de Salvador Elizondo: la perplejidad existencial del hombre viéndose a sí mismo hasta la fascinación; sin comprender la existencia se refugia en la escritura. Elizondo dice que la literatura es “el sueño que sueña la verdad”. Todo acto de creación es un intento de concretar un sueño, el “sueño voluntario”, o el arribo a la “isla desierta”. La literatura sublima la existencia cotidiana. Despertar del “sueño voluntario” o abandonar la “isla desierta” reanuda la tarea cotidiana de salir de la cloaca —cruda alegoría de la existencia humana—. La literatura, al enfrentar al hombre al espejo en el que descubre su propia imagen —lo que es íntegramente—, vive los afanes de la existencia humana verdadera, satisfecha en sí misma, como el acto creativo

de escribir. Al hacerlo, la literatura expresa lo esencialmente humano: anhelo de ser.

### ***Farabeuf*: literatura de la perplejidad**

*Farabeuf* propone una experiencia narrativa diferente; vulnera el hábito de la lectura y escamotea el sentido o los significados. No cuenta una historia, genera estados de perplejidad, esencia de la condición humana del hombre en crisis del siglo XX. *Farabeuf*, impecablemente bien escrita, presenta grandes dificultades de comprensión. Es difícil identificar con precisión los personajes, los hechos, el espacio y el tiempo. La ilusión de vida en *Farabeuf* no obedece a imaginar la realidad objetiva del mundo, sino a expresar la perplejidad pura de la conciencia; es, por necesidad, un texto enmarañado, tortuoso, lleno de vueltas (laberíntico). La confusión discursiva es expresión de la crisis del hombre de la época.

La perplejidad se produce en la elección de un contenido fundado en motivos y costumbres de la cosmovisión china y su historia, o en el campo de la cirugía, de la técnica fotográfica, o en el ámbito de la pintura. Estos elementos exóticos, ajenos a la experiencia común y cotidiana del lector ordinario, son motivo fundamental de extrañeza.

La perplejidad proviene también del mundo mágico de los oráculos. Los métodos adivinatorios (el milenarismo I-Ching, el clatro y la ouija) enfrentan metódicamente la perplejidad existencial: buscan dilucidar el sentido de la misma. Frente a la cosmovisión occidental (aristotélica–cartesiana, creyente y racional, atea y escéptica) se opone la visión de la filosofía del

Tao o el esoterismo. Los personajes de *Farabeuf* buscan no dar cabida a la confusión y el desorden que suponen el caos; se amparan en el equilibrio simbolizado en el *t'ai ki* de las fuerzas opuestas del universo (*yin* y *yang*); sin embargo, como el hombre occidental del siglo XX, viven en una constante perplejidad existencial: “somos un signo incomprensible”.

La fotografía del desmembramiento y el descarnado método de la tortura china, el *Leng Tch'é*, son dos motivos fundamentales en la novela e impregnan morbosamente de perplejidad el acontecer de la vida de los personajes. Toda lo que ocurre en *Farabeuf* parece girar en torno a ese hecho vivo y recreado del suplicio de la fotografía.

También recurre a estrategias sintácticas y expresivas del lenguaje para afirmar la perplejidad: infinidad de preguntas, todas sin respuesta, simultaneidad de acciones en la alternancia de párrafos, señalamiento sintomático de las cursivas, abuso de los puntos suspensivos, la inscripción constante de términos y fragmentos de textos o palabras en otras lenguas (chino, latín, inglés, francés, alemán). Las innumerables preguntas confirman la dinámica esencial del texto: frente a la existencia, perplejidad y conflicto ontológico. En ese estado de ánimo está anclada la expresión literaria de *Farabeuf*.

### **El hombre en crisis y *Farabeuf***

La existencia se da en el reino del devenir, de lo contingente, en el reino de la libertad. Ante el hecho de la existencia como libertad, de poder-ser, se impone en *Farabeuf* la opción de no elegir, o de escoger y perderse, el mundo de lo posible. La



existencia es posibilidad y, en consecuencia, angustia (Pascal, Kierkegaard). La angustia es el puro sentimiento de lo posible. Si la angustia es un rasgo del hombre al relacionarse con el mundo, la desesperación es propia del hombre cuando se relaciona consigo mismo. Frente a sí mismo, el “yo” está infinitamente sólo para vivir su existencia y la de nadie más. La extrañeza se convierte en condición de vida al reconocer la ausencia de toda razón profunda para vivir, todo es vago; se afirma el carácter insensato de la vida, se busca en vano. La vida es pesadumbre: continua molestia y desazón, padecimiento físico o moral (como la tortura); la vida sin resolución se convierte en melancolía por su tristeza vaga, profunda y permanente; la vida es pena y aflicción hasta el dolor, moral y físico, de la imposibilidad de un encuentro o del tormento.

Ante la evidencia dolorosa y cruel de la historia —precariedad ontológica y moral: fracaso del alma humana— el hombre asume la existencia sin la certeza de la fe y de la ciencia, o del discurso filosófico, se impone el oráculo azaroso; enfrenado a la finitud y a la contingencia, experimenta la angustia, la desesperación, el vacío, la desilusión, la soledad, la duda, el hastío, el vértigo, lo efímero; vive atrapado en la incertidumbre, la fatalidad y el absurdo. Farabeuf es garantía de saber y de ciencia, como ser humano es amorfo (indeciso y sin plena identidad): doctor, cirujano, maestro, inventor, fotógrafo; pero sobre todo, es borrosamente “un hombre”, un anciano decrepito, amante; es el personaje “él” o diluido en la primera persona del plural, “nosotros”. El otro personaje, el femenino, es la mujer concubina–amante–enfermera–monja–prostituta

(Mélanie Dessaignes, Madame Farabeuf, Mlle. Bistouri); es el personaje que perplejo ante el sentido de la vida se abandona al juego mágico de los oráculos (I-Ching, ouija, clatro); aparece diluido en la perplejidad de los personajes “yo”–“tú” de los amantes y en el pronombre de la tercera persona del singular, “ella”; también es parte de la voz plural, “nosotros”. Dos realidades agobian su existencia: el amor y la muerte. En la contingencia de estas dos experiencias existenciales se funda uno de los sentidos de la obra de Salvador Elizondo, la experiencia fugaz como plenitud: amor, coito, muerte; y como culmen: desengaño temporal, amargura y absurdo de contingencia.

La última expresión del agobio existencial está en la desesperanza y la incertidumbre ontológica. Todo se sujeta a la confusión expresada en el solipsismo. La conciencia transgrede el orden de la realidad. Desde la posibilidad solipsista (el reflejo especular, la imagen soñada o imaginada, elaborada como ficción), Elizondo desdobra sus personajes y proyecta su conflicto existencial: el hombre–personaje proyectando todos sus deseos y temores: ser y no ser, eh ahí la perplejidad.

### **Los géneros literarios y la novela**

De la crisis generalizada de lo humano —precariedad histórica— emergen nuevas y ricas formas de expresión. Ante la esencia literaria de expresar al hombre en crisis se crearon las formas exactas para expresar su condición circunstancial de confusión, desorientación, desconfianza o desesperación; “angustias históricas” que proceden de la falta de claridad en la concien-

cia del hombre: perplejidad.

Elizondo asume la novela como un juego del espíritu y de la escritura que se da en la libertad de ir inventando las reglas conforme se juega. En ese devenir de la literatura permanece una constante: el afán de búsqueda y la pasión de escribir. Para Elizondo, cada novelista y novela deben inventar su propia forma y crear sus propias reglas; su propia coherencia en las leyes de su funcionamiento; leyes que acaban en ella misma. En el texto, el impulso creador y libre de la palabra subyace para presentar al hombre que se expresa siendo hombre, lo que Elizondo llama “proclividad atávicamente literalizante”; es decir, la escritura como una tendencia arcaica —esencial, primitiva— de convertir en letra toda experiencia humana. En ese afán, la escritura no es fruto de un impulso ordenado y dirigido racionalmente. Escribir, como tarea, se propone brutalmente; datos recogidos al azar —en circunstancia— pueden encaminarse a ser una obra. La escritura de un libro resulta de todo ese mundo posible que puede surgir a partir de una sola frase inicial y final, o de una imagen (fotografía). Todo proyecto literario resulta de aglutinar todos esos fragmentos o anotaciones en torno al vasto universo suscitado por la frase o imagen inicial.

Cabe analizar entonces el significado de la posibilidad de inscribir esos fragmentos (aglutinados en un texto) dentro de cualquier género concebido por una preceptiva. Formular una teoría literaria, con sus géneros y sus preceptos, sería concebir el juego de la imaginación (creación) como un “correlativo enantiomórfico”: reproducir en forma inversa las partes o ele-

mentos prescritos para un género. En ese juego de la escritura, Elizondo propone, más que reproducir lo mandado en los límites de un precepto, la necesidad de formular una teoría literaria consecuente con la destreza (“malhadada condición de hombres de imaginación... de delirio y de desvarío”) del escritor. Para cada escritor habría la necesidad de una teoría que explicara sus habilidades.

Es posible imaginar una intriga que construya un “relato velado” acerca de otros —personajes— para tener la novela. Éstas tratan de la realidad, dice Elizondo, aunque son mentira o invención; es ciencia de mentira, de la invención de pasiones. Desde el orden literario son “sólo constataciones o testimonios vacilantes”, no se sabe de qué son testimonio, ni ante quién, ni para qué, ni por qué. Elizondo concibe así una “preceptiva inusitada”, **preceptiva de la perplejidad** decimos nosotros: la existencia de textos en los que el lector llena los vacíos que el escritor ha dejado, o textos susceptibles de ser leídos por el lector sin que éste pueda agregarles nada. En *Farabeuf*, esa experiencia se da en la habilidad de crear una ficción novelesca para abordar la perplejidad existencial ante motivos fundamentales de la vida humana: del amor o de la incapacidad del amor, y el suplicio de no alcanzarlo; o su posibilidad reducida al encuentro furtivo (transgresión, pecado) y efímero del encuentro sexual (coito). Vida, amor y erotismo, muerte, suplicio, morbo y horror, enfrentan en *Farabeuf* al misterio insondable del misterio de la existencia; más que gracia, suplicio, y al que nos enfrentamos solos y conscientes de jamás desentrañar su significado (perplejidad). La literatura de Eli-

zondo actualiza en *Farabeuf* la experiencia del hombre que, perplejo ante su propia existencia, la sufre y padece: el hombre en crisis.

# Bibliografía

## 1. Obras de Salvador Elizondo

- ELIZONDO**, Salvador, *Farabeuf*, México, Joaquín Mortiz – Secretaría de Educación Pública, 1985 (Lecturas Mexicanas, 14).
- , *Camera Lucida*, México, Vuelta, 1992 (Obras de Salvador Elizondo).
- , *Cuaderno de escritura*, México, Fondo de Cultura Económica, México, 1988 (Biblioteca Joven, 59)
- , *El gráfógrafo*, México, Vuelta, 1992 (Obras de Salvador Elizondo).
- , *Regreso a casa, discurso*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1982.
- , *Salvador Elizondo*, pról. de Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1966.
- , *Teoría del infierno*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000 (Letras Mexicanas, 132).

## 2. Estudios sobre Salvador Elizondo y *Farabeuf*

- CURLEY**, Dermot F., *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989 (Colección Popular, 418).
- DURÁN**, Manuel, *Tríptico mexicano: Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973 (SepSetentas, 81).
- FLORES GARCÍA**, María Malva, *Farabeuf y morirás lejos* (Tesis de licenciatura), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.

**GRANIOLA RODRÍGUEZ**, Magda, *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo*, Potomac, Scripta Humanistica, 1991.

**GUTIÉRREZ DE VELASCO ROMO**, Luz Elena, *La escritura de la amputación o la amputación de la escritura: Análisis de Farabeuf o la crónica de un instante y una selección de cuentos de Salvador Elizondo*. (Tesis de doctorado), México, El Colegio de México, Escuela de Lingüística y Literatura Hispánica, 1984.

**JARA**, René, *Farabeuf: estrategias de la inscripción narrativa*, Veracruz, Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1982.

**JOSÉ VALENZUELA**, Alan, *Farabeuf y la estética de mal: un modelo de tránsito entre realidad y ficción* (Tesis de licenciatura), México, Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, 2002.

**MICHAELIS**, Pierre, *Escritura, realidad y ficción en la novela: Salvador Elizondo y Juan Goytisolo* (Tesis de licenciatura), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1971.

**TERESA**, Adriana de, *Farabeuf: escritura e imagen*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1996 (Biblioteca de Letras).

### 3. Teoría, estudios y crítica literaria

**AMOROS**, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid, Cátedra, 1985.

**ANDERSON IMBERT**, Enrique, *La prosa: modalidades y usos*, Barcelona, Ariel, 1999 (Practicum).

**AYALA**, Francisco, *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*. Barcelona, Crítica, 1984.

**BAQUERO GOYANES**, Mariano, *Estructuras de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975.

**BARTHES**, Roland, *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos*, tr. de Nicolás Rosa, México, Siglo Veintiuno, 1973.

---, *et al.*, *Análisis estructural del relato*. México, Premià Editora, 1985 (La red de Jonás).

- , *et al.*, *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en la sociología de la literatura*, Barcelona, Martínez Roca, 1971 (Col. Novocurso. Biblioteca de Ciencias Humanas).
- BERISTÁIN**, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1985.
- BLOCH**, Michel. *La nueva novela*, tr. G. Torrente Ballester, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1967.
- BONIFAZ NUÑO**, Rubén, *Tristeza de amor en Carlos Pellicer*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- BORGES**, Jorge Luis, *Siete noches*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982 (Tierra Firme).
- BOURNEUF**, Roland, y **OUELLET**, Réal. *La novela*. 3<sup>a</sup> ed., Barcelona, Ariel, 1983 (Letras e Ideas).
- BRUSHWOOD**, John S., *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BUXO**, José Pascual, *Las figuraciones del sentido: ensayos de poética semiológica*, tr. Raymond L. Williams, México, Fondo de Cultura Económica, 1984 (Tierra Firme).
- CARVALLO**, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Ediciones del Ermitaño–Secretaría de Educación Pública, 1986 (Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, 48).
- CHATMAN**, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- CROCE**, Benedetto, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, pról. de A. Attisani, Buenos aires, Nueva visión, 1969.
- DIJK**, Teun Adrianus van, *Estructuras y funciones del discurso: una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*, México, Siglo Veintiuno, 1983.
- ECO**, Humberto, *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, Versión castellana de Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez, México, Gedisa Representaciones Editoriales, 1982.
- , *La estructura ausente: introducción a la semiótica*, tr. Francisco Serra Cantarell, Barcelona, Lumen, 1972.



- , *Obra abierta*, tr. Roser Berdagué, Barcelona, Planeta Agostini, 1992.
- FERNÁNDEZ MORENO**, César, *América Latina en su literatura*, 9ª. ed., México, Siglo Veintiuno, 1972.
- FORSTER**, Edgar Morgan, *Aspectos de la novela*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1961.
- FUENTES**, Carlos, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1998 (Obras de Carlos Fuentes).
- , *La nueva novela hispanoamericana*, México, Planeta DeAgostini, 2003.
- GULLON**, Germán, y **GULLON**, Agnes, *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*, Madrid, Taurus, 1974.
- HERNADI, Paul**, *Teoría de los géneros*, Barcelona, A. Bosch, 1978.
- JAKOBSON**, Roman, y **MORRIS**, Halle, *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Editorial Ayuso y Editorial Pluma, 1980.
- JITRIK**, Noé, *La lectura como actividad*, México, Premiá Editora, 1984 (La Red de Jonás).
- LOTMAN**, Yuri M., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones Istmo, 1978 (Fundamentos, 58).
- MOUNIN**, Georges, *La literatura y sus tecnocracias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983 (Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios).
- MUIR**, Edwin, *La estructura de la novela*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1984 (Colección de Cultura Universitaria, Serie Ensayo, 16).
- NIETZSCHE**, Friedrich Wilhelm, *El origen de la tragedia*, tr. de Eduardo Ovejero Mauri, Madrid, Espasa Calpe, 1969 (Colección Austral, 356).
- OLEZA**, Juan, *La novela del XIX: Del parto a la crisis de una ideología*, Barcelona, Editorial Laia, 1984 (Papel 451, 65).
- PAREDES**, Alberto, *Las voces del relato*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1987.
- PAZ**, Octavio, *El arco y la lira. El poema. La revelación poética, Poesía e historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982 (Lengua y estudios literarios).

- , *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, México, Seix Barral, 1984.
- PINGAUD**, Bernard, *La antinovela: Sospecha, liquidación o búsqueda*, tr. Juana Bignozzi, Buenos Aires, Carlos perez editor, 1978.
- POLLMANN**, Leo, *La nueva novela en francia y en iberoamericana, vers. española de julio linares*, Madrid, Gredos, 1971.
- POUILLON**, Jean, *Tiempo y novela*, Buenos aires, Paidos, 1970.
- RALL**, Dietrich, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, tr. Sandra Franco, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, 1987.
- REYES**, Alfonso, *El deslinde. Apuntes para la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983 (Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios).
- , *La experiencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983 (Colección Popular, 236).
- RICOEUR**, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1999.
- ROBBE–GRILLET**, Alain, *Por una nueva novela*, Seix–Barral, Barcelona, 1965.
- SÁBATO**, Ernesto, *Uno y el Universo*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ**, Adolfo, *Antología de textos de estética y teoría del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1978 (Lecturas Universitarias, 14).
- SARRAUTE**, Nathalie, *La era del recelo. Ensayos sobre la novela*, Madrid, Guadarrama, 1967 (Punto Omega, 8).
- SARTRE**, Jean–Paul, *Las palabras*, Madrid, Alianza – Posada, 1982 (El libro de bolsillo, 905).
- STANTON**, Robert, *Introducción a la narrativa*, Carlos Pérez Editor, Buenos Aires.
- TODOROV**, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Premia Editora, México.
- , *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia Editora, 1981 (La Red de Jonás).

---, *Teoría de la literatura. Textos formalistas*, Signos, Buenos Aires.

**VALLEJO**, Fernando, *Logoi: una gramática del lenguaje literario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983 (Lengua y estudios literarios).

**VIÑAS**, David, *Más allá del boom: literatura y mercado*, México, Marcha Editores, 1981.

**WELLEK**, René, y **WARREN**, Austin, *Teoría literaria*, Gredos, Madrid.

**XIRAU**, Ramón, *Poesía y conocimiento: Borges, Lezama Lima, Octavio Paz*, México, Joaquín Mortiz, 1978.

#### 4. Filosofía

**BASAVE FERNÁNDEZ DEL VALLE**, Agustín, *Filosofía del hombre*, México, Espasa Calpe Mexicana, 1978 (Colección Austral, 1336).

**BAUMER**, Franklin L., *El pensamiento europeo moderno. Continuidad y cambio en las ideas, 1600–1950*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

**BALTHASAR**, Hans Urs von, *El cristiano y la angustia*, tr. José María Valverde, ed. de Andrés Simón, prefacio de Francesco Torralba, Madrid, Caparrós, 1998 (Colección Esprit, 33).

**BUBER**, Martin, *¿Qué es el hombre?*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990 (Breviarios, 10).

**CAMUS**, Albert, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza Editorial, 1983 (El Libro de Bolsillo, 841).

**CASSIRER**, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas. I. El lenguaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

**CRUZ**, Manuel, *Filosofía contemporánea*, Madrid, Taurus, 2002.

**HARTMANN**, Nicolai, *Estética*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1977.

**JOLIVET**, Régis, *Tratado de filosofía: metafísica*, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1960.

- KANT**, Emanuel, *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del juicio*, Estudio introductoria y análisis por Francisco Larroyo, México, Porrúa, 1981 (“Sepan cuantos...”, 246).
- KIERKEGAARD**, Soren, *La enfermedad mortal, o, de la desesperación y el pecado*, tr. directa del danés y pról. por Demetrio G. Rivero, Madrid, Guadarrama, 1969.
- LYOTARD**, Jean-François, *La posmodernidad. Explica a los niños*, Barcelona, Gedisa, 2001 (Serie CLA DE MA, Filosofía).
- NICOL**, Eduardo, *La idea del hombre*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977 (Obras de Eduardo Nicol).
- NIETZSCHE**, Federico, *Más allá del bien y del mal. Genealogía de la moral*, México, Porrúa, 1984 (“Sepan cuantos...”, 430).
- , *El origen de la tragedia*, 7ª. ed., Madrid, Espasa Calpe, 1980 (Austral, 356).
- ORTEGA Y GASSET**, José, *en torno a Galileo. El hombre y la gente*, México, Porrúa 1985 (“Sepan cuantos...”, 462).
- , *Obras completas*, vol. I, Madrid, Alianza, 1983.
- PASCAL**, Blas, *Pensamientos y otros escritos*, México, Porrúa, 1989 (“Sepan Cuantos...”, 577).
- REALE**, Giovanni, y ANTISERI, Dario, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, 3 vols., Barcelona, Herder, 2001.
- ROA BASTOS**, Augusto, *Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Latinoamericanos, 1979.
- SÁBATO**, Ernesto R. *El escritor y sus fantasmas*, Madrid, Aguilar, 1967.
- SUCRE**, Guillermo, “La nueva crítica”, en *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1984, pp. 259–275.
- VATTIMO**, Gianni, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, Gedisa, 2000 (Serie CLA DE MA, Filosofía).

## 5. Hemerografía

- ALCÁZAR**, Jorge, “La nueva crítica norteamericana”, en *Acta poética*, núm. 8, otoño de 1987, pp. 135–163.

**BORGES**, Jorge Luis, “Mi prosa”, en *La Jornada Semanal*, Nueva Época, No. 67, 16 de junio, 1996, p. 5.

**OLEA FRANCO**, Rafael, “Un encuentro inesperado” en *La Jornada Semanal*, Nueva Época, No. 67, 16 de Junio, 1996, p. 9.

**OVIDO**, José Miguel, “El estatuto borgiano” en *La Jornada Semanal*, Nueva época, No. 67, 16 de Junio, 1996, p. 6.

**RAMÍREZ COBIÁN**, Mario Teodoro, “La fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty como estética”, en *Revista de Filosofía*, año, XXVIII, num. 84, septiembre-diciembre, 1995, México, Departamento de Filosofía de la Universidad Iberoamericana, p. 332.

## 6. General

**CORDIGLIA**, Judica, *I Ching. El libro del oráculo chino*, México, Roca, 1989.

**PACOMIO, L.**, et al., *Diccionario teológico interdisciplinar*, tr. por Alfonso Ortiz, Salamanca, 1998.

**WILDE**, Oscar, *El retrato de Dorian Gray*, México, Porrúa, 1989 (“Sepan cuantos...”, 133).

# Anexo



Fig. 1. El Suplicio chino



Fig. 2. *El retrato de Baudelaire* hecho por Carjat



Fig. 3. *Amor Sagrado y el Amor Profano* de Tiziano





Fig. 4. Algunas pinturas de Puvis de Chavannes