



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

EL TIEMPO EN FABRABEUF



**DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO
TESIS QUE PRESENTA:**

**LUIS ANDRÉS GUTIÉRREZ VILLAVICENCIO
PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS
(LETRAS LATINOAMERICANAS)**

ASESORA: ADRIANA DE TERESA OCHOA

México D.F.

Octubre de 2009





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, Martha y José Luis, que me aceptaron aún antes de haberme conocido, y que desde entonces me han apoyado incondicionalmente.

A mi asesora, a mis sinodales y maestros: A Adriana de Teresa, que estuvo siempre al pendiente de este trabajo, me liberó de mis obligaciones y me permitió aprender a su lado. A Juan Coronado, Armando Pereira y Anamari Gomís, que me enseñaron que la crítica literaria no tiene porqué ser tan encopetada. A Irene Artigas, de quien aprendí que las imágenes no siempre se están tan quietas.

A los del grupo sin nombre y a mis alumnos del *Wushu*, por su compañía y amistad en los momentos más difíciles.

A Alenhia León Arizmendi, cuyas palabras y consejos me ayudaron tanto en el momento más crítico.

A Raquel Ayala, que se escapaba de su puesto de trabajo para conseguir mucho del material que usé en esta investigación, por su apoyo, cariño y sus gustos compartidos.

A Lety Villavicencio, que me estuvo aconsejando y cuidando durante el 'Apocalipsis'.

A Andrea Sánchez, eterna amiga, que nunca se durmió cuando le leía fragmentos de mi tesis y al final todavía tenía fuerzas para echarme porras, por su lealtad y alegría, por su ayuda y entereza.

A la inquieta Aliria Roa Bastos, que nunca quiso dejarme trabajar en paz porque quería sonsacarme, pero a quien aprecio mucho por nuestros innumerables paralelismos y complicidades.

A mi maestro Héctor Salgado, cuya filosofía de nunca rendirse me ha hecho levantarme muchas veces, sobre todo en esta ocasión que volvimos a encontrarnos.

A la risueña Nancy Domínguez Barrera, por ayudarme a mejorar todo el tiempo, por ser fuente involuntaria de inspiración de muchas de mis ideas (con frases como *pole con mollo* y *tugo de jomate* llegué a la idea de que el tiempo puede fluir en desorden o hasta al revés), por su alegría y compañía que disfruto inmensamente.

A la Niña Afrodita, que me brindó la oportunidad de conocer el mundo de otro modo, por ser mi principal impulso para hacer todo lo que hago.

A Mauricio Carrasco y a Karen Contreras... nomás porque sí.

ÍNDICE

| | |
|---|------------|
| Introducción | 5 |
| Capítulo I: Tiempo congelado | 11 |
| 1.1. Instantaneidad en el texto | 19 |
| 1.1.1. La fotografía | 19 |
| 1.1.2. La pintura | 23 |
| 1.2. La instantaneidad en <i>Farabeuf</i> | 25 |
| Capítulo II: El tiempo helicoidal o de las variaciones infinitas | 29 |
| Capítulo III: Tiempo de la superposición de estados o de los universos múltiples | 43 |
| 3.1. El método de los universos múltiples de Richard Feynman | 46 |
| 3.2. Las líneas temporales en <i>Farabeuf</i> | 51 |
| Capítulo IV: La teoría elizondiana del antitiempo en <i>Farabeuf</i> o el tiempo visto desde el espejo | 57 |
| 4.1.- La retrospección | 61 |
| 4.2.- La narración regresiva | 64 |
| Capítulo V: El tiempo dentro del tiempo | 73 |
| 5.1.- La línea temporal del cuadro de Tiziano | 87 |
| 5.2.- La línea temporal del Teatro Instantáneo del maestro Farabeuf | 93 |
| Capítulo VI: Tiempo discontinuo | 101 |
| 6.1.- Instantes y duraciones | 101 |
| 6.2.- El tiempo discontinuo en <i>Farabeuf</i> | 104 |
| 6.2.1.- El tiempo fragmentado en la forma | 107 |
| 6.2.1.1.- El universo de causalidad desordenada de Gosse | 105 |
| 6.2.2.- El tiempo interno fragmentado | 112 |
| 6.3.- Tao, umbrales, vacío y unión de contrarios | 113 |
| 6.4.- Placer y tortura en <i>Farabeuf</i> | 117 |
| Conclusiones: El tiempo en <i>Farabeuf</i> | 127 |
| Bibliografía | 141 |

ÍNDICE DE FIGURAS

| | | |
|----|---|-----|
| 1 | <i>La danza de Salomé</i> de Benozzo Gozzoli. | 14 |
| 2 | Configuración de los hexagramas del <i>I ching</i> . | 37 |
| 3 | Hexagrama 12 y su kanji (<i>p'í</i>). | 38 |
| 4 | Hexagrama 43 y su kanji (<i>Kuai</i>). | 39 |
| 5 | <i>Le bois sacré</i> de Puvis de Chavannes. | 81 |
| 6 | <i>Jeunes filles au bord de la mer</i> de Puvis de Chavannes. | 82 |
| 7 | El asesinato de Nadia en la película <i>Rocco y sus hermanos</i> . | 86 |
| 8 | <i>El amor sagrado y el amor profano</i> de Tiziano Vecellio. | 87 |
| 9 | <i>El amor sagrado y el amor profano</i> visto a través del espejo. | 88 |
| 10 | Detalle del sarcófago del cuadro <i>El amor sagrado y el amor profano</i> . | 90 |
| 11 | <i>Hermafrodita yacente de Villa Borghese</i> . | 90 |
| 12 | Representación de la línea temporal del cuadro de Tiziano. | 92 |
| 13 | Ilustraciones de “La historia del pequeño chupa-dedo” de Heinrich Hoffmann. | 95 |
| 14 | Representación de línea temporal del Teatro Instantáneo de Farabeuf. | 99 |
| 15 | Ideogramas chinos. | 105 |
| 16 | <i>Kanji Liú</i> . | 107 |
| 17 | Discos para el zoopraxiscopio. | 112 |
| 18 | Mandala del <i>yin yang</i> . | 116 |
| 19 | Fotografía del <i>leng tch'é</i> . | 122 |

INTRODUCCIÓN

Sí, por favor, que todo ocurra al mismo tiempo.

Carlos Fuentes

El tiempo es una obsesión profundamente arraigada en la escritura de Salvador Elizondo. Sus reflexiones lo llevan a experimentar con todas las posibilidades que ofrece este concepto. En sus páginas acecha un tiempo que dista mucho de ser la sustancia uniforme y absoluta que pregonan Schopenhauer, Leibniz y el mismo Newton, quienes lo consideran un eje de referencia inmutable sobre el cual se dan las acciones del universo. Las afinidades elizondianas se encuentran más bien en las paradojas eleáticas, en las dubitaciones de san Agustín, en la relatividad de Einstein, en las polimorfías teóricas cuánticas.

Sus cavilaciones acerca del tiempo son tan profundas que en ocasiones su prosa deviene ensayo y su ensayo tratado metafísico. Gracias a su inteligencia y a la cultura que posee puede comentar y confrontar con maestría innumerables teorías: de Heráclito a Parménides, de Hegel a Spinoza, y de Newton a Dunne. Su creación literaria no se adhiere a ninguna postura en particular. Su visión las abarca a todas como para demostrar que ninguna es absoluta, o tal vez para insinuar que el tiempo es todo eso y más.

Nada podría ser sin la fluencia del tiempo. Tanto el movimiento, que es la ocupación de dos espacios en dos momentos distintos, como la inacción, la ocupación de un espacio en dos diversos instantes, requieren de él. “El tiempo es más vasto que el espacio. Todo lo que tiene lugar ocurre o dura, pero lo que adviene o dura no tiene forzosamente un lugar”¹. Elizondo se refiere al tiempo como a esa “sustancia textual misteriosa,

¹ André Comte-Sponville, *¿Qué es el tiempo?*, p. 26.

informe y evidente; cosa imprecisa que todo lo impregna y en la que el mismo dios está inmerso.”²

Su naturaleza es tan elusiva que Mc Taggart, Gödel y Sextus Empíricus aseveran que puesto que en sentido estricto no existen pasado y futuro, y el ahora dura una nada, el tiempo no existe. Para san Agustín, Plutarco y Montaigne la mente siempre puede dividir el ahora en dos, infinitamente, así que afirman que el tiempo sí existe, pero dura un instante; para Bergson es un estado de la conciencia, para Merleau Ponty sólo existe para y por el sujeto, para Borges es una ilusión.

Los textos de Elizondo pueden leerse como el desarrollo de estas eternas paradojas y aporías. En su monólogo “Pasado anterior”, por ejemplo, pone en boca de su personaje Nevermore las ideas acerca de la fugacidad presentes en Montaigne y Boileau: “Mi materia es la de los recuerdos, soy un individuo eminentemente *a posteriori*. [...] Estoy convirtiéndome a cada instante en algo que ya pasó”³; sus cuentos “Futuro imperfecto” y “La luz que regresa” tratan de viajes en el tiempo; en “La fundación de Roma” menciona que éste puede fluir hacia atrás y verse como cuando se regresa una película; en *El hipogeo secreto* y en “La historia según Pao Cheng” insinúa que el tiempo puede engendrarse a sí mismo, que el creador puede ser una fabulación de su creación: “Comprendió, en ese momento, que se había condenado a sí mismo, para toda la eternidad, a seguir escribiendo la historia de Pao Cheng, pues si su personaje era olvidado y moría, él, que no era más que un pensamiento de Pao Cheng, también desaparecería.”⁴ En cada texto espera al lector un tiempo dúctil que sorprende por el punto de vista inusitado que asume Elizondo. Sin embargo, ninguno de sus textos ofrece un tiempo tan

² Salvador Elizondo, “Muerte sin fin”, *Teoría del infierno*, en *Obras: tres*, p. 306.

³ Salvador Elizondo, “Pasado anterior”, *El grafógrafo*, en *Obras: dos*, pp. 197-198.

⁴ Salvador Elizondo, “La historia según Pao Cheng”, *Narda o el verano*, en *Obras: uno*, p. 211.

complejo como su obra *Farabeuf*, que, paradójicamente, es también su tentativa de anular todo fluir temporal.

La mayoría de los estudios que han abordado el detenimiento del tiempo en *Farabeuf* se han centrado sobre todo en las cuestiones meramente formales: la mención de las frases largas, de los múltiples tiempos verbales, del recuento incesante de la anécdota y de la écfrasis de obras pictóricas y escultóricas son constantes de la crítica literaria, pero las técnicas que emplea Elizondo no se limitan sólo a estos elementos que ayudan a detener el tiempo en la literatura.

En esta tesis analizo las estrategias elizondianas para congelar el tiempo, y a las cuales la crítica ha prestado poca atención. En cada capítulo reviso una propiedad distinta de este concepto omnipresente en el texto:

En el primer capítulo me refiero al fenómeno del tiempo congelado. Elizondo anula el devenir al equiparar su texto con manifestaciones propias de las artes del espacio: fotografías y pinturas, que a su vez marcan el estilo con el cual está escrito el texto, que va revelando sus contornos como una foto y va corrigiendo sus trazos como una pintura.

El segundo capítulo es un análisis del tiempo cíclico y helicoidal que priva en la obra. *Farabeuf* procede como un ritual cuyo mito cosmogónico es un suplicio chino. Muchos han considerado que, por lo tanto, el tiempo que rige el texto debe ser circular, porque los mismos actos son realizados por las mismas personas en circunstancias iguales, pero en *Farabeuf* esto no ocurre así, sino que cada ciclo renueva sus detalles. El tiempo es, entonces, una espiral en la cual se repiten los mismos hechos cada determinado periodo, pero con matices cambiantes. Sus personajes se encuentran atrapados en un universo helicoidal que gira en espiral una y otra vez, infinitamente. La frase que dice uno de los personajes de *El hipogeo secreto* es igualmente válida para esta obra: “Habremos sido para

entonces una imagen que se repite siempre al cabo de milenios.”⁵ El tiempo en *Farabeuf* es muy semejante al de *Hijo de hombre* de Roa Bastos y al de *Los pasos perdidos* de Carpentier, en los cuales es necesario el círculo, pero también el cambio de estadio, el movimiento en la espiral.

Farabeuf no es un texto cuyo tiempo fluya linealmente, sino más bien semeja un sistema de ríos que corren por diversos canales. No hay una sucesión de acontecimientos, sino muchas, que se contradicen y complementan para dar como resultado una obra más vasta. En el tercer capítulo estudio esta proliferación de tiempos y espacios, partiendo de la teoría del multiverso del físico y matemático Richard Feynman.

En el cuarto capítulo analizo la reversibilidad del tiempo. El empleo de un espejo le permite a Elizondo trastocar el orden de los hechos y generar una línea temporal en la cual todo fluye del futuro a un pasado que todavía no ha ocurrido.

El quinto capítulo resulta de la equiparación del tiempo con el espacio, pues en ese límite del universo causal en el que el ser está inmóvil, y al cual llamamos instante, el tiempo se geometriza y se vuelve espacio. La trama de la obra no sólo es infinita porque se repita una y otra vez, sino porque también es infinitesimal, es decir, contiene dentro de sí universos de menor peso ontológico que van degradando la noción de lo que es real y lo que no.

El sexto y último capítulo versa sobre el carácter discontinuo del tiempo y el anhelo de los personajes por encontrarse dentro de una continuidad, entendida según la teoría del erotismo de Bataille. El tiempo de la obra no fluye continuo como un río, sino como una película de instantes adimensionales que son pasados rápidamente al lector para dar la impresión de movimiento, tal como ocurre en el cine.

⁵ Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 307.

Cada una de las propiedades del tiempo que emplea Elizondo para hacer de su obra un laberinto insalvable está conformada por dos polos: uno que está en la estructura y el otro en el contenido. A la anulación estructural del tiempo por la inclusión de obras plásticas, se corresponde un congelamiento del universo textual, en el cual los personajes verdaderamente se quedan congelados durante al menos un segundo.

Para analizar *Farabeuf* es necesario tomar en cuenta la máxima de Anaxágoras de que todo está en cada cosa. Cada elemento tiene relación con el todo, por lo que un análisis ideal (imposible en la práctica, pero al cual debe aspirar todo crítico) no puede dejar de lado ninguno de los motivos recurrentes del texto. Analizar el tiempo en esta obra implica también hablar de libros orientales, espejos, ideogramas chinos, erotismo, tortura, placer... Pues cada uno de ellos tiene relación con un todo indisoluble. *Farabeuf* es un sistema de elementos semiindependientes, pero que requieren de todos los demás para funcionar correctamente, o tal como dice Elizondo: “Un momento sólo tiene sentido con relación a la totalidad de los momentos.”⁶

No me adhiero a ninguna teoría en particular para realizar el análisis de la obra. Cada texto exige un marco teórico propio lo suficientemente flexible para amoldarse al texto, y no viceversa, como afirma Tzvetan Todorov con palabras semejantes: “hay que descubrir el método que cada texto exige y eliminar la ilusión de que una metodología se puede anteponer a todas las obras.”⁷ Las teorías que más peso tienen en este estudio son las ideas de Georges Bataille acerca del erotismo, el método de integración funcional de Richard Feynman, la idea de un universo de cronología desordenada de Gosse, la filosofía taoísta, y las ideas que sobre

⁶ Georges Bataille, *El erotismo*, p. 210.

⁷ Citado por Luz Elena de Velasco Romo en *La escritura de la amputación o la amputación de la escritura*, p. 4.

el tiempo han expuesto innumerables filósofos y escritores a lo largo de toda la historia del pensamiento, desde Parménides hasta Ricoeur, y desde Hesiodo hasta el mismo Elizondo.

CAPÍTULO I

TIEMPO CONGELADO

*¿Quién congeló esos instantes?
¿En qué mente hemos quedado fijos para siempre?*
Salvador Elizondo

Al igual que Mallarmé, Valéry y tantos otros, Elizondo está convencido de que la labor del escritor es la de darle un sentido más puro a las palabras. La literatura es un fin, se justifica a sí misma como objeto trascendente. En varias entrevistas llega incluso a afirmar que no le interesa tanto el resultado artístico como su proceso de gestación. “La literatura es el arte de crear, no el objeto creado”.⁸ El *telos* de su quehacer artístico y la prueba de su existencia no son la obra, sino el periplo para llegar a ella, como indica el proverbio taoísta: la meta es el camino. El artista busca. No importa lo que encuentra, sino lo que busca. Escribir es un acto de autocomplacencia. Parafraseando a Descartes, Elizondo afirma que “La escritura es la única prueba de que pienso, *ergo*, de que soy”.⁹

Considera la literatura como una construcción cuya esencia es la falsedad; para él, “es la ciencia de la mentira y de la invención de las pasiones”.¹⁰ Nada debe admitir demostración en la obra artística, porque todo es formulación mental sin existencia factual. A su vez, se refiere a la realidad como una “falacia suprema”.¹¹ No hay distinción entre su vida y sus libros, o, más bien, su vida está en sus libros: “Me confieso culpable de platonismo y de berkeleyismo y dudo mucho de que a estas alturas pueda obtener remisión pues además desde hace ya bastante tiempo incurro en la inquietante manía de mallarmeísmo y concibo el mundo como un libro que

⁸ Bruce Novoa, “Entrevista con Salvador Elizondo”, p. 51.

⁹ Salvador Elizondo, “Tractatus Rethorico-pictoricus”, *El grafógrafo*, en *Obras: tomo dos*, p. 172

¹⁰ Salvador Elizondo, “Teoría mínima del libro”, *Cuaderno de escritura*, *Obras: uno*, p. 351.

¹¹ Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, *Obras: uno*, p. 255.

estoy o debería estar escribiendo.”¹² La misma idea ha sido forjada en latitudes distantes por demiurgos literarios distintos. Carlyle opina que la historia universal es una escritura sagrada que desciframos y escribimos inciertamente, y en la que también nos escriben;¹³ y León Bloy, igualmente fascinado, afirma que somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo.¹⁴

Uno de los ejes centrales de su obra es entonces el acto de escribir, así, en abstracto, y a partir de esta obsesión surgen sus textos. A la manera de los simbolistas, modernistas y la generación de los contemporáneos, los temas de Elizondo se inclinan hacia la forma, son escritura que se vuelca hacia sí misma. En su cuento “La playa”, hay un acto de cacería humana gratuita, de la cual nunca se revelan razones, sólo existe el placer por construir un objeto literario. En *El hipogeo secreto*, *Miscast* o *Ha llegado la Señora Marquesa* y “La historia según Pao Cheng” el conflicto brota a raíz de la consciencia de los personajes de saberse meras invenciones de un escritor que en cualquier momento puede dejar de escribirlos. En el extremo de este tema se encuentra “El grafógrafo”, una escritura pura desligada totalmente de cualquier referente, un auténtico laberinto verbal cuyas paredes están conformadas por tres palabras que se multiplican como espejos confrontados hasta el infinito: ver, escribir y recordar:

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir [...] ¹⁵

¹² Salvador Elizondo, “Examen de conciencia”, *Camera lucida*, en *Obras: tomo tres*, p. 110.

¹³ Comentado por Jorge Luis Borges en “Magias parciales del Quijote”, *Inquisiciones*, en *Obras II*, p. 47.

¹⁴ *Ibid.*, p. 100.

¹⁵ Salvador Elizondo, “El grafógrafo”, *El grafógrafo*, En *Obras: Tomo dos*, p. 127.

Farabeuf no está exento del estigma elizondiano de la escritura. El propio autor afirma que “El contenido en *Farabeuf* no existe, es pura forma.”¹⁶ Todo es palabra. Sus personajes no son más que letras exentas de toda moral. Es un libro grafocentrista que se contempla a sí mismo como Narciso en su fuente. Es un texto centrado en su proceso de gestación.

El tema central debe hallarse entonces en la estructura. *Farabeuf* es erotismo, amnesia, muerte y tortura, pero es sobre todo otra cosa: tiempo congelado. La anécdota está supeditada a alcanzar esta meta. Desde la portada del libro, el lector es puesto a prueba con el aparentemente imposible subtítulo *La crónica de un instante*, oxímoron insalvable mediante la lógica cotidiana que le confiere a la crónica un tiempo y al instante su ausencia. Si bien el subtítulo fue impuesto por su editor Díez Canedo y años después suprimido por Elizondo, da cuenta de la titánica ambición de su escritor: equiparar las artes del tiempo a las del espacio.

Tradicionalmente se ha considerado que arquitectura, pintura y escultura pueden ser abarcadas de una sola mirada, en un instante, por lo que en ellas predomina el espacio; en cambio, literatura, cine, danza y música requieren de cierto lapso para su apreciación, así que prevalece el tiempo. Sin embargo, las clasificaciones tienden a obviar matices, que en este caso son cruciales. La división entre artes del espacio y las del tiempo es nocional, y olvida la interdependencia que existe entre estas dos coordenadas universales: las artes del espacio requieren de tiempo para su apreciación, mientras que las artes del tiempo precisan de espacio para su concreción.

Hay distintos mecanismos para que las artes espaciales transmitan la idea de tiempo: en la fotografía puede ser un barrido, pues al dejar abierto el diafragma de la cámara por un periodo prolongado, la foto resultante nos muestra, en una sola placa, el desarrollo de toda una acción. En la pintura

¹⁶ Rolando Romero, “La estética de Salvador Elizondo”, p. 126.

puede ser incluso una historia completa, como sucede con *La danza de Salomé* de Gozzoli, que demuestra que las imágenes no siempre se están tan quietas. En esta obra, el pintor “narra” los tres instantes claves en la historia de Salomé: su danza sensual ante Herodes, la petición de la cabeza de san Juan el Bautista como premio a su hipnótico baile, y la postrera entrega de la misma a su madre Herodías. El cuadro, aunque esté congelado, adquiere una dimensión temporal al mostrar estos tres momentos. La pintura puede aspirar, si no al movimiento, al menos a la posibilidad de representar múltiples instantes.



Figura 1: *La danza de Salomé* de Benozzo Gozzoli.¹⁷

Más arduo es lograr el efecto contrario: que las artes del tiempo prescindan del mismo. Sin embargo, se pueden referir algunos logros parciales: en el cine, por ejemplo, se puede obtener con procedimientos como el congelamiento de la imagen (mostrar sólo un fotograma por más

¹⁷ La pintura está disponible en la siguiente dirección electrónica:
<http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=6480>

de un segundo), o con “las rebanadas de tiempo” (famosa por su empleo en *Matrix*), o bien, recontando la historia desde diversos ángulos, una y otra vez, como hace Alain Resnais en su filme *El año pasado en Marienbad*. Ninguno de estos procedimientos oblitera realmente el inefable transcurrir del reloj (la apreciación de estas obras sigue demandando cierto lapso), por lo cual congelar el tiempo se convierte en una tarea sumamente ardua.

Elizondo pretende romper con esa barrera de tiempo-espacio, no por capricho, en cuyo caso sería simplemente un divertimento; sino más bien con un propósito secreto: idealizar la escritura y hacerla alcanzar un grado de expresividad insólito. En su cuento “El desencarnado” externa la génesis de su inquietud: “El carácter sucesivo de la escritura se aviene mal al discurso casi instantáneo o simultáneo de la vida.”¹⁸

Si vemos una silla, por ejemplo, percibimos instantáneamente su color, su forma, los materiales de que está construida, etc. La aprehensión de todas estas notas dispersas y contradictorias no es obstáculo para que, en el mismo acto, se nos dé el significado de la silla: el ser un mueble, un utensilio. Pero si queremos describir nuestra percepción de la silla, tendremos que ir con tiento y por partes: primero, su forma, luego su color y así sucesivamente hasta llegar al significado. En el curso del proceso descriptivo se ha ido perdiendo poco a poco la totalidad del objeto. Al principio la silla sólo fue forma, más tarde cierta clase de madera y finalmente puro significado abstracto.¹⁹

Lo ideal sería aprehender la literatura de la misma forma en que se capta la realidad, por lo que lo instantáneo se convierte en la utopía del lenguaje. En palabras de Chateaubriand “El lenguaje es un obstáculo, pero también el único medio”.²⁰

En *El mundo como voluntad y representación*, Schopenhauer comenta que su libro debería ser entendido instantáneamente, gracias a la intuición, la cual es la forma ideal de conocer los fenómenos, porque capta

¹⁸ Salvador Elizondo, “El desencarnado”, *El retrato de Zoe*, en *Obras: tomo dos*, p. 101.

¹⁹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 108.

²⁰ Citado por Georges Bataille en *Las lágrimas de Eros*, p. 11.

de golpe el mundo sensible. A Elizondo lo guía un propósito análogo al de Schopenhauer: hacer de la escritura algo instantáneo. Ambos aspiran a convertir sus textos en un Aleph, un objeto cuyos componentes puedan ser abarcados totalmente por el lector en un instante. La reflexión del narrador del cuento “El Aleph” respecto al carácter del lenguaje es urdida por Borges, pero igualmente pudieron haberla escrito Elizondo o Schopenhauer:

El problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables y atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es.²¹

Los caligramas de Apollinaire y los haikús japoneses se aproximan asintóticamente a este ideal, uno al amalgamarse con el dibujo, el otro por su concisión. Ambos comparten un rasgo crucial: son textos cuyo significado se encuentra condensado al máximo, brevísimos, casi cuadros de palabras enmarcados en papel. A pesar de eso, nunca alcanzan el límite mínimo de la temporalidad. Si ya resulta difícil transmitir la sensación de instantaneidad con una creación tan mínima como el haikú, lograrlo con una novela resulta imposible. Juan Coronado comenta respecto a este problema, que “La novela es un género que depende del tiempo. Se podría decir que sin tiempo no hay novela.”²²

Dentro de una novela puede haber un congelamiento parcial del tiempo, una pausa entendida como lo hace Genette, durante la cual no transcurre el tiempo de la anécdota, pero sí el de la lectura. En *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro y en *La condición humana* de André Malraux hay ejemplos magistrales de estas pausas.

²¹ Jorge Luis Borges, “El Aleph” *El Aleph*, en *Obras completas, tomo I*, pp. 624 y 625.

²² Juan Coronado, “Farabeuf en el tiempo congelado”, en *Revista Casa del tiempo*, número 86, p. 64.

Los intentos que se encuentran más cerca de abolir el tiempo son las creaciones de la “nueva novela”, la corriente francesa que pretende excluir de sus obras la anécdota, la historia, el relato, porque éstos implican sucesión. Su centro de atención no son los personajes (a los cuales convierte en objetos cuya interioridad es incognoscible), sino la obra misma: “una novela no es la historia de la aventura acontecida a uno o varios personajes, sino la aventura misma de la novela que se está haciendo”.²³ Los autores de esta corriente usan diversos artificios para congelar el tiempo. Claude Simon, por ejemplo, emplea frases largas, incidentes múltiples, prescinde de la puntuación, devela progresivamente los hechos, por medio de aproximaciones sucesivas y asociaciones de ideas e imágenes.²⁴ El tiempo en el cual se narra es siempre el presente del indicativo, porque es el más fugaz de todos, el más inasible, el más colmado de presencia, pero también el más vacío de significación.

A pesar de sus esfuerzos, el tiempo sigue pasando en sus novelas, porque todo acto, por nimio que parezca, requiere de una duración para ser concretado. En *La celosía* de Robbe-Grillet siempre se vuelve al mismo punto desde el cual un hombre mira, su relato “es una especie de tornillo sin fin, que da vueltas y sitúa constantemente al lector en el punto de partida.”²⁵ Pero ese acto sobre el cual se vuelve es una duración, un transcurso que requiere del tiempo para acontecer. Anular el tiempo en la literatura resulta una tarea sumamente compleja.

El tiempo es a la novela lo que el espacio a la pintura. Un proyecto literario que prescindiera de la duración parece estar condenado al fracaso... O tal vez no. El problema tiene que ver con la perspectiva que se asuma para abordar el tema de la instantaneidad en la literatura.

²³ Bloch-Michel, *La nueva novela*, p. 22.

²⁴ Véase Bloch-Michel, *Op. Cit.*, p. 33.

²⁵ *Ibidem*.

En el arte de la escritura hay dos maneras de detener el tiempo: en la forma o en el contenido. Las obras que estructuralmente detienen su duración son aquellas que guardan semejanza con las artes espaciales, que pueden ser captadas de un solo vistazo, como sucede con algunos poemas visuales de Tablada, que transmiten esa sensación al lector.

e
s
i
g
u
a
l
a una cruz
d
e
c
r
i
s
t
a
l²⁶

El segundo mecanismo consiste en congelar las acciones del universo narrativo dentro del texto mismo, como ocurre en el cuento “El milagro secreto” de Borges.

El universo físico se detuvo.

Las armas convergían sobre Hladík, pero los hombres que iban a matarlo estaban inmóviles. El brazo del sargento eternizaba un ademán inconcluso. En una baldosa del patio una abeja proyectaba una sombra fija. El viento había cesado, como en un cuadro. Hladík ensayó un grito, una sílaba, la torsión de una mano. Comprendió que estaba paralizado. No le llegó ni el más tenue rumor del impedido mundo. Pensó *estoy en el infierno, estoy muerto*. Pensó *estoy loco*. Pensó *el tiempo se ha detenido*.²⁷

²⁶ Citado por Elizondo en “José Juan Tablada”, *Teoría del infierno*, en *Obras: tomo tres*, p. 283.

²⁷ Jorge Luis Borges, “El milagro secreto”, *El Aleph*, en *Obras completas, tomo I*, p. 512.

Estos mecanismos se instalan en alguno de los dos polos de la díada obra-lector. La instantaneidad de algunos poemas visuales es una sensación del receptor, quien capta el texto de esa manera; en cambio, en el segundo caso, el contacto con el instante se da porque el universo narrativo detiene su tiempo físicamente. De esta manera, se puede hablar de un “tiempo congelado para el lector” y de un “tiempo congelado en el texto”.

En *Farabeuf* hay un doble congelamiento parcial del tiempo: tanto para el lector como en el texto, sólo que para apreciar ambos se precisa realizar dos lecturas de esta pieza. En los siguientes apartados analizaré cómo logra cada uno de ellos.

INSTANTANEIDAD EN EL TEXTO

Farabeuf transmuta el tiempo en espacio. Elizondo, al congelar la acción de su historia, hace de la literatura una foto, una pintura. Es, en este sentido, un *pastel imposible* literario, una sinestesia artística, un puente entre antípodas del arte. Las manifestaciones espaciales con las que encuentro relación, incluso de procedimiento, son la fotografía y la pintura.

LA FOTOGRAFÍA

*Fijame aquí para que el mundo
tenga una eternidad y no historia.*
Salvador Elizondo

Una de las pasiones de Elizondo es la fotografía, el arte de inmovilizar al mundo un momento. Como artista completo que es, busca conectar impulsos distintos (literatura, pintura, foto y cine), para que pierdan su nombre particular y así adquieran el nombre más genérico de Arte.

La prosa de Elizondo está impregnada de fotografía y el resultado son textos claramente visuales. En toda su obra hay una constante preocupación por transmitir sensaciones de este tipo.

Existe en torno al carácter cotidiano de nuestra vida una impregnación fotográfica que hace que casi todas nuestras referencias asuman tarde o temprano esa inmovilidad, esa definición que la fotografía propone como la más evidente imagen del mundo en que vivimos. [...] Casi todos los datos que tenemos acerca de la apariencia o la forma de lo que nos rodea, de lo que acontece en torno a nosotros, lo obtenemos por procedimientos fotográficos.²⁸

Los sentidos son nuestras puertas al mundo, pero de todos, Elizondo privilegia la vista, trabaja sobre ella y le confiere un carácter de violación de lo otro: “La mirada es maldita porque la naturaleza del ojo es la de lo que transpone el umbral ente el Yo y lo de afuera.”²⁹ Si el ojo es un huevo sensible a la luz que capta el devenir del mundo mientras éste acontece, la lente de una cámara fotográfica es aún más maldita porque irrumpe en la realidad para matarla y encerrarla en un universo bidimensionalizado. La fotografía resultante de esa mirada de muerte es un hecho gerundial del universo, un acto estático que todo el tiempo está siendo siempre el mismo.

La imagen fotográfica (o cinematográfica, o fonográfica, para tal caso), contamina a todo aquello de lo que se apodera de una inexplicable, y a veces inquietante, cualidad de permanencia. ¿Por qué la fotografía eterniza precariamente todo lo que toca con su esencia que es un testimonio irrecusable de la existencia de la permanencia de una esencia instantánea: la de la presencia fugaz de alguien o algo que, en realidad, ya no es?³⁰

Toda obra de arte debe aspirar a esta permanencia. En su ensayo “los continentes del sueño” Elizondo asegura que “todo proferimiento creador tiene pretensiones fotográficas.”³¹

²⁸ Salvador Elizondo, “Nicéphore Niépce”, *Contextos*, en *Obras: tomo dos*, p. 318.

²⁹ Salvador Elizondo, “Tractatus rethorico-pictoricus”, *El grafógrafo*, en *Obras: tomo dos*, p.175.

³⁰ Salvador Elizondo, “Fusilamiento en China”, *La esfinge perpleja*, en *Obras: tomo uno*, p. 467.

³¹ Salvador Elizondo, “Los continentes del sueño”, *Cuaderno de escritura*, en *Obras: uno*, p. 424.

La foto es un instante del pasado que persiste en el presente, una placa cuya característica física primaria es su sensibilidad a la luz, y cuya propiedad metafísica fundamental es la retención eterna de un mundo pretérito que ya no existe. Es huella de sol, pero también memoria visual humana. La foto en Elizondo es recuerdo que deviene tormento e incesante pesadilla. En su cuento “Los testigos” una mujer vive obsesionada por una foto que conserva un pasado en el cual vive al lado de su esposo. Su vida está anclada a ese instante que ya no es y del cual ya no puede salir. En *Farabeuf*, otra mujer mira todas las tardes la foto de un suplicio chino que la obsiona.

Farabeuf es un texto cuyos mecanismos escriturales se pueden explicar en términos fotográficos. Al describir minuciosa y reiteradamente la fotografía del *leng tch'é*, con todos sus detalles y sus símbolos, la prosa misma comienza a mimetizarse en ella. Texto y foto se hermanan por el entrecruzamiento de situaciones, la equiparación de sus personajes, la repetición de sus gestos.

Los conocimientos técnicos que posee Elizondo sobre fotografía le permiten insinuar que no sólo la foto eterniza el instante, sino que el mundo, durante un momento del suplicio, se congeló.

Según el reporte meteorológico del *North China Daily News*, que por una circunstancia aparentemente fortuita hemos podido consultar, llovía; era un día nublado y lluvioso típico del norte de China en invierno. De acuerdo con la situación geográfica y la época del año, el *British Photographer's Yearbook* para el año 1900, segundo año de su publicación, recomienda, en el caso de emplearse la emulsión más sensible que existía en aquel entonces –marca Blitz, fabricada en Alemania–, una exposición mínima, dadas las condiciones fotométricas hipotéticas ideales, de un segundo.³²

³² Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 57.

La fotografía del supliciado chino es, debido a las condiciones fotométricas que Elizondo le impone, una toma imposible de realizarse a menos que el tiempo se hubiera detenido cuando menos durante un segundo, lapso requerido para que la exigua luz del lugar permitiera una impresión clara en la placa sensible.

Farabeuf procede como el revelado de una fotografía. Las pocas acciones que hay en esta obra no son contadas en su totalidad, sino que se insinúan, se delinear poco a poco sin descubrir sus contornos. Casi al principio del primer capítulo, por ejemplo, se lee: “Los pasos de Farabeuf subiendo la escalera, arrastrando lentamente los pies.”³³ Esta descripción somera de rasgos generales e imprecisos comienza a adquirir cuerpo y detalle unas páginas más adelante: “El sonido árido de sus anticuados botines ortopédicos sobre los peldaños de la escalera desierta de aquella casa.”³⁴

La inserción de la foto casi al final del texto (después de la página 116) hace evidente esta equiparación de la obra con una fotografía que debe revelarse poco a poco y no darse de golpe desde el principio.³⁵

El lector revela el texto en el cuarto oscuro de su mente, con sus sales de nitrato de plata -su lectura- y a través del proceso de revelado va percibiendo los contornos de una figura imprecisa, de una fotografía compleja que se llama *Farabeuf*.

³³ *Ibid.*, p. 7.

³⁴ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, en *Obras: tomo uno*, p. 11.

³⁵ En la edición publicada por la editorial Montesinos en 1981 la foto aparece en el primer capítulo, lo cual, como es de suponerse, no le agradó en absoluto a Elizondo.

LA PINTURA

No existe una obra literaria que no pueda ser ilustrada con una obra pictórica.

Salvador Elizondo

Las situaciones de la obra – la colocación de la Enfermera frente al espejo y el suplicio chino, por ejemplo – son constantemente comparadas con obras pictóricas, entre las cuales destacan un cuadro de Tiziano y un mural de Puvis de Chavannes, que, al igual que sucede con la fotografía, han congelado el tiempo con su pincel, sólo que mediante mecanismos distintos.

La pintura no es el antecedente de la fotografía. El desarrollo de la una no llevó al nacimiento de la otra. Sus procesos difieren. “La luz es a la fotografía lo que el agua a la pintura.”³⁶ Mientras que el fotógrafo debe concretar su poética al oprimir el obturador de su cámara, después de lo cual ya no hay cambio posible para su imagen, el pintor puede corregir sus trazos una y otra vez, hasta quedar satisfecho con el resultado. Su trabajo le permite repensar cada elemento del cuadro. Mientras que en la fotografía el mundo ya está dado y hay que parcelarlo buscando que todos los elementos del encuadre sean coherentes entre sí, en la pintura el todo es creado desde una nada que permite la inclusión de cualquier objeto, por imposible que pueda ser en la realidad.

En el corazón de la creatividad elizondiana se encuentra su interés por la variación interminable. Carlos Fuentes comenta al respecto:

A él le llamaba la atención que yo anotara vocablos insólitos en un cuaderno de notas. Elizondo, en cambio, pescaba una palabra popular al vuelo y la iba desgranando como perlas negras que esperaban la mano del escritor para escapar del fondo del mar verbal. Desguanzo, desguanzado, desguanzamiento, desguañangada, desguañar: como en un rosario verbal Elizondo rescataba una

³⁶ Salvador Elizondo, “Tractatus rethorico-pictoricus”, *El grafógrafo*, En *Obras: tomo dos*, p. 177.

palabra y la ponía a caminar fuera de sí misma, hasta sus extremos y más allá.³⁷

La marca de su estilo está en modificar el mundo con tan sólo tocarle una coma, borrarle un acento o añadirle un vacío. Su texto “Mnemothreptos” es uno de los mejores ejemplos de este modo de proceder. “59 palabras. El proyecto consiste en desarrollar esas 59 palabras tantas veces como lo permita una jornada ininterrumpida de trabajo. Se trata de obtener la amplitud de ese movimiento pendular de la imaginación. Se trata de escribir. Nada más.”³⁸ A Elizondo le gusta explorar los límites expresivos de un mínimo de elementos. En su primer intento, comienza así: “Soñé que yacía en una cámara mortuoria”, en los siguientes se lee: “Sueño que yazgo sobre una losa de mármol”; “Yaciente, sobre una plancha de mármol.”; “Como una estatua; soy una misma cosa con el mármol.”; “Yazgo como una estatura mortuoria y soy una misma cosa con el mármol”...

La lectura de *Farabeuf* semeja el proceso de creación de una pintura. El libro puede ser leído como el intento de un escritor por acomodar cada palabra en su justo sitio. Así como el artista del pincel corrige sus trazos, Elizondo, en cada una de sus páginas, ensaya distintas combinaciones léxicas, sintácticas y semánticas. Para describir los cortinajes de la casa, por ejemplo, fatiga múltiples posibilidades. Primero las describe como unos “gruesos cortinajes de terciopelo desvaído.”³⁹ Más adelante opta por otra alternativa: “Desvaídos cortinajes de terciopelo.”⁴⁰ Ese volver incesantemente sobre los mismos elementos transmite la impresión de *ritornello*, de tiempo cíclico del cual nunca se sale. Las variaciones en el orden de la sintaxis le añaden a su vez una sensación de tiempo helicoidal,

³⁷ Carlos Fuentes, “Tributo a Salvador Elizondo”, en <http://www.lamaquinadeltiempo.com/Elizondo>

³⁸ Salvador Elizondo, “Mnemothreptos”, *El grafógrafo*, en *Obras: dos*, p. 153.

³⁹ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p.30.

⁴⁰ *Ibid.*, p.31.

de regresar a un punto análogo al del principio, pero en otro nivel de una espiral interminable, cuyo único fin se encuentra en la variación infinita.

Para la construcción de esa obsesiva fracción de segundo, el escritor retoma en cada pasaje sus elementos y los matiza para darle mayor relieve al cuadro. El instante de su obra transmite la misma sensación de titubeo de un pintor que no ha suprimido sus trazos anteriores. Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones, esa mutación en los trazos no indica vacilación, sino que denota la genialidad del escritor, que convierte la pintura en una sinfonía de tema con variaciones en la cual el ritmo se mantiene gracias a esos mínimos cambios en el lienzo multiforme que es *Farabeuf*: “Ha caído la noche, de pronto, como una lluvia intempestiva: con una lluvia intempestiva.”⁴¹

LA INSTANTANEIDAD EN *FARABEUF*

En la primera lectura es ostensible el detenimiento temporal del contenido. Todo el texto está atrapado en un instante. A pesar de la extensión de la obra, *in stricto sensu Farabeuf* se encuentra confinado en la pregunta “¿Recuerdas...?” que es en realidad la única palabra que transcurre, que dura y se afianza en el tiempo, lo demás es el drama que desencadena esta invocación inicial. Los nueve capítulos de esta pieza son un desdoblamiento de las nueve letras de la palabra *recuerdas*.

La petición del recuerdo desencadena un proceso mental que se lleva a cabo en la psique del interrogado y que responde a esa pregunta con una imagen instantánea que es todo el texto subsiguiente. Toda la obra se desenvuelve en el presente que inaugura esa pregunta, un presente que tiende a eternizarse en las páginas de ese libro. A partir de ese momento actual, la mente despliega un tiempo en torno de él. El suplicio, el paseo

⁴¹ *Ibid.*, p. 33.

por la playa y el encuentro en la casa son la *distentio animi* de una mente que recuerda desde el ahora. La idea del triple presente de san Agustín justifica este aspecto:

Habría que decir que hay tres tiempos: un presente de las cosas pasadas, un presente de las cosas presentes y un presente de las cosas futuras. Estas tres cosas existen de algún modo en el alma, pero no veo que existan fuera de ella. El presente de las cosas idas es la memoria. El de las cosas presentes es la percepción o visión. Y el presente de las cosas futuras la espera.⁴²

Las palabras de un personaje de *El hipogeo secreto* bien pueden aplicarse a lo que sucede en *Farabeuf*: “Te desplazas en el tiempo por la actividad de tu memoria.”⁴³ Este desplazamiento de la mente hacia el pasado es muy problemático y pone en duda la autenticidad de los hechos. *Farabeuf* es un juego errático de la memoria. Un emisor le pide a un receptor que recuerde algo que se escapa de su mente, ¿por qué ningún personaje de este texto puede reconstruir cabalmente el pasado? En su ensayo “Ostraka”, el escritor da una pista para descifrar el enigma: “Hay ciertos recuerdos que constituyen una experiencia de la memoria sin la experiencia de la experiencia.”⁴⁴ Los personajes de este libro no son reales, son abstracciones, son grafos, nada de lo que les ocurre fuera de la palabra *recuerdas* es real. La experiencia del paseo a la orilla del mar es una infusión del narrador a sus personajes, los cuales son seres tan instantáneos como el texto mismo. Para ellos es veraz la consigna de Bertrand Russell, quien “supone que el planeta ha sido creado hace unos minutos, provisto de una humanidad que ‘recuerda’ un pasado ilusorio.”⁴⁵

Tras una primera lectura, en la cual el lector ha captado el congelamiento del tiempo en el interior del texto, un segundo vistazo a la

⁴² San Agustín, *Confesiones*, p. 333.

⁴³ Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 252.

⁴⁴ Salvador Elizondo, “Ostraka”, *La esfinge perpleja*, En *Obras: tomo uno*, p. 439.

⁴⁵ Citado por Jorge Luis Borges en “La creación y P.H. Gosse”, *Otras inquisiciones*, en *Obras completas II*, p. 30.

obra le permite acceder a esa percepción instantánea deseada por Elizondo, gracias a varios de sus elementos: la palabra *recuerdas*, la fotografía del *Leng tch'é* y las diversas obras plásticas que se mencionan en el texto.

La relectura de la obra no requiere, hipotéticamente, más que leer la palabra del comienzo, la cual remite en la mente del lector al recuerdo de toda la anécdota. El texto puede ser, así, una historia comprendida en un instante. Al respecto de esta argucia literaria, Elizondo comenta:

Es una palabra muy efectiva para suscitar imágenes y porque está tomada de un poema de Christina Rossetti que empieza con esa palabra y describe la sensación, si mal no recuerdo, de la presencia de la mujer amada ya muerta o ya desaparecida, de la invocación, el poema dice algo así como “Recuérdame cuando ya me haya ido”. Simplemente es un truco, el truco que es la palabra “recuerdas”.⁴⁶

El recuerdo implica una memoria que lo contenga, pero en la cual se encuentran otros recuerdos, otros pasados que se entrecruzan, se confunden y diluyen por el tiempo. La memoria es un museo desordenado del tiempo, que en su intento por reconstruir el pasado lo vuelve anacronismo. Borges comenta que ese empleo deliberado de anacronismos, usado también por Pound, Joyce y Eliot, forja una apariencia de eternidad,⁴⁷ porque ahí presente, pasado y futuro se confunden en uno solo. Para hacer más evidente esta amalgama, muchos tiempos verbales conviven unos al lado de otros en párrafos que desafían la lógica gramatical de la lengua:

Hubieras cruzado toda aquella angustiosa superficie y *perdiéndote* en el borde dorado *hubieras escapado* hacia ese futuro en el que ahora *ya te veo* a punto de *abrir* una ventana, al tiempo que dices en voz baja unas sílabas presurosas que nada significan aquí, ahora, pero que tal vez, si te concentras, si sigues las instrucciones de este juego, *comprenderás* con toda claridad.⁴⁸

⁴⁶ Pilar Jiménez Trejo, “Farabeuf o el guión para una película mental”, *Tierra adentro*, p.10

⁴⁷ Jorge Luis Borges, “Nota sobre Walt Whitman”, *Discusión*, en *Obras completas I*, p. 249.

⁴⁸ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 72.

A lo largo del texto Elizondo crea lazos que hacen inseparables la foto del *Leng tch'é*, el cuadro de Tiziano, el de Puvis de Chavannes y otros tantos, y la antinovela *Farabeuf*. Un lector que haya leído esta pieza ya no puede apreciar las dos obras plásticas mencionadas sin remitirse al libro que las utiliza como unos de sus motivos centrales. De esta manera, foto y pintura evocan la trama de un texto que se ha amalgamado con ellas. Apreciarlas visualmente se convierte también en un acto de lectura de *Farabeuf*. La literatura, vista así, puede convertirse en un arte que prescinda del tiempo.

Intuyo dos fines en las constantes equiparaciones con las artes del espacio: la primera de ellas es la de nulificar la sucesión; la segunda, y tal vez más importante para la comprensión del texto, hacer de *Farabeuf* un ritual. El siguiente capítulo estará dedicado a justificar esta aseveración.

CAPÍTULO II
EL TIEMPO HELICOIDAL
O
DE LAS VARIACIONES INFINITAS

*Quiero ser el recuerdo inmutable,
el recuerdo armónico de un instante
en el que se confronta otro instante.*
Salvador Elizondo

Aunque actualmente hay quienes aseguran que Salvador Elizondo fue un hombre que de tanto escribir se hizo prosa,⁴⁹ las letras no fueron su única preocupación artística, también se adiestró en la pintura, la cinematografía y la foto, todas ellas manifestaciones de lo visual. Su formación lo convierte irremediamente en un escritor de los procesos de la luz y el ojo. Cuentos como “Narda o el verano”, “En la playa” y “La puerta” no son concebibles más que como ejercicios en los cuales la sensibilidad retiniana desempeña un papel central. En *Farabeuf* este juego entre el ojo y lo de afuera es llevado a sus últimas consecuencias: la espacialización de la prosa gracias a la inclusión de obras plásticas. “Ser tiempo y aspirar a un no tiempo es la tensión que plantea todo tipo de mística y otras vivencias extremas entre las que se cuentan las experiencias poéticas.”⁵⁰ Sin embargo, Elizondo no considera mejores vehículos de expresión a estas últimas: hay algo que la foto no puede hacer y la prosa sí, y esto se debe a que existe una diferencia fundamental entre fotografía y literatura.

⁴⁹ Véase Adolfo Castañón, “Idea del hombre que se hizo prosa”, p. 79.

⁵⁰ Juan Malpartida, “Salvador Elizondo, el escriba”, Revista *Insula*, junio 1998, p. 20.

Si el lenguaje no tiene, como la fotografía, el poder de captar lo único del instante, en cambio tiene el deber de la repetición (recurso retórico elizondiano: la reiteración intermitente como figuración de lo instantáneo, remedio ficticio contra la sucesión). De ahí la potencia mítica del lenguaje, que la fotografía no tiene, ya que, al captar el instante absolutamente concreto, totalmente puntual, es mera historicidad (nada menos). Sólo el lenguaje puede convertir una imagen en mito, porque la recuenta infinitamente.⁵¹

La fotografía que aparece en el texto fue tomada el 10 de abril de 1905 en una plaza pública de Pekín. Se encuentra anclada a la historia como testimonio irrefutable del devenir humano. Sin embargo, Elizondo la fija el 29 de enero de 1901, lo cual se presta a múltiples interpretaciones:

Por un lado, puede deberse a cierta confusión entre las fuentes que han utilizado esta foto: se dice que las primeras imágenes del *leng tch'é* las publicó Louis Carpeux, en su libro *Pékin qui s'en va*, en 1913, y que trata de la ejecución del magnicida Fú Chu Li, quien asesinó al príncipe mongol Ao Jan Wan, en venganza porque éste ejerció su derecho de pernada con la esposa del joven Li. Años más tarde (1932), Georges Dumas publicó otras fotos de un suplicio similar en su *traité du psychologie*. Posteriormente (1961), en su libro *Las lágrimas de Eros*, Georges Bataille publica las fotos de Dumas, creyendo que son las mismas que las de Carpeux, por lo que bautiza erróneamente al supliciado con el nombre de Fú Chu Li, errata que pudo haber perdurado hasta *Farabeuf*.

Otra posibilidad es que el mismo Elizondo haya cambiado la fecha del suplicio para ficcionalizar el hecho, o para destacar que no importa el día. El suplicio en realidad ocurrió en un tiempo indefinido, o, mejor aún, en un no-tiempo. Fú Chu li ya no es un hombre prisionero de la ataduras de Cronos, sino un ser rodeado de un halo divino, sacrificado al margen del tiempo, descuartizado en un mito cosmogónico como Osiris o Coyolxauhqui.

⁵¹ Blas Matamoro, "El apócrifo Salvador Elizondo", Revista *Vuelta*, número 241, p. 132.

La pieza de Elizondo, al asumirse como un avatar de esa foto, la convierte en mito. *Farabeuf* es la historia de un ritual de sangre, erotismo, tiempo y agonía, instalada en un tiempo helicoidal. Poco se ha hablado de esta espiral. Generalmente la crítica prefiere tomar como referente al modelo cíclico, estudiado ampliamente por Mircea Eliade y otros tantos. He aquí su argumentación:

El presupuesto fundamental del tiempo cíclico gravita alrededor de la idea de que el universo tiene un pulso que se repite cada determinado periodo, como hacen los astros que rotan sobre su eje siempre en un mismo lapso, sin fallar nunca. Séneca y los estoicos, Plutarco y los pitagóricos, e incluso la tradición china del Tao y el budismo consideran que este es el verdadero fluir del tiempo. Para Nietzsche, no es el ritmo de los astros, sino las permutaciones atómicas las que validan el tiempo cíclico:

El número de todos los átomos que componen el mundo es, aunque desmesurado, finito, y sólo capaz como tal de un número finito (aunque desmesurado también) de permutaciones. En un tiempo infinito, el número de permutaciones posibles debe ser alcanzado, y el universo tiene que repetirse. De nuevo nacerás de un vientre, de nuevo crecerá tu esqueleto, de nuevo arribará esta misma página a tus manos iguales, de nuevo cursarás todas las horas hasta la de tu muerte increíble.⁵²

Según la idea del tiempo cíclico todo ha de repetirse infinitamente, pero la duración de sus periodos no es idéntica para todas las culturas, sino que varía según la cosmovisión de cada pueblo. El mundo de los aztecas se renueva cada 52 años; el de los hindúes, cada 12,000. A pesar de la diferencia de duración, ineludiblemente debe volver al comienzo, pues de no cumplirse algún acto del ciclo primordial, el cosmos se destruye y se impone el caos. La función del rito consiste en impedir que eso ocurra.

⁵² Citado por Jorge Luis Borges, "la doctrina de los ciclos", *Historia de la eternidad*, en *Obras completas I*, p. 385.

El ritual anula el tiempo profano, la cotidianeidad, la acción terrestre. El rito no repite el mito, porque no es una representación contemporánea de hechos demiúrgicos; El rito es la revivencia cabal y completa del mito. Quien representa el papel de un dios en una ceremonia sagrada se convierte en el dios mismo.

Un sacrificio, por ejemplo, no sólo reproduce exactamente el sacrificio inicial revelado por un dios *ab origine*, al principio, sino que sucede en ese mismo momento mítico primordial; en otras palabras: todo sacrificio repite el sacrificio inicial y coincide con él. Todos los sacrificios se cumplen en el mismo instante mítico del comienzo; por la paradoja del rito, el tiempo profano y la duración quedan suspendidos.⁵³

El ritual del texto comienza con la contemplación de una fotografía. “El supliciado, en la fotografía, es la imagen que los amantes necesitan para iniciar su rito”,⁵⁴ y a partir de éste se desprenden dos revivencias del mismo: la de la playa y la de la casa en París. Cada una de estas tres escenas está articulada para complementarse con las otras dos. Tanto el mito como el paseo por la playa son evocados desde la escena que se lleva a cabo en París.⁵⁵ Resumiré la anécdota de cada uno de estos tres momentos del texto:

El primero es la historia de la fotografía del *Leng tch'é*, recordada en París: el doctor Farabeuf y la Enfermera presencian ese acto en una tarde lluviosa en la plazuela de Pekín. Allí, unos hombres le aplican un castigo ejemplar al asesino del príncipe Ao Jan Wan: lo atan a una estaca y, tras suministrarle una fuerte dosis de opio para que soporte el dolor que le infringirán, comienzan a desmembrarlo en cien pedazos. Los restos de su cuerpo los arrojan frente a él, ante una atónita muchedumbre. El doctor, llevado por una imperiosa necesidad de conservar esa imagen, le toma una

⁵³ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, p. 42.

⁵⁴ Margo Glantz, “Farabeuf: escritura barroca y novela mexicana”, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/glantz/91361685212703386754491>

⁵⁵ Aunque en París se llevan a cabo múltiples escenas, en este capítulo me referiré únicamente a la principal.

fotografía al inculpado en el momento en el que está a punto de morir. De fondo se escucha un sonido agudo que pretende ahuyentar a los buitres, y el golpeteo del agua de lluvia que cae repetidamente en el piso.

Desde París es evocada también la segunda escena: Él y Ella dan un paseo por la playa. Repentinamente Ella corre hacia el agua y al toparse con una estrella de mar se detiene, la contempla un momento y después la levanta. Una sensación de asco, repulsión y angustia la impulsa a arrojarla de nuevo. A partir de entonces, permanece ausente a lo largo del recorrido hacia un farallón. No se percata de un castillo de arena que un niño construye mientras sube la marea, ni de una mujer con la cual se cruzan; también le está impedido el sonido acompasado y repetido de las olas. Se detienen frente a unas rocas y Él le toma una foto mientras ella le hace una pregunta. Regresan por el camino andado y hacen el amor durante el ocaso.

La tercera escena sucede dentro de una casa en la calle de Odeon de París. En ella, el doctor sube unas escaleras para llegar al fondo de un pasillo en el que se encuentra una mujer esperándolo. Al entrar, Ella corre hacia la ventana, en su trayecto choca contra una mesa de metal y se detiene bruscamente al mirar el ideograma *liú* inscrito en el cristal. Afuera llueve y está a punto de oscurecer. De fondo se escucha el persistente sonido de un disco rayado, que repite a cada instante la misma frase.

El hecho fundador del cosmos del texto parece encontrarse en Pekín, a principios del siglo veinte, pero no es así. La escena del chino torturado es el rito de otro hecho fundamental de la historia: la crucifixión de Cristo: “Esa cara... ese rostro es soñado... no existe... ese rostro... es el amor... la muerte... es el rostro de Cristo... el Cristo chino. [...] ¡Es el Cristo, maestro!... ¡es el Cristo!... olvidado entre las páginas de un libro.”⁵⁶

⁵⁶ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 120.

La estaca recuerda la cruz, y de igual manera el hombre es torturado por los chinos como lo fue Cristo por los romanos, en un día lluvioso, rodeado por varios espectadores. Las semejanzas son evidentes, pero también lo son sus diferencias. Casi veinte centurias y más de un millar de kilómetros separan un hecho del otro. La situación tampoco es la misma: Cristo es considerado por el imaginario colectivo como un redentor inmaculado, Fú Chu Li, en cambio, carga con el estigma de haber matado a una insigne personalidad política. Al chino no lo rodean los apóstoles ni las mujeres que sí lo hacen con Cristo. El tiempo de *Farabeuf* no es entonces cíclico, sino más bien helicoidal.

El historiador Claude Brangdon, tras realizar un estudio del devenir de las civilizaciones, niega que el tiempo sea cíclico o lineal. Según él, éste avanza en forma de espiral. Los hechos del pasado se repiten periódicamente, en distinto estadio de la historia, en circunstancias cambiantes. Desde esta perspectiva puede comprenderse que los símbolos de cada uno de los ritos varíen, mas no su significado teleológico. El modelo del tiempo helicoidal no anula la necesidad del rito, lo confirma, porque en la espiral igualmente se debe pasar por puntos análogos al del estadio anterior, como sucede en el círculo. La diferencia estriba en la riqueza de matices que este modelo permite añadir a la historia. Cuentos como “De la simetría interplanetaria” de Cortázar o novelas como el *Ulysses* de Joyce o *Hijo de hombre* de Roa Bastos son buenos ejemplos de la riqueza que aporta esta espiral como modelo de tiempo para la literatura.

En el paseo a la orilla del mar se repiten actos presentes ya en Pekín: el más relevante de todos tal vez sea la fotografía que él le toma a ella como antes lo hizo con el supliciado. El destino de la mujer queda establecido definitivamente desde entonces, y la inminencia de su desenlace se plasma en la placa sensible a la luz. A la vez que reaparecen circunstancias y detalles ya acaecidos en el mito del texto, se añaden otros,

como el correr de la mujer hacia la espuma del agua y el contacto con la estrella putrefacta. Esta escena se convierte en rito al repetir los símbolos del *leng tch'é*, pero también es un puente premonitorio de lo que ocurrirá en Odeon, donde se juntan todos los elementos de las primeras dos escenas y se añaden otros más para densificar al máximo la polisemia del texto.

El significado de los objetos existentes en el espacio y el tiempo profanos (foto, espejo, ventana, etcétera), y también estos mismos objetos en su relación con otros (la estrella de mar, el ideograma en la ventana) imperceptiblemente conducen a la mujer a la esfera de la iniciación.⁵⁷

La pregunta *¿Recuerdas?* es la frase que saca a los personajes de la cotidianeidad. El tiempo profano se detiene para dar paso al sacro, que es una eternidad en la cual convergen el mito y todos sus desdoblamientos. Las palabras son cruciales en la iniciación de Melanie Dessaignes (la monja, la Enfermera), porque en ellas cifra el doctor el código del ritual que se llevará a cabo. La repetición de sus frases con mínimas variaciones semeja un rezo, un conjuro o un mantra que de tanto repetirse va perdiendo significado, hasta que la conciencia se obnubila y cede al anhelo de la representación vívida de la muerte en carne propia. La mente de la mujer no está colmada de opio, sino de oraciones rituales. Afuera de la casa llueve como lo hizo una vez en Pekín, y alguna otra en el cerro de las cruces; un disco rayado y una mosca que golpea persistente en la ventana emulan el sonido monótono de las olas del mar y el de los silbatos en China; cuando entra el doctor con su maletín en la mano, “ella corre en el salón como lo hizo en la playa”;⁵⁸ los pies de la mujer chocan con una mesilla como en otra ocasión lo hicieron con la espuma del mar; la facilidad con la cual las olas despedazan castillos de arena es como la de

⁵⁷ Hildebrando Marth, “Space-time in Salvador Elizondo’s *Farabeuf*”, *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 31, no. 1-2, p. 104. El original está en inglés. La traducción es mía.

⁵⁸ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, En *Obras: tomo uno*, p. 18.

las manos de Farabeuf para cortar y amputar cartílago y músculo humano; el ideograma *liú*, trazado sobre el cristal empañado, recuerda esa estrella de mar putrefacta que recuerda a su vez a un supliciado chino cortado en pedazos que es a su vez un Cristo sangrante; ella, finalmente, es el eje en el cual confluyen todos los símbolos que desembocarán en su incierto final.

El ambiente es idéntico en Pekín, en la playa y París: “la lluvia que empaña los cristales es la misma que la de Pekín.”⁵⁹ El personaje que sufre la tortura del desmembramiento pierde su nombre, se desdibujan sus rasgos, se diluye en una especie de identidad universal humana: “Ese rostro contiene todos los rostros.”⁶⁰ Si aquel de la fotografía es toda la especie, o podría ser cualquiera, “Es posible que ese hombre de la estaca seas tú misma.”⁶¹ Los símbolos comienzan a cobrar fuerza sinérgica, hasta el momento de la unión de las premisas, en el cual el narrador le dicta un deseo a ella: “Quisieras verte desnuda y atada a una estaca”,⁶² para que ésta lo haga propio, y acepte su papel en el rito: “Le abriré mi cuerpo para que él penetre en mí como el puñal del asesino penetra en el corazón de un príncipe legendario y magnífico.”⁶³

El mito condensa dentro de sí todos los ritos que lo hagan persistir. Su tiempo es complejo, porque se encuentra comprimido. En términos de Ireneo, el mito se ubicaría en una eternidad que comprende pasado, presente y porvenir en uno solo, donde cada uno de los ritos no reproduce ni repite el hecho primordial, es por sí mismo el hecho primordial. De esta idea se sirve Elizondo para equiparar las tres escenas y hacerlas una misma.

En *Farabeuf* existen reminiscencias de una circularidad clásica, cuyo fin es idéntico al principio, pero el modelo que se ajusta mejor a sus elementos es la espiral de Claude Brangdon. Aporto dos argumentos más

⁵⁹ *Ibid.*, p.55.

⁶⁰ *Ibid.*, p.120.

⁶¹ *Ibid.*, p.111.

⁶² *Ibid.*, p.29.

⁶³ *Ibid.*, p.82.

en su favor, uno sugerido en el tema y el otro en la estructura de la obra: El primero tiene que ver con el *I ching*, el segundo con el principio y final del texto.

Primer argumento: el temático.

Originalmente el tiempo del *Tao* es un círculo perfecto, en el que toda energía fluye hacia la derecha y se reencuentra consigo misma al final del ciclo, que es también su principio. *El Libro de las mutaciones* se basa en esta configuración del universo, pues los hexagramas que constituyen su zócalo están dispuestos en un mandala circular. Sus elementos principales son cielo, tierra, fuego y agua; mientras que trueno, montaña, viento y lago son los secundarios. El *I ching* es un oráculo chino que no sólo reconstruye el presente, sino que también predice el futuro de quien lo consulta. La práctica de este sistema de adivinación es una lectura de la vida misma.

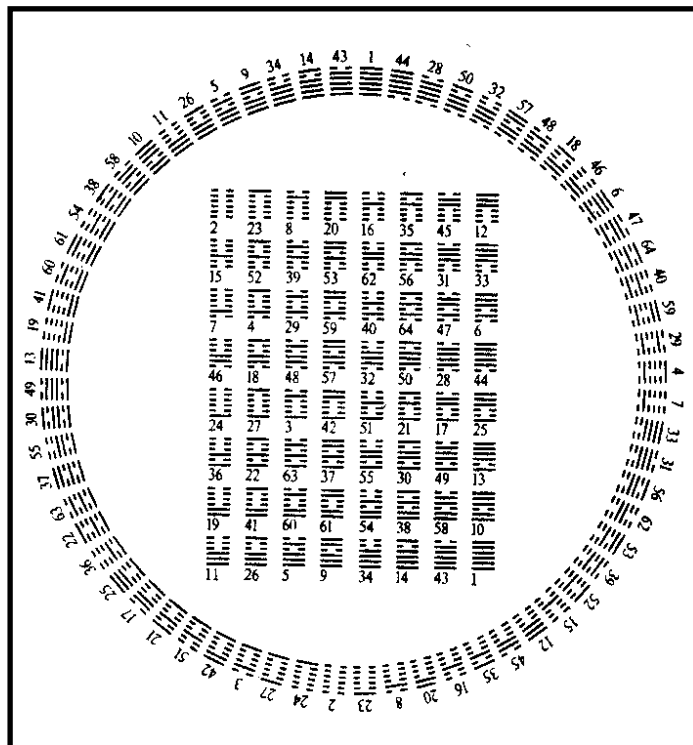


Figura 2: Configuración de los hexagramas del *I ching*.⁶⁴

⁶⁴ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, edición de Eduardo Becerra, p. 253.

En *Farabeuf* la mujer que juega al *I ching* recrea con sus tiradas la trama y por lo tanto también el tiempo de la obra. En la mesa que está al fondo del pasillo se lleva a cabo otro ritual que constata el mito de la narración.

Durante la estancia en París se forman tres hexagramas. El primero de ellos es el número 12 (*p'í*):

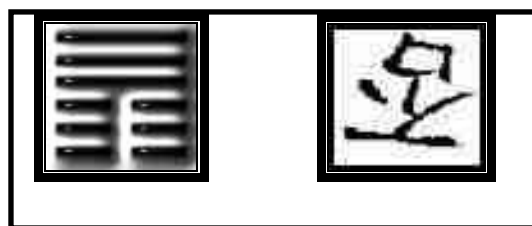


Figura 3. Hexagrama 12 y su kanji (*p'í*)⁶⁵

Su nombre es “estancamiento” y advierte que el infortunio es inminente. Está conformado por tres líneas continuas y tres rotas, cielo y tierra separados inarmónicamente. Ese es precisamente el principio del texto: el doctor se encuentra abajo y fuera del edificio, mientras la mujer está adentro y arriba. La frase que acompaña a la tirada es ésta: “Al arrancar el bleto sale también la raíz”, que es un indicio del desmembramiento del cuerpo humano. “Conduce también, de una forma indirecta, hacia el hexagrama 46 (*shéng*) que se traduce como “ascensión” e “ir empujando hacia arriba. [...] La idea de ascensión nos remite, de hecho, a la figura del actante masculino subiendo una escalera para llegar al lugar de reunión.”⁶⁶

⁶⁵ Los dibujos de los hexagramas son de esta dirección: <http://www.misabueso.com/esoterica/iking/>, mientras que los dibujos que acompañan a cada diagrama provienen de <http://www.mesopotamia-2001.com/iching/html>

⁶⁶ Luz Elena Gutiérrez de Velasco Romo, *La escritura de la amputación o la amputación de la escritura*, pp. 28-29.

El segundo hexagrama es el 43: *Kuai*.

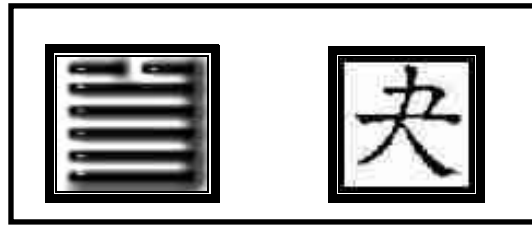


Figura 4. Hexagrama 43 y su kanji (*Kuai*)

“El agua ha subido hasta el cielo”,⁶⁷ como el doctor ha ascendido hacia la mujer. “El primer paso comienza con el dedo de los pies.” El centro de atención se dirige a los pies al igual que en el salón de la casa, porque ahí ella choca con la pata de una mesa de metal. El nueve en el cuarto lugar del hexagrama “representa a un hombre con los pies desollados”, lo cual coincide con la situación en la que se encuentra el supliciado en el momento en el que le toman la foto. La frase final del hexagrama dice: “¡La lluvia cae!” al igual que sucede en París.

La lectura de ambos hexagramas (12 y 46) conforman el ritual del texto: un hombre y una mujer están separados, pero él, tras subir una escalera, se encuentra con ella, y una vez cerca puede arrancarle la piel en pedazos. Al adherirse a la estructura del *I ching*, el tiempo en *Farabeuf* se asumiría como idéntico al del *Tao*, porque las acciones de ambos libros se equiparan; sin embargo, el *I ching* elizondiano no comparte la misma configuración que su análogo chino. Mientras que las permutaciones de los hexagramas orientales admiten 64 combinaciones, en *Farabeuf* aparece uno imposible: el 65, número matemáticamente inadmisibles y por tanto fuera de la lógica de aquel libro sagrado de Oriente. Al carecer de referente, ese hexagrama es interpretable de múltiples formas: puede ser una respuesta inexistente a la pregunta que ella plantea, puede ser un silencio y también es factible que sea una nada. En cualquiera de los casos, el hexagrama 65

⁶⁷ Todas las citas de la interpretación del *I ching* provienen de la siguiente fuente: <http://www.misabueso.com/esoterica/iking/>

es una ruptura con el círculo taoísta. Al instalarse fuera de sus términos, rompe con el presupuesto fundamental de la repetición. El *I Ching* de Elizondo se abre a otras opciones. El 65 sería entonces no un número fuera de toda posibilidad, sino el principio de otra alternativa: de un tiempo que se mueve en círculos y que está abierto a nuevas series de acontecimientos. Visto así, el tiempo en *Farabeuf* es como una cinta de Moebius en cuyo extremo se une con otra cinta de iguales características. Los dos fundamentos del tiempo en *Farabeuf* se llaman entonces repetición y variación.

Segundo argumento: el estructural.

Hay diversas maneras en las cuales un texto transmite la sensación de estar en un tiempo cíclico: terminando con la misma situación que al principio, como sucede en el cuento “La cena” de Alfonso Reyes, colocando una frases idénticas en cada extremo de la obra, como ocurre en “Miss amnesia” de Benedetti, o haciendo del libro un uroboros, una serpiente que se muerda la cola, es decir, cuya última frase quede incompleta y su continuación esté al principio del texto, verbigracia, el *Finnegans Wake* de Joyce. Elizondo no utiliza ninguno de estos mecanismos. La última palabra no es la misma que al principio. Hay un matiz que las diferencia: Al principio se lee “¿Recuerdas...?”, al final: “¿recuerdas?...” Esta *cuasi* simetría ente principio y fin transmite la impresión de *ritornello*, pero también de variación, de pintura que añade matices al cuadro. El final no regresa al principio, sino que insinúa un texto de variaciones infinitas, una historia que forma espirales de un mismo instante, y del cual nunca logra salir. “Habremos sido para entonces una

imagen que se repite siempre al cabo de milenios.”⁶⁸ La historia está atrapada en sí misma y sus frases resuenan helicoidalmente en un libro que nunca termina, porque su dinámica implica una variación infinita, una espiral que se fuga y se pierde en las interminables permutaciones de sus frases.

⁶⁸ Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 307.

CAPÍTULO III

TIEMPO DE LA SUPERPOSICIÓN DE ESTADOS O DE LOS UNIVERSOS MÚLTIPLES

Una de las ideas más criticadas de la filosofía de Anaxágoras es la de que todo está en cada cosa. No hay grano de arena que no contenga al universo ni universo que no sea un grano de arena. Aristóteles lo refuta con una reducción al absurdo: si todo está en todo, entonces en cada parte hay un nuevo todo, en cada uno de cuyas nuevas partes hay otro todo, y así sucesivamente, *ad infinitum*. Los griegos descreían de todo aquello que no pudieran medir. *Metron* es cosmos, *ápeiron*, caos. Por lo tanto, con ese razonamiento pudo haber sido suficiente para sepultar esa creencia anaxagórica para siempre, pero la historia del pensamiento es la historia de la reelaboración de unas cuantas ideas que obsesionan por siempre al hombre, por lo que varios siglos después, en otras circunstancias, Giordano Bruno resucita, con otra máscara y para otros fines, la misma idea. En *La cena de las cenizas* se puede encontrar lo siguiente:

Llamo a Dios totalmente infinito porque Él, todo entero, está en todo el mundo y está infinita y totalmente en cada una de sus partes. [...] Pero esa comprensión conduce a otra: si el infinito está presente en el universo y lo está, como su misma naturaleza lo requiere, de modo infinito, entonces, el universo mismo se infinitiza.”⁶⁹

La conclusión de Bruno está muy emparentada con lo que opina Pascal al respecto: si el universo es infinito entonces los mundos implícitos que éste genera son igualmente innumerables. Mismas personas cumplen los mismos destinos incansablemente, como si dos enormes espejos paralelos multiplicaran el universo y a sus seres una y otra vez. La hipótesis resulta herética a los ojos de la Iglesia, porque anula el dogma de un Dios único e

⁶⁹ Máximo Lameiro, “La intuición del infinito en Giordano Bruno”, en <http://www.giordanobruno.htm>

irrepetible que cumple su calvario de una vez y para siempre en este mundo, por lo tanto, su teoría de los universos infinitos le granjea la muerte en la hoguera y la idea nuevamente se olvida por varios siglos.

En la primera mitad del siglo XX, J.W. Dunne, en su libro *An experiment with time*, vindica ese extraño cosmos de universos paralelos, pero le añade una mayor diversidad. Elizondo parafrasea en muchas ocasiones esta teoría. Extraigo un ejemplo de ellas:

El matemático inglés Dunne concibe el tiempo como un conjunto de cauces asincrónicos que avanzan a diferente velocidad o a destiempo. Es posible que haya un cauce paralelo al nuestro o a muchos de ellos. Es posible, según Dunne, trasponer los límites de los cauces y pasar de unos a otros mediante procesos o disciplinas sumamente arduas como la distracción metódica, la voluntad, el sueño, el vacío, etc. En su libro *An experiment with time*, da cuenta de sus diversos intentos de trasponer los umbrales de su tiempo real propio para penetrar en ámbitos temporales pretéritos o futuros.⁷⁰

Para Dunne, el tiempo es como un sistema de ferrocarriles que corren en pistas paralelas, pero cada uno de esos trenes se encuentra en distinto tramo del camino. En cada vía ocurre lo mismo, pero a destiempo: en una línea temporal un chino se encuentra con un inglés y platica con él una hora antes de matarlo. Simultáneamente, en otra vía, el mismo chino apenas está saliendo de su casa para ir al encuentro con el inglés. En ambos casos el desenlace será el mismo. Para Dunne, la única posibilidad de penetrar en esos tiempos es mediante la consciencia, puesto que no existe modo de que la materia trasponga su propio umbral.

Algunos físicos posteriores (Thorne, Hawking)⁷¹ que estudian la idea del viaje al pasado consideran que ésta es la naturaleza del tiempo, por lo cual si algún día un temponauta logra penetrar en alguna otra vía del tiempo no podrá cambiar nada de lo que se visite, porque todo ya fue de un

⁷⁰ Salvador Elizondo, "Del tiempo y el río", *Contextos*, en *Obras: tomo dos*, pp. 399-400.

⁷¹ Véase Stephen Hawking, *Historia del tiempo*, pp. 189-200.

modo y no hay forma de modificarlo. A este tipo de viaje en el tiempo se le llama ‘autoconsistente’.

Este principio de autoconsistencia ha sido propuesto por los físicos Igor Novikov, de la Universidad de Copenhague, Kip Thorne, de Caltech, y sus colaboradores. En este caso, el viajero del tiempo puede tomar té con su abuela cuando era joven pero no puede matarla, en cuyo caso no habría nacido, y ya sabemos que sí lo hizo. Si presenciamos un suceso anterior, deberá desarrollarse como la primera vez.⁷²

Viajar en el tiempo para impedir que algo ocurra únicamente hará que el destino se cumpla tal como lo conocemos desde antes de nuestra partida, la cual es exactamente la propuesta de películas como *12 monos*, de Terry Gilliam, en la cual tanto el pasado como el futuro ya están escritos y no pueden cambiarse.

La idea de que el tiempo fluye no como un caudal único y uniforme, sino como un sistema de ríos que circulan paralelos, se cortan e interceptan, es usada también por varios escritores para complejizar sus mundos literarios. Elizondo es uno de ellos.

Farabeuf da la impresión de encontrarse en la eternidad, porque sus escenas constituyentes son contadas sin concluir jamás, como si todo por siempre estuviera ocurriendo, o mejor dicho, como si estuvieran atrapadas en una burbuja de tiempo que las impide concluir. Debido al encadenamiento fragmentado de los hechos es difícil hacerse una idea de lo que ocurre en *Odeon*. Si en su intento por salvar esta dificultad hermenéutica el lector reconstruye el texto para que cada fragmento ocupe el lugar que cronológicamente le corresponde, tampoco podrá establecer una secuencia lineal de acontecimientos, porque los numerosos narradores se contradicen entre sí, como si su perspectiva de percepción, segmentada y subjetiva, los hiciera errar en sus conjeturas; o más inverosímil quizá, pero

⁷² Richard Gott, *Los viajes en el tiempo*, p. 31.

más fructífero para la interpretación, como si el libro generara varias líneas temporales a la vez. Los detalles de cada escena se contradicen, no por un defecto de perspectivismo, sino por una multifurcación del tiempo. La metáfora idónea para entender e interpretar la obra es un método desarrollado por el físico Richard Feynman para calcular el comportamiento de las partículas subatómicas, que, según algunos experimentos, parecen confirmar las ideas de Bruno, Pascal y Dunne en el terreno de la física cuántica.

EL MÉTODO DE LOS UNIVERSOS MÚLTIPLES DE FEYNMAN

La ciencia se ha caracterizado desde la época de Descartes por mostrar el camino más lógico y fácil para llegar a un resultado. No más superstición, conjetura o método empírico. Los basamentos de todo deben ser *logos* y *ratio*. La navaja de Ockham es un principio que ejemplifica muy bien este modo de proceder de la ciencia occidental: En igualdad de condiciones la solución más sencilla es probablemente la más correcta. Sólo debe tomarse en cuenta lo absolutamente necesario para resolver un problema.

Con el desarrollo de la Física cuántica a principios del siglo XX, estos presupuestos comienzan a desmoronarse, porque el comportamiento en el nivel subatómico de la materia, todo comienza a funcionar de un modo incomprensible. Algunas de las técnicas que emplean los científicos para resolver los problemas cuánticos son afines a lo que hacen los críticos de arte para interpretar la realidad. Considero que el método científico más útil para la interpretación del arte es el que utiliza Richard Feynman para encontrar al electrón. La génesis de este método es la siguiente:

En 1801, el físico Thomas Young intenta dilucidar la naturaleza de la luz: ¿Es onda o partícula? (Si la luz es partícula en una placa fotográfica se verán unos puntos; si es onda se verá un patrón de interferencia).⁷³ Para responder a esta pregunta ideó el experimento de la doble rendija: desde un dispositivo lanza un rayo de luz hacia dos rendijas hechas en una barrera sólida y en cuyo fondo se encuentra una placa fotográfica en la que se imprimen los sitios en los que inciden los haces. Para su sorpresa, la luz a veces se comporta como onda, y a veces como partícula, sin importar que las condiciones de experimentación sean siempre las mismas, como si a final de cuentas el azar determinara el resultado. Para salir de su asombro, reduce el haz de luz hasta expedir sólo un fotón por vez. En esta ocasión en la placa fotográfica queda impreso un patrón de interferencia, como si el fotón hubiera interferido consigo mismo, ¡como si hubiera pasado por más de un sitio a la vez y chocara contra sí en el trayecto! Tampoco pudo determinar por cuál de las dos rendijas pasaría el fotón, a veces lo hacía por la izquierda, otras por la derecha, ¡otras más por las dos!

Feynman afirmó que cada uno de los electrones que se abren paso hacia la pantalla fosforescente atraviesa realmente ambas rendijas [...] Mientras viaja desde la fuente hasta un punto determinado de la pantalla, cada electrón atraviesa simultáneamente todas las trayectorias posibles. [...] El electrón pasa tranquilamente a través de la rendija de la izquierda. Simultáneamente, también pasa tranquilamente a través de la rendija de la derecha. Serpentea hacia atrás y hacia delante. [...] Y sigue así una y otra vez.⁷⁴

Cuando se realiza el experimento, el cosmos se parte en infinitud de realidades. En una, pasa por la rendija izquierda; en otra, por la derecha; en una tercera, se pierde. Cada fotón abre la posibilidad de nuevos universos. Para determinar por qué rendija pasa el fotón, Feynman desarrolla un modelo matemático: lo llama ‘el método de integración funcional’ y es

⁷³ Las ondas interfieren consigo mismas porque si la cima de una choca con el valle de otra, ambas desaparecen, como sucede con el oleaje que generan dos barcos que pasan cerca el uno del otro.

⁷⁴ Brian Greene, *Los viajes en el tiempo*, p. 89.

conocido fuera del mundo científico como ‘el método de universos múltiples’, y básicamente consiste en sumar todas las posibilidades del electrón: el resultado de esa larga operación es la respuesta correcta.

Schrödinger objeta que es absurdo que el fotón esté en dos lugares al mismo tiempo, y para demostrarlo, plantea el siguiente experimento: En una caja herméticamente cerrada y cuyo interior es imposible ver desde afuera se introduce un gato; a su lado, un frasco con veneno conectado a un dispositivo sensible a los sucesos cuánticos. Si se da el fenómeno cuántico, el frasco se romperá tras la activación del dispositivo y esparcirá el veneno en la caja, lo cual matará instantáneamente al gato. No ver al felino dentro de la caja y desconocer si se da o no el suceso no le confiere al gato la superposición de estados cuánticos, ¡nada puede estar vivo y muerto al mismo tiempo, es absurdo! Sin embargo, Heisenberg utiliza este mismo ejemplo para demostrar lo paradójal de los fenómenos físicos a pequeña escala: “La mayoría de nosotros aceptaríamos que el gato está vivo o muerto. La función de onda comprende una superposición de los dos estados posibles”,⁷⁵ lo cual implica reconocer que el gato está vivo y muerto a la vez.

Feynman, y posteriormente Everett y otros más, consideran que no existe una sola línea temporal, sino infinidad de líneas en las cuales se dan todos los posibles resultados de cada acción, *ad infinitum*. De este modo, se resuelve el problema de la paradoja de la abuela, puesto que cuando se viaja al pasado, en realidad se llega a un universo paralelo en el cual alguien puede matar a su abuela sin desaparecer, pues se ha asesinado a una persona de una línea temporal distinta de la cual se partió.

Haciendo una analogía con la teoría de Ruth Roner acerca de los universos múltiples en literatura, el tiempo de Feynman es análogo a lo que aquél llama ‘*realismo modal*’: “En esta descripción, nuestro mundo ‘actual’

⁷⁵ Peter Coles, *Hawking y la mente de Dios*, p. 25.

es uno de los muchos resultados posibles, cuyas potenciales variantes o caminos no tomados existen en algún otro espacio o dimensión paralela.”⁷⁶

En el ambiente cultural del siglo veinte hay una rarificación generalizada del concepto de tiempo, antes tan rígido y newtoniano, ahora tan plástico y multiforme. Borges comenta al respecto:

¿Por qué imaginar una sola serie de tiempo? Yo no sé si la imaginación de ustedes acepta esta idea. La idea de que hay muchos tiempos y que esa serie de tiempos [...] no son ni anteriores, ni posteriores ni contemporáneas. Son series distintas. Eso podríamos imaginarlo en la conciencia de cada uno de nosotros. Podemos pensar en Leibniz, por ejemplo.

La idea de que cada uno de nosotros vive una serie de hechos, y esa serie de hechos puede ser paralela o no de otras. ¿Por qué aceptar esa idea? Esa idea es posible; nos daría un mundo más vasto, un mundo más extraño que el actual. La idea de que no hay un tiempo. Creo que esta idea ha sido en cierto modo cobijada por la Física actual, que no comprendo y que no conozco. La idea de varios tiempos ¿Por qué suponer la idea de un solo tiempo, un tiempo absoluto como suponía Newton?⁷⁷

En el cuento de Borges “El jardín de senderos que se bifurcan” uno de sus personajes intuye esa proliferación de universos simultáneos a su alrededor:

Volví a sentir esa pululación de que hablé. Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas. Esas personas éramos Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo. Alcé los ojos y la tenue pesadilla se dispó.⁷⁸

La anécdota central de “La trama celeste” de Bioy Casares parte de ese mismo presupuesto:

⁷⁶ Matt Hills, “Time, posible worlds, and counterfactuals”, p. 432. El original está en inglés. La traducción es mía.

⁷⁷ Jorge Luis Borges, “El tiempo”, *Borges oral*, en *Obras completas, tomo IV*, p. 204.

⁷⁸ Jorge Luis Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”, *Ficciones*, en *Obras completas I*, p. 479.

Habrán infinitos mundos idénticos, infinitos mundos ligeramente variados, infinitos mundos diferentes. Lo que ahora escribo en este calabozo del fuerte del Toro, lo he escrito y lo escribiré durante la eternidad, en una mesa, en un papel, en un calabozo, enteramente parecidos. En infinitos mundos mi situación será la misma, pero tal vez la causa de mi encierro gradualmente pierda su nobleza, hasta ser sórdida, y quizá mis líneas tengan, en otros mundos, la innegable superioridad de un adjetivo feliz.⁷⁹

Las obras que utilizan este modelo de tiempo parten de la idea de que todo pudo ser de otro modo. Películas como *Corre Lola, Corre*, de Tom Tywer, *Si hubiera*, de Peter Howitt, o novelas como *The man in the high castle*, de Dick, exploran las potencialidades que alberga dentro de sí una historia central. En *El único*, de James Wong, los personajes incluso pueden interactuar con sus dobles de otros universos paralelos, y si alguno de sus otros *yo* muere, la energía es absorbida por los restantes, lo cual introduce la idea de un auténtico Multiverso, pues éste es la suma de todas sus realidades. Al igual que sucede con el método de integración funcional de Richard Feynman, en el cual la ubicación del electrón ‘real’ es la suma de todas sus posibles trayectorias, en *El único* cada ser es la suma de todos sus otros *yo*.

⁷⁹ Adolfo Bioy Casares, “La trama celeste”, *La trama celeste*, en *La invención y la trama*, p. 103.

LAS LÍNEAS TEMPORALES EN *FARABEUF*

Los universos de múltiples tiempos le agradan a Elizondo, y son, de hecho, uno de sus temas predilectos. En *El hipogeo secreto* menciona: “La anfisbena, durante un instante, reptaba simultáneamente en dos direcciones contrarias.”⁸⁰ En “El desencarnado”, a propósito de un hombre que muere pero sigue en el mundo de los vivos, dice: “¿Por qué no agotar esa posibilidad de subsistir adentro y afuera del mundo durante algunos días?”⁸¹

El tiempo en *Farabeuf* es multívoco. Hay muchas líneas temporales que se yuxtaponen para conformar no uno, sino varios presentes elusivos y contradictorios. Por ejemplo: siempre que se menciona el conteo que la mujer realiza cambian los diálogos; en la mayoría de ellos se salta el 94, pero en una de las líneas temporales sí lo incluye en su numeración. Como se menciona en *El hipogeo secreto*: “Este libro es un presente eterno hacia el que se fugan todas las perspectivas del tiempo.”⁸² En este sentido, los personajes de esta pieza se encuentran en una superposición de estados cuánticos.

Al principio del texto, el sonido metálico de unas monedas hace pensar al narrador que la mujer juega al *I ching*, pero el ruido de una tabla que se desliza sobre otra lo lleva a conjeturar que tal vez puede estar jugando a la ouija.

Este método adivinatorio, tradicionalmente considerado como parte del acervo cultural 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 SÍ 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,

⁸⁰ Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, en *Obras: tomo uno*, p. 339.

⁸¹ Salvador Elizondo, “El desencarnado”, *El retrato de Zoe y otras mentiras*, en *Obras: tomo dos*, p. 105.

⁸² Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 230.

los *yang* y los *yin* que se combinan de sesenta y cuatro modos diferentes para darnos el significado de un instante?⁸³

En ambos casos la mujer está ocupada en un juego, pero en el primero se trata de una manifestación de la cultura de Oriente, mientras que en el segundo lo es de Occidente. A lo largo del texto reaparecen ambas interpretaciones, que no se niegan ni excluyen entre sí, sino que ambas son necesarias para la hermenéusis. Todo el libro puede ser leído como un diálogo constante entre elementos de estos dos hemisferios culturales, que representan el dualismo inherente al mundo. Los dos juegos de la primera escena son su primer punto de encuentro.

La dualidad antagónica del universo aludida en el pasaje de los juegos es también la de los personajes. Menciono algunos ejemplos más de esta superposición de estados en el espacio: el primero de ellos es la llegada del doctor, del cual se leen dos versiones en el mismo párrafo:

Es un hombre – el hombre – que **desciende apresuradamente de un pequeño automóvil deportivo color rojo**, con las manos enguantadas y los ojos ocultos detrás de unas gafas ahumadas [...] Es un anciano – el hombre – que **llega a pie bajo la lluvia** viniendo desde el Carrefour, enfundado en un grueso abrigo de paño negro.⁸⁴

El segundo se refiere a la mujer. “Es preciso no sólo recordar el rostro de **aquella mujer vestida de blanco – o de negro quizá** – sino también las circunstancias y los objetos que la rodeaban en el momento en que decidió entregarse.” Y unas páginas más adelante el narrador se pregunta: “¿la reconocería vestida de blanco, o de negro?”⁸⁵ La alternancia entre el blanco y el negro, baladí en apariencia, es motivo de confusión para la mujer que trata de recordar, pero después el color que vista afecta la interpretación: la de blanco recuerda a la enfermera, la de negro a la monja;

⁸³ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 7.

⁸⁴ *Ibid.*, pp.14-15. El énfasis es mío.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 26. El énfasis es mío.

ambas, a la muerte.⁸⁶ Las dos cobrarán relevancia en el texto, por lo que no se puede excluir ninguna de esas posibilidades. Elizondo realiza este tipo de cambios intencionalmente. Admite con el mayor desenfado que lo escribió así: “El personaje de la mujer unas veces es la mujer rubia y otras la mujer morena; a veces es la Enfermera, a veces es otra.”⁸⁷

La superposición de estados de los personajes genera varias líneas temporales que confluyen en Odeon. Tres de ellas están claramente diferenciadas de las demás y son cruciales para la interpretación del texto: la línea temporal de los amantes, la de la representación del cuadro de Tiziano y la del Teatro Instantáneo.⁸⁸

En la línea temporal de los amantes el doctor traspone el umbral de la entrada y ella corre hacia la ventana. En su trayecto choca contra una mesa de metal y las manos de ambos se rozan justo cuando sus cuerpos son reflejados en el espejo.

En otro universo ambos se encuentran frente al espejo y sus posiciones emulan las de un cuadro de Tiziano que se refleja sobre esa misma superficie. Para completar la representación del cuadro es necesario que ella se superponga en dos lugares y estados a la vez, en un extremo se encuentra desnuda, en el otro vestida de enfermera. El doctor ocupa el lugar del centro.

En la tercera línea temporal se representa una obra titulada: “El Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf”. En ella, el salón ha sido adaptado para las exigencias de la obra: hay dos espejos confrontados que multiplican las imágenes reflejadas al infinito. El doctor aparece vestido con un batín chino y la enfermera que lo acompaña proyecta imágenes de

⁸⁶ En Occidente, debido a la influencia del cristianismo, se asocia el negro a la muerte y el blanco a la vida; cosa que no ocurre en Oriente, donde el blanco recuerda el color de los huesos, y con ellos también a la muerte.

⁸⁷ Bruce-Novoa, “Entrevista con Salvador Elizondo”, p. 57.

⁸⁸ Aquí solamente menciono algunas características de estas líneas temporales. En los siguientes capítulos ahondaré en su respectivo análisis.

un suplicio con ayuda de una linterna mágica. Al término de la obra un difuso público aplaude.

En el espejo hay igualmente múltiples líneas temporales: una de ellas es un encuentro en la playa, en otra el tiempo fluye del futuro al pasado y en otras más refleja lo ocurrido en Odeon con diversos matices.

En todos los ejemplos anteriores es notorio que los personajes son ubicuos en el espacio, porque pueden ocupar simultáneamente dos sitios, o encontrarse en más de una situación a la vez, pero también lo son en el tiempo. En la obra hay algunos ejemplos de ello. El primero ocurre en la playa.

Hay en todo esto una circunstancia curiosa; un efecto que no puede ser explicado ni por la más extravagante teoría acerca de la técnica fotográfica. Cuando escalamos aquel farallón y nos sentamos sobre las rocas a contemplar el vuelo de las gaviotas y de los pelícanos, yo te tomé una fotografía. Estabas reclinada contra las rocas desgastadas por la furia de las olas. Se trataba, simplemente, de un paisaje marino, banal por cierto, en cuyo primer término tu rostro tenía la expresión de estar haciendo una pregunta sin importancia. ¿Por qué entonces, cuando la película fue impresa, aparecías de pie frente a la ventana de este salón?⁸⁹

La foto, al ser revelada, muestra una imagen del futuro, como si Ella existiera en ambos tiempos y lugares a la vez. La acción inversa se puede ejemplificar con el siguiente pasaje: “¿Y aquel espejo enorme? Hubo un momento en que reflejó su imagen. Se tomaron de la mano y durante una fracción de segundo pareció como si estuvieran paseando a la orilla del mar.”⁹⁰ Por un lado, en una escena del pasado se intuye el futuro, y por el otro el futuro refleja el pasado. Las dos escenas quedan imbricadas mediante equiparaciones simbólicas, metafóricas e incluso superposiciones de estados, en los cuales los personajes se encuentran en dos lugares y tiempos a la vez.

⁸⁹ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p.22.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 40.

Alguno de los narradores conjetura que existe la posibilidad de que habiten dentro de un multiverso.

En el caso de esta “imagen de los amantes” o bien se trata de una mentira o bien de una hipótesis de la Enfermera, o bien se trata de un hecho fundado en la experiencia de los sentidos, lo que equivaldría a proponer una identidad definitivamente inquietante: o sea que la Enfermera, sentada en el fondo del pasillo, ante una mesa, consultando la ouija o el I Ching, y la mujer que cruza velozmente la estancia [...] son la misma persona que realiza dos acciones totalmente distintas: una de orden pasivo: contemplar el reflejo de sí misma en un espejo, y otra de orden activo: cruzar velozmente la estancia en dirección de la ventana, simultáneamente...⁹¹

La teoría de los universos múltiples es difícil de aceptar por el sentido común, porque afecta directamente uno de los presupuestos básicos de la materia: su propiedad de ocupar un solo espacio a la vez. De lo contrario sería ubicua, lo cual se considera más como un atributo plausible en la divinidad, pero imposible en sus creaciones. A nivel subatómico, en cambio, no es del todo descabellado hablar de una superposición de estados.

En 1996, un equipo de físicos de la Universidad de Boulder logró construir un estado equivalente al del gato de Schrödinger, pero utilizando un átomo ionizado de berilio en lugar de un felino; el mismo átomo apareció en dos posiciones simultáneamente, separadas por una distancia que es mucho mayor que el tamaño del átomo. El experimento consistió en aislar ese átomo, colocarlo en una trampa electromagnética y, por medio de láseres acoplados a las frecuencias del átomo, influir sobre los electrones para ponerlo en una superposición de estados distintos.⁹²

Los personajes de *Farabeuf* se encuentran en una superposición de estados, al igual que el átomo. Las múltiples líneas temporales generan un mundo más vasto. Todos los universos del texto se mezclan en un mismo espacio. Los dos personajes centrales, multiplicados al infinito por las realidades alternas, caminan, corren y se posan frente al espejo sin chocar,

⁹¹ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 53.

⁹² Shahen Hacyan, *Física y metafísica del espacio y el tiempo*, p. 134.

y en la mayoría de las ocasiones sin percatarse de la existencia de los demás.

Para interpretar *Farabeuf* es menester proceder de la misma forma que hace Feynman para encontrar al ubicuo electrón: sumar todas sus posibles trayectorias. Tomar en cuenta un solo acto desequilibra la semántica del texto. Hay que considerar que absolutamente todas las líneas temporales son válidas. Sólo así se puede mantener el equilibrio entre elementos de Oriente y de Occidente, lo pasivo y lo activo, la tortura y el placer. El doctor Farabeuf que llega con su uniforme de trabajo (una bata clara característica de Occidente), seguro y confiado de sí, se opone a aquel viejo tímido vestido con un batín chino que al término de su función apenas puede balbucir unas palabras frente al público. Por parte de la mujer, no es que juegue al *I ching* o a la ouija, sino que juega al *I ching* y a la ouija, simultáneamente. La obra requiere que realice ambas cosas a la vez, en series temporales diversas. Todas las posibilidades del tiempo que conforman la obra potencian su polisemia interminablemente.

Si, como intuye Feynman, cada acción bifurca el tiempo infinidad de veces, los universos posibles son interminables y aumentan con cada paso, con cada gesto y palabra que el hombre profiera. El universo infinito de tiempo es temible porque en él todo se bifurca de nuevo, sin fin.

Farabeuf no es entonces la crónica de un instante, sino la crónica de múltiples instantes que se enlazan y conviven para formar un multiverso indisoluble, en el cual cada una de las cintas del tiempo es necesaria para que las demás adquieran su pleno sentido.

CAPÍTULO IV

LA TEORÍA ELIZONDIANA DEL ANTITIEMPO EN *FARABEUF* O EL TIEMPO VISTO DESDE EL ESPEJO

Un río jamás puede regresar a sus fuentes.
Ts'ai Yen

*¿Quién ha decretado que un torrente
debe fluir de arriba hacia abajo?
Lo que el hombre llama leyes de la naturaleza
no son más que unas generalizaciones de los fenómenos
que él mismo no alcanza a comprender.*
Masami Kurumada

El problema central de la metafísica está en la comprensión del tiempo. La mayoría de los físicos y filósofos proponen, más que un concepto sustancial, una noción empírica. La más cercana al sentido común, y también la más práctica para realizar cálculos, es la idea aristotélica de que el tiempo es la medida del movimiento según el antes y el después. Hobbes con su idea de sucesión, Newton con la de acción y reacción, y Kant con su principio de causalidad, son avatares de la misma idea. El encadenamiento de causas y consecuencias hace posible el *logos* porque le confiere un orden al cosmos. “John Stuart Mill razona que el estado del universo es una consecuencia de su estado en el instante previo.”⁹³ No existe el azar, sólo el desconocimiento de todas las variables implicadas en una situación. Para Laplace, las ideas de acción y reacción newtonianas lo llevan a afirmar que llegará el día en que con una sola fórmula se podrá predecir el futuro, pues en ella podrán computarse todas las variables de un fenómeno.

⁹³ Jorge Luis Borges, “La creación y P.H. Gosse”, *Otras inquisiciones*, en *Obras completas II*, p. 28.

La ciencia occidental está basada en el principio de causalidad, que a su vez depende de la dirección en la cual se manifiesta el mundo sensible. Los científicos llaman a esto la flecha del tiempo.

Hay al menos tres flechas del tiempo diferentes. Primeramente, está la flecha termodinámica, que es la dirección del tiempo en la que el desorden o la entropía aumentan. Luego está la flecha psicológica. Esta es la dirección en la que nosotros sentimos que pasa el tiempo, la dirección en la que recordamos el pasado y no el futuro. Finalmente, está la flecha cosmológica. Esta es la dirección del tiempo en la que el universo está expandiéndose en vez de contrayéndose.⁹⁴

La más importante de estas tres es la flecha termodinámica, porque determina la dirección de todos los procesos del universo, desde un estado ordenado, a uno de mayor desorden. Según esta ley todo tiende al desgaste, al agotamiento y a la degradación. Esta es la esencia fatal e ineluctable del universo: todo muere y se consume y se consume por el tiempo.

La flecha psicológica es consecuencia de la entropía: la forma en que el hombre percibe el mundo fenoménico. El recuerdo discurre hacia lo ya hecho, pero nunca hacia lo que será. Esta idea es válida en un esquema de tiempo lineal y progresivo, pero no así en uno que se base en el tiempo cíclico, pues en éste ya todo ha acontecido y se ha repetido infinitamente a lo largo de los siglos, y si se conoce el ciclo primigenio del cosmos, es posible, también, recordar el porvenir.⁹⁵ En su cuento “El informe de Brodie”, Borges le confiere a una tribu de “salvajes” este curioso don:

⁹⁴ Stephen Hawking, *Historia del tiempo*, p. 191.

⁹⁵ Esta es la idea en la cual se basa Elena Garro para darle nombre y dotar de dimensiones míticas a su novela *Los recuerdos del porvenir*.

Gozan también de la facultad de la previsión; declaran con tranquila certidumbre lo que sucederá dentro de diez o quince minutos. [...] Sabemos que el pasado, el presente y el porvenir ya están, minucia por minucia, en la profética memoria de Dios, en su Eternidad; lo extraño es que el hombre pueda mirar, indefinidamente, hacia atrás pero no hacia delante. [...] Filosóficamente, la memoria no es menos prodigiosa que la adivinación del futuro; el día de mañana está más cerca de nosotros que la travesía del Mar Rojo por los hebreos, que, sin embargo, recordamos.⁹⁶

En el tiempo cíclico no hay desgaste, porque cada periodo termina al comienzo de sí mismo; es la serpiente que se muerde la cola y la lemniscata que nunca termina.

La entropía también puede anularse en un universo aún más difícil de concebir, pero también más fascinante: uno cuya causalidad fluya a la inversa. Elizondo explica que esto no es imposible y que la ciencia ha logrado incluso algunos avances en este campo:

Los científicos han conseguido regresar el curso de ciertos procesos atómicos a estados anteriores artificialmente, por ejemplo. Elementos cuyo transcurrir consiste en transformarse en otros elementos (es el caso de los elementos radioactivos) han sido convertidos en elementos que en el curso de esa actividad son anteriores a ellos mismos.⁹⁷

La dirección del tiempo es, como asegura Einstein, una cuestión meramente probabilística, si bien se trata de una ilusión muy persistente. A pesar de los esfuerzos que se realicen nunca se podrá invertir la flecha de la entropía, cuando menos no en este universo. Una entropía decreciente es posible, dice Elizondo, pero implica la existencia de otro universo paralelo al nuestro. En su ensayo “Del tiempo y del río” expone su creencia en un antitiempo:

⁹⁶ Jorge Luis Borges, “El informe de Brodie”, *El informe de Brodie*, en *Obras completas II*, pp. 451-452.

⁹⁷ Salvador Elizondo, “Del río y del tiempo”, *Contextos*, en *Obras: tomo dos*, p. 399.

No es la menos interesante de todas las teorías sobre el tiempo una que deriva de una teoría de la naturaleza que es, muy particularmente, un domino en el que destacan los científicos chinos. La doctrina de un anti-universo, es decir, de un universo de signo contrario al que conocemos es una de las teorías más viables para explicar ciertos fenómenos que se producen en el campo de la física nuclear, pero a partir de los cuales no es difícil concebir una teoría general del universo concebido como equilibrio de fuerzas antagónicas. La antimateria es un trabajo tan eficaz que permite explicar muchos procesos de la transformación de la materia. Pareja a la concepción de esta antimateria tiene que haber una concepción del anti-tiempo. Y en efecto existe. Los matemáticos, para explicar algunos procesos no pueden menos que invocar un universo al que se le ha dado el nombre de universo “fáustico” en el que el tiempo pasa al revés que en el nuestro, y en el que todas las mismas cosas que en nuestro universo conocido o concebido se dirigen hacia su destino final, allí se dirigen hacia sus orígenes, como en el poema de Gorostiza.⁹⁸

La regresión del tiempo es uno de los temas predilectos de Elizondo. En diversos ensayos y cuentos experimenta las alternativas que ofrece esta posibilidad. En “Futuro imperfecto” el personaje Elizondo se topa con el crítico literario Soamez, quien le dice que en el futuro escribirá un artículo basado en el encuentro con él. Ante la refutación de Elizondo, que dice que no escribirá tal ensayo, Soamez replica que para rehuir su destino “precisaría que el curso del tiempo fluyera al revés para que todo lo que en estas líneas está escrito se des[es]cribiera;⁹⁹ en “Anapoyesis” un científico construye una máquina: “El anapoyetron es como una cámara cinematográfica que funciona de adelante hacia atrás;¹⁰⁰ en “La luz que regresa” Elizondo pone en boca del doctor Moriarty las ideas de J.W. Dunne acerca del tiempo, y las convierte en elemento de su prosa: “El tiempo es un sistema de cintas que corren en diversas direcciones y diferentes velocidades [...] es posible mediante mi invento pasar de una a otra, aumentar o disminuir su velocidad, detener su marcha, regresar su curso”.¹⁰¹

⁹⁸ *Ibid.*, p. 400.

⁹⁹ Salvador Elizondo, “Futuro imperfecto”, *El grafógrafo*, en *Obras: tomo dos*, p. 191.

¹⁰⁰ Salvador Elizondo, “Anapoyesis”, *Camera lucida*, en *Obras: tomo tres*, p. 34.

¹⁰¹ Salvador Elizondo, “La luz que regresa”, *Camera lucida*, en *Obras: tomo tres*, p. 133.

Farabeuf es un texto cuyas características atentan contra las nociones básicas de una novela, que requiere de movimiento, de acción y devenir para ser. *Farabeuf* es la crónica de un instante que no acaba nunca de transcurrir, porque está encerrado en sí mismo, porque se recuenta una y otra vez, porque es uno y es muchos, pero también porque es tiempo que fluye inversamente.

Hay dos métodos que emplea Elizondo para invertir el tiempo en *Farabeuf*: uno de ellos está en la forma (la retrospección) y uno más en el contenido (la narración regresiva).

LA RETROSPECCIÓN¹⁰²

El centro del universo de *Farabeuf* está en París. Desde ahí se narra y se recuerda el resto de la historia. La anécdota nodal de lo ocurrido en Odeon se puede resumir así: Una mujer mira la foto de un suplicio chino y desea, excitada, sentir el clímax de un coito sangriento en su cuerpo. Llama por teléfono al doctor Farabeuf y lo invita a su casa. Durante la espera, consulta el *I ching*/ la ouija, se levanta y choca contra una mesa de metal y traza, nostálgica, un signo en la ventana. El doctor traspone el umbral de la entrada y se coloca junto a ella frente al espejo. Después ambos se dirigen a un cuarto en el cual no se sabe qué ocurre. Sólo se escucha un grito de dolor o de placer que marca un clímax ambiguo, tras el cual, el doctor recoge su instrumental y sale de esa casa para no volver jamás.

En la novela estos acontecimientos nunca son contados tan ordenadamente. Elizondo prefiere narrar del modo opuesto. El más sencillo de sus procedimientos es la retrospección ordenada. Para lograrla, divide su historia en escenas, relata la última, y al término de ésta, la penúltima, y así

¹⁰² Este término lo emplea también Harald Weinreich. Genette prefiere llamarlo analepsis o exposición retardada.

hasta contar la primera. La enumeración del instrumental del cirujano es un indicio de este modo de narrar:

Repase usted en su mente la lista del instrumental. Para ello puede usted emplear diversos métodos. Puede usted, por ejemplo, repasar cada uno de los instrumentos en orden descendente de tamaños [...] Puede usted cerciorarse, también, aplicando este método inversamente, por orden ascendente de tamaños. Es preciso, sobre todo, que no deje usted nada olvidado aquí.¹⁰³

El empleo de uno u otro método es irrelevante. La eficacia de ambos es exactamente la misma, como sucede con la propiedad conmutativa de la multiplicación, en la cual el orden de los factores no altera el producto. Uno de los narradores de la antinovela de Elizondo pone en marcha el mismo juego del instrumental, pero lo aplica al tiempo.

El segundo párrafo de la primera parte refiere el final de la anécdota: “¿Está usted seguro de no haber olvidado nada? Cualquier indicio de su presencia en esta casa puede tener consecuencias terribles e irremediables”; el siguiente párrafo se centra en la llegada del doctor: “Es un anciano – el hombre – que llega a pie desde el Carrefour, enfundado en un grueso abrigo de paño negro”; y más abajo concluye con la acción que justifica su presencia en ese lugar: “Has venido porque ella – la mujer – te ha llamado hace apenas media hora.”

La retrospectión ordenada de *Farabeuf* es una concreción literaria de aquello que Borges propone en su cuento “Examen de la obra de Herbert Quain”:

Aún más heterodoxa es la “novela regresiva, ramificada” *April March*. [...] Hasta el nombre es un débil calembour: no significa marcha de Abril sino literalmente Abril marzo. Alguien ha percibido en sus páginas un eco de las doctrinas de Dunne; el prólogo de Quain prefiere evocar aquel inverso mundo de Bradley, en que la muerte precede al nacimiento y la cicatriz a la herida y la herida al golpe. [...] Los mundos que propone *April March* no

¹⁰³ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 8.

son regresivos; lo es la manera de historiarlos. Regresiva y ramificada, como ya dije. Trece capítulos integran la obra. El primero refiere el ambiguo diálogo de unos desconocidos en un andén. El segundo refiere los sucesos de la víspera del primero.¹⁰⁴

La regresión cronológica ordenada tanto de *April March* como de *Farabeuf* no es gratuita. Ambos implican un ejercicio de inversión de pensamiento en el lector, el cual consiste en darle a conocer un hecho y obligarlo a intuir sus posibles causas. El significado de una acción se multifurca infinitamente hacia el pasado, lo cual enriquece la recepción del texto. Se cuenta que el doctor recoge su instrumental y las descripciones del mismo obligan a imaginar el uso que se le ha dado; su llegada a la casa no resuelve la intriga, sino que abre nuevas preguntas y posibilidades.

Giovanni Papini argumenta que este procedimiento es idóneo para comprender la naturaleza de cualquier acto. En su texto “La Historia al revés” denigra a aquellos que explican todo aristotélicamente:

Su error, como el de todos los historiadores del mundo, procede de la encallecida imbecilidad, ahora milenaria, que hace comenzar toda historia por un hipotético principio hasta llegar hasta un fin próximo a nosotros. [...] No destruyo la cronología si en vez de comenzar por el uno para llegar al mil, me apoyo en el mil para remontarme hasta el uno. [...] Mi método, que consiste en retroceder desde el presente hacia el pasado, es el más lógico, el más natural, el más satisfactorio. [...] Para comprender a un gran hombre es preciso referirse, necesariamente, al día de su muerte. La vida de César comienza efectivamente el día en que fue asesinado. ¿Por qué fue asesinado? De aquí podemos dirigirnos directamente a sus ambiciones, a sus campañas, a su dictadura.¹⁰⁵

El después es lo que explica el antes, y no viceversa. Referir el final e ir hacia sus causas descubre el alcance incalculable de un acontecimiento: el interés del lector aumenta si primero se hace alusión a las terribles consecuencias, al resultado de algo que se desconoce, pero cuya naturaleza se intuye atroz.

¹⁰⁴ Jorge Luis Borges, “Examen de la obra de Herbert Quain”, *Ficciones*, en *Obras completas I*, p. 462.

¹⁰⁵ Giovanni Papini, “La historia al revés”, *GOG*, p. 29.

LA NARRACIÓN REGRESIVA

*Marcial tuvo la sensación extraña
de que los relojes de la casa daban las cinco,
luego las cuatro y media, luego las cuatro,
luego las tres y media...
Era como la percepción remota de otras posibilidades.*
Alejo Carpentier

Historiar al revés no modifica la naturaleza del tiempo, sino la temporalidad, es decir, la percepción subjetiva que el lector tiene del mismo. Aunque se narre del final al principio, como ocurre con la retrospección ordenada, el universo sigue las leyes newtonianas del antes y el después. Revertir verdaderamente el tiempo es invertir la causalidad del acto. En ese mundo intuido por Bradley, en el cual la muerte precede a la herida y la herida al puñal, el efecto se vuelve causa y la causa consecuencia. Dunne explica que ese invisible universo puede existir, fluyendo calladamente en un cauce paralelo al nuestro. Stephen Hawking confiesa que alguna vez también vislumbró esa posibilidad, y explica así cuáles serían sus características principales:

En los primeros momentos, el universo habría estado desordenado. Esto significaría que el desorden disminuiría con el tiempo. Usted vería vasos rotos recomponiéndose ellos solos y saltando hacia la mesa. Sin embargo, ningún ser humano que estuviese observando los vasos estaría viviendo en un universo en el cual el desorden disminuyese con el tiempo. Razonaré que tales seres tendrían una flecha psicológica del tiempo que estaría apuntando hacia atrás. Esto es, recordarían sucesos en el futuro y no recordarían sucesos en el pasado. Cuando el vaso estuviese roto lo recordarían recompuesto sobre la mesa, pero cuando estuviese recompuesto no lo recordarían estando en el suelo.¹⁰⁶

La ciencia en ese universo no podría desarrollarse con los mismos presupuestos occidentales, pues todas las fórmulas de esta cultura dependen del conocimiento de las causas, y ahí éstas serían posteriores. La ciencia

¹⁰⁶ Stephen Hawking, *Historia del tiempo*, p. 193.

oriental, en cambio, prevalecería, porque se basa en el principio de sincronidad, que es la homología de dos fenómenos en un mismo instante. Los sistemas de adivinación, por ejemplo, se basan en la creencia de que el universo está en completa sincronía en un momento dado, por lo tanto, basta con entender cuál es el estado actual de los astros, o la disposición de las vísceras de un animal, para homologarlo con el del hombre. Acupuntura, moxibustión, *Wushu*, *Tai ji* y demás disciplinas orientales están basadas en la sincronización de los seres en el espacio; en cambio en Occidente (leyes físicas, biológicas y fisiológicas) se basan en el cambio de los seres en el tiempo.

La lógica de estos fenómenos antientrópicos modificaría también la “finalidad” de cada acción, pues todo sería una búsqueda de regreso al origen, una suerte de descreación del universo. En su texto “La fundación de Roma”, Elizondo conjetura algunas de las propiedades paradójales de ese fluir temporal:

Sería como realizar el acto amoroso al revés. En ese universo las pasiones serían una urgencia de quietud, una aspiración irrefrenable de dolor, una abominación del placer. El artista sería aquél que fuera construyendo lo increado, descreando lentamente la obra de arte. Todo nacer sería una disminución del universo y la muerte el comienzo de un viaje, el universo la Nada y el efecto siempre anterior a la causa. [...] Todo iría perdiéndose en sus orígenes. Un mundo en el que todas las cosas irían hacia el momento que las antecede en el orden de la existencia. La nostalgia sería la premonición de un gesto y el ensueño la forma suprema del recuerdo. [...] El ideal inherente a la raza humana sería la Regresión.¹⁰⁷

En “Viaje a la semilla” Carpentier explora literariamente la extraña lógica de este universo fáustico. Al comienzo del relato, un hombre viejo, don Marcial, muere, y un chamán, al voltear su cayado, invierte también el flujo del tiempo, y entonces todo lo que había sido destruido por el peso de los años vuelve a levantarse. Don Marcial va de la muerte a su juventud, de

¹⁰⁷ Salvador Elizondo, “La fundación de Roma”, *El retrato de Zoe*, en *Obras: tomo dos*, pp. 57-59.

su adolescencia a la niñez, y al final regresa al vientre de su madre y deja de ser. Esa reversión de los procesos entrópicos es también un ejercicio de extrañamiento, porque todo lo que se percibe, al mirarse ‘al revés’, se convierte en algo completamente nuevo, es como observar el mundo por primera vez, pero a diferencia de aquel que conocemos, el universo invertido de Carpentier es optimista, cada escena va desatando los nudos del tiempo, del compromiso humano y de las cadenas que son el desgaste.

La Marquesa trocó su vestido de viaje por un traje de novia, y, como era costumbre, *los esposos fueron a la iglesia para recobrar su libertad. Se devolvieron presentes a parientes y amigos, y, con revuelo de bronces y alardes de jaeces, cada cual tomó la calle de su morada. Marcial siguió visitando a María de las Mercedes por algún tiempo, hasta el día en que los anillos fueron llevados al taller del orfebre para ser desgrabados.*¹⁰⁸

El *regressus ad uterum* de “Viaje a la semilla” es posible gracias a un acto de magia: la inversión del cayado del chamán. Elizondo, escritor más visual, prefiere otro método: el espejo, que finge poseer un espacio del cual carece. Dar la cara a un espejo es enfrentarse con un universo invertido, en el cual se confunden la derecha y la izquierda y a veces también lo real y lo virtual, el otro y el yo. Para Elizondo, sobre esta superficie se transmuta toda la realidad: “El espejo es el instante en el que el curso del tiempo se trastrueca y el pasado se vuelve porvenir.”¹⁰⁹

Un indicio de la regresión temporal está al principio de la segunda parte: “Al llegar al umbral de aquella puerta reflejada en el espejo. Algo, quizá una mirada cruel me contuvo y me hizo volverme hacia aquel camino que acababa de andar.”¹¹⁰ El doctor, a punto de entrar, se detiene al mirar el espejo y regresa por el camino andado. Otro de los momentos indiciales es la propuesta de contar del uno al cien o viceversa, lo cual rompe con la jerarquía del atrás y adelante, del menos al más y la del antes

¹⁰⁸ Alejo Carpentier, “Viaje a la semilla”, p. 61. El énfasis es mío.

¹⁰⁹ Salvador Elizondo, “La fundación de Roma”, *El retrato de Zoe*, en *Obras: tomo dos*, pp. 57-59.

¹¹⁰ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 32.

y el después: “Cuando yo te diga, empezarás a contar, uno, dos, tres, o si prefieres, puedes también hacerlo en orden descendente a partir de cien: cien, noventa y nueve, noventa y ocho y así sucesivamente, sin apresurarte...”¹¹¹

El momento en el cual se invierte verdaderamente el flujo del tiempo es cuando uno de los dos personajes ‘sale’ del espejo:

Has caminado ya; saliendo del espejo has cruzado este salón oliendo aún a los desinfectantes que él dejó olvidados sobre el turbio mármol de la mesilla. Has caminado lentamente hacia el pequeño armario que está junto al tocadiscos sin mirarme al pasar frente a mí. Has abierto uno de los cajoncillos y has sacado una vieja fotografía, manchada por la luz del tiempo. Mientras tanto él se preparaba para salir y, dejando olvidados ciertos instrumentos sobre la mesilla, guardaba cuidadosamente los demás en el viejo maletín de cuero negro. Largo rato te has quedado mirando ensimismada aquel rostro difuso grabado en la fotografía. Luego te dirigiste al teléfono.¹¹²

En este antitiempo las escenas se ven como en el rebobinado de una película. Todo comienza en un estado de completo desorden (el salón oliendo a desinfectante), y concluye ordenadamente (Ella llamando al doctor por teléfono). La causalidad invertida produce una dificultad en la comprensión de lo que ocurre en ese lugar. No queda claro, por ejemplo, cómo es que Él esté a punto de salir y un rato después Ella lo llame por teléfono. En este antiuniverso todo ocurre en reversa, desde su incierto fin hasta un principio en el cual todo parece ordenado.

La idea de la inversión temporal frente al espejo tiene su génesis en la convicción elizondiana de que el mundo es un texto que él mismo escribe: así, las páginas de ese libro, colocadas frente a esa superficie que conmuta izquierda y derecha y leídas según el mismo orden de las lenguas romances, presentan los actos al revés de cómo fueron escritos en un

¹¹¹ *Ibid.*, p. 36.

¹¹² *Ibidem.*

principio. Algo semejante ocurre en *El hipogeo secreto*, cuando dos de sus personajes encuentran un libro en el que se menciona su propia historia:

No es allí donde hay que leer, sino más adelante. Pasa unas cuantas páginas y léeme un poco... ¿Qué dices?... una mujer recibe una carta, sí... que perteneces a una organización secreta que se llama el Urkreis. No; eso era antes. Pasa más páginas... ¿el dibujo?... ¡No, no!... Lo que pasa es que estás del otro lado del espejo y allí las páginas del libro se suceden en sentido inverso ¿entiendes? Es preciso que leas hacia el otro lado. (Alveolos transtemporantes...)¹¹³

En la segunda parte el espejo cobra capital importancia, porque se incluye como un narrador más de la obra: un narrador que cuenta todo desde una perspectiva irregular, en la cual todo está invertido, incluso el tiempo. Casi siempre es un *nosotros* que mira del futuro al pasado y que se percibe como consciencia actuante y cuyas conjeturas terminan por confundirse con las de los personajes del otro universo.

Se acercaba poco a poco a donde nosotros estábamos y al mismo tiempo te miraba, absorta en aquella inquisición terrible (cien...), desde el fondo de aquel pasillo oscuro (noventa y nueve...), sin saber qué decir (noventa y ocho...) esperando tan sólo que la mano de Farabeuf (noventa y siete...) al tocar en la puerta (noventa y seis...) rompiera aquel encantamiento maligno (noventa y cinco...) en el que te anegabas como en un mar, ¿verdad? (noventa y tres...)¹¹⁴

El antiuniverso del espejo consta de una consciencia plural que no sólo percibe el mundo al revés, sino que también acumula el pasado y lo junta y revuelve dentro de sí. Es un museo, un depósito filmante de tiempo, como el cine. Sus límites espaciales dependen de su ubicación, y abarca la puerta de la entrada al salón, el pasillo en penumbras, un cuadro de Tiziano, una mesa de hierro, y acaso el quicio de una ventana. Con las imágenes que ha aprisionado en su memoria, ayuda a la mujer a recordar el paseo que dio con Él en la playa, hace ya varios años:

¹¹³ Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 339.

¹¹⁴ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 37.

¿Y aquel espejo enorme? Hubo un momento en que reflejó su imagen. Se tomaron de la mano y durante una fracción de segundo fue como si estuvieran paseando a la orilla del mar, sin mirarse para no encontrar sus rostros, para no verse reflejados en esa misma superficie manchada y turbia que reflejaba también, imprecisa, mi silueta como un borrón blanquecino, inmóvil en el fondo de ese pasillo oscuro por el que Farabeuf habría de pasar apenas unos instantes después.¹¹⁵

El espejo posibilita una serie interminable de superposiciones de estados en el tiempo y en el espacio, porque en él se mezclan varios acontecimientos. Cuando el doctor y la mujer se toman de la mano en París también lo hacen en la playa, en un antes que es también un ahora, gracias a la confluencia temporal del espejo, que mira, como la memoria, hacia el pasado; y de sus cuerpos, que están en el presente.

La proliferación de recuerdos pretéritos multiplica el número de personajes de la obra. En Odeon se encuentran la Enfermera, el doctor, Él, Ella, Farabeuf, Melanie, el hombre, la mujer, la monja, el cura, y un Nosotros que a veces abarca a todos y a veces a ninguno de todos ellos. Todos los tiempos confluyen en ese espejo enorme que se parece a la eternidad. Hay fragmentos de la obra en los que es notoria esta conjunción de tiempos y personajes que actúan simultáneamente: Para la representación del cuadro de Tiziano que dirige uno de los narradores es necesario que dos mujeres de distintas series temporales se sincronicen al borde del espejo. Dentro de esa superficie ambas poseen consciencia de sí y de la otra: “Ahora ven; descansa un instante apoyada en este féretro. Posa tu mano derecha sobre el borde de modo que tu peso caiga sobre ella. [...] Quédate así un momento [...] La Enfermera se colocará en una pose determinada de antemano, en el otro extremo del féretro.”¹¹⁶

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 40.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 145.

Farabeuf construye su semántica a partir de antagonismos complementarios: todos y cada uno de los elementos del texto se equiparan, se duplican y contraponen entre sí y a sí mismos una y otra vez: La mujer es la estrella de mar, el chino sufriente y el signo en la ventana, se opone a su torturador (el doctor) y a sí misma en su papel de Enfermera, se multiplica y opone igualmente en la que juega a la ouija, la que consulta al *I ching*, la que corre hacia la ventana y las que posan frente al espejo.

El salón tiene su doble en ese universo de dos dimensiones en el que ocurren acciones iguales, pero de signo opuesto. Ese mundo especular se opone a sí mismo porque refleja un espacio que le es ajeno (la playa). Ahí se confrontan también lo real y la apariencia, lo vivo y lo muerto; es el límite entre ser y no ser, es el espacio de la conjetura por la existencia. Todos los que ahí convergen dudan de su condición ontológica.

“Estar representados significa estar ausentes ahí donde estamos siendo representados. Hay un tanto de suplantación de nosotros en nuestro representante y todo representante es el que ejerce la prerrogativa de que no le corresponde ópticamente.”¹¹⁷

Lo reflejado en el espejo en *Farabeuf* es inquietante porque tiene consciencia de sí, y al igual que los seres de carne y hueso, las imágenes temen e intuyen ser simulacros. “¿Y si sólo fuéramos la imagen reflejada en un espejo?”¹¹⁸. Lo reflejado no le pertenece al espejo, es mero préstamo, transitorio y fugaz. Los múltiples personajes de diversos tiempos que están encerrados ahí adentro observan lo que ocurre en el salón, y se preocupan por esa fugacidad, por esa posibilidad de dejar de existir en cualquier momento.

¹¹⁷ Salvador Elizondo, “Lenguaje y representación” *Contextos*, en *Obras: tomo dos*, p. 222.

¹¹⁸ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 69.

Su perspectiva es confusa, les impide saber quién es real, quién es sólo apariencia, porque todos poseen recuerdos, sensaciones, movimiento y deseos de existir:

- Deberá hacer usted, entre muchas otras, las siguientes preguntas:

- 1) Si es que somos tan sólo la imagen en un espejo, ¿cuál es la naturaleza exacta de los seres cuyo reflejo somos?
- 2) Si es que somos la imagen en un espejo ¿podemos cobrar vida matándonos?
- 3) ¿Es posible procrear nuevos seres autónomos, independientes de los seres cuyo reflejo somos, si es que somos la imagen en un espejo, mediante la operación quirúrgica llamada acto carnal o coito?¹¹⁹

La insinuación metafísica de asesinar a los seres reflejados les añade intencionalidad y deseos de independencia. Con ello se anula la superioridad de lo real sobre el reflejo. Esa equiparación se cierra con los personajes del salón que se miran en el espejo y que tampoco están seguros de su condición; su identidad es fluctuante, todos están a punto de dejar de ser lo que son: “No importa ya para nada tu identidad real... Tal vez eres un hombre sin significado, un hombre inventado, un hombre que sólo existe como la configuración de otro hombre que no conocemos, el reflejo de un rostro en el espejo.”¹²⁰ Las reflexiones de los personajes de ambos universos son tan similares que relativizan y resquebrajan la noción de Ser. ¿Quién es más real? ¿Los seres que están en el salón o los que pululan en el espejo? La única distinción es la lógica que los rige, pero una es tan válida como la otra.

Entre las dos logran su objetivo: hacer del texto un laberinto insalvable: porque si su tiempo fluye en ambos sentidos no hay manera de llegar al final. *Farabeuf* es película que se rebobina sin haber concluido; es postergación de lo inminente; es Penélope destejiendo su edredón;

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 75.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 11.

revisitación del pasado; y es, finalmente, recurrencia y palindroma de tiempo, porque se puede leer del antes al después y en sentido opuesto.

El antitiempo de *Farabeuf* está en un universo inestable que oscila entre lo que es y lo que puede nunca haber sido. Lo constituyen apariencias que, sin embargo, adquieren por momentos más sustancia que los que habitan en ese otro mundo equívoco que se llama realidad.

CAPÍTULO V

EL TIEMPO DENTRO DEL TIEMPO

*La esencia de todo laberinto
es el número infinito de laberintos
contenidos dentro de cualquier laberinto.*
Salvador Elizondo

*¿Pretendes acaso hacer caber
un instante dentro de otro?*
Salvador Elizondo

Una consecuencia inevitable del congelamiento del tiempo en *Farabeuf* es su equiparación con el espacio y sus respectivas paradojas. Las variantes de sus tramas y sus ciclos helicoidales que se repiten una y otra vez se relacionan no sólo con lo eterno, sino también con lo infinito. Para impedir la conclusión de las acciones, Elizondo también incluye en su obra lo interminablemente divisible: lo infinitesimal.

La idea de lo infinitesimal parece tener su origen en una de las ramas de las matemáticas: la de los números reales. Mientras que en los números naturales (cantidades discretas que no admiten partición alguna: 1, 2, 3, 4,...) es posible establecer un orden, en el cual cada cifra ocupe un lugar inmutable dentro del sistema, en los números reales (cantidades continuas que surgen del fraccionamiento infinito de los números naturales: $1/2$, $1/3$, $1/4$...) tal operación es imposible, porque siempre puede interponerse un número entre dos reales. Por ejemplo: entre $1/8$ y $2/8$ se encuentra el $3/16$, que a su vez se encuentra antes del $7/32$, del $15/64$... Esta hipótesis tiene su correlato filosófico tanto en Oriente como en Occidente: en China es Hui Tzu, quien conjetura que si cada día se le corta la mitad a un bastón, se puede continuar esta operación toda la eternidad y nunca llegar a un punto indivisible.

Los otros ejemplos tienen su cuna en Grecia: las paradojas de Zenón de Elea, que se basan en las implicaciones de lo infinitesimal: la imposibilidad del movimiento y la carrera de Aquiles y la tortuga.

La primera paradoja dice que una flecha no puede llegar a su meta, aunque haya sido disparada por el mejor arquero del mundo, debido a que antes de llegar al final debe pasar por la mitad del camino, y antes por la mitad de la mitad, y antes por la mitad de la mitad de la mitad, y así infinitesimalmente, por lo que la flecha nunca se mueve siquiera debido a la innumerable cantidad de trayectos que debe recorrer.

La segunda paradoja es la más famosa e inquietante acerca de la subdivisión del tiempo. Puede enunciarse así: Aquiles va a competir en una carrera con la tortuga, pero como él es más rápido que aquélla le da diez metros de ventaja. Una vez que la tortuga ha recorrido esa distancia, el de los pies ligeros comienza a correr a toda velocidad. Zenón comenta que esa ventaja que Aquiles le ha otorgado a la tortuga es fatal: nunca podrá alcanzarla, porque para cuando el veloz corredor llegue a los diez metros la tortuga ya habrá avanzado otro tramo (no muy grande, por cierto); para cuando Aquiles recorra ese segundo tramo la tortuga se habrá adelantado un poco más, de tal manera que jamás podrá rebasarla a pesar de sus fuertes piernas.

Muchos pensadores han intentado refutar a Zenón, desde Aristóteles hasta Stuart Mill, pero todos reconocen que existen múltiples dificultades para vencer al ingenioso eleata. Bergson, por ejemplo, comenta que se puede dividir los objetos, no los actos, pues éstos fluyen en un *continuum* ininterrumpido. Al segmentar indefinidamente la duración de un acto, se comete el error de mezclar dos nociones distintas, de espacializar el tiempo. Sin embargo, aquello que es erróneo en filosofía, puede ser acierto en literatura.

Una de las concreciones literarias de esta partición infinita del acto y la acción, del tiempo y del espacio se encuentra en el cuento de Borges “La lotería en Babilonia”, que es la historia de un pueblo en el cual los sorteos toman un papel crucial en la vida de sus habitantes. Al principio sólo son sorteos que incluyen recompensas pecuniarias, pronto también hay multas, después castigos y torturas, tiempo después incluso cambios de rol social. La vida de los babilonios cede poco a poco al azar. Toda acción requiere de un sorteo, hasta llegar a loterías infinitesimales: “En la realidad *el número de sorteos* es infinito. Ninguna decisión es final, todas se ramifican en otras. Los ignorantes suponen que infinitos sorteos requieren un tiempo infinito; en realidad basta que el tiempo sea infinitamente subdivisible, como lo enseña la famosa parábola de Aquiles y la tortuga.”¹²¹ Contraria a la reflexión bergsoniana de que el tiempo no es infinitamente divisible, porque está conformado por duraciones, Borges atisba la posibilidad de un tiempo que pueda rebanarse como el bastón de Hui Tzu, o como el tiempo de Zenón. Su idea parte del supuesto de que espacio y tiempo son cantidades continuas infinitamente divisibles, es decir, que obedecen las reglas que rigen a los números reales.

Elizondo realiza una operación similar en *Farabeuf*, pues hermana tiempo y espacio para producir el mismo efecto que las paradojas eleáticas: la sensación de que la historia no llega nunca a su fin porque siempre hay delante del lector innumerables segmentaciones de actos que nunca concluyen, porque contienen dentro de sí otras historias. Las *mises en abîme* de *Farabeuf* están construidas por medio de juegos en el espejo de la casa en París y de las relaciones que guarda el texto con otras obras y consigo mismo. Noé Jitrik llama a esto la incesancia: “La incesancia [...] se manifiesta en el continuo reaparecer de cuestiones ya leídas en textos propios y ajenos. Una suerte de *semiosis* infinita que se liga íntimamente

¹²¹ Jorge Luis Borges, “La lotería en Babilonia”, *Ficciones*, en *Obras completas I*, p. 459.

con la apertura de los signos que componen sus textos.”¹²² Cada escritor, con las relaciones que establece entre su obra y las de otros pensadores densifica la semántica de sus textos, porque para la reconstrucción de su significado se deben mezclar todos los discursos que en él se encuentren dispersos: para descifrar los enigmas del *Ulysses* de Joyce, se debe leer simultáneamente, entre líneas, la guerra entre argivos y teucros de *La Ilíada*, el periplo de Ulises el artero en *La Odisea*, y toda la tradición de la literatura irlandesa.

De esta misma forma, el universo de *Farabeuf* está conectado con una cantidad enorme de obras de todo tipo: pinturas, esculturas, películas, libros. A todas ellas, al mencionarlas dentro de su cosmos textual, las contiene y hace propias. Todos los subuniversos incluidos dentro del macrouniverso que es *Farabeuf*, al ser recontextualizados, pierden algunos de sus atributos originales y adquieren otros para adaptarse a los propósitos de Elizondo. Julia Kristeva considera que este tipo de transposición de significados es una “nueva articulación de la materia textual, (que se da) al pasar de un sistema de significante a formar parte de otro.”¹²³ La incesancia en *Farabeuf* es doblemente intencionada: por un lado subdivide el tiempo y por otro establece más vínculos con las artes espaciales que con las temporales. Entre las obras que Elizondo retoma del mundo empírico para la construcción de su texto hay muchas en las cuales no hay movimiento: dos pinturas, una foto, dos esculturas, un grabado; y de los textos escritos que menciona, dos son de carácter científico.¹²⁴

Al igual que ocurre con las cajas chinas, en *Farabeuf* hay elementos que incluyen a otros y que impiden que la trama y su significación se

¹²² Citado por Vanesa Pafundo, en “Salvador Elizondo: una poética de la incesancia”, http://www.freewebs.com/celehis/actas2004/ponencias/63/1_Pafundo.doc

¹²³ Citado por Luz Elena Gutiérrez de Velasco Romo, en *La escritura de la amputación o la amputación de la escritura*, p. 10.

¹²⁴ En los textos científicos se busca la objetividad absoluta, por ello están escritos como si estuvieran al margen del tiempo, muchas veces se usa el infinitivo o un presente intemporal.

agoten. La metáfora con la cual Elizondo atisba una lógica de mundos superpuestos es el clatro:¹²⁵ un sistema de seis esferas contenidas unas dentro de otras, que pueden alinearse de diversas maneras por medio de los seis orificios que cada una ostenta en su superficie. Cada esfera repite la estructura de la mayor, pero en menores proporciones, como los textos que Elizondo intercala en la narración para abismarla. Las historias aludidas repiten a grandes rasgos la mayor. Menciono algunos ejemplos: el epígrafe de Cioran, el poema “Remember” de Christina Rossetti, el cuadro *Jeunes filles au bord de la mer* de Puvis de Chavannes, el poema en prosa “Mademoiselle Bistouri” de Baudelaire, y el cuento “La puerta”, del mismo Elizondo.

Farabeuf es una obra que se sale de sus contornos, que se desborda de sus límites como las esculturas barrocas de Bernini: su comienzo no está en la primera pregunta que alguien profiere en el episodio inicial, sino en el subtítulo, que alude, desde antes de abrir el libro, a lo que se encuentra en su interior. Más adelante, y aún antes de comenzar con el texto propiamente dicho, aparece un epígrafe muy relacionado con uno de los temas centrales de la anécdota: la memoria. El epígrafe es el siguiente:

| Epígrafe de Emile Cioran | Traducción del epígrafe |
|---|---|
| <p>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.</p> | <p>Toda nostalgia es un dejar atrás el presente. Incluso bajo la forma del remordimiento, adquiere un carácter dinámico: se quiere forzar el pasado, actuar retroactivamente, protestar contra lo irreversible. La vida no tiene sentido más que en la violación del tiempo. La obsesión de estar en otra parte es la imposibilidad del instante; y esta imposibilidad es la nostalgia misma.¹²⁶</p> |

¹²⁵ Conocido también como el juego de las “bolas del diablo” por la dificultad de su factura.

¹²⁶ He hecho la traducción lo más literal que he podido para conservar el sentido de las palabras de Cioran.

Nostalgia es una palabra que en su raíz lleva adherido su significado: viene del griego ‘*nóstos*’: regreso, y ‘*algós*’: dolor. Es la melancolía causada por un hecho pretérito que ha dejado de ser, y al cual quisiéramos regresar. Ese acontecimiento es lo que se añora en *Farabeuf*: las sensaciones que generó en los cuerpos de una pareja de amantes un suplicio chino de principios de siglo, del cual queda ya sólo una fotografía, testimonio equívoco de una realidad que ya no es como en aquel entonces. El único medio que tienen para llegar a ese pasado nuevamente es la memoria: vehículo intangible que permite, si no sensorialmente, al menos sí de forma intelectual, regresar al pasado. Pero ese pasado sólo puede asirse con los ojos de la mente, ya no se puede oler, ya no llegan a ellos las miradas ni los sonidos de otrora, por lo que esa imposibilidad de la revivencia es lo que los orilla a experimentar la tortura en carne propia, única forma en que ese ayer sea un ahora que colme sus deseos insaciados, aunque sólo sea por una vez.

La inclusión de las palabras de Cioran en *Farabeuf* también remiten a toda la obra de este pensador. El ambiente de la obra se va erigiendo gracias, en parte, a las referencias que se van uniendo al tejido central. *Farabeuf* comparte con Cioran esa visión de desgaste del mundo, todo es como una entropía que se va acumulando en los resquicios de la casa, la playa, la foto, los personajes, y los va degradando hasta hacerlos polvo. Casa decrepita, maletín anticuado, desvaídos cortinajes de terciopelo. Todo es señal de un mundo en decadencia, como en la obra de Cioran, cuyos títulos de sus obras describen perfectamente el tono de la obra: *Breviario de podredumbre*, *Silogismos de la amargura*, *La caída en el tiempo*, *Desgarradura*, *La tentación de existir*.

El epígrafe pertenece al libro *Breviario de podredumbre*, que está conformado por una serie de aforismos y dividido en seis partes. Su estructura no sigue el rigor del pensamiento filosófico occidental, en el cual

se busca un orden de argumentación que permita al lector entender cómo se llega a alguna conclusión, como lo hacen Kant o Hegel. Su estructura más bien semeja la de un libro *zen*, que transmite sus enseñanzas fragmentariamente, casi por asociación de ideas. Ese es, precisamente, el mismo método que emplea Elizondo para construir su obra, no en orden cronológico, sino asociativo, como en un libre fluir de la conciencia.

La pregunta inicial de la obra está inspirada en el poema “Recuerda” de Christina Rossetti, que transcribo y traduzco a continuación:

| REMEMBER | RECUERDA |
|---|---|
| <p>Remember me when I am gone away, Gone far away into the silent land; When you can no more hold me by the hand, Nor I half turn to go yet turning stay. Remember me when no more day by day. You tell me of our future that you plann'd: Only remember me; you understand It will be late to counsel then or pray. Yet if you should forget me for a while And afterwards remember, do not grieve: For if the darkness and corruption leave A vestige of the thoughts that once I had, Better by far you should forget and smile Than that you should remember me and be sad¹²⁷</p> | <p>Recuérdame cuando me haya ido lejos, muy lejos, a la tierra silenciosa; cuando no puedas ya tomar mi mano ni yo, aun deseando quedarme, me vaya Recuérdame cuando no haya más día tras día. Cuéntame lo que planeabas para nuestro futuro sólo recuérdame; porque sabes que será tarde entonces para un consejo o una plegaria. Aun si me olvidaras por un momento y después volvieras a recordarme, no te aflijas: Si la oscuridad y la corrupción dejan un vestigio de pensamientos de lo que alguna vez fui, mejor deberías olvidarme y sonreír que recordarme y estar triste.¹²⁸</p> |

La palabra ‘recuerdas’ es el motor que anima al texto, es el mecanismo que desenrolla todas las demás frases contenidas en la obra. Con ella Elizondo hace de *Farabeuf* un texto mental, algo que ocurre en el insondable campo de una memoria que intenta reconstruir múltiples vivencias. Sin embargo, Elizondo no tomó sólo el título del poema para la

¹²⁷ http://classiclitt.about.com/cs/quotationslit/a/aa_rememberc.htm

¹²⁸ La traducción que hice del poema es lo más literal que he podido, porque me interesa dejar lo más intacto que sea posible el sentido, en detrimento de la forma poética, esto debido a que Elizondo leyó el poema en su versión original.

construcción de su pieza, sino que también comparte algunos otros rasgos con aquélla. El poema parece ser escrito por alguien a punto de morir, o ya muerto, y dirigido a su amante, a quien le pide que lo recuerde. El poema entero bien podría dedicárselo Melanie al doctor Farabeuf, a quien amó tanto que deseó entregársele muerta. El poema dice: “[Recuérdame] cuando ya no puedas tomar mi mano”, y en *Farabeuf* los dos amantes rozan sus manos frente al espejo. En ambos se establece un juego entre la memoria y el olvido. “Aún si me olvidaras por un momento/ y después volvieras a recordarme”, y en *Farabeuf* está presente la misma oscilación entre memoria y olvido. Sus personajes fluctúan entre el recuerdo y la amnesia, y ese movimiento pendular conforma uno de los ejes temáticos más fuertes de la obra, porque de él se vale Elizondo para replantear una y otra vez los mismos hechos, hasta diluirlos en un mar de posibilidades interminables.

En la bóveda del anfiteatro de la escuela de medicina de París se encuentra un mural de Puvis de Chavannes: *Le bois sacré*, pero no es ésta la pintura a la que se alude en la obra de Elizondo. En todo el libro, hay pocas alusiones al mural: “Pinturas que representaban mujeres legendarias esperando una barca a la orilla del mar”¹²⁹, “Mujeres que a la orilla del mar esperan la llegada de una barca”¹³⁰, “las figuras de bellísimas mujeres mitológicas”.¹³¹

¹²⁹ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 42.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 136.

¹³¹ *Ibid.*, p. 73.

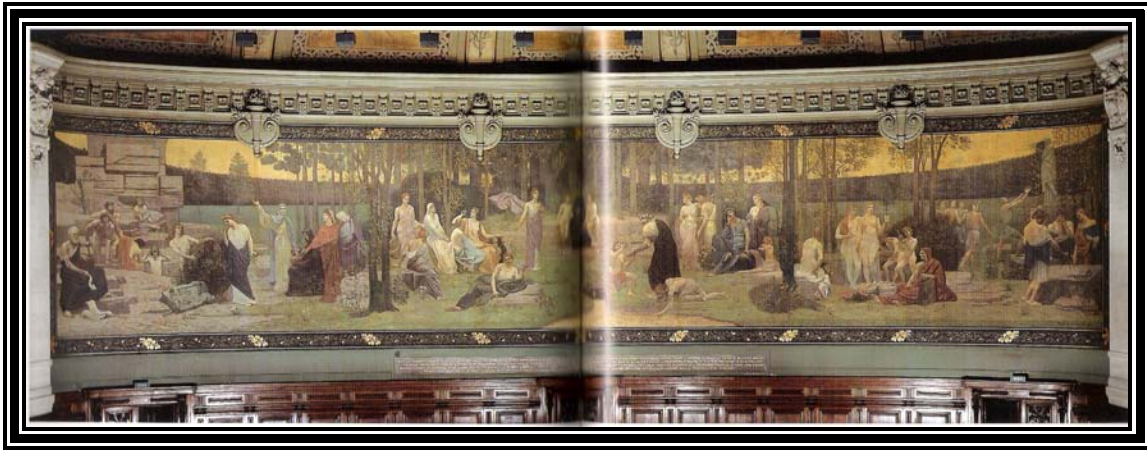


Figura 5: *Le bois sacré*, de Puvis de Chavannes.¹³²

La descripción que realizan los diversos narradores de la obra no coincide con el óleo que recubre la pared frontal del anfiteatro de París, en el que abundan personajes de ambos sexos, ninguno de los cuales está en actitud de esperar barca alguna. Elizondo ha cruzado la referencia para hacer coincidir alguna otra pintura con su obra literaria.

La pintura de Puvis de Chavannes que se ajusta a las frases de *Farabeuf* puede ser *Jeunes filles au bord de la mer*, en la cual aparecen “las figuras de bellísimas mujeres mitológicas”. Son tres mujeres que con una quietud que semeja a la resignación están a la orilla del mar. Una de las tres escudriña en el horizonte mientras se peina el cabello. Su rostro nos está vedado. Las otras dos mujeres están recostadas en posiciones desfallecientes.

El cuadro de Puvis de Chavannes es imagen de *Farabeuf*, porque dentro de él se repiten muchos de los temas de la obra que lo contiene.

¹³² Imagen cortesía de Patricia Reveles.

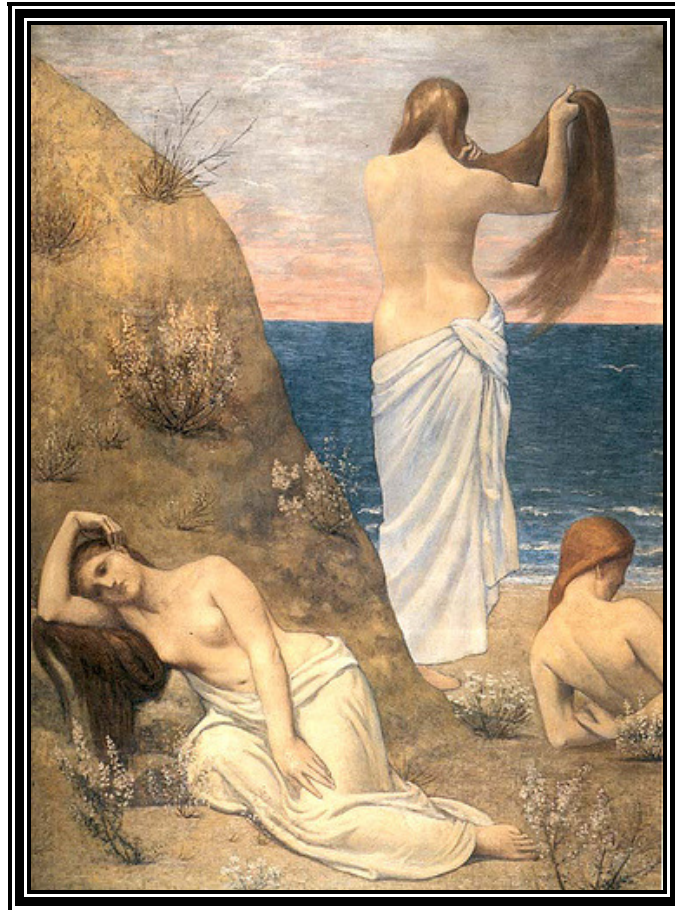


Figura 6: *Jeunes filles au bord de la mer*, de Puvis de Chavannes.¹³³

Si en la pintura hay tres mujeres semidesnudas que esperan la llegada de una barca a la orilla del mar y cada una de ellas se encuentra en una pose distinta,¹³⁴ en *Farabeuf* hay una mujer múltiple que realiza acciones diversas simultáneamente y que espera la llegada del doctor. Ellas se encuentran en la playa cerca de una roca desgastada por las olas, como aquella en la que la mujer se recarga para que el doctor le tome una foto. Las aguas que ellas están a punto de cruzar son las del Leteo, que traen el olvido a quien beba de ahí, la mujer de *Farabeuf* está enferma de amnesia. En ambos casos el sol se oculta y deja tras de sí la oscuridad de su ausencia. Todo es límite y agonía: mujeres en el límite entre playa y mar,

¹³³ La imagen está disponible en la siguiente dirección:

<http://oldpainting.blogspot.com/2008/03/puvis-de-chavannes-jeunes-filles-au.html>

¹³⁴ El cambio de la posición de las muchachas (una de frente, otra de espaldas y una tercera de perfil) también alude al cambio de puntos de referencia de *Farabeuf*, que todo el tiempo es cambiante.

recuerdo y olvido, desnudez mortuoria y vestimenta, magra vegetación a punto de secarse, el crepúsculo, la vida y la muerte.

Al estar colocado en la bóveda del anfiteatro donde Farabeuf realiza sus autopsias sobre cadáveres, se convierte también en un espejo análogo al de la casa de Odeon, que refleja lo opuesto a aquello que se posee frente a él. “Aquellas mujeres quietas, infinitamente quietas, tan quietas como cadáveres vistos en un espejo.”¹³⁵ El anfiteatro de la escuela de medicina es otro desdoblamiento de la historia de los amantes que se encuentran en la casa de Melanie.

El poema en prosa “Mademoiselle Bistouri” de Baudelaire es otra de las esferas que introduce Elizondo dentro de la mayor que es *Farabeuf*. La historia trata de una enfermera que años atrás trabajó con cirujanos y que ahora, nostálgica, busca la compañía de otros médicos que le hagan sentir la atmósfera de ese entonces.

Tanto me gustan esos caballeros que, aun sin estar enferma, voy a verlos muchas veces nada más que por verlos. Hay quien me dice fríamente: “¡Usted no está enferma!” Pero hay otros que me comprenden, porque les hago gestos. [...] ¿Creerás que tengo un capricho tonto y que me da miedo decírselo? ¡Desearía que viniese a visitarme con el estuche y el delantal, hasta un poco ensangrentado...!¹³⁶

Al igual que la enfermera de Baudelaire, la de Elizondo llama al doctor para que éste vaya a verla a su casa, después de haber amputado algunos miembros en la *École de Médecine* de París. En el poema ella se excita al recordar las intervenciones quirúrgicas: “¡Aquél era un hombre amigo de cortar, sajar y raspar!”¹³⁷ en *Farabeuf* la mujer queda igualmente extasiada ante la fotografía del chino a quien le han sajado piernas, brazos

¹³⁵ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 39.

¹³⁶ Charles Baudelaire, “La señorita bisturi”, en *Las flores del mal, Pequeños poemas en prosa*, pp. 301-302.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 300.

y pecho. La pregunta que le hace el joven médico a la enfermera (“¿Puedes acordarte de la época y del momento en que se ha despertado en ti esa pasión tan particular?”)¹³⁸ es como aquella que profiere el doctor al principio del texto (“¿Recuerdas?”) y cuya respuesta en ambos casos permanece oculta por el velo que impone el olvido: “– No sé..., no me acuerdo...”¹³⁹

Farabeuf también guarda relación temática y estilística con un cuento del mismo Elizondo: “La puerta”. Debido a su semejanza parece ser uno de los antecedentes directos de la escritura de *Farabeuf*. Trata de una mujer que ha sido encerrada en un manicomio por razones desconocidas, y en el cual lleva ya cuatro meses. El ambiente del nosocomio en el que convive con otras internas transmite una sensación de repugnancia producida por el detalle de las descripciones escatológicas: “Los sanitarios inmanentemente fétidos de los que cada mañana las afanadoras recogían los pedacitos de papel manchados de excremento, de flemas, de sangre o de semen que las internas arrojaban sobre los mosaicos ajedrezados del piso durante el día.”¹⁴⁰ La innominada mujer del cuento se tiende sobre su cama, cruza los brazos a la altura del pecho y en esa posición muere. Su alma se desprende del cuerpo y sólo un enigma la atrae: una puerta que se encuentra al fondo de un pasillo, como el de la casa de Odeon en *Farabeuf*. “Ese término violento del pasillo que representaba la puerta”. En ambos casos es un límite infranqueado que encierra tras de sí un misterio tenebroso y fascinante. Ella no sabe qué hay detrás de ella, y tampoco se atreve a averiguarlo. Prefiere sufrir una tortura a develar el misterio que se esconde tras esa puerta:

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Salvador Elizondo, “La puerta”, *Narda o el verano*, en *Obras: uno*, p. 203.

Se había soñado perseguida, unas veces por el médico del establecimiento cuya bata blanca y almidonada adivinaba cruzar como una aparición siniestra por entre los corredores, *siguiéndola hasta el último confín de la casa, amenazándola con un pequeño bisturí que relucía en la penumbra*. De pronto llegaba ante la puerta, pero no osaba abrirla y *prefería, en su angustia, entregarse a las caricias cruentas que el médico le prodigaba en todo el cuerpo*, reteniéndola de pie, en un abrazo marmóreo, contra el marco barnizado.¹⁴¹

Esta escena es visualmente casi idéntica a una de las que presenciamos en *Farabeuf*. El doctor se enfunda las manos en unos guantes que le dan la apariencia de un cadáver y camina por el pasillo como el médico de “La puerta”:

Alzadas en un gesto hierático y ritual, sosteniendo en la derecha el afiladísimo bisturí que había seleccionado, Farabeuf se dirigió hacia el pasillo, con la cuchilla en alto. Un gesto religioso, inexplicable y como premonitorio de un crimen [...] Iba al encuentro de la Enfermera que lo aguardaba inmóvil en el fondo de aquel pozo de sombra, dispuesta a un sacrificio inconfesable.¹⁴²

Ambas escenas parecen estar inspiradas en la película *Rocco y sus hermanos*, de Luchino Visconti, en la cual Simone asesina a Nadia de la misma forma: con un cuchillo en la diestra que resplandece a pesar de los rayos mortecinos del sol. Al aproximarse a Nadia, ésta se recarga en un poste y extiende los brazos en una posición que recuerda con bastante precisión la crucifixión de Cristo, la inmolación de Fú Chu Li durante el *leng tch'é*, y la aproximación del doctor Farabeuf hacia la Enfermera, que lo espera al final del pasillo.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 207. El subrayado es mío.

¹⁴² Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 64.



Figura 7: El asesinato de Nadia en la película *Rocco y sus hermanos*.¹⁴³

Todos los textos y obras mencionados anteriormente están incluidos dentro de uno mayor, al cual se parecen, como las esferas dispuestas dentro de un clatro, pero hay en el texto dos líneas temporales que son paradigmáticas para ilustrar la analogía con las bolas del diablo, y por lo tanto también con lo infinitesimal del tiempo: la de la representación del cuadro de Tiziano y la del Teatro Instantáneo de Farabeuf.

¹⁴³ Estos dos fotogramas fueron extraídos del filme por Mauricio Carrasco Nava.

LA LÍNEA TEMPORAL DEL CUADRO DE TIZIANO

El eje de esta línea temporal es la representación de un cuadro de Tiziano que se conoce comúnmente como *El amor sagrado y el amor profano*. Originalmente es una reflexión

sobre las dos Venus – la celeste y la terrestre –, que, en el contexto neoplatónico, representan dos modos distintos de existencia y dos grados de perfección [...] La primera de estas Venus nació, sin participación de mujer, cuando los testículos cortados de Urano cayeron al mar; la segunda nació de manera natural, fruto de los amores de Zeus y Hera. Las dos representan grados distintos en la perfección de la belleza y suscitan amores diferentes, pero las dos – y es Ficino quien lo escribe – son nobles y dignas de ser honradas pues las dos, cada una a su manera, engendran belleza; entre las dos reina la armonía y, como símbolo de ello, Cupido con su mano homogeneiza el agua de la fuente.¹⁴⁴

Esta es la imagen como la ideó el pintor:



Figura 8: *El amor sagrado y el amor profano*, de Tiziano Vecellio.¹⁴⁵

En *Farabeuf* esta pintura aparece de otro modo: todos los narradores que la mencionan la observan a través del espejo del salón. Por lo tanto, hay que mirarlo así:

¹⁴⁴ Miguel Morán Turina, *Tiziano*, p. 132.

¹⁴⁵ La imagen está disponible en la siguiente dirección:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/Tizian_029.jpg



Figura 9: *El amor sagrado y el amor profano visto a través del espejo*.¹⁴⁶

El cuadro de Tiziano en *Farabeuf* adquiere por este hecho connotaciones muy distintas de las que tuvo originalmente. Su resignificación tiene como una de sus finalidades principales generar la impresión de irrealidad: como toda pintura, finge tener un espacio que no existe. La impresión de profundidad es mero artificio y engaño sensible. El cuadro que posee la mujer en su casa no es el original, sino una copia, que además de todo sólo se percibe oblicuamente. Al estar reflejado en un espejo, otra superficie sin volumen, el cuadro pierde el poco peso de realidad que pudiera haber tenido (el volumen que le confiere el marco), y se transforma en una irrealidad de tercer grado.

Mientras espera la llegada del doctor, la mujer contempla el cuadro invertido. Siguiendo la indicación de una voz narrativa, se desnuda y superpone su figura a la de la Venus sensual. Al emularla, pierde realidad y se convierte a sí misma en simulacro de un simulacro de tercer grado. Si además se toman en cuenta las conjeturas de que podría ser el sueño o el recuerdo de otro ser, su grado de irrealidad raya en lo inconcebible.

La inversión de la imagen anula igualmente la idea de la direccionalidad: izquierda y derecha son intercambiables. Las Venus del cuadro, aunque difieran en sus atuendos, comparten el mismo rostro. En

¹⁴⁶ El imagen está disponible en la siguiente dirección:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/Tizian_029.jpg

realidad son desdoblamientos de una misma deidad en dos papeles distintos. El cambio de sus posiciones desde el punto de vista del observador las une aún más; son como las mujeres del salón, que son dos y a la vez una. En cualquiera de los dos lugares que ocupe la mujer será también la Enfermera, y viceversa, si se toma en cuenta ambas versiones del cuadro.

Cuando te detuviste estabas colocada a mi derecha. La Enfermera estaba a mi izquierda. Esta colocación concordaba con la lógica del cuadro tal y como se lo veía reflejado en el espejo, pero no como el pintor lo había concebido para ser visto por nosotros. Habías corrido hacia mi derecha, es decir, hacia el extremo izquierdo del cuadro – en dirección, puede decirse, a la mujer vestida –, pero en dirección a la mujer desnuda tomando como referencia la imagen reflejada del cuadro en el espejo tal y como yo la veía. Esto, sin duda, tenía un significado.¹⁴⁷

La pintura contiene dentro de sí otra obra, esculpida sobre el sarcófago de piedra:

Una escena mitológica, representada como un relieve esculpido del lado derecho de la fuente o sarcófago. [...] esta escena escultórica [...] representa de una manera ambigua una escena de flagelación ritual o erótica. Un fauno, con el brazo izquierdo en alto, está a punto de azotar con una rama a una ninfa que yace tendida a su lado, recostada en una postura que recuerda con bastante precisión al hermafrodita de la Villa Borghese.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 101.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 73.

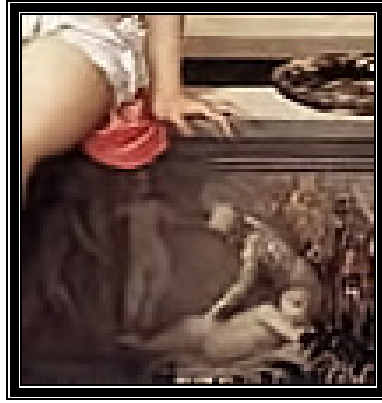


Figura 10: Detalle del sarcófago del cuadro *El amor sagrado y el amor profano*.

Si las deidades del cuadro tienen importancia como indicadores de la multiplicación de la mujer, la escena de la flagelación erótica reproduce a su vez otro de los temas centrales de *Farabeuf*: la unión del dolor y el placer.

Debido a la inversión de los elementos del cuadro, el narrador hace una comparación con otra obra que concuerda exactamente con la postura de la mujer flagelada en el sarcófago, tal y como se ve reflejada en el espejo: el hermafrodita yacente de Villa Borghese.



Figura 11: *Hermafrodita yacente de Villa Borghese*.¹⁴⁹

Este ser que, o no tiene sexo, o bien posee ambos, recuerda la ambigüedad de género que se le atribuye al supliciado chino. El hermafrodita y el personaje flagelado del sarcófago, en superposición, logran la unión que desea Elizondo: ambos están en la misma postura, pero mientras que uno

¹⁴⁹ La imagen es cortesía de Nancy Domínguez Barrera.

descansa plazeramente en una cama, el otro sufre la cruenta flagelación de un fauno. Entre los dos son placer y dolor. Para concordar con la lógica de opuestos, es necesario que el hermafrodita, aunque sea una obra distinta del cuadro, se integre a aquél para completar su significado.

La mujer y la Enfermera, al representar el cuadro en el espejo, extraen de éste sus elementos para hacerlo indisoluble del texto; a su vez, Elizondo introduce elementos de su obra en la pintura.

El cuadro incomprendible e irritante que sólo incidentalmente [...] representa una escena de flagelación erótica esculpida en el costado de un sepulcro clásico o de una fuente rectangular [...] de cuyo fondo un niño trata, indiferente a las dos figuras alegóricas, de extraer algo. [...] Trata tal vez de sacar de esa fosa un objeto cuyo significado, en el orden de nuestra vida, es la clave del enigma que todas las tardes una mujer vestida de blanco propone a la ouija o trata de dilucidar mediante los hexagramas del *I Ching*, sentada en el fondo del pasillo. Nunca he logrado desentrañar este misterio sin embargo.¹⁵⁰

Cuadro y texto se imbrican como una red mediante la retroalimentación de significados. “La obra como macroestructura establece una relación especular con la pintura señalada a nivel de enunciado y del texto. Con ello se plantea una relación de puesta en abismo del enunciado, ya que la pintura, en tanto parte integrante de la ficción, la resume.”¹⁵¹

La línea temporal de la representación del cuadro de Tiziano instaaura un tiempo con múltiples subdivisiones que hacen inagotable su sentido y a la vez su duración:

¹⁵⁰ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 17.

¹⁵¹ Mariela Insúa Cereceda, “Voces e imágenes en Farabeuf o la crónica de un instante de Salvador Elizondo”, http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09342000000100005&script=sci_arttext

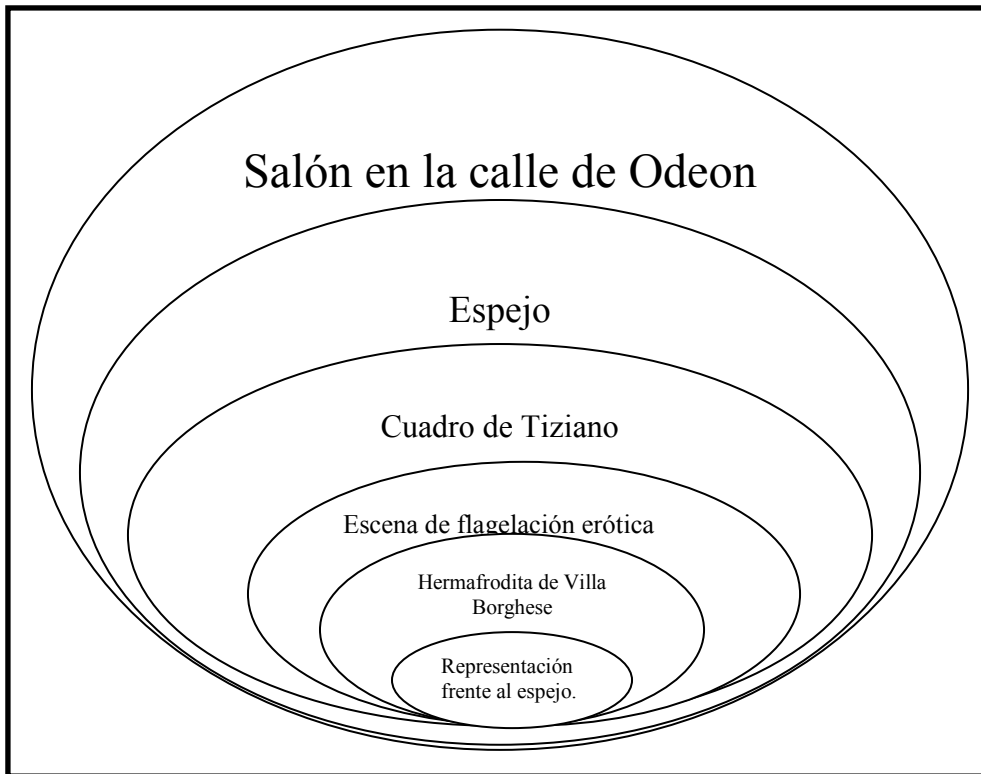


Figura 12: Representación de la línea temporal del cuadro de Tiziano.

Hay un universo dotado de su propio tiempo y espacio (el cuadro de Tiziano) que narra una historia: la de las dos Venus, con todos sus símbolos e interpretaciones intrínsecas. Este universo se encuentra dentro de la obra *Farabeuf*, que a su vez cuenta su propia historia: la de un ritual erótico. Dentro del cuadro de Tiziano hay un universo de menores dimensiones, pero que igualmente posee su tiempo y su espacio; que a su vez, contiene dentro de sí una escultura que es otro sistema (el hermafrodita que descansa plácidamente en una cama). La línea temporal de la representación del cuadro de Tiziano se divide en subanécdotas que hacen del tiempo una cantidad continua que puede partirse una y otra vez, *ad infinitum*.

LA LÍNEA TEMPORAL DEL TEATRO INSTANTÁNEO DEL MAESTRO FARABEUF

Farabeuf es un juego de planos de realidad que decrecen y se degradan como las cajas chinas. La foto del *leng tch'é* es el mito cosmogónico del texto; el encuentro del doctor y su “paciente” en París, al emular las condiciones de la tortura china, se convierten en rito; y los mismos personajes, al representar una obra cuyo guión parte de esa misma ceremonia, devienen teatro.

En la disposición de los temas de los capítulos de la obra hay una clara pérdida gradual de peso ontológico de los personajes: mientras en los primeros cuatro apartados se insiste en la descripción del mito que es foto y del rito que es el encuentro en París, en los siguientes la realidad fluctúa con mayor frecuencia: se incluye la representación del cuadro de Tiziano frente al espejo y la línea temporal del Teatro Instantáneo, que son, en realidad, degradaciones de la anécdota central del texto.

La casa ubicada en Odeon está configurada como un teatro. El nombre de la calle es indicial de lo que allí ocurre:¹⁵² una representación sangrienta. El escenario es el salón principal de la casa, en cuyos extremos dos espejos confrontados mutiplican hasta el infinito el espacio con sus miradas reflejantes.

Al encender las luces, la parte del escenario queda más o menos en la penumbra, tal y como lo requiere el espectáculo que deseo ofrecerte en este día. Al mismo tiempo, la imagen del salón se multiplica al infinito sobre la superficie del espejo. La ventana que hace las veces de espejo posterior, con la disposición que he ideado, cobra un carácter especial ya que en ella se ve reflejado el cartón amarillo con el ideograma chino.¹⁵³

¹⁵² Aunque originalmente los odeones se utilizaban para concurso de canto y poesía, también se utilizaron para la estructura de los teatros clásicos.

¹⁵³ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 139.

El personaje principal de esta representación es un doctor Farabeuf gordo, inseguro, titubeante y raquítico, vestido con un batín chino. Es una caricatura de sí mismo. El otro personaje es una Enfermera diligente que realiza sus tareas con sigilo y precisión. El doctor atraviesa el escenario, hace sonar un gong y entonces su ayudante ilumina el lugar con una linterna mágica que ciega momentáneamente a los espectadores. Muestra unas imágenes estáticas, tomadas desde ángulos cambiantes, de una mujer desnuda a la que le realizan un acto indescifrable. Al término de la función, justo después del aplauso, la Enfermera ofrece al público un libro y un folleto. La penumbra del entorno impide precisar la identidad de los espectadores, pero se puede intuir que dicho público está conformado, o por los mismos actores que se reflejan al infinito entre la superficie de los espejos, o por las conciencias atrapadas en el espejo mismo, que reúne pasado, presente y porvenir en su nimia superficie.

La teatralización del rito es más irreal porque sólo existe a través del espejo (todo lo que sabemos de este espectáculo está contado desde el encuadre que éste permite), y a su vez, al estar frente a otra superficie reflejante, abisma la representación hasta lo infinitesimal. Todo se pierde en representaciones minúsculas potencialmente interminables; teatros ínfimos de duraciones instantáneas pero imposibles de recorrer en su totalidad.

El Teatro Instantáneo de Farabeuf es una alucinación, un sueño cuya realidad no puede dejar de ser puesta en duda. Se trata de un delirio momentáneo causado por la distorsión del espacio producida en la superficie de ese espejo manchado al que la luz del crepúsculo llega con un reflejo que todo lo vuelve confuso, inclusive aquello que somos capaces de concebir metódicamente en nuestra imaginación.¹⁵⁴

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 105.

La representación teatral, ya de por sí abismada, contiene dentro de sí dos subuniversos más: uno conformado por el libro de cuentos para niños *Der Struwwelpeter*, y el otro por el *Précis de Manuel Operatoire*. Ambos son ofrecidos al público al final de la función. Del primero se dice: “Era un libro con pastas de cartón. La Enfermera lo mostraba abierto en las páginas centrales. No he podido olvidar una de aquellas imágenes. Representaba a un niño al que le han cortado los pulgares. Las manos le sangraban y a sus pies se formaban dos pequeños charcos de sangre.”¹⁵⁵

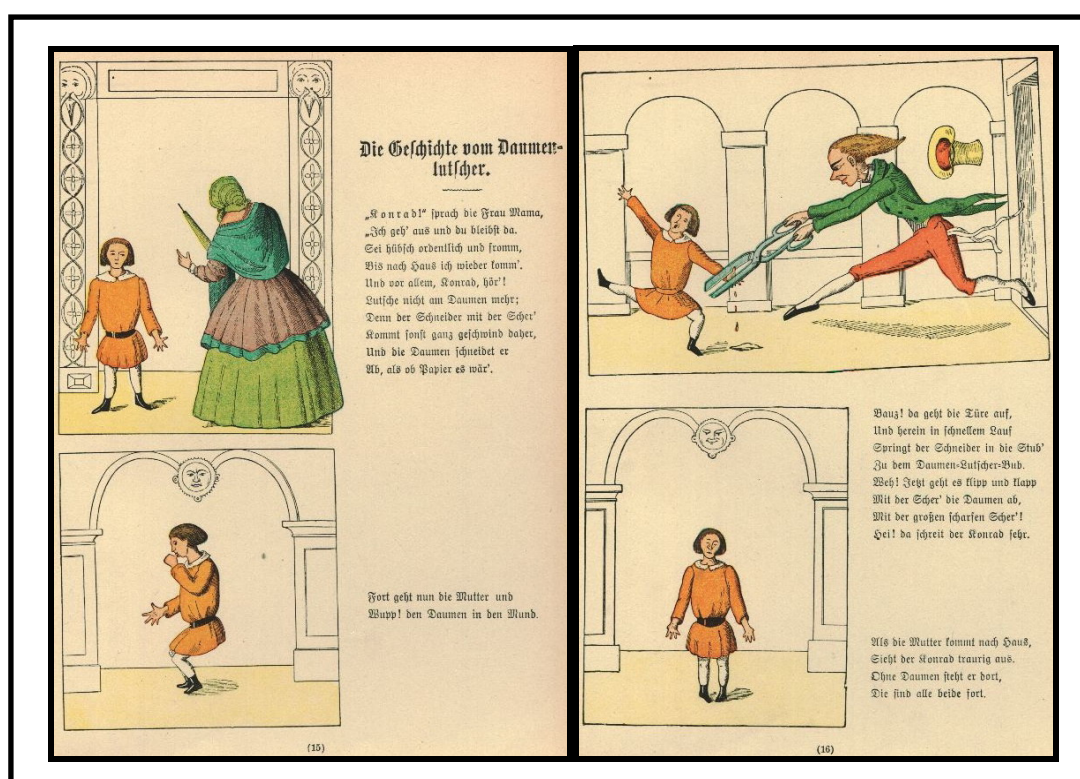


Figura 13: Ilustraciones de “La historia del pequeño chupa-dedo”, de Heinrich Hoffmann.¹⁵⁶

El libro alemán de cuentos para niños se llama *Der Struwwelpeter* [*Pedro melenas*]. Fue publicado en 1845 por Heinrich Hoffmann, quien considera que los infantes aprenden mejor con imágenes cruentas que con advertencias amables, por lo que todo el libro está repleto de ilustraciones semejantes a éstas. El cuento al que alude Elizondo se llama “Die

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 105.

¹⁵⁶ Tanto las ilustraciones como la información de esta historia son cortesía de Mauricio Carrasco Nava. Están disponibles en la siguiente dirección: <http://es.wikipedia.org/wiki/Struwwelpeter>

Geschichte vom Daumenlutscher” [“*La Historia del Pequeño Chupadedo*”]. Relata la historia de Conrado, un niño a quien para que no se chupe los dedos su mamá lo amenaza con que vendrá el Sastre y se los cortará. Conrado, en ausencia de su madre se lleva los dedos a la boca, por lo que aparece el Sastre y cumple con su misión. En *Farabeuf* la historia está adecuada para encajar dentro de la lógica de la trama:

La imagen de un niño con las manos sangrantes. Alguien, un desconocido, Farabeuf tal vez, le ha cortado los pulgares de un tajo certero y el niño llora, de pie en medio de una estancia enorme, como ésta. A sus pies se van formando unos pequeños charcos de sangre. (Alguien debía haber extendido unos periódicos viejos para que no se manchara el *parquet*) y escuchas, mientras evocas esta imagen, una voz que dice “por chuparse los dedos vino el Sastre y se los cortó con sus grandes tijeras.”¹⁵⁷

En la imagen original no aparece la sangre que se menciona en el texto. El dibujo ha sido modificado tan sólo un poco para entrar en *Farabeuf* como parte complementaria de la ficción. Igualmente se dice que llueve afuera de la casa de Conrado, por la presencia de un paraguas que lleva consigo su madre antes de salir, similar al que emplea el doctor para cubrirse de la lluvia bajo el cielo de París.

La amputación de los pulgares alude al descuartizamiento de la obra, pero con un nuevo matiz: aplicado a un niño cuyo único crimen ha sido chuparse los dedos. La imagen de la mutilación infantil que la Enfermera muestra al público subraya el carácter siniestro e impredecible de *Farabeuf*.

El segundo subuniverso del Teatro Instantáneo está conformado por dos textos que se encuentran “enredados” entre sí: El *Précis de Manuel Operatoire* y el *Aspects médicaux de la torture chinois*. El *Précis* tiene existencia real: “Fue editado en 1872 [...] Se compone de dos partes: I. Ligature des artères y II. Amputation des membres. Me parece que esta segunda parte fue la que generó la creación del ficticio *Aspects médicaux*

¹⁵⁷ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 100.

de la torture chinois.”¹⁵⁸ El segundo libro es un desdoblamiento del primero, una adaptación del texto médico a las intenciones literarias de Elizondo. *Aspects médicaux* estaría contenido dentro de la temática del libro del doctor L.H. Farabeuf, pero en el texto la relación es exactamente la contraria.

Me he permitido, inclusive, un golpe de teatro. Algo, digamos, espectacular. He traído esta noche unos cuantos libritos viejos, todos iguales, comprados por peso en un depósito de papel viejo. He pegado en la cubierta de cada uno de ellos una etiqueta que dice *Aspects médicaux de la torture chinois.*¹⁵⁹

El texto que se ofrece a los espectadores no es el libro sobre la tortura china, sino la obra médica del doctor, con una cubierta falsa. De ser así, ambos textos se contienen el uno al otro en distintos planos (el literario y el real). El otro texto que está enredado con estos dos anteriores es la novela misma:

Usted es, y todos lo sabemos, querido maestro, el autor de este pequeño *précis* que tanto ha dado qué hablar en los círculos de su especialidad. Una obrita inquietante en verdad. La Facultad, desde luego, no ha participado en ninguno de los aspectos del escándalo que se ha producido. Son las gentes de letras y en especial los dreyfusards los que han acudido apresuradamente a abreviar en las fuentes de esa sabiduría malsana que usted, querido doctor, no sin cierto ingenio y buen humor, ha hecho brotar en el yermo de la filosofía médica de nuestro tiempo. [...] Sólo es de lamentarse el uso tan inapropiado que los literatos están haciendo de él.”¹⁶⁰

Farabeuf es, desde este punto de vista, una de las obras inspiradas en el *Aspects médicaux*. Al hacer alusión al uso inapropiado que le dan los hombres de letras (léase Elizondo) al libro médico, *Farabeuf* se convierte en un universo engendrador y engendrado a la vez por los libros médicos, porque contiene a ambos y es contenido a su vez por ellos. Esto encierra

¹⁵⁸ Luz Elena Gutiérrez de Velasco Romo, *La escritura de la amputación o la amputación de la escritura*, p. 42.

¹⁵⁹ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 142.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 21.

una paradoja: El *Aspect Medicaux* es una creación ficcional de *Farabeuf*, pero a su vez es la inspiración para la creación del libro que lo creó, por lo que para la existencia del libro de Elizondo se necesita de la preexistencia del *Aspect Medicaux*, lo cual es imposible. Este tipo de paradojas aparecen en más de una ocasión dentro de la obra para abismarla hasta el infinito. Frente al espejo, por ejemplo, la mujer se cuestiona: “Soy, tal vez, el recuerdo remotísimo de mí misma en la memoria de otra que he imaginado ser.”¹⁶¹ Las paradojas son otro camino para llegar a lo infinito, porque están contruidos por una lógica circular que no admite salida, sólo un eterno regreso al punto de partida.

Entre las páginas del libro sobre la tortura china se encuentra también una carta en francés que alude a otra historia: Con el pretexto de llevar la fe católica a China, un cura de nombre Paul Belcour le pide a “Su eminencia” que le permita fotografiar una tortura china, y hacer uso de ese acontecimiento para convertir al supliciado en un mártir émulo de Cristo. En el reverso de la hoja, Paul Belcour comenta que quiere su consentimiento para que una monja, Soeur Paule (cuyo verdadero nombre es Mélanie Dessaignes), lo ayude en su misión. Uno de los narradores de la obra cuestiona al doctor sobre esa carta: “¿Se trata de un documento auténtico o simplemente pretendía usted, mediante el encubrimiento de su verdadera identidad y mediante una intriga, acostarse con una monja en el más manido de los estilos de las novelas galantes?”¹⁶²

Entonces todo es mera impostura y engaño, una representación más de los dos personajes centrales de la obra: El cura Paul Belcour es en realidad Farabeuf, y Soeur Paule es Mélanie; la carta posiblemente nunca haya sido entregada a nadie, porque está en poder de ella; y la misión que pregona es una mentira.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶² *Ibid.*, p. 26.

La línea temporal del Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf es una de las más complejas de la obra, porque tiene el potencial de multiplicarse hasta el infinito por los espejos que potencian el número de irrealidades del texto. Las historias que contiene (los ‘dos’ textos médicos, el libro de cuentos para niños, la carta y la foto del supliciado) lo hacen inagotable. Este universo puede esquematizarse de la siguiente manera:

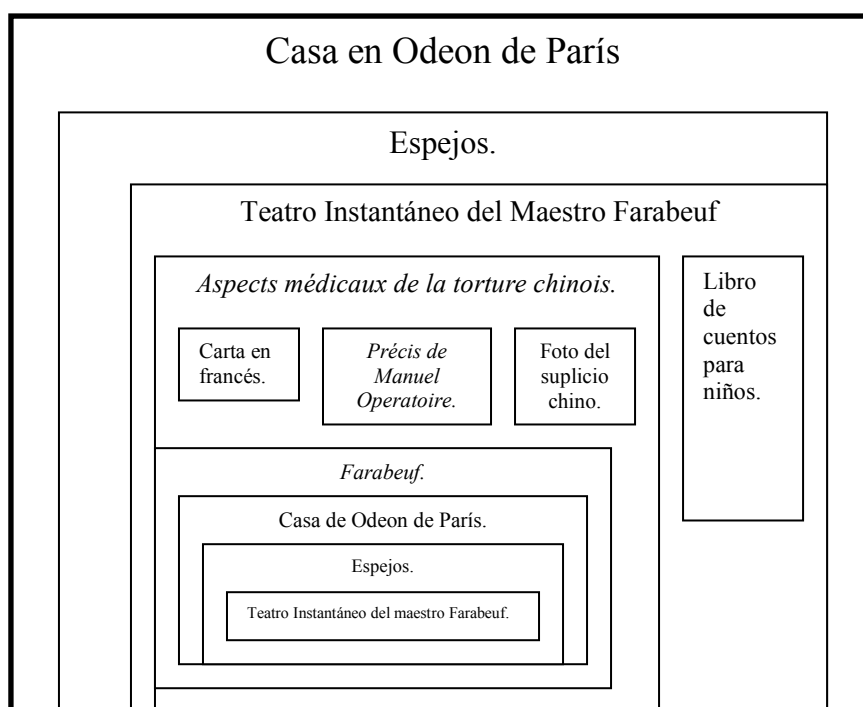


Figura 14: Representación de línea temporal del Teatro Instantáneo de Farabeuf.

Si la línea temporal del cuadro de Tiziano es duplicación, la del Teatro Instantáneo es falsificación: no hay dos espejos, sino uno solo frente a una ventana que hacen pasar por espejo; no hay dos libros médicos, sólo uno al cual cubren por fuera para que ostente otro título en su portada; no hay un cura Belcour ni una Soeur Paule, sino personajes encubiertos que se hacen pasar por religiosos; tal vez ni siquiera hay un Teatro Instantáneo, porque puede ser una alucinación, una falsificación de los hechos que en verdad están ocurriendo en Odeon, y que para hacerlos menos atroces, una mujer y un hombre lo imagina como un espectáculo.

Demócrito pensó que en el infinito se dan mundos iguales, en los que hombres iguales cumplen sin variación destinos iguales; Pascal (en quien también pudieron influir las antiguas palabras de Anaxágoras de que todo está en cada cosa) incluyó a esos mundos parejos unos adentro de otros, de suerte que no hay átomo en el espacio que no encierre universo ni universo que no sea también un átomo. Es lógico pensar (aunque no lo dijo) que se vio multiplicado en ellos sin fin.¹⁶³

El tiempo en *Farabeuf* es infinita y eternamente divisible. Elizondo logra esto, por un lado, con las historias que introduce dentro de su anécdota central, la intertextualidad, la écfrasis y la autorreferencialidad son algunas de sus herramientas para alcanzar ese fin. Por otro lado, consigue la segmentación del tiempo por un medio más visual: En su estudio sobre esta obra como un texto cinematográfico, Adriana de Teresa comenta que la disposición segmentada de las tomas a lo largo del texto, que son contadas y recontadas desde diversos ángulos, dan la impresión de un instante que se expande: “Al desintegrar el evento en varios planos, lo que sucede es que se está dividiendo y subdividiendo su duración [...] se consigue la sensación de que el tiempo se ha dilatado. [...] El lector percibe que no ha terminado el instante en el cual se centra *Farabeuf*.”¹⁶⁴

Farabeuf es una historia que encierra muchas historias y entre ellas, se encierra a sí misma, es una anécdota que se recuenta infatigablemente, como para dar la impresión de que ese instante y su significado nunca se acaban, no se agotan porque siempre habrá un subinstante que puede intercalarse para ampliar esa ‘no duración segmentable’ que es la obra. Su desarrollo es tan infinito como el de los números reales, que contienen siempre uno más entre dos de sus componentes. El significado de *Farabeuf*, igualmente, se encuentra al final de sus infinitesimales términos.

¹⁶³ Jorge Luis Borges, “Pascal”, *Otras inquisiciones*, en *Obras completas II*, p. 83.

¹⁶⁴ Adriana de Teresa, *Farabeuf. Escritura e imagen*, p. 84.

CAPÍTULO VI

TIEMPO DISCONTINUO

*No había más que fijarse un poco, sentirse un poco,
callarse un poco, para descubrir los agujeros.
En la puerta, en la cama: agujeros.
En la mano, en el diario, en el tiempo, en el aire:
todo lleno de agujeros.*
Julio Cortázar

Reflexionar sobre *Farabeuf* es reflexionar sobre el tiempo. En el libro sólo existe un presente desde el cual se invoca o se evoca todo lo demás, pero, ¿cuánto dura realmente ese presente? ¿Es un instante o una duración? ¿Cuál es la naturaleza del tiempo en la obra y en qué afecta esto a sus temas? Para responder a estas preguntas es inevitable revisar algunos razonamientos filosóficos que han abordado este problema.

INSTANTES Y DURACIONES

Borges asegura que el tiempo es el problema central de la metafísica. Los más ilustres filósofos de la humanidad han abordado esta cuestión y ninguno ha acertado a resolverla. Parménides, Zenón, Platón, Bradley, Mc Taggart y Gödel niegan su existencia;¹⁶⁵ Sexto Empírico y los budistas dicen que es inasible por fugaz; Homero, Heráclito y Hesiodo afirman que constituye la esencia misma de la realidad;¹⁶⁶ Paul Ricoeur termina por asegurar que no tiene ser; los fenomenólogos aseveran que no es objeto de nuestro saber, sino dimensión de nuestro ser;¹⁶⁷ Pascal, más práctico todavía, se pregunta “¿Para qué definir el tiempo si todos entendemos a qué

¹⁶⁵ Véase Alfonso del Toro (editor), *Jorge Luis Borges, Pensamiento y saber en el siglo XX*, p. 181.

¹⁶⁶ Véase José Luis Solís, *La concepción bergsoniana del tiempo*, p. 6.

¹⁶⁷ Véase Alberto K. Bailey Gutiérrez, *Tiempo y muerte en la Iliada*, p. 35.

nos referimos?”¹⁶⁸ Al final todos comparten la misma perplejidad de san Agustín, que intuye lo que es, porque vive en él, pero no puede explicarlo.

San Agustín entiende pasado y futuro como distensiones del espíritu, pero el presente le resulta conflictivo. Uno de los escollos insalvables es su duración: ¿Cuánto dura el presente?

Según Bergson, el tiempo es un estado de la conciencia, y avanza por medio de duraciones. Los instantes son una abstracción geométrica, es decir, una espacialización del tiempo. “Pero formamos naturalmente la idea de instante, y también la de instantes simultáneos, desde que hemos tomado el hábito de convertir el tiempo en espacio, [...] tal será el instante, algo que no existe actual, sino virtualmente. El instante es lo que terminaría una duración si se detuviese. Pero no se detiene.”¹⁶⁹ Se requiere de memoria, atención y expectación para conformar la duración. Si un individuo corre, recuerda el principio e intuye el final de su zancada, a la vez que siente la tensión muscular presente.

La imagen que Bergson hace del tiempo recuerda al río heraclíteo, que fluye continuo sin piedras ni diques que lo obstruyan hasta desembocar en el fin de los tiempos. Russell y Comte-Sponville comparten la misma idea.

En sus *Confesiones*, san Agustín va reduciendo paulatinamente la extensión del presente. Su razonamiento es similar al siguiente: no puede durar un año, porque si yo me encuentro a la mitad del mismo, los seis meses anteriores serían mi pasado, los restantes, mi futuro; tampoco puede durar un mes, ni un día, ni una hora, porque todo puede dividirse en pasado y futuro. “El único tiempo que se puede llamar presente es un instante, si por tal concebimos lo que no se puede dividir en fracciones por pequeñas que sean. Y un instante tan corto como éste pasa tan rápidamente del futuro

¹⁶⁸ André Comte-Sponville, *¿Qué es el tiempo?*, p. 20.

¹⁶⁹ Henri Bergson, *Duración y simultaneidad*, p. 93.

al pasado que su duración es apenas perceptible.”¹⁷⁰ San Agustín sienta las bases de lo que después será la angustia de lo fugaz, como dirá Boileau en uno de sus versos: “El tiempo pasa en el momento en que algo ya está lejos de mí.”¹⁷¹

Para Roupnel, representante de la antítesis bergsoniana, la duración es lo abstracto, construida con los datos de la memoria, que recuerdan el principio del movimiento, pero que no forman ya parte del presente, el cual fluye por medio de instantes adimensionales. Gaston Bachelard añade numerosos argumentos en su favor. “La duración sólo se siente por los instantes. [...] Se recuerda haber sido, no haber durado. El alejamiento en el tiempo deforma la perspectiva de la longitud, pues la duración siempre depende de un punto de vista.”¹⁷²

La teoría de la relatividad especial de Einstein niega la uniformidad del tiempo. La materia contrae o distiende esta cuarta dimensión del universo dependiendo de su velocidad. La duración no puede ser, por lo tanto, homogénea; en cambio, “en la doctrina de Einstein, el instante bien precisado sigue siendo un absoluto.”¹⁷³

El tiempo sólo dura un instante, y ese instante dura una nada. La naturaleza del tiempo entonces se percibe únicamente mientras éste se escurre y se fuga de nuestras consciencias. La esencia del tiempo es estar dejando de ser en todo momento.

El instante es al tiempo lo que el punto al espacio. La duración está conformada de instantes sin duración, que avanzan de manera discontinua, como los puntos de una recta. “El tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada.”¹⁷⁴ A diferencia de Berkeley, Kant y

¹⁷⁰ San Agustín, *Confesiones*, p.329. Plutarco, Montaigne, incluso los estoicos, argumentan que la mente siempre divide el ahora en dos. El tiempo, visto así, es infinitamente divisible.

¹⁷¹ Citado por Borges en “Tiempo”, *Borges oral*, en *Obras completas, Tomo IV*, p.199.

¹⁷² Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, pp. 31-32.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.11.

Bergson, que consideran el tiempo como una variable continua, Roupnel y Bachelard se adhieren a la teoría cuántica, para quienes el vacío cobra importancia capital. El tiempo no sólo avanza por medio de instantes adimensionales, sino que además está separado de sus semejantes por un vacío. “Si pudiéramos oír todos los instantes de la realidad, comprenderíamos que la corchea no está hecha de trozos de blanca sino que, antes bien, la blanca repite la corchea. De esa repetición nace la impresión de continuidad.”¹⁷⁵

La realidad, vista así, no avanza como el cauce de un río, más bien es como la sucesión de fotogramas de una película. El tiempo no fluye, sino que da saltos del pasado al futuro.

EL TIEMPO DISCONTINUO EN *FARABEUF*

En la escritura basada en la correspondencia entre grafía y sonido, es imposible lograr la instantaneidad de la comunicación. La lectura de sus signos requiere de una duración variable, muchas veces perjudicial al concepto que se intenta transmitir. Palabras como *simultáneamente* o *rapidísimo* pierden parte de su fuerza semántica por el tiempo que tardan en ser leídas. No es así en la escritura china, que construye su lenguaje mediante ideogramas, dibujos caligráficos que transmiten la idea del referente ‘de golpe’, son una imagen taquigráfica de las operaciones naturales.¹⁷⁶ La lengua china es más escritura que sonido, más pintura que oralidad, porque en ella vemos las cosas realizar su destino de la misma forma que ocurre en el mundo sensible: de un agente que transfiere una fuerza a un objeto; es decir, un sujeto realiza una acción que repercute en algo.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹⁷⁶ Véase Ernest Fenollosa, *Los caracteres de la escritura china como medio poético*, p. 19.

De todas las escrituras ideográficas, Elizondo prefiere la china, como explica en la siguiente entrevista:

Rolando Romero: ¿Por qué el ideograma chino, y no el azteca o el maya?
Salvador Elizondo: Bueno, porque creo que en realidad la escritura china es muchísimo más perfecta, muchísimo más sencilla para ciertas cosas, que las que usamos nosotros, normalmente, en Occidente. Y sobre todo, que tiene valores de orden poético, de los que carece mucho nuestra lengua. En chino, para decir “propiedad privada” se dice “mano en la luna”. Creo que una definición más perfecta de la propiedad privada, en el orden literario, que “mano en la luna” no podemos darla nosotros. [...] tengo entendido que la escritura maya y la azteca son muy rudimentarias. Son casi siempre unas escrituras matemáticas, de números, que no están descifradas y que son muy difíciles de reproducir, porque son signos muy complicados, que no están depurados, a pesar de tres mil años de estilización sistemática.¹⁷⁷

Para representar conceptos abstractos la escritura china se apoya en algo que siglos después es llamado ‘el principio del montaje’, el cual consiste en sobreponer dos referentes para crear un tercero, como ocurre en la metáfora.

Desgraciadamente, el movimiento no se puede captar, se tiene que expresar simbólicamente de la misma manera que se expresaría la simultaneidad de la acción en los ideogramas chinos, mediante el principio del montaje, poner dos imágenes simultáneas, para que produzcan una tercera mental, lo cual es muy difícil en la escritura porque ésta sigue un curso. La única manera que encuentro de representación de esa imagen conjunta espacio-tiempo sería por procedimientos afines al chino, a la escritura china sobre todo.¹⁷⁸



Figura 15: Ideogramas chinos.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Rolando Romero, “Salvador Elizondo: escritura y ausencia de dolor”, p. 120.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 120.

¹⁷⁹ Ernest Fenollosa, *Op. Cit.*, p. 18.

La escritura fonética es mera abstracción de sonidos dispuestos en un espacio (una hoja de papel, por ejemplo), que sólo al leerse revelan su carácter temporal (tanto el de la lectura como el de la acción que transmiten sus fonemas); en cambio, en los trazos de la ideografía china el tiempo es ya visible al ojo humano. Los *kanjis* de la oración *hombre ve caballo* no reproducen sonidos, sino la silueta y el movimiento que realizan sus referentes.

Primero está el hombre sobre sus dos piernas. En segundo lugar su ojo se mueve a través del espacio: una figura esquemática que representa piernas que corren debajo de un ojo, signos sumarios de unas piernas y de unos ojos; un signo inolvidable una vez que se ha visto. En tercer lugar está un caballo sobre sus cuatro patas.¹⁸⁰

El segundo *kanji* es interesante porque es un ejemplo claro del principio del montaje. Sus elementos constituyentes son:

ojo + patas = mirar.

Las grafías chinas son pinturas lingüísticas. Al leerlas se captan realidades instantáneas separadas de las demás por dos blancos. La realidad se lee como si fuera fotos estáticas sucedidas una después de la otra.

Salvador Elizondo concibe el mundo como un texto que está escribiendo, y la ideografía china como paradigma de la escritura, por lo tanto, es fácil intuir cuál es su postura respecto a la condición del tiempo: “Un instante es la medida mínima o máxima en que no transcurre el tiempo”¹⁸¹ y de su naturaleza comenta: “Para mí no hay continuidad de movimientos, acciones o sentimientos.”¹⁸²

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹⁸¹ Rolando Romero, *Op. Cit.*, p. 129.

¹⁸² *Ibid.*, p. 124.

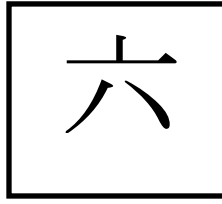


Figura 16: *kanji Liú*.

El *kanji* al que se alude constantemente en el texto, y que inscribe Ella en el vaho del cristal de su casa se trata del número seis, que se pronuncia *Liú*. Para Elizondo también es una polisémica pintura. Puede ser una estrella de mar o la figura de un cuerpo humano con los brazos abiertos. Es la crucifixión de Cristo, de Fú Chu Li y Melanie. En el texto, el *kanji liú* es todo eso simultáneamente. Es una historia completa e interminable resumida en cuatro trazos. *Farabeuf* es así la dramatización de un ideograma chino.

El tiempo en *Farabeuf* obedece a los principios de la escritura china: es discontinuo tanto en la forma como en el contenido.

TIEMPO FRAGMENTADO EN LA FORMA:

EL UNIVERSO DE CAUSALIDAD DESORDENADA DE GOSSE

El principio de causalidad que le da lógica al tiempo lineal depende de una perfecta concatenación de causas y efectos para adquirir sentido. No existe acto sin precedente, ni acción sin motivación. Así, todo se remonta infinitamente hacia el pasado. Aristóteles intuye que en el principio de esa serie debe haber un motor inmóvil que mueva a todos los demás y no sea movido por nadie. Un acto autoengendrado que desencadena las múltiples consecuencias que llamamos ‘el ahora’.

Esta línea causal que se extiende del Génesis al Apocalipsis encuentra algunos escollos insalvables derivados de su misma lógica. ¿Cómo explicar, por ejemplo, la existencia de dinosaurios hace más de sesenta y

cinco millones de años, cuando en la Biblia está escrito que Dios creó el universo hace menos de diez mil?

Para explicar este tipo de inconsistencias entre Biblia y ciencia, Gosse propone una teoría osada, que atenta contra toda lógica newtoniana y del sentido común: un tiempo causal e infinito, pero que fluye en desorden.

El estado *n* producirá fatalmente el estado *v*, pero antes de *v* puede ocurrir el Juicio Universal; el estado *n* presupone el estado *c*, pero *c* no ha ocurrido, porque el mundo fue creado en *f* o en *h*. El primer instante del tiempo coincide con el instante de la Creación, como dicta san Agustín, pero ese primer instante comporta no sólo un infinito porvenir sino un infinito pasado. Un pasado hipotético, claro está, pero minucioso y fatal. [...] Perduran esqueletos de gliptodonte en la cañada de Luján, pero no hubo jamás gliptodontes. [...] Mill imagina un tiempo causal, infinito, que puede ser interrumpido por un hecho futuro de Dios; Gosse, un tiempo rigurosamente causal, infinito, que puede ser interrumpido por un acto pretérito: la Creación.¹⁸³

El tiempo de Gosse no se rige por la lógica de la causa y el efecto, sino más bien por un método azaroso: pasado, presente y porvenir se entretrejen aleatoriamente. La estructura de *Farabeuf* participa de la misma idea; es como el tiempo de Gosse de causalidad desordenada.

Antes de adoptar su nombre definitivo, Elizondo pensó llamar a su obra *Ostraka*, “porque la idea era de los *ostraka*, que son fragmentos de cerámica que se recogen y muchas veces cuando son de un tipo de diseño de vaso, por un solo pedacito es posible reconstruir el rededor del vaso.”¹⁸⁴ El título coincidía con la estructura del texto, y aludía a la fragmentación, a la discontinuidad con que son narrados los hechos. Las anécdotas de la casa, la playa y Pekín se presentan al lector como trozos de jarrón diseminados en las hojas, como si la realidad se hubiera estrellado y partido en mil pedazos y fuera imposible reconstruirla.

¹⁸³ Jorge Luis Borges, “La creación y P.H. Gosse”, *Otras inquisiciones*, en *Obras completas II*, p. 29.

¹⁸⁴ Bruce-Novoa, “Entrevista con Salvador Elizondo”, p. 32.

Tanto la cronología como los narradores son heterogéneos. El universo del texto está conformado por *ostraka*, fragmentos narrativos dispuestos en un cosmos que simula un caos. Paul Ricoeur arguye que este tipo de “cronología rota conviene a una visión de tiempo privada de toda capacidad de visión generalizada y cohesión interna.”¹⁸⁵ Las escenas invocadas por la palabra *recuerdas* se suceden no de manera cronológica, sino asociativa, como en un libre fluir de la conciencia. Las cronologías interrumpidas transmiten la sensación de fragmentariedad, pero también de discontinuidad del tiempo mismo, como si un suceso estuviera a punto de ocurrir en cualquier momento y antes de concretarse se interrumpiera abruptamente para dar paso a otro instante igualmente vertiginoso.

Las escenas son contadas desde diversos encuadres. Cada narrador aporta nuevos datos a las descripciones. Podría pensarse que la suma de sus enfoques crearía al final un punto de vista panóptico, capaz de desentrañar el misterio de lo que ocurre tras la puerta de la casa ubicada en París, pero nunca se logra tal meta. La focalización, aunque múltiple, está restringida a lo que unos narradores-cámaras fijas pueden ver. El espacio recreado está incompleto, fragmentado como el tiempo, mutilado como el joven de la fotografía. No existe posibilidad de conjuntar los puntos de referencia para rehacer la trama desmembrada del texto. Las versiones difieren considerablemente, las acciones que narra cada uno son distintas, y por si fuera poco, muchos de ellos ni siquiera aciertan a comprender qué sucede. Los narradores del texto están tan inmóviles como el tiempo de la narración. Desde un punto de vista cinematográfico, son cámaras fijas que pueden ver al personaje, pero no entrar en su conciencia.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración, tomo II*, p. 500.

¹⁸⁶ En términos de Genette, este tipo de deixis de referencia puede llamarse focalización externa, la cual impone una restricción cognitiva de lo que piensan los personajes. Véase Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 100.

El párrafo que inaugura el primer capítulo, por ejemplo, está narrado por alguien situado en las escaleras que el doctor Farabeuf sube, por lo cual ignora lo que ocurre tras la puerta donde Ella se encuentra, y realiza inferencias basado únicamente en los sonidos que le llegan. “Las monedas no tocaron la superficie de la mesa en el mismo momento y produjeron un leve tintineo que pudo haberse prestado a muchas confusiones. De hecho, ni siquiera es posible precisar la naturaleza concreta de ese acto.”¹⁸⁷ El tercer párrafo está contado por un narrador situado dentro de la casa que describe el interior apostado al lado de la ventana, por lo que puede ver la llegada del doctor Farabeuf, pero la penumbra le impide dilucidar lo que ocurre al final del pasillo en el que Ella está jugando al *I ching* o a la *ouija*.

Son tantos los puntos desde los cuales se narra e igualmente tantas las temporalidades que confluyen en el texto que se pierde la idea de un ritmo (porque la conciencia fluye a distintas velocidades, tal como afirma Husserl), de un acto y de un centro. No hay narradores privilegiados, porque todos ignoran lo que otros saben. Así, no sólo no hay orden, sino tampoco jerarquías que sirvan de apoyo. No tiene sentido hablar de un cuándo (porque todo depende de un sitio de referencia y en *Farabeuf* éstos son incontables). Al desnaturalizar la esencia causal del mundo y presentarlo como *ostrakas* revueltas entre las páginas de un libro, Elizondo destruye la idea del tiempo.

La forma en la cual se presentan los hechos es desordenada, porque el mecanismo que se emplea para llegar a ellos también lo es: la memoria. Recordar es traer al presente un pasado cuyas causas y efectos se van desdibujando como una foto cuyas líneas se diluyen con el tiempo. Se recuerda no en el orden en el que ocurrieron las cosas, sino mediante una asociación libre. En la memoria, el tiempo pervive simultáneamente sin contradicciones porque su causalidad es asociativa.

¹⁸⁷ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 7.

El cuadro incomprensible e irritante que sólo incidentalmente [...] representa una escena de flagelación erótica esculpida en el costado de un sepulcro clásico o de una fuente rectangular [...] de cuyo fondo un niño trata, indiferente a las dos figuras alegóricas, de extraer algo [...]

Tu mano se perdió en los resquicios enlamados, tortuosos de las rocas de aquella playa para extraer de las comisuras resbaladizas, surcadas de pequeños cangrejos, una estrella de mar.¹⁸⁸

Mientras que en el primer fragmento se observa al niño de un cuadro que trata de sacar algo de la fuente, en el siguiente se rememora la escena en la cual la mujer toca una estrella de mar en la playa. Leídos en el orden en el que fueron colocados, transmiten la sensación de continuidad, a pesar de su separación en el tiempo. Después del recuerdo de la estrella, un narrador continúa con la descripción de la foto, y luego uno más con la mujer en la casa de París, lo cual además une cada elemento con los demás. La lectura de *Farabeuf* exige un esfuerzo de concentración, porque se debe leer cada párrafo uniéndolo con la totalidad del texto. Sólo así se puede lograr su comprensión. Preguntas realizadas al principio del texto encuentran su respuesta muchas páginas más adelante. En el segundo capítulo se inquiere: “¿Qué es más tenaz que la memoria?” y al principio del cuarto capítulo una voz narrativa responde: “El olvido es más tenaz que la memoria”.

El tiempo en *Farabeuf* es discontinuo porque cada vez que se narra algo, nunca se consuma, sino que se salta a otro punto del tiempo, que puede estar en el pasado o en el futuro del anterior. Así, nada en el texto concluye, porque la naturaleza del tiempo de la obra lo imposibilita.

¹⁸⁸ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 17.

TIEMPO INTERNO FRAGMENTADO

La estructura de *Ostraka* le confiere a la obra una cronología fragmentada, la cual se corresponde a su vez con uno de los temas del libro: el tiempo, que internamente también es discontinuo. Dos de sus elementos hacen más evidente esta idea: el zoopraxiscopio y el cine.

El primero de los indicios de un tiempo discontinuo es la mención del invento de Muybridge: el zoopraxiscopio, un proyector al que se le colocan discos de cristal giratorios con secuencias de imágenes fijas, las cuales, al pasarse rápidamente, dan la impresión de movimiento.



Figura 17: Discos para el zoopraxiscopio.¹⁸⁹

El desarrollo del zoopraxiscopio lleva al nacimiento del cine, cuya sensación de transcurrir temporal es producida por el mismo efecto de sucesión de imágenes fijas. Su movimiento es igualmente una ilusión: su tiempo está conformado de instantes congelados que se suceden uno después de otro con tal rapidez que engañan al ojo del espectador. En *Farabeuf* sucede lo mismo: “Alguien ha señalado una posibilidad inquietante: la de que seamos nada más que las imágenes de una película

¹⁸⁹ <http://www.usuarioslycos.es/zoopraxiscopio.jpg>

cinematográfica.”¹⁹⁰ Cuando los narradores recuerdan las tres escenas, lo hacen como si fueran videocámaras que filmaran imágenes estáticas que sólo al pasarse rápidamente transmitirían la impresión de continuidad: “Sí, la experiencia de entonces era una sucesión de instantes congelados.”¹⁹¹ Y en alguna ocasión llegan incluso a transferir esa cualidad a los personajes: “La vida de las mujeres es una sucesión de instantes congelados.”¹⁹²

La imposibilidad del congelamiento del tiempo en la literatura se ve anulada por esta ingeniosa argucia elizondiana: todo lo narrado es, en sentido estricto, duración, pues cualquier acción la requiere: chocar contra una mesa, dibujar un ideograma en la ventana, tocarse las manos frente al espejo, e incluso articular la palabra *recuerdas*; pero estas duraciones son ilusorias, porque están hechas de ‘rebanadas’ de tiempo, de instantes adimensionales en los cuales todo se halla estático. Todo en *Farabeuf* son fotografías pasadas rápidamente, seres inmóviles cuyos instantes están separados por un vacío, como en un carrete de película cinematográfica.

TAO, UMBRALES, VACÍOS Y UNIÓN DE CONTRARIOS

Farabeuf es la animación del ideograma *liú*, que es a su vez un cristo, un supliciado chino, una estrella de mar y una mujer. Los motivos recurrentes del texto están condensados en los trazos que conforman esa palabra. La narración está basada en ese ideograma, pero el clímax de la obra no está en el *liú*, sino en el vacío ulterior, un instante del cual nunca sabemos nada. “La vida, toda vida, sufre un vacío fundamental. *La crónica de un instante* gira en torno de ese vacío, llevando la búsqueda de lo absoluto (el instante) a los límites donde la muerte, al mostrar nuestro

¹⁹⁰ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 75.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁹² *Ibid.*, p. 110.

verdadero rostro, lo deshace.”¹⁹³ Adriana de Teresa conjetura alrededor de ese vacío que “podría estar haciendo referencia a un instante, cuyo significado se trata de encontrar, que nunca sucede, ya que el instante en que se centra *Farabeuf* es precisamente el anterior a otro [...] que se presenta como inminente, pero nunca llega a realizarse. Podría referirse, tal vez, al instante de la muerte.”¹⁹⁴ De hecho, todo el libro puede estar conformado de un vacío: su principio y final sugieren que todo lo ocurrido se ubica en la mente de alguien que recuerda, es un vacío de la experiencia, pues la trama es la construcción de un hecho concebido en el orden de la vida mental de uno o varios individuos.

La crónica de un instante se instala en el límite del tiempo y lo hace también en el límite del ser. Todo en el texto son desdoblamientos de la agonía, el instante umbrálico del ser y el no ser. *Farabeuf* está en el umbral, un espacio-tiempo limítrofe en el que no se es ni una cosa ni otra, donde tal vez no se sea nada. Para Elizondo ninguna obra literaria debe prescindir de esta cualidad. En el *Hipogeo secreto* escribe: “Los libros importantes requieren de un ámbito umbrálico; un ámbito en el cual los personajes y las cosas estén siempre, como en la vida, a punto de dejar de ser lo que están siendo, a punto siempre de cambiar de nombre.”¹⁹⁵ En la historia del doctor y la enfermera, todo son imágenes de la agonía, la frontera en la que se está a punto de ser otra cosa: el crepúsculo y su luz mortecina, la mosca agonizante en la ventana, el castillo de arena a la orilla del mar, y el recuerdo que se desvanece y se torna olvido, tal como la vida muerte. *Farabeuf*, por su carácter umbrálico, puede explicarse bajo dos presupuestos del *Tao*: el vacío y el flujo de opuestos.

¹⁹³ Juan Malpartida, “Salvador Elizondo, el escriba”, p. 21.

¹⁹⁴ Adriana de Teresa, *Farabeuf. Escritura e imagen*, p. 44.

¹⁹⁵ Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto, en Obras: tomo uno*, p. 256.

Lao Tse encuentra en la ausencia la plenitud, en la riqueza un lastre y en el vacío un principio creador. En el *Tao Te King* demuestra la importancia capital que encierra este concepto tan callado y en apariencia tan nulo.

El espacio entre el Cielo y la Tierra es como un fuelle,
está vacío, pero no se hunde,
cuanto más se mueve, más seres surgen de él.

[...]

Con la arcilla se hacen vasijas,
pero es su vacío interior,
lo que las hace útiles.

Una casa tiene puertas y ventanas,
pero el valor de la misma estriba en su vacío.

De este modo, la no-existencia genera utilidad,
y la existencia, posesión.¹⁹⁶

El vacío es primordial porque de él surge la vida. Ésta a su vez requiere del movimiento, el cual sólo puede darse si existe un flujo de opuestos.¹⁹⁷ Su concreción pictórica es el *yin yang*, una circunferencia en cuyo interior dos contrarios (uno blanco y otro negro) fluyen constantemente en círculos. Dentro del flujo blanco hay un punto negro, y viceversa, para indicar que nada es absoluto. Dentro de un concepto se encuentra la semilla de su contrario, o bien, citando al ‘viejo maestro’:

Cuando todos reconocen lo bueno como bueno,
están al mismo tiempo definiendo la maldad.

[...]

Así, ser y no-ser se generan el uno al otro,
lo fácil y lo difícil se complementan entre sí,
lo largo y lo corto son mutuamente relativos.”¹⁹⁸

¹⁹⁶ Lao Tse, *Tao Te King*, pp. 21, 27.

¹⁹⁷ No empleo “lucha”, pues esta palabra lleva implícita la idea de “oposición de una resistencia”. Lao Tse prefiere hablar de “flujo” porque en él no hay choques, hay un dejarse llevar, un crear mediante el no-hacer.

¹⁹⁸ Lao Tse, *Op Cit.*, p. 17.

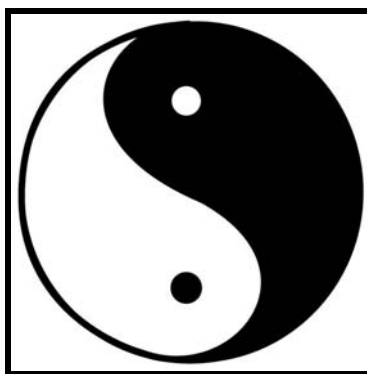


Figura 18: mandala del *yin yang*.¹⁹⁹

En el pensamiento clásico occidental los opuestos nunca pueden ser realidades simultáneas, porque se anulan entre sí. De esta forma, es inconcebible que un gato esté vivo y muerto a la vez, como pregona el principio de incertidumbre de Heisenberg. En Oriente, cada concepto lleva dentro de sí algo de su antagónico.

En *Farabeuf* los opuestos giran en torno a un círculo como las fuerzas del *yin yang* que en sus extremos se tocan. Su entramado se forma a partir del choque generado por conceptos contrarios: tiempo-espacio, hombre-mujer, placer-tortura, vida-muerte. Para encontrar la armonía de este mundo aparentemente contradictorio, Elizondo se vale de recursos poéticos, porque sólo ellos (llámense metáforas, símiles o analogías) son capaces de “recrear los ritmos ocultos y las simpatías secretas que laten en los reductos primordiales de lo real.”²⁰⁰

El subtítulo *La crónica de un instante* da cuenta del primero de ellos, porque a la crónica le es ingénita la sucesión y al instante lo estático. En el libro una serie de personajes que aparecen siempre en parejas (doctor-enfermera, Él-Ella, Farabeuf-Melanie, Belcour-Paule, torturador-supliciado) se desenvuelven durante ese instante eterno para conformar la anécdota multiforme. La relación torturador-supliciado que desarrollan los

¹⁹⁹ <http://www.fengshuiblog.org/wp-content/uploads/2006/10/yin-yang1.jpg>

²⁰⁰ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 39.

amantes genera uno de los ejes más importantes del texto: la unión de la tortura y el placer.

PLACER Y TORTURA EN *FARABEUF*

Georges Bataille considera que el hombre se separa de los demás animales cuando se percató de que sus acciones tendrán repercusiones en el futuro. Consecuencia directa de ese saber es la invención del trabajo, cuya esencia es el orden, porque implica encaminar las acciones a un fin determinado. Durante el tiempo laboral el hombre no puede distraerse so pena de perder su objetivo. El trabajo, para ejecutarse debidamente, implica prohibiciones. El hombre es entonces el animal de las interdicciones. La vida, a partir del conocimiento de su finitud, insta un orden que sólo se rompe en dos situaciones: durante el acto carnal y la muerte. En cuanto el humano intuye la existencia del futuro le da mayor importancia a enterrar a sus muertos y a esconder sus actos sexuales. En ambos casos hay asombro y fascinación, hay ruptura del orden.

Por un lado la muerte imposibilita seguir actuando en el mundo del trabajo propio del hombre. El cadáver ya no obedece órdenes de nadie, se corrompen sus vísceras, y produce temor y temblor en quienes miran sus restos. “Para cada uno de aquellos a quienes fascina, el cadáver es la imagen de su destino.”²⁰¹ El ser humano es el único ser vivo que se sabe mortal. “Lo que llamamos la muerte es antes que nada la conciencia que tenemos de ella.”²⁰² Los animales tienen instinto de supervivencia, el hombre miedo a la muerte. Al vislumbrar, lejano pero ineluctable, el rostro de Tánatos, se aprecia más la existencia del de Eros. La vida adquiere sentido porque es efímera y se opone a la muerte.

²⁰¹ Georges Bataille, *El erotismo*, p. 48.

²⁰² *Ibidem*.

El otro acto interdicto – el erotismo – es el acto carnal que no es simplemente mecánico, “es la actividad sexual de un ser consciente,”²⁰³ es la acción que, al tener cognición de la muerte, la prefigura, es la *petite morte*. En la tradición hinduista, el dios del amor (Kama) es también el de los que ya no están en este mundo. Hacer el amor es ‘Hacer Kama’, lo cual implica matar ritualmente a la pareja para que ésta obtenga completa satisfacción. Un precepto del *Kama sutra* advierte que tras ‘Hacer Kama’ no debe quedar ya nadie con vida, todos deben morir en el acto sexual, para luego renacer con más fuerza, como el fénix tras su fatal combustión.

El orgasmo es simulacro del deceso, es su representación, su vivencia e incluso, para Bataille y Elizondo, su anhelo. El erotismo adquiere más fuerza si con sus gestos emula los de la muerte. “La violencia es el alma del erotismo.”²⁰⁴ La transgresión del orden del mundo es más poderosa si en ella se incluyen esas dos contrapartes que de tan opuestas e intensas se vuelven idénticas. Toda esa violencia generada por la interdicción de ambas se manifiesta en el ser de una vez y para siempre. El momento de la violencia es eterno: “Dentro de su carácter instantáneo, la violencia nos revela, paradójicamente, su ser infinitamente presente también; la eternidad de algo está presente en el instante en que nace la violencia como en el instante de más perfecto equilibrio entre los factores que conforman la estructura de la tortura.”²⁰⁵ Sólo así se puede entender que dos conceptos tan separados en la gama de las sensaciones estén unidos. La mayoría de los sistemas filosóficos han separado a la tortura del placer como si fueran irreconciliables.

Tanto el hedonismo clásico como el psicoanálisis moderno definen el placer y el deseo en función de su contrario: el displacer.

²⁰³ *Ibid.*, p. 200.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 199.

²⁰⁵ Salvador Elizondo, “De la violencia” *Cuaderno de escritura*, en *Obras: uno*, p. 395-396.

Epicuro afirma que el bien último del hombre es la búsqueda de la felicidad, que está determinada por la satisfacción de sus placeres, tanto físicos como mentales. Poder, fama y riqueza son sólo algunos de los caminos que se orientan a esa meta. Sólo el placer es fin en sí mismo, se busca y se anhela *per se*. Su motor es el deseo, su consecuencia la saciedad, que en un grado superlativo se transforma en ataraxia, el estado de quietud en el cual el Ser está en perfecta calma, en armonía con el universo. Richard Brant, al referirse al hedonismo, lo enuncia de este modo: “Una cosa es intrínsecamente deseable (o indeseable) si y sólo si es placentera (o no placentera).”²⁰⁶

En su teoría acerca del desarrollo de la personalidad, Freud define el *Id*, la estructura más profunda de la psique humana y cuyo *telos* es la *hedoné*, como la instancia mental que evade el dolor, pues produce sufrimiento. El dolor queda inevitablemente emparentado con lo tormentoso y temible. Concita el interés de los médicos, que lo definen mediante la jerga de la patología, encargada de los estados enfermizos del cuerpo. Elizondo ve en ello un empobrecimiento de esa gama de sensaciones.

Lo que me asombra es el escaso interés que la literatura ha mostrado por concretar las sensaciones dolorosas, tarea que no ha convocado la atención más que de los clínicos y de los patólogos ajenos por completo a cualquier intención literaria. La de los escritores parece concentrarse en particular, aunque no con frecuencia, en los aspectos y efectos psicológicos o morales de la enfermedad física, pero se desentiende de los caracteres sensibles del dolor. Esto se debe quizás a la preferencia que tienen por las enfermedades indoloras en la creencia de que su contenido literario es más rico. [...] pero la descripción del dolor físico sólo la encontramos, expresada en metáforas torpes y rudimentarias, en las transcripciones de los interrogatorios clínicos que aparecen en los manuales de práctica médica del siglo pasado: “...metal fundido”, “...zarpazo de tigre”, “...azote gélido”. [...] Se diría que el arte no conoce el dolor.²⁰⁷

²⁰⁶ <http://es.wikipedia.org/wiki/Hedonismo>. Schopenhauer, más sucinto aún, afirma que la felicidad es solamente la ausencia de dolor.

²⁰⁷ Salvador Elizondo, “Aparato”, *Camera lucida*, en *Obras: tres*, p. 59.

Definir el dolor es más difícil que definir el placer, porque generalmente se lo rehúye con ayuda de analgésicos, y cuando se experimenta en carne propia, la concentración del individuo disminuye a tal grado que sólo se busca mitigarlo, no definirlo. Virginia Wolf se burla de que la lengua pueda darle palabras a la duda de Hamlet, pero no a un simple dolor de cabeza.

Dos escritores que han realizado tentativas por describir el dolor sensible son Valéry y Elizondo. En uno de sus ensayos, Elizondo comenta: “El propio Teste esboza en alguna parte del libro de Valéry una teoría muy interesante: ‘...El dolor es una cosa muy musical: casi se puede hablar de él en términos musicales. Hay dolores graves o agudos, los hay andante y furioso, los hay de notas prolongadas, de bajo continuo, de arpeggios, progresiones, silencios bruscos, etcétera.’”²⁰⁸

El dolor es un arte y como tal posee su propio lenguaje. En la búsqueda por la construcción de un diccionario del dolor, Elizondo se aleja de la jerga médica y encuentra en otros ámbitos los símiles perfectos para su fin. La teoría que subyace en el fondo de su pensamiento se puede entender si se concibe la sensibilidad humana no como una línea espectrográfica, que aleja inevitablemente al goce del sufrir, sino como un disco cromático de Newton, en el cual los extremos de la sensación en algún punto se tocan, se confunden y se hacen uno mismo. Una parte considerable de su obra puede leerse como una constante demostración de esa teoría. En su cuento “La puerta”, por ejemplo, se refiere a las incisiones quirúrgicas como “las caricias de un bisturí”²⁰⁹; en su novela *El hipogeo secreto* une dos palabras alusivas a ambos campos de la sensación: “un coito sangriento.”²¹⁰ El procedimiento es el mismo en ambos casos: la

²⁰⁸ Salvador Elizondo, “El mal de Teste”, *Camera lucida*, en *Obras: tres*, p. 68.

²⁰⁹ Salvador Elizondo, “La puerta”, *Narda o el verano*, en *Obras: uno*, p. 207.

²¹⁰ Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, p. 230.

unión del placer y el dolor en una imagen; el resultado es similar: la intromisión de lo siniestro²¹¹ en sus mundos literarios.

En *Farabeuf*, Elizondo ostenta al máximo su poética del dolor. Las imágenes de tortura esconden bajo la pluma elizondiana rasgos eróticos: “Quisieras sentir en tus muslos el deslizamiento de esos riachuelos de sangre.”²¹² Los líquidos que derrama el cuerpo durante el suplicio son análogos a los del coito, tibios y placenteros. La mezcla de estos campos semánticos, normalmente antagónicos, le permite la construcción de metáforas inusitadas. El siguiente es de los mejores ejemplos que ofrece el texto: “El bisturí recorre la piel como una caricia apenas perceptible, pero inequívoca en el florecimiento de las vísceras que brotan a través de incisiones como los retoños de una primavera tenebrosa.”²¹³ El metal frío y lacerante abre una tierra yerma de la cual brota un fruto estéril, unas flores oscuras pletóricas de sangre.²¹⁴ Los retoños de esa siniestra primavera son las vísceras de un cuerpo humano que se abre a la muerte. La metáfora está cargada de sensaciones encontradas, que van de lo táctil a lo olfativo, de lo auditivo a lo visual. El resultado de la conjunción de la tortura y el placer permite la construcción de imágenes que, como ésta, trastornan y enrarecen la percepción que el lector puede tener del texto. Leída con la óptica de Elizondo, el suplicio deja de ser tortura y se convierte de pronto en orgasmo.

Esa insospechada fusión entre vida y muerte es el motor primero que anima el texto, y está representada en la foto del *leng tch'é*. En ella, unos verdugos hacen sufrir lentamente a un joven chino, cortándolo en cien pedazos mientras lo mantienen consciente, mediante fuertes dosis de opio

²¹¹ Entiendo siniestro en el sentido que le da Sigmund Freud: lo de algo cotidiano que se torna de pronto irreconocible.

²¹² Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 29.

²¹³ *Ibid.*, p. 127.

²¹⁴ Esta imagen tiene semejanza con el pasaje del “Romance sonámbulo” de López Velarde, que se refiere a la mancha que deja la sangre como a unas flores: “trescientas rosas morenas lleva tu pechera blanca”

(que en el texto llaman *rebanadas de cuervo*). La fotografía que aparece en el texto es la siguiente:



Figura 19: Fotografía del *leng tch'é*.²¹⁵

En su rostro está inscrito el círculo de las sensaciones del que habla Elizondo: su cuerpo sufre las laceraciones de unas cuchillas, pero su cara mira al cielo, casi parece ajena a lo que ocurre en su cuerpo, su ser se revela estático, extático y sufriente. “Las sensaciones forman en torno a él un círculo que siempre, donde termina, empieza, por eso hay un punto en el que el dolor y el placer se confunden.”²¹⁶ Su cuerpo se desangra ante la mirada de los espectadores, pero su mente parece estar en otro lado. Sus sentidos se han vuelto sordos a tanto dolor.

²¹⁵ <http://www.hannotations.com/hannibal/images/fou.jpg>

²¹⁶ *Ibid.*, p. 119.

Esta escena es contradictoria. Muestra una muerte lenta, mas no por ello menos violenta. Las metáforas con las cuales Elizondo se refiere a ella dan cuenta de este choque de impresiones: “Un dolor agudísimo, mil veces más agudo que el lento desmembramiento que ellos, *con la lentitud del hielo que se resquebraja al sol, pero súbito como el vómito de un moribundo*, van tajando en el cuerpo del supliciado.”²¹⁷ El suplicio chino es más que sólo tortura, es frenesí de destrucción, es violencia tanática incorruptible, es un ritual, un acto sacro, porque sacrificar es hacer sagrado (*sacer fecit*), por eso tampoco se puede afirmar que haya maldad, tal vez ni siquiera violencia sea la palabra correcta: “El sujeto de la violencia no puede saber qué es la violencia porque su experiencia se realiza al margen de toda posibilidad de juicio. La violencia se sufre en el modo más perfecto de este verbo; no se espera ni se recuerda, sólo se teme y se sufre.”²¹⁸

De todos los seres dispersos que se encuentran cerca de él, cuyas expresiones oscilan entre la indiferencia y el horror, él es el único que parece encontrarse al borde de una revelación hierática, a punto de morir pero también de indiferenciarse con un todo que lo ilumina por encima de su cabeza. Ese instante es el instante de la muerte, el momento en el cual se revela el significado de la vida, pero no es transmisible ni comprensible, porque no es un signo, sino un garabato.²¹⁹ La muerte entrega la respuesta de la existencia al ser, pero ya demasiado tarde, porque es una verdad que sólo se posee durante un instante, el del tránsito del ser al no ser. En ese umbral (que es también la indefinición) está la respuesta a todo el texto, pero no es inteligible, está oculto.

Las respuestas a las preguntas que se hacen los personajes en *Farabeuf* son un vacío que nunca se llena, un vacío que se presenta con

²¹⁷ *Ibid.*, p. 20. El énfasis es mío.

²¹⁸ Salvador Elizondo, “De la violencia” *Cuaderno de escritura*, en *Obras: uno*, p. 395.

²¹⁹ Véase Octavio Paz, “El signo y el garabato: Salvador Elizondo”, *Protagonistas y agonistas*, en *Obras completas 4*, p. 387.

múltiples rostros en todo el texto: el verbal (los puntos suspensivos, las preguntas sucedidas por un inquietante silencio que nunca se rompe); el temporal (un tiempo hecho de instantes adimensionales separados de los demás por una nada); el anecdótico (hay algo inminente que está a punto de suceder, pero que nunca ocurre); el de la memoria (un recuerdo que, a fuerza de desgastarse, como un mantra, acaba por hacerse polvo, por dejar de ser).

“Los sistemas tántricos conciben el cuerpo como metáfora e imagen del cosmos.”²²⁰ Si el texto es el cosmos, el cuerpo del supliciado es su mapa. Esta foto es la clave de la lectura del libro. En él se revela el secreto de la trama y del tiempo de *Farabeuf*. Esta foto es, de hecho, el texto. El tiempo de la novela es como el supliciado chino: un ser mutilado. *Farabeuf* es un Osiris descoyuntado cuyos fragmentos están dispersos en las hojas, en un desorden que recuerda al de los verdugos que echan los trozos de carne del supliciado a un contenedor. La anécdota que se narra en un tiempo desordenado de Gosse es el cuerpo del chino mismo. “El suplicio es una forma de escritura.”²²¹ La foto es la poética que emplea Elizondo para configurar su obra, tanto en la forma como en el contenido. Estructuralmente porque mutila el tiempo en fragmentos, y temáticamente porque amputa también a sus personajes. Las metáforas para analizar la obra provienen de la cirugía, porque Elizondo transmutó su obra en cuerpo, e hizo de sus páginas un sistema de órganos descoyuntados, diseminados a lo largo de todo el libro.

En la metáfora escritura-suplicio-operación quirúrgica, la pluma-cuchillo-bisturí (o escalpelo) va haciendo incisiones o tajos que a su paso dejan sangre-tinta (escritura). Los cortes ponen al descubierto el interior del cuerpo; en el caso de la pluma, el interior de los personajes [...] La página en blanco representa el cuerpo sobre el que se trabaja. La novela representa

²²⁰ Octavio Paz, *Op. Cit.*, p. 104.

²²¹ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 109.

entonces el laboratorio que sirve para la exploración, es el quirófano o anfiteatro mismo.²²²

El tiempo en *Farabeuf* es discontinuo porque todo lo que ocurre se ve como en una cámara de cine, por medio de instantes congelados que se pasan rápidamente a través de un cinescopio. Los personajes de la obra son también seres discontinuos que buscan en el acto erótico y en la muerte el encuentro con una continuidad que es la dilución de la vida. Esta utopía sólo se cumple en el espejo, en el cual todos los seres reflejados conviven simultáneamente en un mismo lugar. El espejo en *Farabeuf* es la expresión mínima y máxima de tiempo y espacio y donde toda contradicción y término opuesto se borra definitivamente. Menciono dos de las más notables:

La contradicción de tiempo y espacio: En *Farabeuf* muchos momentos y espacios tienen que amalgamarse en un mismo instante para que toda la obra esté hecha de un tiempo que no fluya. La confluencia de todas sus duraciones transformadas en un instante se da en la superficie fluctuante del espejo, una nada de espacio que contiene todos los espacios.

La contradicción de los múltiples seres: El erotismo es la búsqueda de dos seres que pretenden hacerse uno mismo. En *Farabeuf* no sólo hay dos, sino una multiplicidad de personajes que quieren ser uno: enfermera, monja y mujer deben mantener sus ropas, su desnudez y sus actos independientes y a la vez ser una misma durante un instante. Esto sólo se logra en la confluencia de tiempos y espacios que se reflejan en el espejo.

²²² Rolando Romero, Citado en “El teatro de espejos en *Farabeuf*”, p. 155.

Intuyo que el tiempo desordenado del texto es sólo apariencia, un obstáculo ingénito al lenguaje, que explica el mundo como sucesión, cuando en realidad todo lo que ocurre en el texto es la pregunta *¿Recuerdas?*, proferida frente a un espejo en el cual todo ocurre simultáneamente. El verdadero ideograma no es aquel que traza Ella en la ventana, sino aquel que está inscrito en el espejo, en el cual se cumple la utopía del lenguaje, del mundo y del conocimiento, que se dan de una vez y para siempre en sus trazos que emulan al infinito y a la eternidad.

CONCLUSIONES

EL TIEMPO EN *FARABEUF*

Sobre sus influencias.

Farabeuf es un texto difícil de clasificar y no creo que sea pertinente intentarlo. Ordenar no es comprender. Al encasillar un texto en un estante se pierden las notas particulares que lo hacen valioso como producto artístico. *El Quijote* no es grandioso porque sea novela o cuento, sino porque es una obra de arte en el más amplio sentido del término. Del mismo modo, *Farabeuf* no es novela, ni estampa, ni cuento, ni ensayo. Es arte. Salvador Elizondo reprueba ese ejercicio clasificador, porque lo considera estéril: “El perímetro de la escritura no puede estar marcado o delimitado por una tabla de coordenadas sobre las que se desplazan unas regletas.”²²³

Más que de géneros, prefiero hablar de afinidades con otras obras, porque son ellas – y no las categorías muertas del taxónomo de la literatura – las que influyen decisivamente en la génesis del texto.

Farabeuf está marcado por sus antecesores. Pinturas, obras plásticas, cinematográficas y escritas confluyen en los meandros de la prosa elizondiana, quien teje y entrecruza los caminos de múltiples obras para que, aunadas a su imaginación, den como resultado uno de los textos más complejos de la literatura universal.

La influencia cinematográfica más fuerte de la obra es *El año pasado en Marienbad*, película que Elizondo vio con sumo cuidado y a la cual le dedicó varias menciones en diversos ensayos. Al igual que en *Farabeuf*, en *Marienbad* un hombre le infunde un recuerdo apócrifo a una mujer: la convence de que ya se conocían desde hacía un año, y que en ese entonces

²²³ Citado por Adolfo Castañón en “Idea del hombre que se hizo prosa”, p. 88.

ella le juró que se iría con él transcurridos doce meses. Para lograrlo, le narra su encuentro. La película muestra diversas versiones del mismo hecho. Cambian los vestidos que ella usa (a veces es negro, otras más blanco), los lugares, los personajes que los circundan. Ella no quiere creer, pero cuando él le muestra una foto de ese entonces, sólo puede aceptar todo lo que él le ha dicho.

En ambas obras los personajes dudan de su existencia real. Las conjeturas son similares: temen ser personajes de una película que se repite siempre al cabo de milenios, o estar ya incluso muertos. Las técnicas de cámara que usa Resnais en su película son afines a las descripciones de Elizondo. El tema, tanto de la película como del libro, es el mismo: el congelamiento del tiempo, pero sus procesos difieren, porque sus medios de expresión son distintos: *Farabeuf* es a la literatura lo que *Marienbad* es al cine.

Las escenas de *Farabeuf* están inspiradas en diversas obras: la del doctor acercándose a la mujer en el asesinato de Nadia, en *Rocco y sus hermanos*, mientras que la mosca que golpea en la ventana, tal como anota Patricia Reveles, en un diálogo de *Senso*, ambas películas de Luchino Visconti. La escena en la cual dos mujeres se colocan frente al espejo representa el cuadro de *El amor sagrado y el amor profano*, de Tiziano, mientras que el roce de las manos de ambos recuerda un grabado de Proud'hon.

En la literatura existen muchos textos con los cuales se puede comparar la obra. *Farabeuf* utiliza una estructura de tiempo dislocado como el que se aprecia en *Pedro Páramo*. Hechos del pasado y del presente se confunden por su disposición en el cuerpo de la obra. Gran parte de lo que se sabe se obtiene por medio de la memoria, que reconfigura todo por asociación de ideas.

Otra influencia subrepticia de *Farabeuf* es la obra que inspira también la película de *Marienbad: La invención de Morel*, cuyo tema lo hermana con la obra de Elizondo, pues en ambas existe una preocupación fundamental por tres propiedades paradójicas del tiempo: la ciclicidad, el congelamiento y la eternidad.

El inusitado invento de Morel permite, por medio de unas complejas máquinas ubicadas en ‘el museo’, grabar películas que escapan a las posibilidades de la pantalla plana, es decir, es capaz de captar la acción de los actores desde todos sus ángulos, crea películas tridimensionales, con una nitidez que emula casi fielmente al modelo. Morel, en un intento por probar su proyecto – y de paso immortalizarse para durar toda la eternidad – decide grabar un viaje vacacional que hace junto a sus amigos a la isla. A partir de entonces, esa película se reproducirá *ad infinitum*. Únicamente existe un problema técnico con el invento: al captar la imagen desde todos sus ángulos, también absorbe su esencia, la parte vital de los actores involuntarios, por lo cual éstos mueren poco después de haber sido filmados por la fatídica máquina. Para permanecer en ese simulacro de vida es necesario otorgar la existencia misma. Una vez dentro de esa película, nuestro ser es proyectado *n* veces – hasta que se descomponga la máquina o se acabe el mundo, lo que suceda primero – o, dicho con otras palabras, nuestro ser se convierte en un ente cíclico, que se repite dentro de una especie de duración congelada.

Sin embargo, el ciclo no es idéntico a sí mismo. El narrador del texto de Bioy Casares plantea la posibilidad de modificar ese ciclo, y no sólo eso, sino también de alterarlo ante los ojos de quienes lo vean de ahí en adelante. Movidio por el amor hacia Faustine, una de las protagonistas de la película de Morel, el narrador decide añadirse a la película, yuxtaponer su ser al de los demás para así convertirse en el amante eterno de Faustine. En cierto sentido se puede hablar de un viaje en el tiempo *sui generis*, en el

cual logra inscribirse en el pasado sin salir del presente, mediante engaños visuales que nadie podrá jamás desentrañar. La película, reeditada, corregida y aumentada por el protagonista-narrador de la novela, se convierte en una duración congelada que se repetirá, al menos en teoría, eternamente. Las semejanzas con *Farabeuf* son incontables:

En los dos textos hay un deseo de perennidad, sólo que en Morel esta eternidad dura una semana, mientras que en *Farabeuf* sólo un instante. En las dos un hombre conduce a una mujer a la entrega de su vida, ya sea ésta voluntaria – la mujer del doctor Farabeuf – o involuntaria – Faustine –; los dos textos se inscriben en un tiempo cíclico, sólo que una en un ámbito “durativo” y el otro en una cárcel “instantánea”. Cada una se apoya en un artilugio humano distinto: *La invención de Morel* en el cine, el movimiento físico durativo, mientras que *Farabeuf* en la fotografía.

Las influencias de *Farabeuf* tienen un común denominador: su preocupación por el tiempo. El libro de Elizondo tiene como tema central a esta categoría kantiana irreductible de la experiencia humana. *Farabeuf* es un libro de tiempo complejo porque conjunta preocupaciones de muchos ámbitos del arte.

El tiempo en *Farabeuf*

Farabeuf es un texto cuya forma se encuentra en armonía con el tema: la suspensión del fluir temporal. Muchas de las estrategias que emplea Elizondo en su escritura están supeditadas a alcanzar ese fin. Formalmente la obra reniega del orden, pues éste implica causalidad; internamente elude también toda precisión cronológica. No hay horas ni minutos que marquen el transcurso del día. A la inexistencia de capítulos se apareja la ausencia de relojes en la playa, en la casa y en Pekín. Esta amalgama entre estructura

y tema obliga a que se estudien ambos simultáneamente para entender la obra, porque mediante su conjunción se alcanza el objetivo del texto.

Paradójicamente, Elizondo erige una obra que para detener el tiempo requiere de la mención constante del mismo. Su obra es metafísica y poética del concepto que intenta destruir. *Farabeuf* es el texto en el que este escritor reflexiona más sobre el tema, y es también el que ostenta su más complejo desarrollo. Al respecto de las reflexiones que del tiempo se desprenden, Elizondo comenta en uno de sus ensayos:

La metafísica concibe tiempos que no pasan, que no transcurren, tiempos que siempre se están originando o que han estado ocurriendo eternamente. [...] El tiempo se puede ganar, perder, ahorrar, gastar, acumular, emplear, matar, medir, olvidar, menguar, acrecentar, consumir, crear y hasta recrear.²²⁴

El tiempo es indefinible. Su naturaleza permanece oculta a pesar de los pensadores que se han avocado a escudriñar sus misterios. Elizondo se nutre de esa ductilidad del concepto para escribir. Los dos elementos del texto en los cuales convergen todas sus reflexiones son la foto del supliciado chino y el espejo. Los seis tratamientos del tiempo que analizo parten de alguno de ellos, y a veces de ambos.

El suplicio del *Leng tch'é* es la clave de la poética del tiempo en *Farabeuf*. Sabemos de él por medio de una fotografía, manifestación artística cuya esencia consiste en retener sobre su superficie una parcela instantánea de la realidad:

La fotografía tiene su mayor grado de excelencia en la posibilidad que nos propone de detener el tiempo en un instante dado, en mostrarnos la imagen de algo, tal y como nosotros lo hubiéramos visto alguna vez, si hubiéramos compartido el don de la ubicuidad con el fotógrafo.²²⁵

²²⁴ Salvador Elizondo, "Del tiempo y el río", *Contextos*, en *Obras: dos*, p. 400.

²²⁵ Salvador Elizondo, "La tradición del realismo en México", *Contextos*, en *Obras: dos*, p. 328.

La foto es tiempo congelado, es mirada de muerte, pero también una forma estática de la inmortalidad. Aunque perezca el referente, queda tras de sí el simulacro, como testimonio irrefutable de su perennidad. La foto es la utopía del tiempo a la cual tiende la obra. En ese sentido, *Farabeuf* es una tentativa por construir un arte espacial con medios temporales. El resultado es difícil de definir: es a su vez una foto desdoblada en palabras y una ficción convertida en fotografía.

Debido a las condiciones en las que fue tomada, uno de los narradores conjetura que es una foto imposible, porque para haber adquirido esa nitidez requería forzosamente que el tiempo se hubiera detenido cuando menos un segundo. Esta idea sugiere que no sólo el obturador de una cámara es capaz de congelar un instante de manera artificial, sino que la experiencia misma es capaz de lograr esta inusitada hazaña, como si lo ocurrido en la plazoleta de Pekín desprendiera tal fuerza que el cosmos entero dejara de girar por un segundo. “Ser tiempo y aspirar a un no tiempo es la tensión que plantea todo tipo de mística.”²²⁶ Ese es precisamente el ideal del rito: detener el tiempo profano e instalarse en la eternidad durante la actualización de la vivencia del mito.

Farabeuf se instala en un no-tiempo porque se erige como un rito cuyo acto creador es el suplicio chino. Al asumirse como un ritual anula el tiempo de lo cotidiano para dar cabida a otro desprovisto de toda historicidad. Las escenas de la playa y de París son avatares de lo que ocurrió en Pekín, o, con más precisión, son encarnaciones del mito cosmogónico que es el *leng tch'é*. La génesis del universo del texto se encuentra en ese acto fundador, fuera del cual nada existe. Los personajes de la obra no poseen más pasado que aquel que se relaciona con la inmolación del supliciado. Más allá de ese acto no tiene sentido su

²²⁶ Juan Malpartida, “Salvador Elizondo, el escriba”, *Revista Insula: Revista de Letras y Ciencias humanas*, volumen 618-619, p. 20.

existencia. Para ellos es válida la idea de Russell, de que la historia del universo dura apenas unos instantes, pues acaba de ser creado y todo lo que recordamos es un pasado ilusorio. *Farabeuf* está conformado por múltiples rituales, o bien, por varios instantes que son a la vez uno solo, que se recuenta con tantas variaciones que más que un círculo el tiempo semeja una espiral, cuyos actos se repiten una y otra vez, con diferencias que le añaden matices a cada variante. Estas diferencias son frecuentemente tan sustanciales, y los narradores se contradicen a tal punto, que resulta difícil creer que haya un solo tiempo en la trama. El tiempo de la obra es entonces como una espiral ramificada, que admite todas las posibilidades.

Las interpretaciones del tiempo en *Farabeuf* son vastas porque la historia no se limita a una línea temporal, sino que dentro del texto se encuentran cifradas múltiples alternativas del mundo. Las acciones narradas parecen contradictorias si se intentan concatenar en un mismo esquema de causas y efectos, pero no si se construyen diversas cintas del tiempo en las cuales cada personaje pueda realizar acciones distintas sin contradicción alguna. Los cauces temporales que ocurren sincrónicamente no se contraponen, se complementan entre sí unos con otros para darnos un mundo más vasto e interesante, capaz de dar cuenta de las dualidades del universo. Cada línea temporal posee una opuesta: a aquella en la cual la mujer consulta un juego occidental, la ouija, se opone esa otra en la que la misma mujer tira las monedas de un oráculo oriental, el *I Ching*. Si en un mundo una realiza una acción activa, como correr hacia la ventana, en otro permanece pasivamente sentada, mirándose en el espejo.

Al multiplicar los tiempos se potencia también la significación, porque una realidad que se bifurca en sus distintas posibilidades, lejos de anularse, se enriquece. Para interpretar la obra no se puede excluir ninguna de las versiones que ofrece cada instante. Hay que sumar todas las alternativas para obtener una imagen cabal de la obra.

Todas las líneas temporales, imposibles de reunir en el mundo físico porque atentan contra la ley de la impenetrabilidad de la materia, convergen en el espejo de la casa en París, una superficie bidimensional que refleja todos los tiempos y espacios del mundo narrativo simultáneamente, como en una especie de eternidad en la cual se comprime toda anécdota concerniente al mito del *leng tch'é*.

Dentro de esa superficie el tiempo se cierra sobre sí mismo como en una película cinematográfica, cuyo carrete no ha filmado toda la historia y una vez concluida, la cinta debe rebobinarse. El mecanismo que hace posible este efecto es el espejo que revierte visualmente el tiempo y hace que el futuro sea anterior al pasado, como para subrayar que todo antagonismo es ilusorio. Todo puede convertirse en su contrario: la muerte puede ser semilla de vida y el nacimiento un dejar de existir. Al universo en el cual nos movemos se opone otro de signo opuesto y el tiempo que percibimos fluir de la causa al efecto es sólo el complemento de otro en el cual el futuro ya ha ocurrido y todo se dirige a su origen.

El antitiempo es percibido por ese plural espejo hecho de memoria y consciencia, que narra del futuro al pasado, como en un ejercicio de lectura invertida del mundo, precisamente porque los personajes de Elizondo son sólo palabras reflejadas en un espejo que los lee de izquierda a derecha. El antitiempo es testimonio del carácter escritural de la obra.

Una quinta propiedad del tiempo en *Farabeuf* es su carácter infinitesimal. La lectura de la obra es como emprender una carrera contra una tortuga que nos ha tomado ventaja y a la cual no podemos alcanzar porque siempre habrá trayectos intermedios que se interpongan entre nosotros y ella. La división infinita del tiempo se da por medio de la mención de otras obras, la alusión a sí misma, y los reflejos en el espejo, que abisman los tiempos hasta proporciones microscópicas. Si el texto es un universo cerrado dentro de sí, todas las obras que menciona se

convierten en submundos cuyo tiempo se incluye dentro de otro mayor, como ocurre en el juego de cajas chinas: en el salón de la calle de Odeon se mira todo frente a un espejo dentro del cual se refleja un cuadro de Tiziano, que los personajes representan con sus propios cuerpos. Dentro del cuadro hay también una escena de flagelación erótica que recuerda a la escultura del hermafrodita de la Villa Borghese. Cada historia intercalada dentro de la anécdota central del texto se convierte en una subduración que alarga el tiempo, y al encontrarse frente a dos espejos que multiplican los hechos al infinito, se potencia también el número de subtiempos infinitesimalmente.

Al contarse cada escena desde múltiples puntos de referencia, el tiempo se subdivide estructuralmente también, porque cada acto se parte una y otra vez como el bastón de Hui Tzu, *ad infinitum*. La lectura del texto es un perpetuo avance entre rebanadas de tiempo que recuentan los hechos una y otra vez, sin que nunca terminen.

Esta alternancia en la narración de los hechos desordena la cronología y hace de la realidad textual un rompecabezas cuyos fragmentos están diseminados en las páginas como el cuerpo del chino en el suelo. “El suplicio es una forma de escritura. Asistes a la dramatización de un ideograma.”²²⁷ *Farabeuf* es un texto destazado que habla de un cuerpo fragmentado. Los términos son intercambiables porque ambos son lo mismo. La foto, para dar cuenta de ese suplicio oriental, ha sido cortada también: “Originalmente podía verse, en segundo término, al fondo, el letrero de la sucursal de Pekín de *jardine Matheson & Co.*, pero lo recorté porque me parecía que desentonaba con el carácter más solemne de la escena principal que había captado en aquella fotografía.”²²⁸ Las memorias por la cuales conocemos las anécdotas se encuentran igualmente desarticuladas, como los miembros del joven chino. Todo en *Farabeuf* es

²²⁷ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 109.

²²⁸ *Ibid.*, p.36.

indicio de la foto, de mutilación, de desgaste y de agonía: la luz mortecina, la estrella de mar y la mosca en la ventana, la memoria que se difumina como los contornos de una vieja fotografía, la casa desgastada por los años como el risco de la playa por el oleaje, el castillo de arena que se desmorona por las olas del mar como el cuerpo de la mujer en las manos del doctor y el tiempo que es discontinuo porque el *leng tch'é* lo ha mutilado.

Farabeuf es un cadáver fragmentado que revela dentro de sí la discontinuidad de los actos que ahí ocurren: “La experiencia de entonces era una sucesión de instantes congelados”. Uno de los más grandes aciertos elizondianos para detener el tiempo está en el tipo de narradores que miran los actos: no es un ojo de percepción continua quien narra los hechos, sino unas cámaras cinematográficas de tiempos estáticos, de instantes que fingen su flujo porque son pasados uno tras otro al espectador.

Los personajes intuyen lo discontinuo de los actos en la discontinuidad de sus seres, por ello pretenden romper las ataduras del tiempo y hacerse eternidad mediante la máxima expresión erótica: un rito sangriento cuyo fin sea la muerte de ella, que se asume como supliciada, en las manos de él, que se convierte en verdugo y amante a la vez. Sólo en la muerte y en el coito se accede a la eternidad, la cual en el texto tiene un espacio tan contradictorio como aquélla: el espejo, que encierra dentro de sí todo tiempo y espacio y hace contemporáneos el principio del fin. En su superficie todo es continuidad, indiferenciación de seres y tiempos que en ese lugar han hallado su punto de unión.

Hay una búsqueda de complementariedad y conocimiento en la obra, semejante a la que emprende Cortázar en *Rayuela*, que oscila entre los mismos polos que *Farabeuf*. En ambas obras la estructura semeja un *puzzle*, pero mientras Cortázar propone sólo dos órdenes posibles de lectura, Elizondo rompe con todo esquema de linealidad: “Como no hay transcurso

de tiempo en *Farabeuf*, puesto que se supone que es un instante, (el orden de lectura) es indistinto. No hay ni principio ni final. Es una forma instantánea del mundo. Aún el final y el principio podrían trastocarse²²⁹ Los grandes libros de Oriente (llámese *I Ching* o *Tao Te King*) proceden de la misma forma fragmentaria para obtener el conocimiento. Schopenhauer propende a lo mismo en *El mundo como voluntad y representación* porque considera que esa es la forma idónea para entender el universo: de golpe, como en un ideograma chino.

Farabeuf es un flujo de opuestos cuyos antagonistas son Occidente y Oriente: al ordenado París se opone el Pekín bullicioso, a los torturadores chinos de burdas herramientas, el médico de instrumental preciso, a la enfermedad que Ella adquirió en China, la cura que está en Francia, la sucesividad de la escritura de las lenguas romance a la instantaneidad de la china, e igualmente la causalidad newtoniana a la fragmentariedad *zen*.

El difícilmente comprensible tiempo de *Farabeuf* es búsqueda de conocimiento por medio de ambos caminos: el de Occidente y el oriental.

El tiempo es Occidente cuando recuenta linealmente, cuando indaga en las causas e intenta ordenar. Es la búsqueda que va de la causa al efecto: “Para poder resolver el complicado *rebus* que plantea el caso, es preciso, ante todo, ordenar los hechos cronológicamente, desposeerlos de su significado emotivo [...] olvidemos por ahora nuestras propias indefinidas personas.”²³⁰

Por otra parte, el tiempo es Oriente porque es *Tao*, un *koan zen*, escritura china, es *I ching* y un *mandala*.

El tiempo es *Tao* porque está hecho de vacíos que se interponen entre un instante y otro y hacen de toda experiencia una sucesión de fotogramas estáticos. El vacío fundamental de *Farabeuf* es aquel que nunca se llena, un

²²⁹ Bruce-Novoa, “Entrevista con Salvador Elizondo”, p. 54.

²³⁰ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 47.

momento que no se explica y del cual sólo sabemos lo que nos permite intuir un ambiguo grito que puede ser de dolor o placer, o tal vez de ambos.

El tiempo fragmentado tiene la misma función que un *koan zen*, que revela la trama del universo fragmentariamente y sin acudir a la razón. Mientras que Occidente busca comprensión absoluta del más nimio acto (“no se parte un pedazo de pan ni se sirve una copa de vino sin justificación”²³¹), el budismo *zen* es espontaneidad, pura porque la naturaleza se presenta de ese modo. No hay *logos* en el zarpazo de un tigre que araña a su presa, sólo instinto y naturalidad. Para alcanzar este grado, el hombre debe dejar de buscar la razón y el porqué, pues éstos no existen. El zarpazo de un tigre no es búsqueda de alimento, simplemente es.

El tiempo es escritura china, porque su trama es la historia de un ideograma mayúsculo llamado *liú*, que es 6, y cuyo sonido también significa muerte. La utopía de ambos es la instantaneidad de la transmisión de un mensaje.

El tiempo en *Farabeuf* es un *mandala*, pues éste es un círculo en el cual privan las simetrías del mundo y en el que los opuestos se concilian y trasmutan sus lugares. El principio de ambos está en su circularidad, en lo inacabable de su estructura, en lo ambiguo de su enseñanza.

Pascal duda si la eternidad es la plenitud del tiempo o la ausencia total de él; para Elizondo es ambas, porque la foto le permite acceder a una eternidad instantánea. Su instante es a la vez expresión mínima y máxima del tiempo, porque su historia es momentánea e inagotable.

El tiempo en *Farabeuf* es, finalmente, río heraclíteo afianzándose en su cauce y flecha parmenídea que nunca toca su fin; es un ciclo y una espiral que se recuenta y reinventa en cada una de sus vueltas, un tornillo enredado en interminables cintas de Moebius, es entropía y antitiempo que se rebobina antes de concluir, es ubicuidad de la materia porque es

²³¹ Jorge Luis Borges, “Deutsches réquiem”, *El Aleph*, en *Obras completas I*, p. 577.

múltiples tiempos, es inabarcable porque contiene dentro de sí otras duraciones, es película de instantes congelados, de anécdotas fragmentarias en la que sus personajes discontinuos pretenden alcanzar la unión de los seres en un instante que es también eternidad, y en el que toda ambigüedad se resuelve definitivamente, tal vez.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS LITERARIAS

- Baudelaire, Charles, *Las flores del mal /pequeños poemas en prosa*, Barcelona: Edicomunicación, 1999, 320pp.
- Bioy Casares, Adolfo, *La invención y la trama*, 3ª edición, Barcelona: Tusquets, 1999, 768pp.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas I*, 15ª edición, Buenos Aires: Emecé, 2004, 640pp.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas II*, 12ª edición, Buenos Aires: Emecé, 2002, 528pp.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas IV*, 2ª edición, Buenos Aires: Emecé, 2003, 552pp.
- Cortázar, Julio, *Cuentos completos I*, México: Alfaguara 2004, 608pp.
- Cortázar, Julio, *Rayuela*, Madrid: Cátedra, 17ª edición, 2004, 754pp.
- De Quincey, Thomas, *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, Madrid: Valdemar, 2004, 368pp.
- Elizondo, Salvador, *Obras: tomo uno*, México: El Colegio Nacional, 1994, 480pp.pp.
- Elizondo, Salvador, *Obras: tomo dos*, México: El Colegio Nacional, 1994, 528pp.
- Elizondo, Salvador, *Obras: tomo tres*, México: El Colegio Nacional, 1994, 600pp.
- Papini, Giovanni, *El libro negro/GOG*, 4ª edición, México: Porrúa, 2000, 284pp.
- Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, Barcelona: Bruguera, 1981, 182pp.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA

- Bailey Gutiérrez, Alberto K., *Tiempo y Muerte en la Iliada*, La Paz: Plural 2003, 144pp.
- Barthes, Roland (et.al.), *Análisis Estructural del Relato*, México: Ediciones Coyoacán, 2004, 240pp.
- Bloch- Michel, Jean, *La "nueva novela"*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1967, 154pp.
- Brushwood, John.S, *La novela hispano-americana del siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 2001, 408pp.
- Brushwood, John.S, *México en su novela*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998, 440pp.
- Cuesta Abad, José Manuel., *La escritura del Instante*, Madrid: Akal, 2001, 280pp.
- De Teresa, Adriana, *Farabeuf. Escritura e imagen*, México: UNAM, 1996, 126pp.
- Fenollosa, Ernest, *Los caracteres de la escritura china como medio poético*, México: Molinos de viento, 2007, 52pp.
- Guerrero, Fernando, *Farabeuf a través del espejo*, México: Casa Juan Pablos, 2001, 84pp.
- Gutierrez de Velasco Romo, Luz Elena, *La escritura de la amputación o la amputación de la escritura*, México: El Colegio de México, 1984, 246pp.
- Jara, René, *Farabeuf. Estrategias de la inscripción narrativa*, Veracruz , Universidad Veracruzana, 1982, 94pp.
- Menton, Seymour, *Caminata por la narrativa latinoamericana*, 2^a edición, México:Fondo de Cultura Económica, 2004, 840pp.
- Morán Turina, Miguel, *El Arte y sus creadores 9:Tiziano*, Madrid: Artes gráficas Gáez, 1993,146pp.

- Octavio, Paz, *Generaciones y Semblanzas*, 2ª edición, México: Fondo de Cultura Económica, 2003, 434pp.
- Pereira, Armando, Albarrán, Claudia, *Narradores Mexicanos en la transición de medio siglo 1847-1968*, México: UNAM, 2006, 216pp.
- Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, México: Siglo XXI y la UNAM, 2001, 256PP.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato*, México: Siglo XXI y UNAM, 1998, 192pp.
- Poe, Edgar Allan, *La filosofía de la composición - El cuervo*, México: Fontamara 2007, 72pp.
- Sarduy, Severo, *Obra completa: tomo II*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1999, 1920pp.
- Valenzuela, Alán José, *Farabeuf y la estética del mal. Un modelo de tránsito entre realidad y ficción*, México: UNAM, 1987, 192pp.

TEXTOS FILOSÓFICOS

- Bachelard, Gaston, *La intuición del instante*, 2ª edición, México: Fondo de Cultura Económica, 2002, 144pp.
- Bataille, George, *Las lagrimas de Eros*, 2ª edición, Barcelona: Tusquets, 2002, 272pp.
- Bataille, George, *El erotismo*, 3ª edición, Barcelona: Tusquets, 2002, 298pp.
- Bergson, Henri, *Duración y simultaneidad*, Buenos Aires: Del Signo, 2004, 234pp.
- Comte-Sponville, André, *¿Qué es el tiempo?*, Barcelona: Andrés Bello, 2001, 168pp.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*, Barcelona: Paidós, 1983, 320pp.

- Domínguez Palma, Eduardo, *La negociación de la sombra: un análisis crítico del lenguaje discursivo y su influencia en el hombre y su cultura a partir de cuatro obras de Georges Bataille*, México: UNAM, 2003, 150pp.
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, 13ª edición, Madrid: Emecé, 1999, 176pp.
- González Reimann, Luis, *Tiempo Cíclico y eras del mundo en la India*, México: El Colegio de México, 2006, 220pp.
- Lao Tsé, *Tao Te King*, 5ª edición, México: Colofón 2002, 112pp.
- Mondolfo, Rodolfo, *Heráclito*, 12ª edición, México: Siglo XXI 2004, 396pp.
- Parain, Brice, *Historia de la filosofía*, 6ª edición, México: Siglo XXI, 1981, 392Ppp.
- Platón, *Timeo*, Buenos Aires: Colihue, 1999, 240pp.
- Racionero, Luis, *Textos de estética taoísta*, Madrid: Alianza editorial, 1983, 248pp.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración I*, 5ª edición, México: Siglo XXI 2004, 376pp.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración II*, 3ª edición, México: Siglo XXI 2001, 628pp.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración III*, 3ª edición, México: Siglo XXI, 2003, 1076pp.
- San Agustín, *Confesiones*, Barcelona: Altaya, 1993, 432pp.

TEXTOS CIENTÍFICOS

- Benítez Laura, Robles José Antonio, (coordinadores), *Materia, espacio y tiempo: de la filosofía natural a la física*, México: UNAM, 1999, 252Ppp.
- Dunne, John William, *An Experiment with Time*, Virginia: Hampton Roads, 1927, 166pp.
- Gott, Richard, *Los viajes en el tiempo y el universo de Einstein*, Barcelona: Tusquets, 2003, 312pp.
- Hacyan, Shahan, *Física y Metafísica del espacio y el Tiempo*, México: Fondo de CulturaEconómica, 2004, 216pp
- Hawking, Stephen, *Historia del tiempo*, 3ª edición, México: Grijalbo, 1988, 248pp.

ENSAYOS

- Aguilar, Gonzalo, “La carne de los signos”, en <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2001/09/16/u-01001.htm>
- Cabrera, Vicente, “Tortura en cámara lenta: Salvador Elizondo “En la playa” y otras historias”, *Revista Interamericana de Bibliografía/Inter-American Review of Bibliography*, vol. 40, no. 4, 1990, pp. 394-99.
- Castañón, Adolfo, “Idea del hombre que se hizo prosa”, en http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3607/pdfs/79_88.pdf
- Castañón, Adolfo, “Los secretos de la escritura” en <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/2606/pdfs/58-66.pdf>
- Coronado, Juan, “*Farabeuf* en el tiempo congelado”, *Revista Casa del tiempo*: Universidad Autónoma Metropolitana, número 84, 2006, pp. 64-65.
- Fuentes, Carlos, “*Tributo a Salvador Elizondo*”, en <http://www.lamaquinadeltiempo.com/Elizondo>

- Glantz, Margo, “*Farabeuf*: escritura barroca y novela mexicana”, en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/glantz/9136165212703386754491>
- Hildebrando Marth, “Space-time in Salvador Elizondo’s *Farabeuf*”, en *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, volumen 31, número 1-2, pp. 103-115.
- Insúa Cereceda, Mariela. “Voces e imágenes en *Farabeuf* o la crónica de un instante de Salvador Elizondo”. *Revista Signos*, Valparaíso, volumen 33, número 47, 2000, en http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071809342000000100005&script=sci_arttext
- Lameiro, Máximo, “La intuición del infinito en Giordano Bruno”, en <http://www.giordanobruno.info/infinitobruno.htm>
- Lemus, Silvia, “Las posibilidades de la escritura en “La historia según Pao Cheng””, en http://www.wikilearning.com/articulo/las_posibilidades_de_la_escritura_en_la_historia_segun_pao_cheng_de_salvador_elizondo_la_narrativa_contemporanea_de_salvador_elizondo_i/18356-1
- Libertella, Mauro, “Salvador Elizondo”, en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/17-2059-2006-04-30.html>
- Lisardo, Gonzalo, “Elizondo, la muerte de un gnóstico”, en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11442>
- Malpartida, Juan, “Salvador Elizondo, el escriba” en *Revista Insula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, volumen 618-619, México, Junio 1998, pp. 20-22.
- Marth, Hildegard, “Humanized death experience in Salvador Elizondo’s novel *Farabeuf*”, *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 27, no. 1-2, 1985, pp. 99-125.
- Marth, Hildegard, “Space-time in Salvador Elizondo’s *Farabeuf*”, *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 31, no. 1-2, 1989, pp. 103-114.

- Matamoro, Blas, “El apócrifo Salvador Elizondo”, en Revista *Vuelta*, volumen 20, número 241, México, diciembre 1996, pp. 131-131.
- Novoa, Bruce, “Entrevista con Salvador Elizondo”, en Revista *La Palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana*, volumen 16, pp. 51-58, 1975.
- Pafundo, Vanesa, “Salvador Elizondo: una poética de la incesancia”, en http://www.freewebs.com/celehis/actas2004/ponencias/63/1_Pafundo.doc
- Pilar Jiménez Trejo, “*Farabeuf* o el guión para una película mental”, en Revista *Tierra adentro*, número 77, México, 1996, pp.6-10.
- Reina, Claudia, “La escritura maldita en *Farabeuf*”, en <http://www.lamaquinadeltiempo.com/algode/elizondo.htm>
- Reveles, Patricia, “Para una lectura iconotextual de *Farabeuf*, de Salvador Elizondo”, en <http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?article189>
- Robles, José Francisco, “El instante fractal en *Farabeuf*, de Salvador Elizondo”, en http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_simple2/0,1255,CID%253D5917%2526ISID%253D287,00.html
- Rojas Cisternas, Gonzalo, “La memoria y el suplicio fugado en *Farabeuf*, de Salvador Elizondo”, en http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_simple2/0,1255,CID%253D14313%2526ISID%253D512,00.html
- Romero, Rolando, “La estética de Salvador Elizondo”, en Revista *XXIV Congreso: La crítica literaria en Latinoamérica*, Stanford: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 187-193, 1985.
- Romero, Rolando, “Salvador Elizondo: escritura y ausencia del lector”, Revista *La Palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana*, volumen 71, Julio 1989, pp. 117-130
- Sánchez Mejía, Rolando, “Salvador Elizondo o la escritura del placer”, en http://www.iberiasia.org/cultura/r_sanchez2.pdf
- Sánchez Rolón, Elba Esther, “El teatro de espejos en *Farabeuf*, de Salvador Elizondo”, en <http://www.escritos.buap.mx/escr27/sanchezrolon.pdf>

Soler Frost, Pablo, “Don Salvador Elizondo”, en
<http://www.letraslibres.com/index.php?art=5648>

TEXTOS CINEMATOGRAFICOS

12 monos, Terry Gilliam, 1995.

Corre Lola corre, Tom Tykwer, 1998.

El año pasado en Marienbad, Alain Resnais, 1961.

El imperio de los sentidos, Nagisa Oshima, 1976.

El único, James Wong, 2001.

Matrix, Larry y Andy Wachowski, 1999.

Rocco y sus hermanos, Luchino Visconti, 1960.

Senso, Luchino Visconti, 1954.

Si hubiera, Peter Howitt, 1998.