

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MAESTRÍA EN LETRAS

CREACIÓN Y ESCRITURA EN
FARABEUF DE SALVADOR ELIZONDO

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRO EN MAESTRÍA EN LETRAS
(MEXICANAS)

PRESENTA:

DAVID ROBERTO NÚÑEZ RUIZ

TUTOR:

DRA. ANGÉLICA TORNERO SALINAS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

MÉXICO, D.F., MAYO DE 2013



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

De niño quería ser lo que soy de grande; ahora sólo quiero ser lo que fui de niño.

A mi amigo, mi yaya, mi papá, mi mamá, mi hermana. Porque esto, como todo lo que hago, está dedicado a ellos.

A Fernán Acevedo, Tania Baylón, Ricardo Castro, Pepe Córdova, Rodrigo Chamizo, Francisco Goñi, Héctor Laso, Rodrigo Romandía, Verónica Ramos, Sergio Arturo, Pablo y Florencia Ruiz Fischer, Rodrigo Sirvent, por estar, por compartir.

A la Dra. Angélica Tornero, por la paciencia y las sugerencias.

A la Dra. Adriana de Teresa, Dra. Marcela Palma, Dr. Armando Pereira, Dra. Mónica Quijano, Octavio Zaragoza y Rodrigo Visuet por su atenta lectura.

A la UNAM, por todo lo que me ha dado.

Crear una obra es crear un mundo.

Wassily Kandinsky

La verdad de una novela es siempre la lucha que el escritor entabla consigo mismo; con ese y eso que está creando. La composición es simplemente la confusión de las palabras y los hechos; la confusión de esas cosas en el tiempo y el espacio; la confusión que es su propia identidad.

Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*

- ¿Es cierto que usted prepara un libro sobre la tortura?
- Oh, no es exactamente eso – dijo Wong.
- ¿Qué es, entonces?
- En China se tenía un concepto distinto del arte.
- Ya lo sé, todos hemos leído al chino Mirbeau. ¿Es cierto que usted tiene fotos de tortura, tomadas en Pekín en mil novecientos veinte o algo así?
- Oh, no –dijo Wong, sonriendo-. Están muy borrosas, no vale la pena mostrarlas.
- ¿Es cierto que siempre lleva la peor en la cartera?
- Oh, no – dijo Wong.
- ¿Y que la ha mostrado a unas mujeres en un café?
- Insistían tanto – dijo Wong-. Lo peor es que no comprendieron nada.
- A ver – dijo Oliveira, estirando la mano.

Julio Cortázar, *Rayuela*

No temas; es cuestión de un instante...

Salvador Elizondo. *Farabeuf*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO I: EL DETONANTE DE LA ESCRITURA.....	14
CAPÍTULO II: LA CONFORMACIÓN DE UN SUPPLICIO.....	38
CAPÍTULO III: LA ESTRUCTURA DE UN INSTANTE.....	73
CONSIDERACIONES FINALES.....	99
BIBLIOGRAFÍA.....	107

INTRODUCCIÓN

En 1964, Salvador Elizondo publicó su primer libro de relatos *Narda o el verano*, un volumen de temática y calidad disímil que cierra con una ficción magistral: “La historia según Pao Cheng”. En el cuento aflora, desde mi perspectiva, el mejor Elizondo, con un lenguaje preciso, una trama metaficcional, de corte borgeano, y el primer esbozo de las temáticas que abordaría en sus demás obras: el proceso creativo y la aprehensión de la realidad a partir de la lectura. En la narración, Pao Cheng es un filósofo que imagina a un creador que escribe un cuento sobre la historia según Pao Cheng, con una estructura de *myse en abisme* circular, que parte de la escritura y desemboca en uróboros, así lectura y escritura devoran la realidad: “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.” (Elizondo, 2001: 98) Y así la pluma no cede, la lectura no cesa ni el mundo ficticio se esfuma.

Cada obra que leemos nos lleva a realidades alternas, mucho más reales e ilimitadas, que la que habitamos. La literatura nos revela, nos habla sobre nosotros y sobre el acontecer, nos permite ser más que humanos, poseer la totalidad, catalizar el deseo de William Blake en “Auguries of Innocence”: “To see the world in a grain of sand, / and Heaven in a wild flower, / hold infinity in the palm of your hand / and eternity in an hour.”

(Blake, 2003: 54); al poseerla dejamos de habitar la realidad tangible para pertenecer a una ensoñación o, como aclara Maurice Blanchot en *El espacio literario*, al leer “alguien está fascinado, puede decirse que no percibe ningún objeto real, ninguna figura real, porque lo que ve no pertenece al mundo de la realidad sino al medio indeterminado de la fascinación.” (Blanchot, 1992: 26) Leemos, como críticos o descifradores hedonistas, inmersos en realidades ajenas para conocer a profundidad a seres imaginarios, como no ocurre con personas vinculadas o nosotros mismos. A partir de palabras, la literatura nos permite desentrañar la realidad tangencial, palabras que un humano remarcó sobre páginas en blanco, que imaginó y uno recrea. Ese proceso, entre la escritura de significantes y la hoja cargada de significados, conforma a la literatura; por ello, se debe analizar el proceso creativo para entender al escritor y a su obra.

En esta tesis analizaré *Farabeuf* de Salvador Elizondo en la misma senda que Roland Barthes trazó: “En síntesis asumiré (a título provisorio, inciativo) una distinción entre: 1) querer saber cómo se hace *en sí*, según una esencia de conocimiento (=Ciencia); 2) y querer saber cómo se hace para rehacerla, para hacer algo del mismo orden (=Técnica).” (Barthes, 2005: 48) Estudiar la obra no desde el texto en sí mismo sino como creación actualizada en escritura. Entiendo que es un tema movedizo, al que los críticos le han rehuído durante las últimas décadas, pero, como declara Henry James, “es de la ejecución de lo que estamos hablando, ya que ese es el único punto de la novela susceptible de discusión.” (James, 2001: 23) Conocer el proceso de creación, en el que está contenida también la escritura permite dilucidar los mecanismos que gestan una obra irrepetible en su concreción.

Escogí *Farabeuf* para analizar el proceso de creación de Salvador Elizondo no por ser su obra maestra, y la más popular, sino porque de los géneros que exploró a través de la escritura¹, en esta novela disímil se puede analizar su realización moderna² porque en ella se erige un relato y un discurso aprehensibles.

La literatura de Elizondo evolucionaría hacia la concreción en torno a la palabra, a la escritura. Es decir, transitó por otros estilos y estructuras, desde la metatextualidad de *El hipogeo secreto* –novela interesante en dinámica pero desprovista de personajes aprehensibles o un argumento que pueda ser esquematizado- hasta *Elsinore*, donde se despoja de los artificios para relatar una historia de aprendizaje. Sin embargo, Elizondo siempre consideró que llegó a su punto máximo en *El grafógrafo*, no como ambición literaria “porque es un texto terminal. Yo ya no podía escribir después de eso.” (Quemain: pant. 4), por ello tuvo que virar, en esa dirección sólo podía concretarse en el silencio.

En su primera novela, realista con relato deformado y un discurso vanguardista, Elizondo recurre al acto creativo, a la reformulación de la realidad a partir de la palabra, y clarifica el proceso de creación elizondeano; en *Farabeuf* podemos observar el proceso que va más allá de la escritura en sí. Lo que pertenece al terreno del autor, a ese ser, conformado por el escritor, enfrascado en la creación, en la conformación de un material ambiguo que se imprimirá en gráficas. Como aclara Blanchot, “la tarea del artista es indagar

¹ Adolfo Castañón, en “Las ficciones de Salvador Elizondo”, divide la obra elizondiana en cuatro conjuntos: Visiones especulaciones, máquinas y ensayos. Entre más de una veintena de libros destacan *Narda o el Verano* (1966), *El hipogeo secreto* (1968), *El retrato de Zoé y otras mentiras* (1969), *Cuaderno de escritura* (1969), *Camera lucida* (1983), entre otros.

² Hace cincuenta años se partía de que la modernidad “Es el estilo universal. Querer ser moderno parece locura: estamos condenados a serlo, ya que el futuro y el pasado nos están vedados. Pero la modernidad no consiste en resignarse a vivir este ahora fantasma que llamamos siglo XX. La modernidad es una decisión de, un deseo de no ser como los que nos antecedieron y un querer ser el comienzo de otro tiempo.” (Paz, 2008: 5) Durante la modernidad la distinción entre los elementos narrativos del relato y discurso -excluyo experimentos o ejercicios no narrativos-, permanecían inalienables. El uso del narrador, personajes, tiempo y espacio se mantenían, eran los mecanismos con los que se relataba.

en la profundidad abierta del poema, lo que lo origina, el extraño movimiento que va de la obra hacia el origen de la obra, la obra misma convertida en la inquieta e infinita búsqueda de su fuente: una mirada sobre sí misma”. (Blanchot *apud* Cuevas, 2004: 165)

A Elizondo le es tan importante el proceso creativo que en sus diarios de 1966 plantea: “Idea para una novela: Una novela que se llamará *Teoría de la novela* y que tratará de la teoría de la novela, ilustrada con ejemplos de una novela que se está haciendo. Nota: esta pudiera ser la obsesión que necesito.” (Elizondo, 2008d: 61)³ Solo a partir de cuestionarse el proceso de creación puede entenderse a sí mismo y reconocerse en la palabra. De esa forma se cumple lo que Salvador Elizondo estipula: “La verdad de una novela es siempre la lucha que el escritor entabla consigo mismo; con ese y eso que está creando. La composición es simplemente la confusión de las palabras y los hechos.” (Elizondo, 2000a: 47)

Es fundamental, para entender el proceso creativo, partir de que todo escritor es, antes, un lector, pero no simultáneo, ya que ser lector nulifica al artífice. El hombre que se sumerge en la lectura y encuentra respuestas será sólo descifrador; el que busque temas y tratamientos no reflejados en los libros que conoce se convertirá en un creador. Puede ser lector pasivo, el que vive en ensoñaciones silenciosas, o artífice, el que trasciende la palabra y rompe con la idea de Alexander Pope: “forever reading, never to be read”⁴. El creador compone, transmuta la blancura en grafía y al escribir se priva de la distancia lectora; asimismo, cuando lee se despoja de su esencia de autor para convertirse sólo en

³ En torno de esta obsesión escribió *El hipogeo secreto*, donde mezcla una historia confusa con una teoría literaria un poco arbitraria, en una de sus obras más celebradas pero menos acabada, ya sea por el estilo descuidado (cumpliendo la aseveración de Gustavo Sáinz, secundada por Octavio Paz en “Signo y garabato” de que Elizondo no escribe con puntualidad estilística ante una inteligencia desaforada) o la multitextualidad que se pierde en sí.

⁴ “Siempre leyendo, para nunca ser leído”.

lector, así sea de su propia obra. Recordemos que cada lector es intérprete de una obra, altera los elementos que el autor plantea, con sus preconcepciones, y simboliza las palabras en un sentido único -de su lectura individual, más allá de la dimensión social de la interpretación- e irreplicable.

De igual forma, al escritor el producto le es ajeno. La obra pertenece a sí misma. El autor sólo tiene correspondencia con su entramado. Novalis declaró que el creador es dueño de su obra mientras la compone. Se instaura como autor al revelársele la idea y el texto deja de vincularle en el momento de corregir, cuando observa, con la distancia que debe autogenerar, al texto como un ente ajeno, redactado por otro; en ese momento, las palabras ya no le pertenecen, son del papel, del lector, pero no de él como artífice. Entre la hoja en blanco y la obra se construye el autor⁵ y se conforma la labor creativa; sobre ello versa esta tesis.

Es fundamental aclarar la diferencia entre escritor y autor. El escritor es el ser de carne y hueso que se sienta todas las tardes frente a la hoja en blanco y redacta caracteres; ese ser no nos importa. El autor es el ente literario conformado por el escritor, el que toma las decisiones; me refiero al autor implícito.⁶ Soy consciente de que el escritor busca generar una imagen de sí a partir de sus palabras y de que ficcionaliza de forma constante y consciente, pero también creo que, a lo largo de sus declaraciones, en entrevistas y ensayos,

⁵ En adelante, cuando me refiera al escritor, autor, creador (por agilidad léxica no sinonimia académica) será el ser que se concibe a partir de la escritura; es decir, el autor implícito. Este sólo existe cuando crea, no al ser de carne y hueso.

⁶ Wayne Booth en *La retórica de la ficción* define al autor implícito como una creación del escritor: “Cuando escribe no crea simplemente un ‘hombre en general’, ideal, impersonal, sino también una versión implícita de sí mismo que es diferente de los autores implícitos que encontramos en las obras de otros. [...] El autor implícito erige consciente o inconscientemente, lo que leemos; le consideramos como una versión creada, literaria, ideal, del hombre real; es el resumen de sus propias elecciones.” (Booth, 1978: 66-70)

puntualiza las estrategias que siguió para conformar una obra. Como determina Salvador Elizondo: “Lo que digo no son mentiras, son explicaciones alternas. Han pasado 30 años de *Farabeuf*. Cuando lo publiqué, intenté explicármelo aunque no es fácil que uno explique teóricamente su propia producción en el momento mismo en que se genera, es una limitación de época, diría. Las teorías las descubre uno a posteriori.” (Quemain: pant. 3)

Farabeuf se debate entre la memoria y el palimpsesto a partir de la fotografía -vaso comunicante entre el motivo, el argumento y la estructura que conforman el libro. Sobre la imagen se erige la novela y por ende, es el hilo sobre el que podemos transitar, como despojo de Ariadna, para entender el proceso creativo de Elizondo.

Para comprender el proceso creativo en el sentido referido, tomaré como punto de partida las dos fases que Mario Vargas Llosa desarrolla en su ensayo *García Márquez: Historia de un deicidio*. En la primera etapa conforma la vocación del escritor como suplantador de realidad y la elección de los temas, elementos regidos por el inconsciente y la ausencia de decisión, lo que popularizó con el término de “demonios”. En la segunda etapa, el artista se aboca a la “conformación artística de los materiales o temas producto de su elección.” (Pereira, 1995: 20), el elemento consciente se posiciona, así como la voluntad, y se determina la forma, es decir, la trama, la estructura y el estilo.

Para el novelista peruano, la distancia entre las fases va más allá de la vinculación, “es precisamente en este dominio –el del lenguaje y el orden de una ficción- en el que se decide su victoria o su fracaso como suplantador de Dios.” (Vargas Llosa, 1973: 101) Y estas dos fases, con las cuales concuerdo, se delimitan a la par, sin eficacia, ya que “las dos fases de este proceso, separables en el análisis crítico, no lo son de ninguna manera en la praxis

creadora.” (Pereira, 1995: 99) En esta tesis, planteo cinco fases que no se contraponen con la idea de Vargas Llosa, sino que la amplían. Esta propuesta parte de los aspectos que, me parece, guían a los creadores en su proceso.

Postula que las cinco fases del proceso creativo son: el impulso, las causas que llevan al escritor a suplantar su realidad con palabras; la gestación, la forma en que un detonante se materializa en obsesión y origina la idea que se plasmará en escrito; la conformación de la trama, el soporte en el que se desarrollan la historia y los personajes; la construcción, la manera en que el escritor estructura los materiales, y la escritura, la resolución de las fases anteriores en palabras delimitadas por el estilo. El proceso de lectura –externo o del autor (corrección)- no forman parte de la creación, y por ello no serán analizados.

Las primeras cuatro fases se estructuran en torno de la conformación de la obra y las analizaré de manera particular. En cuanto a la última fase, la escritura, no será abordada de forma exhaustiva, porque he considerado conveniente, exclusivamente en este punto, retomar aspectos de los estudios realizados por críticos especializados.⁷ A partir de estas consideraciones, se desarrollarán las cuatro fases y, a la vez, en ellas se hablará de la escritura. Todos los textos narrativos cumplen estas cinco fases. Aunque analice el proceso

⁷ Vid. Curley, Dermot F. (2008): *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*. De Teresa, Adriana (1996): *Farabeuf: escritura e imagen*. Jara, René (1982): *Farabeuf*. Rosas, Patricia y Lourdes Madrid (1982): *Las torturas de la imaginación*. Cuevas Velasco, Norma Angélica (2004): *El espacio poético en la narrativa: de los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo*. Lizardo Méndez, Gonzalo (2005): *La poética de la transgresión en la narrativa de Salvador Elizondo*. Gutiérrez de Velasco Romo, Luz Elena (1984) *La escritura de la amputación o la amputación de la escritura. Análisis de Farabeuf o la crónica de un instante y una selección de cuentos de Salvador Elizondo*.

de creación a partir de una obra en particular, en este caso *Farabeuf*, creo que el proceso de creación tiene un orden interno tan firme que se universaliza.⁸

En el primer capítulo analizaré la vocación, entendida como razones arquetípicas que descartan la elección consciente o libre que desembocan en la concreción del deseo escritural en el texto pues “no existe la vocación en abstracto: se siente la necesidad de escribir *sobre algo*; esto es, la vocación se presenta siempre encarnada en un tema.” (Pereira, 1995: 23) Exploraré, a la par, el origen de *Farabeuf*, cómo emergió el tema de esta obra y cómo se implantó en la mente del escritor. Para ello, retomaré aspectos contextuales del proceso de creación, así como elementos del texto en sí. El proceso de inspiración en *Farabeuf* es célebre. En 1961, Georges Bataille publica *Las lágrimas de Eros*, obra en la que analizó el vínculo entre erotismo y muerte, respaldado por un estudio iconográfico sorprendente. En el aparatado final, Bataille muestra una fotografía de la tortura china, conocida como Leng T’ ché o de los cien pedazos. En ella, un hombre es descuartizado. La imagen es brutal, tanto que Salvador Elizondo queda prendado de la fotografía. El escritor dice al respecto: “un hecho que en resumidas cuentas fue el origen de una obra que emprendí algunos meses después y que se vería publicada con el título de *Farabeuf o la crónica de un instante*”. (Elizondo, 2000b: 56)

Algunos teóricos han aseverado que *Farabeuf* no trata de nada, lo que es una falacia. Toda obra habla de algo. Así, en el segundo capítulo analizaré la conformación de la obra, “el proceso que debe tener lugar entre el germen de una narración y la preparación detallada de un argumento. [...] La idea tiene que ampliarse con personajes, con un marco,

⁸ En el doctorado analizaré estas fases en un corpus mayor, diacrónico, con el fin de demostrar de forma general lo planteado en esta tesis.

con un ambiente.” (Highsmith, 1987: 40) Por ello, analizaré los elementos que componen la trama: la historia que cuenta y los personajes que interactúan.

En la tercera sección examino la construcción de la obra, la estructura. A partir y entorno de la fotografía, Elizondo arma su novela crucial. Así como la fotografía es el eje temático, también es estructural. La obra está desmembrada en pequeños bloques de sentido, como la víctima, y, símil de la imagen, el tiempo está detenido en un instante activo, pues la fotografía es la concreción del gesto instantáneo en contemplación eterna. Es, como propuso el editor Joaquín Díez-Canedo, la crónica de un instante. Además, cuando Elizondo logra que la fotografía no mute en vocablos sino que las palabras se refracten como imagen genera indeterminación, hibridación, polivalencia, y funciones lúdicas de experimentación.

Elizondo, sin ser un teórico, conformó su poética en torno a la escritura y el proceso creativo. En *Los narradores ante el público* entabla su “ideología literaria”: “la literatura es simplemente la actividad mediante la que se transcribe el mundo de las formas y el mundo de las ideas; el mundo de la realidad y el mundo de la Idea, a términos de lenguaje.” (Elizondo, 1967: 157) Analizar ese proceso, que convierte y conforma al mundo real en idea y se concretiza en escritura, es el objetivo de esta tesis.

CAPÍTULO I

EL DETONANTE DE LA ESCRITURA

Salvador Elizondo fue escritor porque no podía ser otra cosa. Ser artista era su designio; la palabra su talento. Intentó reaprehender la realidad a partir de la pintura, pero los trazos burdos y su deseo por trascender lo orillaron a pintar como *hobbie*, enmarcando párrafos en sus diarios; después abogó por el cine, pero el fracaso estilístico y narrativo de su cortometraje *Apocalypse 1900* (1965) lo llevó a abandonar esta disciplina como realización para aprovecharla como inspiración. “Intenté hacer cine, fracasé, y con los conocimientos que había adquirido asumí de modo exclusivo la literatura. [...] Pasé de la pintura al cine, y habiendo fracasado en ambas llegué a la literatura.” (Sánchez Ambriz, 2000: 8) Lo anterior es cierto pero no exacto, en sus diarios de juventud Elizondo habla de sus pasiones, de sus lecturas y, de forma recurrente, de textos que redactaba –en particular poesía– los cuáles lo embriagaron en creación, pero no en resultado. Elizondo siempre fue un escritor, sólo necesitó tiempo para darse cuenta de que su forma de expresarse era a partir de la palabra, lo que se convirtió en su credo. El lenguaje como motor, la escritura como sentido.

Contrario a lo que Gorgias de Leontino postulaba (nada existe, si existiera sería incognoscible y si pudiera conocerse sería imposible expresarlo por medio del lenguaje a otro hombre), Salvador Elizondo se sumerge en un remedo del célebre “cogito ergo sum”, para brindarle identidad y realidad a su entorno a partir de la palabra, donde “sólo existe una forma real, concreta, del pensamiento: la escritura. La escritura es la única prueba de que pienso, ergo, de que soy. Si no fuera por la escritura yo podría pensar que el pensamiento mismo que concibe la realidad del mundo como una ilusión y como una mentira es, él mismo, una ilusión, una mentira.” (Elizondo, 1972:) El autor plantea en torno de la escritura no sólo su directriz vocacional sino también su estilo.

Elizondo decidió materializarse en grafía: él es escritura, el pensamiento es escritura, la realidad es escritura. Por ello, los textos literarios que desarrolló versaron sobre el ser del hombre: el lenguaje, al que estamos atados no en representatividad sino en gracia, pues el lenguaje nos conforma como humanos, nos separa de la animalidad y nos metaforiza. Pero, a la par que nos separa, el lenguaje nos une con el exterior,⁹ nos permite interactuar con el mundo, nombrar objetos y poseerlos, así como entablar el diálogo más profundo, el interno. A partir del lenguaje se conforma la identidad, pues “el poema nos revela lo que somos y nos invita a ser eso que somos.” (Paz, 1994: 67) El lenguaje es el símbolo que lo ha hecho hombre, en palabras de Lacan (Lacan, 1995: 265). Por ello no es desatinado decir que Elizondo es lenguaje, que todos lo somos. El autor dice: “El escritor se nutre de la palabra,

⁹ Como aclara Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*:

Así pues, consiste en referir el lenguaje al lenguaje; en restituir la gran planicie uniforme de las palabras y de las cosas. Hacer hablar a todo.[...] Se habla a partir de una escritura que forma parte del mundo; se habla al infinito de ella y cada uno de sus signos se convierte a su vez en escritura para nuevos discursos; pero cada discurso se dirige a esta escritura primigenia cuyo retorno promete y desplaza al mismo tiempo. (Foucault, 1979: 48)

conquista mediante la palabra, medra en la palabra, *es* con la palabra. No concibe nada más allá del vocablo.” (Elizondo, 1967: 166)

Como todo paradigma que no anula la dialéctica de la concordancia-discordancia, la búsqueda de la pureza del lenguaje, no en el sentido de estilizado sino de primigenio, sagrado, hace de la obra de Elizondo un modelo hermético, un rito hipnótico al que sólo los iniciados –en el sentido de secta elegida que suscribe Octavio Paz en *El arco y la lira*– pueden acceder de forma subrepticia. Por eso, los críticos han considerado a *Farabeuf* una novela para escritores.

La artificialidad literaria de Elizondo radica en el mecanicismo de su prosa que a la vez conserva la pureza del lenguaje.¹⁰ Esa búsqueda de transformar a la realidad en signos lingüísticos, subjetivándola, transforma los procedimientos narrativos y se adentra en el *pathos* del escritor, en su búsqueda perenne y en las relaciones que se generan a través de la escritura.

En 1971, Margo Glantz publicó un estudio crítico donde denomina a los dos ejes literarios de la época como “la onda”, narrativa *pop* sin gran valor estético, en contraposición a la “generación de la escritura” – grupo de artífices, no sólo escritores,¹¹

¹⁰ Búsqueda que lo emparentó con la “Nueva Novela” o antinovela, fue una corriente francesa que tuvo como representantes a Robbe-Grillet, Natalie Saurrete, Claude Simon y Michel Butor, y que buscaban romper con la novela psicológica, enfocándose en la realidad objetiva. Algunos críticos denostaron que las similitudes teóricas con el “nouveau roman” eran más que influencia, un pastiche. Elizondo renegó de copiar sistemas y se enfocó más en una búsqueda de la autenticidad léxica en el metalenguaje que en la hiperrealidad de sus símiles franceses.

¹¹ Elizondo siempre negó pertenecer a un grupo:

Históricamente sí. A mí me tocó surgir a la literatura cuando había menos que ahora. Nací en 1932 y hay varios escritores mexicanos, algunos de ellos amigos míos, que nacieron también en esa fecha. Pero no hay movimientos literarios, no puede haberlos. [...] Aunque hay quienes participan de la idea de todos afuera juntos, otros, todos adentro, solos. No me considero parte de una generación

que nacerían en la década de los treinta, principalmente en 1932- que durante los años sesenta se consolidó como grupo o bloque, tanto que sus detractores los llamaron *La mafia*, pues en sólo un lustro acapararon los puestos claves de irradiación cultural y crearon las obras narrativas más importantes de la década, en nuestro país.

Margo Glantz denominó a este conjunto de autores, “generación de la escritura” aludiendo a la relación de Elizondo con las palabras. Además de este calificativo, la generación de los treinta ostenta varios nombres;¹² amalgama diversas corrientes estéticas y orígenes, pero los une, además de una edad y una amistad que se cohesionó en torno a Jaime García Terrés¹³, una visión estética tan amplia e incluyente que reunió a un grupo heterogéneo¹⁴ de creadores, unidos en torno al arte, la crítica y la promoción de la cultura.

porque no hay ningún otro escritor que se asimile a mi forma de ser, ni tengo discípulos. (Quemain: pant. 1)

Entre los considerados miembros de la generación destacan los escritores Juan Vicente Melo, Salvador Elizondo, Tomás Segovia, Juan García Ponce, Inés Arredondo, Sergio Galindo, José de La Colina, entre otros artistas que dominaron las artes plásticas (Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Alberto Gironella, Vicente Rojo) o las escénicas (Juan José Gurrola).

¹² Generación de Medio Siglo: expresión acuñada por el historiador Wigberto Jiménez Moreno y difundida por Enrique Krauze- por la revista *Medio Siglo* (1953-1957) de la Facultad de Derecho de la UNAM; la mayoría de sus miembros renegó de dicho término pues no todos publicaron en esa revista. Generación de Casa del Lago: erigieron la Casa Universitaria como centro de concreción y difusión del grupo. Tanto en las etapas de Juan José Arreola (1959-1961) y Tomás Segovia (1961-1963), como durante la dirección de Juan Vicente Melo (1963-1965), una de las épocas más ilustres en la historia cultural de México. Grupo de la Revista Mexicana de Literatura: en las tres épocas de la revista publicaron sus pininos la mayoría de ellos. La revista fue dirigida por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo (1955-1958), Tomás Segovia y Antonio Alatorre, y después con García Ponce sustituyendo a Alatorre (1959-1962) y como director único hasta el fin de la publicación en 1965. El grupo se conformó en torno a esta publicación, Cuadernos del Viento de Huberto Batis y Carlos Valdés, S. Nob comandado por Salvador Elizondo, y a los suplementos culturales - dirigidos por Fernando Benítez, de 1959 a 1972- “México en la Cultura” del periódico *Novedades* y “La Cultura en México” de la revista *Siempre!*

¹³ Además de escritor y miembro de “Contemporáneos”, García Terrés fue director de Difusión Cultural de la UNAM y el gran promotor que llama a los jóvenes escritores a comandar las diferentes secciones: Juan Vicente en La Casa del Lago, Gurrola y García Ponce en *Poesía en Voz Alta*, Batis en la Dirección General de Publicaciones y en la Imprenta Universitaria, De la Colina y García Ponce en *Difusión* y en la *Revista de la Universidad*, Inés Arredondo en Dirección de Prensa, entre otros cargos. Todos rotaron en torno a Terrés hasta que García Cantú rompió con la era gloriosa en la difusión cultural de México.

¹⁴ Tan heterogéneo que aún no se ha delimitado quiénes son sus integrantes, yendo desde la visión intimista de Inés Arredondo que consideraba que sólo Melo, Batis, De la Colina y ella conformaban el grupo; hasta críticos que reúnen más de treinta miembros en los que se incluyen a Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco,

Comparten elementos que los cohesionarían: la búsqueda cosmopolita del arte, indagando en autores que eran desconocidos o prohibidos, como Mann, Miller, Sade, Klossowski, Bataille, Musil, Rilke, Celine, entre muchos más; una estética con vértices colindantes en interdisciplina intelectual;¹⁵ un rompimiento estructural, basado en las ideas de la *Nouveau Roman*, por medio del uso de un narrador múltiple y en ocasiones difuso, con personajes indimensionales, una fragmentación temporal y espacial, una trama indefinida o inexistente, la circularidad de los textos y la escritura como fin más que medio, entre otros. Además, prefirieron temas y tratamientos inéditos, en la época, como el alcoholismo, el erotismo salvaje, la crueldad y el mal como símbolos de la beldad. Así como la búsqueda del amor y la realidad a través de la otredad. Ello aunado a un desdén por la realidad y el enfoque social en el arte; conformaron su mundo en torno a un ascetismo literario, ya que, como declaró Elizondo: “Nunca me interesó la civilización humana ni esas cosas. Lo aborrezco. De la puerta para afuera el mundo no me interesa ni para hacer nada en él.” (Espinosa, 2005: 2)

Durante los dos años en los que Elizondo escribe y publica *Farabeuf*, sus coetáneos crean: *Imagen primera* y *La noche*, de Juan García Ponce (1963, Universidad Veracruzana y Era, respectivamente). En 1964, *Figura de paja*, de García Ponce, y *Fin de semana*, de Melo (ambos en Era); y en 1965, *Cruce de caminos*, de García Ponce (Universidad Veracruzana); *La señal*, de Inés Arredondo (Era); *Infierno de todos*, de Sergio Pitó (Universidad Veracruzana). Al siguiente año, una colección de autobiografías de los

Julieta Campos, Elena Poniatowska, Sergio Fernández, Carlos Becerra, Juan Soriano, Héctor Mendoza, entre otros.

¹⁵ Para ejemplificar, se pueden leer las críticas de Elizondo (*Luchino Visconti*, 1963) y De la Colina (*El cine italiano*, 1962) sobre cine, García Ponce (*Nueve pintores mexicanos*, 1968) con la pintura y Melo (*Notas sin música*, 1990) en torno a la música.

miembros, *Nuevos escritores mexicanos presentados por sí mismos* (Empresas Editoriales y Joaquín Mortiz), los unificaría como bloque.¹⁶

Estos escritores fueron denostados por su purismo y estética cosmopolita, pero esa lucha por las palabras precisas los unificó como escritores totales -principalmente al autor de *Farabeuf*-, no en el sentido de que buscaran la novela total, en el sentido decimonónico de plantear una realidad en toda su complejidad, sino que seguían la idea flaubertiana de que una obra tenía que ser perfecta, calibrada y acabada en sí, a partir y por medio de las palabras:

La novela de la escritura se constituye como forma novelística en la que todo elemento de la ficción se vuelca hacia el propio acto de escribir; constituye narraciones que no pueden ser pensadas en un plano diferente al de su propia fabricación y puesta en marcha. El discurso remite incesantemente a sí mismo, exhibe una y otra vez su mera condición verbal y subraya obsesivamente su imposibilidad de ir más allá de las palabras que lo tejen. (Becerra, 2000: 17)

El acto de narrar el proceso escritural y la relación de dominio/sumisión con el lenguaje son los temas que persiguieron a Elizondo durante toda su vida. La necesidad por aprehender el lenguaje fue el “demonio” que lo persiguió durante cinco décadas, y al que trató de subyugar. La escritura es Elizondo, como determina en “Anoche”: “Soy un cuerpo que escribe”. (Elizondo, 2001: 28)

¹⁶ Como aclara Juan Vicente Melo en su *Autobiografía*: “Esta generación ha alcanzado una visión crítica, un deseo de rigor, una voluntad de claridad, una necesaria revisión de valores, que nos han permitido una firme actitud ante la literatura, las otras artes y los demás autores.” (Melo, 1966: 96)

Las razones personales de la vocación varían, como la personalidad de los creadores. García Márquez aclara que escribe para que sus amigos lo quieran, Jacques Borel asegura que “si escribo, lo hago también, puede que sobre todo, para no ser un extraño”. (Bourneuff, 1975: 239) Razones de identificación y aceptación con uno mismo o con el entorno. En cambio, Ernest Hemingway determina que las razones para escribir atañen a una causa más pura, interna e intrínseca a la escritura, por el placer que genera, apabullante, hasta nublar a la realidad. “Recuerdo cómo ocurrieron todas esas cosas y los lugares donde vivíamos y los tiempos buenos y malos que tuvimos ese año. Pero más vívidamente recuerdo la vida en el libro y la creación de cuanto en él ocurría cada día. Al crear el campo, la gente y las cosas que ocurrían, me sentía más feliz que nunca.” (Baker, 1974: 112) En escribir está la recompensa para estos autores. Unos, como los místicos o los románticos, buscan fuera de sí los dividendos, que pueden ir desde la trascendencia a partir de la creación hasta encontrar la totalidad inmersa en las letras. Otra estirpe desea la concreción de sí mismo a través de la palabra, como Clarice Lispector quien determina, “escribir es intentar entender, es procurar reproducir lo irreproducible, es sentir hasta el final el sentimiento que se quedaría en algo solamente vago y sofocante.” (Lispector, 1988: 192)

Aun si los “demonios” fueran aprehensibles, el “motor original” es incierto, por ello no me sujeto a la vocación en el sentido estricto del llamado destinal. Estas razones personales, que van más allá del génesis vocacional, permiten al creador continuar enfrentándose a la

pagina en blanco; son tan importantes como las cuatro razones arquetípicas¹⁷ que, considero, rigen y desembocan en la escritura y que comparten todos los escritores: la conformación del yo a partir de la creación, el poder reestructurar o rehuir de una realidad insolvente, trascender la vida a través de la escritura y suplantar a la divinidad. Con ellas, el creador busca o consigue, si tiene éxito en su empresa, ser más que un hombre, y a la par arrastra a otro a olvidar su mundo para poblar uno de letras.

En la mitología griega, Narciso muere al conocerse al fondo de un estanque, es la búsqueda de apropiación del ser lo que lo orilla a la muerte. En el momento en que se reconoce en el espejo, el individuo se sumerge en las profundidades de la mente y sale renovado, consciente de que, como repetía Jonathan Swift, incansable, loco, ciego y al borde de la muerte, *soy lo que soy*. Esas aguas del Leteo son la hoja en blanco. El escritor se re-conoce en sus creaciones, pero las obras no se reconocen en su creador, pues, como apunta Salvador Elizondo, “personalidad y literatura tienen poco que ver entre sí y es en esa diferencia en donde nace la pregunta acerca de la identidad del autor y la obra; pregunta plagada de resonancias críticas, desventajosa para el único que puede hacérsela a sí mismo, pregunta por la que queda puesta en cuestión la relación, probablemente de abismo, que hay entre el escritor y su obra.” (Quemain: pant. 3)

Elizondo se conoce en la escritura pero no se revela a través de ella, se oculta. Tergiversa su realidad, sus vivencias y deseos, con fines estéticos. Corrompiendo la frase de Gabriel García Márquez: “la vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla” (García Márquez, 2003: 12), Elizondo altera su biografía

¹⁷ En “El sombrero en la cama”, Elizondo une estas dos vertientes: el destino inmodificable, pero con la posibilidad abierta de evitarlo, y la relación arquetípica, en el sentido jungiano, que funge como alianza en torno a significados ulteriores. (Elizondo, 2011: 26)

para convertirla en literatura, pues sólo a partir de las palabras cobra sentido. Claro ejemplo es su *Autobiografía precoz*, donde tergiversa hechos, como haber bebido en un bar neoyorquino con William Burroughs o golpeado a su mujer a las afuera del hospital psiquiátrico, para conformar la imagen del escritor maldito que admiraba en Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, entre otros. O más allá cuando inventa a una pareja, Silvia, quien reúne elementos dispares de las mujeres que lo acompañaron en su juventud. Como aclara Paulina Lavista, Silvia es una mezcla de Michelle Albán, su primera esposa con la que tuvo dos hijas; Pilar y Pina Pellicer; Silvia, el personaje que Anita Ekberg recrea en *La dolce vita*, y una desconocida que una vez Salvador escuchó tocar el piano. (Barrientos, 2011: 82)

Elizondo reconstruye su vida para pertenecer a sus obras. Como aclara Wayne Booth: “Por cierto que parece como si, al escribir, algunos novelistas estuvieran descubriéndose o creándose a sí mismos.” (Booth, 1978: 66) El autor no cuenta de forma terapéutica sino estética, por lo que confundir la verosimilitud de sus diarios con veracidad es, me parece, un error. Al igual tomar la *Autobiografía precoz* como relato indiscutible, hasta el grado de asombrarse por una franqueza que raya en acto confesional, sin notar que los fines estéticos relegan la veracidad del texto autobiográfico.¹⁸

Como el escritor no se reconoce a partir de sus vivencias o de su entorno se convierte en suplantador de una realidad que le incomoda. La causa es que la realidad no colma los

¹⁸ Aun así, utilizaré la autobiografía como cierta, pues los elementos vivenciales no importan en esta tesis, lo que se busca es, como declaró Elizondo en “Los narradores frente al público”: “hace poco tiempo publiqué una pequeña autobiografía en la que yo creo que, en cierta medida, cuando menos, he puesto todas aquellas cosas de mi vida personal que he considerado han sido importantes en la búsqueda y encuentro de mi vocación como escritor” (Elizondo: 1967: 155).

deseos primarios y busca satisfacerlos en otra parte, en otra vida, pues “al crear, se parte siempre de una carencia original.” (Pereira, 1995: 34) Suplantar la realidad es imperativo en la concreción como escritor, aunque ello lo aleje de la esencia de la vida.

La realidad es inalterable, la vida es lo que es, a menos de que el creador se despoje de sí para convertirse en deicida, en término vargallosiano. Pero ¿para qué recrear nuevas realidades si la que habitamos nos supera? Como aclara Mario Vargas Llosa:

Creo que el novelista es ante todo aquel que no está satisfecho con la realidad, aquel hombre que tiene con el mundo una relación viciada, un hombre que por algún razón, en determinado momento de su vida, ha sentido que surgía entre él y la realidad una especie de desacuerdo, de incompatibilidad. Si estuviera satisfecho, si se sintiera reconciliado con el mundo, si la realidad lo colmara, es evidente que no intentaría esa empresa de crear nuevas realidades, de crear realidades imaginarias y ficticias. (Vargas Llosa, 2002: 20)

Tratando de conformar un puente entre realidades, Elizondo se decanta por el lenguaje, y de forma paulatina, como aclaró en varias entrevistas, se desinteresa por la realidad, hasta serle indiferente lo que ocurriera detrás de los muros de su casa, pues, “La realidad exterior me parece menos rica tanto en experiencias negativas o positivas, mucho más ricas en la realidad interior; en la realidad exterior la experiencia muchas veces se detiene ante el otro personaje que participa.” (Castañón, 2006: 55) Al crear, no sólo maximiza, sino suplanta la realidad por una multiplicidad de realidades, de experiencias tangenciales. Sólo al final de

su vida, después de que lo operaran de cáncer en el maxilar, Elizondo aseguró que la realidad podría tener matices mucho más fuertes que la experiencia interior¹⁹.

Elizondo, como Borges, vivió inmerso en palabras y no buscaba romper con la realidad reconstruyendo otra sino reconformarla a partir de las palabras para concederle sentido, pues dice Elizondo, “entendí que la cuestión dejaba de ser un dilema y que se convertía en un mito interior sin más valor que el de la posibilidad que me proponía tan imperiosamente de sublimarlo en la escritura” (Elizondo, 2001: 91) Por ello, renuncia a la idea de la literatura como un reflejo vital por una vida como reflejo literario. Al igual que Borges, que escribió: "yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica." (Borges, 2005: 34) El autor sobrevive en las palabras, es inmortal.

La trascendencia contradice la única certeza que tiene el hombre: su muerte. Luchamos por vivir, con la convicción de que la vida es muerte. En el momento en que el hombre asume su muerte rompe el vínculo con la inmediatez vital, y sacraliza sus acciones, dotando a la vida de un sentido inmortal. El fin es encontrar esa senda hierática. Y es que, como devela el narrador de *El hipogeo secreto*, “todo acto secreto expresa una aspiración de muerte y la máxima generosidad de la realidad es cuando nos revela el significado de un misterio.” (Elizondo, 2000a: 39) La única forma de revelar esa verdad y rebelarse, para un escritor, es a partir de la escritura, el mayor acto secreto, donde sólo confluye el creador y su creación: sobrevivir a la propia muerte a través de sus constructos. Por ello, la creación se justifica en la obra del artista no en la vida. Como aclara Borges: “lo importante es la

¹⁹ En entrevista, declaró: “porque siento que eso de *Farabeuf* fue un divertimento, echar relajo, una vacilada en comparación con lo que me hicieron (en la intervención quirúrgica). Nunca me imaginé que iba a ser personaje de mi propio libro, porque me parecía descabellado y desmedido”. (Montaño: pant. 1)

inmortalidad. Esa inmortalidad que se logra en las obras, en la memoria que uno deja en los otros.” (Borges, 2000: 40) Es en la conformación de una nueva realidad en la que se abole el tiempo, y con ello la muerte, así como la vida. Pues a partir de la literatura “Tú aspiras a la sabiduría –dice, luego señala a Mía-; ella a la inmortalidad.” (Elizondo, 2000a: 80)

En la trascendencia y la creación de mundos, el escritor aspira a dos conceptos inhumanos: la inmortalidad y la divinización. Ambos se concretan a partir del texto y su legado.

La causa para escribir puede ser personal, pero la finalidad de todos los escritores, que aspiran a ser poseedores de un lenguaje absoluto, es común. Como aclara Cyril Connolly en *La tumba sin sosiego*, “cuantos más libros leemos, mejor advertimos que la función genuina de un escritor es producir una obra maestra y que ninguna otra finalidad tiene la menor importancia.” (Connolly, 1995: 9) Esta idea es compartida por Elizondo y la remeda: “El ideal artístico, para mí, es la creación de una obra maestra, y si no de una obra clásica. Es decir, de una obra en la que esté contenido su arquetipo.” (Elizondo, 1967: 159), como *Farabeuf*.

La vocación del escritor se erige en su primera obra, a partir del momento en que el deseo de escribir se materializa. Para poder comprender el proceso en el que se conforma el autor, tenemos que entender el vínculo entre la vocación y la conformación de un tema, procesos ineludibles, como declara Vargas Llosa. Por ello, “la única manera de averiguar el origen de esa vocación es un riguroso enfrentamiento entre la vida y la obra: la revelación está en los puntos en que ambas se confunden. El *por qué* escribe un novelista está visceralmente mezclado con el *sobre qué* escribe.” (Vargas Llosa, 1971: 87)

El proceso de creación comienza cuando la vocación se materializa. En el caso de Elizondo el tema se desprende de una fotografía. El escritor se enfrenta a una imagen que le ofrecerá los elementos para contar: “Esa imagen se fijó en mi mente a partir del momento en que la vi, con tanta fuerza y tanta angustia, que a la vez que el sólo mirarla me iba dando la pauta casi automática para tramar en torno a su representación una historia, turbiamente concebida.” (Elizondo, 2000b: 57)

Uno no elige sus temas de forma consciente; llegan en momentos insospechados. No hay una causa fija, puede ser un detonador externo, una anécdota que se materializa en historia, una imagen o una frase que se desteeje en personajes firmes, puede ser una mezcla de elementos. La idea se convierte en pulsión, necesidad de contarla, de convertir en palabras —a veces durante años o décadas- ese tema. La causa por la que un tema se erige sobre los cientos que tiene anotados en una libreta es inentendible. Julio Cortázar se pregunta en “Aspectos del cuento”, “¿Cómo distinguir entre un tema insignificante —por más divertido o emocionante que pueda ser—, y otro significativo?” (Cortázar: pant. 2) Su respuesta es clara, porque detonará un efecto avasallador que lo llevará a escribir. El escritor se conmoverá, tanto, que deseará que otros revivan esa experiencia. Y la mente no lo dejará descansar hasta desprenderse de esa obsesión. Despojarse en palabras, dejar de ser él para convertirse en el texto. “El texto es siempre terminal. Toda proposición preliminar o anterior es una ilusión gráfica. El texto es donde la escritura termina o se agota.” (Elizondo, 2001: 28) Y todo lo que está fuera del texto, está fuera de sí. Por ello, uno no puede escoger sus obsesiones, los temas se materializan en uno.

Sus temas contendrán un mensaje auténtico y hondo, porque no habrán sido escogidos por un imperativo de carácter didáctico o proselitista, sino por una irresistible fuerza que se impondrá al autor, y que éste, apelando a todos los recursos de su arte y de su técnica, sin sacrificar nada ni a nadie, habrá de transmitir al lector como se transmiten las cosas fundamentales: de sangre a sangre, de mano a mano, de hombre a hombre.” (Cortázar: pant. 4)

La forma en que ciertos temas afloran en el artista es compleja. En una época le llamaron inspiración, en otra subconsciente. Ya en los *Diálogos*, Platón aclara que “la musa inspira a los poetas, éstos comunican a otros su entusiasmo y se forma una cadena de inspirados. [...] Hasta el momento de la inspiración todo hombre es impotente para hacer versos y producir oráculos.” (Platón, 1998: 98) Maimónides, por su parte, considera en su *Guía de los perplejos* que los humanos están sujetos a uno de los humores (sanguíneo, melancólico, flemático y colérico) que definen la esencia de sus inclinaciones artísticas y temáticas. La mezcla de estas ideas desemboca en las musas románticas. En el siglo veinte se transformó la idea de que espíritus acosan e iluminan al creador en la visión freudiana del subconsciente, manteniendo la idea del éxtasis; el creador fuera de sí.

Didier Anzieu, en *El cuerpo en la obra*, retoma elementos psicoanalíticos, en especial freudianos, para demostrar que la azarosa inspiración recae más allá del Yo, en un momento equiparable con la locura, donde el cerebro registra datos y asociaciones a una velocidad mayor que el procesamiento lógico de las ideas. Esta explosión sensorial e imaginativa, que semeja a la locura o los sueños, surge de forma inconsciente, inaprensible. Las nociones de extrañamiento permiten que, en el momento en que una idea aparece, la

conciencia no funja como barrera o decodificador. Por ello, parece que un soplo externo dicta razones que el cerebro no exigió y Anzieu lo compara con el éxtasis místico. Lo nombra sobrecogimiento, término retomado de Frobenius, que “suscita la conciencia de entrar en relación con algo esencial y sin embargo inefable.” (Anzieu, 1993:114) Este acercamiento es abrupto; para poder ser receptor el autor sufre un des-sobrecogimiento, es decir, se separa de sí, y ve con claridad.

La mente consciente del autor trabaja en todo momento. Piensa en la estructura, imagina detalles que nunca imprime en el texto, se regodea con palabras o las elimina con una honda exhalación a derrota. Cada elemento, desde la estructura hasta la última coma que trastoca, el escritor delimita el proceso de forma racional. Sólo existe un momento en que el cerebro procesa imágenes, palabras, ideas, a mayor velocidad que la conciencia. Momento que, Anzieu recalca, asemeja un dejavú, encuentra el detonante de una historia que no imaginaba pero esperaba paciente. Ese instante, que antecede al grito arquimideico, es el motivo.

La inspiración, escribe Octavio Paz en *El arco y la lira*, es una manifestación de la otredad contenida en uno, inmersa y oculta en nosotros, es el reflejo de nuestras aspiraciones, una decisión de Ser. Para el poeta mexicano, la inspiración recaería –o se amalgamaría- en el erotismo, voz del deseo de ser el otro y uno. El erotismo inspirador va mas allá de la búsqueda sexual, encontrar la sublimación a través del deseo, es aspirar a la conjunción por el arte.²⁰ Paz cree que es volver a ser; yo considero que es un empezar, ser a

²⁰ Bataille se cuestiona, en *Las lágrimas de Eros*, “La respuesta al deseo erótico –así como al deseo, quizá más humano (menos físico) de la poesía y del éxtasis (pero ¿acaso existe una diferencia verdaderamente aprehensible entre la poesía y el erotismo, o entre el erotismo y el éxtasis?)- es, por el contrario, un fin.” (Bataille, 1997: 36)

partir de la construcción del otro, de la unicidad bipartita de uno, la verdadera otredad. Construcción a partir de pensamiento, de deseo, de palabras, remedando la posición de T. S. Eliot, donde el artista progresa a través del autosacrificio, al despojarse de la personalidad en cada escrito. Sin embargo, para textualizarse, ser en la escritura, primero debe encontrar el tema obsesivo, el demonio que se revela en instante catártico.

Los que han vivido el “momento de inspiración” lo comparan con una revelación. Es un motivo²¹, paragón al *Topos* griego o el *Loci* ciceroneano, un punto de partida sobre el que se conforma una historia, sede de argumentos ocultos que se catalizan. Cuando aparecen, sobre ese “ladrillo”, se construye el espacio de la ficción.

En el caso de Salvador Elizondo, existe suficiente material documental para conocer en qué momento se empezó a gestar *Farabeuf*, cuál fue el detonante y el proceso preliminar: “Una experiencia singular vino a poner un acento todavía más desconcertante en mi vida; un hecho que en resumidas cuentas fue el origen de una obra que emprendí algunos meses después y que se vería publicada con el título de *Farabeuf o la crónica de un instante*.” (Elizondo, 2000b: 56)

La primera vez que observó esa imagen fue una tarde de 1962, en la que se citó con José de la Colina. Antes, el escritor de *Ven, caballo gris y otras narraciones* visitó la Librería Francesa donde destacaba un libro de la editorial Jean Jacques Pauvert, con pastas negras transgredidas por letras amarillas y un recuadro que contiene un fragmento de “Las lágrimas de Eros” de la escuela de Fointebleau.²² De la Colina, un joven de veintiocho años

²¹ Elizondo también utiliza la fotografía como motivo musical, elemento que desarrollo en el capítulo III.

²² Cuadro que se le atribuyó a Rosso, con el título “Venus llorando la muerte de Adonis” (Bataille, 1997: 130)

con gafas acartonadas y un traje de dos piezas, le mostró el libro a Elizondo, sin saber que en 2006, casi cinco décadas más tarde, recordaría ese instante.

En los cuarenta y cuatro años que llevo de conocer a Salvador, he participado en momentos estelares de Salvador (sic). Por ejemplo: la foto esa que él explora a lo largo de todo *Farabeuf*, la foto del suplicio chino, bueno, por casualidad, resulta que la conoció por mí. [...] yo acababa de comprar en la librería francesa *Las lágrimas de Eros* de Georges Bataille y, yo ni siquiera casi había abierto el libro, y fuimos a un restaurante y entonces Salvador tomó el libro para verlo y desde ese momento se quedó así por la foto: hipnotizado por la foto. Y eso es el libro: una mirada hipnotizada hacia el suplicio chino, ¿no? (Lavista, 1999: min. 20)

Mirada hipnotizada porque “el despegue creador efectúa al fin una regresión radical: se abandonan las ideas racionales, el pensamiento verbal, los conceptos elaborados por imágenes, el pensamiento figurativo, los modos de comunicación primaria.” (Anzieu, 1993: 112) Elizondo contempla una imagen que nubla sentido, que impide sea observada como objeto bidimensional, arcaico, desprovisto de toda esencia subjetiva; transformada en objeto del deseo. “Todos los elementos que figuraban en este documento desconcertante contribuían, por el paso abrumador de la emoción que contenían, a convertirlo en una especie de zahir” (Elizondo, 2000b: 56), el escritor le concede a la imagen un simbolismo²³

²³ En esta época cargada de signos, tendemos a confundirlos. Los signos son elementos prácticos e inequívocos, determinan acciones reguladas que todos podemos entender. Son una imagen del objeto, si son de forma directa, según Charles S. Peirce, son íconos. Dentro de los signos, Peirce también incluye los índices, que están conectados físicamente con el objeto referido y los símbolos. Los símbolos son sintéticos y crípticos, representan más que lo que aparentan. Peirce los divide en singular, cuando es un “individual existente” y abstracto cuando es un “carácter”. Aristóteles los denominaba como un signo convencional. Ernest Jones y su contraparte Jacques Lacan, hablan de que el símbolo se desplaza de una idea concreta a una abstracta. Para Levi-Strauss, los símbolos son más reales que lo que simbolizan. Victor Turner habla de los componentes de los símbolos: la condensación (metáfora), cosas y acciones representadas en una sola idea, aunque en doble sentido; unificación (metonimia) de significados interconexos asociados en un hecho o pensamiento.

interno que provoca emociones cargadas de sentido,²⁴ que va más allá del elemento sistémico de la imagen y trasciende la distancia física entre los dos -retratado y espectador-, y se transgrede, porque para poder escribir la obsesión primero se debe sublimar.

Salvador Elizondo exterioriza la fotografía para apropiársela, al publicarla, pocos meses después, en la revista S.Nob, el genial experimento editorial que comandaba.²⁵ Fue en el número 7 (15 de octubre de 1962), cuando en la página 9, aparece publicada la fotografía del suplicio chino con una frase enmarcada: “Ya tengo ante mis ojos esa imagen y todas las crucifixiones se vuelven banales. Esto es el éxtasis.” No es una cita de Bataille, es una frase editorial que acompaña a una de Thomas de Quincey: “Here were the hopes which blossom in the paths of life reconciled with the peace which is in the grave”²⁶ y debajo un cierre que ejemplifica el éxtasis que le deparó esa imagen al escritor de *El hipogeo secreto*: “Si hay alguno que no crea lo que sigo, que contemple esta imagen, y si está solo que se encomiende al que desde aquí lo mira, porque esto es un espejo.” (Elizondo, 2008: 9)

Al respecto, declara en *Camera Lucida*: “la revelación que con ello había obtenido fijaba definitivamente el sentido y el fin que perseguían estos escritos” (Elizondo, 2001: 79) Revelación que nos recuerda la anatomía de ese instante que retiene lo indeterminado contenido en una imagen. Sin embargo, para determinar es necesario ir más allá, evocar –en sentido sagrado: ver hacia atrás-, ir al proceso previo al génesis.²⁷

²⁴ Con una alta polarización de sentido, ya sea ideológico, ordenación de valores, o sensorial. Un ejemplo contrario es la prostitución icónica, clave en la estética kitsch: no importa la simbología sino la representación.

²⁵ Vid. “La revista S.Nob: laboratorio experimental de una generación” de Claudia Albarrán.

²⁶ Aunque la revista no lo defina, la frase está contenida en el libro *Confessions Of An English Opium-Eater* (65).

²⁷ Parto de la idea que Platón dicta en el *Filebo* sobre el *génesis*, un proceso entre el *ápeiron* (lo indeterminado e infinito) y el *péras* (límite), en busca de la *ousía* (esencia) y del *metro* (medida).

En 1961, poco antes de su muerte, Georges Bataille publicó la fotografía en el cierre de ese libro-legado que fue *Las lágrimas de Eros*;²⁸ incluida en una serie, compuesta por cinco imágenes, entre las que destaca la que Elizondo reprodujo, y que dan pie a un texto que encumbra la idea capital del filósofo francés: no hay mayor delirio estético que la muerte.

Salvador Elizondo ya conocía las ideas del pensador francés, como aclara en su *Autobiografía precoz*: “El caso de Georges Bataille también me apasionó durante esos años. Su rigorismo filosófico casi incomprensible, sus deducciones espeluznantes acerca de la relación entre el coito y la muerte, su perspicacia enfermiza acerca de los significados ocultos en la obra de arte.” (Elizondo, 2000b: 52), filosofía que el mexicano promulgó durante décadas. Pero, en ese momento, la imagen lo atrapa. La observa lento y se sumerge en las tres fotografías que escoltan a la principal, la que lo acompañará siempre.²⁹

Las imágenes que reproduce divergen en su fuerza estética, si bien todas cruentas, sublimes.³⁰ Por ello, el editor, aconsejado por J. M. Lo Duca y Bataille, acomoda las imágenes por importancia. La que hechizó a Elizondo ocupa una página completa. En la página siguiente, enfrentada, una tríada compuesta en escuadra enmarca un texto. En la parte superior se retrata un acercamiento horizontal a los jueces que observan el suplicio, un hombre se entromete cautivado por la tortura; debajo, un falso³¹ Fu-Tchu-Lí observa el cielo en primer plano. Al dar vuelta a la página, se observa el inicio de la tortura, los

²⁸ El libro no sólo es el epítome, sino que en el tratado reúne los postulados artísticos y filosóficos que lo encumbraron. Para ello, Bataille recaba en gigantes acervos iconográficos (en colaboración con J. M. Lo Duca), e integra el texto teórico en una simbiosis donde desfilan imágenes paleolíticas, pinturas manieristas, obras de Rubens y Goya, hasta llegar a las fotografías del suplicio chino.

²⁹ Tanto que cuarenta años después, poco antes de morir, en una entrevista para TV UNAM aseguraría que la fotografía del suplicio siempre estuvo frente a él, en su escritorio.

³⁰ Imagen que no sólo asombraría a Elizondo, Cortázar hace una narración ecrástica en *Rayuela* (Cortázar, 2010: 81).

³¹ Tema que profundizaré en el segundo capítulo.

hombres que rodean al supliciado aún posan tranquilos, sujetos a las estacas que enmarcan la fotografía. En contra página, una pintura desafina. Destempla su tamaño, de página entera, la fuerza cromática, los armónicos rojos y verdes opacos, la escena occidental, europeizante, que Balthus le imprime a su cuadro *La lección de guitarra* (1934). Como aclara Juan García Ponce: “lo que se anuncia en medio de la serenidad y la inmutable belleza es la inminencia de la catástrofe. El instante se precipitará en el siguiente y nadie sabe lo que puede ocurrir, Balthus ha logrado pintar lo imposible: el tiempo. Dentro del tiempo todo se desmorona.” (García Ponce, 1987: 477) He ahí la razón por la que Bataille enfrente las imágenes, por su concepción del placer violento,³² idea regente de su filosofía y de este volumen, “el sentido de este libro es, *como primer paso*, el de abrir la conciencia de la identidad de la ‘pequeña muerte’ y de la muerte definitiva: de la voluptuosidad y del delirio al horror sin límites.” (Bataille, 1997: 37) Y Bataille plasma, con la fotografía que dio pie al libro de Elizondo, el instante donde se fusionan estertores.

El mundo vinculado a la imagen expuesta de la víctima fotografiada ante el suplicio, y repetidas veces, en Pekín, es, que yo sepa, el más angustioso de los que nos son accesibles a través de las imágenes fijadas por la luz. El suplicio figurado es el de los Cien pedazos, reservado para los delitos más graves. (Bataille, 1997: 247)

³² El sexo es vida. Desde la función primigenia, de perpetuar la especie, legar vida, hasta la noción vital que nos aleja de los animales, que nos humaniza. Seres desnudos, hombres, mujeres, copulando, deseos esparcidos entre lienzos blanquecinos, arte, juegos, pero sólo con el cuerpo, porque el alma es inasible. En el momento del sexo, el tiempo se desvanece, el espacio se incide, y tenemos la certeza de que ante el infierno de esta realidad lo único que nos queda es refrendar nuestra vitalidad. Y se refrenda porque a través del placer y del dolor concretamos el cuerpo al sensibilizarnos. Y a través de la inmolación orgásmica nos encontramos con la muerte, confiere Georges Bataille.

Elizondo retoma la fotografía del Leng T'ché o descuartizamiento en cien pedazos, que Bataille reproduce al final del libro³³. Debajo, un texto destaca. Es la aclaración de Bataille de la procedencia de esa imagen subyugante: “Estos clichés fueron publicados en parte, por Dumas y Carpeaux. Carpeaux afirma haber sido testigo del suplicio, el 10 de abril de 1905. [...] Este suplicio data de la dinastía manchú (1644-1911). Cf. Georges Dumas, *Traité de psychologie*, París, 1923. Louis Carpeaux, *Pékin qui s'en va*. A. Moloine, ed. París, 1913.” (Bataille, 1997: 249)

Detrás de las tres imágenes que se reproducen se oculta un peculiar trasfondo histórico que Elizondo parece no haber conocido en el momento de la creación y que hubiese dado un giro fundamental a su novela. Bataille cuenta que desde “1925 estoy en posesión de uno de estos clichés. Me lo dio el doctor Borel, uno de los principales psicoanalistas franceses.” (Bataille, 1997: 247) El Dr. Adrien Borel fue su psicoanalista en 1925 (o 1927); y, aunque dejaron de tener una relación de médico-paciente a finales de la década, la amistad perduró; prueba de ello es que, en 1938, coordinaron un simposio sobre la circuncisión. Pero en una carta (Hollier, 1992: 84), aclara que fue en 1928 cuando Borel le mostró la fotografía. Lo que es incierto. Bataille no pudo conocer las imágenes de Dumas en los años veinte, pues, contrario a lo que especifica, las imágenes del suplicio no fueron publicadas en 1923 en su *Tratado de psicología*, sino en la edición ampliada de 1932. ¿Por qué mentiría?

Según Timothy Brook, en el libro *Death by a Thousand Cuts*, Bataille descubrió las imágenes del suplicio chino cuando, el 3 de diciembre de 1934, sacó de la Biblioteca

³³ En la edición hispana de Tusquets, no sólo el orden es alterado, sino, absurdo, la fotografía del Leng T'ché o Lingchi es cercenada. Sólo dos razones se me ocurren: para engrandecer la imagen y guardar la proporción horizontal, o por una censura estética, al eliminar el bloque donde una sierra cercena la pierna del supliciado. Las dos me parecen un craso error editorial.

Nacional el tercer volumen del *Nouveau traité de psychologie* de Dumas. Es decir, casi diez años después de lo que aclara en *Las lágrimas de Eros*. La causa de esta divergencia es incierta. El último libro del autor de *Lo imposible* ha sido criticado por las inexactitudes históricas que contiene, pero dentro de esta anomalía, el que haya obviado diez años ese momento, pues “este cliché tuvo un papel decisivo en mi vida. Nunca he dejado de estar obsesionado por esta imagen del dolor, estática, a la vez que intolerable.” (Bataille, 1997: 247), sólo puede ser justificado por la enfermedad que le impedía concentrarse³⁴. No sólo no las conoció con anterioridad sino que nunca las tuvo en sus manos, aclara Brook, pues las fotografías que se reproducen en *Las lágrimas de Eros* provienen de los clichés originales que se encuentran en el Musée de l’Homme.

Ello sería un simple lapsus bibliófilo, si no fuera por un desliz mucho más grave que marcó a Salvador Elizondo. Como consecuencia, el novelista, por tratar de apegarse a la realidad histórica que Bataille dicta en su obra, termina deformando aún más la “pretendida” historicidad³⁵ en *Farabeuf*.

Bataille conoce las imágenes de Dumas y duda de la autenticidad del suceso, “pero el autor, sin motivo alguno, lo atribuye a una fecha anterior” (Bataille, 1997: 247) En su libro, Dumas aseguró que las fotografías se tomaron en 1880 y que se las proporcionó un desconocido Dr. Defosses (Romero, 1990: 405). Por ello, Bataille busca en los archivos y encuentra una serie fotográfica diferente sobre la tortura del Leng T’Ché, imágenes que

³⁴ Como cuenta Lo Duca, el libro “sufría constantes retrasos a causa de los acontecimientos [“Entretanto mi hija mayor ha sido detenida por su actividad (a favor de la independencia de Argelia)”] y la merma de sus facultades físicas [... Lo reconozco, no me veo muy bien.] (Bataille, 1997: 11)

³⁵ Elemento que desarrollo en el siguiente capítulo.

publicó Louis Carpeaux en 1913, y, de forma sorprendente, decide emparentarlas con los elementos históricos que relata Dumas, sin importarle que las imágenes no correspondan.

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

Son diferentes imágenes, diferentes épocas. Las de Carpeaux no son tan violentas, en menor grado inmersas en éxtasis sacro. Por lo que Bataille premió la fuerza estética sobre la repercusión sociocultural de las fotografías.

La mañana del 10 de abril de 1905, Louis Carpeaux redefiniría la relación entre Oriente y Occidente. Ocho años más tarde las fotografías circulaban en París. La gente las comentaba en los cafés, en círculos culturales, en la calle, asombrados por la brutalidad contenida en la tortura asiática que Fu-Tchu-Lí popularizó pero que miles de criminales sufrieron entre el 900 y 1905. Suplicio que, como aclara Lo Duca, “debió obsesionar al París entre 1913 y 1918 (¡y no faltan ejemplos occidentales!). Fue vulgarizado, por decirlo así, por un tal Louis Carpeaux en el que fuera libro de cabecera de las grandes actrices: *Pekín desconocido* (1913); se trata del descuartizamiento de Fu-Tchu-Lí (serie de clichés Verascope, que pueden encontrarse en cualquier sitio.” (Bataille, 1997: 257) Tanto obsesionó a occidente que, cien años más tarde, se amedrenta con la promesa de infligir una tortura china.

Si Bataille retoca la realidad en aras de la estética; Elizondo trata de aprehenderla,³⁶ inspirado, para conformar una poética a partir de los límites de la escritura. La causa de que esa imagen haya sido el tema preciso, es insospechado. Como aclara Cortázar: “escoger un tema no tan es sencillo. A veces el cuentista escoge, y otras veces siente como si el tema se le impusiera irresistiblemente, lo empujara a escribirlo. [...] Pero eso, que puede depender del temperamento de cada uno, no altera el hecho esencial, y es que en un momento dado *hay tema*, ya sea inventado o escogido voluntariamente, o extrañamente impuesto desde un plano donde nada es definible.” (Cortázar: pant.1)

Así, el tema fue impuesto desde el subconsciente, que “se fijó en mi mente a partir del primer momento que la vi, con tanta fuerza y con tanta angustia, que a la vez que el sólo mirarla me iba dando la pauta casi automática para tramar en torno a su representación una historia”. (Elizondo, 2000b: 57) Ese fugaz sobrecogimiento psicoanalítico, o la inspiración romántica, cede su paso a la elucubración del creador, donde el cerebro toma posesión del proceso creativo y se plantea en qué desembocará ese elemento.

La inspiración da pie a una idea para novela. El proceso, cuando el escritor medita sobre las infinitas posibilidades que se gestan a partir de una idea amorfa, sin sentido, es tan importante como el instante conspirador o la gestación escritural. Como aclara Patricia Highsmith en su libro *Suspense*, no es unir elementos, es armar y descartar historias y personajes en aras de una trama sólida que permita al escritor escribir durante los siguientes años y no perderse en el laberinto de letras e ideas. Es el momento de convertirse en escritor, o fracasar.

³⁶ En el capítulo III, ahondaré en la idea de la Historia en *Farabeuf*, no como novela histórica sino la reconfiguración histórica en aras de una poética.



Imagen de Louis Carpeaux (*Pékin qui s'en va*. A. Moloine, ed. París, 1913) reproducida en Bataille, Georges (1997): *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets.

CAPÍTULO II

LA CONFORMACIÓN DE UN SUPPLICIO

En el proceso que va de la germinación de la idea a su gesticulación en palabras, el escritor sublima su pulsión creativa y funda una figura autoral, el autor implícito, que desarrollará las ideas, que anidan en su inconsciente y detonan como inspiración, en escritura. Conformar su libro, desarrollar la historia que versa alrededor de la idea generativa, y establece los personajes que actuarán a lo largo de la obra. Es un proceso lento: ordenar las ideas, sentarse semanas en la concepción de la trama, como aclara el conde de Buffon: “Por poco vasto o complicado que sea el tema, es muy raro que se le pueda abarcar de una sola ojeada, o penetrarlo por completo de un solo e inicial que comprendan todas sus relaciones.” (Buffon, 2003: 21) En *Farabeuf* se cumple este proceder en la tercera fase del proceso creativo: la conformación de la trama.

Rolando Romero y John Bruce-Novoa declaran, en uno de los lugares comunes más peligrosos del estudio elizondiano: “Elizondo no cuenta nada, escribe; no busca comunicar nada, escribe”. (Elizondo, 2009: 2) No concuerdo, Elizondo cuenta, desarrolla temas; aun si es antinomia relatar la nada, no es el primero sobre el que se argumenta que escribe una

literatura sin trama. A partir de la tradición homérica³⁷ la literatura se fue estructurando en torno de la narración de historias, pero en el siglo veinte esta idea cambia; como aclara Angélica Tornero en *Las maneras del delirio*: “La búsqueda estará ahora concentrada en el lenguaje, en las secretas relaciones del lenguaje, en sus laberínticas referencias hacia el interior.” (Tornero, 2000: 32) Y *Farabeuf* es un ejemplo de la simbiosis de estas dos nociones teóricas.

En el siglo XIX se maquinó la posibilidad de escribir narraciones que – paradójicamente- no contuvieran una historia. Flaubert lo intentó en su obra inacabada *Bouvard et Pécuchet*, donde, como aclara Salvador Elizondo en “Mi deuda con Flaubert”, “la preocupación por la nada corre pareja con la de la escritura pura. No es posible concebir ésta si no es incontaminada de sentido o de forma, reducida a su condición sensible esencial; una escritura que tiene su origen en la nada y que se cumple en sí misma”. (Elizondo, 2001: 102) Pero aún con el fin literario de romper con este precepto tradicional, que Mallarmé llevó a una de sus últimas consecuencias, cuando no se cuenta nada se está hablando de algo; la escritura misma se vuelve el argumento. Elizondo cuenta, narra historias que no contienen un argumento en el sentido clásico.

La poética elizondiana se estructura sobre la idea de que “no hay trama, no hay intriga.” (Curley, 2008: 177), hay un tema que se diluye, marginal. Como declara el formalista Boris Eichenbaum: “La verdadera dinámica y al mismo tiempo la composición de estas obras están comprendidas en la construcción narrativa, en el juego del estilo.”

³⁷ Si concordamos con Salvador Elizondo, la literatura se divide en dos bloques odiseicos. La literatura tradicional comienza con Homero y termina con el *Ulises* de Joyce. Y la literatura poshomérica, que aún no se conforma como tradición, nace con *Finnegans wake*.

(Eichenbaum, 1999b: 163), pero con historias³⁸. *El hipogeo secreto* ahonda en la metatextualidad; ahí se cuenta una historia persecutoria enmarcada por el proceso creativo de un autor, alter ego de Salvador Elizondo; los cuentos de *Narda y el verano* o *El retrato de Zoé*, relatan historias que se podrían considerar de corte clásico. *Elsinore*, clásico *bildungsroman*, ficcionaliza el paso por la academia en la que estudió. *Farabeuf* no es la excepción.

Herbert Read, en su libro *Imagen e idea* declara que la imagen antecede a la idea (Read, 1972: 16). En este caso la frase es precisa. Cuando Elizondo observa la imagen del suplicio encuentra una historia que desarrollar. El instante de la “inspiración” cede su lugar a la conformación de un tema, de una o varias historias que narrar. Lo asalta el problema que todo creador enfrenta: ¿Qué historia quiero contar? ¿Cómo abordar esa idea?

En la *Poética*, Aristóteles asegura que sólo existen 32 temas. Más de dos mil años después, Georges Polti, analizó la historia de la literatura y encontró la base de su libro *Las treinta y seis situaciones dramáticas*. Todas las historias desde Pedro y el lobo –que Nabokov determina como el inicio de la literatura- hasta el libro que en este momento se está escribiendo, se estructuran sobre esos temas posibilitantes. Pero, ¿qué contar? Las posibilidades son infinitas. Como declara Bourneuf y Ouellet en *La novela*: “En cada página que escribe se presenta al novelista una multitud de novelas posibles.” (Bourneuf, 1975: 67) Por ello, crear es decidir y, por ende, excluir. En ocasiones las decisiones no son las más acertadas, pero en rigor no puede hablarse de “decisiones incorrectas” ya que si el

³⁸ Lo tomo en la acepción de Mieke Bal: “Una historia es una fabula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie acontecimientos lógica y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan.” (Bal, 1985: 13) Aristóteles en su *Poética* determina que de las cuatro variantes que componen un texto literario: fábula, caracteres, elocución y personaje; es la fábula, lo que se cuenta, lo más importante.

autor cambiara alguno de los elementos estructurales la obra como tal se convertiría en otra. ¿Qué elegir? Como determina José en su *Libro vacío*: “¿Cómo decirlo? Se trata de escribir, entonces, necesariamente, hay que marcar un tema, pero más que marcarlo, porque no tengo el tema que interese a todos, hay que desvanecerlo, diluirlo en las palabras mismas.” (Vicens, 2006: 43)

Como se dijo en el capítulo anterior, la imagen detona una idea: relatar el suplicio. En ese momento, Elizondo no tiene claro el tema, tampoco la extensión, sólo sabe que está preparado para enfrentarse a un verdadero reto: conformar un texto en torno a una fotografía mediante la resignificación de una historia. Será un proceso lento que transcurrirá por varias etapas. Primero la publicación de la fotografía en la revista *S.Nob.* Después, la conformación de un cuento extenso,³⁹ como apunta en su diario el 4 de marzo de 1963, “estoy madurando mi relato sobre el supliciado de Pekín, que ya había yo empezado pero destruí. Creo que ahora quedará mejor. [...] Lo del supliciado me gustaría publicarlo en la *Revista Mexicana de Literatura*.” (Elizondo, 2008c: 59) Acto después, Elizondo decidió escribir una macrohistoria, una novela.

Elizondo tiene la imagen y la imaginación se dispara. “Siempre se pretende que la imaginación es la facultad de formar imágenes. Antes bien, es la facultad de deformar las imágenes proporcionadas por la percepción”. (Bachelard *apud* Barthes, 2005: 52) Durante

³⁹ Lo mismo ocurrió con *La obediencia nocturna*. En su *Autobiografía Precoz*, Juan Vicente Melo narra: “creo que llegué a un punto –en cuanto a estilo y temas– que no permite más ampliación. Mi novela, aún sin título representa (junto con un relato inédito que se llama “La obediencia nocturna”³⁹) un nuevo punto de partida.” (1966: 113) Relato que, ante el acertado comentario de Huberto Batis convirtió en una gran novela.

los siguientes días o semanas –el obstáculo de estudiar el diario⁴⁰ que redactó durante la gestación de su novela primigenia, me imposibilitan determinar la fecha- Elizondo conforma la historia que Georges Bataille abandonó⁴¹, un “juego que me propongo, trato de representarme, a mí mismo y con esmero, lo que esos personajes sentían en el momento en que el objetivo fijó su imagen en la lente o en la película”. (Bataille, 1997: 210)

Elizondo encuentra en la fotografía del suplicio chino la posibilidad de resignificar la realidad. Es el detonante inspirador y el eje argumental. La historia es el punto de partida de un escritor y su argumento es “el único del que creo que se puede hablar como de algo diferente de su todo orgánico; y puesto que en la medida que la obra logra su objetivo, la idea la traspasa y penetra, la informa y anima” (James, 2001: 27), de modo que los personajes, la estructura y las palabras confluyen en torno a ello. Sobre la fotografía del Leng T’ché surge la idea de redactar un texto que la contenga y la maximice en historia, es lo que sostiene la idea con el entramado de la novela.

El escritor mexicano retoma un elemento histórico y sobre ello construye la historia y los personajes. Rescata de los anales de la época un cronotopo -la guerra de los boxers- y el actor del relato - convierte al célebre anatomista y cirujano francés, L. H. Farabeuf en su protagonista, ambos de fuerza dramática y posibilidades de tergiversación con fines

⁴⁰ El diario donde relata la conformación de *Farabeuf* está en poder de Michelle Alban, quien no ha querido publicarlo, por lo que me ha sido imposible ver el proceso creativo desde la intimidad del diarista, imposibilitado de saber si como Flaubert, “no solo ignoraba que sus cartas serían leídas por alguien más que su destinatario, sino, también, que en ellas hacía la historia de su novela y esbozaba la más revolucionaria teoría literaria de su siglo.” (Vargas Llosa, 2007: 73)

⁴¹ Bataille no pudo concretarlo, incapacitado para resignificar la realidad. Durante casi tres décadas, la fotografía reposó en el escritorio del filósofo, hasta que poco antes de morir la publicó. Ni siquiera lo intentó; las palabras sobre esta imagen recaían en argumentos filosóficos, y los textos que dedicó a la narrativa, bordean lo pornográfico más que la regeneración poética erotómana, van en otra dirección. Que su obra verse sobre el erotismo no lo convierte en alta literatura. Pues, como declara Glantz “Creo que el erotismo es lo más importante de la vida y creo que toda literatura, si es literatura, cambio la frase: toda poesía si es poesía y no simple literatura vendible al mejor postor, es erótica, aunque no se refiera directamente a las partes pudendas del cuerpo no legible convertido en delito de la poesía (Glantz, 1979: 10)

estilísticos, eliminando la idea de novela histórica por una ficción que apropia, y deforma, nociones verificables. Como argumenta Hayden White: “Los acontecimientos pueden estar dados, pero sus funciones en cuanto elementos de un relato se imponen sobre ellos mediante técnicas discursivas, que, por naturaleza, son más tropológicas que lógicas.” (White, 2009: 242) Si la historia es la que uno narra, la ficcionalización de la historia permite tanto al autor humanizar la Historia como romper la línea endeble que separa la ficción de la realidad.⁴²

Para lograr esta paridad de forma excepcional, Elizondo investiga e inserta los datos históricos a lo largo de la narración, la verdad⁴³ le da la libertad de deformarlos.

El 29 de enero de 1901, época en que las potencias europeas habían ocupado militarmente ciertas ciudades de la costa nororiental de China para garantizar la seguridad de sus nacionales después de la cruenta rebelión de los miembros de la sociedad *I jo t'uan* mejor conocidos como los *Boxers*. (63)

Elizondo descontextualiza los hechos por razones estéticas,⁴⁴ en 1905 se resquebraja el imperio; faltaba un año para que se firmara la primera constitución china, lo que convertiría

⁴² En remedo de Cervantes, Elizondo narra, a un ente indistinguible, que puede ser un personaje o el lector. Que sea el personaje, nos abruma, porque es indeterminada la pregunta, que seamos nosotros los receptores nos inquieta, como aclara Borges en “Otras inquisiciones”, tal inversión, donde el texto se comunica no dentro de sí, sino hacia el exterior -como en la película *A bout de souffle* de Jean-Luc Godard-, el lector se inquieta porque si los personajes de ficción o las narraciones pueden ser espectadores o comunicarse de forma dialógica con el exterior, nosotros podemos ser ficticios.

⁴³ “La poesía [literatura] no tiene que rendir cuentas acerca de la “verdad” de lo que dice, por cuanto, en razón misma de su principio, está hecha no de imágenes o enunciados, sino de ficciones [...]” (Ranciere, 2009: 270)

⁴⁴ Escribir historia no es enlistar acontecimientos, sino interpretarlos, y por esto “le doy a la imaginación una primacía sobre lo que se considera fundamental, que es la información.” (O’Gorman *apud* Lizaur: 9). Ejemplo de equívoco en pos de conformar personajes ficticios que hilen las situaciones históricas es descrito por Alan José en su libro *Farabeuf y la estética del mal*: “el doctor Dumas, alumno de Farabeuf, que escribe sobre la relación placer/dolor...” (Alan, 2004: 31). En las biografías que he leído, no he encontrado esta relación, por lo que considero un guiño que va más allá de la verdad por la intratextualidad.

al país en una monarquía parlamentaria, con un emperador infantil y un país devastado por las guerras continuas. En cambio, en 1900 China vivía una guerra,⁴⁵ motor histórico hegeliano, poética, una guerra sagrada peleada por iluminados que deciden salvar a su país del influjo colonialista de occidente en el primer enfrentamiento del siglo XX.

Contextualicemos la historia de los *boxers*. Durante más de cien años, las potencias occidentales ultrajaron China, atacaron los puertos con armas más avanzadas, dividieron el inmenso territorio en bloques para que Alemania, Francia, Estados Unidos, Rusia, Japón e Inglaterra ocuparan el país, lo inundaran con opio e impusieran multas e impuestos tan altos que desolaron a 400 millones de chinos, lo que los llevó a migrar en condiciones esclavistas. En este panorama, aunado a que la monarquía no supo evitar el atropello, resurge un grupo rebelde que nació a principios del siglo XIX. Desde 1808 que el emperador Chia Ching los declaró proscritos, boxers sobrevivieron en la clandestinidad, hasta que en 1898 se levantaron contra el influjo europeo. Durante dos años de lucha reconquistaron casi todo el territorio pero el 16 de enero de 1901 los europeos vencieron y se terminó la guerra boxer. Los extranjeros dominaron el imperio celeste, la “Ciudad prohibida” fue saqueada, la emperatriz Tsu Si y el emperador cautivo, Kuang Su, esperaban en el poblado de Shensi que les perdonaran la vida; los boxeadores fueron masacrados.

El 29 de enero de 1901 la primera rebelión anticolonialista del siglo XX había sido aniquilada. Por lo que el suplicio ordenado por la corte imperial china no podía ser ejecutado. Aún así fue un acierto transpolar la historia pues “la manipulación de los hechos

⁴⁵ Como afirma Voltaire en el *Siglo de Luix XVI* “los siglos se parecen entre sí al observar la maldad de los hombres y se distinguen por la virtud, el desarrollo del interés por las artes y la patria. (Reyes: 138). Aquí la virtud es el suplicio chino, la maldad lo restante.

en la tortura de Fu Chu Lí comprueba que a Occidente no le interesan los detalles históricos. Una víctima es igual a otra. Lo que importa es el proceso.” (Romero, 1990: 437)

La tortura de Fu-Tchu-Lí, detonador e hilo cretense que guiará y controlará las acciones de los personajes, permitirá que el doctor Farabeuf y la enfermera sacralicen su espacio –intra y extradiegético⁴⁶.

Sobre este eje histórico se crean tres líneas argumentales, todas referentes ficticios que se hilan en la narración a través de la imagen. La fotografía funge como vaso comunicante⁴⁷, une sucesos que ocurren en lugares y tiempos divergentes.

La imagen enlaza las historias y a la par le da un sentido totalizador, sin ella sería una obra indefinida, tanto en cohesión como en argumento. El retrato del suplicio sirve como sostén pues, de acuerdo con la distinción que utiliza Shklovski en “La construcción de la ‘nouvelle’ y de la novela”, *Farabeuf* podría ser una novela con tramas diseminadas o una *nouvelle*, pues las historias enmarcadas carecen de una resolución y todas están inmersas en una supranarración no desarrollada narrativamente. La fotografía le da cohesión a las subtramas y genera niveles narrativos vinculados, las vuelve algo más que historias

⁴⁶ Como declara Rose Corral, “La búsqueda de lo sagrado [...] es también decisiva para comprender la obra de varios escritores de su generación [...] Cabría entonces preguntarse, en una reflexión posterior, qué significa esta coincidencia generacional, ese intento colectivo por crear un “nuevo sagrado” en una época particularmente desacralizada” (Corral, 1988: XV). *Farabeuf* es un claro ejemplo, al que también podrían adscribirse Inés Arredondo y Juan Vicente Melo.

Para llegar a lo sagrado, Melo escribió *La obediencia nocturna* e Inés Arredondo *La señal*, con elementos fundamentales para la concreción del rito: el instinto de romper con un destino impositivo y en ocasiones impostergable, que enfrenta conflictos e intereses en la búsqueda de la felicidad, la lucha por el poder o por un futuro que en momentos se diluye; sus conflictos son por el enfrentamiento entre el pasado y la realidad. El presentimiento de que han pecado o de que van a romper los designios de una divinidad; por ello, se mueven con cautela, temerosos de que por medio de su ignorancia o inocencia puedan ofender, sobre todo en el ámbito sexual. Los personajes se debaten entre el deseo y la pureza, resaltando siempre la búsqueda para erradicar la angustia existencial, que únicamente consiguen por medio de la otredad o la muerte.

⁴⁷ Vargas Llosa define a un vaso comunicante como: “dos o más episodios que ocurren en tiempos, espacios o niveles de realidad distintos, unidos en una totalidad narrativa [...] Lo decisivo es que haya ‘comunicación’ entre los dos episodios acercados o fundidos por el narrador en el texto narrativo.” (Vargas Llosa, 1997: 143)

engarzadas como las de *Las mil y una noches* o en episodios de *El Quijote*, pues deshiladas no funcionarían, y rompe con la estructura intercalada que utiliza Faulkner en *Palmeras salvajes* o Vargas Llosa en *La fiesta del chivo*, si no que desea instaurar las historias alrededor del recuerdo que relaciona a los personajes ante la imagen.

La imagen de Dumas funciona como *leitmotiv*, en el sentido en que lo desarrolla Tomashevski, un motivo que se presenta de forma recurrente, que amalgama las tramas y, fundamental en *Farabeuf*, que crea “inversiones temporales en la narración [que] son posibles en virtud del vínculo que los motivos establecen entre las partes”. (Tomashevski, 1999: 209) La forma en la que se presenta la imagen es también tripartita, igual que las historias y los personajes⁴⁸, como eje de la narración primaria y como anclaje en las otras historias, de forma metatextual. En el primer nivel, los personajes encuentran un libro que contiene las otras dos narraciones, en símil de los cartapacios de Cervantes, donde las cajas chinas se estructuran en torno de la escritura, presente, en este caso, en cartas testimoniales. Estructura que sería utilizada en exceso por la novela realista de los siglos XVIII y XIX.

Ese libro.. ¿recuerdas?... el libro que alguien dejó olvidado en esa casa y entre cuyas páginas amarillentas encontraste dos cartas; una que describía un incidente totalmente banal ocurrido en la playa de un balneario lujoso y otra, redactada febrilmente, un borrador tal vez, muchas de cuyas líneas eran ilegibles y que hablaba de una curiosa ceremonia oriental y proponía, al destinatario, un plan inquietante para conseguir la canonización de un asesino... ¿recuerdas ese libro? (112)

⁴⁸ En diferentes culturas y épocas, las divinidades se han asociado en tríadas: Los griegos con Zeus-Poseidón-Hades, en la India con Brahma-Vishnu-Shiva. Fuera de la creencia, para Pitágoras la armonía era representada por el número tres; para Aristóteles, la totalidad, simboliza el cuerpo, el alma y el espíritu. Por ello, el tres es “el número más positivo no sólo en el simbolismo sino en el pensamiento religioso, mitología, leyenda y sabiduría popular (Tresidder: 233). En *Farabeuf*, el número tres cumple funciones totalizadoras. Tres son las historias, los cronotopos y, lo más importante, los personajes se desarrollan en tríadas: Farabeuf-la Enfermera-Fu-Tchu-Lí; en un símil de Padre-Madre-Hijo o de la trinidad cristiana.

Si la anécdota del suplicio funciona como motivo, las tramas, en el sentido que despliega Tomashevski, conforman la historia. Sin embargo, una historia no es sólo una anécdota que cuenta un suceso entre personajes, una acción que se desarrolla en un tiempo y espacio, sino que también contiene un metadiscurso. *Farabeuf* no sólo narra tres historias en torno de una fotografía, cada trama se estructura en torno de temas que le permiten afianzar la historia, y conforman la estructura oculta de la novela, los tópicos no advertidos, que no se reflejan de forma tan clara como el tiempo, la tortura y el montaje⁴⁹, sino sobre los que se cimientan las tramas: el sacrificio amoroso-tortura, la indiferencia de los amantes y su multiplicidad y la configuración de la trama con la reconfiguración histórica.

Las tres tramas se arman de forma directa, aunque confusa; se distinguen por los espacios que habitan y porque, de forma clásica, las historias se enmarcan narrativamente en sentido temporal descendente.

La primera historia, la más compleja y extensa de la novela, transcurre en la casa 3 de la rue de l'Odéon, en París. En ella, el doctor Farabeuf acude con un maletín repleto de instrumentos quirúrgicos y el deseo de poseer los despojos de un cuerpo, la Enfermera, en una concreción del rito sacrificial, donde la vinculación de los personajes radica más en los símbolos que en las acciones.

La multiplicidad de posibilidades activas, así como los elementos intertextuales que se incrustan entre los personajes y sus decisiones (el I ching o la Ouija -juegos bífidos, en reflejo entre el sí y el no, el ying y el yan-, un libro que contiene dos cartas, una ventana

⁴⁹ Temas que abordaré como ejes estructurales en el siguiente capítulo.

trazada por un signo mnemotécnico de tortura o de placer, el cuadro de Tiziano: “Amor sagrado y Amor profano”) los delimitan, unifican los contrarios y plantean preguntas que quedan sin respuesta. Elementos que llevan a la unión de los amantes en una casa derruida de París.

Pero *Farabeuf* no es una novela amorosa, no obstante los amantes se busquen y encuentren en diferentes momentos y circunstancias. La unión no es amorosa, es erótica, sacrificial y sacralizadora, en ese orden vinculador. En el erotismo tratan de recuperar su carta de identidad, bajo la noción desarrollada por Georges Bataille en *El erotismo* donde el deseo triunfa sobre la prohibición. (Bataille, 1998: 261); idea intrínseca a la novela con fin sacralizador, donde el cuerpo se convierte en vinculación, en escritura: “Ahora ya eres mía. Yaces sobre la plancha y todo mi placer se anega en tu mirada sorda. Ya no eres sino una palabra.” (238)

El doctor Farabeuf llega a la casa, observa con deseo a la enfermera⁵⁰, esparce sus instrumentos quirúrgicos en una mesa sanguinolenta y la prepara para el ritual. La manera en que instruye a su víctima es por medio de la fotografía. Al vincular el gesto del supliciado con la recreación tortuosa y erótica en la enfermera, el sacrificio es múltiple, reúne la concreción del imitador con la obra mítica, las herramientas quirúrgicas y el acto amoroso con el suplicio original en un mitema⁵¹. Además de diseminarse, el sacrificio se

⁵⁰ La enfermera es un personaje que sólo permanece –cuando diviniza una imagen – en el placer subyugado con el doctor Farabeuf, lo demás varía. El problema con esta variación es que el poder de persuasión o verosimilitud literaria se basa en la congruencia de los personajes en torno de la anécdota.

⁵¹ Levi Strauss habla de los mitemas, donde la perspectiva mítica es alterada en sentido opuesto al mito. Girard sostiene que “La violencia constituye el auténtico corazón y el alma secreta de lo sagrado” (Girard, 1983: 28).

constituye en sí: el sacrificado, parafraseando a Elizondo, busca en la muerte los resquicios de su vida.

Rose Corral determina, en el prólogo a las obras completas de Inés Arredondo, que “La búsqueda de lo sagrado [...] permite sin duda revelar otras dimensiones de la experiencia humana, explorar territorios prohibidos. Esta noción es también decisiva para comprender la obra de varios escritores de su generación” (Corral, 1988: XV). Elizondo busca este “nuevo sagrado” a partir del erotismo, tal vez el punto más álgido de la exploración humana, la interioridad del deseo y, a la vez, lo que nos permite conocer a profundidad la otredad, como la que instaura la enfermera al replicar al supliciado. Su función victimal le permite al Dr. Farabeuf instaurar la sacralidad por medio del ritual, un paso espiritual que equivale a muerte y renacimiento. Si los personajes de la novela se constituyen al observar el suplicio del Leng T’ché, deben recrearlo para recuperar su identidad, su memoria. El problema es que son partícipes pasivos, no parten de la consagración física, por ello deben restaurar el orden perdido por medio del sacrificio.

El segundo nivel transcurre en una Playa de Honfleur, Normandía: dos amantes se persiguen entre las olas, se detienen frente a una estrella de mar putrefacta y corren hacia una casa donde copularán extasiados por la fotografía del Leng T’ché.

No hay una relación amorosa entre los implicados; tampoco el deseo los une. Como aclara el narrador, es una historia banal, sin mayor sentido que servir de contrapeso temporal. En ello radica su importancia. Elizondo recaba la teoría de Einstein de los

contrapesos en montaje⁵². Una historia donde la cotidianeidad profana de los amantes, en oposición a la sacralidad de las otras dos historias, permite la concreción de los rituales⁵³ y funge como muestrario de la indefinición de la memoria.

Esta indiferencia de los amantes, que son testigos del suplicio mas no de lo que ocurre en ellos, recuerda a la película *El año pasado en Marienbad* (1961), escrita por figuras señeras de la “nueva” roman/vague: Alain Robbe-Grillet y Alain Resnais. La repercusión de la película en la obra de Elizondo ha sido tratada con insistencia, influencia que Elizondo calificó más afortunada que decisiva. De estructura semejante y con una temática hermanada a la de *Farabeuf*, la cinta cuenta una misma historia desde diversos ángulos. Un hombre y una mujer transitan en una residencia palaciega, con una mínima interacción con los otros huéspedes, al tiempo que cumplen funciones adversas entre sí.

La importancia de esta trama es mostrar que todos los caminos son posibles y se cancelan en yuxtaposición, en un símil a la teoría esgrimida por Borges en “El jardín de senderos que se bifurcan”: “En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta —simultáneamente— por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también, proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela.” (Borges, 1993: 112)

⁵² En el capítulo siguiente ahondaré en la teoría de Einsenstein sobre el montaje, por el momento baste la escena de la célebre “Las escaleras de Odessa”, donde se contraponen el orden de los cosacos con el caos temeroso de la masa, así como el juego entre encuadres divergentes.

⁵³ Historia que ostenta anclajes simbólicos: la estrella de mar y su parangón con el supliciado; la lluvia y el mar, vínculos acuosos (desarrollados por Dermot Curley). Aunque Jacques Lacan habla de que el símbolo se desplaza de una idea concreta a una abstracta, en este caso no alcanzan elementos ritualísticos.

En ese nivel, el autor plasma otra llave para detonar la historia principal. La mujer encuentra, abandonada, la fotografía y con un horror excitante la observa con insistencia, hasta alcanzar el orgasmo. Ese texto visual detona la tercera historia: tras esa fotografía se encuentra el suplicio que Paul Becour desea canonizar, y Farabeuf ritualizar.

En el tercer nivel, Farabeuf, convertido en el espía Paul Becour, se infiltra en China para instaurar una Iglesia Católica, contribuir a la caída de la dinastía manchú y acelerar la adhesión del Imperio a Occidente. Algunos críticos⁵⁴, a razón de esta trama, han tildado a *Farabeuf* como novela policíaca, con desacierto, pues no hay una lucha entre el bien y el mal –incluso un personaje sea un espía- ni cumple las características estrictas del género⁵⁵.

La base de esta trama no es la relación entre el espía, la monja y el monseñor en torno del conjuro contra China y la implantación del catolicismo, sino el suplicio retratado por el doctor Farabeuf que no sólo remite a la descripción efrástica sino a la concreción del instante habitado.

La fotografía inspira a Elizondo, le brinda la pauta sobre la que erige su historia y le permite hilar las tres tramas en una novela. A pesar de ello, diversos críticos apoyan la idea de que *Farabeuf* carece de trama. Justifican su teoría aludiendo a las divergencias internas de la novela, aseguran que Elizondo no cuenta sino que sólo redacta, como Dermot F.

⁵⁴ Vid. Margo Glantz: “Escritura barroca y novela mexicana”; “Aproximaciones a la novela policíaca latinoamericana” de José Navarro, entre otros.

⁵⁵ Las novelas de misterio se ciñen a reglas estrictas en temática (la lucha del bien contra el mal para reinstaurar el orden social), personajes (El héroe plano que resguarda los bienes morales, sin duda ni escapatoria; un villano, tridimensional que casi nunca aparece y cuando lo hace está disfrazado como ciudadano común o colaborador del héroe o del supuesto villano; es decir, el personaje de quien menos se sospecha), estructura (un detonante que se plantea al inicio y el descubrimiento paulatino de las causas que llevan a los protagonistas a cometer el crimen y su resolución) y un punto fundamental: la forma de conservar el misterio. Si el secreto es develado, la historia se desgrana. (Vid. Jerry Palmer, *Thrillers, la novela de misterio*).

Curley quien asevera: “como en las otras escenas, en ésta también ocurre cierta metamorfosis de una versión a otra: alguno que otro detalle añadido, alguno que otro eliminado. Como en las otras, tampoco hay señales de un desarrollo de la trama”. (Curley, 2008: 178)

Si se cuenta una historia, ¿por qué Elizondo querría enturbiarla?

A lo largo de la novela, no se definen la exactitud de las acciones. La multiplicidad de detalles descriptivos y las acciones de los personajes que se repiten, no en forma idéntica sino incluso opuesta, crean una indefinición que aumenta con el cambio de narradores, de extradiegético e intradieético hasta metadiégetico. El que narra detona la incertidumbre de a quién pertenece la voz que comienza y concluye la novela con “¿recuerdas?”, ¿es el doctor Farabeuf que imagina, el narrador en segunda persona u otro personaje que se mantiene oculto? No es un personaje secundario, es el protagonista que se desdobra en un “tú”, que habla consigo en soliloquio, como la conciencia, y se enfrenta en diálogo a preguntas que no siempre tienen respuesta. Es ese personaje desdoblado el que emerge en la memoria inarmónica.

La narración se contrapone en fragmentos disímiles. En algunos la enfermera espera sentada, recreando su destino en el azar, o se desplaza intempestiva entre la mesa y la ventana; en otros, la mujer que sostiene con ansiedad una estrella de mar que encuentra entre las olas o en los resquicios de las rocas a la orilla de la playa. Ello sugiere que estamos ante una novela subjetiva, donde los personajes no sólo cuentan sus impresiones, sino que también dudan de la veracidad de ellas.

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? (119)

La variabilidad de los personajes y sus acciones, aunada a las deformaciones de tiempos y espacios, dan la sensación tanto de desconcierto como de multiplicidad, orillando a que el lector busque la unicidad y a la vez la totalidad.

Farabeuf no relata de forma aleatoria y no todas las tramas son posibles, donde el lector varía la disposición en que están acomodadas. La idea es generar incertidumbre sobre lo que cuenta y sobre la naturaleza de los implicados en la acción, por lo que Elizondo no busca infinitud de lecturas ni fragmentos que se alternan en una lectura no lineal.

Una vez que la historia se ha tramado, el autor debe indagar quiénes serán los actores que ejecutarán esos actos simbólicos. Es el momento de conformar a los personajes de la novela.

Los personajes se demarcan en la fotografía. Detrás de la imagen contenida se encuentra un elemento mágico, el de poseer la esencia retratada del otro, lo que atemoriza: “Al principio no nos atrevíamos a contemplar detenidamente las primeras imágenes que confeccionó. Nos daba miedo la nitidez de esos personajes y creíamos que sus pequeños rostros diminutos podían, desde la imagen, vernos a nosotros” (Dauthendey *apud* Benjamin, 2008: 29), pues el retratado se convierte en reflejo del observador, como acto

observante. En *Farabeuf* este juego es claro, los personajes se estructuran en la otredad de la imagen: “Eres tú. Tú. Ese rostro contiene todos los rostros. Ese rostro es el mío. Nos hemos equivocado radicalmente, maestro. Nos engañan las sensaciones. Somos víctimas de un malentendido que rebasa los límites de nuestro conocimiento. Hemos confundido una tarjeta postal con un espejo. Es preciso saber quién tomó esa fotografía.” (222)

Para desplegar relaciones en torno a la imagen, Elizondo crea a sus personajes como satélites de un hombre concreto, célebre: el doctor Farabeuf, lo que le permite jugar con la literatura realista y, a la par, la elección le da la pauta de la historia así como del estilo⁵⁶. Aunado, utiliza un personaje ficticio, la enfermera, y uno histórico: Fu-Tchu-Lí. Con ello estructura el segundo punto de la tercera fase: la conformación de los personajes.

Los personajes de Elizondo son pacientes⁵⁷, carecen de libertad en torno a la anécdota y al narrador, están sujetos a las palabras, a la par que la multiplicidad de elementos, en ocasiones contradictorios, nos impide sujetar su esencia, por lo que tienden a ser indeterminados, huecos, codificados. Los rasgos más cercanos al personaje se diluyen en un entorno y una anécdota donde lo relatado carece de importancia ante la exhibición de los recursos utilizados. Elementos que se repiten en *La obediencia nocturna* de Juan Vicente Melo. Son actantes diluidos en la narración, escasamente modificada en función de su voluntad.

⁵⁶ Elizondo importa los procedimientos estilísticos del *Précis de Manuel Operatoire*, “que tanto ha dado de qué hablar en los círculos de su especialidad. Una obrera inquietante en verdad.” (117) del doctor Louis Hubert Farabeuf. Este es uno de los mayores aciertos de la novela, al imprimir el lenguaje médico en la narrativa, conjunción estilística en torno al suplicio que se “describe como una forma de Cirugía como una forma de coito como una forma de fotografía y –finalmente como una forma de escritura donde cohabitan la víctima y el verdugo, el hombre y la mujer” (Lizardo, 2005: 134).

⁵⁷ El nivel de implicación de los personajes depende si son agentes o pacientes. Pero los personajes, para Greimas, se dividen no sólo de acuerdo a su nivel de participación, también al papel que ejecutan. Hay Sujeto, el que conduce o comunica; Oponente, el que genera conflicto; el Objeto, deseado o temido; el Destinador, es el destino que se enfrenta con el personaje; el Destinatario, beneficiario de la acción; y el Adyuvante, el que ayuda a los anteriores.

El fin de que los personajes sean descritos con base en sus funciones y no individualizados es crear en el lector la noción de que esa función ritual ha sido representada, lo cuál ocurrirá en múltiples ocasiones, pues lo que importa es el papel que se desempeña mas no el ejecutante. En la concreción del rito, el símbolo permanece sobre la inmanencia. Por ello, en *Farabeuf* los personajes mutan, carecen de una identidad estable. Ello ha llevado a la crítica elizondiana a confrontarse respecto a la cantidad de personajes que actúan en la novela. Críticos como Patricia Rosas y Lourdes Madrid dividen a los personajes según las relaciones que ejecutan entre ellos, y crean doce caracteres que se duplican en sus interrelaciones; otros hablan de siete, divididos por espacialidad: en París, el doctor Farabeuf y la enfermera Mélanie Dessaignes; en China: Paul Becour, la Hermana Paula del Santo Espíritu, Fou-Tchou-Li; en la playa francesa, el hombre y la mujer. Dermot Curley estudia a dos personajes desdoblados: Farabeuf es el cirujano histórico, el hombre que se estremece en la playa, el transeúnte por París, el espía-fotógrafo Paul Becour y el amante; la enfermera es Mélanie Dessaignes, la Hermana Paula del Santo Espíritu, la prostituta Mlle. Bistouri, la mujer que sostiene la estrella de mar, y la amada. Las dos posturas son atrayentes, dos personajes eje que al desdoblarse se convierten en seres ambivalentes.

A partir de mi lectura, dividiré a los personajes en cinco, de acuerdo a su relación con el ritual del suplicio y la fotografía: El torturador (Farabeuf y Paul Becour); el objeto del deseo (La enfermera y sus variaciones); el supliciado (Fou-Tchou-Li) y la concurrencia (los personajes que transitan en la playa). Estos participantes mutan, de forma radical, cumpliendo la idea de Elizondo: “Para ser verdaderos es preciso que seamos tal y como nos

imaginan los desconocidos.” (118) Analizaré cada uno de los elementos que los conforman para tratar de obtener un retrato menos difuso.

Para entender a los personajes, hay que partir que se vinculan como protagonistas y, en momentos, mutan en narradores, lo cual, como aclara Curley “refleja claramente la violación de la división historia/discurso.” (Curley, 2008: 184) Un narrador que transita por el “yo”, “tú”, un “él” indeterminado y el “nosotros” que claudica en “vosotros”, nos orilla a dudar sobre quién habla y hacia quién se dirige. Ello ocurre con los personajes que transmutan en amantes en un cuarto a orillas de la playa. Hombre-Mujer. Personajes unidimensionales, mas no planos⁵⁸, que conocemos a partir de sus deseos, pero no de sus cometidos ni de sus acciones.⁵⁹ Son palabras. Los únicos personajes, de todo el texto, que no cumplen con las características esenciales de un personaje: carecen de nominativo⁶⁰, de rasgos aprehensibles⁶¹, son entelequia no representatividad. No sabemos qué papel desempeñan dentro y fuera de la narración, más allá de la vinculación por medio de la fotografía, detonante del encuentro sexual, en una historia que tal vez no ocurrió; no tienen una función hacia la macro historia. Son espectadores de una fotografía, en símil de los

⁵⁸ Forster aclara la diferencia entre personajes planos y redondos en *Aspectos de la novela*. (p. 74-84)

⁵⁹ Como determinan Patricia Rosas y Lourdes Madrid en *Las torturas de la imaginación* (p. 15-19), no se sabe si son personajes que actúan en una historia paralela o producto de la imaginación del doctor Farabeuf.

⁶⁰ La primera barrera que Elizondo nos da para no empatizar con estos personajes es la carencia de nombre, impiden permanencia y pertenencia, en torno del nombre los personajes adquieren identidad, podemos evocarlos con sólo escuchar el vocativo.

Walter Benjamin e Irving Wohlfarth hablan de la importancia del nombre como medio de individualización, el nombre vuelve único al ser y le da su carácter de existente, pues se le puede convertir en signo y símbolo. Ellos carecen de nominativo, porque “el personaje es su nombre, tenerlo o no implica dejar de ser.” (Ramos: 38), y los anónimos son los que actúan en el recuerdo. Si no tienen nombre es porque no hablan por sí, pero sí de sí.

Lo mismo ocurre en *El hipogeo secreto*, donde los personajes se revelan a la par de la escritura y adquieren nombres sin significantes, pues varían entre letras “X” o con mutabilidad del vocativo, “Mía” a “La perra”

⁶¹ Tampoco tienen características aprehensibles. La mujer se transforma, muta, en carácter y circunstancia, “Eras para entonces otra que yo no conocía.” (119) Lo que la vuelve un personaje difuso, del que se cuestiona su existencia. El hombre es difuso como personaje, pero se construye como narrador; se escinde en el texto. Es el amante que no actúa, narra.

hombres que miran el suplicio del Leng T'ché sin participar en su concreción, sólo observan en concreción orgásmica.

La mujer se excita con la imagen, el hombre la retiene para convertir la mirada embelesada en gestos orgiásticos. Son espectadores que observan la revelación de un rito. Roy Rappaport aclara que uno de los ejes es que los participantes no codifican ni conocen completamente el rito, son espectadores y a la vez corifeo; le dan sentido a la celebración. El problema es que no todos pueden ser partícipes de la ritualidad, si nos basamos en la idea de que el rito es una “ejecución de secuencias más o menos invariables de actos formales y de expresiones no completamente codificados por quienes los ejecutan” (Rappaport, 2001: 57), entendemos por qué los espectadores obvian la vinculación.

En cambio, a Farabeuf y la enfermera los podemos asir; sin embargo, en momentos se sustraen y se transfiguran en personajes ambivalentes.

La Enfermera Mélanie Dessaigues es un personaje bidimensional. Cambiante en presencia pero vinculada de forma uniforme con el doctor, es el detonador, el objeto sacrificial y el receptáculo de los deseos, pero a la vez plantea el porvenir de los personajes en un juego de azar mutable, como ella.

La Enfermera posee varios nombres, unidos en su condición de asistente: una prostituta, una monja que “travaille comme infirmiere a l'hopital militaire, attachée aux

Services Médicaux de la Force Expéditionaire.”⁶² (123), y la mujer que lo espera para cumplir el rito.

En París es una mujer cautivante. Espera y a la par desentraña el porvenir, no como hechicera sino mujer sumida en el ocio y la contemplación. Pero, aunque aguarde estática, no podemos conocer sus características físicas. Su figura se disgrega. “Esa mujer no es rubia ni morena; es esa mujer. [...] ¿Reconocería usted a Méline Dessaignes en tales circunstancias? Sus ojos no son negros ni claros; esa boca no es de nadie. Mire usted esa fotografía con cuidado: ¿no reconoce usted a Méline Dessaignes?” (226) La multiplicidad de elementos que la conforman, o más bien que la difuminan, la convierten en ser quimérico.

Si no la podemos reconocer por los rasgos, ¿cómo definirla por su nombre? En principio fue Mlle. Bistouri. Si el nombre no la determina, en este caso, refleja al autor, pues cumple una función metatextual. “Mademoiselle Bistouri” o “La señorita bisturí” es un poema de Charles Baudelaire -incluido en *El spleen de París* (1867)-, nombrada así por su deseo de acostarse con doctores ensangrentados, post operatorios; en la novela con manipuladores de cadáveres y preparadores de anfiteatro.

Después, en China es la Hermana Paula del Santo Espíritu, una mujer cautivante, que rehuye de sus creencias por un hombre, y por un deseo. En su nombre carga su designio. Su nombre, Paula, deriva de Paulus, en latín. Nombre celebre por San Pablo, el hombre que instaura la cristiandad, que la difunde, como ella y Paul Becour buscaban hacerlo en China. Es Madame Farabeuf, la concubina, la que se refleja en el cuadro de Tiziano “Amor

⁶² “trabaja como enfermera en el hospital militar, asignada a los Servicios Médicos de la Fuerza Expedicionaria.”

sagrado y amor profano” y “lo asistía en las clases de Anatomía Descriptiva (138), la que con sábanas impregnadas de coito envolvía los instrumentos quirúrgicos.

Ante todo, es una víctima sacrificial, y es que la enfermera es la única que puede duplicar el rito. No cualquiera cumple con las características para ser desollado, pero su multiplicidad le da un estatuto de víctima sacrificial, como determina René Girard en *La violencia y lo sagrado*. Para ella es un acto de amor, para Farabeuf replicar un ritual impecable⁶³, para los lectores un sacrificio⁶⁴.

El ser todos los personajes a la vez la excluye de la unicidad; por ello, el recambio sacrificial cubre las expectativas de los implicados y de la ritualidad. El sacrificado conoce el proceso, por lo que buscará perpetuar el orden ritual, la inalterable estructura que conduce hacia fines elevados. Además, es la víctima perfecta, cumpliendo la postura de Girard de que los mártires se distinguen porque purifican la violencia, la disipan, sin el peligro de desatar la venganza. Morir es su voluntad, su deseo y su futuro.

Madame Farabeuf, Madeimoselle Bistouri, Hermana Paula, ella... ¿quién es? Es todas y ninguna a la vez. Es una mujer que “Perdió entonces la noción de su identidad real. Creyó ser nada más la imagen figurada en el espejo y entonces bajó la vista tratando de olvidarlo todo.” (110)

Y así como ella olvida, Farabeuf recuerda. Recuerda que, ante todo, es el doctor Farabeuf. Él no es un hombre, no es un transeúnte anónimo bajo la lluvia, ni siquiera es

⁶³ “En el debate trágico, cada cual recurre a las mismas tácticas, utiliza los mismos medios, busca la misma destrucción que su adversario.” (Girard, 1983: 56).

⁶⁴ “Para María Zambrano la historia de Occidente debe ser entendida como una historia sacrificial.” (Muñiz-Huberman, 2002: 15)

Paul Becour o el amante. Farabeuf es el renombrado cirujano y el victimario, en su esencia y su función es un personaje aprehensible.

Salvador Elizondo conoció al doctor Louis Hubert Farabeuf en 1962, cuando buscaba ilustraciones para su cortometraje *Apocalypse 1900* (1965)⁶⁵; encontró imágenes de brazos cercenados, rótulas escindidas y rostros amputados en revistas médicas de finales del siglo XIX, pertenecientes al *Précis de Manual Opérateur* (1889). Durante dos años, recortó y retocó las imágenes para plasmarlas en un cortometraje experimental, fallido. Pero no fue un fracaso artístico, la experiencia legó dos soportes fundamentales para la concreción de *Farabeuf*, la noción del montaje de Sergei Eisenstein y el manual del anatomista francés. A partir de esas imágenes, una de ellas reproducida en la novela, y de las explicaciones anatómicas que encuentra en el manual, Elizondo determina a su personaje eje: el doctor Farabeuf.

Elizondo no toma a un personaje histórico y lo convierte en un ser ficticio sino conforma un personaje y le imprime ciertos elementos históricos con el fin de tergiversar la línea entre ficción y realidad. Utiliza artimañas de la novela histórica⁶⁶, como la carta en francés que escribe Paul Becour o los periódicos que reposan en el suelo, con fecha determinada que brindan historicidad irónica, y la fotografía, objeto extradiegético y baluarte histórico que no se trastoca al ser ficcionalizado. El autor traspone lo que defiende

⁶⁵ La película monocromática narra en voz en off, en un estilo similar al empleado por Alain Resnais y Marguerite Duras en *Hiroshima mon amour* (1959), textos de Apollinaire, Mallarmé, y otros poetas franceses –narrados en francés para cumplir con las bases del festival de Avignon- resguardados por una sonata de Cesar Frank y canciones de Ivette Gilbert, mientras imágenes futuristas y extractos de láminas anatómicas se suceden en una narración simple, con poco sentido dramático. No tuvo repercusiones cinematográficas, y si aún es proyectado es por la relación con la novela.

⁶⁶ “De ahí los típicos capítulos de biografías en los cuales se entretajan extensas citas de memorias, cartas o diarios con reflexiones sobre lo que la persona “pensó” o “sintió”. Esas mismas reflexiones pueden variar desde la crítica disonante hasta la “reactualización” consonante.” (Cohn:)

Dorrit Cohn en “Vidas ficcionales versus vidas históricas”, no se retrae en nombre de la verdad, va más allá de perturbar elementos históricos de deslices ocasionales de historicidad, utiliza elementos por encima de las fronteras del género, no en busca de biografía híbrida, como *Napoleón* de Emil Ludwig o *La muerte de Virgilio* de Herman Broch.

Sobre ello, el primer punto para conformarlo parte de la cuestión: ¿cómo convertirlo en un personaje no histórico a través de los hechos de su vida?⁶⁷

El personaje histórico es atractivo, un hombre decimonónico en apariencia y en sus modos al ser retratado, pero desbordado en sus concepciones, el doctor Farabeuf de la novela comparte muy pocos elementos con el anatomista francés o, más bien, son mayores las divergencias que las concordancias entre los caracteres. Lo que importa es el hombre en cuanto a sus funciones. El fotógrafo⁶⁸, el amante, el espía, pero ante todo el cirujano que puede repetir el suplicio chino.

⁶⁷ Louis Hubert Farabeuf nació el 6 de mayo de 1841 cerca de Basson Seine-et-Marne. En 1859 llega a París donde se titula como médico-cirujano con altos grados. En 1867 trabaja con Lariboisière, pionero en el campo de la asepsia, lo que sería fundamental para sus técnicas de amputación. En 1868 se adentra en la anatomía, y dos años más tarde regresa a la cirugía en el campo de batalla. Al regresar de la guerra, trabaja como profesor de Anatomía, cargo que ostentaría hasta 1902 cuando es suspendido por diferencias con el ministro, pero continúa sus investigaciones anatómicas. Louis murió el 13 de agosto de 1910.

⁶⁸ Al prevalecer el carácter mnemotécnico de eternizar momentos que se desvanecen en la memoria y crear íconos, ya que “Sólo se ha grabado en mi mente una imagen, pero una imagen que no recuerdo.” (114), la fotografía más que un arte es el testigo de la contemporaneidad. Bajo esta noción, Elizondo convierte a su personaje, el cirujano, en un apasionado de la fotografía, que conoce los mecanismos de la cámara, los tiempos de exposición, que con pasión retrata los gestos de la muerte del supliciado en la plaza china. Fotógrafo que retrata instantes que se perpetúan en la memoria, como el soldado republicano que cae crucificado con una bala ante la lente de Robert Capra, o un proyectil que atraviesa el cráneo de un miembro del vietcong en Saigón; o del orgasmo, el otro fugaz gesto que gracias a la fotografía se ha eternizado, convirtiendo al erotismo de un valor oculto en un objeto de libre mercado. Ello genera “una aterradora persistencia de esa imagen, como la fotografía de un hombre en el momento de la muerte o del orgasmo, se grabó en su retina ávida del color de la sangre.” (191).

No importa ya para nada tu identidad real: tal vez eres el viejo Farabeuf que llega hasta esa casa después de haber hecho saltar dos o tres piernas y brazos en el enorme anfiteatro de la Escuela de Medicina, o tal vez eres un hombre sin significado, un hombre inventado, un hombre que sólo existe como la figuración de otro hombre que no conocemos. (106)

El doctor Farabeuf es un anatomista renombrado, fue el maestro de cirujanos más famoso a inicios del siglo veinte, su estatua domina la parte central de la Escuela de medicina de París y el principal anfiteatro de anatomía de la capital francesa lleva su nombre. Es fundamental para la medicina, pero al ser ficcionalizado se convierte en un personaje más atractivo, Elizondo le da dotes de espía y amante, un retruécano de James Bond sádico y sacralizador; así como encumbra su trabajo quirúrgico, sus invenciones, la meticulosidad que “ha contribuido, sin duda, a hacer de usted el más hábil cirujano del mundo.” (102)

Un cirujano no sólo es un hombre de manos hábiles, menos un estudioso como L. H. Farabeuf⁶⁹, sino un amante de la corporeidad. El cuerpo lo es todo. Por ello, los instrumentos que utiliza son una extensión de su cuerpo, como la pluma lo es del escritor.⁷⁰ En el caso de Farabeuf, la proximidad aumenta, él conforma piezas que cercenan, es un forjador de la tortura médica. Y Elizondo se deleita con los instrumentos de trabajo “las

⁶⁹ Como aclara Eduardo Becerra, la trasposición nominal que realiza Elizondo en la novela, al hablar del doctor como H. L. Farabeuf, es más un lapsus que una reconfiguración del personaje. Error que también se aprecia en su autobiografía (2000b: 58). Uno de los guiños más interesantes es la transposición del título del libro redactado por el personaje histórico el *Précis de Manual Operatoire en Aspects Médicaux de la Torture Chinoise*, “el autor esa H.L. Farabeuf... *avec planches et photographies hors text...* Esto es lo que yo recuerdo” (112). Texto que con una ironía magistral, Elizondo demerita -como documento científico e histórico- pues ha servido como inspiración para los literatos, deformadores de la realidad.

⁷⁰El desmembramiento como amputación de la escritura “tiene como correlato un desmembramiento del discurso narrativo: una metódica transgresión de esas convenciones que le proporcionan al lector coordenadas fijas de lectura —como si Elizondo quisiera aplicar el aforismo de Flaubert, según el cual ‘hay novelas escritas con el extremo de un bisturí.’” (Lizardo, 2005: 135) Redacta con escalpelo. Con los instrumentos estilísticos que desarrolló el cirujano francés, donde “el suplicio es una forma de escritura.” (211)

diferentes cuchillas para amputación cuyo filo extremo es uno de sus orgullos... los escalpelos con sus diferentes formas de mangos que tan perfectamente se adapta a la mano que los empuña... los aguzados bisturíes cuyo solo peso basta para producir delicadísimos tajos.” (103) Son esos instrumentos lo que lo trasponen de un cirujano renombrado en un torturador. “Farabeuf amaba amputar los miembros tumefactos de los cadáveres en el anfiteatro” (141). En este caso, los golpes son más limpios, definitivos, brazos que se despojan de cuerpos, carne que deslinda músculos y nervios. Es ese deleite por el corte seco, por la sangre contenida, lo que maravilló a Elizondo en los dibujos del manual, pero a la vez es el elemento erótico que conlleva la tortura y la cirugía lo que lo materializó en el personaje, un ser que transgrede las prohibiciones, porque “el campo del erotismo es el de la transgresión de estas prohibiciones. El deseo del erotismo es el deseo que triunfa sobre la prohibición.” (Bataille, 1998: 261) Y no hay elemento más punitivo que la muerte infligida.

Sea ficticia o real, la tortura conlleva poseer al otro. Gonzalo Lizardo en su tesis doctoral, “La poética de la transgresión en la narrativa de Salvador Elizondo”, compara al autor Modelo, elemento que Elizondo desarrollaría en toda su obra, con el doctor Farabeuf, el verdugo que “ejerce su crueldad con Michéle/Mélanie” (Lizardo, 2005: 157), donde la primera mujer de Elizondo, a la que está dedicada la novela, encarnaría a la enfermera, concretando la relación erotismo-muerte batailleana en una conjunción tortuosa, como lo estipula en el episodio más transgresor de su *Autobiografía precoz*, el que lo encumbró como escritor maldito:

Nunca he tenido grandes prejuicios contra el uso de la violencia física contra las mujeres. Hay algo en su condición que la atrae y la desea. Ese día, creo que agoté para siempre todas las posibilidades de ser brutal contra un ser indefenso y mientras

me ensañaba de la manera más bestial contra su cuerpo compactado en las actitudes más instintivamente defensivas que pudiera adoptar, experimentaba al mismo tiempo el placer de, mediante la fuerza física, aniquilar una concepción del mundo. Sólo tuve la presencia de ánimo, mientras la golpeaba, de notar que sus posturas eran, en cierto modo, idénticas a las que adoptaba cuando hacía el amor. (Elizondo, 2000b: 72)

La tortura es erótica. Emparentados, el erotismo y el suplicio, en el contacto físico en tiempo, dedicación y paciencia de los implicados, donde ambos buscan la muerte, uno la pequeña, el otro la insondable. El torturador, el amante, el cirujano, sabe que ese momento íntimo se reduce a dos implicados; por ello, en el dolor y en el placer los vínculos son más estrechos con la corporeidad.⁷¹ La víctima y la amada aspiran “a un éxtasis semejante y quisieras verte desnuda, atada a una estaca. Quisieras sentir el filo de esas cuchillas, la punta de esas afiladísimas astillas de bambú, penetrando lentamente tu carne. Quisieras sentir en tus muslos el deslizamiento tibio de esos riachuelos de sangre, ¿verdad?..” (38) Es un éxtasis que va más allá del texto y nos acerca al victimario, al torturador, al amante; al reivindicativo de la muerte, al disyuntivo de los amantes; el mismo que “supone la oposición del hombre a sí mismo.” (Bataille, 1998: 261) Después sólo queda el silencio.

Hasta que llega a un final orgásmico, religioso, en el sentido que vincula, religa, dos cuerpos en un instante: el torturador deja morir a su víctima; la víctima asume su muerte. El torturador se despoja del cadáver, el amante se separa; en ese momento la relación se

⁷¹ La estrecha relación entre sexualidad y violencia, herencia común de todas las religiones, se apoya en el conjunto de convergencias bastante impresionante. Con mucha frecuencia la sexualidad tiene que ver con la violencia, tanto en sus manifestaciones inmediatas –raptó, violación, desfloración, sadismo, etc.- como en sus consecuencias más lejanas. (Girard, 1983: 42)

pierde, el ser abierto regresa a su estado hermético en dos seres escindidos. Y es que el orgasmo es la culminación temporal del placer, a partir de la efusión “conocerás el sentido de un instante dentro del que queda inscrito el significado de tu muerte que es el significado de tu goce” (212). El orgasmo como preámbulo de la muerte en bella agonía, el instante en el que se concreta la vida en muerte; bajo la conformación filosófica de Bataille, que Elizondo replica en *Farabeuf*, la agonía es el orgasmo máximo, “Sí, es el instante de su muerte: he ahí otra conjetura. Trata de imaginar lo que se siente...” (225)

Elizondo retoma la imagen para generar el discurso, sobre la conformación de la identidad a partir no de la muerte, sino de lo incognoscible: “¿Concibe que su muerte sería más su muerte si al morir se viera reflejada en un espejo?” (238) Es la escritura un espejo donde nos abocamos, transmutamos con la lectura, nos vinculamos.

Al no someterse al personaje histórico ni condescender con el realismo, Elizondo no le brinda características físicas aprehensibles. Sabemos que es un anciano por su lento caminar (aunque en un fragmento disímil sea un joven que desciende de un coche deportivo), que utiliza un sobretodo para la lluvia, que tiene manos hábiles. Tampoco nos da sus características sociales ni psicológicas, fuera de su trabajo. No sabemos ni nos importa, el personaje es en cuanto a su función. Las causas que lo llevan a espiar en un país oriental o cercenar a una mujer nos orilla a la sacralidad mas no a la intencionalidad del personaje.

Tras el torturador se encuentra el torturado; en este caso, el supliciado del Leng T'Ché. Esta es la historia de Fu-Tchu-Lí, del verdadero y del suplantador.

Como analicé en el capítulo anterior, Elizondo recrea la historia del supliciado a partir de los apuntes de Bataille. Únicamente trastoca la fecha del suplicio y lo convierte en un boxer. De ahí, el personaje se mantiene en su historicidad, a diferencia del doctor Farabeuf. Sin embargo, por descuido o transfiguración de Bataille, el personaje no guarda relación histórica con el retratado. Ello conforma un personaje bicéfalo. Dos hombres hermanados en el instante de la muerte. Los gestos de uno, las causas de otro, los miembros desperdigados de una víctima anónima, el nombre de un supliciado que nadie recuerda. Tal vez, si Elizondo hubiese conocido, en 1962, esta disparidad, su obra hubiese sido realmente una novela policíaca. La deformidad de un ser a pesar de sí.

Fu-Tchu- Lí fue un hombre ajusticiado en la plaza Ta-Tché-Ko de Pekín una mañana de abril de 1905. Las imágenes no son tan cruentas ni místicas pero su historia es llamativa, es parte de lo que conforma a la víctima y que Carpeaux relata. Para ser supliciado tiene que tener un motivo y un fundamento, si no sería una carnicería sin sentido; las causas reivindican el sufrimiento. Jerome Bourgon afirma que Fu-Tchu-Lí era guardia al servicio del príncipe mongol Aohan. En la víspera de año nuevo (febrero de 1905), lo asesinó y por ello fue condenado a la tortura más cruenta.

En el centro de la plaza, amarrado a un poste, de pie, desnudo, el supliciado. Era un enorme soberbio, en la plenitud de sus veinticinco años. [...] Monsieur de Pekín, impasible, avanza con un cuchillo en la mano. El supliciado sigue con los ojos la hoja de acero que se hunde en su flanco izquierdo. Se crispa de dolor, abre la boca, no tiene tiempo de gritar, ya que de un golpe brusco, el verdugo acaba de cortar la arteria de la tráquea. Fou-Tchou-Li es un pobre diablo: si hubiera podido pagar al verdugo, la hoja le hubiera atravesado el corazón... El seno derecho es removido. Los ayudantes le presentan un cuchillo nuevo al verdugo para separar la masa muscular de los músculos. Mientras que el desdichado se contrae horriblemente y en silencio, M. de Pekín, con una mano firme troza los bíceps

sucesivamente. El coma invade el rostro convulso. El codo izquierdo es trozado por los ayudantes girando el antebrazo, y luego el derecho. El supliciado no ha muerto. La pierna izquierda... el descuartizamiento continúa sin interrupciones... la pierna derecha, la cabeza y finalmente el sexo. El suplicio había durado unos veinte minutos. (José, 2004: 39)

El supliciado no muere de forma veloz pero conserva el deleite de la venganza. Asesinó al príncipe por razones profundas. El día que Fu-Tchu-Lí se casó, el príncipe exigió su derecho de pernada, como la tradición lo marcaba, lo cuál ocasionó la furia del supliciado. En nombre de su amada y del honor, Fu-Tchu-Lí terminó con la vida de un monarca. Sin embargo, Elizondo descarta la causa del asesinato, sólo le interesa el hecho que reivindica el suplicio, al igual que a Bataille.

El hombre que aparece en la fotografía en *Las lágrimas de Eros*, y por ende en *Farabeuf*, ha sido llamado falso Fu-Tchu-Lí o el supliciado anónimo. Ante la falta de elementos históricos, el personaje sólo pervive como ser de ficción.

A diferencia de lo que sucede con la reconfiguración del ser ficticio, aquí Elizondo trata de ser fiel con el personaje. Sin embargo, tres elementos escinden al torturado de la historicidad y brindan los elementos necesarios para que trascienda la anécdota.

Fu-Tchu-Lí cumple los elementos físicos, nominales del histórico, o al menos del que Elizondo creía que era, pero transfigura la causa de la tortura, no asesina por venganza ante el ultraje si no por causas sociohistóricas, de guardia pasa a ser miembro de la hermandad de los Puños Justicieros de la Armonía (Yi Je Chuan) que después se nombraría la Milicia Justiciera de la Armonía (Yi Je Tuan), conocidos como *the boxers* o los boxeadores porque

Estaban impregnados del misticismo y la austeridad budista, pero se aficionaron también, y mucho, a ciertas ceremonias esotéricas, especialmente a la “lucha sagrada” especie de trances colectivos en que los participantes se liaban a golpes al tiempo que realizaban ciertas acrobacias espontáneas. (Puig, 1992: 75)

Los boxers son una secta atrayente, por haber emprendido la primera rebelión del siglo XX, el misticismo que los embargaba y por su entrega a la muerte. Elizondo maximiza esa ausencia de miedo al unirla con la conversión del dolor en placer de Bataille, en una idea mística, en un ser en cuyo rostro “se refleja un delirio misterioso y exquisito. [...] Ese hombre parece estar absorto por un goce supremo, como el de la contemplación de un dios pánico. 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.” (221) Los demonios de Dionisio se confortan en el placer, los chinos se justifican en la rectitud, la forma de unir occidente y oriente es por medio del dolor, el que reivindica a los humanos, el que sacraliza. No olvidemos que los místicos se martirizaban para llegar a Dios, así como “destacaba el estallido del látigo enroscándose en el cuerpo y abriendo la carne, es sin duda una auténtica depravación sexual, aunque sea también una depravación mística.” (Sueiro, 1968: 113) En este caso, el misticismo no sólo lo acerca a la divinidad, lo equipara a ella. Este sacrilegio funciona como detonante ficticio.

Elizondo reivindica la figura del supliciado, lo deifica, como quiere hacer Paul Becour al convertirlo en mártir, santificarlo, pero el narrador trasciende, lo compara con Jesucristo, el máximo ejemplo del profeta sacrificado, que “sustituye y se ofrece a un tiempo a todos los miembros de la sociedad por todos los miembros de la sociedad.” (Girard, 1983: 15) Ese

hombre que no en cruz sino en hexágono es torturado es “ese rostro soñado... no existe... ese rostro... es el amor... la muerte... es el rostro del Cristo... el Cristo chino... ¡Señor Abate!.. ¡Su santidad!.. ¡Monseñor!.. ¡Monseñor!.. ¡Eminencia!.. ¡Su Santidad!.. ¡Su Santidad!.. ¡es el Cristo!... ¡es el Cristo, Maestro!.. ¡es el Cristo!... olvidado entre las páginas de un libro.” (224) Es la conversión de elementos, de un hombre que debe ser destrozado por el magnicidio -aun por ideales sublimes, como aclara el narrador- en el símbolo de occidente.⁷²

El retruécano ético, propio de Buñuel de *Nazarín*, no es blasfemo, es la conversión de un hombre en santo en la búsqueda de significado del martirio. Ya que el suplicio es más cruento que la crucifixión, el autor radicaliza la tortura y vaga en la ausencia, o el despojo de hombría, de Fu-Tchu-Lí.

Convierte al supliciado en una mujer, una hipótesis inquietante que se justificaría si las heridas del torso fueran realmente la ablación de los senos. Si uno observa la imagen, la idea no sólo es inquietante sino certera, la mirada dulce, el gesto orgásmico más suave, más femenino, la delicadeza con la que sostienen al supliciado. Es decir, la idea amorosa haría aún más radical la tortura, por ello Elizondo deshecha la hipótesis, seguida por una aún más cruenta.

[...] la sangre escurriendo lentamente a lo largo de las comisuras de su cuerpo, cebreando lentamente la piel lampiña, distendida, arrollándose en tenues hilos de púrpura que gravitan formando estrías hacia el sexo del santo que en esas condiciones se vuelve la única parte invulnerable de su cuerpo, y luego esa sangre se acumula en el pubis hasta que rezumando cae

⁷² Santificar el martirio es brindarle su esencia de supliciado. Esta reconstrucción la plasma Gutiérrez Solana en su cuadro “Suplicio chino”, donde transforma el cronotopo al convertir a la víctima en un republicano español que se asemeja al Sebastián de Boticelli.

sobre el pavimento y queda tal como era unos instantes, luego se vuelve negra como carbón.
(217)

El supliciado ha sido castrado. La tortura, como el amor, tiene grados eróticos, hay algunas crueles y otras “rutinarias”. En la esfera más baja, están los latigazos, vinculados a un sadismo; en el último grado, de tortura erotómana, se encontraría la castración. El torturador desnuda por completo al martirizado y se acerca a los genitales, los sujeta y los contempla. Decide obtenerlos como trofeo de victimarios taurinos, y los arranca, violando la unión corporal, para detentarlos. Es la posesión absoluta del placer ajeno.⁷³ Por ello, la sólo mención, eludida cimbra. La causa de este choque emocional lo encontramos en el libro de Freud,⁷⁴ *Lo siniestro*, donde después de definir lo siniestro como el terror ante las cosas familiares que se vuelven extrañas, o elementos que deberían permanecer secretos se revelan, hace un listado sobre los seis elementos más inquietantes. Uno de ellos son “imágenes que aluden a amputaciones o lesiones de órganos especialmente valiosos y delicados del cuerpo humano, órganos muy íntimos y personales como los ojos o el miembro viril.” (Trías, 2006: 47)

Que sea castrado, lo trueca de santo torturado en un hombre despojado de su cuerpo, de su hombría y de su esencia. Abominación para oriente. La creencia confuciana impide a

⁷³ En el ámbito sociocultural, los genitales masculinos conforman la identidad y simbolizan la pertenencia del hombre en sociedad. El poder, simbólico en una sociedad teofánica como la Occidental, radica en el miembro viril, por ello, en la mitología griega Cronos le arrebató el poder a Urano al castrarlo, “sujetando sus órganos genitales con la mano izquierda (que desde entonces ha sido considerada como la mano de mal agüero) y lanzándolos al mar” (Graves, 1985:14). Los sujeta con la mano izquierda, la siniestra, y los arroja con desdén, desapareciendo a Urano del mapa deífico.

⁷⁴ A los hombres nos inquieta la posible castración, a las mujeres, según Freud, la ausencia les ha provocado un complejo, por lo que este tipo de violencia, la que impide reivindicar la hombría, es de una fuerza extrema; no es casualidad que a la imposibilidad de alcanzar las metas se le relacione con una castración imaginaria.

los hombres descuartizados acceder a un marco superterrenal. “Entonces los fueron fusilando en grupos o decapitando uno a uno. (...) los *boxers* preferían que los fusilaran, porque tenían miedo de tener que andar luego por el Infierno con la cabeza bajo el brazo. Por lo demás no tenían miedo.” (Grass, 1999: 17)

Fu-Tchu-Lí, el personaje elizondiano, no teme morir. Nosotros, como lectores, nos regodeamos con su suerte. Explota su función de víctima para que nuestro sadismo aflore. La historia y los personajes se reivindican en torno a sus funciones.

La tortura se basa en la contemplación, la gente observa a Fu-Tchu-Lí, la cámara desentraña los misterios de la tortura, la palabra la sacraliza. A partir de ese momento, Fu-Tchú-Lí deja de ser una persona para convertirse en un personaje mítico. Será poseionado por una cámara, aparecerá en revistas, libros de ensayo, novelas de ficción, recorrerá el mundo, sin saber que su rostro pervivirá como la historia en un hombre que permanece en el instante de su muerte, de la memoria trasmutada.

CAPÍTULO III

LA ESTRUCTURA DE UN INSTANTE

Farabeuf parte de la fotografía; sobre ella se erige la trama, recapitula como historia y moldea a los personajes en la concreción del rito tortuoso del Leng T´ché. En el momento en que Elizondo sabe qué quiere contar, se detona la cuarta fase del proceso de creación: la conformación del discurso; decidir cómo estructurar el relato.

Mario Vargas Llosa argumenta que el escritor se gesta en esta etapa (Pereira, 1995: 86) cuando, con los materiales que el inconsciente plantó, decide la forma en que arma su discurso. Es la concreción del oficio pues, a diferencia de las 32 posibilidades temáticas que arguye Aristóteles, las elecciones son infinitas.

Tomashevski expone que de la historia, lo que se cuenta con cierta unidad y conforma las tramas, se deriva el argumento,⁷⁵ es decir, la manera en la que se presentan los hechos narrados. El discurso puede dividirse en microestructura (lo que se encuentra en la diégesis), macroestructura (los elementos que están fuera de la narración) y los niveles narrativos; los tres, en este caso, definidos por la fotografía.

Como aclaré en el capítulo anterior, la deformación del argumento es fundamental para la idea estética que Elizondo promulga. Con una historia lineal, al estilo de la narrativa realista decimonónica, la conformación de la escritura de Elizondo sería imposible. Por

⁷⁵ Esta idea rompe con la noción de que argumento es la historia en sentido lineal-causal, sin desestructuración formal.

ello, el autor decide romper con los lineamientos de discurso y relato que postula Todorov⁷⁶. Ya que “Escribir novelas ahora, ha dicho Elizondo –y aquí no es en absoluto novedoso- no significa más que repetir esquemas magníficos, pero agotados [...] repetir esas novelas ya no basta, hay que crear nuevas estructuras formales.” (Glantz, 1979: 18)

En *Farabeuf*, crea las estructuras formales a partir de la ruptura y a la vez fusiona la tradición⁷⁷ a la que pertenece. Como todo creador, perteneciente a la modernidad, Elizondo trasciende los libros que le precedieron al instaurar un estilo personal, concreta la idea de que “una obra de arte es algo más que una tradición y un estilo: una creación única, una

⁷⁶ “Cuando Dermot Curley somete *Farabeuf* al esquema propuesto por Tzvetan Todorov para el análisis estructural de la historia y el discurso del relato, llega a predecibles pero mortificantes conclusiones: la primera novela de Farabeuf (sic) constituye una flagrante y absoluta infracción de todas las categorías narratológicas.

En cuanto a la Historia: a) los Acontecimientos, además de que no tienen una lógica, se niegan a conformar una anécdota, ni existen los indicios suficientes para reconstruir la trama; los hechos se repiten, obsesivos, pero en muchas ocasiones se contradicen; b) en lo relativo a los Escenarios, estos se confunden e intercambian ilógicamente entre París, Pekín y una playa. Por último, c) mientras que el Personaje prototípico de la novela realista «es una unidad, una persona de cierta edad, con nombre, sexo y ocupación que desempeña un papel social y que, durante el tiempo de la novela, permanece más o menos constante» [Curley 1989:97], en la novela de Elizondo, las identidades se trastocan y se disuelven [...]

En cuanto al Discurso: a) el Tiempo del Relato —el cual establece una relación entre el Tiempo de la historia y el Tiempo del discurso— se encuentra totalmente deformado, a tal grado que «el lector termina preguntándose cuál es el tiempo de la historia y cuál es el tiempo del discurso. ¿Existe realmente una diferencia?» [102]; b) los Modos del Relato —que describen la forma en que el narrador percibe y expone la historia— se han trastocado por la confusa mezcla y fragmentación de voces narrativas, que narran sus igualmente confusas y fragmentarias percepciones, y c) los Aspectos del Relato, que reflejan la relación entre el narrador y sus personajes, se hayan totalmente desdibujados: imposible saber, en cada momento, si el narrador sabe más, menos o igual que sus personajes, pues resulta casi imposible diferenciar al uno de los otros [...]

Ante una transgresión tan absoluta y radical de las convenciones literarias, cabe preguntarse cómo es que, todavía así, *Farabeuf* resulta legible para el lector, el cual, aunque no comprenda todo lo que sucede, tampoco puede permanecer inmovible ante lo leído. [...]” (Lizardo: 135-138)

⁷⁷ T. S. Eliot, en su famoso ensayo “La tradición y el talento individual”, asevera que el poema surge de la relación con otros poemas y poetas anteriores -en vínculo con la “anatomía de la influencia” que despliega Harold Bloom-. Salvador Elizondo es depositario de una tradición contrapuesta. Por una parte la novela realista que admira -Flaubert, Joyce y Conrad a la cabeza-, la poesía conceptual-Pound, Mallarmé y Valéry-, la *nouveau roman* -relación estilística más fortuita que decisiva- y la literatura maldita, como la denominó Bataille, que trata de perpetuar -Baudelaire, Sade y el propio Bataille-.y el lenguaje trascendente, más allá de la normatividad mexicana, de Fuentes.

La relación entre la tradición que influye en el estilo de Elizondo es un tema apasionante, y estudiado en otras tesis (Gutiérrez de Velasco Romo: *La escritura de la amputación o la amputación de la escritura. Análisis de Farabeuf o la crónica de un instante y una selección de cuentos de Salvador Elizondo*), por lo que en este trabajo no ahondaré en ello. La relación con su tradición es analizada por el autor mexicano en ensayos y entrevistas, en particular en el libro *Teoría del infierno y otros ensayos*.

visión singular. A medida que la obra es más perfecta son menos visibles la tradición y el estilo. El arte aspira a la transparencia.” (Paz, 2008: 4)

La ruptura elizondiana con la tradición se muestra en las estrategias discursivas que adopta, al tomar como base la fotografía, que generó la trama y los personajes, para, sobre ella, en una vinculación intertextual que trasciende la configuración efrástica, acoplar nuevas estrategias discursivas, reformularlas.

Se le ha acusado a Elizondo de crear una novela áspera, imbricada en la falta de sentido, con tres historias deshiladas que no conducen a una resolución narrativa. Sin embargo, si se analiza desde la vertiente de la creación, antes propuesta, se verá que el discurso no es caótico. El autor crea una simbiosis estructural entre dos artes disímiles -la fotografía, disciplina concebida en torno a la espacialidad, con la narración un arte sujeto su cronotopo- en doble sentido estructural. Por una parte fragmenta el texto, en eco efrástico, de la tortura de Fu-Tchu-Lí, y por otra en sentido intertextual, en reflejo con la fotografía como formato técnico.

Elizondo recrea la éfrasis visual de cuatro maneras. Por éfrasis se entiende la representación verbal de una representación visual, una obra plástica configurada a través de las palabras.⁷⁸

La primera forma en que se emplea la éfrasis es la descripción inanimada de la fotografía: “Nota también la actitud de ese hombre situado en el centro de la fotografía entre el verdugo Manchú y el Dignatario; trata de seguir todas las etapas del procedimiento

⁷⁸ Luz Aurora Pimentel determina que “en su relación con el texto verbal la imagen evocada puede desembocar en un verdadero iconotexto: no sólo la representación visual es leída/escrita –de hecho *descrita*— como texto sino que al entrar en relaciones significantes con el verbal le añade a este último formas de significación sintética que son del orden de lo icónico y de lo plástico, construyendo un texto complejo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual: un iconotexto.” (Pimentel, 2003: 206)

y para ello tiene necesidad de inclinarse sobre el hombro del espectador que está a la derecha.” (220)

La segunda táctica con la que aborda la écfrasis es la narración de los elementos estáticos de la obra plástica que encarnan en acción: “en seguida vemos a otro verdugo, con el pelo cortado a la usanza de los manchús, que al igual que el del extremo izquierdo de la fotografía ejerce presión a la espalda del condenado al mismo tiempo que sigue con gran atención las manipulaciones de los otros dos” (220). Ahora bien, Elizondo va más allá de esta modalidad (el ejemplo típico es la descripción del escudo de Aquiles en el Canto XVIII de la *Ilíada*), no sólo manipula la visión del lector sino planta la fotografía de Dumas en el interior del libro más no del texto,⁷⁹ y la deforma en juego lúdico, al contar lo que ocurre en ella y describir lo que está fuera del encuadre. Con este procedimiento tergiversa la idea de estática de la écfrasis y a la par la utiliza de acuerdo con sus orígenes, como Homero que narra el inexistente escudo, para permitirnos creer/imaginar lo que no podemos apreciar de forma visual.

Farabeuf o Paul Becour, en representación de los fotógrafos históricos Dumas y Carpeaux, imprime la imagen. Fuera del encuadre perviven los perros que devoran como zopilotes; los faroles encendidos bajo la lluvia y dos extranjeros que escapan maravillados de una ejecución que muchos años después duplicarán frente a una placa fotográfica, pues: “De esta imagen se puede deducir toda la historia. Se trata de un símbolo, un símbolo más apasionante que cualquiera otro.” (222)

La tercera relación ecfástica se ancla en la microestructura de *Farabeuf*. La descripción de la fotografía hilvana las tres subtramas, unifica lugares y acciones (la

⁷⁹ Las ediciones que analicé las acomodan en diferente orden: Cátedra planta la imagen al final; Montesinos la imprime en el primer capítulo.

reestructuración del rito en una casa de París, la tortura de un mártir cristiano en China y el paseo por una playa normanda), vincula episodios discordantes y complementa las historias, sin fundirlas, para hilarlas en diferentes niveles de narración o cajas chinas.

Las cajas chinas o matriushkas son una de las principales, y más antiguas, estrategias discursivas. El ejemplo más notable es *Las mil y una noches*. En *Farabeuf* la finalidad no es yuxtaponer historias sino unir las de forma simbólica, como mostré en el capítulo anterior. Cada nivel narrativo cuenta una historia que enmarca a otro universo diegético, “es menos una distancia que una especie de umbral figurado por la narración misma, una diferencia de *nivel*” (Pimentel, 1998: 148). Para ello, Elizondo utiliza historias inconexas, donde una no repercute en la otra de una forma activa sino simbólica a partir de la fotografía. Los niveles que emplea Elizondo no son caóticos por su variedad -Cervantes recurre a nueve matriushkas en *El Quijote*- sino por su presentación.

Normalmente, las historias divididas en estructura imbricada parten de la función explicativa, en el sentido que utiliza Pimentel (Pimentel, 1998: 46), donde los personajes exponen, por medio de analepsis, elementos concordantes con la historia. Aquí, la fotografía permite la relación temática entre los niveles, pues los personajes, al ser entes desdoblados, no tienen relación mnemotécnica entre sí. Además, esta función no implica una vinculación espacial o temporal entre la diégesis y la metadiégesis -sobre todo entre el primer nivel, extradiegético, el “¿recuerdas?” dirigido al lector, de enmarcación estructural, con los tres restantes donde la imagen vincula de forma explícita- confirmando lo que Iuri Lotman determina: “la esencia del proceso de generación no está sólo en el despliegue de las estructuras, sino también, en considerable medida, en su interacción. La interacción de

las estructuras en el mundo cerrado del texto deviene un factor activo de la cultura como sistema semiótico que trabaja. El texto es un espacio semiótico en el que interactúan, se interfieren y se autoorganizan jerárquicamente los lenguajes.” (Lotman, 1990: 56)

La multiplicidad de variantes posibles, más que deformar, aumentan la idea totalizadora. Ello genera dos posibilidades: la infinitud de caminos divergentes que el lector transita y elige, o la variabilidad para generar un principio de incertidumbre sobre el texto y sus actores. Las dos son tan válidas como inviables.

La cuarta relación en torno a la éfrasis es estructural, la representatividad fotográfica muta no sólo en descripción sino en estructura: el supliciado converge en el armado del texto.

Antes de fragmentar el cuerpo, Elizondo arma su macroestructura, la incisión capitular, extratextual. Para que el lenguaje se articule como tortura, el autor plantea que el texto sea un cuerpo desmembrado, pero no en fragmentos aleatorios. Al ver la fotografía, el primer elemento que destaca es la nacionalidad del supliciado: China, país que embriagaría al escritor mexicano -a partir de la fascinación declarada por Ezra Pound-, es una civilización construida sobre un libro que muta; por ello, destaza el texto de forma simbólica, a partir de la numerología⁸⁰ del I Ching⁸¹.

El *I ching*, como aclara Luz Elena Gutiérrez de Velasco, es un modelo simbólico donde 64 preguntas son posibles en torno a nueve números rituales. Sobre esta idea,

⁸⁰ El número es tanto el lenguaje del universo, como una de las mayores creaciones humanas. Desde la música celeste de Pitágoras, la perfección de Fibonacci, hasta la posibilidad matemática e imposibilidad humana de que todo ocurra, el hombre se ha cuestionado de dónde surge la lógica matemática, del hombre hacia el cosmos o viceversa. Para ello ha creado “ciencias” como la numerología, donde se analiza la carga simbólica y formal de cada dígito, o disciplinas mágicas como la cábala.

⁸¹ Sobre la relación entre el *I Ching* y *Farabeuf*, destaca el trabajo: “La amputación de la escritura...” de Luz Elena Gutiérrez de Velasco.

Elizondo estructura su novela. *Farabeuf* está dividido en nueve capítulos, como las provincias de China; el nueve también representa renacimiento, cadena infinita del radical “¿Recuerdas..?” (99), que abre y concluye la narración. Sin embargo, dentro de la división capitular se encuentra la fragmentación y detrás de la cultura china se encuentra el suplicio.

El rito del Leng T´ché es hermoso en su monstruosidad, en el sentido freudiano de lo siniestro, al deleitarse con elementos que deben permanecer secretos pero se revelan, y esta corporeidad le brinda la belleza erótica a la tortura; el conocimiento a través de la sensualidad.

“Pon atención. Trataré de contártelo todo; sin omitir un sólo detalle.” (216) Primero se eliminaban los sentidos. El primer movimiento del verdugo consistía en extirpar los ojos, después oídos, lengua, nariz. “El supliciado nunca grita. Los sentidos quizá se vuelven sordos a tanto dolor.” (217) Después cercenaban los miembros y continuaban hasta confirmar su nombre de los cien pedazos⁸². Al final, la cabeza o el corazón era arrancados, símbolo de haber practicado con limpieza la tortura reservada para los crímenes más cruentos. Parricidas y traidores sufrieron las labores quirúrgicas de los verdugos.

La finalidad de la ceremonia iba más allá de la simple vinculación corporal de infligir la mayor cantidad de sufrimiento posible; era social, al amedrentar a los posibles infractores; estética, los verdugos buscan realizar la mayor cantidad de cortes sin que el supliciado expirara, y, sobre todo, espiritual, la revelación por medio del dolor⁸³. Por ello,

⁸² Cien tajos, que en la dinastía Ming perfeccionaron a trescientos cortes durante tres días en los que el supliciado era cuidado y aspiraba opio para sobrevivir al dolor.

⁸³ Como en “La colonia penitenciaria” de Franz Kafka, donde un hombre es supliciado en aras de la revelación. “Las agujas están colocadas en ellas como los dientes de una rastra, y el conjunto funciona, además, como una rastra, aunque sólo en un lugar determinado, y con mucho más arte.” (Kafka, 2004: 10) Durante doce horas vibra, despelleja de forma uniforme. Cuando el contacto físico es insostenible, “ya no ocurre más nada; el hombre comienza solamente a descifrar la inscripción, estira los labios hacia afuera, como

el desmembramiento conllevaba un orden sugerente, hasta que el supliciado, modelo que muta en Victoria de Samotracia, era aniquilado. Así como la tortura lo va destazando, la trama se fragmenta.

Por ello, Elizondo divide las tres tramas en nueve capítulos interpuestos y desmiembra el texto en los 249⁸⁴ fragmentos que componen *Farabeuf*.

Para recrear el caleidoscopio se tiene que fragmentar la realidad. Elizondo no sólo la secciona, también la obnubila, genera la imposibilidad de asir las partes para descifrar el texto. Los fragmentos trasmutan la visión del objeto-ser,⁸⁵ varían en torno a una historia seccionada donde cada elemento “adicional” cambia la noción total. La estrategia no es dividir la trama sino desarticularla en pasajes que varían en estilo y en dimensión; algunos se despliegan por varias páginas; otros se acercan el aforismo.⁸⁶

Al final, la lectura no sólo es la reestructuración del cuerpo lacerado para romper la literatura escindida como rompecabezas, sino es la respuesta a la pregunta retórica de la

si escuchara. Usted ya ha visto que no es fácil descifrar la inscripción con los ojos; pero nuestro hombre la descifra con sus heridas.” (Kafka, 2004: 26). Esta corporeidad le brinda la belleza erótica a la tortura kafkiana.⁸⁴ La cantidad no es aleatoria, como aclara Gutiérrez de Velasco: “la suma de los tres guarismos que forman este número es 15” (Gutiérrez, 2004: 36), y ello conlleva una repercusión numerológica.

Así como analizamos en el capítulo anterior la pertinencia de la conformación dual de los personajes y las tríadas en la trama, Elizondo recurre a otros juegos numerológicos. Quince es un número triangular, no primo, resultado de la unión de dos números rituales: el tres y el cinco. El tres tiende a ser un número combinatorio de fuerza mística, cabe recordar que para Dante⁸⁴ y la cosmogonía cristiana. En China es la superación del deseo. Lo que lo acerca a la concreción de Bataille. El cinco es el número humano (cinco dedos, cinco extremidades -brazos, piernas y cabeza-), el cósmico (las estrellas son representadas con cinco picos, de igual forma, el quinto dígito representa a Venus, Quetzalcóatl e Ishtar, dioses que son la estrella primaria de la mañana y la noche) y de la totalidad: el quinto elemento, los cinco sentidos y las cinco regiones del cosmos. Para el I Ching es “la representación del trabajo de la sabiduría y del entendimiento; es el símbolo de la imaginación”. (Gutiérrez, 2004: 35). Quince representa, en festividades masculinas y femeninas, el cambio de una etapa, la conformación de la identidad, la búsqueda de la autonomía y de la responsabilidad. La suma de 1 y 5 conlleva el número del supliciado, de la estrella marina, las seis esferas del clatro. Liú, el hexagrama que une las tres tramas.

⁸⁵ El individuo se fragmentó en la modernidad hasta alcanzar la escisión freudiana o *spaltung*, donde el hombre ya no es un ser unificado por la razón. Ello genera una crisis metafísica, como podemos ver en los retratos cubistas de Picasso, que culminan en la incisión posmoderna del Ser.

⁸⁶ Género literario que Elizondo admiró y en libros posteriores como *El grafógrafo* permutaría en tratados ficticios, ejercicios de escritura y destellos de historias que no se concretan.

Enfermera ante el clatro, donde todas las líneas divergentes, amputadas, se unen, dan la respuesta, el cuerpo se recubre y el texto cobra sentido.

Sin embargo, la novedad de *Farabeuf* no es la fragmentación, como Severo Sarduy desarrolla en *Cobra*⁸⁷ -historias que se arman como un simple rompecabezas o que no concretan, como en el caso de *El hipogeo secreto*, por el “desborde metonímico o diseminación, es decir, el juego incesante de los significantes, que obstruyen el anclaje en significados, provocando un efecto de inestabilidad, indecidibilidad, indeterminación.” (Solotorevsky, 1995: 274)-, es el proceso de reconstrucción narrativa. Como aclara Blanchot, la fragmentación va más allá de separar un texto en sus partes, es un proceso entre escritura y desciframiento. Lo trascendental es la variabilidad y el sentido que se encuentra en su acomodo; resquebraja la trama para generar el desconcierto del lector, la pluralidad de sentido, y para convertir las acciones en imágenes. Si no concibe imágenes no puede detener el tiempo, que es la finalidad del autor mexicano.

En la estructura, cada variación repercute en la conformación de la obra y esta alternancia o progresión de los fragmentos conlleva no un orden temporal ni lógico- como analizó Adriana de Teresa- sino la disolución de la trama y la concreción del texto en imágenes fracturadas que deben ser hiladas de una forma significativa, más allá de la reconstrucción narrativa que hace el lector.

La noción fragmentaria de Elizondo, como algo más que el simple descuartizamiento del texto, se articula en la estructura interna y en el orden de los bloques. Para ello utiliza dos estrategias: en primer término, recurre a la conjunción de imágenes irresolutas en aras

⁸⁷ Varios autores han partido de un libro “pensado como conjunto, pero, no obstante, yo quisiera reivindicar un poder de la literatura: sería importante concebir un libro de un modo galáctico, como una nebulosa de información que estuviera compuesta únicamente por fragmentos.” (Sarduy *apud* Solotorevsky, 1995: 277)

de un sentido por medio de la asimilación intertextual del montaje cinematográfico, que retoma de Serguei Einsenstein; como segunda estrategia, utiliza la idea contrapuntística, donde el acontecimiento o el generador de conflicto no es descrito de forma pormenorizada al inicio, sino en *crescendo*, y las narraciones contrapuestas van delimitando la idea del suplicio hasta que, en el último capítulo, se revela el ritual.

A fines de la década del cincuenta, el narrador mexicano se acercó a la obra de Einsenstein para reconformar su estilo pictórico, pero es en la literatura donde aplicó el principio de la edición fílmica y en *Farabeuf* canalizó la esencia del cine, de imágenes en movimiento, en sentido narrativo. Elizondo va más allá de la descripción de referentes visuales y sonoros, como Juan Marsé en su relato “Cine Roxy”, al lograr la transposición estructural entre las artes en un proceso de metaforización, estableciendo una analogía estructural entre la narrativa y ciertos aspectos estilísticos del cine, técnicas que se generaron en la composición visual pero que permiten la transcripción y representación escrita. Como aclara Elizondo en entrevista, “hay motivos de composición que hacen técnicamente posible literariamente combinaciones que no tienen un origen literario. Por ejemplo, el montaje cinematográfico. Leí los trabajos de Einsenstein, que la mayoría cree que tratan de cine, pero su fondo es el problema de la creación artística.” (Quemain: pant. 1)

El montaje⁸⁸ se crea en la superposición de dos imágenes o bloques semánticos. Einsenstein configura la idea de que dos imágenes emparentadas crean una tercera estampa

⁸⁸ Para concretar esta idea tenemos que definir el montaje, más allá de la técnica de ensamblar planos, en palabras del director ruso: “ese papel que toda obra de arte se señala a sí misma: *la necesidad de la exposición coordinada y orgánica del tema, contenido, trama, acción*, el movimiento dentro de la serie fílmica y su acción dramática como un todo [...] con la tarea de presentar no sólo una narración *lógicamente* coordinada sino con *el máximo de emoción y poder estimulante*”. (Einsenstein, 1974: 15)⁸⁸.

mental, una emoción o una idea que está más allá del texto. Elemento que el escritor mexicano retoma: “Me fascinaba la aventura de Einsenstein en el terreno del montaje: la unión de dos imágenes es capaz de producir una tercera de carácter abstracto.” (Quemain: pant.1)

El escritor busca generar ese tercer trayecto semántico que mute, conforme la lectura, hacia un éxtasis, ante los efectos de la concreción del ritual violento, y desemboque en la conformación de una metalectura sagrada donde, al unir los bloques mínimos de significado, recreemos la imagen y el instante apresado en analogía con el proceso mnemotécnico de la Enfermera. Para ello, alterna fragmentos de las tres tramas, lo que rompe la causalidad narrativa y genera, además de un montaje de significados, un ritmo interno, con cambios de *tempo* -por medio de la alternancia de fragmentos disueltos en analepsis y prolepsis que varían en extensión y punto de vista- entre la rapidez y la distensión narrativa.

En la literatura, esta sensación placentera creada por la velocidad se centra en varios elementos,⁸⁹ en este caso destaca la supresión de la elipsis, vista no sólo como acortamiento sino aceleración de los hechos narrados por medio de repeticiones activas y léxicas lo que genera desconcierto: “Es difícil relatar estas cosas porque son cosas que pasan sin que nos demos cuenta cabal de cómo pasan. De pronto ese cuerpo se cubre de sangre sin que

Como Adriana de Teresa explica: “Históricamente han existido dos tipos de montaje: el montaje-relato y el montaje-expresivo. El montaje-relato (al que Deleuze llama orgánico-activo) consiste en la reunión de diversos planos, dentro de una secuencia lógica o cronológica que contenga una historia [...] Por su parte el montaje expresivo (o montaje dialéctico para Deleuze) se basa no en un sentido de continuidad, sino en la yuxtaposición de los planos, con el objeto de producir un efecto preciso en el espectador.”(De Teresa, 1996: 74)

⁸⁹ Para el análisis tomo prestados los cuatro postulados del *tempo* narrativo de Pimentel.

Pausa descriptiva: El tiempo de la historia se detiene, con descripciones *narratoriales*.

Resumen: Los sucesos tienen una duración mayor en el tiempo diegético que en el discurso narrativo.

Escena: Relación concordante entre historia y discurso, con detalles y diálogos.

Elipsis: Saltos cuánticos, donde la relación entre historia y discurso es inconexa, con lenguaje sucinto.

hayamos podido darnos cuenta del instante preciso en que los verdugos le hacen el primer tajo.” (217)

Este montaje difrástico⁹⁰ conjuga la unión de imagen y sentido simbólico, como ocurre en la escritura china -otro elemento que obsesionó a Elizondo, al punto de traducir el ensayo de Ernest Fenellosa: *Los caracteres de la escritura china como medio poético*- donde los ideogramas “evocan la imagen-idea tanto como las palabras, pero mucho más concreta y vívidamente.” (Fenellosa, 2007: 19), pues permiten la conjunción de dos o más conceptos disímiles en una idea cargada de sentido. Por ejemplo, el ideograma guerra representa la conjunción de los signos “caballo” y “estandarte”, lo que conlleva la representación visual del enemigo acercándose; es la multiplicidad de sentido cargado de movimiento.

En su *Autobiografía precoz*, Elizondo declara: “muchos años después, cuando emprendí el aprendizaje de la escritura china, caí en la cuenta de que los chinos habían conseguido, en la estructura de sus caracteres ideográficos, exactamente los mismos resultados que Einsenstein en sus películas, dos mil años antes de Cristo.” (Elizondo, 2000b: 38) Símil que el director ruso estipula, al unir la escritura representacional asiática y la reformulación visual de un concepto estético a partir del montaje, en su ensayo “El principio cinematográfico y el ideograma” en *La forma del cine*.

Así, Elizondo une las variaciones fragmentarias, la conjunción simbólica de la escritura china⁹¹ y el montaje de Einsenstein para crear un sentido o una emoción a través de acoplar imágenes: busca detener el tiempo a partir de destronar el movimiento. Para ello,

⁹⁰ Difrasismo: “Consiste en aparear dos metáforas que, juntas, dan un el simbólico medio para expresar un solo pensamiento.” (Garibay, 1953: 19)

⁹¹ Elizondo creía, como Pound, que el futuro de la literatura descansaba en la escritura ideográfica, al ser una “idea verbal de acción”.

trata de evitar la simulación del cambio con el artificio de la quietud: el instante que la fotografía delimita.⁹² “Se trata, pues, de equiparar hasta donde sea posible a la escritura con la fotografía.” (De Teresa, 1996: 8), y recurre, una vez más, a la imagen del Leng Tché, más allá del vínculo efrástico como concreción intertextual; se desprende del contenido semiótico de la imagen, pero continúa inmerso en la fotografía, en el objeto que no narra.

La pauta del proceso sobre la reconfiguración efrástica de la fotografía en intertextualidad estructural parte del principio básico de que la imagen es un texto, cargado de significado pero también un significante que puede ser absorbido por otro texto; es una transposición, como determina Julia Kristeva, “el paso de un sistema significante a otro exige una nueva articulación de lo tético —de la posicionalidad enunciativa y denotativa” (Kristeva *apud* Navarro, 1997: VII). En la relación entre textos -no entre textos y su demarcación alusiva en el lector, como define Barthes ni la interacción de sentido que aplica Bajtin-, Elizondo utiliza la imagen en acepción intertextual, lo que le permitió asir el eje de su novela, como determinó en entrevista: “la fotografía instantánea es una forma de espejo. Es el espejo en el que se refleja y se fija el instante” (Glantz, 1979: 32).

Las características textuales de la fotografía —la espacialidad que contiene, el reflejo de un instante desmembrado en la eternidad, la estaticidad recurrente— le permiten crear el vínculo intertextual. A partir de ello, Elizondo busca contener el instante por medio de la literatura, oxímoron al ser la literatura un arte temporal, sucesivo, que se contrapone a la perpetuidad de la imagen, al carácter simultáneo e instantáneo de la vida.

⁹² Oxímoron que acopló a la perfección, al romper con la búsqueda de los cineastas, en reconfiguración efrástica, consiguiendo lo que estipula Peter Greenaway: “Puesto que el cine no es pintura —y no simplemente porque uno se mueve y el otro no—, yo quería explorar sus conexiones y diferencias —alargando los intereses formales hacia cuestiones acerca de editar, darle ritmo, estudiar las propiedades formales de los intervalos de tiempo, repeticiones, variaciones de un tema, etcétera.” (Pascoe, 2006: 13)

La fotografía permite la aprensión de los objetos y de la realidad, en un símil a la caverna alumbrada de Platón, memorizar los detalles que en la cotidianeidad se esfuman hasta visualizar la totalidad, lo que sacraliza el momento. Ello nos lleva a dilucidar no una exégesis de la imagen sino de la realidad.

La actualidad hipertextual ha encumbrado a la imagen a ser más que una réplica de la realidad, a determinar sus fronteras, concretando el augurio de Moholy-Nagy: “El analfabeto del futuro no será el inexperto en la escritura sino el desconocedor de la fotografía” (Benjamin, 2008: 12). Elizondo compartía esa visión. La simbolización visual le era inherente, no sólo en su pasado pictográfico, sino en su cotidianeidad.⁹³ Como declaró: “Me obsesiona la fotografía. Creo que de las formas del arte es la que más me obsesiona. En todo lo que he escrito ocupa un lugar fundamental, como si fuera el otro polo de ese eje obsesivo en torno al que gira la escritura. El polo de la atención y de la memoria” (Arcocha, 1977: 42)

Elizondo, en su primera novela, va más allá de la imagen, recaba de la estructura su función simbólica: el proceso mnemotécnico⁹⁴ que se detona a partir de la fotografía y permite concretar la identidad al despojarse de la esencia⁹⁵. “Eso es lo que hubieras querido ser, mas la memoria no hubiera logrado retenerte de tan fugaz.” (114) Elizondo parte de

⁹³ Los diarios que conformó durante décadas están repletos de palabras, ideas pero también imágenes, recortes fotográficos, dibujos con acuarela, letras que se desmarcan como objetos visuales.

⁹⁴ La memoria como eje temático y elemento definitorio de *Farabeuf* ha sido descrito en innumerables ensayos por lo que no profundizaré. *Vid. Farabeuf escritura e imagen* de Adriana de Teresa; *Las torturas de la imaginación* de Patricia Rosas y Lourdes Madrid.

⁹⁵ La memoria es el antídoto de la muerte y “sólo la muerte es capaz de traer consigo la pérdida de los recuerdos.” (Glodeanu: 45). “Pensé entonces que yo estaba hecha con las memorias que ella había olvidado y que ella era la reencarnación de mis olvidos, recordados de pronto al ver aquella fotografía; que yo era la materialización de sus recuerdos o acaso un ser hecho de olvido que alguien estaba recordando dándole con ello una materia que tal vez pesaba y ocupaba un lugar en el espacio. (120)

que en el recuerdo detonado se concreta el instante, pues “exaltar la memoria es oponerse de algún modo al tiempo con los propios recursos del tiempo.” (Nuño, 2005: 153)

Cuando Joaquín Díez-Canedo, editor de Joaquín Mortiz, decidió publicar *Farabeuf*, deliberó ciertas condiciones o sugerencias, dos de ellas fundamentales, para que en 1965 la gente tuviera un acercamiento lectivo con la obra: el subtítulo “crónica de un instante”, que en instinto aporético nos subyuga, y rotular la portada con la palabra genérica: “novela”. Elizondo, dos décadas más tarde, los eliminaría.⁹⁶ Novelar un instante es una aporía pues, de acuerdo al principio que estipula E. M. Forster en *Aspectos de la novela*, “la base de toda novela es una historia, y esa historia consiste en una narración de hechos organizados en una secuencia temporal” (Forster, 1983: 36). Elizondo no fue el primero en romper con la secuencia temporal. Al fin, si el siglo veinte es considerado el de mayor rompimiento formal literario es por el uso de la psique de los personajes, herederos de las transformaciones freudianas, y el tiempo, hijo de la teoría relativista de Albert Einstein⁹⁷. Los escritores comprendieron que si el tiempo no es lineal como creíamos, las narraciones no tienen porqué serlo; por ello, las novelas contemporáneas “hacen mayor hincapié en el

⁹⁶ "Nunca me gusto el subtítulo: *Crónica de un instante*, ese subtítulo se lo puso Joaquín [Díez Canedo], porque decía que el título *Farabeuf* a secas no quería decir nada y además nadie tendría porque entenderlo. Pero como ahora Joaquín no puede decir nada, entre otras porque está muerto, –y rió sarcástica y estruendosamente–, vamos a quitárselo. Que de aquí en adelante se llame solamente *Farabeuf*." (Fernández de Gortari, 2006: 7)

⁹⁷ Tanto en su *Teoría de la Relatividad Especial* como en la General, desarticula la idea newtoniana al dictaminar que nuestro sistema de medición temporal se basa en la simultaneidad de un suceso con la lectura del reloj, elemento variable de acuerdo al espacio y movimiento del receptor. El científico alemán determina que la velocidad del movimiento luminoso es invariable, pero que la relación temporal depende del espacio y de la masa, es decir, el tiempo transcurre más lento en objetos de mayor densidad y la medición depende de la distancia a la que nos encontramos del suceso.

Einstein le da un giro a la concepción del tiempo, al determinar que es una dimensión de la realidad, la cuarta, aunadas a las tres dimensiones espaciales, largo, ancho y profundidad. El tiempo rompe con las dimensiones “clásicas” pues centra dos contradicciones que le estaban vedadas al espacio, en el mismo instante pueden convivir una multiplicidad de seres, así como cada ser percibe el tiempo de una forma única.

instante que en la duración; el tiempo ya no es un río o un círculo mítico, sino un espejo roto en mil pedazos o fragmentos microscópicos.” (Bourneuf, 1975: 155)

Elizondo va más allá, no sólo lo distiende, logra detener el transcurrir temporal a la par de que cuenta una historia, destaza la cronología sin marcas explícitas que anclen al lector mientras el tiempo de la narración discurre entre lo sagrado (recuerdos) y lo profano (el instante).

Para poder descifrar el instante seguiré la pauta de Goethe de que hay un modo experimental de proceder, tan identificado con el objeto que por ello se erige en teoría. Así, primero tenemos que asir el tiempo.

Cada tiempo tiene su esencia y función. Para que se concrete el instante, el momento más íntimo de la cronología, Elizondo debe desmenuzar las inmanencias restantes (tiempo externo, psicológico, sagrado, profano y eternidad) desde la literatura, como argumenta Paul Ricoeur en *Tiempo y narración I*, a partir de las narraciones podemos aprehender la temporalidad. (Ricoeur, 2000)

En primer lugar, Elizondo recurre al tiempo externo, continuo, definido como nuestra temporalidad, para anclarnos en un momento donde la acción no transcurre. Si necesita una eventualidad aprehensible es por que, como indica Luz Aurora Pimentel, “un texto narrativo se funda en la dualidad temporal” (Pimentel, 1998: 42). Elizondo utiliza el tiempo ecológico y tiempo estructural, división de Evans-Pichard. El tiempo ecológico, usado por los primitivos en relación con el entorno: “se confundía el recuerdo con la experiencia (esto quizá debido a la tenacidad de esa lluvia menuda que no cesaba de caer desde hacía muchos días.” (15), y el estructural, donde se reflejan las relaciones con el proceso social, “llegó

media hora después de que había empezado a llover.” (135) El tiempo estructural es contable pero difuso, en cambio el ecológico es cíclico, natural. Sobre ellos se estructura el tiempo histórico⁹⁸.

En *Farabeuf* el tiempo histórico es el tiempo del suplicio chino, del instante,⁹⁹ la historia es vista como “una degradación del tiempo original, un lento pero inexorable proceso de decadencia que culmina en la muerte.” (Paz *apud* Marcos, 1992: 198) Por ello, se remarca el momento en que se desarrolla la historia, no la acción: “Pekín. Día lluvioso; época del *ta han* del trigésimo-séptimo año del ciclo sexagenario del *niou* o del Buey, bicentésimo sexagésimo primero de la instauración de la dinastía Ch’ing o Manchú, vigésimosexto año del reinado del Emperador Kuanghau, regencia de la Emperatriz Viuda Tzu-hsi...” (159)

Para romper la línea endeble que difumina la realidad ficticia y la histórica, el autor inserta a sus personajes ficticios en un momento histórico descontextualizado -como puntualicé en el capítulo I y II, en torno a la condena de Fu Tchu Lí- pero centra la reconfiguración,¹⁰⁰ a partir de la fotografía, en un momento ajeno a la temporalidad verificable: una casa donde se evoca ese tiempo primigenio y se puede duplicar el rito que “permite al hombre ‘pasar’ sin peligro de la duración temporal ordinaria al Tiempo

⁹⁸ Mircea Eliade, en su libro *Mito y realidad*, afirma que la Historia propició la superación del mito, aunque el pensamiento mítico no ha sido abolido. El tiempo histórico es la contraposición del Sagrado, perteneciente a la duración contable, sin valor, al profano, un tiempo sin ruptura, monótono, que “se desdobra en pasado, presente y futuro, tiene un principio y un fin, es único e irreversible. El tiempo histórico atiende no a lo que tiene en común con el pasado sino a lo que tiene de nuevo y diferente cada momento.” (Marcos, 1992: 197). Diferente mas no único; los hechos históricos puedan ser actualizados y replicados de forma humana, es un tiempo cercano, pues sus protagonistas no son héroes ni dioses sino seres humanos, comunes, asequibles, imitables.

⁹⁹ Se centra en un capítulo diminuto en más de cinco mil años de historia china, una instantánea que se puede desarticular y enfocar temporalmente pues, como asegura Paul Ricoeur, “un tiempo largo puede ser también un tiempo sin presente; por lo tanto, también sin pasado ni futuro: pero entonces ya no es un tiempo histórico, y la larga duración conduce sólo el tiempo humano al tiempo de la naturaleza.” (Ricoeur, 2000: 363)

¹⁰⁰ Indentificable con el pasado histórico, pues “el tiempo histórico rompe el círculo y lo extiende hasta trazar una línea, y con ello anula la irreversibilidad (...) e invalida la eternidad.” (Marcos, 1992: 197)

sagrado” (Eliade, 1967: 63). De esa forma lo sacraliza, en la instantaneidad de Elizondo todos los actos están cargados de significado, todo conduce hacia la mitificación del tiempo.

El tiempo sagrado incorpora al tiempo histórico, no como evocación del tiempo primigenio, intemporal, sino de un instante ritual enmarcado en un cronotopo humano, definido, lejos de la profanidad.¹⁰¹ “Es el eterno presente del acontecimiento mítico lo que hace posible la duración profana de los acontecimientos históricos” (Eliade, 1967: 79) y viceversa; eso la convierte en una historia sagrada, revelada, donde “un empeño te anima: buscas en los resquicios de la muerte lo que ha sido tu vida.” (144)

El camino que nos lleva de lo profano a la sacralidad es la memoria -eje temático del relato- que se blande entre la evocación -“un intento de recrear [...] mediante la concreción del recuerdo de las sensaciones experimentadas durante ese periodo.” (Elizondo, 2000d: 23) y la invocación - “el proferimiento de la palabra que -como en los encantamientos- encierra la clave del misterio.” (Elizondo, 2000d: 23)-, concretando la idea de que el tiempo ocurre dentro de uno.

San Agustín determina que el tiempo es una concepción interna, pues “en ti, espíritu mío, es donde mido los tiempos” (Agustín, 1999: 202); fragmentación mental en una distensión de un presente simultáneo que une al presente-pasado, la memoria; el presente-presente, la visión; y el presente-futuro, la espera. Este presente deformado, o aporético según Ricoeur, es un instante que navega entre un antes y un después, tan cercanos que son

¹⁰¹ La duración profana es el tiempo de los humanos, el de la naturaleza, un presente perpetuo, sin ruptura, monótono, donde todo permanece, visto como una línea recta sin un principio ni un final. Es el tiempo contable, donde se puede medir el tiempo cosmológico, como lo definió Paul Ricoeur, determinado por el movimiento de los astros. Y es que “es bueno siempre conocer la cifra de los días. Es más fácil recordarlas cosas cuando sabemos, al menos, en qué día acontecieron” (245).

indistinguibles fuera de la conciencia. “¿Porqué te has detenido?, ¿por qué se ha congelado este momento?, ¿por qué lo has invocado mediante aquel garabato que tu mano trazó al azar sobre el vidrio empañado.” (115) La proyección se vincula con la imaginación, es en el presente desde donde vislumbramos el futuro causal o imaginamos sucesos inhabitables. Proyección que en *Farabeuf* adquiere un sentido místico, basado en el misterio de un futuro inaprensible: “lo que nos esperaba más allá, en el tiempo futuro, hacía que aquel paseo a la orilla del mar tuviera un sentido especial.” (118)

Por ello, sin la conciencia no hay tiempo. La interiorización temporal llega a un punto máximo con Henri Bergson quien parte de que se tiene que experimentar el transcurrir desde una visión finita, transitoria, que se conforma en cuanto se recuerda, donde el futuro y el pasado están en el ser, y el mundo en presente; eso genera que el tiempo transcurrido se pueda representar, pues a su paso inventa y clausura. “¿Qué es lo que existe, de la duración, fuera de nosotros? El presente o, si se prefiere, la simultaneidad. Sin duda las cosas exteriores cambian, pero sus momentos no se suceden sino para que una conciencia que los recuerda.” (Bergson, 1963: 212). Como verá, la búsqueda de la simultaneidad es un mecanismo narrativo del que se apropia Elizondo, pero también la interiorización como soporte temporal ha sido estudiada. George R. McMurray estipula en “*Farabeuf*, novela fenomenológica”, que la novela es una interiorización en la mente de Melanié, un personaje trastornado que imagina un suplicio, se desdobra en personajes inverosímiles y trastoca la realidad esperando al doctor que le ayude a concretar el ritual enajenado¹⁰². Con ello, la novela “cobra una mayor plausibilidad si se supone que la mujer es demente” (McMurray, 1968: 2) y toda la acción transcurre en su conciencia. De esta forma todos los sucesos

¹⁰² Esta idea del apoyo médico en generar un ritual que alivie al maniaco se puede apreciar en la película *Shutter Island* (2010) de Martin Scorsese.

ocurrirían en la sinrazón del personaje, como recuerdos deformados en instantaneidad. Aunque es una idea intrigante,¹⁰³ debo descartarla pues ello requeriría un trabajo más extenso.

La fotografía permite la simultaneidad de los tiempos -el futuro-presente del observador y el pasado de la impresión-, ajena al cambio, al espacio y al movimiento; es estable, desprovista de la relación intrínseca con el espacio. “la vida quedaba sujeta a una confusión en medio de la que era imposible discernir cuál hubiera sido el presente, cuál el pasado.” (105)

Pero Salvador Elizondo va más allá, no sólo en la concreción de los tiempos sino en la detención. Como Emile Cioran explica en *En las cimas de la desesperación*, los momentos que vivimos son instantes, en plural, en cambio, cuando se habla del instante como unidad homogénea se trata la eternidad. (Cioran, 1999: 114) La eternidad está escindida del tiempo, es la concentración de la triplicidad en una incisión puntual no lineal, antiprogresiva, con el detrimento de que es inhumana, inconcebible. Esta deshumanización de la eternidad radica en que, como declara Cioran en *Manual de podredumbre*, cita que funge como epígrafe de *Farabeuf*: “La vida sólo tiene sentido en la violación del tiempo.” (97) En vivir a partir de acciones temporales, de decisiones, pues la eternidad es totalitaria, “destruye toda posibilidad de destino o de voluntad individual” (Rodríguez Barrón, 1999: 176). Los personajes de Elizondo retoman esta noción en su inmovilidad que permea como ausencia evolutiva, de cambio por decisión, pero repetición de acciones.

La eternidad es humanizada a partir de la noción de retorno en torno a la memoria, como declara Cioran: “se pretende forzar el pasado, actuar retroactivamente, protestar

¹⁰³ La locura es un tema que apasiona a Elizondo, la trata en el cuento “La puerta”, contenido en *Narda o el verano* e incluso el narrador puntualiza esta posibilidad: “Somos el pensamiento de un demente” (177).

contra lo irreversible” (97). Este retorno inscribe al hombre en una realidad mítica, en la repetición de un Origen personal. “Las sensaciones forman en torno a él un círculo que siempre, donde termina, empieza” (221) De esta forma, la eternidad une los tiempos en el ser y se convierte en una dimensión vivencial, más que una distensión puntual o una detención de la línea; se conforma la apropiación temporal a partir del lenguaje. Como escribe Salvador Elizondo en su *Autobiografía precoz*:

El poeta, o es un hombre que se enfrenta a la eternidad momentáneamente, en cuyo caso vive o concreta, mediante el lenguaje, imágenes o sensaciones, o bien eterniza el instante viviendo las imágenes o las sensaciones en el lenguaje, un lenguaje que por ser el hecho mismo de la creación y la creación misma de su personalidad, es el cumplimiento de una aspiración de máxima universalidad. (Elizondo, 2000b: 34)

Con esta unión, la finitud o fugacidad se cancelan y el instante se vuelve un presente perpetuo, plural, que permite el acto y la acción en un instante que contenga nuestra vida y la del cosmos; que nos aleja de la muerte. Como apunté en el primer capítulo, la creación nos permite inmiscuirnos en la inmortalidad. Conocer el instante de la muerte nos permite trascenderlo.

- Fotografiad a un moribundo –dijo Farabeuf-, y ved lo que pasa. Pero tened en cuenta que un moribundo es un hombre en el acto de morir y que el acto de morir es un acto que dura un instante –dijo Farabeuf-, y que por lo tanto, para fotografiar a un moribundo es preciso que el obturador del aparato fotográfico accione precisamente en el único instante en que el hombre es un moribundo, es decir, en el instante mismo en que el hombre muere. (117)

Y es la crónica de ese instante la que Elizondo busca aprehender.

El tiempo físico se detiene en el momento en que no encuentra cabida en la trinidad durativa, la distensión de la eternidad se une en un punto: el instante. Teóricos que retoman

las ideas agustinianas aseguran que el instante no existe, es tan pequeño el presente que vivimos entre el recuerdo, el suplicio del Leng T'ché, y la proyección de la conciencia, la recreación en el Teatro Instantáneo. Otros autores, como Gaston Bachelard, consideran que es el terreno donde se experimenta la “realidad ceñida al instante y suspendida entre dos nada” (Bachelard, 1973: 15). Lo único irrefutable es que en el instante el tiempo no se anula, se concreta.

El tiempo se detiene en un instante, no hay pasado ni futuro sólo un presente extenso, no eterno, que permite el acto mas no la acción, pues para la acción se necesita la progresión temporal. Elizondo evita el movimiento al utilizar dos elementos borgeanos al unísono, la inmovilidad del mundo, como la paradójica flecha de Zenón, y la multiplicidad de tiempos. Como entona José Gorostiza, en *Muerte sin fin*, “Hubo dos tiempos en mi tiempo” (Gorostiza, 1996: 186). Esto lo logra por medio de tres estrategias narrativas: la repetición, el palimpsesto y alternar el punto de vista.

Elizondo alterna las tres historias en 249 fragmentos. El problema es que, al no ser narraciones activas, los personajes no se desenvuelven en un tiempo/espacio con fin resolutivo, por lo que basa la alternancia en variaciones de las acciones, en un símil con el tema con variaciones musical,¹⁰⁴ donde la idea principal se desvirtúa o se desarrolla. “Y entonces me abandoné a su abrazo y le abrí mi cuerpo para que él penetrara en mí como el puñal penetra en la herida...” (142), fragmento que se replica tres capítulos después, “Ella, mientras tanto, pensaba, ‘Y me abandonaré a su abrazo y 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...’” (184) Esta variación es muestra de cómo trasfigura el relato -los fragmentos

¹⁰⁴ Como también lo hace Thomas Bernhard en *El malogrado*, al desvirtuar la historia principal en un complejo vínculo intertextual con “Las variaciones Goldberg” de Johan Sebastian Bach.

alteran las historias, camuflan a los personajes, se trastoca el tiempo, muta el espacio; lo que se repite con la exposición fotográfica en la playa, la ascensión del doctor por la escalera o las acciones que desarrolla Melanie en la casa. Se distorsiona el contenido y mutan los tiempos verbales y la presencia del narrador. Variaciones (De Teresa, 1996: 91) que generan la polivalencia como mutación de la estructura musical en narrativa, que el lector desconozca cuál es la historia principal y tenga que reconstruir la esencia de la “real”, aunque “se pierden de vista en cada diferente variación, pero hay un designio claro de construirlas todas dentro de una apariencia de unidad estructural.” (Copland: 152)

El escritor mexicano narra el instante con diferentes encuadres. Crea varias ideas a la par: la tabilla de la ouija, las monedas al caer, la mano que sujeta el barandal, las piernas que se desplazan entre tintineos, los gestos ocultos de la mujer, el “fonógrafo adosado al muro, entre las dos ventanas, repetía para siempre un mismo grito” (158), todo ocurre al mismo tiempo, o más bien, el lector los acomoda en un mismo nivel temporal, lo que deriva en un vacío actangencial donde sólo adquieren sentido cuando se ordenan sus acciones en una distensión a partir del reordenamiento de la lectura. Para ello, Elizondo recurre a la variación en los fragmentos y la simultaneidad de las acciones, que permiten se construya la instantaneidad sin alterar la esencia sucesiva de la literatura.

Elizondo fragmenta el discurso y lo varía, al conjuntarlo con la repetición, como mecanismo narrativo, lo que le permite detener el tiempo. Repite pero desvirtúa.

Pero 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. (Matamoro, 1995: 139)

Las repeticiones, eje de todo ritual (Rappaport, 2001: 69), actúan en dos vertientes, en el uso cíclico que induce al trance y liga a los implicados con la esencia del rito (Sarduy 1969: 14), y el uso comonexo especificador con los símbolos no perceptibles: es decir, la repetición conlleva la pérdida de significado -en el Marqués de Sade la proliferación y repetición de elementos sexuales obliga al lector a verlo como un mismo acto desacralizado-,¹⁰⁵ lo que deriva en la instantaneidad de un ente imperceptible en el que las palabras le brindan forma. De esta manera, la repetición da tridimensionalidad a lo invocado:¹⁰⁶

-Señoras y señores...- dijo Farabeuf antes de disponerse a guardar cuidadosamente los atadillos de lienzo de lino que contenían, cada uno, uno de sus curiosos y complicados instrumentos, en el maletín de cuero negro que le había sido obsequiado el día en que obtuvo, con muchas menciones laudatorias, el diploma. -Señoras y señores... - dijo cerrando al fin el maletín. (174)

Farabeuf dice, no repite. Es la simultaneidad de las acciones, no deja-vú. Presentación laudatoria que Farabeuf dice en un instante pero se repite en toda la narración. Ello le permite “hacer caber un instante dentro de otro” (176). Método que funciona pues con él se “presentan al espíritu una multitud de ideas simultáneas, en sucesión tan rápida que parecen

¹⁰⁵ En *La literatura y el mal*, Bataille asegura: “Al excluirse de la humanidad, Sade no tuvo en su larga vida más que una ocupación que decididamente le interesó: enumerar hasta el agotamiento las posibilidades de destruir seres humanos, destruirlos y gozar con el pensamiento de su muerte y sus sufrimientos. Una descripción ejemplar aunque fuese la más hermosa habría tenido poco sentido para él. Sólo la enumeración interminable, aburrida, tenía la virtud de extender ante él el vacío, el *desierto*, al que aspiraba su rabia (y que sus libros vuelve a presentarse ante aquellos que los abren).” (Bataille, 1979: 148)

¹⁰⁶ “Y los enigmas se replantean mediante alegorías y se aclaran con repeticiones” (Glantz, 1979: 21)

simultáneas, y hacen flotar el espíritu en tal abundancia de pensamientos o de imágenes y sensaciones espirituales, que éste no es capaz de abarcarlos todos y cada uno plenamente.” (Calvino, 1998: 55)¹⁰⁷

Si los fragmentos disímiles impiden que la trama avance, que las acciones se replieguen en la imaginación y explomen en la lectura, se conforma la distención aristotélica: al impedir el movimiento, el tiempo no avanza. Cuando la fragmentación se concreta en textura episódica se “congela” la narración, como en el cine. “Te habías detenido. Lo que era inexplicable era que, a pesar de tu inmovilidad (un hecho concreto, irrefutable, pues sólo la quietud no admite dudas), en ese momento que no ocupaba ningún lugar en la extensión del tiempo” (116).

Farabeuf no es una obra que se lea una sola vez para aprehenderla, es una novela que debe ser releída, porque en el recuerdo y el olvido se conforman las historias. Ahora, “¿cómo nombrar con éste la explosión de imágenes que se originan desde la memoria? ¿Cómo nombrar una realidad simultánea? Quizá la única forma sea la de imaginar un palimpsesto...” (Garza Saldívar, 2006: 50) Es la técnica de Elizondo, escribe-sobre escribe-anula y redacta historias disímiles mas no discordantes. Como dice Borges en “La memoria de Shakespeare”, “De Quincey asegura que el cerebro del hombre es un palimpsesto. Cada nueva escritura cubre la escritura anterior y es cubierta por la que sigue, pero la todopoderosa memoria puede exhumar cualquier impresión, por momentánea que haya

¹⁰⁷ En “Los muros enemigos”, Borges recurre a estrategias similares a las de Elizondo para ‘congelar’ el tiempo narrativo: “Las armas convergían sobre Hadlík, 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. (Borges, 1979: 172). Para lograr la estaticidad busca la rapidez.

vido, si le dan el estímulo suficiente.” (Borges, 1993: 304) Es la idea del palimpsesto sobre la que se erige el narrador y el lector. Aquí, la memoria permite la crónica del instante.

Las estrategias discursivas se concretan. Elizondo recurre a vínculos temporales para concretar la espacialización de la literatura,¹⁰⁸ permite que en la lectura se ensamblen diversas ideas e imágenes que se estatizan de forma icónica. A la par, conforma un palimpsesto no sólo en su diégesis sino en su concreción, donde funde discurso y relato a partir de una imagen - detonante del tema, que consolida la trama, despliega a los personajes y conforma la estructura, la unión de la composición fragmentada y la ralentización del tiempo-, lo que permite que el lector, en lectura extratextual, reconstruya el suplicio del Leng T'ché, aprese el instante y concrete la lectura sagrada, como aclara Adriana de Teresa. De esa forma se construye una obra maestra y se conforma una estética.

¹⁰⁸ La inverosimilitud de la pintura o de una fotografía reside en que, a pesar de su concreción, carece del elemento de sucesión natural. [...] La superioridad de la poesía verbal como arte reside en que se retrotrae a la realidad fundamental de *tiempo*. La poesía china tiene la ventaja única de poder combinar ambos elementos. Nos habla a la vez con la vivacidad de la pintura y con la movilidad de los sonidos. (Fenellosa, 2007: 19)

CONSIDERACIONES FINALES

Mario Vargas Llosa justifica su *Historia de un deicidio*, como el acercamiento al proceso creativo a través de una obra en particular y no al revés. Yo traté de hacer lo mismo, acercarme a las etapas que transita un narrador para conformar su novela, en este caso en *Farabeuf* de Salvador Elizondo.

En esta tesis me adentré en las dos etapas del proceso creativo que desarrolla el Nobel peruano y las dividí en cinco, creo que esta segmentación las hace aprehensibles y el proceso de gestión de la obra se demarca con facilidad. Las fases que propongo son: el impulso, las causas que llevan al escritor a suplantar su realidad con palabras; la gestación, la forma en que un detonante se materializa en obsesión y origina la idea que se plasmará en escrito; la conformación de la trama, el soporte en el que se desarrollan la historia y los personajes; la construcción, la manera en que el escritor estructura los materiales, y la escritura. La lectura sería una sexta fase si, amerita una investigación más seria, muta el lector en nuevo creador, lo que creo ocurrirá ante la conformación de un nuevo género hipertextual.

En el primer paso, me adentré en las causas personales y arquetípicas detrás del autor. Creo que las razones internas del escritor para despojarse de su deseo humano y convertirse

en deicida son inconmensurables, varían con cada personalidad. Las arquetípicas son cuatro: búsqueda de la identidad, rompimiento con la realidad, deseo de inmortalidad a partir de la trascendencia y la deificación al instaurar la palabra. Elizondo cumplió las cuatro causas y las concretó en su primera novela y obra maestra: *Farabeuf*.

Todo acto vocacional se detona con un tema. El avatar de Elizondo comienza a partir de las fotografías de la tortura china del Leng T'ché que Dumas retrata en la penúltima década del siglo diecinueve. En 1913, Louis Carpeaux asiste a una de las últimas representaciones de la tortura e imprime otra serie fotográfica, menos mística, acompañada de un texto sobre el procedimiento y la víctima. De forma inexplicable, en el sentido histórico no estético, Bataille decide publicar las imágenes de Dumas con los datos de Carpeaux en su libro cumbre *Las lágrimas de Eros* en 1962, y ese mismo año Elizondo queda prendado de la fotografía. Sobre ello, el narrador mexicano decide estructurar su primera historia. En un inicio sería un cuento largo, pero la conformación de la trama le obliga a sustentarla como novela.

Elizondo utiliza la imagen como detonante y construye tres historias en torno al suplicio: la replicación litúrgica en una casa en París, el paseo de dos amantes por una playa normanda y la obtención de la imagen del suplicio en una plaza china. Las tres historias confirman la idea de que *Farabeuf* es una narración, contradiciendo la postura de John Bruce-Novoa y de Rolando Romero de que Elizondo no cuenta, ni siquiera habla de algo.

Concuerdo con los postulados que aseveran que la literatura elizondiana es posmoderna y rompe con las nociones básicas de la modernidad en *El hipogeo secreto* o *El grafógrafo*, no así con *Farabeuf*. La primera novela del escritor mexicano es un puente

entre las dos concepciones filosóficas y literarias, es moderna en su concepción, mantiene los elementos básicos de la narrativa en el uso del narrador, personajes, la temporalidad alterada y el punto de vista cambiante, incluso al romper con las nociones básicas de discurso y relato. Sin embargo, de forma somera, Elizondo utiliza elementos posmodernos: la trama alterada, la ironía histórica de los personajes, el abuso de la temporalidad sin sentido, y la “metaficción historiográfica”, elemento que Linda Hutcheon ancla como definitorio de la estética posmoderna. (Hutcheon 1988: 5). Estos elementos, que en *Farabeuf* son simbióticos, se maximizarán en sus siguientes libros. La presencia de una trama desliga a *Farabeuf* de otras obras de Elizondo.

Así como hay una historia, se conforman caracteres. Los teóricos debaten sobre cuántos personajes transitan por la novela, en disímil respuesta. Considero que son cinco, por su presencia en las subtramas como su función ritualista: Farabeuf (el torturador), Fuchu-Lí (el torturado), La Enfermera (la víctima sacrificial) y él-ella (la concurrencia). La concreción del ritual del Leng T´Ché cohesiona la obra, brinda sentido al argumento.

Cuando las primeras tres fases se canalizan, el autor recurre a la concreción de la estructura. *Farabeuf* permite analizar esta fase con detenimiento, en los juegos estructurales se fija su aporte literario y trascendencia. Como su subtítulo determina es la crónica del instante. Oxímoron que se concreta en la translación idiomática de la imagen al texto por medio de la éfrasis estructural y la intertextualidad. Elizondo reproduce el contenido de la fotografía, el cuerpo desmembrado, y lo traduce en la fragmentación de la obra. Los 249 bloques que componen la novela los alterna de acuerdo a la teoría del montaje cinematográfico de Einsenstein y la concreción -de sentido léxico y movimiento visual- del

ideograma chino. Al unísono de la reproducción efrástica, Elizondo retoma los elementos estructurales del formato fotográfico, la instantaneidad, y lo importa a la novela. Es la concreción de los tiempos sobre los que estipula su estructura.

La forma en que se concibe la novela como caída quebrantada, donde un elemento detona a otros, conforma en redes de significado que mutan en significantes. De la fotografía del Leng T'Ché se deslinda la historia, la estructura y un personaje: Fu-Tchu-Lí, y de la figura del doctor Farabeuf se desprende el personaje principal pero también el estilo.

Elizondo conforma los elementos para su novela, conoce la historia que quiere contar, tiene personajes estructurados en torno a la reconfiguración ficticia del ser histórico y ha tramado una estructura tan compleja como original: apresar el instante a partir de la fragmentación del suplicio. Ahora, sólo le restan dos decisiones primordiales: el estilo que utilizará y adentrarse en la última etapa del proceso creativo, la escritura.

Aunque esta tesis versa sobre la conformación de la obra, es necesario delimitar ciertos elementos sobre la concreción de la quinta fase: la escritura. En este caso, tiene un referente claro con las fases anteriores del proceso creativo.

El doctor Louis Hubert Farabeuf, en su *Précis de Manual Operatoire*, describe sus procedimientos con economía léxica y frialdad quirúrgicas, precisión que Elizondo trató de recrear en la novela: “meta la punta de la cuchilla sobre la parte central del labio derecho de la incisión longitudinal y, a partir de allí, incida usted hacia abajo y hacia la derecha haciendo al mismo tiempo una incisión cutánea oblicua que se curve convexamente para hacerse transversal al nivel mismo de la extremidad inferior de la incisión longitudinal y que se termine en la parte posterior del brazo.” (143) El narrador importa el estilo de una

disciplina a la literatura. Esta tortura del lenguaje es uno de los mayores atributos de la obra.

Durante dos años, Elizondo escribió la novela, el resultado es excepcional. Ciento cincuenta y tres páginas en las que eterniza el instante, desarrolla una novela moderna en su concreción y alcanza su punto creativo más elevado. En ningún otro libro utilizaría con mayor tino los elementos estructurales y escriturales.

Farabeuf o la crónica de un instante fue publicada en 1965 por la editorial Joaquín Mortiz y reconocida como la obra mexicana más importante del año, al ganar el premio Xavier Villaurrutia. Premio que no sólo consolidaría al escritor mexicano, sino le mostraría el camino vocacional, indeciso entre pintar, escribir o dirigir sus ímpetus creativos al cine, como su padre. Además de abrirle las puertas literarias, el premio conformó lectores que sin ese espaldarazo no se hubieran acercado a una obra compleja en su creación, conformación y lectura.

La lectura se conforma en su desciframiento, en las marcas que se encuentran más allá de la textualidad y de lo que originaron su concreción. Elizondo busca la ritualidad extradiegética, no sólo que se represente el suplicio sino que se alcance la revelación en la concreción de la lectura.

Durante la investigación y escritura de esta tesis concebí una idea lectora disímil. Hasta donde sé ningún crítico elizondiano se ha acercado. La posmodernidad receptiva en *Farabeuf*—a diferencia de en *El hipogeo secreto*, que se cumple la función del lector, como Hutcheon lo denomina, como participante metaficcional— se entabla en el enfoque interpretativo de los procesos semióticos que determina Eco (Lizardo, 2005: 31), entre la *intentio operis* y la *intentio lectoris*, pues la estructura fragmentaria, las repeticiones que

varía en contenido y la multiplicidad de narradores / personajes desdoblados, permiten que el lector concrete lo que Borges añoraba, la lectura como laberinto, con innumerables caminos cargados de símbolos que se concretan en un momento sin fin, en un volumen cíclico, circular, como relata en “El jardín de senderos que se bifurcan”. Aquí el libro no sólo es circular, al iniciar y concluir con la misma frase aunque con una sutil divergencia, los puntos suspensivos que rompen la simetría, convierten a *Farabeuf* en un libro múltiple, donde la historia no es uniforme, los personajes no están ensamblados de forma definida y el narrador muta inconsistente. Como en la novela de Italo Calvino *Si una noche de invierno un viajero...*, se pasa de un lector a un receptor como intérprete.

Con esta lectura, el lector puede decidir qué variable seguirá, si el doctor Farabeuf es un cirujano octagenario o un hombre que aún puede embriagarse en el erotismo; así como cuál es la acción única que ejecuta la Enfermera, tergiversando la crónica de un instante por la lectura de un relato activo, donde el lector puede reacomodar los fragmentos para elegir su instante. Ello genera una lectura que linda con la idea temporal de la modernidad, donde el instante es único, no hay repetición sino ruptura y resquebraja la linealidad de la lectura. No es una vertiente nueva en la literatura, hay excepciones que buscan romper con la inalterabilidad léxica. Clara muestra se ve en la poesía francesa con *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Quenau, miembro del Oulipo, quien conformó diez sonetos de catorce versos que pueden ser acomodados a la voluntad del lector, recitar todas las combinaciones requeriría cerca de 200 años; ello fue en 1961, así que nadie ha comprobado esta teoría. En narrativa, tanto *Rayuela* de Cortázar como *L' amour absolu* de Alfred Jarry, contienen múltiples lecturas, que transforman la historia dependiendo de su lectura.

Aunque, hasta ahora, una obra no puede ser leída de formas infinitas, la novela absoluta que ambicionaba Novalis, se puede concretar con la plataforma *interlectual*, que rompe con la linealidad de la lectura. Este puede ser un camino para que *Farabeuf* transite de una novela con variaciones a un relato, como lo llamaba Elizondo, donde el lector opta por un sendero único, tergiversando la crónica de un instante por la elección de una historia.

Esta lectura sería la sexta etapa del proceso creativo. Sin embargo, es una teoría que amerita un estudio posterior y más profundo, por ello en esta tesis sólo me adentré en las cinco fases del proceso a partir del autor.

Cuando los críticos se han acercado a *Farabeuf* lo han hecho desde dos elementos que trascienden a partir de la imagen: la conformación de una estética del suplicio –que no buscan la belleza en la crueldad sino descifrar la identidad a través de una muerte sacralizadora - y los elementos estructurales del texto. En esta tesis me adentré en los dos elementos, no para mantenerme ahí, sino para reflexionar sobre el proceso creativo. Así, el fin de la vertiente teórica con la que coincido es tratar de entender las elecciones del autor en tanto ente literario conformado por el escritor; plantear los procesos creativos que llevaron al andamiaje que ostentan las obras maestras y no sólo aventurarse a explicar los detalles de la trama o las múltiples lecturas de los receptores imaginarios.

Es cierto que el escritor no siempre es consciente de todas sus elecciones y que muchas veces trata de justificarlas a posteriori. Por eso hay que adentrarse en la obra, estudiar las estructuras, conocer no sólo qué estrategias empleó el autor o cómo, sino porqué. De esta

forma, el crítico puede encontrar las herramientas que el autor eligió para generar su obra maestra.

La importancia de este tipo de crítica radica en acercarse a los procesos creativos como un proceso vivo y no como si los textos fuesen cadáveres que diseccionar en una mesa fría y vacía. Esta aproximación permite vislumbrar las pautas creativas y las vertientes actuales para dilucidar cómo será la literatura del futuro. Si el crítico entiende los procesos creativos, las decisiones autorales, puede ser no sólo un guía de lectura sino de creación y vislumbrar los cambios que se originarán en la escritura. Por ello, estudiar la creación a través del análisis de los procesos autorales debe ser una aproximación que se incluya en los estudios literarios.

Escribir esta tesis sobre la creación y escritura en *Farabeuf* de Salvador Elizondo me permitió entender, como era deseo de Roland Barthes, el proceso creativo a partir de una obra compleja, que va más allá del simple acercamiento estético.

BIBLIOGRAFÍA

Obras del autor citadas

Elizondo, Salvador (2000): *Farabeuf*, Madrid, Cátedra.

-- (1967) "Salvador Elizondo" en *Los narradores ante el público*, México, Joaquín Mortiz.

-- (1972): *El grafógrafo*, México, Joaquín Mortiz.

-- (1999): *Narrativa completa*, Alfaguara, México.

-- (2000a): *El hipogeo secreto*, México, Fondo de Cultura Económica.

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

-- (2000d): *Cuaderno de escritura*, México, FCE.

-- (2001): *Narda o el verano*, México, FCE.

-- (2001a): *Camera lucida*, México, FCE.

-- (2009): *Material de lectura: Salvador Elizondo*, Selec. y Pról. John Bruce-Novoa y Rolando Romero, México, UNAM.

-- (2008): *S.Nob*, Ed. Facs. [México, 1962], México, Aldus.

-- (2008c), "El oficio de escribir. Diarios (1958-1963)", en *Letras libres*, núm. 112, México, Editorial Vuelta, abril.

-- (2008d), "El escritor", en *Letras libres*, núm. 113, México, Editorial Vuelta, mayo.

-- (2011): "Contextos" en *La voz del autor*, México, FCE.

Obras del autor consultadas

Elizondo, Salvador (1963): *Luchino Visconti*, México, UNAM.

-- (1973): *Contextos*, México, SEP.

-- (1992): *Teoría del infierno y otros ensayos*, México, El Colegio Nacional/Ediciones del equilibrista.

-- (2000c): *Elsinore*, México, FCE.

-- (2000e): *Estanquillo*, México, FCE.

-- (2000f): *El retrato de Zoé y otras mentiras*, México, FCE.

-- (2001b): “El sombrero en la cama” en *Letras libres*, núm. 31, México, Editorial Vuelta, julio.

-- (2002): *Museo poético*, México, Aldus.

--(2008a): “Diarios (1945-1948)”, en *Letras libres*, núm. 109, México, Editorial Vuelta, enero.

-- (2008b): “Salvador Elizondo: Diarios (1952-1957) ¿La pintura, el cine o la literatura?”, en *Letras libres*, núm. 111, México, Editorial Vuelta, marzo.

-- (2008e): “Los trabajos y los días”, en *Letras libres*, núm. 114, México, Editorial Vuelta, junio.

Referencias generales citadas

Agustín (1999): “Libro undécimo” en *Confesiones*, México, Porrúa.

Anónimo (2003): *Popol Vuh. Antiguas leyendas del Quiché*, México, FCE.

Anzieu, Didier (1993): *El cuerpo de la obra*, México, Siglo XXI.

Bachelard, Gaston (1973): *La intuición del instante*, Buenos Aires, Siglo XX.

- Baker, Carlos (1974): *Hemingway el escritor como artista*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- Bal, Mieke (1985): *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra.
- Bataille, Georges (1998): *El erotismo*, Barcelona, Tusquets.
- (1997): *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets.
- (1979): *La literatura y el mal*, Barcelona, Taurus.
- Barthes, Roland (2011): *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI.
- (2005): *La preparación de la novela*, México, Siglo XXI.
- Becerra, Eduardo (2000): "Introducción" en Elizondo, Salvador: *Farabeuf*, Madrid, Cátedra.
- Benjamin, Walter (2008): *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos.
- Blake, William (2003), *Poesía completa*. Ediciones 29, Madrid.
- Blanchot, Maurice (1969): *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós.
- Bourneff, R. y Ouellet R. (1975): *La novela*, Barcelona, Ariel.
- Borges, Jorge Luis (1992): *Historia de la Eternidad*, Buenos Aires, Emecé.
- (1993): *Ficciones*, Madrid, Círculo de lectores.
- (1993): *Obras completas 1976-1985*, Madrid, Círculo de lectores.
- (2005): *Otras inquisiciones*, Argentina, Emecé.
- (2000): *Borges oral*, Madrid, Alianza.
- (1985): "Nueva refutación del tiempo" en *Ficcionario. Una antología de sus textos*, Ed., Emir Rodríguez Monegal, México, FCE.
- Brook, Timothy *et al* (2008): *Death by a Thousand Cuts*, USA, Harvard University.
- Buffon, George Louis Leclerc, conde de (2003): *Discurso sobre el estilo*, México, UNAM.
- Calvino, Italo (1998): *Seis propuestas para el próximo milenio*, Barcelona, Siruela.

- Cioran, Emile (1999): *En las cimas de la desesperación*, Barcelona, Tusquets.
- Cohn, Dorrit (2010): “Vidas ficcionales versus vidas históricas” en *La cuestión del sujeto en torno al relato. Antología de textos teóricos*, comp. María Stoopan, México, UNAM.
- Connolly, Cyril (1995): *La tumba sin sosiego*, México, UNAM.
- Copland, Aaron (2006): *Cómo escuchar la música*, México, FCE.
- Corral, Rose (1988): “Inés Arredondo: La dialéctica de lo sagrado” en *Inés Arredondo*, México, Siglo XXI.
- Curley, Dermot F. (2008): *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*, México, Aldus-UAM.
- De Teresa, Adriana (1996): *Farabeuf: escritura e imagen*, México, UNAM.
- Eichenbaum, Boris (1999): “La teoría del ‘método formal’ en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, comp. Tzvetan Todorov, México, Siglo XXI.
- (1999b): “Sobre la teoría de la prosa” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, comp. Tzvetan Todorov, México, Siglo XXI.
- Eisenstein, Sergei (2006): *La forma del cine*, México, Siglo XXI.
- (1974): *El sentido del cine*, México, Siglo XXI.
- Eliade, Mircea (1967): *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Ediciones Guadarrama.
- Eliot, T. S. (1997): “La tradición y el talento individual” en *El placer y la zozobra*, México, UNAM.
- Fenollosa, Ernest (2007): *Los caracteres de la escritura china como medio poético*, México, UAM.
- Forster, E.M. (1983): *Aspectos de la novela*, Barcelona, Debate.
- Foucault, Michel (1979): *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.
- García Márquez, Gabriel (2003): *Vivir para contarla*, México, Diana.
- García Ponce, Juan (1987): *Apariciones*, México, FCE.

- Garibay, Ángel María (1953): *Historia de la literatura náhuatl*, vol. I, México, Porrúa.
- Girard, René (1983): *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama.
- Glantz, Margo (1979): *Repeticiones*, México, Universidad Veracruzana.
- Gorostiza, José (1996): “Muerte sin fin” en *Poesía completa*, México, FCE.
- Grass, Günter (1999): *Mi siglo*, México, Alfaguara.
- Graves, Robert (1985): *Los mitos griegos*, Buenos Aires, Hyspamérica.
- Highsmith, Patricia (1987): “*Suspense*” *Cómo se escribe una novela de intriga*, Barcelona, Anagrama.
- Hollier, Denis (1992): *Against Architecture: The writings of Georges Bataille*, Georgia, MIT Press.
- Hutcheon, Linda (1988): *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York & London, Routledge.
- Jara, René (1982): *Farabeuf*, México, Universidad Veracruzana.
- James, Henry (2001): *El arte de la novela y otros ensayos*, México, Ediciones Coyoacán.
- José, Alan (2004): *Farabeuf y la estética del mal*, México, Ediciones sin nombre-CNCA.
- Kafka, Franz (2004): *La colonia penitenciaria*, Madrid, Alianza.
- Lacan, Jacques (1995): *Escritos I*, México, Siglo XXI.
- Muñiz-Huberman, Angelina (2002): *El siglo del desencanto*, México, FCE.
- Nabokov, Vladimir (1987): *Curso de literatura Europea*, Barcelona, Ediciones B.
- Nuño, Juan (2005): *La filosofía en Borges*, Barcelona, Reverso Ediciones.
- Paz, Octavio (1994): *El arco y la lira* en *La casa de la presencia*, México, FCE.
- (1980): “La palabra edificante” en *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz.
- (1987): “El signo y el garabato: Salvador Elizondo”, en *Generaciones y semblanzas*, México, FCE.

- (2008): "Prólogo" en *Poesía en movimiento*, México, Siglo XXI.
- Platón (1998): *Diálogos*, México, Porrúa.
- Pereira, Armando (1995): *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*, México, UNAM-IIFL.
- Pimentel, Luz Aurora (1998): *El relato en perspectiva*, México, UNAM-Siglo XXI Editores.
- Puig, Juan (1992): *Entre el río Perla y el río Nazas*, México, CNCA.
- Ranciere, Jacques (2009): "De las modalidades de la ficción" en *La historia en la ficción y la ficción en la historia*, comp. Françoise Perus, México, UNAM-IIS.
- Robbe-Grillet, Alan (1973): *Por una nueva novela*, Barcelona, Seix Barral.
- Rappaport, Roy (2001): *Ritual y religión*, Madrid, Cambridge University Press.
- Read, Herbert (1972): *Imagen e idea: la función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, México, FCE.
- Ricoeur, Paul (2000): *Tiempo y narración I*, México, Siglo XXI.
- Rodríguez Barrón, Daniel (1999): "La otra historia de la eternidad" en *Ocho ensayos sobre Borges*, México, Publicaciones Cruz.
- Rosas, Patricia y Lourdes Madrid (1982): *Las torturas de la imaginación*, México, Premiá Editora.
- Sarduy, Severo (1969): *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Shklovski, Vladimir (1999) "El arte como artificio" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, comp. Tzvetan Todorov, México, Siglo XXI.
- (1999b) "La construcción de la "nouvelle" y de la novela" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, comp. Tzvetan Todorov, México, Siglo XXI.
- Sueiro, Daniel (1968): *El arte de matar*, Madrid, Alfaguara.
- Tomashevski, Boris (1999) "Temática" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, comp. Tzvetan Todorov, México, Siglo XXI.
- Tornero, Angélica (2000): *Las maneras del delirio*, México, UNAM.

Trías, Eugenio (2006): *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Debolsillo.

Vargas Llosa Mario (1971): *Historia de un deicidio*, Barcelona, Monte Ávila Editores.

-- (1997): *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Planeta.

-- (2002): ¿Por qué se escribe? en *El oficio de escritor*, comp. Ana Ayuso, Madrid, Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja.

-- (2007): *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, México, Alfaguara.

Vicens, Josefina (2006): *El libro vacío*, México, FCE.

White, Hayden (2009): “Teoría literaria y escrito histórico” en *La historia en la ficción y la ficción en la historia*, comp. Françoise Perus, México, UNAM-IIS.

Tesis

Cuevas Velasco, Norma Angélica (2004): *El espacio poético en la narrativa: de los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo*, Tesis para optar al grado de Doctor en Letras, México, UAM Iztapalapa.

Lizardo Méndez, Gonzalo (2005): *La poética de la transgresión en la narrativa de Salvador Elizondo*, Tesis para optar al grado de Doctor en Letras, México, Universidad de Guadalajara.

Gutiérrez de Velasco Romo, Luz Elena (1984): *La escritura de la amputación o la amputación de la escritura. Análisis de Farabeuf o la crónica de un instante y una selección de cuentos de Salvador Elizondo*, Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Hispánica, México, El Colegio de México.

Marcos Dayan, Linda (1992): *Las puertas del tiempo: Configuraciones filosóficas y literarias*, Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Comparada, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Hemerografía

Albarrán, Claudia (2006): “La revista S.nob: Laboratorio experimental de una generación”, en *Revuelta*, núm. 4, México, septiembre.

Arcocha, José y Fernando Palenzuela (1977): “Salvador Elizondo” en *Consenso* ½, núm. 37

Barrientos, Juan José (2011): “Salvador Elizondo: Autobiografía y ficción” en *Revista de la Universidad*, núm. 94, diciembre.

Espinosa, Jorge Luis (2005): “Entrevista con Salvador Elizondo”, *El Universal*, 13 de noviembre.

Fernández de Gortari, Rodrigo (2006): “Farabeútica en tres amputaciones” en *La jornada semanal*, núm. 599, 27 de agosto.

Garza Saldívar, Norma (2006): “La memoria del palimpsesto” en *Metapolítica*, núm 47, mayo-junio.

Lotman, Iuri (1990): “El texto en el texto” en *Semiosis*, Universidad Veracruzana, no. 24, enero-junio.

Matamoro, Blas (1995): “El apócrifo Salvador Elizondo” en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm 544, octubre.

Pascoe, David (2006): “Cine y pintura en Peter Greenaway” en *Estudios cinematográficos*, núm. 30, México, UNAM, agosto-octubre.

Pimentel, Luz Aurora (2003): “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, *Poligrafías. Revista de Literatura*, México, UNAM, núm. 4.

Romero, Rolando J. (1990): “Ficción e historia en *Farabeuf*” en *Revista Iberoamericana*, núm. 56.

Sánchez, Ambriz, Mary Carmen (2000): “Los márgenes de la mirada. Entrevista con Salvador Elizondo” en *Sábado*, núm. 1176, México, Unomásuno, abril.

Red

Cortázar, Julio: “Aspectos del cuento” en <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz1.htm> Consultado: 25 de julio de 2012

Montaño Garfias, Ericka (2005): “Me parecería fantástico ser un ‘escritor maldito’” en *La jornada*, México, 10 de noviembre, <http://www.jornada.unam.mx/2005/11/10/index.php?section=cultura&article=a04n1cul> Consultado: 8 de junio de 2012

Navarro, Desiderio (1997): “Intertextualité: treinta años después” en <http://www.criterios.es/pdf/intertextualite30.pdf> Consultado el 7 de septiembre de 2012

Quemain, Miguel Ángel: “Salvador Elizondo, la historia pasado mañana” en <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/entrevistas/1688-elizondo-salvador-entrevista> Consultado 15 de agosto de 2012

Solotorevsky, Myrna: “Poética de la totalidad y poética de la fragmentación” en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_7_037.pdf. Consultado 7 de agosto de 2012

Filmografía

Lavista, Paulina (1999): *Ida y vuelta*. Dir. Paulina Lavista, Coordinación Nacional de Medios Audiovisuales-Canal 22, México, CONACULTA.

Referencias generales consultadas

La Sagrada Biblia (1968): Madrid, Nacar Colunga, Sagradas escrituras.

Alazraki, Jaime (1974): “El tiempo” en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Editorial Gredos.

Albarrán, Claudia (2000): *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*, México, Ediciones Casa Juan Pablos.

Arana, Juan (1999): “La eternidad de lo efímero” en *El siglo de Borges Vol 1. Retrospectiva- Presente- Futuro*. Eds. Alfonso de Toro y Fernando de Toro. Madrid. Iberoamericana.

Aristóteles (2000): *Poética*, México, UNAM.

Arnold, Mathew (1997): “La función de la crítica en el momento actual” en *El placer y la zozobra*, México, UNAM.

Ayala, Francisco (1984): *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*, Barcelona, Editorial Crítica.

Bajtin, Mijail (1986): *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE.

--, (1990): *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI

Barrenechea, Ana María (1989): “La desintegración del tiempo” en *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica*, ed., estudio preliminar Samuel Gordon, México, UNAM.

Bataille, Georges (1980): *Lo imposible*, México, Premia- La nave de los locos.

Baudrillard, Jean (1993): *De la seducción*, México, Planeta-Agostini

Beristáin, Helena (1991): *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.

Bergamino, Donatela y Diego Melgidi (2003): *I Ching. Libro de las mutaciones*, México, Diana.

Bloom, Harold (1996): *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama.

-- (2000): *Cómo leer y por qué*, Barcelona, Anagrama.

-- (2011): *La anatomía de la influencia*, México, Santillana.

Borbolla, Óscar (2002): *Manual de creación literaria*, México, Nueva Imagen.

Borges, Jorge Luis (1993a): *Obras completas 1976-1985*, Madrid, Círculo de lectores.

-- (2000): *Borges oral*, Madrid, Alianza.

Booth, Wayne (1968): *La retórica de la ficción*, Buenos Aires, Antoni Bosch editor

Campbell, Joseph (1959): *El héroe de las mil caras*, México, FCE.

- Carballo, Emmanuel (1987): “Salvador Elizondo”, en *Enciclopedia de México*, México, SEP.
- Carlyle, Thomas (1999): *De los héroes*, México, CONACULTA-Océano.
- Carretero, Luis Abad (1954): *Una filosofía del instante*, México, El Colegio de México.
- Cervantes, Miguel de (2001): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica.
- Chatman, Seymour (1990): *Historia y discurso*, Madrid, Taurus Humanidades.
- Chevalier, Jean (1986): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- Conte, Rafael (1972): *Lenguaje y violencia. Introducción a la nueva novela hispanoamericana*, Madrid, Al-Borak
- Copland, Aaron (2003): *Música e imaginación*, Buenos Aires, Emecé.
- Cortázar, Julio (2010): *Rayuela*, México, Alfaguara.
- Eagleton, Terry (1998): *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE.
- Eco, Humberto (1990): “La poética de la obra abierta” en *Obra abierta*, Barcelona, Ariel.
- Ferreter Mora, José (1994): *Diccionario de grandes filósofos* (Tomo I), Madrid, Alianza.
- Filinich, María Isabel (2004): *La Voz y la mirada*, México, Plaza y Valdés-UAP
University Of Texas at El Paso.
- Flaubert, Gustave (1983): *Madame Bovary*, Colombia, R.B.A.-La oveja negra.
- Fuentes, Carlos (1993): *Geografía de la novela*, México, FCE.
- García Ponce, Juan (1991): “La voz de la novela” en *Los novelistas como críticos*, comp. Norma Khan y Wilfrido H. Corral, México, Ediciones del Norte-FCE.
- Gardner, John (1987): *El arte de escribir novela*, México, Publigráficos.
- González Levet, Sergio (1980): *Letras y opiniones*, Xalapa, Ediciones Punto y Aparte.
- Graves, Robert (1983): *La Diosa blanca*, Madrid, Alianza Editorial.
- Green, André (1992): *El complejo de castración*, Buenos Aires, Paidós.

- Heidegger, Martin (1958): *Arte y Poesía*, México, FCE.
- Huidobro, Vicente (2001): *Altazor / Temblor de cielo*, Madrid, Cátedra.
- Imízcoz, Teresa (1999): *Estudios sobre el narrador en los relatos de ficción y no ficción*, Madrid, Ediciones Eunate.
- Iser, Wolfgang (2005): *Rutas de la interpretación*, México, FCE.
- James, William (1945): *Principios de psicología*, Buenos Aires, Glem.
- Josipovici, Gabriel (2002): *Confianza o sospecha, una pregunta sobre el oficio de escribir*, México, Turner-FCE.
- Kayser, Wolfgang (1965): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos.
- Kundera, Milan (1988): *El arte de la novela*. México, Vuelta.
- Larson, Ross (1998): *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo*, México El Colegio Nacional.
- Lispector, Clarice (1988): *Silencio (Onde Esteives de Noite)*, Barcelona, Grijalbo.
- (2001): "escribir" de *A Descoberta do Mundo*, en C.L., comp. Laura Freixas, Barcelona, Omega.
- Lodge, David (1998): *El arte de la ficción*, Barcelona, Ediciones de Bolsillo.
- Mailer, Norman (2009): *Un arte espectral. Reflexiones sobre la escritura*, México, Planeta-Emecé.
- Maisonneuve, Jean (2005): *Las conductas rituales*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Maletinsky, Eleazar (2002): "Sociedades, culturas y hecho literario" en *Teoría literaria*, Comp. Marc Angenot *et al.*, México, Siglo XXI.
- Malpartida, Juan (1999): "Salvador Elizondo, el grafógrafo" en Elizondo, Salvador: *Narrativa completa*, Alfaguara, México.
- Mata, Rodolfo (2003): *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia*, México, UNAM.
- Menton, Seymour (1996): *El cuento latinoamericano*, México, FCE.
- Mook, Delo (1993): *La relatividad: Espacio, tiempo y movimiento*, México, McGraw-Hill.

- Muir, Edwin (1984): *La estructura de la novela*, México, UAM.
- Nabokov, Vladimir (1987a): *El Quijote*, Barcelona, Ediciones B.
- Nietzsche, Frederich (1969): *Así habló Zaratustra*, Buenos Aires, Poseidon Pocket.
- (1998): *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Edad y Editores.
- Orwell, George (1996): “Por qué escribo” en *El placer y la zozobra: el oficio del escritor*, México, UNAM.
- Ouspensky, P. D. (1932): *Tertium Organum*, México, Ediciones Botas.
- Oviedo, José Miguel (1970): *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona, Barral editores
- Palmer, Jerry (1983): *Thrillers, la novela de misterio*, México, FCE.
- Patán, Federico (2006): “No más de tres cuartillas, por favor...” , México, Editorial Ariadna.
- Pavón, Alfredo (1997): “Prólogo” en Melo, Juan Vicente: *Cuentos completos*, México, Instituto Veracruzano de Cultura-FONCA.
- Paredes, Alberto (1990): *Figuras de la letra*, México, UNAM.
- Paz, Octavio (1972): *Salamandra*, México, Joaquín Mortiz.
- Pereira, Armando (2006): “La fragmentación del cuerpo textual en *Farabeuf*” en *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo (1947-1968)*, México, UNAM.
- (1997): *La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*, México, IIFL.
- Polti, Georges (1963): *Las 36 situaciones dramáticas*, La Habana, Editorial Nacional de Cuba.
- Priestley, J. B (1969): *El hombre y su tiempo*, Madrid, Aguilar.
- Rilke, Rainer Maria (1978): *Cartas a un joven poeta*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.
- Robbe-Grillet, Alan (1973): *Por una nueva novela*, Barcelona, Seix Barral.

- Quincey, Thomas de (1981): *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, Barcelona, Bruguera.
- Ramos, Luis Arturo (1990): *Melomanías: La ritualización del universo*, México, UNAM-INBA.
- Reyes, Pedro Joel (1999): “El tiempo en la filosofía de la historia” en *Materia, espacio y tiempo: de la filosofía natural a la física*. Comp. Laura Benítez y José Antonio Robles, México, UNAM.
- Ricoeur, Paul (1998): *Tiempo y narración II*, México, Siglo XXI.
- (1999): *Tiempo y narración III*, México, Siglo XXI.
- Romero, Rolando J. (1998): “Violencia, cuerpo y estética: el orientalismo y *Farabeuf* de Salvador Elizondo” en *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*, Comp. Díaz y Morales, Magda *et al.*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Sagols, Lizbeth (1997): *¿Ética en Nietzsche?*, México, UNAM.
- Segalen, Martine (2005): *Ritos y rituales contemporáneos*, Madrid, Alianza Editorial.
- Sontag, Susan (2004): *Ante el dolor de los demás*, México, Alfaguara
- Stoopen, María (comp.) (2010): *La cuestión del sujeto en torno al relato. Antología de textos teóricos*, México, UNAM.
- Todorov, Tzvetan (1991): “Las categorías del relato literario”, en *Análisis estructural del relato*, México, Premiá Editora.
- Tresider, Jack (2003): *Diccionario de símbolos*, México, Tomo.
- Trías, Eugenio (1991): *Tratado de la pasión*, México, CNCA-Mondadori.
- Tsvietáieva, Marina (1990): *El poeta y el tiempo*, Barcelona, Anagrama
- Vargas Llosa Mario (1990): *La verdad de las mentiras*, México, Seix Barral.
- Veraza Urtuzuástegui, Jorge (1986): *Subvirtiendo a Bataille*, México, Editorial Ítaca.
- Woolf, Virginia (2003): *La señora Dalloway*, Barcelona, Lumen.
- Zavala, Lauro (1993): comp., *Teorías de los cuentistas*, Vol. I, México, UNAM

Hemerografía

Domínguez Michael, Christopher (2000): “El doctor Farabeuf cumple cien años”, en *Letras libres*, núm. 14, México, Editorial Vuelta.

Glodenau, Gheorghe (2002): “Proyecciones en lo universal: la metamorfosis del tiempo en Jorge Luis Borges y Mircea Eliade” en *Casa del tiempo*, núm. 41, marzo.

Lizaur, Blanca de (1998): “La novela histórica como vía de conocimiento histórico” en *La experiencia literaria*, núm 8-9, octubre 1998-marzo 1999.

Orozco, Olga (1992): “Jorge Luis Borges en su historia de la eternidad” en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 505-507m, julio-septiembre.

Zlotchew,-Clark-M. (1980): “La experiencia directa de la obsesiva fantasía en Borges y en Robbe-Grillet” en *Kanina*, núm. 4, enero-junio.

Red

Rodríguez Ortiz, Roxana: “Frontera, juego desasosiego en la literatura mexicana contemporánea” en <http://roxanarodriguezortiz.files.wordpress.com/2011/10/frontera-juego-y-desasosiego-en-la-literatura-mexicana-contemporanea.pdf> Consultado el 19 de septiembre de 2012.

Sabugal, Eduardo: *Salvador Elizondo, una novela paradigmática del posmodernismo en México* en http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/mlh/sabugal_t_e/capitulo1.pdf Consultado el 19 de septiembre de 2012.

Verdú, Vicente: “Reglas para la supervivencia de la novela” en *El país*, 17 de noviembre. (http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Reglas/supervivencia/novela/elpepuculbab/20071117elpbabnar_13/Tes) Consultada 13 de julio de 2011

Filmografía

Villegas, Gerardo (2007): *El extraño experimento del profesor Elizondo*, TvUNAM-INBA-Pleroma ediciones, México, UNAM.

Renais, Alain (1961): *El año pasado en Marienbad*, México, Zima Entertainment.