

LUZ ELENA GUTIERREZ DE VELASCO ROMO

LA ESCRITURA DE LA AMPUTACION

O

LA AMPUTACION 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 HISPANICA.

El Colegio de México.

México, D.F., 1984.

Para mis amores:

Efrén, Astrea y Marat, en
estricto orden de aparición.

Admiro y respeto el gran impulso que la Dra. Yvette Jiménez de Baéz me ha proporcionado para emprender y llevar a cabo este trabajo. El camino ha sido arduo. A Yvette debo gratitud y cariño.

Agradezco el compañerismo fiel de Ana Rosa Domenella, Aralia López González, Diana Morán y Edith Negrín, con quienes comparto algo más que ideas en el Seminario de Literatura Mexicana Contemporánea (Literatura y Sociedad), en El Colegio de México.

Sin la ayuda y colaboración de Ele y Manolo, de Lourdes y todos mis hermanos y, sin duda, de Paqui este trabajo no hubiera encontrado el camino de la letra escrita. Gracias a todos.

A todas mis compañeras de generación dedico un reconocimiento, pues juntas hemos vivido y pensado.

A la memoria de Ulises.

I N D I C E

Introducción.	1
<u>I. Análisis de Farabeuf o La crónica de un instante.</u>	
1. El "juego con espejos que se desplazan": <u>la intertextualidad.</u>	14
1.1. <u>Los libros dentro del libro.</u>	14
1.1.1. <u>Les Larmes d'Eros.</u>	15
1.1.2. <u>El I Ching.</u>	26
1.1.3. <u>Aspects médicaux de la torture chinoise.</u>	40
1.2. <u>Los Discursos.</u>	46
1.2.1. El discurso del Arte.	47
1.2.2. El discurso de la Historia.	58
1.2.3. El discurso científico.	64
1.2.4. Conjunción de los discursos.	70
2. <u>El problema de la identidad.</u>	71
2.1. El narrador.	75
2.2. Los actantes.	78
3. <u>La imposibilidad del instante.</u>	115
4. <u>El espacio y los objetos.</u>	133
4.1. Espacio.	133
4.1.1. La casa.	134
4.1.2. La escuela de Medicina.	140
4.1.3. La playa.	141
4.1.4. China.	144

4.2 Sistema de los objetos.	147
-----------------------------	-----

II. Selección de Cuentos.

1. <u>"La Historia según Pao Cheng"</u> .	168
1.1. Descripción preliminar.	168
1.2. Pao Cheng, el escriba y Salvador Elizondo.	168
1.3. La banda de Moebius.	174
1.4. La Tierra de Han y el D. F.	179
1.5. "como las ondas de este arroyuelo, así corre el tiempo..."	181
2. <u>"Identidad de Cirila o de que Cirila es como el río heraclíteo"</u> .	186
2.1. Descripción preliminar.	186
2.2. La destrucción de la identidad.	186
2.3. Cirila y el tiempo.	192
2.4. Un espacio que se subordina al tiempo.	196
2.5. El río heraclíteo.	197
3. <u>"Futuro imperfecto"</u>	201
3.1. Descripción preliminar.	201
3.2. El encuentro de lo real, lo verosímil y lo ficticio.	201
3.3. Futuro ¿imperfecto?	204
3.4. El espacio de la escritura.	207
3.5. El texto y la máquina del tiempo.	209
4. <u>"Una página de diario"</u> .	211
4.1. Descripción preliminar.	211
4.2. Los intrusos invitados.	212
4.3. Ahora aquí/entonces allá.	213
4.4. El diario abolido.	214

III. <u>Conclusiones.</u>	216
---------------------------	-----

Bibliografía.	235
---------------	-----

... repetir hasta el exceso es entrar en la pérdida, en el cero del significado. Pero para que la repetición sea erótica es preciso que sea formal, literal...

Roland Barthes, El placer del texto.

I N T R O D U C C I O N

Introducción.

La producción literaria de Salvador Elizondo abre una incisión profunda en la narrativa mexicana contemporánea. Sus obras representan un esfuerzo por introducir nuevos temas y atreverse contra las formas canónicas del relato. Podemos destacar dos grandes etapas en su proceso literario: la primera que reúne las obras publicadas en los años sesenta: Poemas (1960); Farabeuf o La crónica de un instante (1965); Narda o el verano (1966); Salvador Elizondo (autobiografía) (1966); El hipogeo secreto (1968); El retrato de Zoe y otras mentiras (1969) y Cuaderno de escritura (1969). Y una segunda etapa en la que se desarrolla una tendencia hacia el silencio y la decantación en los textos del tema de la escritura que discurre sobre la escritura. El grafógrafo inaugura ese proceso en 1972, que ahora, en el momento de la redacción de estas líneas, encuentra un punto de culminación al aparecer Camera lucida (1983) en su formato de libro². Así, el silencio no se convierte en una fuerza dominadora que inhiba la escritura, sino más bien resulta un pretexto para continuar una producción textual que busca sus cauces inexplorados.

1 Salvador Elizondo nació en la Ciudad de México en 1932. Recibió el premio Xavier Villaurrutia en 1965 por su novela Farabeuf o La crónica de un instante. Es miembro de la Academia Mexicana de la Lengua desde 1980 y de El Colegio Nacional desde 1981.

2 Salvador Elizondo, Camera lucida, Joaquín Mortiz, 1983, apareció paulatinamente en forma de artículos dispersos; algunos de ellos vieron la luz en Vuelta, desde diciembre de 1979.

Entre los textos de Elizondo elegí como objeto de análisis Farabeuf o La crónica de un instante³ y una selección de cuentos. Farabeuf es una obra clave, ya que sus características traspasan, como por vasos comunicantes, todos los intersticios de la producción de Elizondo. Los críticos advirtieron, desde el momento de su publicación, que se trataba de un texto fuera de serie para el que no había entradas fáciles. Pues, al mismo tiempo que logró fascinar a sus lectores, los situó ante una experiencia textual caótica y obsesionante. La mayoría de los críticos que reseñaron la novela coincidieron en algunos puntos: no se podía seguir un argumento, ni una historia lineal en el relato; tampoco se podía atacar la posición política de su autor, ni desmenuzar personajes para lograr entender la totalidad de los significados del texto⁴. En general, los análisis giraron en torno a tres términos: amor, tortura y muerte. Sin embargo, la novela no fue estudiada con profundidad y conservó sus secretos. Alrededor del autor surgió un aura mítica, que lo hizo aparecer como un representante mexicano del Nouveau Roman, un escritor de temas terribles y, además, un autor supraintelectual.

3 Salvador Elizondo, Farabeuf o La crónica de un instante, Joaquín Mortiz, México, 1965. En adelante, la novela será mencionada como Farabeuf.

4 Entre los más destacados comentadores de Farabeuf, poco después de su publicación, se encuentran: Emmanuel Carballo, "Novela y cuento", en La Cultura en México, 203 (1966), México, p.VI y "¿Quién es el autor de Farabeuf?" en La Cultura en México, 214 (1966), México, p.IV; Juan Vicente Melo, "De la novela como experimento" en Universidad de México, vol. XX, 6 (1966), p. 31; Ramón Xirau, "Reseña a Farabeuf" en Diálogos, 4-10 (1966), pp. 43-44; Gabriel Zaid, "Sobre el realismo de Farabeuf" en Revista de Bellas Artes, 7 (1966), pp. 103-104; Huberto Batis, "Reseña a Farabeuf", en La Cultura en México, 205 (1966), p.XV y "Tortura y erotismo", en El Heraldó Cultural, 15 (1966), p.14.

Tras algunas lecturas críticas de Farabeuf, se llegó al convencimiento de que este texto fracturado, ya que se compone de una superposición de múltiples fragmentos, se plantea en definitiva como un enigma para ser resuelto. Podemos decir que la crítica admiró Farabeuf como un texto-cadáver amputado, en cuyos trozos se palpa la nostalgia de un orden perdido ⁵. En resumidas cuentas, se colocó el libro en el inventario de las rarezas de la prosa mexicana contemporánea.

Así, Farabeuf, frente a los textos narrativos que ofrecen, desde la primera hojeada, la contundente impresión de una escritura sólida, compacta, lineal, ordenada, cerrada, se presenta como una suma de fragmentos, como un texto donde no hay principios, medios o finales, ni tampoco presentaciones, exposiciones, nudos, climas o resoluciones, sino una escritura surcada por rupturas y aperturas. Una escritura que plantea una lectura que corre el riesgo de nunca encontrar el orden del texto, porque allí, en la ausencia de un orden, tal vez reside la clave del relato.

Conviene destacar que el presente análisis de Farabeuf no pretende encontrar "el orden" del texto, sino ante todo proponer algunos acercamientos que pongan de relieve la coherencia de esa escritura acusada y disfrazada de caótica.

5/ La crítica posterior se pronunció por la búsqueda de ese orden en el caos de la novela. Así lo hacen George R. Mc Murray, "Salvador Elizondo's Farabeuf", Hispania, 50 (1967), pp.596-601. Este artículo se encuentra traducido al español como "Farabeuf, novela fenomenológica" en Hojas de Crítica (suplemento de la Revista de la Universidad de México), XXII, 12 (1968), pp. 2-5. Pierre Michaëlis, "En Farabeuf", en Plural, 40 (1975), pp. 63-67.

En la elección de los cuentos se presenta un cuento de cada uno de los libros de relatos de Elizondo: Narda o el verano, El retrato de Zoe y otras mentiras, El grafógrafo y Cuaderno de escritura. Quedan fuera de los propósitos del análisis El hipogeo secreto y Camera lucida.

El grupo de cuentos: "La Historia según Pao Cheng", "Indentidad de Cirila o de que Cirila es como el río heraclíteo", "Futuro imperfecto" y "Una página de diario", se muestran como representativos de las principales tendencias de la escritura de Elizondo y ofrecen también la oportunidad de completar el análisis de Farabeuf, al aportar datos para el estudio de la intratextualidad⁶ en la obra de Elizondo.

En cuanto al proceder metodológico en este análisis, agradezco el consejo de Tzvetan Todorov, quien con gran perspicacia recomienda descubrir el método que cada texto exige y eliminar la ilusión de que una metodología se pueda anteponer a todas las obras, pues las peculiaridades de cada texto motivan análisis diferentes. Sin embargo, el mismo Todorov induce a la búsqueda de rigor en el trabajo crítico y sugiere el proceso de la gramática textual⁷. Es decir, descubrir en un texto, al modo del lingüista, ciertas unidades mínimas y constituyentes oracionales (textuales).

6 Se considera como intratextualidad la reelaboración de sistemas de signos en el interior de una misma producción.

7 Véase Tzvetan Todorov, Literatura y significación, Planeta, Barcelona, 1972 y Poétique de la prose, Seuil, París, 1971, pp. 118-128.

Al recurrir a los clásicos procedimientos de análisis del tiempo, el modo y las personas se cumple un rito que, como todos los ritos, se encuentra transformado por un acontecer histórico diverso. Así, la crítica literaria se mira en el espejo del pasado para reconocer en su rostro los trazos de la modernidad, que no se reducen sólo a cambios terminológicos, sino principalmente a una nueva visión de la sociedad y del hombre, así como de las leyes que los impulsan. De tal modo que al enfocar el análisis textual hacia los aspectos tempo-espaciales, actanciales e intertextuales, se pretende abordar una producción humana y social desde una perspectiva inmanente, pero con la clara intención de que este análisis desemboque en una conexión del texto con la ideología que lo sustenta⁸.

⁸ Ideología es, sin duda, un término difícil y discutible, pero desde la La Ideología Alemana de Marx y Engels y los intentos interpretativos de L. Althusser en Ideología y aparatos ideológicos de Estado y A. Gramsci en Cultura y literatura, Península, Madrid, 1967 y en La formación de los intelectuales, Grijalbo, México, 1967, se va perdiendo el sentido de ideología como "falsa conciencia". Para Althusser la ideología "representa la relación imaginaria entre los individuos y sus condiciones reales de existencia"; además la ideología "tiene una existencia material" e "interpela a los individuos en tanto que sujetos" (véase L. Althusser, Ideología y aparatos ideológicos de Estado, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974). Ideología adquiere incluso el significado de "toma de conciencia" de la realidad, como lo expresa G.N. Pospelov, "Literatura y Sociedad" en Sociología de la creación literaria, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971. p. 86. En sentido riguroso, no se puede mantener el concepto del paso de la ideología a la literatura, pero todo texto es susceptible de mostrar enunciados y componentes ideológicos.

Cierto es que Farabeuf no reflexiona sobre la realidad mexicana⁹, sino que se emite como un texto "universal". Sin embargo, el autor elige el español como idioma-medio para la comunicación, lo que condiciona su expresión. Además, sus textos se encuentran marcados por algunas cargas ideológicas provenientes de una clase media "ilustrada"¹⁰ de un país subdesarrollado y colonizado. Esas cargas se reincorporan en el seno de la misma clase social, para reproducir la ideología dominante. Farabeuf ofrece así un ejemplo de cómo un texto se presenta como innovador en el nivel cultural, porque efectúa rupturas en el sistema literario, y se traduce como confirmación y refortalecimiento de la ideología dominante.

Los elementos para efectuar el análisis textual: tiempo, espacio, red actancial e intertextualidad, constituyen conceptos asimilados y fundamentados en la crítica literaria. Sin embargo, conviene acotar sus delimitaciones y su sentido operativo para despejar las dudas con respecto a su uso¹¹.

9 Como atinadamente lo observan Oscar Mata, Apuntes sobre la novela "El hipogeo secreto" de Salvador Elizondo, UAM, México, 1980, p. 7 y Margo Glantz, "Farabeuf, escritura barroca y novela mexicana", en Repeticiones, Ensayos sobre literatura mexicana, Univ. Veracruzana, Xalapa, 1979, p. 17.

10 No todos los artistas y, en especial, los novelistas mexicanos proceden de una clase media con alta escolaridad, sino que pueden surgir en el seno de la alta burguesía, o bien en el proletariado. El fenómeno de Tepito Arte Acá representa una buena muestra de cómo se incorporan al proceso cultural de México grupos provenientes del proletariado.

11 Éstas son las "calas" que se han sistematizado y adecuado para los análisis en el "Seminario de literatura mexicana contemporánea" en El Colegio de México. Los principios básicos han sido expuestos en la "Introducción" de Yvette Jiménez de Báez a Ficción e Historia. La narrativa de José Emilio Pacheco, El Colegio de México, México, 1979, pp. 3-21. Con procedimientos semejantes han visto la luz de Georgina García Gutiérrez, Los disfraces. La obra mestiza de Carlos Fuentes, El Colegio de México, México 1981; así como la tesis doctoral de Ana Rosa Domenella, en proceso de publicación, sobre la narrativa de Jorge Ibarguengoitia.

Parto de la convicción de que el texto es un objeto "rizomático", según la proposición de Gilles Deleuze y Félix Guattari¹²; es decir, no fundado en una raíz o surcado por ejes de significado, sino que consiste en un pulular de raicillas que se conectan en un nivel profundo y pueden o no coincidir entre sí y fundar un significado. El análisis procede en algunos casos de manera similar a este concepto de texto. Se inicia por una noción analítica o por otras e intenta conducir a conexiones que parecen injustificadas pero que coinciden con ese objeto textual donde todo está en floración y crecimiento¹³.

El empleo de la noción tiempo en el análisis literario ha estado, desde los formalistas rusos, una división entre el tiempo de la historia (tiempo de la ficción, tiempo representado) y el tiempo del relato (tiempo de la escritura, tiempo de la narración). Se considera, además, un tiempo de la lectura¹⁴.

12 Gilles Deleuze y Félix Guattari, Rizoma (Introducción al Anti-Edipo). Trad. de C. Casillas y V. Navarro. Pre-Textos, Valencia, 1977.

13 "... el rizoma conecta un punto cualquiera con otro punto cualquiera, y cada uno de sus trazos no remite necesariamente a trazos de la misma naturaleza, pone en juego regímenes de signos muy diferentes e incluso estados de no-signos", ibid., p. 50.

14 Sobre el problema de la temporalidad como noción del análisis literario cf. Tzvetan Todorov, "Las categorías del relato literario"; en Análisis estructural del relato, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1970, p. 174. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974, p. 359. Jean Pouillon, Tiempo y novela, Paidós, Buenos Aires, 1970, pp. 123-204.

La polarización entre el tratamiento del tiempo de la historia y el tiempo del relato en la novela europea y norteamericana modernas ha conllevado un creciente interés por tematizar el tiempo. Así, la concepción temporal, el discurrir filosófico sobre la esencia del tiempo se ha vuelto una de las preocupaciones centrales de la narrativa contemporánea¹⁵. Se convierte el tiempo en fuerte carga ideológica de los textos, por su transparencia temática en correlación con su empleo técnico. De allí la importancia del estudio de esta categoría en el nivel de la historia, en el del relato y como concepción filosófica.

El análisis tradicional del espacio en la narrativa se ocupaba preferentemente de las descripciones de lugar, de cómo se reproducía el contorno de una época, es decir, su ambiente, su atmósfera y de cómo la acumulación de detalles contribuía a la evocación de los espacios. En un periodo de expansión y desarrollo de la crítica literaria, Gaston Bachelard¹⁶ puso de manifiesto las conexiones del espacio con los seres que lo habitaban tanto productores de

15 Marcel Proust y James Joyce abrieron una caja de Pandora, que desde En busca del tiempo perdido y Ulises continúa liberando fuerzas en la literatura.

16 Para mí fue determinante la concepción que Gaston Bachelard despliega en La poética del espacio, FCE, México, 1965. En esas páginas descubrí todo un filón de potencialidades para el estudio del espacio en el análisis de los textos literarios. Véase infra. 4.1^o, donde incursionó en la oposición entre los espacios felices y los desdichados; entre el adentro y el afuera; así como en la determinación de la simbología del espacio.

arte como "personajcs". De manera que el espacio, además de ser una atmósfera, un escenario en los textos, se transformó en una marca de la presencia de los hombres y de los grupos sociales. A esta extensión analítica contribuyeron también los análisis sobre los sistemas de objetos¹⁷, que sirven como puentes para denotar la acción y la caracterización de los hombres sobre el espacio o viceversa.

Adopto el término "actante" por su ductilidad, pues representa una superación del concepto de "personaje". Farabeuf, en especial, me plantea en el nivel de la red actancial -de la relación de los actantes-, problemas que no pueden ser resueltos desde la perspectiva del "personaje" que aspira a una determinación y fijación de características. El término "actante" ofrece la posibilidad de analizar con flexibilidad las translaciones de unas entidades a otras; como las que ocurren en Farabeuf. Decido no asumir la oposición actor/actante marcada por Greimas¹⁸, donde actor es una "ocurrencia" (en el sentido lingüístico) y actante es la "clase de actores", ya que la escisión de la personalidad, la no-determinación de la identidad son preocupaciones fundamentales en la producción literaria de Salvador Elizondo.

17 Deben destacarse los estudios de Jean Baudrillard en este campo en El sistema de los objetos, Siglo XXI, México, 1969 y Crítica de la economía política del signo, Siglo XXI, México, 1974. Abraham A. Moles et al., Los objetos (Comunicaciones, 13), Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1971, que me han servido como fundamentos para el análisis.

18 A.J. Greimas, Semántica estructural, Gredos, Madrid, 1973, pp. 267-268.

A pesar de que el concepto de intertextualidad se ha convertido en término usual en el discurso de la crítica literaria, desde la década pasada, conviene advertir que los teóricos no han agotado el problema de su sistematización -o ni lo intentan- en toda su amplitud y, por ello, cada texto individual es susceptible de ofrecer nuevos derroteros para conformar esa noción de intertextualidad, para enriquecerla y, también, para marcar un hito en la historia de la tipología de los textos.

Es ya bien sabido que Julia Kristeva¹⁹ pone en circulación el término de intertextualidad, inspirada en el dialogismo que descubre, en el lenguaje y en los textos literarios, el gran crítico ruso Mijaíl M. Bajtín. Intertextualidad comprendida no como un término con visos pseudocientíficos, sino como una aportación y como un avance en cuanto al trabajo de la crítica de fuentes, que se ocupa específicamente de la inclusión de unos textos en otros. En los planteamientos de J. Kristeva se destaca el fenómeno de la "transposición", es decir, la nueva articulación de la materia textual, al pasar un sistema signifiante a formar parte de otro. No se habla ya de la relación de textos con textos, sino de sistemas de significación con sistemas de significación²⁰. Esto representa un intento innovador para ampliar la gama de posibilidades en el estudio de la significación.

19 Julia Kristeva, El texto de la novela, Lumen, Barcelona, 1974.

20 En relación con este problema cf. Julia Kristeva, La révolution du Langage poétique, Seuil, Paris, 1974. p. 60.

En la relación de sistemas significantes debemos deslindar el "intratexto" del "intertexto". Entendiendo por intratexto las conexiones internas en la producción literaria de un mismo autor. Así, en Farabeuf consistiría en la relación de unos capítulos con otros; de unos fragmentos con otros e incluso de ese texto con otros de Salvador Elizondo. También en la teoría se ha delimitado, en la relación del texto consigo mismo, el concepto de autotextualidad. Lucien Dällenbach²¹ establece una distinción en la "reduplicación interna" que reproduce el relato en su dimensión literal o en un nivel referencial. En el primer caso se refiere a la "autocita", pues un fragmento textual se injerta en otro texto del mismo autor. En el nivel referencial podemos observar una "mise en abyme", o puesta en abismo, si se resume una totalidad textual en el interior de otro texto, o bien una variación sobre algún motivo o un tema. Con todo, adoptamos el primer deslinde entre "intratexto" e "intertexto" por parecernos más funcional para los problemas que presenta el texto de Elizondo.

El concepto de intertexto manifiesta el diálogo que se establece entre un texto y otros, de autores diferentes, así como muestra la inserción de otros sistemas significantes²² en el cuerpo de un texto.

El interés principal de mi análisis radica en el estudio de la función intertextual, pues se pretende abordar el trabajo intertex-

21 Lucien Dällenbach, "Intertexte et autotexte", en Poétique, 27 - (1976), pp. 282-296.

22 Puede tratarse de pintura, cine, fotografía, etc.

tual²³ que recorre los textos de Salvador Elizondo. Y si se habla de "trabajo intertextual" es debido a que los sistemas significantes no se asimilan en forma íntegra o de manera completamente reconocible en el nuevo texto, sino que sufren modificaciones, ya que pueden ser transformados, negados o parcelados. Algunos sistemas significantes entran en el nuevo texto como citas. En estos casos la tipografía asume el trabajo de llamar la atención sobre la presencia de un "cuerpo extraño" en el cuerpo del texto. También encontramos otros sistemas significantes, sobre todo los del tipo figurativo, que al ser verbalizados se transforman y pierden su calidad icónica y, si además han sido fragmentados, la tarea de reconocimiento del sistema signifiante fundador es más ardua.

Para el estudio de la intertextualidad en Farabeuf establezco una distinción entre dos términos: libro, en el sentido de texto, y discurso, en una definición restringida de adopción del lenguaje por una entidad o grupo social con ciertas características temáticas²⁴. Varios discursos pueden surcar un libro, pero éste queda delimitado por su portada, su contra portada, por su primera y última frase. En el análisis de los cuentos he preferido reducir el análisis a la incursión de otros textos dentro del texto de cada cuento (textos filosóficos, textos literarios, etc.), por ser este procedimiento más adecuado a la extensión de los cuentos y por no presentar éstos las modalidades intertextuales que ofrece Farabeuf.

23 Atiendo a las modalidades en el trabajo intertextual cuidadosamente estudiadas por Laurent Jenny en "La stratégie de la forme", en Poétique, 27 (1976), pp. 257-281.

24 Incursiono en la oposición texto / discurso, a sabiendas de la denodada discusión teórica que existe en torno a estos términos. En relación a este problema cf. T.A. van Dijk, Estructuras y funciones del discurso. Siglo XVI México 1980 p. 20

La importancia del trabajo intertextual en Farabucuf me llevó a iniciar su análisis por ese aspecto, para luego presentar la red actancial, el tiempo y el espacio. En los cuentos, la intertextualidad opera como una condensación de las otras nociones analíticas, por lo que la sitúo al final de la exposición del análisis de cada cuento.

I Análisis de Farabeuf o la Crónica
de un instante.

1. El "juego con espejos que se desplazan": la intertextualidad en Farabeuf.

El texto de Farabeuf conduce a una reflexión sobre su proceso intertextual como vía de entrada a su complejo de significaciones. Varios sistemas de signos se superponen y se interpenetran para dar origen a un nuevo texto: Farabeuf. Puede afirmarse que existe un diálogo entre Farabeuf y los textos y discursos que lo fundan y que, a su vez, Farabeuf propone nuevos textos para ser creados.

En el análisis de la intertextualidad de Farabeuf, se impone el estudio detenido de dos aspectos fundamentales: los libros y los discursos que sustentan el texto.

1.1. Los libros dentro del libro.

Tres son los libros que operan como textos fundadores de Farabeuf: Les larmes d'Eros, El I Ching y Aspects Médicaux de la torture chinoise. Los dos últimos pueden ser estrictamente considerados como libros²⁵, ya que así entran al texto. En el caso de Les larmes d'Eros, debo aclarar que no aparece citado como libro, ni se menciona a su autor. Pero en el texto de Farabeuf se intercala, entre las páginas 140 y 141, la fotografía del Leng Tch'é²⁶, que Elizondo contempló en el libro de Georges Bataille y, seguramente, no en los

25 Se introducen citas de ellos o se hace referencia a su aspecto de objetos en manos de los actantes.

26 Tormento chino que consiste en despedazar a la víctima.

libros de psicología o medicina²⁷. Por lo demás, no es sólo la fotografía como tal lo que evidencia esa fuerte presencia textual, sino que en el texto encontramos numerosas marcas conceptuales que nos remiten a Bataille.

No puede establecerse una cierta jerarquía entre los tres libros. Cada uno preconiza su propia significación y no subordina o resume la de los otros. Sin embargo, se tienden puentes, se dan vasos comunicantes entre esas significaciones. Cabe, además, destacar que cada uno de estos tres libros cumple una función diferente de la de los otros en el trabajo intertextual e incide en un tipo diferente de discurso.

1.1.1. Les larmes d'Eros²⁸

El texto de Farabeuf establece un diálogo con Les larmes d'Eros. Y puede comprenderse el texto de Elizondo como un homenaje a Bataille, como una respuesta a su exhortación.

27 El mismo Elizondo define el encuentro con esa foto como el descubrimiento de un "zahir". La referencia borgeana es indicio de la obsesión que ejerció en la mente del novelista y se comunicó a su texto: "esa imagen se fijó en mi mente a partir del primer momento que le vi, con tanta fuerza y con tanta angustia, que a la vez que el solo mirarla me iba dando la pauta casi automática para tramar en torno a su representación una historia, turbiamente concebida, sobre las relaciones amorosas de un hombre y una mujer...", Salvador Elizondo, Salvador Elizondo (Nuevos escritores mexicanos del Siglo XX presentados por sí mismos), Empresas Editoriales, México, 1966, p.43.

28 Les larmes d'Eros (1957) de Georges Bataille corrió la mala suerte de ser traducido al español como Breve historia del erotismo, Ed. Caldén, Buenos Aires, 1976. Este error se ha corregido en las ediciones más recientes. Cito el texto en español por no haber tenido a la mano el francés.

En la medida en que Farabeuf se plantea como la representación de un rito, en el que a través del orgasmo o de la tortura se llegará al éxtasis, preparado mediante la contemplación de una fotografía del tormento chino, resulta obvia la relación con el texto de Bataille²⁹.

Con el objeto de establecer el vínculo entre ambos textos debemos poner de manifiesto que para culminar sus consideraciones sobre la historia del erotismo, Georges Bataille eligió la explicación de la actitud de los supliciados vistos en unas fotografías del sacrificio vudú y del tormento chino del Leng Tch'é. Intentaba captar esa experiencia a través de sí mismo:

El juego que me propongo consiste en representarme, para mí mismo, con detenimiento, lo que vivieron en el momento cuando el objetivo fijó su imagen sobre el vidrio o la película³⁰.

29 Aquí conviene señalar que el acercamiento del texto de Elizondo con el de Bataille ha sido observado por casi todos los lectores críticos de Farabeuf. Se advierte como "la tentación de la experiencia límite" por Ramón Xirau en "Salvador Elizondo, Farabeuf" en Diálogos, 4 (1966), p. 43. Para Octavio Paz, Elizondo recoge la herencia de Bataille en sus reflexiones sobre el placer. Véase El signo y el garabato, Joaquín Mortíz, México, 1973, p.201. Severo Sarduy traza el camino desde Sade hasta Elizondo en "Del Yin al Yang", en Escrito sobre un cuerpo, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1969, pp. 9-30. Quiénes se han detenido más en el análisis de esta relación han sido: Manuel Durán, en Tríptico Mexicano, Sep Setentas, México, 1973 y Patricia Rosas en "Farabeuf o una alucinación ardiente", en Las torturas de la imaginación. Premiá ed., México, 1982, pp. 7-35.

30 Georges Bataille, Breve historia del erotismo, Ed. Caldén, Buenos Aires, 1976, p. 64.

Bataille cree también poder imaginar lo que el Marqués de Sade hubiera hecho con esa imagen, pero no lo expresa, es decir, Bataille pide la escritura de un libro, a partir de la contemplación de una imagen. Elizondo recoge esa exhortación y, luego, asume la contemplación del tormento y la tarea de producir un texto, Farabeuf, que revierta la experiencia de la mirada. Un texto en el que queda fija, inmóvil, la fotografía del tormento y la representación de la mirada, la de la víctima y la del fotógrafo:

Ese hombre (la víctima) 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 (p. 145) ³¹ .

La confusión del dolor (Muerte) y el placer (Eros) en el pensamiento humano constituye el fundamento de la teoría del erotismo expuesta por Bataille. Ya que él encuentra la relación entre el éxtasis producido en el sacrificio y la suspensión de los sentidos en el momento del orgasmo. En el éxtasis sobreviene la muerte, real en el sacrificio y "pequeña muerte"³² tras el orgasmo, es decir, la ficción de la muerte. Y puede afirmarse que en esa confusión se gesta uno de los núcleos narrativos de Farabeuf, pues en

31 Las citas de Farabeuf se hacen indicando sólo la página de la ed. cit., entre paréntesis.

32 En francés se denomina "petit meurtre" pequeña muerte, al momento del orgasmo y la eyaculación.

el desarrollo del relato se funden y confunden el orgasmo y la muerte como elementos de un porvenir incierto en la suerte de los actantes.

En el erotismo, Bataille descubre un nivel superior a la mera sexualidad, ya que considera al hombre un ser discontinuo, es decir, que muere y fenece, pero que siempre está en busca de la continuidad, lleno de una nostalgia por la continuidad perdida³³. En esta búsqueda de la continuidad, a través del erotismo, el hombre traspasa su animalidad y se siente en unión con el ser, en el sentido metafísico. Se da, pues, una especie de superación del yo aislado en la fusión con el ser. Advierte Bataille, asimismo, que el hombre recurre, además de al erotismo, al sacrificio y a la muerte para calmar la nostalgia de la continuidad perdida y lograr el tránsito de la discontinuidad a la continuidad. Por lo que la religión y el erotismo se sitúan en un mismo plano.

Ahora bien, en la naturaleza del hombre siempre se presenta una lucha entre las prohibiciones, producto de su ser razonable, y la trasgresión, que es la cimentadora del placer. La trasgresión funda el tránsito entre el estado de discontinuidad y el de continuidad del ser. Es decir, que sin violencia no se puede llegar a la continuidad del ser. Bataille encuentra que la trasgresión, la violencia, es el elemento que funde erotismo, sacrificio y muerte. En el erotismo, entonces, se produce una violación del ser, que limita con la muerte. La desnudez que antecede al acto erótico prefigura la muerte. Es por eso que Bataille considera que en el erotismo

siempre está en juego: "una disolución de las formas constitui--

33 Cf. Georges Bataille, El erotismo, Sur, Buenos Aires, 1960, p. 15 y ss.

das"³⁴. En la pasión del acto erótico, el amante descubre en el ser amado la transparencia del ser, lo sagrado.

La consecución del sacrificio, en el ritual religioso, se encuentra regida por los conceptos de violación, destrucción y muerte.

Es mediante la destrucción como un ser se convierte en víctima y como, a su vez, el espectador tiene acceso a lo sagrado³⁵. De modo que el espectador es el sujeto de la experiencia de lo sagrado, pues en tanto contempla la muerte o destrucción de un ser discontinuo, a través de esa mera contemplación, se le revela la continuidad del ser³⁶.

Es clara la relación de esta teoría con Farabeuf, ya que en el texto se narra la preparación de un sacrificio que culminará en la revelación de la continuidad del ser y se presenta a un espectador que es el lector, quien tiene que acercarse por la lectura a la experiencia de lo sagrado.

34 Ibid., p. 18.

35 Bataille insiste en la importancia de la destrucción o muerte en el sacrificio: "la víctima muere, entonces los asistentes participan de un elemento que revela su muerte. Este elemento es lo que se puede llamar, con los historiadores de las religiones, lo sagrado" (Georges Bataille, El erotismo, p. 21).

36 Lo sagrado consiste en ese experimentar la continuidad del ser, por medio de la muerte de un ser discontinuo, en el ritual religioso: "Hay, por el hecho de la muerte violenta, ruptura de la discontinuidad de un ser: lo que subsiste y que los espíritus ansiosos experimentan en el silencio que se hace, es la continuidad del ser, a la que es entregada la víctima. Sólo una muerte espectacular, operada en condiciones que la gravedad y la colectividad de la religión determinan, puede revelar lo que habitualmente escapa a la atención" (Georges Bataille, El erotismo, p. 22).

Al establecer la semejanza entre el erotismo y el sacrificio, Bataille pone de manifiesto una característica que ya había sido destacada en la antigüedad. Se trata de la transformación de los participantes en el acto erótico. El participante femenino era considerado como víctima (es desarreglado, se desnuda, sufre una violación) y el participante masculino aparece como el sacrificador, el verdugo que ejerce la violencia sobre la víctima. Es el participante activo que somete a la víctima pasiva. Este esquema de relación humana constituye el fundamento de la red actancial que se despliega en Farabeuf. Resumo ahora lo que, más adelante, explicaré con detenimiento. En Farabeuf encontramos la oposición entre el hombre activo y la mujer pasiva, que permite que ésta sea poseída sexualmente o en el sacrificio.

Otro elemento pertinente para la relación intertextual entre los textos de Bataille y el de Elizondo que nos ocupa, consiste en la semejanza que se establece entre el espectador y la víctima, durante la consecución del sacrificio. Esa identificación entre observador y víctima produce no sólo la ruptura de la identidad, sino también la ruptura del tiempo³⁷. Ambas rupturas surcan el texto de Farabeuf. La novela intenta ser la crónica de un instante y nos muestra cómo se da el paso de unas entidades a otras, sin que se establezcan identidades fijas y reconocibles. La mujer

37 "Siendo igual a nada (los cristianos dicen igual a Dios) el objeto de la contemplación aún parece igual al sujeto que contempla. Ya no hay ninguna diferencia, en ningún punto: imposible situar una distancia, el sujeto perdido en la presencia indistinta e ilimitada del universo y de sí mismo deja de pertenecer al desarrollo sensible del tiempo. Está absorto en el instante que se eterniza. Aparentemente en forma definitiva, sin que dure el apego al porvenir o al pasado, está en el instante, y el instante, para él sólo, es la eternidad" (Georges Bataille, El erotismo, p. 248).

se convierte en la víctima del sacrificio, por el hecho de contemplar la foto del tormento chino, y el lector se convierte en víctima también.

Además de haber explicado las relaciones entre el erotismo, el sacrificio y la muerte, Bataille se planteó el problema del lugar que ocupa la literatura. Opina que ésta es heredera de las religiones, e, incluso, llega a equiparar sacrificio y novela. Esa definición que Bataille esboza parece ser la proposición inicial para la redacción de Farabeuf:

El sacrificio es una novela, es un cuento ilustrado de manera sangrienta, o, más bien, es una representación teatral en estado rudimentario, un drama reducido al episodio final, en el que la víctima animal o humana, actúa sola, pero actúa hasta la muerte. El rito es la representación, repetida a fecha fija, de un mito, es decir, esencialmente, de la muerte de un dios³⁸.

En Farabeuf encontramos, sin duda, una escritura cruenta; el elemento de la repetición en la ampliación--dispersión de los núcleos narrativos; y, también, la representación teatral, encarnada en el Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf. En Farabeuf, erotismo y muerte son polos que se unen para lograr la identificación de sacrificio y orgasmo, de víctima y espectador.

38 Georges Bataille, El erotismo, p. 86.

La literatura como heredera de las religiones asume en su seno también la descripción del mal³⁹. Bataille se interesó en las características del discurso del verdugo y estudió la obra de D.A.F. Marqués de Sade, con el propósito de entenderlas.

Descubrió que el verdugo ejerce su oficio desde una situación de poder y, por ello, guarda silencio mientras ejecuta a su víctima. Cuando este verdugo habla, lo hace con sus semejantes, no con la víctima, y emplea el lenguaje del Estado, el lenguaje del poder⁴⁰. Sin embargo, los verdugos que aparecen en las obras del marqués de Sade no cesan de lanzar largos discursos a sus víctimas, pues encuentran en el lenguaje una nueva forma de agresión. El discurso violento atormenta a la víctima tanto o más que las torturas que se realizarán sobre su cuerpo. Es el tormento de la mente.

En este aspecto puede establecerse un vínculo intertextual, ya que Farabeuf ostenta el discurso del verdugo que agrede a la víctima y la conduce a la disolución de su forma constituida, quizá no mediante la muerte, sino por medio de la tortura mental⁴¹.

Presentamos Farabeuf como un texto-cadáver amputado. Es una forma de ver el texto como un cuerpo que sufre la acción de su creador... (también de su lector), quien fragmenta y fracciona el todo narrativo que se propone. Se pierde la continuidad de la historia

39 Georges Bataille es autor de La littérature et le mal, 10/18, - Paris, 1967, donde busca las relaciones entre esta tendencia humana y la creación literaria.

40 Cf. Georges Bataille, El erotismo, p. 188.

41 Este aspecto será estudiado con mayor detenimiento Cf. infra 2. "El problema de la identidad"

en una superposición discontinua de fragmentos. Así, el texto pre figura en su composición, como un ideograma mayúsculo, la imagen del cuerpo amputado, que es el detonador de la historia. La fotografía del suplicio chino cierra el texto de Bataille y abre el texto de Farabeuf, y lo abre no sólo como historia, sino como cuerpo textual que es amputado en su escritura.

Elizondo destacó estas características como esenciales en el concepto de erotismo para Bataille:

... la crueldad, la violencia, la violencia de la interioridad del cuerpo humano; la profanación de las estructuras vitales, el atentado contra la interdicción, la fascinación del suplicio y el éxtasis místico⁴².

Todos estos elementos llegan a gravitar en el texto de Farabeuf y a constituir el fundamento de la teoría erótica que subyace en las relaciones entre los actantes de la novela.

El texto fragmentado no aparece como una banal casualidad en la escritura de Farabeuf. Representa otro elemento intertextual, - que muestra la conexión de este texto con otros sistemas de signos. No se introducen citas, ni conceptos, sino una modalidad de escritura que delata la presencia de una "visión de mundo". Ver la realidad como un todo congruente o como una lucha de opuestos responde

42 Prólogo de Salvador Elizondo a Georges Bataille, Madame Edwarda, Premiá ed., México, 1977, p.12.

a conceptualizaciones que, en cierta forma, han fijado el sentido. Ver la realidad como un pulular de fragmentos es la evasión de la búsqueda del sentido.

Esta modalidad textual, el texto fragmentado de Farabeuf, se comunica de nueva cuenta con la escritura de Bataille. Sólo basta recordar La experiencia interior⁴³, donde múltiples fragmentos eluden el sentido y no encuentran la forma ortodoxa, porque en esa fragmentariedad yace un pensamiento anárquico. Y Bataille recibe el texto fragmentado desde Nietzsche, a quien podemos considerar - el mejor exponente de esta escritura en los tiempos modernos. Nietzsche rechaza abiertamente el filosofar en oraciones completas o en textos copiosos a lo Kant o Hegel. Piensa y presenta su pensamiento a pasos contados, porque se filosofa caminando⁴⁴. Luego, Bataille lega el fragmento a Klossowski quien lo adapta a la literatura y no sólo fragmenta el pensamiento, sino las historias⁴⁵.

Los fragmentos de Farabeuf, que antes hemos considerado como trozos de un texto-cadáver, adquieren movimiento cuando son vistos en la perspectiva del texto anárquico, que se encuentra en constante huida para no topar con el sentido. Sin embargo, el sentido recobra sus fueros en la huida misma.

43 Georges Bataille, La experiencia interior, Taurus. Madrid, 1972. (1954).

44 Es indudable la contribución de Maurice Blanchot al estudio de la escritura fragmentada y a la comprensión del discurso integral de Nietzsche, disgregado en su escritura fragmentaria (Cf. Maurice Blanchot, La ausencia del libro; Nietzsche y la escritura fragmentaria. Ed. Caldén, Buenos Aires, 1973; id, El Diálogo inconcluso, Monte Ávila ed., Caracas, 1970.

45 Como es el caso de la superposición y fragmentación de diarios en La revocación del Edicto de Nantes. Trad. de Michèle Alban y Juan García Ponce. Era México, 1975

El texto fragmentado, el texto roto, es espejo de una realidad cambiante y, en este intento de reflejar una modalidad de la vida y del pensamiento, devela su sentido, como en un "juego con espejos que se desplazan".

Aquí rescatamos un momento del diario de Octave en La revocación del Edicto de Nantes de Klossowski:

En la atmósfera sacudida por extrañas trepidaciones, por vibraciones furiosas, las fuerzas centrífugas hicieron estallar el ojo y lo que miraba: la explosión misma se había convertido en una necesidad, y la mirada no pudo satisfacerse desde entonces más que con objetos mutilados, con imágenes rotas; en ese momento el diablo intervino y, a través de la voz de un doctor herético si los ha habido, proclamó: "La fotografía ha liberado a la pintura de la necesidad de imitar a la naturaleza"⁴⁶.

Como se advierte, volvemos en círculo desde la explosión que fractura el ojo y la mirada, y, por lo tanto, mutila la realidad, a la posibilidad de rescatar la fotografía como punto de partida para entender la realidad. La fotografía del tormento chino que, en Farabeuf, representa el icono que inicia los procesos del suplicio, de la excitación y de la escritura fragmentada y, con ello, de toda una pluralidad de sentido, es el elemento intertextual que resume la transposición de Las lágrimas de Eros a Farabeuf.

46 Ibid, p. 59.

1.1.2. El I Ching

La escritura fragmentada nos acerca, también, a un texto fragmentado en su escritura: el I Ching. Este antiguo ⁴⁷ libro, considerado entre los seis libros sagrados de China, es una representación cifrada de las prácticas adivinatorias de los chinos. Resume, en su cuerpo y sus apéndices, la sabiduría milenaria que se convirtió en oráculo a lo largo de los años.

Resulta notable la diferencia entre el silencio que envuelve a Les larmes d'Eros y la constante y reiterada presencia del libro sagrado de las mutaciones o los cambios, I Ching, en el cuerpo del texto de Farabeuf. En el fragmento inicial de la novela, se sugiere la aparición del libro como un "método chino de adivinación mediante hexagramas simbólicos" (p. 9), a través del ruido de tres monedas al caer ⁴⁸. Se sugiere, puesto que se trata de una conjetura.

47 La antigüedad del I Ching, es bastante incierta. Sin embargo, el eminente sinólogo James Legge propone como una fecha probable 1143-1142 a.C. (Cf. The I Ching, trad. de James Legge, Dover, New York, 1963 (1899) p. 6).

48 : Conviene resumir aquí los procedimientos del I Ching. Este método adivinatorio se basa en el principio de la contraposición entre el Yin y el Yang. Si uno representa lo oscuro, el otro representa lo luminoso. Luego, el término se expandió a la contraposición de varios adjetivos: Yin era sinónimo de lo inactivo, lo femenino, lo frío, lo débil y lo par; mientras que Yang era lo activo, lo masculino, lo caliente, lo fuerte, y lo impar. Estos dos elementos no se anulan uno a otro, sino que mantienen un justo equilibrio. De esta oposición entre cielo y tierra, se desprende el uso de los tallos amarillos de "Ptarmica Sibirica", del clatro (esferas superpuestas y ahuecadas), o bien de tres monedas, para lograr combinaciones de tres líneas quebradas o continuas que se conocen como trigramas (son ocho los trigramas básicos). Estas figuras multiplicadas dieron origen a la figura central del I Ching, que es el hexagrama, compuesto por seis líneas, quebradas o continuas. El hexagrama contiene la respuesta a una pregunta formulada. El número de hexagramas del I Ching es de 64. Cada hexagrama tiene un nombre especial, presenta una primera y breve explicación, seguida por el comentario a cada línea del hexagrama. El orden de las líneas se observa de abajo hacia arriba (Cf. Introducción a The I Ching, ed.cit., pp. 1-56).

En este mismo fragmento se establece la semejanza entre el método adivinatorio del Oriente (hexagrama) y el del Occidente (ouija). En uno, la dualidad queda expresada en la contraposición de Yin/Yang; en el otro, en la de si/no. Ambos métodos fluctúan, pues, entre la afirmación y la negación. El texto parte así de la oposición entre Oriente y Occidente. El principio dialéctico resulta el principio que une la polaridad del mundo.

El I Ching hace su aparición en Farabeuf como un instrumento del actante femenino para la interpretación de la respuesta al enigma que propone:

Por eso hay que repetirse mil veces la misma pregunta: ¿de quién era ese cuerpo que hubiéramos amado infinitamente?
(p. 55).

La presencia del libro sólo se supone, porque la adivinación requiere del I Ching para la interpretación. En el texto de Farabeuf aparece la caída de las monedas ("si las monedas habían caído en la disposición de tres yang o de dos yang y un yin ", p. 18) y la posibilidad del libro ("la Enfermera, sentada en el fondo del pasillo, ante una mesa, consultando la ouija o el I Ching " p. 65).

No es mi objetivo anotar cada mención que se hace del I Ching, - sino antes bien marcar los momentos en que se trazan fuertes conexiones intertextuales entre ambos libros. El primer acercamiento consiste en la búsqueda del hexagrama o los hexagramas que se apuntan como importantes en el relato. Más adelante mostraré la inter-

relación profunda que se establece entre el I Ching y la posible estructura de la novela.

En Farabeuf encontraremos tres hexagramas fundamentales. La primera cita del enigmático libro chino surge en el primer capítulo:

Tres yin... una línea rota ... al arrancar al bledo
sale también la raíz ... la perseverancia trae consigo
la buena fortuna ... (p. 17).

Se trata de la primera línea del hexagrama 12 (P'i), que se denomina "estancamiento". Esta detención se origina por no haber armonía entre el cielo y la tierra. Esa falta de entendimiento es causa de que "las cosas no se entremezclen"⁴⁹. La combinación resultante es la de dos trigramas completamente opuestos. En la parte inferior queda el trigramo K'un, el de la tierra, que es símbolo de la debilidad y lo femenino y, en la parte superior, encontramos el trigramo Ch'ien, el de los Cielos, que simboliza la fuerza y lo masculino. La interpretación de esa primera línea hace referencia al hombre de fuerte personalidad que cae en una situación desfavorable, adversa, arrastra consigo en su infortunio a los más débiles.

Esta cita conduce también, de una forma indirecta, hacia el hexagrama 46 (Shéng), que se traduce como "ascensión" e "ir empujando hacia

49 Alfred Douglas, I Ching; cómo consultar el I Ching, Bruguera, Barcelona, 1980, p. 82.

arriba". Este hexagrama muestra la promoción de un oficial a un puesto de mayor rango. La relación se puede establecer por la imagen de sus trigramas: "árboles y vegetación (Sun) ascienden desde la tierra (K'un)" ⁵⁰. Si consultamos el apéndice I en la versión de Legge, encontramos que:

The first line, weak, is the root of a tree planted beneath the earth. Its gradual growth symbolizes the advance upwards of the subject of the hexagramm, fostered, that is, by the circumstances of the time ⁵¹.

La idea de la ascensión nos remite, de hecho, a la figura del actante masculino subiendo una escalera para llegar al lugar de reunión: "... pensó el hombre al llegar al final de la escalera" (p.17). La escalera aparece, en forma explícita, en el comentario de la quinta línea: "He ascends the stairs (with all due ceremony)" ⁵². La línea final del hexagrama nos dice que el hombre avanza "upwards blindly" ⁵³. Tenemos, pues, un hombre que avanza, a ciegas, hacia arriba. Así, el momento elegido del I Ching, que en una primera lectura no nos dice mucho, excepto las ideas de la raíz que sale al arrancar el bledo y la perseverancia dadora de buena fortuna; en una lectura apoyada en los comentarios del libro de las mutaciones, nos comunica dos imágenes: la de la supremacía del actante masculino sobre el femenino, y la imagen del actante masculino en su ceremoniosa ascensión.

50 Ibid, p. 185.

51 The I Ching, trad. de James Legge, ed. cit., p. 252 (infra).

52 Ibid, p. 160.

53 Loc. cit.

Casi al final del segundo capítulo de Farabeuf encontramos el segundo hexagrama. En este fragmento se nos ofrece el nombre de hexagrama y algunos comentarios sobre el mismo. Se trata del hexagrama 43 (Kuai): "Avance renovado, pasar a través, la resolución". Este hexagrama conecta la figura, la del hombre desollado, con la imagen del supliciado que aparece en la foto del tormento chino. Esta foto cumple en el relato la función de ser el elemento afrodisíaco de la pareja. En Farabeuf se destaca la importancia de la cuarta línea, porque allí yace la figura del supliciado:

Un empeño te anima: buscas en los resquicios de la muerte lo que ha sido tu vida. Por eso las tres monedas, al caer, turban la realidad. Tres yang: nueve en el cuarto lugar del hexagrama kuai; El Hombre Desollado. La piel ha sido arrancada de sus muslos. He aquí a un hombre que sufre de una inquietud interior y que no puede permanecer en donde está. Quisiera avanzar por encima de todo, por encima de su propia muerte. Si lanzaras de nueva cuenta las tres monedas y cayeran tres yin en el sexto lugar, tal vez comprenderías el significado de esa imagen, la verdad de ese instante: Cesa el llanto, llega la muerte (p. 56).

Del contenido del comentario desprendemos dos elementos: el hombre que es torturado, y el hombre que no puede permanecer en un lugar por su inquietud interior. Si atendemos a los comentarios del I Ching, observamos que se alude a la figura del hombre que es castigado. Se hace de su castigo una exhibición que pide la simpatía de los observadores. En la cuarta línea se aclara el tipo del tor

mento: arrancar la piel ⁵⁴. Este tormento chino es el Leng Tch'ó o Cortar en cien pedazos. Las acciones de cortar y torturar conllevan en la lengua china una curiosa asociación, advertida por el sinólogo Arthur Waley:

La palabra que significa realidades, en contraposición a nombres ("lenguaje" es hsing, que originalmente significaba "forma"); de allí, alterar en la forma, mutilar y así "castigar"; pues en la China primitiva, el castigo consistía en cortar la nariz, las orejas, los pies, etc. Hoy en día estos dos sentidos ("forma" y "castigo") se distinguen al escribir, con el uso de diferentes determinativos ⁵⁵.

Esta confusión primitiva entre "forma" y "castigo" se entrelaza en la estructura de Farabeuf, pues cortar en cien pedazos es alterar la forma del texto; así, frente a la imagen del hombre desollado tenemos un correlato intertextual en la estructura de un texto en pedazos. El texto despedazado, fragmentado, parte desde el hexagrama kuai. La conexión se establece entre una imagen y la estructura total del texto.

Por último, señalaré la aparición de un tercer hexagrama en el capítulo octavo, casi al final de la novela. En este momento del texto se espera un hexagrama que ofrezca una solución a los enigmas, un hexagrama que sea clarificador. Sin embargo, se presenta un hexagrama inexistente. Los hexagramas de I Ching son 64 y la

54. Cf. The I Ching, trad. de James Legge, ed. cit., pp. 151-153.

55. Arthur Waley, El camino y su poder; El Tao te Ching y su lugar en el pensamiento chino, Kier, Buenos Aires, 1979, p. 56.

respuesta a la pregunta del actante femenino es el hexagrama 65:

Lanzarás las tres monedas entonces preguntando mentalmente si tu muerte bastaba para calmar mi deseo y un hexagrama único e inesperado, la sexagésimoquinta combinación de seis líneas quebradas o continuas se concretará para decirte que yo, igual que tú, no soy sino un cadáver sin nombre ... (p. 165).

El hexagrama inexistente nos revela la condición de los actantes como seres ficticios. La no-respuesta a una pregunta sobre la muerte se traduce aquí en la negación de los actantes: los actantes son cadáveres ⁵⁶.

En Farabeuf se ofrece un grupo de trigramas como motivos de elección en un cuestionario:

Cuarta pregunta: Subraye usted, de las disposiciones enunciadas en seguida, la que preferiría obtener:

- a).- Yin, yang mutante, yin.
- b).- Yin mutante, yang,yin.
- c).- Yang, yin,yin.
- d).- Yin,yang,yang.
- e).- Yang, yin,yin mutante (p. 162).

Estos trigramas, que parecerían presentados al azar, nos muestran un predominio del yang sobre el yin, de la figura masculina

56 Este problema será abordado con mayor detenimiento en el estudio de los actantes, donde se destacará la imposibilidad de la identidad.

sobre la femenina. De los nombres de estos trigramas: K'an (segundo hijo) Ken (hijo menor) y Tui (hija menor), desprendemos esa observación. Tui, la alegre, aparece una vez, única figura femenina, frente a cuatro trigramas masculinos ⁵⁷. Y los puntos cardinales sugeridos por estas figuras son el norte, el noreste y el oeste, donde destaca la importancia del norte sobre el oeste.

En Farabeuf, el actante femenino es reducido ante la fuerza y destreza del actante masculino. Podemos afirmar un triunfo, momentáneo, del yang sobre el yin, representado en los trigramas.

Nos alejaremos de las citas textuales del I Ching, que nos conducen a reflexiones válidas sobre el trabajo intertextual que recorre Farabeuf, para abordar un problema de mayor alcance: ¿de dónde procede la estructura del texto de Farabeuf? Sé, de antemano, que mi propuesta será tentativa y que no pretende ceñir el texto con un círculo de fuego, inescapable. Debe, pues, verse como una posible explicación del orden de un aparente caos.

En Farabeuf se concede importancia al significado de los números. El ideograma trazado en un vidrio, por la mano del actante femenino, seguramente, revela el signo liú, que es el número seis en chino. El signo representa la figura del supliciado y una estrella de mar con 6 puntas (Veáse p. 150). La casa que aparece en el relato se encuentra en el número 3 de la calle Odeón (p.14).

57 Esta denominación de los trigramas se refiere a la propuesta por el rey Wan. Cf. The I Ching, trad. de James Legge, ed. cit. p. 33.

De este interés en conectar números con representaciones en el texto, surgió la posibilidad de buscar en la numerología simbólica de los chinos, presentada en el I Ching, algunos datos para encontrar un camino a través de Farabeuf. Y los números ofrecieron su respuesta.

Es de sobra conocida la fascinación por los números, por las matemáticas, que ha caracterizado al pueblo chino. Ese interés se tradujo en la simbolización de los números desde épocas remotas. Y los números simbólicos dieron cuerpo a la doctrina de la adivinación en el I Ching.⁵⁸ Se consideran los números desde el 1 al 9 como números rituales, porque el 10 se toma como una vuelta a la unidad. Las operaciones del I Ching son operaciones matemáticas y responden a un modelo simbólico y no lógico; podríamos decir que se trata de un modelo alocientífico, en cuanto tiene sus propias leyes y sus propios criterios de exactitud.

Los chinos asignaron al 1 la noción de la unidad, origen y causa de todas las cosas, una especie de dios. Al número 2 atribuyeron la idea del conflicto que separa la unidad: es la división, lo masculino frente a lo femenino, la luminosidad frente a la oscuridad y representa el deseo humano, que parte la mente entre lo que se tiene y a lo que se aspira. El 3 revela la superación del deseo, el cumplimiento; resuelve la división que el número 2 entraña. El número 4 es el símbolo del mundo, de la multiplicidad. Al

58 Los números de la tierra (yin) y los del cielo (yang) surgieron del esquema del mapa en el dragón-caballo del Río Amarillo. Los números pares son los de la tierra y los impares los del cielo. Cf. The I Ching, trad. de James Legge, ed. cit., pp. 15-18.

número 5, que es la suma de 2 + 3, se confiere la representación del trabajo de la sabiduría y el entendimiento; es símbolo de la imaginación. El 6, que es un número muy frecuente en el I Ching, es símbolo de la estrella de seis puntas, que significa la armonía en la mente de las fuerzas conscientes y las fuerzas oscuras (subconscientes). El número 7 significa sabiduría oculta, semejante a una mujer embarazada; descanso y quietud. El 8 alude a la tierra y representa la grandeza y el infinito. El número 9 cierra la serie de los numerales simbólicos. Es el final, pero también un nuevo comienzo, representa el renacimiento. En este número se simboliza el final de un ciclo que se abre al constante recomenzar. Los números que se mencionan en los hexagramas son el 6, 7, 8 y 9, como numerales simbólicos fundamentales ⁵⁹.

Ahora bien, intentemos mostrar las correspondencias intertextuales entre la numerología simbólica y la estructura del texto de Farabeuf. Hasta aquí hemos destacado el carácter fragmentario del texto; rescatemos ahora, si no una lógica narrativa, por lo menos una organicidad del texto. Farabeuf se plantea como una ecuación para ser resuelta.

En la organización textual de Farabeuf observamos una superposi-

59. Para esta cuestión de la simbología de los numerales en el I Ching sigo a Joseph Murphy, Secretos del Yi Ching, Diana, México, 1974, pp. 25-28 y Alfred Douglas, I Ching, ed. cit., pp. 241-247.

ción de fragmentos, distribuidos en nueve capítulos . Este número 9, que podría entenderse como un número irrelevante, recibe, en su relación intertextual con el I Ching, un valor simbólico. Recordemos que 9 es el final de ciclo y el principio de nuevos ciclos. El capítulo IX de Farabeuf es el final del texto, pero en su última palabra se conecta con la primera palabra de la novela: ¿Recuerdas ...? (p. 9) y " ¿recuerdas ...? (p.179). El capítulo IX culmina el texto, para abrirlo hasta el infinito, en una repetición incesante.

Farabeuf se encuentra compuesto por 249 fragmentos. La suma de los tres guarismos que forman este número es 15, y si reducimos estos guarismos a uno solo, nos quedamos con el número 6, liú, estrella de seis puntas y símbolo del supliciado. Parecerá excesivo atribuir este dato a un buscado proceso de escritura, pero creemos conveniente destacarlo, ya que muestra la función de la numerología en la construcción del texto.

En cuanto a su extensión textual, los capítulos de Farabeuf presentan dimensiones muy semejantes. Los más extensos son el I y el III y los de menor extensión son el V y el IX. La distribución de los fragmentos en los nueve capítulos presenta también ciertas particularidades. El capítulo I consta de 30 fragmentos⁶¹. No olvide

60 Los reyes chinos hacían un viaje simbólico, como a través de su reino, "en el interior de un edificio simbólico, el Ming-t'ang. Esta construcción era cuadrada como la tierra, estaba dividida en nueve piezas cuadradas (China tiene nueve provincias)", Historia de la Filosofía; El pensamiento prefilosófico y oriental, ed. Brice Parain. Siglo XXI, México, 1978, pp. 227.

61 La separación de los fragmentos en Farabeuf queda indicada mediante un espacio en blanco y sin sangrado al comienzo de cada fragmento.

mos que el 3 es el número que representa la superación del deseo. En el capítulo II encontramos aproximadamente el doble de fragmentos que en el primero, 68 en total, como representación de la duplicación de la unidad. Desde el capítulo III hasta el VII, el número de fragmentos es alrededor de 23 fragmentos, excepto el capítulo IV que consta de 35 fragmentos. Por último, el capítulo IX consta de sólo 2 fragmentos. Observamos un desarrollo desde un patrón de múltiplos de tres hasta uno binario, en la conclusión. Este patrón repercutirá en la red actancial.

El primer capítulo es el núcleo que genera todo el relato. Allí se encuentran todos los elementos que, luego, serán ampliados, transformados, condicionados, etc. Y en el primer fragmento, como en una miniatura, tenemos los elementos fundamentales. El párrafo que inaugura el relato alude a tres núcleos de acciones: alguien pregunta. Farabeuf (el actante masculino) entra, cruza una puerta, y ella (el actante femenino) agita y deja caer tres monedas. Farabeuf atraviesa un umbral, ella acciona el mecanismo del I Ching (Véase p. 9). Estas acciones serán repetidas a todo lo largo del texto. Por contraposición, en el fragmento 2 se nos da cuenta del supuesto final de la acción terrible (Farabeuf recoge su instrumental quirúrgico, pp. 10-13). Es el opuesto de la llegada, la partida de Farabeuf.

Tres es la reunión de uno y dos, es la satisfacción del deseo. El fragmento 3 presenta toda la gama de posibles temporalidades, muestra el fenómeno de la ruptura entre el presente y el pasado, y la transposición de las identidades. Del fragmento 4 al 9 encontramos una cierta progresión en el relato con mínimos retroce-

sos, sólo cambia el punto de vista. El nueve, como ya antes hemos apuntado, es el fin de un ciclo y representa el reinicio de una nueva vida. El fragmento 9 (p. 20) alude a un libro que contenía dos cartas y, así, da pie a una cadena de fragmentos que versan sobre el tema del libro y las cartas (del 9 al 12, pp. 20-21). Este fragmento 9 indica también la procedencia de la fotografía del supliciado "atmósfera de aquella fotografía borrosa" (p. 20). El fragmento 11, que describe las cartas: "un borrador tal vez, muchas de cuyas líneas eran ilegibles (sic.) y que hablaba de una curiosa ceremonia oriental" (p. 21) se conecta con los fragmentos 28 y 29, que son la transcripción del texto de esa carta en francés con sus tachaduras y borrones (pp. 31-33). Los demás fragmentos, del 13 al 27, presentan sólo cambios de perspectiva sobre los elementos narrativos ya introducidos en el relato. Entre ellos se establecen algunas cadenas hiladas. Así, los fragmentos 14 y 24 se relacionan, en cuanto que son recuerdos de una escena en la playa (p. 22 y p. 28).

Se da una extraña correlación entre el fragmento 7 (p. 19) y el 25 (p. 29). Es el momento en que el actante femenino espera la entrada del actante masculino a un salón. Lo extraño es la cuestión de los numerales, pues el 7 es símbolo del descanso que sigue a la aceptación subjetiva del deseo; del estado de quietud, reposo, un estado de preñez mental. Vemos que en 25, sumando sus numerales, obtenemos 7 y que ambos fragmentos se refieren al momento de quietud y espera de la mujer, mientras su mente va de un recuerdo a otro, preparada a los sucesos por venir.

El fragmento final del capítulo I es el 30, De nuevo el número 3, que representa la unidad de los opuestos: 1 + 2. Este fragmento final es un intento de resumen de todos los elementos del capítulo, menos la escena de la playa, mediante el recurso del interrogatorio policiaco. Hasta aquí estos detalles sobre la relación intertextual entre el I Ching y la organización del capítulo I.

Conviene añadir algunos comentarios sobre los motivos fundamentales, en los capítulos restantes del libro, para comprender mejor su organización textual. El capítulo II gira en torno a dos motivos: el mar y la cuenta, progresiva o regresiva, para preparar el ritual. El capítulo III es el meta-capítulo, pues aquí se introduce un metarelato, que reflexiona sobre el orden del relato anterior (capítulos I y II). Además, este capítulo introduce el motivo de la fotografía. El capítulo IV, el de la multiplicidad, despliega el problema de la identidad y la escritura. En el capítulo V se repite el motivo de la muerte de la mosca. El capítulo VI se dedica a la presentación del Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf. Y ya en el capítulo VII, donde se encuentra inserta la foto del tormento chino, encontramos la pormenorizada descripción del suplicio en la foto y del significado del ideograma en la ventana (p. 150). El capítulo VIII, que es símbolo del infinito, versa sobre el juego del clatro y la fusión de la identidad de las mujeres. El capítulo IX es la preparación del final, que se convierte en un principio.

Para culminar el análisis de la relación intertextual entre el I Ching y el texto de Farabeuf, ofrezco una curiosidad interesante.

Cuando se describe el complicado juego del clatro, esferas superpuestas, se destacan ciertas correspondencias espaciales de sus orificios, ligadas a las 6 líneas del hexagrama:

1 norte con 4 sur, 2 sur con 5 norte, 3 norte con 6 sur
4 sur con 1 norte, 5 norte con 2 sur y 6 sur con 3 norte
(p. 159).

Si trazamos un esquema de estas correspondencias tenemos:

1 norte	5 norte	3 norte
4 sur	2 sur	6 sur

y si luego unimos con líneas los diferentes puntos cardinales, siguiendo la numeración ordinal, obtendremos la estrella de seis puntas, imagen del ideograma que simboliza la disposición de los verdugos y la víctima en el suplicio chino (Veáse p. 147). Cada punta de la estrella representa una línea de un hexagrama.

1.1.3. Aspects Médicaux de la Torture Chinoise.

Antes mencionamos una fotografía, la del suplicio, y dos cartas encontradas dentro de un libro: "aquella fotografía borrosa que alguien, tal vez un antiguo inquilino, había olvidado en algún resquicio mohoso de aquella casa, entre las páginas amarillentas de un libro ... " (p. 20) y "Ese libro ... ¿recuerdas ... ? el libro que alguien dejó olvidado en esa casa y entre cuyas páginas amarillentas encontraste dos cartas ..." (p. 21). Este libro es un texto en francés, que describe e ilustra los procedimientos de la tortura china:

Aspects Médicaux de la Torture Chinoise... Précis sur la Psychologie ... no, Physiologie... y luego decía algo así como: renseignements pris sur place a Pekin pendant la révolte des Chinois en 1900 el autor era H.L. Farabeuf ... avec planches et photographies hors texte ... Esto es lo que yo recuerdo ... (p.21).

En este fragmento observamos el título y carácter del libro, su autor, además el lugar y la fecha del suplicio, así como la presencia de fotografías. Todos estos detalles sugieren la existencia de un referente real de este libro, inserto en el texto de Farabeuf. Sin embargo, una cuidadosa investigación revela que este libro es inexistente, tan inexistente como el hexagrama 65. Ciertamente, el Dr. Louis-Hubert Farabeuf escribió numerosos libros de cirugía y anatomía, pero ninguno con el título arriba mencionado.

El Catálogo General de la Biblioteca Nacional en París ofrece una pormenorizada descripción de los libros impresos del Dr. Farabeuf ⁶². En este recuento no aparece ninguno que tenga el título

62 Del Dr. Louis-Hubert Farabeuf (1841-1910) se catalogan estos libros: 1) Arrêt d'évolution de l'intestin (1885); 2) De la confection des moignons, et de quelques moignons en particulier (poignet, coude, jambe) annexes: Catheterisme, aesophagien, statistique de fractures par armes á feu (1871); 3) Cours d'histologie (1876); 4) Dystocie du détroit supérieur, description et mode d'emploi du préhenseur leviermensurateur (1895); 5) De l'Epiderme et des épithéliums (1872); 6) Des Luxations du pouce en arrière (1876); 7) Précis de manuel opératoire (1872); 8) Principes fondamentaux d'obstétrique (1891); 9) Sur la luxation métacarpo-phalangienne du pouce en avant (1876); 10) Travaux et leçons du prof. L.H. Farabeuf. Les Vaisseaux sanguins des organes génito-urinaires, du périnée et du pelvis, application de la thèse du Dr. León Cerf (1905) (Catalogue Général des Livres imprimés de la Bibliothèque Nationale, t. XLIX, París, 1912, pp. 795-797).

de Aspects médicaux de la torture Chinoise.

En el texto de Farabeuf se hace también mención del Précis de manuel opératoire:

Debe usted atenerse al don de exposición preciso y sintético en la descripción de sus carnicerías que ha hecho de su Précis de Manuel Opératoire un texto clásico en su género, estudiado acuciosamente en todas las facultades del mundo (pp. 65-66).

Contamos en este caso con un referente real. El Précis fue editado en 1872 y fue objeto de múltiples reediciones, lo que justifica la expresión "texto clásico". Este libro se compone de dos partes: I. Ligature des artères y II. Amputation des membres. Me parece que esta segunda parte fue la que generó la creación del ficticio Aspects médicaux de la torture Chinoise⁶³.

Ahora bien, este libro, sin referente real, adquiere ciertas funciones en el relato de Farabeuf. No es sólo el libro que presenta la foto del supliciado chino y guarda dos cartas entre sus páginas, sino que aparece como un libro polémico, que obstruye el ascenso profesional del Dr. Farabeuf: "Si no fuera por esto, su candidatura,

63 He consultado a algunos médicos sobre la existencia de Aspects y todos me han confirmado la no existencia del libro. Agradezco al Dr. Fernando Chico su interés en la pesquisa. Recibí, además, la ayuda del eminente criminólogo mexicano Dr. Luis Rodríguez Manzanera, estudioso de las relaciones entre la tortura y el arte, quien opina que Aspects no es uno de los libros del Dr. Farabeuf. Elizondo confirma esta fuente en su autobiografía, Salvador Elizondo, Impresas Ed., México, 1966, p. 44.

querido maestro, seguramente se vería bien acogida" (p.27 y s.), Los literatos hacen un uso "inapropiado" (p.27) del texto, que para los médicos resulta una mera curiosidad:

Una obrita inquietante en verdad. La Facultad, desde luego, no ha participado en ninguno de los aspectos del escándalo que se ha producido. Son las gentes de letras y en especial los dreyfusards los que han acudido apresuradamente a abreviar en las fuentes de esa sabiduría malsana que usted, querido doctor, no sin cierto ingenio y buen humor, ha hecho brotar en el yermo de la filosofía médica de nuestro tiempo (Ibid).

En esa acusación podemos descubrir un guiño con respecto al texto mismo de Farabeuf. Ya que los literatos hacen un mal uso del texto médico, Farabeuf es una realización literaria que conjura el texto médico.

En el procedimiento del Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf, un espectáculo consistente en la proyección de fotografías, se incluye la práctica de vender el libro del Dr. Farabeuf sobre la tortura china, al final de la exhibición:

"... y los espectadores aplaudían. Antes de que tuvieran tiempo de levantarse de sus asientos; la Enfermera cruzaba el salón y ofrecía en venta unos folletos impresos modestamente. En la cubierta podía leerse el siguiente título: Aspects Médicaux de la Torture, par le Dr. H.L. Farabeuf, Chevalier de la

Légion d' Honneur, etc, (p. 128)",

Esta práctica queda establecida casi al final del texto, en el capítulo IX; cuando se descubre el verdadero carácter de esos folletos:

Me he permitido, inclusive, un pequeño golpe de teatro. Algo, digamos, espectacular. He traído esta noche unos cuantos libritos viejos, todos iguales, comprados por peso en un depósito de papel viejo. He pegado en la cubierta de cada uno de ellos una etiqueta que dice Aspects Médicaux de la Torture (P. 172).

El libro ficticio se transparenta en esta práctica falsificadora, ya que nos deja la cubierta con un contenido equivocado. No se presenta el libro, sino una copia falsa del texto médico. Hay, sin embargo, un libro paralelo que resulta inquietante. Junto al texto de Aspects se ofrece otro libro a la venta, después del espectáculo del Teatro Instantáneo. Se trata de un libro con imágenes sangrientas y crueles, algo así como el desdoblamiento a-científico de la técnica de la amputación:

Tengo otros recuerdos de aquella velada: la Enfermera, además de los pequeños folletos del Doctor Farabucuf, ofrecía también otro libro de mayor tamaño y precio diciendo, "... o este entretenido libro de imágenes para niños". Era un libro con pastas de cartón. La Enfermera lo mostraba abierto en las páginas centrales. No he podido olvidar aquellas imágenes. Representaba a un niño a quien le habían sido cortados los pulgares.

Las manos le sangraban y a sus pies se formaban dos pequeños charcos de sangre (p.128 y s).

El libro se ofrece para los niños y como un libro de entretenimiento. Esto en contraposición con los receptores del texto médico, que son los médicos, o bien los literatos y los dreyfusards"⁶⁴.

En resumen, Aspects es un texto ficticio que adquiere diversas funciones en Farabeuf. En relación con él entran otros textos: el Précis de Manuel opératoire, que asume la tarea de ser el intertexto, como referente real, que nos permite entrar al texto científico y, a través de él, al discurso de la ciencia; además, se presenta el libro pleno de imágenes cruentas, que es la realización del desdoblamiento del texto científico, pues aunque muestra el tema de la mutilación, lo hace desde una perspectiva morbosa que desvirtúa la científicidad de esa práctica. La imagen del niño, a quien le cortaron los pulgares, nos remite al motivo del castigo con mayor fuerza que al de la amputación médica.

64 Defensores de la causa de Dreyfus, que dividió a la opinión francesa sobre la lealtad o la traición de ese militar.

1.2. Los Discursos.

En la composición del texto Farabeuf⁶⁵ destaca la confluencia de varios discursos. Las formaciones discursivas tienden a distinguirse y diferenciarse a partir de orígenes y tópicos diversos⁶⁶. Encontramos registros que caracterizan ciertos enunciados como procedentes de determinados grupos sociales, de ciertos grupos profesionales; así, bien se puede escindir entre el discurso de la ciencia médica, caracterizado por su registro científico de exposición clara y precisa sobre tópicos de la medicina y procedente de un grupo profesional que detenta el saber médico, y el discurso del arte, del que se han apropiado ciertos grupos profesionales como los críticos de arte, los literatos, los pintores, etc.

Como no se han producido los fundamentos teóricos definitivos para delimitar la tipología de los discursos⁶⁷, procedo operativamente a distinguir en el texto de Farabeuf tres tipos de discurso predominantes: el discurso científico, el discurso del arte y el discurso de la historia. Atiendo principalmente a los tópicos que constituyen la orientación temática de cada discurso.

65 Aquí entendemos "texto" en el sentido de corpus delimitado por su principio y su final, su portada y su contraportada; como realización lingüística del escritor Salvador Elizondo.

66 Esta naturaleza tópica de la estructura del discurso se considera como fundamental en Richard Hurtig, "Toward a functional theory of discourse", en Discourse production and comprehension. Roy. O. Freedle (ed.) Ablex, New Jersey, 1977, pp. 89-106, en especial cf. pp. 90 y 95.

67 Cf. Louis Guespin, "Tipología del discurso político" en El discurso político, ed. Mario Monteforte Toledo, UNAM-Nueva Imagen, México, 1980, pp. 43-64.

1.2.1. El discurso del Arte.

Debería hablarse con mayor precisión de un discurso sobre el arte, para no confundir la expresión "discurso del arte" con un discurso con pretensiones estéticas. Con esta salvedad, nos referimos a un conjunto de enunciados con un repertorio de elementos pertenecientes al ámbito de las artes como "discurso del arte". Entre las artes aludidas en el discurso destacan en Farabeuf: la literatura, el cine y, ante todo, la pintura.

En la conexión con la poesía observamos que se establece una relación directa con Charles Baudelaire. Se hace la transposición metafórica de un personaje de Baudelaire al actante femenino de Farabeuf:

... usted querido maestro, que en una noche de delirio concertó un convenio singular con una puta vieja a quien los estudiantes de medicina llamaban Mademoiselle Bistouri o bien "La Enfermera" por su marcada proclividad, como el personaje de Baudelaire, a acostarse indiscriminadamente con preparadores de anfiteatro y manipuladores de cadáveres (p. 68).

Este apodo adquiere un carácter emblemático, pues el actante femenino (La Enfermera) muestra los rasgos que simbolizan la obsesividad morbosa de "Mademoiselle Bistouri", quien colecciona fotos de médicos y practicantes, los invita a su casa e incluso les ofrece dinero por acompañarla, pues siente nostalgia por el ambiente de hospital: "¡Me gustaría que viniera a verme con su maletín

y su delantal, incluso un poco manchado de sangre!"⁶⁸. Ésta parecería la súplica que hace la mujer al Dr. Farabeuf cuando lo llama a su lado. En esa actitud de ansiedad por repetir una escena cruenta, el actante femenino ostenta una similitud con el personaje de Baudelaire .

Otro aspecto destacable en cuanto a la relación con el discurso literario consiste en la reproducción en Farabeuf del modelo discursivo del "Nouveau roman". En Francia, después de 1950, Alain Robbe-Grillét, Michel Butor, Natahalie Sarraute y Claude Simon, principalmente, inauguran un "nuevo" tipo de novela y, en consecuencia, un "nuevo" discurso literario. La teoría sobre este movimiento es posterior a la producción de una serie de obras, que hicieron pensar a los críticos y a los mismos escritores que allí había un material innovador con determinados principios subyacentes y comunes a diversos productores literarios.

La influencia de este movimiento se hizo sentir en México a partir de 1960, con todos los elementos característicos de su modelo literario: la instauración de un nuevo "modo de ver", pues se describe lo que el ojo (del narrador o el actante) alcanza, lo cual redundaba en una difuminación de la omnisciencia narrativa; la pérdida de interés en la novela de argumento, con análisis de situaciones y caracterización de personajes, en favor de conceder una creciente im-

68 Charles Baudelaire, El Spleen de París, Fontamara, Barcelona, 1979, p. 132.

portancia a la función de los objetos; el diálogo cesa de tener una función comunicativa y "se convierte entonces en un juego practicado con palabras vacías de sustancia"⁶⁹; la preferencia por el uso del presente de indicativo y la segunda persona del singular en el relato; la novela misma se convierte en el tema de la novela⁷⁰ y se busca convertir al lector de esta "nueva novela" en un elemento activo dentro de este modelo literario, como el sujeto que devela enigmas y encuentra conexiones entre puntos dispersos en los textos⁷¹.

Farabeuf asume estas características, como podremos observar en la constitución de su red actancial⁷², donde no se encuentran personajes interactuando con personajes en una situación narrativa, sino actantes con una identidad indeterminada que parecen interactuar para ir perdiendo, cada vez más, su identidad. La fragmentariedad de la novela exige la presencia de un lector activo, que pretenda desentrañar los enigmas que el texto le propone. Además, en Farabeuf se adopta el discurso que versa sobre el novelar mismo, como ya lo pusimos de manifiesto en la función del capítulo III, como metarrelato que intenta ordenar los elementos de los capítulos precedentes.

69 Véase Jean Bloch-Michel, La "Nueva Novela", Guadarrama, Madrid, 1977, p. 25.

70 Ibid., p. 22.

71 Estos principios se encuentran expuestos, además de en el ya citado libro de Jean Bloch-Michel, en Alain Robbe-Grillet, Por una novela nueva, Seix Barral, Barcelona, 1965; Michel Butor, Sobre Literatura II, Seix Barral, Barcelona, 1967; Klaus Netzer, Der Leser des Nouveau Roman, Athenäum, Frankfurt/M., 1970.

72 Véase infra: 2. "El problema de la identidad",

Sin embargo, podemos afirmar que la característica del "Nouveau roman" que adquiere mayor relieve en Farabeuf es la función del "nuevo modo de ver", en el acercamiento fenomenológico a la realidad, que parcela y fracciona las situaciones y los objetos, de acuerdo con la capacidad visual y la perspectiva que asume el narrador. Esta "nueva mirada" propone un discurso que la define, y que es el discurso cinematográfico. Las relaciones lógicas en el relato se subordinan a un "encadenamiento de las imágenes"⁷³.

Por la misma época en que Salvador Elizondo trabajaba en la novela Farabeuf, realizó una película: "Apocalypse 1900"⁷⁴ y su interés en el campo del cine era determinante. Esto nos autoriza a pensar que el discurso cinematográfico se convierte en una importante fuente de producción en la novela. La fragmentación se observa como la resultante de una conjunción de planos, que después serán montados por el esfuerzo de una lectura activa. La dispersión y mezcla de la temporalidad se efectúan bajo la influencia de técnicas cinematográficas como el "flash-back". Pero, sobre todo, en la opacidad, en la pretendida objetividad que observamos en la voz narrativa de Farabeuf descubrimos la conexión con el discurso cinematográfico, pues esa voz narrativa no emite juicios ni interpretaciones sobre las acciones de los actantes, sino que funciona como una cámara que describe lo que está allí.

73 Cf. Jean Bloch-Michel, op. cit., p. 102.

74 Esa simultaneidad se nos revela en Salvador Elizondo (Autobiografía), ed. cit., p. 43. Elizondo considera su trabajo en Farabeuf como "cine mental o una especie de script cinematográfico hecho más o menos en forma literaria", en "Salvador Elizondo: Lo que escribo sólo tiene valor textual". Entrevista por Marco Antonio Campos en Los escritores, Proceso, México, 1981, p. 68.

El discurso del arte sobre la pintura constituye la formación discursiva privilegiada en el texto de Farabeuf. La pintura sirve, a los fines del relato, como reproductora de la situación de los actantes, como un instructivo de los movimientos en el espacio.

En Farabeuf el discurso sobre la pintura versa primordialmente sobre dos obras pictóricas; un cuadro de Tiziano (1477-1546) que se encuentra en el salón de la casa a donde llegará el Dr. Farabeuf y un mural de Puvis de Chavannes (1824-1898) en la bóveda del Anfiteatro de la Escuela de Medicina de París, donde Farabeuf lleva a cabo sus disecciones. Ambas pinturas son alegóricas y cumplen una función también alegórica en el relato, ya que aluden al problema de la ambigüedad entre lo sagrado y lo profano, entre la muerte y la vida.

La tendencia del discurso que presenta lo pictórico en Farabeuf es meramente descriptiva. La obra de arte debe ser descrita para que ingrese en el texto. Ahora bien, la descripción no es lineal ni congruente, lo que corresponde con la fragmentariedad del texto. La pintura es también seccionada para ser descrita. Tal es el caso de la pintura de Tiziano⁷⁵ que se presenta separada. En un momento se describe la parte central del cuadro:

Hubieras querido conocer el significado de aquellas mujeres emblemáticas que reclinadas en los bordes marmóreos de un sepulcro clásico ofrecían, una, cubierta con espléndidos ropajes -del lado derecho del cuadro-, una mirada enigmática llena

75 Se trata de "El amor sagrado y el amor profano" (1515-1516) Roma, Galería Borghese, de Tiziano. En esta pintura destacan tres planos, donde apreciamos un paisaje, tres figuras humanas y un sarcófago de mármol, en cada uno de ellos.

de lujuria etérea; la otra, desnuda, cubierto el pubis con un lienzo blanco, que en un ademán sagrado, con el brazo levantado parece ofrecer a la altura una pequeña ánfora (p. 63).

En este momento del relato se da mayor importancia a las figuras femeninas del cuadro y su situación espacial. Más adelante, se describen los otros elementos del cuadro, lo cual produce la impresión de que se trata de dos cuadros y no de diversos planos de una misma obra. Al ser reiniciada la descripción, se privilegia su plano inferior, donde aparece una escena mitológica:

Es un cuadro que encierra un misterio. Muchos, antes que tú, han especulado en torno a esta alegoría sin acertar a comprenderla. Entre todos los elementos que la componen dos son particularmente inquietantes: el niño que aparece en el centro de la composición, apoyado en el borde de la fuente en una actitud como si estuviera tratando de alcanzar algo que se encuentra en el fondo, y una escena mitológica, representada como un relieve esculpido del lado derecho de la fuente o sarcófago, justo debajo del borde en el que se apoya la mujer desnuda (p. 88 y S).

No se omite la alusión a la mujer desnuda, pero esta referencia se pierde, puesto que la distancia textual que media entre la descripción de un plano y la del otro produce la confusión sobre la pertenencia a un mismo cuadro o a dos cuadros.

La descripción de la escena mitológica representada en los costa-

dos del sarcófago de mármol nos ofrece el mejor ejemplo del discurso del arte en Farabeuf. Se describe con precisión y desde un punto de vista que se apropia el saber sobre el arte, pues se establecen comparaciones con otras obras y se exponen opiniones interpretativas sobre el contenido de la escena:

Esta escena escultórica que recuerda los pequeños trabajos de Pietro Lombardo que se conservan en Venecia, representa de una manera ambigua una escena de flagelación ritual o erótica. Un fauno, con el brazo izquierdo en alto, está a punto de azotar con una rama a una ninfa que yace tendida a su lado, recostada en una postura que recuerda con bastante precisión al hermafrodita de la Villa Borghese. La factura sumaria de este pequeño detalle dentro del cuadro daría pie, sin embargo, a suponer que se trata de una escena de combate mitológico con un carácter meramente ornamental y que el significado trascendental de la alegoría debe buscarse más bien en los cánones geométricos y matemáticos que rigen la composición interiormente (p. 89).

Esta descripción merece tres breves comentarios. El primero se refiere al tipo de análisis que sugiere, basado en cánones numéricos. Esa sugerencia la adoptamos ya para el análisis de Farabeuf, según los principios numéricos del I Ching. El segundo comentario envuelve la interpretación de la flagelación erótica que, en el campo intertextual, nos remite a los principios de Sacher-Masoch,

quien en sus obras ⁷⁶ propugna la flagelación como elemento de excitación sexual. Gilles Deleuze ha descubierto, con gran tino, que no es el castigo lo que enardece a la víctima, sino la promesa del acto:

... porque las cosas antes de cumplirlas, tienen que ser dichas, prometidas, anunciadas y minuciosamente descritas ⁷⁷

Creo que esta descripción de la flagelación, integrada al texto de Farabeuf como un relato enmarcado ("mise en abyme"), funciona como una promesa al actante femenino de lo que habrá de sufrir. Y la promesa misma opera ya como castigo en su imaginación.

Tan importantes son las menciones como las omisiones, por ello, dedico mi tercer comentario a una omisión en la descripción. Podría tratarse de un olvido involuntario, pero en una descripción que pretende ser exhaustiva, este detalle llama la atención del lector. En la escena de la flagelación erótica, además del fauno y la ninfa, podemos contemplar en el transfondo oscuro del relieve algunas figuras que asisten como observadores al acto. ¿Por qué son omitidas en la descripción, si la solución al enigma se propone en la investigación de los "cánones geométricos y matemáticos" (p. 89)? Opino que se nos ofrece una pista para la elaboración de la red actancial.

76 En especial en La Venus de las pieles, Alianza ed., Madrid, 1973.

77 Gilles Deleuze, Presentación de Sacher-Masoch, Taurus, Madrid, 1974, p. 22.

Se menciona a los participantes directos en el ritual, pero se omite la alusión a la presencia de los observadores, que funcionan como la mirada que da origen a la experiencia de lo sagrado.

El otro cuadro, el de Puvis de Chavannes⁷⁸, recibe menor atención que el de Tiziano, pero nos da la ampliación de este cuadro. Representa también una escena mitológica, que sirve de escenario a las clases de anatomía del maestro Farabeuf:

...Señoras y señores ...- dijo bajo aquella bóveda enorme decorada con las figuras de bellísimas mujeres mitológicas pintadas por la mano admirable de Puvis de Chavannes (p. 89).

En la organización textual, esta descripción se presenta inmediatamente después de la descripción del plano inferior del cuadro de Tiziano. Esta cercanía propone paralelos. Las bellas figuras arriba en la bóveda se oponen a los cadáveres disecados abajo por Farabeuf en las planchas. De tal suerte que parecen un reflejo en el espejo:

"... el gusto de aplicar sus propios métodos a toda aquella carroña tendida bajo la bóveda decorada con el lujo austero de aquellas mujeres quietas, infinitamente quietas, tan quietas como cadáveres vistos en un espejo ... (p. 49).

78 Pierre Puvis de Chavannes fue un pintor francés que se dedicó a la decoración de bóvedas. Se atacó la opacidad de su paleta, llamándolo "pintor de cuaresma" (Cf. Enciclopedia Universal Ilustrada, T. XLVIII, España, Madrid, 1958, pp. 760-764). La pintura en la bóveda del anfiteatro de la Sorbona recibe el nombre de "Las letras, Ciencias y Artes reunidas en torno al Alma Mater".

Esas mujeres "que a la orilla del mar esperan la llegada de una barca" (p. 165) son como las mujeres que encontramos en el cuadro del Tiziano, que esperan la solución de un enigma, encarnado por ellas mismas. La ninfa, en el cuadro de Tiziano, espera el castigo, y las mujeres, en el cuadro de Puvis de Chavannes, aguardan la llegada de la barca que les ayudará a cruzar las aguas del Leteo.

La preocupación central del discurso del arte cinsiste en relacionar la situación espacial de las figuras del cuadro con la de los actantes en una relación directa y en la mirada a través del espejo:

Cuando te detuviste estabas colocada a mi derecha. La Enfermera estaba a mi izquierda. Esta colocación concordaba con la lógica del cuadro tal y como se le veía reflejado en el espejo pero no como el pintor lo había concebido para ser visto por nosotros. Habías corrido hacia mi derecha, es decir hacia el extremo izquierdo del cuadro -en dirección, puede decirse, a la mujer vestida-, pero en dirección a la mujer desnuda tomando como referencia la imagen reflejada del cuadro en el espejo tal y como yo lo veía. Esto, sin duda, tenía un significado, sobre todo si tenemos en cuenta que la Enfermera estaba colocada a mi izquierda, es decir del lado derecho del cuadro visto de frente, del lado izquierdo del cuadro visto en el espejo y por lo tanto de frente a la mujer desnuda, ya que ella sólo podía ver el reflejo del cuadro y, no como tú, pero sí como yo, el cuadro en sí (pp. 123-124).

Para el narrador, la visión de la obra de arte se realiza a través de su reflejo en el espejo. No se ve la obra en sí, sino su duplicación especular. Los actantes femeninos van adquiriendo las cualidades de la figuras alegóricas en el cuadro, por una especie de metonimia que las asemeja. La interlocutora es la mujer vestida, y la Enfermera es la mujer desnuda. Si observamos el cuadro de Tiziano, apreciaremos el parecido notable de las dos mujeres: parecen ser una misma mujer desdoblada en dos actitudes, la sagrada y la profana. Esa metonimia opera en el relato hasta el punto de borrar la presencia del cuadro:

Un cuadro que por la ebriedad de nuestro deseo creímos que era real y que sólo ahora sabemos que no era un cuadro, sino un espejo en cuya superficie nos estamos viendo morir (p. 167).

El cuadro se convierte en parte de una representación. Los actantes deben fingir ser los personajes del cuadro:

He traído también, para darte gusto, este féretro de utilería alquilado en un teatro. No pretendo sino sugerir la magnificencia de un sarcófago clásico y creo que bastará para representar la alegoría (p. 169).

La representación precede a la llegada del Dr. Farabeuf a la cita y a la realización del ritual. La imitación del cuadro prepara los sucesos:

Cúbrete sólo con un lienzo de lino. Pareces envuelta en un sudario (...) Ahora ven; descansa un instante apoyada en este féretro (...) Levanta tu brazo izquierdo como si estuvieras haciendo una ofrenda al cielo (...) La Enfermera se colocará en una pose determinada de antemano, en el otro extremo del féretro. Vestida con su anticuado uniforme gris representará la otra figura de la alegoría incomprensible. (p. 175 y s).

Este juego sobre la representación, que finge ser una obra pictórica, que a su vez es una reflexión sobre la voz de narrador y, por transparencia, por efectos del espejo, del autor mismo, me recuerda la profunda interpretación que realiza Michel Foucault de "Las Meninas" de Velázquez:

Porque la función de este reflejo es atraer al interior del cuadro lo que le es íntimamente extraño: la mirada que lo ha ordenado y aquella para la cual se despliega ⁷⁹.

En el cuadro de Tiziano encontramos así, una escena que prefigura el relato e indica la voz del narrador, que nos narra cómo se construye o destruye el relato.

1.2.2. El discurso de la Historia.

En Farabeuf se elude la presencia de la historia. Se evita en el relato fijar el tiempo, porque ésta es la aventura del texto: hacer la cró

79 Michel Foucault, Las palabras y las cosas. Siglo XXI, México, 1968, p. 24.

nica de un instante. Sin embargo, una fecha destaca en el curso narrativo. Aparece en algunos momentos, pero es siempre la misma: enero de 1901.

El discurso de la historia en Farabeuf es un discurso ambiguo. Se presenta indirectamente como la reedición de una carta en francés que alude a los sucesos en China en el año de 1901. Esta carta, además, por su carácter secreto, no revela todos los elementos del suceso y, por las vicisitudes del tiempo, muestra un gran número de blancos y tachaduras, lo que contribuye a aumentar la confusión sobre los hechos. El discurso histórico pone en relación la historia de China y la explicación de la situación del suplicio en la fotografía. Ésta es el punto de partida para la interpretación del discurso de la historia: "De esta imagen se puede deducir toda la historia" (p. 145).

Los acontecimientos ocurridos en China durante 1900 muestran dos tipos de luchas: las del poder interno del grupo gobernante, por decidirse a aceptar o no la participación de los bóxers (I jo t'uan), grupos rebeldes que se oponían a la presencia de las misiones católicas y protestantes en China; y la lucha del imperio chino contra la invasión extranjera, pues se había apoderado de su potencial económico⁸⁰. La emperatriz Tzu-hsi convino en aceptar la ayuda de los bóxers. Éstos cometieron muchos crímenes y quemaron las casas y las misiones de los católicos y los

80 Véase Marx/Engels, China ¿Fósil viviente o transmisor revolucionario? UNAM, México, 1975.

protestantes europeos ⁸¹. Su empeño era religioso. Habían surgido de sociedades secretas, como la del Loto Blanco ⁸². Por ello, ostentaban prácticas mágicas: las ordalías, el boxeo mágico y el uso de amuletos de invulnerabilidad. Pero el fondo de su empresa era nacionalista en contra de los extranjeros. Los crímenes de los bóxers y el sitio de las misiones diplomáticas en Pekín propiciaron el ataque de las ocho potencias (Inglaterra, Francia, Rusia, Japón, Estados Unidos, Alemania, Italia y Austria) contra China. Esto provocó el fracaso del proyecto nacionalista chino. Para fines de 1900 el poderío Bóxer había sido sojuzgado.

Esta breve aclaración histórica nos sirve como marco para introducir el discurso de la historia que se despliega en Farabeuf. La ya mencionada carta en francés relata un proyecto: proponer para la canonización, como mártir de la fe católica, la imagen de un supliciado. En este proyecto hay un ocultamiento, porque el supliciado, un bóxer, muere como castigo por haber asesinado a un príncipe chino, partidario de los extranjeros:

... para entenderlo hubiera sido necesario leer una pequeña notificación aparecida en el North China Daily News del 29 de enero de 1901, p. 3, col. 7, o bien esos periódicos amarillentos y sucios: un número del Ch'eng pao y otro del Shun tien Sh'pao que

81 Un relato minucioso de esas acciones se encuentra en Shanghai Mercury. The Boxer rising, 1900, Paragon, New York, 1967.

82 Cf. Jean Chesneaux, Movimientos Campesinos en China (1840-1949), Siglo XXI, México, 1978, p. 41 y s.

datan todos del Yeng yué de 1901 y en los que se relatan algunos hechos curiosos relacionados con la muerte violenta de un alto dignatario de la Corte afecto a los "diablos extranjeros" (p. 48).

El discurso histórico es la representación de la inversión de la historia, de su tergiversación por motivos religiosos. Se elige el punto de vista de los europeos, y el discurso procede de un sacerdote francés que cambia el sesgo de las noticias aparecidas en los periódicos:

A Son Em. T. Rev., Lut ... Ci-joint coupures (Ch'eng pao, jan, 1901 ..., Shun tien Sh' pao, No. Chin. Daily News, trad. Shang Yü: Princeps mongol, exigen que ... Fu Chu ... sea quemado ... pena demasiado cruenta ... infinita misericordia ... Chu lí ... muerte lenta ... et caet ... pour profiter de cette heureuse circonstance (...) deux étapes du plan: 1°;... publication de petit tract sur les divers procédés, ceci pour atteindre les gens de lettres puis, 2°: publication des documents photographiques dans la presse Catholique en déguisant habilement le caractere, plutôt politique de ces événements et en réhaussant leur caractère, disons, religieux et mystique, jusqu'a faire apparaitre cet individu comme un apôtre et martyr de la Foi (pp. 31 - 32).

El acontecimiento histórico es nítido. Su localización en el tiempo puede darse según los principios de la exactitud:

Pekín, día lluvioso; época de 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 Kuang-hau, regencia de la Emperatriz Viuda Tzu-hsi ... (p. 73).

Pero si la fecha del suceso es marcada con precisión, el carácter del levantamiento bóxer no se detalla. El discurso pretende adoptar el tono de objetividad que el relato histórico pide; sin embargo, al calificar a la rebelión de "cruenta", se revela la inclinación hacia la posición de los extranjeros, así como al justificar la invasión militar:

... el 20 de enero de 1901, época en que las potencias europeas habían superado militarmente ciertas ciudades de la costa nor-oriental 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 Bóxers ... (p. 61).

La ambigüedad del discurso histórico se acentúa por la presencia de borrones y espacios en blanco en el documento transmisor del suceso. Pero encontramos entre la versión, ya transcrita, del contenido del periódico (véase p. 31) y la segunda aparición de ese dato una diferencia, porque la segunda versión presenta los datos que en aquella faltaban, aunque tiene otras lagunas que se llenan al fundirse las dos versiones:

Los Príncipes Mongoles exigen que el ... lí, culpable de homi-

cidio en la persona del Príncipe Ao Han Wan, sea ... vivo, pero el Emperador considerando ..., condena, en su ... misericordia, a Fú ... muerte ... lenta ... por el procedimiento del ... T'che ¡Cúmplase! (p. 95).

Aquí, en esta versión del edicto imperial, surgen los datos que hacían falta en la primera versión para entender el documento. Se habían omitido los elementos principales: la causa del suplicio, el nombre y condición de la víctima y el tipo de castigo elegido. Si el suceso histórico es ambiguo por los espacios blancos que aparecen en el documento, se plantea un enigma que suspende el sentido en el texto, hasta que las partes se funden y se instaura el sentido en cuanto a ese documento y a lo que ocurre en la foto.

La utilización del evento, que parece clara en su voluntad de invertir el sentido de la historia, queda puesta en entredicho:

¿Unos borradores, o las cartas mismas quizá, dirigidas a una persona a quien usted, señor abate, daba el tratamiento de Eminencia Reverendísima y que luego fueron devueltas para no comprometerlo con los radicales, eh? (p. 71).

En la elevación de la figura del supliciado, los conjurados eclesiásticos corren el peligro de ser tomados por partidarios de los bóxers. La historia es transformada, ocultada y confundida por los estragos del tiempo en el papel del documento.

1.2.3. El discurso científico.

El saber científico resulta el privilegiado en el texto de Farabeuf. El discurso científico invade y penetra al discurso de la cotidianidad, que es atípica por la preminencia de la tortura.

Como en todo discurso científico, el discurso científico empleado en Farabeuf pretende enumerar, ordenar, clasificar y desentrañar la verdad de los fenómenos. Se vale de juicios de autoridad para describir la cotidianidad:

He aquí pues la descripción exacta de los hechos: media hora antes de que llegara Farabeuf se produjeron dos acontecimientos demostrables; el primero es la lluvia que empañó los vidrios de la ventana y el segundo es que la mujer -es imposible precisar cuál- se dirigió de pronto ... (p. 111).

El discurso científico se emite, casi siempre, desde el Dr. Farabeuf, que representa a un sector profesional de su clase social: los médicos. Se lo califica de capaz para resolver enigmas y se afirma su competencia profesional:

Es necesario consultar a Farabeuf acerca de todo esto. El podrá, sin duda, esclarecer este misterio. Su larga práctica en el esclarecimiento de cuestiones confusas será indudablemente de inestimable valor para nosotros en estas circunstancias. (p. 87).

Ahora bien, atendamos a los tópicos aludidos en el discurso cien _

tífico. El discurso científico de la medicina se ocupa de dos campos; la cirugía y el psicoanálisis. Puede deslindarse también el discurso científico dedicado a la fotografía, a las matemáticas, a la filosofía y a la producción-reproducción de textos.

El interés por la enumeración y ordenación de los instrumentos quirúrgicos es central en el discurso científico de la cirugía:

Repase usted en su mente la lista del instrumental. Para ello puede usted emplear diversos métodos. Puede usted, por ejemplo, repasar cada uno de los instrumentos en orden descendente de tamaños: desde el enorme forceps de Chassaignac o el speculum vaginal No. 16 de Collins, hasta los pequeños catéteres y sondas oftálmicas o las tenacillas para la hemóstasis capilar o las afiladísimas agujillas hipodérmicas o de sutura (p. 10 y s) ⁸³.

En cuanto al procedimiento a seguir en el curso de una amputación, se revela una tendencia a dar instrucciones, como principios didácticos, para realizar acciones, movimientos sobre el objeto. Coinciden, en esta tonalidad del discurso científico, el campo de la cirugía y el de la reproducción (lectura) de textos. Éstas son las instrucciones para llevar a cabo una operación quirúrgica:

83 Al enumerar y presentar el instrumental se procede a iniciar el tormento del lector, pues el primer paso en la tortura es la exhibición de los instrumentos. (Cf. Michel Foucault, Vigilar y castigar, Siglo XXI, México, 1976, p. 46).

Mire usted, ponga atención, meta la punta de la cuchilla sobre la parte central del labio 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... (p. 54 y s).

En un enigmático recuadro se hace una advertencia sobre cómo interpretar la lectura de un texto desde la perspectiva del lector y no la del actante:

Aviso.

Cuando se lea este libro: Incídase de izquierda a derecha ...; atáquese el borde izquierdo del pie ...; prosígase hasta la cara derecha del miembro ... adviértase que los términos izquierda y derecha se refieren al operador y no al operado (p. 136).

Entonces, este discurso opera como un instructivo que indica las posiciones y movimientos en el espacio para realizar cortes. También para operar en el campo de la magia (la ouija) se ofrecen instrucciones en el tono de mandato:

Esa es la regla de este juego. Fije usted en su mente las preguntas que desca hacer; apoye suavemente las yemas de los dedos sobre el indicador; repítase a sí mismo la pregunta mentalmente varias veces hasta que note usted que el indicador se

mueve lentamente sobre la superficie de la tabla indicando con el extremo afilado la respuesta que usted desea obtener (pp. 50 - 51).

Notamos que el discurso se vuelve sobre sí mismo y pretende establecer el orden que lo rige. Esta tendencia ordenadora que destaca en el discurso científico de la medicina (ordenar los instrumentos) se presenta en el discurso en la forma de un meta-discurso que intenta ordenar los hechos:

Para poder resolver el complicado rebus que plantea el caso, es preciso, ante todo, ordenar los hechos cronológicamente, despo-
seerlos de su significado emotivo, hacer, inclusive, antes de ese ordenamiento en el tiempo, un inventario pormenorizado de ellos, independientemente del orden en el que tuvieron lugar en el tiempo (p. 57).

Aquí el discurso pretende ordenar lo narrado en los dos anteriores capítulos.

En la reproducción del discurso de la práctica psicoanalítica encontramos la reconvención y el mandato como formas de la comunicación. El especialista habla y el paciente escucha sin intervenir:

Usted estuvo enamorada, ¿no es así? Usted amó a Farabeuf o a esa abstracción que él representa. Tiene usted un carácter demasiado imaginativo (...), O bien descanse usted. Trate de salir de sí misma. Adquiera nuevos intereses ... (p. 130).

Usted está gravemente enferma como consecuencia de los excesos cometidos durante su viaje al Oriente. Sométase al tratamiento. He aquí el último cuestionario (p. 161).

Este discurso es muy cercano al discurso de la cotidianidad, pero sus mandatos y sus interrogaciones en la situación de terapia nos remiten a ese discurso científico disfrazado de cotidianidad.

La fotografía resulta una técnica de difícil dominio y el discurso que la alude es el discurso científico. Al mencionarse la fotografía se indican los procedimientos para conseguir buenas exposiciones:

De acuerdo con la situación geográfica y la época del año, el British Photographer's Yearbook para el año 1900, segundo año de su publicación, recomienda, en el caso de emplearse la emulsión más sensible que existía en aquel entonces -marca Blitz, fabricada en Alemania-, una exposición mínima, dadas las condiciones fotométricas hipotéticas ideales, de un segundo (p. 70).

En el discurso científico de la filosofía se inquiere sobre el problema de la identidad del ser, elaborando hipótesis y ordenándolas:

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

- 1) Si es que somos tan sólo la imagen en un espejo, ¿cuál es la naturaleza exacta de los seres cuyo reflejo somos?
- 2) Si es que somos la imagen en un espejo, ¿podemos cobrar vida matándonos?
- 3) ¿Es posible que podamos procrear nuevos seres autónomos ... (p. 91).

La geometría y las relaciones matemáticas son los motivos del discurso científico que versa sobre el supliciado y sobre el juego del ciátro. La manera de acercarse a esos objetos consiste en la descripción de su disposición en el espacio o bien la descripción de sus componentes:

La descripción de los verdugos es la de un hexágono que se desarrolla en el espacio en torno a un eje que es el supliciado (p. 149).

Cada una de las esferas tiene sus orificios y cada orificio tiene un valor numérico y un significado específico y cada esfera asimismo tiene un significado que engloba los seis orificios que la componen (...) Así pues, si los orificios 2, 3 y 5 de la esfera exterior constituyen una serie ininterrumpida con los orificios de los otros cinco niveles hacia el centro, los orificios 1, 4 y 6 del nivel periférico pueden coincidir con orificios semejantes del tercero y sexto niveles, pero no del segundo y quinto (p. 157).

Es manifiesta la voluntad de reproducir el discurso exacto de la ciencia, pero sobre todo en la tendencia taxonómica de formar inventarios, establecer jerarquías y describir componentes. Se busca la concisión y la exactitud en un lenguaje expositivo. El emisor asume el saber científico y realiza sus enunciados desde el punto de vista de la autoridad que no se cuestiona. En estos enunciados no encontramos elementos dubitativos. Las afirmaciones son contundentes.

1.2.4. Conjunción de los discursos.

Al tratar de encontrar el punto de unión entre el discurso del arte, el de la historia y el científico, se descubre con asombro que se reúnen en torno al tema del cuerpo. Es claro que el discurso del arte en Farabeuf versa sobre la descripción de las figuras en los cuadros y su disposición en el espacio. El discurso histórico trata de situar o de desubicar el cuerpo del supliciado. Y, finalmente, el discurso científico de la medicina intenta mostrar las instrucciones y los movimientos para amputar un cuerpo o curar una mente. El cuerpo es el objeto central donde se funden esas diversas formaciones discursivas. De entre ellas, concedemos la mayor importancia al discurso científico de la medicina, pues se manifiesta como el discurso rector que revierte todos los tópicos sobre sus principios de objetividad y exactitud. La característica inclinación taxonómica del discurso científico en Farabeuf se deja sentir en los otros discursos. El cuerpo, el cuerpo supliciado, es el punto donde confluyen todos los discursos del texto.

2. El Problema de la Identidad.

El relato en Farabeuf se inicia y culmina con una pregunta: ¿Recuerdas ...? Esta enunciación traza un esquema básico de relación en el texto: alguien emite una pregunta y alguien la recibe. La importancia del recuerdo es fundamental en la novela. El texto se irá construyendo a golpes de recuerdo pautados por un narrador, que, desde la primera persona del singular (Yo), intenta provocar la sensación de revivir un momento ya experimentado por un actante que se sitúa en la segunda persona del singular (Tú). En el plano de la escritura, el texto presenta la relación Yo/Tú como el diálogo entre un narrador omnisciente - que lo sabe todo - y un lector que debe ir recordando, recobrando de y en su memoria unos fragmentos de vida ya vivida.

Hemos descrito antes la característica fragmentación del texto de Farabeuf, fragmentación que incide en todos los niveles de la historia, del relato, de la red actancial y de sus espacios. Ante esa multiplicidad, se impuso el afán metodológico de descubrir las relaciones de actantes que se establecen en el texto. Por ello, resumo las situaciones narrativas⁸⁴ que son objeto del recuerdo, insistiendo en el hecho de que en el texto se presentan superpuestas, mezcladas, puestas en duda, etc.:

84 Pretendo aglomerar en el término "situación" el complejo de núcleo narrativo, acotado por la situación de enunciación, participantes en ella, tiempo y lugar donde se da tal enunciación.

- 1) Espera: El narrador, ella y la Enfermera esperan la llegada del Dr. Farabeuf a una casa en el 3 rue de l'Odeón.
- 2) Interrogatorio: a) en un tribunal eclesiástico (se interroga a una monja y a un padre); b) en la Escuela de Medicina (un superior interroga al Dr. Farabeuf); c) psicoanalítico (un doctor interroga a una paciente).
- 3) Clase de Anatomía: El Dr. Farabeuf enseña a sus estudiantes cómo hacer la amputación de un cadáver.
- 4) El Teatro Instantáneo: El Dr. Farabeuf y la Enfermera llevan a cabo un espectáculo ante unos espectadores.
- 5) Paseo: El narrador pasea con ella por la playa, se encuentran con otros paseantes.
- 6) El suplicio en China: Los verdugos ejecutan a la víctima ante los espectadores.
- 7) Instructivos: Una entidad narrativa se dirige a un lector.
- 8) El Metarrelato: El Geómetra explica a otro, el narrador tal vez, el orden de los sucesos en el relato.

No nos preocupa, en este momento, dilucidar las relaciones causales que unen unas situaciones con otras, sino que pretendemos despejar las relaciones actanciales que trazan una intrincada red. La crítica se ha detenido preferentemente en la imagen de la pareja, en la relación sado-masoquista que se establece entre un hom-

bre y una mujer en la novela ⁸⁵. Sin embargo, se ha omitido una observación más minuciosa sobre las características de la entidad del narrador en Farabeuf. Comúnmente se ha asimilado la voz narradora al actante denominado Dr. Farabeuf y se ha querido ver en él, incluso, la "única conciencia absoluta en el relato" ⁸⁶.

2.1. El Narrador.

En el interior de la situación narrativa de la espera, podemos con toda propiedad desligar la entidad que asume la función de narrador, que es quien pregunta a un tú y provoca el recuerdo, y la entidad que funciona como el Dr. Farabeuf, pues es quien no llega aún, es el objeto de la espera:

Los pasos de Farabeuf subiendo la escalera, arrastrando lentamente los pies en los descansos o su respiración jadeante, llegando hasta donde tú estabas a través de las paredes empapeladas, desvirtúan por completo nuestras precisiones acerca de la índole exacta de ese juego que ella estaba jugando en la penumbra de aquel pasillo (p.9).

El uso de la primera persona del plural, que engloba el "yo" del narrador más el "tú" de quien escucha y espera, nos ayuda a comprender esta instancia narrativa. No se trata de una voz

85 Así, se marca la existencia de una pareja: el Dr. Farabeuf y una mujer; y en sus múltiples "desdoblamientos" se observa una "búsqueda existencial" en Patricia Rosas - Lourdes Madrid, Las torturas de la imaginación, Premiá ed., México, 1982, pp. 12 - 14.

86 Ibid., pp. 9 y 12.

separada de la acción, sino de un narrador que es también actante⁸⁷. Es un narrador testigo que describe el espacio donde se lleva a cabo la acción y los movimientos de los otros actantes:

Sin embargo, al dirigirte hacia aquella ventana pasaste frente a la mesilla de mármol y la punta de tu pie topó contra la base de hierro de aquel mueble... (p. 94).
 Aquella tarde, por ejemplo, Farabeuf llegó frente a la casa. Su mirada recorrió en un instante la fachada (p. 17).

Este NA es quien suscita el recuerdo del oyente y lo mantiene latente por medio de frecuentes exhortaciones:

Tienes que concentrarte para que ahora jamás lo olvides. Escucha bien esa música. Es preciso que la recuerdes. Es preciso que ese momento se fije en tu memoria. Es preciso que ahí, congelados, inmóviles, nos retengas para siempre como has retenido el rostro que viste aquella tarde, ¿recuerdas? (p. 81).

En un momento se presenta la cercanía entre el NA y el Dr. Farabeuf, pero queda despejada como una confusión en la mente del oyente:

87 En un afán de economía mencionaremos a este narrador actante como NA.

¡Cuántas veces, al pasar las páginas de ese libro que describe la mutilación del cuerpo en términos de una disciplina metafísica habrás pensado que yo soy Farabeuf! ¿Por qué entonces, quisiste morir para entregárteme en el momento en que viste girar la perilla de bronce de la puerta creyendo que quien la hacía girar era el Maestro? (p. 166).

El NA mantiene con el oyente (una mujer) una relación amorosa y le ofrece un espectáculo como regalo de aniversario:

Como una prueba de amor he decidido regalarte hoy un rato de esparcimiento. Celebramos, tú y yo, un aniversario secreto (p. 168).

... es preciso que confíes en mí. Yo te amo, tú lo sabes, ¿no es así? (p. 171).

El NA es quien prepara a la mujer para el rito del sacrificio, en el último capítulo:

Mantén tu mirada fija en ese signo que has ideado. Yo hago lo posible por ayudarte. Es preciso que estés dispuesta, que aceptes este sacrificio con todas sus consecuencias; no debes dudar un sólo momento de mis buenas intenciones (p. 170).

Su voz tranquiliza la posible inquietud en el ánimo de la mujer, la reconforta y la acompaña casi hasta el final y, cuando ya está lista, la deja en manos de Farabeuf:

Farabeuf hará las cosas con su habilidad usual. Abandónate en sus manos. No mires los preparativos si crees que esto te inquietará (...) Recuéstate. Apoya tu cabeza en este cabezal mullido pero firme (...) No temas. Piensa que yo estoy cerca de ti y que te amo. Al principio tomaré tu mano en la mía. Podré decirte alguna que otra palabra de consuelo, pero luego te abandonaré a los cuidados del Maestro... (p. 177).

Y mientras Farabeuf lleva a cabo su ritual, el NA se aleja de esa acción, se desprende de esa relación yo/tú:

Yo me quedaré viendo cómo la lluvia golpea contra ese ventanal bordeado de un desvaído cortinaje de terciopelo (p. 179).

Este NA funciona en el relato también como la conciencia de Farabeuf y la de la mujer, pues se introduce en sus mentes y registra el flujo de sus pensamientos. Entonces se convierte en un narrador con una visión interior de los actantes, como un desdoblamiento de esas entidades, pues entabla un diálogo con ellas; ya no como un testigo, sino como un intersticio de esas mentes.

En el desdoblamiento de Farabeuf aparece como una conciencia - que se siente minimizada ante el sabio y lo trata con respeto y su misión:

Es usted una persona en extremo meticulosa, doctor Farabeuf. Esta meticulosidad ha contribuido, sin duda, a hacer de usted el más hábil cirujano del mundo. ¿Está usted seguro de no - haber olvidado nada? Cualquier indicio de su presencia en - esta casa puede tener consecuencias terribles e irremediables (...). Ha vacilado usted antes de atreverse a entrar en esta casa (...). No olvide (...) entre todos los instrumentos de su invención, los que más le honran ... (pp. 10-12),

Cuando el narrador representa el desdoblamiento de la conciencia de la mujer es capaz de introducirse en su pensamiento, en su memoria:

Una duda te turba. Has caído en la trampa que te tendió el - taumaturgo. Se ha formado en tu mente la imagen de ese suplicio. Ese rostro extático se ha dibujado en tu memoria (...). Estaba ante ti, con toda su ineluctable presencia, mutilado y exangüe, fijo en aquel crepúsculo lluvioso como una avispa - traspasada por un alfiler y cuando apareció se produjo en tu memoria, con el olvido, una confusión lamentable. Te olvidaste de ti misma. Tanto que sólo hubieras deseado recordarte - para recobrar tu presencia (p. 125).

Entonces, la instancia de la narración es la que posee el contenido de los recuerdos del "tú"-oyente e intenta recuperar todos esos elementos del pasado, revivirlos para esa mente. Funciona también como un narrador actante, que espera la llegada de Farabeuf y narra los acontecimientos de esa espera. Sostiene una relación amorosa con su oyente y la prepara para el ritual. Además, representa el desdoblamiento de los otros actantes, pues cumple la función de conciencia. El narrador en Farabeuf es una instancia compleja que se puede caracterizar como un narrador-testigo-conciencia.

2.2. Los actantes.

La situación dominante en el relato se establece como un diálogo entre el NA y un actante femenino, en una búsqueda de los recuerdos. Esta relación sirve como marco a todas las situaciones narrativas del texto, que se caracterizan por ser contenidos de conciencia, fragmentos de los recuerdos. La memoria no recupera los hechos en sus secuencias temporales lineales, desde el pasado hasta el presente, sino que realiza saltos de unos a otros recuerdos; y cada recuerdo de una situación se enfoca desde diversos ángulos, en momentos diferentes. No se reproducen los hechos tal y como sucedieron, sino seccionados por la acción del sujeto del recuerdo.

Las funciones actanciales en Farabeuf se deslizan de unos a otros sujetos. El NA sostendrá la forma de la interrogación, - - pues el inquirir es el medio de hacer volver los recuerdos del arsenal de la memoria del interlocutor.

Podemos afirmar que la red actancial del relato se trama en torno a dos actantes, además del NA: Un actante masculino y un actante femenino. La diversidad de las situaciones narrativas produce la impresión de que se trata de muchas mujeres y varios hombres, que se relacionan entre sí. Pero descubrimos que el tiempo es el factor que da forma y deforma a los actantes. En esta novela la red actancial se constituye a partir de la temporalidad. En un momento de la historia una entidad recibe un nombre, en otro se le denomina de manera diversa. Los actantes son, en cierta forma, fragmentos de tiempo. La clave de este fenómeno la encontramos en el momento en que el narrador-conciencia se dirige al Dr. Farabeuf y marca la distinción entre las entidades del pasado inmediato con ciertos pronombres personales y las entidades del pasado lejano con otros pronombres. Las personas son las mismas y son otras. Se da la superposición de lo mismo y lo otro en una entidad, que sólo se ve separada por el factor tiempo:

Has vuelto después de algunas horas -tú, yo-; has vuelto después de muchos años -él, ella-. Has venido porque ella -la mujer- te ha llamado hace apenas media hora --
(p. 14).

No se establece la identidad de los actantes, pues varían de nombre y pronombre personal según las etapas del relato, y allí residen algunos de los enigmas centrales: ¿quién es quién? y ¿éste de ahora, es el mismo de antes? La relación inmediata se establece a un nivel directo entre el Yo y el Tú, en una situación de

discurso. La relación del pasado se transmite mediante la inferencia del NA, cuando hace el relato sobre otros, los observados, Él y Ella.

Emprendemos ahora el análisis del actante femenino⁸⁸ con sus numerosos avatares. En el fragmento inicial del relato se nos comunica la presencia de un AM (ella), que pone en marcha el mecanismo de la adivinación ("hexagramas simbólicos" o la "ouija", Cf. - pp. 9-10).

En la situación de la espera de Farabeuf, se destaca la participación de dos actantes femeninos: AM (ella o la mujer) y AM (la Enfermera). Se las coloca en actitudes diferentes y realizan acciones distintas. AM (ella) espera a Farabeuf inmóvil, quieta:

... el rostro de esa mujer que lo esperaba inmóvil sin volverse hacia él ... (p. 18).

AM (la Enfermera) es quien activa el mecanismo de la adivinación:

... es la clave del enigma que todas las tardes una mujer vestida de blanco propone a la ouija o trata de dilucidar mediante los hexagramas del I Ching, sentada en el fondo del pasillo (p. 22).

88 A esta entidad la mencionaremos como actante mujer (AM), en oposición al actante hombre (AH), y entre paréntesis colocaremos su determinación en cada momento del tiempo.

Sin embargo, desde el comienzo se va planteando también la fusión de estas dos imágenes femeninas, separadas por el tiempo. Una como el recuerdo de la otra, o como el deseo de ser la otra. La voz femenina asume el Yo de la enunciación:

Es por eso que me había colocado de espaldas a la puerta, tratando de descubrir en el fondo de aquel pasillo oscuro la imagen que mi deseo invocaba. No en vano había yo contemplado durante tantas horas aquella fotografía borrosa cuya visión había despertado en mí a otro ser desconocido - tal vez presentido - que medraba en las sombras ...

(p. 29).

En los esfuerzos de esa mujer por reconstruir su propia identidad, se produce un deseo del Yo de ser Ella (la Enfermera):

... y pasaba las horas invocando una imagen que era, en realidad, solamente mía y que la Enfermera había abandonado en esa zona que abarcaba todas las cosas y los rostros que yo había olvidado definitivamente al concretarse esa imagen en lo que yo hubiera querido ser; lo que había sido ella según yo la concebía: el testigo de un rito sanguinario y solemne que ya había olvidado en el fondo de lo que hubiera sido mi memoria si hubiera sido la Enfermera y que se había extraviado en el momento exacto en que yo había cobrado esa imagen para mí (p. 30).

El deseo engendra la fusión de esas dos imágenes, como reflejos en el espejo de la memoria:

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 (Id).

Los movimientos del AM en la situación de la espera pueden concretarse así: ve una fotografía; llama a Farabeuf (p. 14 y s.) para cumplir un rito; coloca periódicos viejos desde la puerta hasta el pasillo (p. 19); traza un signo en una ventana (p. 19); tira las monedas o consulta la ouija (pp 9-10); se coloca de espaldas a la puerta (p. 17); cruza el recinto; su pie roza la base de fierro de la mesa; su mano toca la mano del recién llegado (p. 24). La espera se prolonga y cuando se va a producir el ritual, al final del relato, el AM es preparada para el sacrificio (pp. 177-178) y culminan sus acciones con un conteo: "Ahora, empieza a contar (...) Sigue contando. No te detengas" (p. 179). Luego, sólo su mente participa en la acción de recobrar los recuerdos: "En tu mente van surgiendo poco a poco las imágenes ansiadas" (Id).

En la situación marco del relato - el diálogo entre el Yo del NA y el Tú del AM - encontramos una actitud de rechazo del AM. Ella pretende evitar el recuerdo, se resiste a volver a recobrar todos esos contenidos de conciencia:

No recuerdo nada. Es preciso que no me lo exijas. Me es imposible recordar. Es necesario que no me atormentes con esa posibilidad, con la probabilidad de esa mentira que - hemos forjado juntos ante aquel espejo enorme (.....) Es necesario que no me atormentes con esa posibilidad de la memoria (p. 23).

Ésta es una de las pocas enunciaciones desde la voz femenina. Su actitud en la situación de discurso es casi siempre estática, la de quien escucha y no responde, ni emprende acciones:

Soy capaz de imaginarme a mí misma convertida en algo que no soy, pero no en algo que he sido; soy, tal vez, el recuerdo remotísimo de mí misma en la memoria de otra que he imaginado ser. Es por ello que yo no puedo recordar. Sólo puedo escucharte, oír tu evocación como si se tratara de la descripción de algo que no tiene nada que ver conmigo (Id).

El AM (la Enfermera) se encuentra vestida con "un uniforme anticuado, tocada de aquella cofia de la que pendía un vuelo de lana gris" (p. 40), y realiza el movimiento enigmático que sigue a la entrada de Farabeuf al salón, donde se lleva a cabo la espera:

... sin levantar los ojos, se puso de pie y se dirigió hacia él que, indicándole la manija de la cerradura con un gesto brusco de la cabeza, hizo que ella abriera la puerta pintada de blanco de ese cuarto y siguiéndola entró tras ella. La puerta se cerró. Pasaron algunos instantes; un minuto nueve segundos. De pronto se oyó ese grito, su grito... (p. 80).

No se revela la acción que se ejecuta en ella, allí reside el misterio de la novela.

En la situación del Teatro Instantáneo, el AM (la Enfermera) cumple la función de ser la ayudante del Dr. Farabeuf en el espectáculo. Ella hace funcionar el aparato de proyecciones, luego ella es quien hace las preguntas, quien mantiene la atención de Farabeuf y quien pone a la venta los libros y folletos, al final de la función (cf. pp. 126-128).

Contamos con una evidencia de separación de la identidad del AM (la mujer) en la situación de la playa, al regresar de dar un paseo con su amante:

¿Por qué cuando te detuviste allí, a unos cuantos pasos de la ruina de aquel castillo de arena derruido por la marea que avanzaba como una sombra imprecisa hacia nosotros y te volviste súbitamente hacia mí, eras otra? (p. 82).

El problema de la identidad de los actantes, en especial del AM, se tematiza en el capítulo IV de Farabeuf. Los actantes se preguntan constantemente por su propia identidad y, en consecuencia, por la determinación de lo real, del mundo que los puede o no conformar. Así, la actitud preponderante es la interrogación sobre la propia identidad de los actantes y sobre las condiciones de lo real y lo imaginario. No descartan los actantes el cuestionamiento que los supone como creaciones de la ficción de alguien, como personajes en "un relato del género fantástico" (p. 93) en una actitud muy pirandelliana; o bien ser personajes de una película cinematográfica que, sin duda, nos remite a la actitud de los actantes de Bioy Casares ⁸⁹.

Es predominante el uso de la primera persona del plural (nosotros) para emitir la pregunta sobre la identidad. Nosotros engloba a esos entes en busca de su identidad: ¿quiénes somos?

La mujer y la Enfermera que, en algunos momentos del relato se dibujan como dos entidades separadas, se entrelazan y fusionan en un solo AM, en un Yo, que se encontraba dividido por el espacio de un espejo. Es un momento fugaz, pero revelador del problema de la identidad del AM:

89 Adolfo Bioy Casares, La invención de Morel, Emecé, Buenos Aires, 1953. Sus figuras son la proyección de una película que reproduce a los filmados en situación tridimensional. Antecedente quizá del film de Alain Robbe Grillet y A. Resnais "L'année dernière a Marienbad", 1961.

Alguien, una mujer vestida con un anticuado uniforme de enfermera, está sentada ante mí, en el umbral de una puerta y mira atentamente algo que pasa frente a ella. ¿Quién es ella? ¿Qué es lo que está pasando? ¿A quién mira? Soy yo que estoy sentada en el umbral de una puerta. En medio de todo esto hay un espejo enorme con un marco dorado y una mirada inexplicable - tal vez mi propia mirada - (...) Sin saber ni siquiera si esa mirada es el reflejo de mi propia mirada en el espejo (p. 86 y s.)⁹⁰.

Este dato nos da pie para creer que el "nosotros" es la reunión de las dos mujeres, la del pasado y la del presente, sólo separadas por la superficie del espejo. Pero no se pierde la voz del NA:

porque a partir de aquel momento tu mirada ha cambiado y ella o tú se ha vuelto un rostro impreciso, inidentificable (p. 90).

En el fragmento final del capítulo IV se separan de nuevo ambas mujeres:

Ella, sentada en ese umbral, mira fijamente a Farabeuf (....) La otra, la Enfermera como la llaman ellos, ha corrido hacia la ventana (p. 96).

90 El subrayado es mío.

Al final del texto, cuando se prepara el ritual, la mujer y la Enfermera son ya dos entidades separadas. La Enfermera canta una canción obscena (p. 178) y la mujer es atada en un sillón ginecológico (id). El descubrimiento de la identidad del AM, al final del ritual, en el reflejo del espejo, marca el final del relato:

"¿Quién soy?", dirás, pero en tí misma descubrirás al fin el significado de esas sílabas que siempre habías creído sin sentido (p. 179).

Para redondear las características del AM, conviene que examinemos las restantes situaciones narrativas donde aparece la figura femenina.

La situación del Suplicio en China es revelada en la carta, que ya antes hemos mencionado, de un sacerdote a su superior. En esta carta se introduce la participación de una mujer que será la ayudante del sacerdote en su proyecto de santificación del supliciado. Se trata de una monja, "Soeur Paule du Saint Esprit" (p. 32), que se hace pasar por Enfermera, con el nombre de "Mlle. -- Mélanie Dessaignes" (p. 33). Esta mujer será el testigo de la -- escena del suplicio. Esa contemplación, por el efecto de identificación que destacamos en Bataille, convierte al testigo en víctima; por lo que la mujer se transforma en el supliciado: "Es una mujer. Eres tú. Tú" (p. 146).

"... sí, por supuesto... es una mujer... una mujer bellísima... la mujer — cristo..." (p. 148).

Ese AM que sufre un cambio hacia una figura masculina, por la participación en el rito del Leng Tch'é, al regresar del Oriente a Europa, se convierte en la esposa de Farabeuf. Se nos dice que ella prepara los lienzos, para que Farabeuf envuelva su instrumental:

... en los pequeños lienzos de lino hábilmente preparados por "Mme. Farabeuf" (née Dessaignes, de Honfleur) (p. 48).

Así, podemos trazar una línea desde la entidad de la monja (Sor Paula) a través de la Enfermera (Mélanie Dessaignes), hasta la condición de la mujer de Farabeuf (Mme. Farabeuf) como puntos en las transformaciones del AM.

Después de la situación del suplicio en China, el AM (la Monja) es sometida a un interrogatorio eclesiástico. Ella sólo emite una respuesta y escucha después:

- Y luego, hermana, ¿qué pasó?
- Mi cuerpo flaqueó (...)
- ¿Estábais al tanto de la índole de la misión que había llevado al llamado Paul Belcour a China?
-

- ¿Estaba el llamado Paul Belcour al tanto de la verdadera naturaleza de vuestro estado religioso?

(pp. 155-156).

La situación límite en que encontramos a este AM (paciente) es la situación del tratamiento psicoanalítico. Es sometida a un interrogatorio, pero con el fin de curar su mente. Entre el médico y la paciente se establece una relación entre un Yo y un Usted. El AM asume ese Usted y, como en el resto del relato, sólo escucha las interrogaciones y reconvenciones de su interlocutor:

Debe usted considerar esta experiencia como un tratamiento. ¿Acaso no lo es? Usted se encuentra enferma de olvido, por decirlo con un lenguaje sencillo. Nosotros deseamos ayudarle. Déjese conducir (p. 171).

La actitud del médico consiste en revivir en el AM el recuerdo, para curar su olvido. Aquí encontramos la coincidencia de esta relación con la situación marco del relato - el diálogo entre un Yo y un Tú para recuperar la memoria.

Presentadas ya las transformaciones del AM, nos dedicaremos en seguida al AH. El doctor Farabeuf es el actante mejor delimitado en el relato, aunque su figura es casi siempre descrita desde la perspectiva del NA. Lo consideramos un actante bien delimitado, porque no pierde su identidad. Su personalidad y sus características son constantes a lo largo del relato. sólo en la situación del suplicio en China sufre una transformación

A diferencia de los otros actantes que son del todo ficticios, el Dr. Farabeuf, cuyo nombre da título al texto, tiene un referente real: el eminente cirujano Louis-Hubert Farabeuf. El laureado y reconocido anatomista sirve como fundamento para la creación de un actante grotesco y espectacular. En el actante se han magnificado las tendencias científicas como criminales. La figura de los anatomistas amputadores de cadáveres no goza de buena fama y ofrece material para la "novela negra" y la "novela gótica" 91.

Sin embargo, entre el personaje real y el actante de la novela pueden trazarse líneas de unión que mantienen una fuerte verosimilitud en el relato. El verdadero Doctor Farabeuf sí era un médico de provincia; sí se distinguió por sus trabajos surgidos de sus experiencias supra-cadáver; sí fue autor del Précis de manuel opératoire; sí es conocido en la ciencia médica por sus

91 El Dr. Farabeuf concuerda con las características de dos de los más destacados científicos-experimentadores de la "novela negra". Se trata de las figuras de los doctores Frankenstein (cf. Mary W. de Shelley, Frankenstein, Juan Pablos, México, 1971) y el Dr. Jekyll (cf. R.L. Stevenson, El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, Fontamara, Barcelona, 1980). Con el primero comparte el ansia por el saber, por la ciencia, aun a costa de la realización de prácticas en extremo desprestigiadas (la manipulación de cadáveres). El Dr. Frankenstein es avasallado por su propia creación. Mientras que el Dr. Farabeuf sólo pretende llegar a ser un gran experto en la amputación de miembros. En el caso del Dr. Jekyll encontramos una escisión de la personalidad, que traza las fronteras entre el sabio y el loco, y culmina con la destrucción del científico. En Farabeuf se da también una división de su personalidad, pero entre el joven y el viejo doctor.

operaciones de amputación y por los instrumentos quirúrgicos inventados por él, aún en uso en la práctica médica; basta mencionar los "separadores de Farabeuf" como ejemplo.

Cierto es que el personaje real es apasionante, pero nos interesa descubrir las características del actante en Farabeuf.

Todas las acciones del NA y del AM giran en torno a la entrada del AH (Farabeuf) a una casa. El AH resulta el elemento más activo de la red actancial. Ejecuta varias acciones al inicio del relato: entra en la casa, sube las escaleras, penetra en el salón y luego, quizá, penetra a la mujer y la somete al suplicio. Es el elemento activo, se introduce en la casa y en el texto con paso decidido, inaugura la acción.

El AH se presenta como un hombre viejo y decrepito, en el fondo solemne. Ascende la escalera con dificultad: "...arrastrando lentamente los pies en los descansos o su respiración jadeante" (p. 9).

Su aspecto de dignidad deteriorada se intensifica por medio de los objetos que lo circundan:

Enfundado en un grueso abrigo de paño negro, en la solapa del que están cosidos, al igual que en la solapa de su chaqueta, los listoncillos de tres condecoraciones. Sostiene en una mano un maletín de cuero negro y en la otra

un viejo paraguas a través del cual se cuele el agua cayéndole en gruesos goterones sobre los hombros del abrigo impregnados de caspa seca (p. 14).

Todos los objetos son viejos y transparentan las mejores épocas del cirujano. Al llegar a la puerta de la casa luce como una figura grotesca. Esta apariencia contrasta con la dignidad profesional que le confieren el NA y el narrador conciencia. Su habilidad y su perfección en el desempeño de sus labores quedan bien determinadas:

Debe usted cerciorarse, con la meticulosidad que le caracteriza... (p. 10).

Repase usted, uno a uno, sus instrumentos de trabajo; los que usted mismo ha inventado y diseñado y que le han dado justo renombre en todo el mundo ... (p. 11).

Al lado de la imagen del médico famoso, va creciendo la figura del amputador cruel y despiadado:

La vida, ese proceso que se suspende y que a la vez se sintetiza en la apariencia de esa carroña que usted, querido maestro, está acostumbrado a manipular y a tasajear yerta, verdosa, inmóvil y exangüe, sobre todo

cuando se trata de los cadáveres de hombres y mujeres que han sido muertos violentamente (p. 67) ⁹².

En la situación de la espera, encontramos una diferencia entre el inicio del relato y el fin del relato. Pues en el comienzo el AH entra a la casa, sube la escalera, penetra en el salón y entra en contacto con el AM. Tenemos certeza de su entrada al salón:

Apoiado a un lado de la pequeña mesa con cubierta de mármol, podrá ver su rostro reflejado en el enorme espejo ...
(p. 18).

Esta entrada es parte de un relato que asume las costumbres del AH. Sus acciones no son sólo parte de un suceso único, sino elementos de una cadena de repeticiones:

Farabeuf, cuando viene, la encuentre siempre en la misma actitud (...) Farabeuf goza de ciertos privilegios. Cuando viene, tiene el derecho a entrar en ese cuarto ...
(p. 83).

Pero además de las costumbres de Farabeuf, el relato hace presente al AH en el salón y se nos narran sus movimientos:

92 En esa costumbre por frecuentar lo cruento y terrible, el Dr. Farabeuf se asemeja a un personaje del cine expresionista alemán, el doctor Caligari ("Das Kabinett des Doktor Caligari" 1919, de Robert Wiene). El profundo interés de Salvador Elizondo por el cine — ha sido maestro, crítico y realizador en ese campo — aflora en el texto en esas imágenes fílmicas.

La perilla de bronce de la cerradura giró (...) Farabeuf entró, pero no dijo nada. Su presencia allí se convirtió de pronto en un hecho sobreentendido. Con paso fatigado cruzó la estancia hasta llegar a la mesilla con cubierta de mármol (...) Colocó después cuidadosamente el maletín sobre la cubierta de mármol (...) los instrumentos que sacaba del fondo del maletín (...) Entre todos estos instrumentos Farabeuf eligió una enorme cuchilla (...) sobre los guantes de hule - una vez que se los había puesto (...) (pp. 78 y 79).

Todos estos movimientos representan la preparación para el ritual. Mediante una técnica cinematográfica, el actante se encamina a la consecución de ese ritual, pero todo ocurre fuera de foco. El relato nos permite participar en el momento de la entrada del AH y el AM a un cuarto, pero no nos revela lo que allí acontece:

Farabeuf se dirigió hacia el pasillo, con la cuchilla en alto (...) Al llegar ante ella Farabeuf inclinó la cabeza (...) hizo que ella abriera la puerta pintada de blanco de ese cuarto y siguiéndola entró tras ella. La puerta se cerró. Pasaron algunos instantes (...) De pronto se oyó ese grito ... (p. 80).

Este momento se anula al final del relato, cuando el AH es la figura que aún no llega, el esperado, el presentido:

Más tarde Farabeuf traerá las cuchillas (p. 153).

Más tarde, cuando llegue Farabeuf ... (p. 176).

El final del relato presenta la aparición del AH, pero su entrada a la casa y al salón y la posible realización del ritual son parte ya del renacer del relato en su constante recomienzo, que no desemboca en la acción que provoca el grito:

El llegará dentro de algunos instantes (...) Ha llegado.

Está aquí ... (p. 179).

En la situación del Teatro Instantáneo, la condición grotesca del AH es amplificada. Se lo muestra como el conductor de un espectáculo de feria, disfrazado y torpe:

Un hombre grueso, de edad, que iba ataviado con una bata china negra, raída, subió al escenario (...) Antes que nada hizo sonar un gong (...) La Enfermera entonces llamaba la atención del hombre de la bata china diciéndole: "No debe usted distraerse con la imagen de esa mujer desnuda, doctor" (...) El hombre se dirigía al público diciendo humildemente: "Muchas gracias, señoras y señores, se hace lo mejor que se puede ..." (pp. 126-128).

En el Anfiteatro, situación paralela a la del Teatro Instantáneo, el AH es presentado como el notable médico y no como risible saltimbanqui:

- Señoras y señores ... - dijo Farabeuf una vez que había logrado desposeerse de los guantes de hule. Su bata estaba manchada con excrecencias mortuorias.

- Señoras y señores ... - dijo bajo aquella bóveda enorme decorada con las figuras de bellísimas mujeres mitológicas ... (p. 89).

El maestro reconocido y digno transforma su imagen en el Teatro Instantáneo. Allí ya no enseña anatomía, sino que muestra fotografías proyectadas y se distrae en su exposición.

La participación del AH (Farabeuf) en los acontecimientos de la situación narrativa del suplicio en China es demostrable en el texto. En el relato se introduce una carta en francés, que manifiesta como remitente a un hombre con el nombre de Paul Belcour. Este hombre traza el plan de sacar la foto de un supliciado, para lograr su canonización como mártir de la fe. Se presenta como un sacerdote:

Gratias Agamus Domino Deo nostro, au nom, comme toujours, de M. Paul Belcour ... (p. 32).

En el relato se advierte la presencia del AH en China:

Doctor Farabeuf, tenemos entendido que el 29 de enero de 1901 se encontraba usted en Pekín (p. 87).

De lo que concluimos que el Dr. Farabeuf adoptó en China el seudónimo de Paul Belcour y que esas dos entidades se resumen en un solo actante:

...la misma lluvia que caía en Pekín aquel día en que usted, acompañado de su amante (sí, doctor Farabeuf, de su amante), con grandes trabajos, tratando de que su aparato fotográfico no se mojara ... (p. 67).

Después de la situación narrativa del suplicio en China y a raíz de ella, se efectúan algunos interrogatorios. Es a través de estos interrogatorios que el relato despliega las consecuencias del suplicio en China en los actantes. El AH participa en los tres interrogatorios (eclesiástico, en la Escuela de Medicina y psicoanalítico). En dos de ellos, es el interrogado, el acusado. En el interrogatorio psicoanalítico asume la función del interrogador.

Un "Monseñor" investiga la conducta de un "padre". Como ya antes apuntamos, el AH es la suma de Farabeuf más el padre Paul Belcour. En el interrogatorio eclesiástico se interroga al sacerdote; podríamos afirmar que se integra a Farabeuf en calidad de sacerdote:

- Si aquella mujer os había reconocido, ¿por qué, entonces, se detuvo de pronto volviéndose hacia donde estabais, padre?

- Esa mujer había sufrido una confusión momentánea acerca de mi identidad, Monseñor.
- Ello quiere decir que os conocía.
- Sí, tal vez ... (p. 156) .

La pregunta se refiere a la relación del sacerdote con la hermana Paule, es decir con Mélanie Dessaignes. En otro fragmento del relato, se revela el carácter de la acusación a Paul Belcour. En su intención de extender los dominios de la fe católica, propicia una creencia herética:

...habéis sido, sin daros cuenta, el sistematizador de un testimonio que atenta contra las bases de nuestra Santa Religión, el autor de un evangelio que niega al Cristo Redentor para afirmar un cristo chino, un mesías borroso, un asesino simplemente, fotografiado en el momento de su ejecución, en el momento de su muerte (p. 162).

El interrogatorio eclesiástico se amplía y completa en un interrogatorio que se efectúa en el ámbito de la Escuela de Medicina. El interrogador no revela su nombre, pero por su relación con el interrogado, suponemos que se trata de un superior. El interrogado es el AH (Farabeuf), al que casi siempre se llama "querido maestro". La investigación parece surgir de un escándalo provocado por el libro de Farabeuf:

La Facultad, desde luego, no ha participado en ninguno de los aspectos del escándalo que se ha producido. Son las gentes de letras y en especial los dreyfusards... (p. 27).

La procedencia de la voz del interrogador sólo puede captarse en un fugaz momento cuando alaba el texto sobre la tortura:

Es un hecho que desde los cursos del gran Claude Bernard que produjeron la Introducción al Estudio de la Medicina Experimental no se había producido, en el seno de nuestra Facultad cuando menos, un texto teórico tan importante como el suyo (id).

El interrogador médico pone al descubierto la participación del AH (Farabeuf) en la ceremonia del suplicio en China:

El magnicidio, querido maestro, cometido o propiciado aun en aras de ideales sublimes, no deja de ser un delito grave. ¿Estaba usted al corriente de los pormenores y de los preparativos que precedieron al asesinato del príncipe A^o Jan Wan? ¿Se trata de un documento auténtico o simplemente pretendía usted, mediante el encubrimiento de su verdadera identidad y mediante una intriga jesuítica descabellada, acostarse con una monja en el más manido de los estilos de las novelas galantes? ¿Expidió usted efectivamente esa carta

cifrada? ¿Quién era el destinatario? ¿Quién era la llamada Mélanie Dessaignes? (pp. 33-34) ⁹³.

Sin embargo, este interrogador no revela los elementos enigmáticos del relato, sino que emite el cuestionario en un tono policiaco que suspende la información sobre el suceso. Incluso aumenta el misterio al establecer sobreentendidos con el AH:

No trate usted de confundirnos. Se puede decir que nosotros estamos en posesión de todos sus secretos y entre ellos uno de suma importancia para usted. Suponemos que ya sabe de lo que se trata, ¿o no? (p. 69).

El interrogador se muestra poco paciente y lleva el interrogatorio hacia el tema de la fotografía, lo que permite al AH (Farabeuf) explicar sus acciones en China:

Este tipo de detalles ofrece poco interés.

Está bien, trataré de ser sinóptico. Era un día lluvioso. Pekín. 1901. Enero de 1901. Empezaba a caer la tarde. Por aquel entonces sólo había dos cosas que me interesaban: la cirugía de campaña y la fotografía instantánea. Fueron éstos los intereses que me llevaron a China con la Fuerza Expedicionaria (...)

93 La presencia del Dr. Farabeuf en China y su actividad como fotógrafo se destaca también en p. 69.

-No nos interesan sus antecedentes bibliográficos. Queremos saber lo que sucedió en Pekín. ¿Cómo logró usted esas placas? Ya sabe a cuáles nos referimos...

-Aquella expedición era de poco interés desde el punto de vista médico (...)

-Sí, pero es preciso, maestro, que nos describa usted ahora el procedimiento fotográfico ... (pp. 73-76).

Otra pregunta central en el interrogatorio se refiere a la persona de Mélanie Dessaignes y al hecho de que el AH la pudiera reconocer:

¿La reconocería si la viera de pronto, vestida de blanco, con los velos grises de su cofia cayéndole sobre la espalda, sentada en el fondo de un pasillo oscuro? (p. 34).

Esa mujer no es ni rubia ni morena; es esa mujer. ¿La reconocería usted, doctor, si un día encontrara ese rostro detrás del cristal de un frasco para preparaciones anatómicas, como esas cabezas singulares que se conservan en el Museo Dupuytren, eh? (...) Mire usted esa fotografía con gran cuidado: ¿No reconoce usted a Mélanie Dessaignes? (p. 149) ⁹⁴.

94 Por un probable error tipográfico se invierte una de las letras en el nombre de la Enfermera: Mélanie (p. 33) se convierte en Mélaine (p. 149). Podemos divagar y pensar que la letra "n" opera como un espejo donde se reflejan las dos caras de una misma mujer representada por una "i" itinerante.

En la situación del interrogatorio psicoanalítico encontramos al AH como la figura del interrogador. En esta instancia de comunicación el actante recobra la fuerza que tiene en la situación del Anfiteatro y que había perdido en la aparición grotesca del "meneur" (p. 127) del Teatro Instantáneo. Funciona de nuevo como un principio activo, pero ahora es un dador de vida y no de muerte. Esta figura transformada del AH se entrelaza con el NA, al grado de que podemos suponer que el NA no es una conciencia, sino un psicoanalista en funciones. Esta afirmación nos conduce a interpretar el anuncio del tormento, del suplicio, como la realización de una terapia y no un descuartizamiento. El AM se verá sometida a un proceso de vida y no a una tortura física. El texto permite esta entrada a la interpretación:

Has querido entregárteme muerta. Supón por un momento que la hora de tu entrega ha llegado. No temas. Después de todo este objeto es inofensivo. El cuerpo le es ajeno y sólo sirve para hacer la disección de la mente, un acto indoloro pero que lleva aparejado un riesgo mortal. Más tarde Farabeuf traerá las cuchillas, pero para entonces habrás sucumbido a la fascinación de estas pequeñas esferas (p. 153).

Aquí, el NA promete al AM "la disección de la mente", antes que someterla con la amenaza de la muerte. La voz del interrogador psicoanalista alude también a la continuidad de la vida:

Debe usted considerar esta experiencia como un tratamiento. ¿Acaso no lo es? Usted se encuentra enferma de olvido, por decirlo con un lenguaje sencillo. Nosotros deseamos ayudarle. Déjese conducir. La aplicación del tratamiento no dura sino un instante después del cual la vida sigue el mismo curso de siempre (p. 171).

Nótese "la vida sigue..." Detrás de ese "nosotros" se encuentra la comunidad médica, o bien el NA más el AH. Todo queda reducido a un espectáculo, a una farsa, donde la muerte es parte de la ficción:

Debo explicarte, antes de que empiece el espectáculo, cuáles son las etapas fundamentales de su desarrollo. Te parecerá, cuando lo haga, que se trata de algo así como una ceremonia secreta, un acto equívoco o delictuoso, pero no es tal. Es simplemente un espectáculo cuya contemplación tiene ciertas virtudes que, si bien se pueden explicar en términos de una iniciación religiosa, es mejor considerar como un tratamiento terapéutico (p. 173).

Y el final (principio) del relato no desmiente esta interpretación, pues la verdadera tortura es el recuerdo y no la amputación del cuerpo:

En tu mente van surgiendo poco a poco las imágenes ansia-
das (p. 179).

Faltaría hacer algunas precisiones sobre la situación narrativa de la playa y la del suplicio en China, pues en éstas se altera el patrón de la red actancial en el texto. En la situación de la playa encontramos al NA en relación con el AM. Esta no se conserva estable, sino que en el curso del mismo paseo cambia de identidad: es una cuando va hacia el farallón y otra cuando regresa:

¿Por qué cuando te detuviste allí, a unos cuantos pasos de la ruina de aquel castillo de arena derruido por la marea que avanzaba como una sombra imprecisa hacia nosotros y te volviste súbitamente hacia mí, eras otra? Eras ella.... (p. 82).

En esta situación el NA se funde al AH, pues desde esa vez se expresan los sucesos en China (veáse p. 83), pero el AM queda escindido, no puede ser la misma en una sola situación. El AH, a pesar de sus transformaciones, es un principio activo (yang) y no pierde su fuerza de identidad. El AM, en cambio, es la entidad que engloba el problema de identidad del texto. No sabemos quién es y no es la misma en una situación estable.

Los otros actantes de la situación en la playa son los paseantes:

Nos cruzamos con una mujer vestida de negro que era seguida por un perro, un caniche. Un niño construía un castillo de arena (p. 44).

La marea destruye el castillo que el niño erigió, y, ante esa visión, ante la destrucción, el AM transforma su identidad. Con todo, el patrón de la red actancial, el modelo binario, se mantiene en esta situación: es el paseo de una pareja de amantes, separados por un distanciamiento que le hace pensar a él que ella es otra.

Este modelo binario de relación queda roto en la situación del suplicio en China. El AH entiende que sólo el AM será capaz de presenciar el rito de la tortura, ser parte de él y convertirse, tal vez, en la víctima en un acto propiciatorio de purificación, mediante la contemplación del suplicio ⁹⁵.

Tu cuerpo se queda solo en medio de esta muchedumbre que viene a presenciar el fin de un hombre y sólo tú participarás del rito, de la purificación que el testimonio de su sangre realizará en tu mente (p. 132).

En este fragmento descubrimos cómo el AM se transforma en la víctima del suplicio. Pero cuando el AM observa al AH, entonces es él quien se convierte en víctima:

95 Véase *supra*. La relación intertextual con la obra de Georges Bataille.

Y tú estás fija allí y yo te miro mirarme fijamente.
 Pretendes descubrir mi significado y te horroriza la
 sangre que mana de mi cuerpo (p. 135).

De ser dos observadores del acto de la tortura se transforman
 ambos en suplicados, por el hecho de presenciar la ceremonia que
 los purifica y les hace perder su "yo", su identidad fija, en aras
 de un "otro". Ya nunca serán los mismos, porque han participado
 en el dolor, en el orgasmo, en la muerte.

Pero antes de esa transformación, el AH y el AM son observado-
 res de un ritual, en el que se presenta un modelo triádico de re-
 lación en la red actancial. Aquí yace una de las más importantes
 pistas para develar el significado de la red actancial de Fara-
beuf, pues no encontramos al hombre frente a la mujer como dos
 seres aislados, sino en una relación triádica que a continuación
 analizamos.

Bien sea que entendamos la escena de la ceremonia del Leng Tch'É
 (pp. 139-145) como un relato extraído de la mente del NA, o bien
 como la descripción del AH de una fotografía del momento de la
 muerte de la víctima, podemos reducir a tres grupos, los partici-
 pantes en el acto: los verdugos, la víctima y los observadores. La
 víctima y los observadores son pasivos, se disponen a llevar a cabo
 una purificación. Los verdugos son los que realizan actividades,
 los que operan, los que manipulan, distienden, cortan, desgarran,
 etc. En fin, son los que hacen cumplir la ley.

En el grupo de los observadores, contamos con las gentes que van llegando a contemplar el acto; son: "Chinos que quieren ver..." (p. 148). De ellos el NA dice: "Los chinos nos son ajenos" (p. 145). En ese "nos" apreciamos una suma del NA más el AM. El NA, como sabemos por el interrogatorio en la Facultad de Medicina, es el AH (Farabeuf) en esta situación y el AM es, en este momento, Mélanie Dessaignes. Al AH no se le advierte directamente sino como la presencia de una cámara fotográfica (de un hombre que saca una foto de la ceremonia). El NA se separa así del AH, pues ve la cámara como un estorbo, como una molestia para poder ver:

- Alguien se interponía.
- ¿Quién?
- Un hombre que se cubría el rostro con un trapo negro.
- ¿Era un verdugo?
- No; era un testigo.
- ¿Cómo lo sabes?
- Yo soy su testimonio (p.138).

Este observador es el único que puede obtener una prueba y dejar testimonio del momento en que el placer llega a su clímax, cuando se produce la muerte de la víctima.

En el grupo de los verdugos participan 8 hombres. En el texto se enumeran como seis (p. 147) más el dignatario, pero cuando se realiza la descripción de cada uno de ellos en la foto, se presenta a siete más el dignatario, en total ocho individuos.

El número 6 es de importancia para hacer coincidir la colocación de los verdugos con la imagen del "dodecaedro con seis cúspides visibles" (p. 147), el "hexágono" (p. 149) y las seis puntas de una estrella de mar (p. 150).

Ya que uno de los verdugos se encuentra inclinado, para ejercer una presión sobre una estaca, su figura no se hace patente en el trazo de la estrella y se omite su presencia.

El Dignatario es la figura más representativa de la autoridad en la ceremonia. Es él quien inicia el rito y pone "al descubierto las costillas del hombre" (p. 141).

Las actitudes de los verdugos son movimientos guiados por la maestría y la perfección de un arte; no hay en ese trabajo fuerza bruta, ni barbarie:

La perfección del Leng Tch'É depende casi siempre de la correcta aplicación de las tensiones. No es de extrañar por ello que existieran en China, en la época de la dinastía Ch'ing, funcionarios imperiales dedicados exclusivamente a recorrer todos los confines del Reino para reclutar a los mejores hsiao kuung de ren, hombres del pequeño trabajo, como se les llamaba (p. 141).

Entre el número real de verdugos en la foto, descritos en el texto, y el número elegido para formar la figura geométrica,

encontramos una incongruencia. El AH explica que "cuatro de ellos ejercen una función pasiva..." (p. 141), pero se describe a cinco individuos:

- 1) "El del extremo izquierdo de la foto mantiene el brazo en alto ejerciendo, con un esfuerzo mínimo, una simple presión..." (p. 142).
- 2) "Hay otro verdugo situado a la izquierda del anterior - hacia la derecha en la fotografía - cuyo rostro no nos es posible ver" (id).

Este verdugo coloca su mano y su dedo meñique con suavidad sobre el torniquete, a la manera de un violinista empuñando su arco. Por ello es presentado como un delicado torturador.

- 3) "Hay otro verdugo detrás del supliciado. Apenas son visibles su mano derecha y su frente" (p.143).
- 4) "Atrás, a espaldas del supliciado, es posible ver parte del rostro y el borde de la gorra de un verdugo que ocupa una posición absolutamente simétrica a la del verdugo que manipula el torniquete de cáñamo" (id).
- 5) "... e inmediatamente en seguida vemos a otro verdugo, con el pelo cortado a la usanza de los manchús..." (id).

Así pues, se describen cinco verdugos y no cuatro como se mencionan en un principio. Después se presentan otros dos verdugos que ejercen las funciones activas en la tortura. Son ellos los que "ejecutan lo que es el desmembramiento propiamente dicho" - (p. 144).

En el movimiento de la foto, en las apreciaciones que hace el AH se destaca que todos, verdugos y observadores, miran hacia abajo" ... en toda esta escena solo el supliciado mira hacia arriba" (id). El cuerpo del supliciado, de Fu Chu lí, es la suma de todas las figuras en busca de purificación en el texto, resume como antes dijimos al AH y al AM:

El supliciado es un hombre bellísimo. En su rostro se refleja un delirio misterioso y exquisito. Su mirada justifica una hipótesis inquietante: la de que ese torturado sea una mujer. Si la fotografía no estuviera retocada a la altura del sexo, si las heridas que aparecen en el pecho de ese individuo fueran debidas a la ablación cruenta de los senos no cabría duda de ello. Ese hombre parece estar absorto por un goce supremo..." (p. 144 y s.).

En la figura del supliciado volvemos a encontrar una entidad indefinida en su identidad; de allí surge la hipótesis de la "mujer-cristo" (p. 148) y de esa surge otra:

Sólo puede torturar quien ha resistido la tortura. Hipótesis inquietante: el supliciado eres tú (p. 145).

Es decir, que verdugos y víctima también pueden fundirse en una identidad, la del supliciado. E incluso podría pensarse que el lector del texto también es aludido como víctima ⁹⁶.

En el cuerpo mutilado y sangrante de la víctima encontramos un rostro que no refleja el dolor y el horror, sino que su actitud es beatífica. Su rostro es la transparencia del goce:

El rostro de este ser se vuelve luminoso, irradia una luz ajena a la fotografía. En esta imagen yace oculta la clave que nos libra de la condenación eterna (p. 145).

Si resumimos, encontramos que el cuerpo de la víctima es un hombre, luego una mujer, luego que "eres tú", el interlocutor o el lector y, por último, ese cuerpo se transmuta en un símbolo, en una clave que resume el dolor y el placer, la vida y la muerte, Eros y Tanatos. Ese cuerpo se vuelve un ideograma trazado en el vidrio de una ventana empañada; de un lado de ese vidrio está el AM, que aguarda la llegada del AH (Farabeuf), y del otro se encuentra el AH, que va llegando a la casa. Ambas figuras se suman en ese trazo, que es el símbolo del supliciado:

96 Como muy acertadamente lo ha observado John Incledon, traductor del Capítulo IX de Farabeuf al inglés, en su breve artículo "Salvador Elizondo's Farabeuf. Remembering the future" en Review, 29 (1981) N.Y., p. 65.

Si aprendes a decir ese nombre comprenderás el significado final del suplicio. Mira este signo:



Es el número seis y se pronuncia liú. La disposición de los trazos que lo forman recuerda la actitud del supliciado y también la forma de una estrella de mar, ¿verdad?

(p. 150).

En consecuencia, podemos observar que el modelo básico de la red actancial es triádico: verdugo, víctima y observadores. Por ejemplo, en la situación del anfiteatro, el AH (Farabeuf) manipula los cadáveres (víctima) frente a los estudiantes (observadores); y en la situación de la casa, el AH (Farabeuf) somete al AM frente a observadores, imágenes tal vez de los mismos actantes reflejadas en el espejo. Ese modelo básico se reduce a un modelo binario: los amantes en la playa y el interrogatorio psicoanalítico, para culminar en la figura única y solitaria de la víctima, pues observadores y verdugos se transforman en víctimas por la contemplación del sacrificio. Se da una vuelta a la Unidad. Yin y Yang se resuelven en Tao.

Ya sólo resta añadir algunas anotaciones sobre las situaciones que consideramos al margen del relato, en las que priva una relación binaria.

En la situación de los instructivos, una entidad con la función del NA ofrece los lineamientos para la operación de la ouija:

"Fije usted en su mente las preguntas que desea hacer" (p. 50) o para la amputación de un miembro: "Cuando se lea en este libro: Incídase de izquierda a derecha (...) adviértase que los términos izquierda y derecha se refieren al operador y no al operado" (p. 136). El destinatario de estos mensajes es un lector, pues éstos aparecen como instructivos de la ouija y un aviso en un libro; se trata pues de un destinatario intradieгético, que por obra del uso de la segunda persona del singular puede establecer una relación entre el autor del texto y el lector extradieгético.

Por último, señalamos que en la situación narrativa que hemos preferido denominar el Metarrelato participan dos actantes: el ordenador y el otro. Son dos actantes que asumen la función de comentadores del texto que se ha venido escribiendo (leyendo), es decir, de los dos primeros capítulos de Farabeuf. La intención consiste, antes que en ordenar cronológicamente los hechos, en realizar un "inventario pormenorizado de ellos" (p. 57).

El ordenador recibe del otro un nombre:

Su pensamiento es lúcido. Yo me atrevería a llamarle después de esta descripción tan cristalinamente pormenorizada, "El Geómetra", ¿le parece a usted bien?
(pp. 61-62).

Ordena, pero con un sentido matemático de los hechos.

El otro es quien asume la posibilidad de que todos los actantes sean un "solipsismo", de que sean cadáveres reflejados en un espejo. Resulta el interlocutor ideal que es más geometra que el Geómetra:

Sin embargo, ha hecho usted abstracción de un dato (...) me refiero al hecho posible, aunque desgraciadamente improbable, de que nosotros no seamos propiamente nosotros o que seamos cualquier otro género de figuración o solipsismo - ¿es así como hay que llamar a estas conjeturas acerca de la propiedad de nuestro ser? - como que, por ejemplo, seamos la imagen en un espejo, o que seamos los personajes de una novela o de un relato, o, ¿por qué no? que estemos muertos (p. 62).

El Metarrelato conduce al texto a cumplir la función del espejo, donde los actantes se miran a sí mismos como entidades de un relato, como seres no existentes. Allí donde la identidad se transforma en papel y tinta.

3. La Imposibilidad del Instante.

En la paradoja constituida entre la duración del instante y la duración (o no-duración) del infinito (temporal) se expande uno de los ejes de Farabeuf. Recordemos que ya desde el título se alude a esta obsesión, pues nos invita a una serie de especulaciones temporales, al establecer un binomio que relaciona un nombre propio, el de Farabeuf, con la disyuntiva que propone realizar la "crónica", que remite a la idea de narración, historia y relato, pero será la crónica de un "instante". El término "instante" introduce la contradicción entre ambos elementos, pues el instante es difícilmente capaz de ser objeto de una crónica.

Como segunda entrada al problema de la temporalidad, encontramos el epígrafe de E.M. Cioran que versa sobre la nostalgia y el olvido como formas del paso del presente. La vida adquiere su contenido mediante la violación del tiempo, y la imposibilidad del instante se transforma en la nostalgia misma. Este epígrafe nos ofrece una pista inicial, pues el paso del tiempo se considera dinámico y fluido, conduce al olvido y a la nostalgia, pero el instante es imposible en esa dinámica.

Ante esa concepción temporal de la imposibilidad del instante, Farabeuf intentará ser "la crónica de un instante", la crónica de la imposibilidad del instante o de la posibilidad de un imposible. Para reconstruir un instante será necesario acudir al recuerdo, a la memoria, a la nostalgia y, de allí, obtener todo el contenido, toda la carga de un instante. Pero la fuerza dominante será el olvido, que elige lo que debe desaparecer de la me-

moria y sienta los fundamentos del recuerdo⁹⁷.

Si establecemos la ya aceptada escisión entre un tiempo de la historia y un tiempo del relato, para distinguir el proceso de las acciones narradas del modo de narrarlas, notaremos que podemos reconstruir el tiempo de la historia a través de las marcas textuales y de las referencias al pasado desde una situación narrativa, pero que el tiempo del relato se caracteriza por la fragmentariedad del texto, que hace explotar el tiempo; así, a un fragmento sobre un momento del futuro sigue otro del pasado. Este presunto desorden textual y de sucesos responde a una concepción del tiempo vivido como un presente constante, donde pasado, presente y futuro unen sus cabos dispersos en la mente, en el recuerdo de los actantes (pseudocorriente de conciencia) y en la mente del lector, que puede tener una impresión de instantaneidad.

En un primer intento por entender la concepción de la temporalidad que subyace en Farabeuf, conviene definir la distancia que media entre el instante y el infinito para abordar el problema. En ambos conceptos destaca la idea de la abolición del tiempo, pues en ambos se confunde una duración que no presenta un término de avance o de continuación. El instante alude a la inmovilidad temporal

97 En la concepción del "tiempo sagrado" expuesta por M. Kerkhoff, "El tiempo sagrado" en Diálogos P.R., 35 (1980), pp. 37-59, se destaca la importancia del "instante decisivo" como el tiempo "donde ocurre el evento por excelencia respecto del cual todo el resto es mero recuerdo (eco) o intento vano de re-actualización..." p. 43. Gaston Bachelard, La dialectique de la durée, PUF, Paris, 1972, pp. 99-128, estudia, contra la tesis bergsoniana de la continuidad, la existencia de lagunas en la duración, creadas por la causalidad psicológica. El ritmo temporal, según Bachelard, está constituido por un sistema de instantes.

-pensando en el tiempo como un fluir ⁹⁸-, mientras que el infinito abarca la duración total y, por lo tanto, también es imagen de una inmovilidad en el sumum temporal. Al elemento de inmovilidad se adhieren una serie de conceptos que involucran la frialdad del congelamiento, la detención, el umbral entre el comienzo y el final.

La desaparición de las fronteras temporales exige la constante del espacio para la determinación del fluir de los acontecimientos. Los objetos y el tiempo sufren modificaciones, mientras que el espacio permanece como única constante.

La cesación del acontecer y la detención de los cuerpos en el espacio sólo son posibles en un movimiento imaginario, pues en todo lugar del espacio (infinito), el movimiento es incesante, y el estado de reposo es un espejismo, ya que en todo cuerpo se llevan a cabo fenómenos de deterioro y destrucción, la mayor parte de ellos imperceptibles. Farabeuf instaura la cesación del tiempo y la detención de los cuerpos mediante una "visión de mundo" que apela a la ruptura del tiempo, a la anarquía de la duración. Salvador Eli zondo encuentra en el proceso memoria-olvido ⁹⁹ la posibilidad de

98 El tiempo como duración representa la tesis central de Henri Bergson, La evolución creadora (1907). Ve la vida como un flujo temporal. Bergson advierte la importancia del instante: "Jamás la medida del tiempo recae en la duración en tanto que duración; se cuenta solamente un cierto número de extremidades de intervalos o de momentos, es decir, de detenciones virtuales del tiempo; en H. Bergson, El pensamiento y lo moviente, La Pléyade, Buenos Aires, 1972, p. 10 y s.

99 La Historia se envuelve en ese proceso, principalmente en el olvido. "El olvido que invade la historia por todos lados no nos deja ver una trama continua regida por el principio de causalidad, sino un haz discontinuo de "acontecimientos" o de "instantes" que no sobrevienen sino en el olvido de la realidad establecida y que ellos mismos están hechos esencialmente de olvido." Véase Pierre Bertrand, El olvido. Revolución o muerte de la historia, Siglo XXI, México, 1972, p. 79.

reflexionar sobre el tiempo y el espacio. Desde la excepción, desde la cesación, desde la detención se puede conocer el objeto. Así, el anatomista conoce un cuerpo a partir de la amputación, que representa una cesación y un estado de excepción del ser. Farabeuf se acerca a la instantaneidad mediante un texto fracturado, en el que tanto el tiempo de la historia como el tiempo del relato quedan rotos, amputados.

En un intento por poner de manifiesto el tiempo de la historia en Farabeuf, tendremos que llevar a cabo una reconstrucción de los sucesos y preguntarnos si hay ilación lógica entre ellos y si se establecen secuencias temporales. Aquí, el crítico se ve forzado a asumir el discurso de " el Geómetra", a buscar los antes y los después con ayuda de los tiempos verbales y la repetición e inclusión de elementos narrativos en un suceso como partículas del pasado.

Si el texto es la crónica de un instante, ¿cuál es el instante que es objeto de esa crónica? ¿El instante de la muerte del suplicado? ¿El instante que vivirá el AM cuando llegue el AH? ¿El instante del interrogatorio? Se puede decir que son todos los instantes acumulados en una mente que se dispone a recordar.

En Farabeuf encontramos una indiscutible ruptura entre el presente, el pasado y el futuro. Porque el momento de la interrogación, enclavado en un aquí y un ahora, se lleva a cabo en un presente de la enunciación. La pregunta, motor del relato, se da en presente: "¿Recuerdas...?" Todo el relato es el producto del recuerdo-olvido. Y es recuerdo de acontecimientos del pasado, rea-

les o irreales, pero del pasado. En cuanto al tiempo por venir, ciertas acciones del AH, que configuran los enigmas del relato, su ceden en el futuro.

El presente instauro el tiempo de la interrogación. Todos los interrogatorios acontecen en un presente. El interrogatorio psicoanalítico los engloba a todos. La pregunta ¿recuerdas? transpasa todo el texto, surge al final o al principio de gran parte de los fragmentos. Es la palabra inicial y la palabra final del texto. Y si el AM "se encuentra enferma de olvido" (p. 171), el objeto del interrogatorio psicoanalítico consiste en restituir a la memoria los elementos que han sido olvidados.

Paralelo al interrogatorio psicoanalítico destaca el interrogatorio al AH en la Facultad de Medicina. Se lleva a cabo desde el presente y gira en torno a los sucesos del pasado en China:

El magnicidio, querido maestro, cometido o propiciado aún en aras de ideales sublimes, no deja de ser un delito grave. ¿Estaba usted al corriente de los pormenores y de los preparativos que precedieron al asesinato del príncipe Ao Jan Wan? (p. 33).

Queremos saber lo que sucedió en Pekín. ¿Cómo logró usted esas placas? (p. 74).

Tanto el AM como el AH se ven sometidos al interrogatorio eclesiástico, que ocurre en un presente:

-¿Concebís la posibilidad de que el llamado Paul Belcour conociera vuestra identidad secreta...?(p. 156).

-Ello quiere decir que os conocía (id.).

Desde el presente se enuncian también los instructivos: "Fije usted en su mente ..." (p. 50) y "adviértase que los términos izquierda y derecha se refieren al operador y no al operado" (p. 136).

El recuerdo central del pasado, que el NA trata de recuperar en la mente del AM, consiste en el momento de la espera. El AM aguarda la llegada del AH (Farabeuf). Puede afirmarse que este instante de la espera constituye el instante de la crónica, pues de este recuerdo se desprenden las demás acciones y recuerdos del relato.

Si exceptuamos el final del capítulo III y otros breves fragmentos ¹⁰⁰ (donde el AH entró ya al salón, sacó su instrumental quirúrgico y, luego, penetra con el AM (enfermera) en un cuarto y se produce un grito), en todo el relato no captamos la entrada del AH al salón, sino que se expande el momento de la espera. Como si el AH subiera constantemente la escalera y el AM continuara su espera, en una detención del tiempo.

Esa visita del AH no es la única en el relato, sino que forma parte de una costumbre del actante:

Farabeuf, cuando viene, la encuentra siempre en la misma actitud... (p. 83).

100 Véase pp. 78-80, p. 109 y p. 120, por ejemplo.

En la situación de la espera, que es la que inaugura el recuerdo, se dan dos acciones simultáneas, el AH entra en la casa y el AM aguarda su llegada, interrogando al I Ching:

Es un hecho indudable que precisamente en el momento en que Farabeuf cruzó el umbral de la puerta, ella, sentada al fondo del pasillo agitó las tres monedas en el hueco de sus manos entrelazadas y luego las dejó caer... (p. 9).

A fin de reconstruir el instante en que el AH está a punto de entrar al salón de una casa -en una tarde lluviosa (p. 13)-y el AM lo espera, dando la espalda a la puerta de acceso al salón, se conjuga toda una serie temporal que reúne los antes, los instantes simultáneos y los después, además de los tiempos virtuales de la irrealidad, los instantes de la condicionalidad (si hubiera ...).

El pasado inmediato al momento de la entrada del AH a la casa, en globa las acciones preparatorias de los dos actantes. El AH viene de la Escuela de Medicina (p. 15); camina hacia la casa del AM (p. 85) y, en el trayecto, se detiene para ver instrumentos quirúrgicos en los aparadores de las tiendas (id.) y para tomar una copa de licor (p. 67 y p. 170); al llegar a la casa retrocede, pero luego decide regresar a la casa (p. 11); cruza la calle y penetra en el jardín y luego en la casa (p. 13); sube las escaleras y se detiene ante la puerta del salón (pp. 16-17). Sobre las acciones inmediatamente posteriores a la entrada del AH se ofrecen conjeturas: entra en silencio, deposita sus objetos sobre la mesa con cubierta de mármol, saca el instrumental quirúrgico, elige una cuchilla, se pone

sus guantes, se dirige a una puerta, penetra con el AM, luego sólo se oye un grito (pp. 78-80). El texto denomina a esos momentos posteriores como "conjetura" (p. 109). El instante en que ocurre la ejecución, del orgasmo o la amputación, queda velado.

Las acciones anteriores del AM, anteriores a la llegada del AH, pueden resumirse así: el AM ve una fotografía (la del suplicio) que la excita (p. 29 y p. 36); llama por teléfono al AH, invitándolo a visitarla (pp. 14-15); coloca periódicos en el piso (p. 19); durante la espera recuerda el pasado viéndose reflejada en el espejo (p. 164); luego sus acciones se disocian a partir de sus dos identidades: la mujer y la Enfermera. Simultáneamente, una mujer ve su reflejo en el espejo y consulta al I Ching o a la ouija, mientras la otra corre, atraviesa el salón, se dirige a la ventana (p. 111); -traza un signo en el vidrio empañado (p. 24), trata de borrarlo (p. 169); luego espera de espaldas la entrada del AH (p. 18). Después de la entrada del AH, el AM (Enfermera) lo acompaña al interior de un cuarto (p. 80). Mientras dura la espera, entre el NA y el AM se lleva a cabo una fingida representación del Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf (p. 168) y también una representación del cuadro de Tiziano (pp. 175-176); luego, se prepara para el ritual: se sienta y sus manos, pies, ojos, son sujetos por correas, pinzas, clamps, etc. (p. 177); se mira en el espejo (p. 178 infra) y cuando llega el AH, ella recuerda (p. 179). Se cierra así el círculo de sus acciones que parten del recuerdo, para llegar al recuerdo.

En cuanto a los sucesos ocurridos más allá del instante de la es-

pera del AH y su entrada al cuarto con el AM, en un futuro nebuloso, sólo tenemos indicios sobre la preparación del AH, recogiendo todo su instrumental quirúrgico, para salir de la casa (pp.10-13 y pp. 48-49). Sobre el futuro del AM no tenemos ninguna información en el texto, su suerte es el enigma del relato.

Tres son los recuerdos incrustados en el recuerdo de la espera de la llegada del AH: el recuerdo del Teatro Instantáneo, el recuerdo de un paseo por la playa y el recuerdo de los sucesos ocurridos en Pekín el 29 de enero de 1901.

El recuerdo del Teatro Instantáneo revive las representaciones efectuadas en la casa donde el AM espera al AH. La sucesión de las acciones es lineal: llegan los espectadores; se apaga la luz; aparece el hombre "con una bata china"; la enfermera enciende la linterna mágica y realiza la proyección de fotografías, mientras el hombre explica al público las imágenes, dialogando con la enfermera; termina el espectáculo, hay aplausos y el hombre se despide; al final la enfermera vende folletos y libros a los espectadores (pp. 126-129).

En la situación narrativa del recuerdo del paseo por la playa, es clara también la lógica narrativa. Los sucesos ocurren entre el ir y el regresar. Los amantes se dirigen, al atardecer, a un farallón; en su camino ven a una mujer con un perro y a un niño que construye un castillo de arena. Suben al farallón, el AH saca una foto del AM y, luego, regresan a una casa. En su camino de regreso ven el castillo de arena destruido por la marea y el AM recoge una es-

trella de mar, que luego lanza al agua. El AM se aparta del AH, y éste no la reconoce, cuando ella se vuelve ¹⁰¹. Este paseo por la playa marca el inicio de la relación ritual entre el AH y el AM, pues es entonces cuando el AH muestra, por primera vez, al AM la fotografía del supliciado (pp. 44-45).

El recuerdo más remoto, el momento más antiguo para la memoria que recuerda, es la situación del suplicio en China. Este recuerdo se construye mediante los interrogatorios, la carta y la descripción de la fotografía del supliciado. Sucede en una fecha fija, el 29 de enero de 1901. El orden de las acciones sería así : el AH se encuentra como médico de la Fuerza Expedicionaria en Pekín; lee en un periódico inglés (p. 74) la noticia de la ejecución de un criminal; pide explicaciones sobre el tormento al médico de la Legación (id.). Luego escribe una carta para comunicar su plan a una autoridad religiosa. Su plan consiste en utilizar la foto del supliciado como imagen de un mártir de la fe católica en China. Para llevar a cabo su proyecto pide ayuda a una monja-enfermera (pp. 32-33). Llegan al lugar de la ejecución, emplaza su cámara fotográfica (p. 77). El supliciado ya está colocado en una estaca (p. 139) y la gente va llegando a contemplar el suplicio; no se dan cuenta de que llueve (p. 140). El Dignatario inicia el suplicio (p. 141) y los otros verdugos continúan el descuartizamiento (id.). El AH saca la fotografía en el instante en que el supliciado muere

101 Algunos de los fragmentos que presentan este recuerdo del paseo por la playa se encuentran en pp. 28-29; pp. 44-45; pp. 58-61.

(p. 148). Las acciones posteriores a la muerte del supliciado son conjeturas:

Después, cuando volvamos a la casa te cambiarás de ropa o te envolverás en esa bata de seda blanca ... (p. 132).

El AH planea viajar desde China a Barcelona y de ahí a Roma, para discutir sus proyectos de canonización del supliciado (pp. 32-33).

Con la intención de resumir el tiempo de la historia en una forma explícita y clara, presento el siguiente esquema:

Tiempo	Actantes AH	AM
Pasado	remoto: China 29 enero 1901	China 29 enero 1901
	Teatro Instantáneo Paseo por la playa incierto: Visitas en la casa En la Escuela de Medicina.	Teatro Instantáneo Paseo por la playa Recibe al AH en la casa.
	inmediato: Llega a la casa, cruza el umbral, sube escaleras.	Ve la foto. Llama por teléfono; extiende periódicos; escribe un signo, lo borra; consulta el I. Ching o la ouija. Se prepara para el ritual.
Instante	Espera antes de abrir la puerta y entrar al salón para llevar a cabo el ritual.	De espaldas a la puerta espera la entrada del AH al salón.
Presente	Interrogatorio psicoanalítico Interrogatorio en la Escuela de Medicina	Interrogatorio psicoanalítico

Tiempo	Actantes	AH	AM
		Interrogatorio eclesiás <u>ti</u> co Metarrelato	Interrogatorio eclesiás <u>ti</u> co
Futuro		Entra al salón. Extrae su instrumental, se pone los guantes de hule. Penetra en un cuarto. Se prepara a salir de la casa, recoge su ins <u>tr</u> umental.	Entra al cuarto

En el estudio del tiempo del relato nos enfrentamos a un texto fragmentado y esto vuelve la empresa un tanto descabellada. Sin embargo, conviene destacar que el texto no avanza de una manera lineal y que de unos a otros fragmentos no se atiende a la lógica del relato tradicional. El relato se construye en un ir y venir, entre las analepsis y las prolepsis que circundan al momento de la llegada del AH a la casa.

Con ayuda del I Ching y su numerología simbólica he pretendido explorar las características de este relato fracturado ¹⁰². El relato parte del recuerdo de una situación para culminar en el mismo punto. Las informaciones se repiten, se amplían, se transforman, se condicionan, pero las situaciones narrativas básicas son las mismas. Podemos afirmar que en cada capítulo sobresale algún elemento del relato, aunque se mezclen otras situaciones narrativas.

102 Cf. supra la relación intertextual con el I Ching.

En el capítulo I se ofrece el germen de los elementos que conformarán el texto en su totalidad; con todo, prevalece el relato sobre el momento de la espera de la llegada del AH.

Las situaciones privilegiadas del relato en el capítulo II son las visitas consuetudinarias del AH al AM y el paseo por la playa. En este capítulo, el AH recomienda al AM contar en orden ascendente o descendente para tranquilizarse. De un fragmento a otro la cuenta se invierte y recomienza, mostrando con esto que el tiempo también se invierte. A pesar de que los elementos del relato varían de uno a otro fragmento, el AM realiza una misma omisión, la del número noventa y cuatro (pp. 46-47) ¹⁰³.

Al capítulo III casi podemos llamarlo el metacapítulo, pues sus fragmentos iniciales introducen el diálogo entre el Geómetra y el AH (otro) sobre el orden de los acontecimientos del relato, sobre todo de la situación del paseo por la playa. Este capítulo se dedica también al interrogatorio al AH en la Escuela de Medicina. Y el fragmento final del capítulo presenta la entrada del AH al salón y, luego, al cuarto contiguo, junto con el AM. Este fragmento es un ejemplo de cómo, en el interior de un fragmento aislado, el relato puede ser lineal, tradicional y guardar la compostura de la lógica narrativa.

El capítulo IV se compone de fragmentos más breves que los del anterior capítulo. Entre estos fragmentos encontramos también una

103 Hasta ahora no he podido desentrañar si el número 94 tiene algún significado simbólico, pero no descarto la posibilidad de que así sea, porque cuando finalmente aparece (p. 54) va seguido de una cita que equipara el coito a la muerte.

mayor cohesión que en los precedentes. El motivo que los une es la pregunta sobre la identidad: ¿quiénes somos? Esta pregunta incluye la interrogación del AM al I Ching o a la ouija: "¿de quién es este cuerpo que tanto amamos?" (p. 83), que se refiere al cuerpo del supliciado y al propio cuerpo de los actantes. Las posibles respuestas a esta pregunta conforman la ilación de los fragmentos en el capítulo. El fragmento final de este capítulo narra, igual que el fragmento final del capítulo III, los sucesos posteriores a la entrada del AH al salón.

Se introduce, en el capítulo V, el motivo de la muerte de una mosca como elemento provocador del recuerdo del pasado. Este capítulo se conecta con el capítulo I en su interés de fijar los hechos ocurridos antes de la llegada del AH a la casa. Aparece la preparación del AM para el ritual (pp.101-102), que será el centro del relato del capítulo final. Los fragmentos que cierran el capítulo V vuelven al metarrelato. Reaparece la manía recapituladora del Geómetra. Así es que el final del capítulo V se une con el principio del capítulo III.

La explicación sobre el Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf se presenta como nueva situación narrativa en el relato del capítulo VI. Sus fragmentos iniciales reelaboran las situaciones de la espera de la llegada del AH a la casa y la del paseo por la playa. Y en los fragmentos finales se describe el Teatro Instantáneo.

El capítulo VII relata la situación del suplicio en China. En-

tre las páginas de este capítulo se encuentra la foto del tormento, y entre los fragmentos del relato se distribuyen algunos grabados: a) una manos amputan una pierna a la altura de la rodilla b) un ideograma. Estas imágenes colaboran a la economía del relato ¹⁰⁴, pues tanto la descripción como el diálogo sobre el suplicio remiten constantemente a los elementos de la fotografía:

El Dignatario, el que aparece en la fotografía contemplando apaciblemente la escena desde atrás ... (p. 140).

Entre los componentes de este capítulo destaca, también, la aparición del recuadro que contiene el aviso acerca del operador como punto de referencia sobre el operado (p. 136).

El tiempo de la tortura se inmoviliza, porque el relato se reduce a la descripción de la foto. Como si el tiempo se hubiera detenido en el momento de la muerte de la víctima y el relato ya no avanzara; es decir, como si se hubiera producido un congelamiento temporal que conduce a la paralización y repetición del texto, como un disco rayado.

En el capítulo VIII, aunque se retoma la situación de la espera de la llegada del AH, se introducen dos elementos nuevos: la explicación del juego del Clatro (pp. 156-160) y el interrogatorio eclesiástico. El juego del Clatro opera no sólo como una figura de la adivinación del futuro, sino como un símil del texto Farabeuf. Por ello, la explicación del Clatro ofrece elementos para la comprensión del movimiento del texto.

104 Debe entenderse aquí "economía" en el sentido de disposición de los elementos para la composición. En este caso, la imagen explícita los elementos del relato.

El capítulo IX, el final, se compone de dos fragmentos. Estos re introducen un relato lineal que aborda el momento de la preparación para el ritual, antes de la llegada del AM. El uso del presente de indicativo es más reiterado en este capítulo. El texto se cierra con la pregunta para activar la memoria: "¿recuerdas?" ... (p. 179).

En Farabeuf predomina la función del presente de indicativo y de los pretéritos perfecto e imperfecto del indicativo. Tiempos éstos del diálogo y de la narración. Pero el empleo de estos tiempos narrativos se mezcla con un uso de los tiempos del subjuntivo. Esta modalidad imprime al relato el tono de lo irreal y lo nebuloso. Como si las acciones afirmadas por los tiempos del indicativo en algunos fragmentos, se vieran negadas, anuladas por la aparición de los tiempos del subjuntivo en otros. Y las acciones que se daban por ciertas, por hechos contundentes, se transforman en sucesos nunca ocurridos, siempre a punto de ocurrir, en sucesos soñados o imaginados. Por este procedimiento se introduce una constante negación de la realidad del relato mismo. El subjuntivo es el tiempo que opera la de-construcción del relato.

Para mostrar este proceso de destrucción de las acciones, tomamos como ejemplo la situación del paseo por la playa. El paseo es un contenido de la conciencia del AM, un suceso del pasado:

Recuerdo el grito de las gaviotas y el ruido que hacían los pelícanos al tocar la cresta de las olas (...). Luego volvimos desandando el camino (p. 44).

Esta situación se anula por el uso del subjuntivo:

Hubieras corrido a lo largo de aquella playa desierta. Hubieras corrido como tratando de escapar de ese sueño en el que yo te había aprisionado ... (p. 114).

El tiempo llega a tematizarse como preocupación de los actantes. Se reflexiona sobre la detención del tiempo: "La experiencia de en tonces era una sucesión de instantes congelados ..." (p. 47).

El AH (Farabeuf) medita sobre los efectos del tiempo, que lo cam bia y destruye todo: "¡Cómo cambian las cosas!" (p. 71); (...) "En efecto existe algo más tenaz que la memoria -pensó-; el olvido" (p. 73). Incluso la memoria es destruida, transformada por el paso del tiempo. Y esto refleja la preocupación del texto (hacer la crónica de un instante]:

Has estado tratando de imaginar aquel otro instante que precedió a tu llegada ¿Pretendes acaso hacer caber un instante dentro de otro?(p. 92).

Los vacíos temporales en la narración configuran los momentos enigmáticos de Farabeuf. Mediante un sistema de presuposiciones que el lector va erigiendo, a partir de la información que recibe del texto, se va construyendo el texto no escrito y presentido que subyace en la escritura. Lo cruento es lo no narrado. Lo cruento yace en la mente del lector. Es él quien asume un tiempo no descrito: el futuro. La acción "criminal" no es objeto del relato,

pues la amputación de miembros sólo se opera sobre cadáveres. Y el relato de la tortura en China, que es el momento de clímax en la narración de lo cruento, se inmuniza, pues se presenta como la descripción objetiva de la fotografía del suplicio. Así, el futuro del AM lo elige el lector, al optar por alguna de las conjeturas que el texto propone.

4. El espacio y los objetos.

En Farabeuf, muchos de los fragmentos que componen el texto no muestran marcas de espacialidad. El espacio se da como un supuesto del que se puede hacer abstracción. El espacio desde donde se emite la enunciación no es nombrado. El lugar donde se plantea la pregunta: ¿recuerdas?, no es descrito. Por efecto de contigüidad, podemos pensar que se trata del mismo espacio fundamental del recuerdo que es una casa.

Ante esa resistencia a nombrar el espacio, sólo es posible llegar a la determinación del lugar mediante la consideración del sistema de objetos que caracterizan un entorno, allí donde el espacio no es nombrado. Además, debemos considerar que los espacios en Farabeuf, exceptuando los espacios de la enunciación, son contenidos de conciencia de los actantes, es decir, son espacios recordados.

4.1. Espacio.

Para determinar el punto desde donde se emite la interrogación nodal del relato (¿recuerdas?), el fragmento final resulta el mejor exponente. En ese fragmento, el NA culmina la preparación del AM para el ritual y el AH llega al lugar:

Sus pasos en la escalera (...) El llegará dentro de algunos instantes. Hará girar la perilla de bronce de la puerta produciendo un rechinado característico (...) Ha

llegado. Esta aquí (...) ¿recuerdas? ... (p. 179).

Las escaleras y la perilla de bronce son los objetos que indican que el aquí es la casa del AM. El acto de la interrogación y del recuerdo se produce en ese espacio marcado como la casa donde el AM espera la llegada del AH. Es decir, que el espacio donde se emite la enunciación es examinado en el recuerdo. Se desdobra y se presenta como espacio del recuerdo.

En Farabeuf las acciones se despliegan en cuatro espacios fundamentales. Todos ellos son espacios recordados en la memoria de los actantes. Son, por decirlo con precisión, espacios ausentes. La casa configura un "aquí", por representar el espacio de la enunciación. La Escuela de Medicina es también un espacio de enunciación (allí se lleva a efecto un interrogatorio al AH), pero al ser descrito representa un contenido de conciencia de los actantes. Una playa y Pekín son los otros dos espacios del recuerdo.

4.1.1. La casa.

La casa es un espacio vetusto y tétrico, donde se prepara la realización de un ritual erótico/médico. Es un espacio con su afuera y su adentro. El exterior es la ciudad, el lugar donde se desenvuelve el AH. El interior constituye el receptáculo de las acciones del AM. La puerta que separa el exterior del interior marca también un umbral de la conciencia:

Al transponer aquel umbral (...) se confundía el recuerdo

con la experiencia (p. 13).

Esto es, penetrar en ese espacio incita a romper el cerco que se para el pasado del presente. La descripción de la casa muestra un espacio decrepito y, simultáneamente, lujoso. En el pasado, cuando el AH es un joven, la casa está descuidada y olvidada (p. 14); y cuando el AH es ya un anciano (Farabeuf) y su persona exhala decrepitud, el espacio se muestra también ruinoso, impregnado de salitre y líquenes. Así, el AH y el espacio se interpenetran, pues presentan el mismo aspecto desgastado y decrepito. Esta casa fue habitada en el pasado por el AH: "esta casa en la que vivió tantos años" (p. 11).

Y "esta casa" no es una casa anónima, sino que se sitúa con precisión en el espacio: en el "3 rue de l'Odeón" (p. 14). Estos elementos nos hacen pensar en una casa de una ciudad francesa, pues la ciudad nunca es mencionada en Farabeuf. El trayecto del AH, desde la Escuela de Medicina hasta el "3 rue de l'Odeón", nos revela que esta ciudad es París. Este espacio coincide con la ciudad habitada por el referente real del AH, el Dr. Louis-Hubert Farabeuf, que ciertamente fue maestro de anatomía durante muchos años en la Escuela de Medicina en París.

Se trata de una casa construida a principios del siglo XX, su estilo así lo determina:

... la fachada rugosa de aquella casa, proyectada de acuer-

do con la más pura tradición del modern style, pletórica de cornisas voluptuosas pringadas de salitre, de humo, - de niebla y de lluvia (...) las piedras carcomidas de aquel alfeízar tallado en la forma de unas enormes fauces (...) la verja de hierro (p. 13).

El "modern style" o "art nouveau" introdujo la ensoñación en la decoración y en la construcción de los primeros años del siglo XX. La decrepitud de la casa en la novela muestra el paso de los años sobre sus piedras. Es decir, que el siglo XX está ya avanzado cuando el AH realiza su visita al AM ¹⁰⁵.

La casa tiene un jardín al frente, que presenta también un aspecto descuidado:

... aquel meandro de setos de boj, descuidados, crecidos más allá de su armonía original hasta convertirse en construcciones tortuosas que se confunden con los arabescos - vegetales que ornan la arquitectura de la casa (p. 14).

A la descripción de la fachada y el acceso a la casa, siguen los detalles sobre la escalera que lleva hasta el "salón enorme", como si el NA se metiera en el ojo del AH que va llegando. Y recorre esos lugares:

105 Este dato no concuerda con el referente real, pues el Dr. Farabeuf murió en 1910. En ese corto tiempo, la casa sólo pudo cobrar ese aspecto ruinoso, debido al descuido de sus ocupantes. Pero en fin, el relato no es la historia, ni lo pretende.

... cuando se detenía apoyado en el barandal de la escalera, en cada uno de los descansos alfombrados de pelouche color vino, a recobrar el aliento mientras acariciaba nerviosamente las perillas de bronce de los remates... (id.).

En el interior del salón sobresale la presencia de un espejo que duplica las dimensiones del espacio. El aspecto de lujo de la estancia se enaltece con el "terciopelo de los cortinajes que bordeaban los marcos de aquellas ventanas" (p. 16), pero ese lujo se transforma y adquiere un carácter decrepito:

Sabíamos, sin embargo, que era un terciopelo desvaído por la luz de los años, unas colgaduras fúnebres con los visos rotos por su propio roce, deshilachados en su parte inferior... (p. 16).

Todo el descuido que ha ido destruyendo los objetos, se transmite al espacio del salón, pues cobra un aspecto tétrico y sucio, donde reina el abandono. El piso de parquet se encuentra cubierto de periódicos, desde la puerta del salón hasta un pasillo (p. 18 y s). Al fondo del pasillo una puerta pintada de blanco cierra el espacio (p. 80). Esta puerta es el acceso a un espacio prohibido y cerrado, el lugar donde se efectuará el ritual (p. 83)¹⁰⁶.

106 La imagen de la puerta como el umbral que permite la entrada al encuentro de lo terrible y tétrico fue elaborada por Salvador Elizondo en "La puerta" en Narda o el Verano, Era, México, 1964, pp. 92-101, donde una mujer en un manicomio se enfrenta a la puerta como a un enigma, y al abrirla descubre su propio rostro reflejado en un espejo Maurice Blanchot, El espacio literario. Paidós, Buenos Aires, 1969, p. 124, reconoce esa duplicidad: "estamos frente a nosotros, aun cuando miramos desesperadamente fuera de nosotros".

El espejo, las ventanas, los cortinajes de terciopelo, el piso de parquet, la mesa con cubierta de mármol son los objetos que configuran ese espacio lujoso, pero en decadencia. Un espacio semejante a un hospital o una morgue (p. 105).

Los movimientos que realizan los actantes en el interior de ese espacio muestran una oposición entre ellos. El AH aparece como el elemento activo en la narración, pues es quien llega, cruza el umbral, sube las escaleras, abre la puerta, se introduce en el salón, camina hasta el pasillo, traspone la puerta prohibida y se prepara para salir de la casa. En cambio, el AM asume actitudes con un cierto grado de inmovilidad, pues ella espera.

La espera se desencadena por la acción de mirar la foto del suplido. El AM, mientras espera al AH, coloca unos periódicos viejos sobre el piso, traza un signo en la ventana y consulta el I Ching o la ouija. Para trazar el signo en la ventana, el AM atraviesa el espacio del salón (p. 65). El AM espera y mira su reflejo en el espejo (id.). Esperar, mirar y recordar son las actitudes que caracterizan la participación del AM en la acción, mientras que la relación del AH con el espacio es dinámica y sus acciones son de transgresión, transposición y trascendencia.

El trayecto del AH (Farabeuf), desde la Escuela de Medicina hasta la casa, se revela lento y despreocupado. Sale de la "rue Visconti", lugar donde se encuentra la Escuela de Medicina, y camina por el "Boulevard.Saint Germain, deteniéndose ante los aparadores de las casas que venden instrumentos de cirugía" (p. 85), de allí va por

el "Carrefour" y entra en el café La Pergola para tomar una copa de Calvados (p. 67). Curiosamente, este licor procede del mismo lugar de donde es originario el AM (Mélanie Dessaigues), de Honfleur, Calvados (p. 48). Luego sigue hasta la rue de l'Odeón a la casa número 3, retrocede e intenta regresar "a su casa en el otro extremo de la ciudad" (p. 12), pero finalmente, se decide a cruzar el umbral y entrar en la casa, etc.

El salón de la casa guarda en su interior objetos que, a su vez, encierran otros espacios representados. Se trata del cuadro y la fotografía del suplicio. El cuadro será examinado como objeto y la fotografía remite al espacio de China.

La casa sufre dos transformaciones: una imaginaria y otra de representación. En la mente del AM, por influencia del NA, la casa se transforma en un hospital o una morgue (p. 105):

Cerrando los ojos imaginaste una puerta. Una puerta pintada de blanco que daba acceso a un cuarto pintado también de blanco, en medio del cual se encontraba una cama cubierta con sábanas blancas. Una cama de hospital hecha de fierro pintado de blanco, aunque no hubieras podido asegurarlo pues en tu mente sólo se precisaba la puerta en cuyo quicio aguardaba un tigre (p. 124).

Este blanco ámbito hospitalario, imaginado por el AM, proyecta su deseo más allá de la "puerta pintada de blanco" (p. 43 y p. 80) que no muestra el interior del cuarto prohibido, donde se realiza-

rá el acto inefable (orgasmo, mutilación o terapia).

La otra transformación es parte de una ficción dentro del relato. El espacio cambia para convertirse en el escenario de las representaciones del Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf. En la descripción del escenario de ese Teatro destaca la presencia de un espejo y el vidrio de una ventana (p. 168) convertidos en dos espejos, uno frente al otro, que crean la ilusión del infinito y tematizan el juego simbólico narrativo donde, por darse la técnica del "espejo frente al espejo", el relato se repite hasta el infinito, siendo siempre el mismo relato:

El estrado, que se elevaba apenas unos cuantos centímetros del nivel del piso del salón, estaba colocado frente a un enorme espejo que pendía en el muro del fondo y el decorado estaba también constituido por otro espejo que reflejaba al infinito su propia imagen reflejada en el espejo del fondo del salón (p. 126).

El espacio, antes del espectáculo, se encuentra poco iluminado: "una que otra lucecilla" (id.) y luego, al dar comienzo la función, es iluminado profusamente por "un destello cegador", y "luz brillantísima" (p. 127). El espacio queda en un segundo plano y los espectadores sólo miran después las proyecciones de fotos.

4.1.2. La Escuela de Medicina.

La Escuela de Medicina no es considerada en su totalidad. Su

espacio queda reducido al ámbito del Anfiteatro, que es el espacio de las amputaciones oficialmente permitidas. Es el espacio donde se legitima el horror por la fuerza de la ciencia y su discurso. El Anfiteatro se encuentra en los sótanos de la rue Visconti en París (p. 85). En ese espacio se establece un equilibrio entre lo cruento y lo bello, pues mientras en las planchas se efectuaban las disecciones de cadáveres, arriba, en la bóveda, la decoración de Puvis de Chavannes introduce el elemento de quietud, espejo de la muerte:

... el gusto de aplicar sus propios métodos a toda aquella carroña tendida bajo la bóveda decorada con el lujo austero de aquellas mujeres quietas, infinitamente quietas, tan quietas como cadáveres vistos en un espejo, que Puvis de Chavannes - había pintado allí ... (p. 49).

Farabeuf amaba amputar los miembros tumefactos de los cadáveres en el anfiteatro enorme decorado con pinturas que representaban mujeres legendarias esperando una barca a la orilla del mar ... (p. 52).

Así, el espacio se describe por su bóveda y por el contenido de sus planchas de mármol cubiertas "de sangre a medio coagular" (p. 85). En ese espacio se realizan acciones terribles, pero con fines de enseñanza, lo que vuelve la mutilación un arte y ese espacio de terror, el espacio de la experimentación científica.

4.1.3. La Playa

La Playa introduce en el relato el recuerdo de un espacio abierto y gozoso. Comparado con la casa y el anfiteatro, que son espacios cerrados, téticos, donde ocurren acciones horribles, la playa es el espacio de felicidad para los actantes: caminan, hablan de cosas banales, contemplan a la gente, el mar, las olas, los pelícanos (p. 28 y p. 44).

Los actantes hacen el trayecto, caminando por la playa, hasta un farallón; al regresar a una casa, ese espacio feliz se torna sombrío y premonitorio de males venideros. Pues, el castillo que el niño construía mientras ellos se dirigían hacia el farallón, se encuentra destruido por la marea cuando regresan. Luego, el AM recoge una estrella de mar; al tocarla le sugiere la consistencia de un cadáver (premonición de la muerte), y la arroja de regreso al mar (p. 29). Y al volverse el AM a mirar al AH, se transforma en la otra (p. 82); pierde su propia identidad, espejo también de la muerte.

En este espacio ocurre una curiosa transposición espacial. El AH toma una foto del AM en la cumbre del farallón. Y la fotografía, en lugar de mostrar el espacio marino, presenta a la mujer en el gran salón de la casa de París. La trasgresión del espacio se efectúa mediante la fotografía, un espacio sustituye al otro:

... 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? (p. 29).

El mar, el paseo por la playa, se transforman de un objeto del recuerdo en una mentira. El mar es sólo un espacio del deseo:

El mar era una mentira garrafal. Estábamos en tierra adentro (...)

Se trata en ello, o bien de la materialización de nuestro deseo, o bien de un truco de Farabeuf ... (pp. 102-103).

A la transformación del AM en otra mujer sigue la transposición del espacio del mar a París:

... el recuerdo fugaz, indeleble tal vez, de tu transformación y hubieras corrido a lo largo de las olas que se rompían a tus pies hasta llegar jadeando a aquella casa -una casa situada en tierra adentro... (p. 115).

El espacio feliz sólo es posible, entonces, en el ámbito de la imaginación:

Tú te reíste entonces y echaste a correr mientras las olas te tocaban los pies. ¿Cómo era posible todo esto si nunca habíamos salido de aquel cuarto y aquel cuarto pertenecía a una casa y esa casa estaba situada en una calle, conocida y preci-

sable, de una ciudad de tierra adentro? (p. 121).
El espacio del deseo y la felicidad es un espacio inexistente, imaginario y recordado.

4.1.4 China

China es el espacio del suplicio. Lo sabemos por los indicios textuales, la descripción de la fotografía y los interrogatorios. El AH ante el deseo del tribunal: "Queremos saber lo que sucedió en Pekín" (p. 74) -que nos precisa el lugar de China en que se llevó a cabo el suplicio- responde ofreciendo detalles sobre la ciudad:

Es cierto que el acuartelamiento de las tropas presentaba problemas de orden sanitario, sobre todo después de que el sitio del Barrio de las Legaciones había sido levantado y que las tropas tuvieron que ser acantonadas en el Barrio Tártaro -- (p. 74).

La ciudad se encontraba dividida en barrios que, durante la contienda entre los bóxers y los ejércitos extranjeros, se caracterizaban por ser lugares seguros o inseguros.

Antes de asistir a la ejecución, el AH efectúa un paseo por la ciudad; así lo revela el interrogatorio eclesiástico:

El día 29 de enero de 1901 habéis dado un paseo por los alrededores del Templo de los Antepasados situado cerca de la puerta Wu Men de la Ciudad Prohibida, después os dirigisteis hacia los Jardines Imperiales y os detuvisteis cerca del Nan

Jai (...), Más tarde os dirigísteis hacia el Pabellón de los Cinco Dragones, situado al norte de los Jardines Imperiales... (p. 95).

La nota en el periódico, que publicaba el edicto sobre la sentencia, ofrece también los detalles del lugar de la ejecución:

... en la plazoléta situada frente al ha'ang de la sucursal Pekín de la firma Jardine Matheson and Co., en el barrio chino de la ciudad (pp. 95-96).

Este detalle, que indica la intrusión de lo extranjero en la ceremonia del suplicio, es omitido por el AH en la fotografía. Pues al ser revelada, él decide cortar ese detalle y mutila la fotografía:

"Originalmente podía verse, en segundo término, al fondo, el letrero de la sucursal de Pekín de Jardine Matheson & Co., pero lo recorté porque me parecía que desentonaba con el carácter más solemne de la escena principal que había captado en aquella fotografía ..." (p. 45).

En Pekín se resume un conflicto aludido en el texto, es decir, la polémica Oriente versus Occidente. De la foto se extirpa el nombre de la compañía de occidente para preservar la pureza de la Cereemonia Oriental. Esa contraposición del Oriente contra el Occidente la encontramos en otros momentos. En las prácticas adivinatorias, se opone el I Ching (Oriente) a la Ouija (Occidente), mos-

trándose también como métodos complementarios (pp. 9-10) ; por eso nunca se revela si el AM procede por uno o el otro método para formular su pregunta sobre la identidad.

En lo concerniente a la condición de la salud del AM, el Oriente es el espacio donde se enferma:

Usted está gravemente enferma como consecuencia de los excesos cometidos durante su viaje al Oriente (p. 161).

Y el Occidente es el espacio de su curación, mediante la terapia psicoanalítica: "Afortunadamente contamos con los medios para lograr una cura radical" (p. 172), dicho esto desde el espacio de la enunciación, esto es, Francia.

También se oponen el Oriente y el Occidente en cuanto a la perfección de las ejecuciones:

... los chinos hacen verdaderas carnicerías. Sus suplicios no tienen ni siquiera la nitidez y la perfección de tajo de nuestra guillotina... (p. 75).

Y en esa perfección del Occidente, el AH descubre la diferencia entre la práctica médica del Oriente y la del Occidente, por su manera diversa de considerar el cuerpo:

... la concepción china de la anatomía se funda en el concepto de espacio, mientras que la nuestra se funda en el de tiempo,

de allí la fisiología que no es otra cosa que el estudio del comportamiento de las partes del cuerpo en el tiempo ... (p. 149).

Para el AH, el Occidente prevalece sobre el Oriente, pues éste sería el espacio de la barbarie.

Los espacios en Farabeuf se caracterizan por ser espacios rituales. Predominan los espacios cerrados, y los espacios abiertos son producto de la imaginación o espacio de la tortura. El espacio abierto de la plazoleta en Pekín se transforma en un espacio encerrado en una fotografía.

La casa, el anfiteatro y Pekín son lugares donde se efectúan procesos ceremoniales: el psicoanálisis, la amputación científica y el tormento chino. Son espacios del misterio y el horror mitigados por objetos apaciguadores. Podemos concluir que, en Farabeuf, el espacio es el lugar del ritual.

4.2. Sistema de los Objetos.

En Farabeuf los objetos se reúnen y abandonan su mero aspecto cosificado, pues al formar grupos, que infunden tiempo y espacio al relato, cobran una calidad inicial como sucede en los textos del "Nouveau roman" ¹⁰⁷. Es decir, los objetos están por los sujetos y los indican, funcionan como tiempo y acotan el espacio.

¹⁰⁷ Como un ejemplo de este fenómeno debemos recordar la función de los objetos en Alain Robbe-Grillet, La celosía, Seix Barral, 1957. La función de la colección de objetos es "resolver el tiempo real en una dimensión sistemática", cf. Jean Baudrillard, El sistema de los objetos, Siglo XXI, México, 1969, p. 109.

Conviene aislar esos objetos o grupos de objetos y la función que cumplen en el relato. Algunos de los objetos son transparentes, en el sentido de que están en el texto por otro objeto, y a veces adquieren características simbólicas. Están así sustituyendo también un concepto o idea. Los objetos, metonímicos en sí, provocan el proceso simbolizador. Así, por ejemplo, "la gran cuchilla convexa de Larrey" (p. 34) es la metonimia del corte, de la amputación, de la tortura y, asimismo, símbolo del poder de la ciencia sobre el hombre.

Monedas/Tablilla de la Ouija/Clatro.

En el texto de Farabeuf no se precisa cuál objeto, unas monedas al caer o una tablilla de madera, es el que produce los ruidos escuchados cuando el AH llega a la puerta del salón. Son dos ruidos y dos objetos que los producen. Pero la confusión se establece, más bien, entre el "objeto que se desliza encima de otro" (p. 9) (tablilla de la ouija) y los pasos del AH. Por eso consideraremos que se producen varios ruidos, de los cuales se distinguen sólo dos. Los pasos del AH se asemejan al deslizamiento de la tablilla, y el ruido de las monedas al caer consiste en un sonido metálico como el de los instrumentos quirúrgicos del AH, entrechocándose en su maletín, mientras él sube la escalera.

Las monedas y la tablilla de la ouija son objetos mediadores para la adivinación. Las monedas, como ya explicamos, activan el sistema de los hexagramas del I Ching y la tablilla se mueve hacia los polos SI/NO de la ouija. Estos objetos representan dos sistemas de

adivinación: el Oriental y el Occidental. La acción de las monedas consiste en ser lanzadas al aire y caer en ciertas posiciones: cara/cruz; yin/yang. De la suma y combinación de esas posiciones se obtendrá el hexagrama que ofrece la respuesta a la pregunta formulada.

La ouija responde también a una pregunta, pero sólo en sentido afirmativo o negativo. Pues la tablilla se desliza hacia el SI o el NO. En ambos métodos de adivinación, las respuestas aluden al futuro del interrogador. Los objetos apuntan hacia el tiempo por venir y lo develan.

El AM es el sujeto que activa estos objetos: monedas/tablilla. Ella se instala como interrogador y acude a los dos polos de la práctica adivinatoria: el Oriente y el Occidente.

El ruido de estos objetos o su presencia son índices de un espacio: el interior del gran salón, donde el AM espera al AH, formulando la pregunta sobre la identidad.

Semejante a la práctica de consultar el I Ching con ayuda de monedas, resulta el uso del clatro. El clatro, una especie de juguete, se compone de seis esferas superpuestas. Cada esfera tiene seis orificios. La esfera exterior es inmóvil, fija, y las otras pueden girar. Se hace girar el clatro y, cuando las esferas entran en reposo, se advierte cuáles orificios coinciden entre sí, y cuáles no. De esas coincidencias de las series continuas o discontinuas de orificios se puede extraer la figura del hexagrama del

I Ching. El clatro resulta así un objeto semejante a las monedas (pp. 156-160). Un objeto que indica el tiempo y la identidad.

La Casa.

Además de ser un espacio cerrado, donde se llevan a cabo la mayoría de las acciones del relato -o la única que está por ocurrir en el instante de la crónica-, la casa debe ser considerada como un objeto en sí. Se describen sus resquicios para formar, a partir de la conjunción de objetos que la componen, un ámbito, una atmósfera.

La casa aparece como un todo, pero algunos de sus componentes llegan a cobrar independencia y se convierten en símbolos. Los elementos de la descripción son reducidos y reiterativos. Podemos considerar tres aspectos: la fachada; el umbral y la escalera; y el salón. Cada uno de estos elementos refleja un ámbito cerrado, oscuro y decrepito y, a su vez, nos transmite las características sobresalientes de los actantes, pues son también cerrados, oscuros y decrepitos.

La Fachada.

El aspecto exterior de la casa en París presenta, como antes explicamos, una belleza en decadencia. La fachada ostenta el más puro "modern style" (p. 13) o estilo "art nouveau" (p. 25), pero la casa da muestras de vejez y decrepitud.

Los dos términos usados para describir el estilo de la fachada,

uno en inglés y otro en francés, comportan el sentido de lo nuevo y lo moderno; sin embargo, la casa es, antitéticamente, lo viejo, lo depreciado y lo pasado de moda. Se oponen en este objeto el estilo arquitectónico y la realidad observada por el AH. La casa transparente otro objeto: Farabeuf, pues el texto mismo presenta una fachada "art nouveau", pero quiere transmitir una historia decadente plena de horrores no mencionados.

El umbral y la escalera.

El AH tiene que traspasar tres umbrales: la verja del jardín, la puerta de la casa y la puerta del salón para encontrar al AM y realizar un ritual.

El primer umbral es superado con una vacilación (cf p. 11). No hay dudas para franquear la segunda puerta, sólo después el ascenso resulta lento y tortuoso. El tercer umbral, la puerta del salón, se cruza de nuevo con vacilación. Y podemos pensar, por el final del relato, que ese umbral sólo es transpasado por el AH en la mente de los actantes.

La escalera recibe atributos acordes con el lujo de la fachada: "descansos alfombrados de pelouche color vino (...) perillas de bronce en los remates ..." (p. 14). Pero ese lujo se encuentra también en decadencia; "gastado barandal de la escalera (...) escalera crujiente" (p. 16).

Estos dos objetos, umbral y escalera, representan el acceso y el

ascenso al instante. Ambos conducen a un espacio cerrado, el gran salón, donde se consuman acciones inefables e indescriptibles.

El Salón.

Semejante a la casa, el salón puede ser visto también como un estuche. El salón contiene los objetos-símbolo del texto. Cada uno de esos objetos es índice del espacio, pues cuando se menciona algún objeto, por ejemplo, la mesa con cubierta de mármol, éste remite al espacio del salón en su totalidad, aunque el espacio no se nombre.

Exceptuando las monedas y la ouija, que presentamos como objeto en sí, los otros objetos del salón, antes de la entrada del AH, son: la mesa de base de fierro y cubierta de mármol; la fotografía del supliciado; el cuadro alegórico; el espejo; dos ventanas con vidrios empañados; un signo trazado en el vidrio izquierdo; libros; cortinajes de terciopelo con flecos sucios; un tocadiscos y un disco; piso de parquet con periódicos viejos sobre él y una mosca muerta. De estos objetos destacaremos aquéllos que, por sus características indiciales, poseen la transparencia que nos conduce a los actantes o a un deslizamiento tempo-espacial.

El Espejo.

La transparencia y el reflejo se aúnan y funden en el espejo. En la casa de París hay un "espejo con historiado marco dorado" (p. 16) de aspecto "lujoso y espléndido" (id.) pero, como toda la casa, car-

gado de abandono y decrepitud, pues:

... en realidad estaba minado y manchado por el tiempo y por todas las cosas que a lo largo de los años se habían reflejado en él (p. 16).

El cansancio abruma esta superficie de reflexión. Es otra imagen del AH (Farabeuf). En el espejo se repiten las acciones que ocurren en el espacio del salón. Es, además, el almacén de las imágenes del pasado que, mediante la memoria de los actantes, vuelven a reflejarse fantasmagóricamente allí.

Por la oblicuidad del relato, podemos afirmar que el NA observa las acciones que narra a través del espejo, por ello se encuentra "fuera de cuadro" y, sin embargo, siempre está allí, expectante.

Este espejo invierte no sólo las figuras reflejadas, sino también el orden de los acontecimientos. Habíamos presentado como posible orden de los sucesos el que el AM observa una foto, llama por teléfono e invita al AH. El AH llega, saca su instrumental, celebra un ritual, guarda sus instrumentos y sale de la casa. Este orden es invertido por la fuerza del espejo:

Has caminado ya; saliendo del espejo has cruzado este salón oliente aún a los desinfectantes que él dejó olvidados sobre el turbio mármol de la mesilla (...) has sacado una vieja fotografía (...) Mientras tanto él se preparaba para salir (...) Largo rato te has quedado mirando ensimismada aquel

rostro difuso grabado en la fotografía. Luego te dirigiste al teléfono (p. 45).

El espejo configura también un espacio lúdico, donde los actantes se encuentran:

Hemos jugado a encontrar nuestras miradas sobre la superficie de aquel espejo -nos hemos comunicado, hemos tocado nuestros cuerpos en aquella dimensión irreal que se abría hacia el infinito sobre el muro manchado y surcado de pequeños insectos presurosos (p.49).

El espejo es, pues, el objeto que reproduce la imagen de los actantes, que allí se duplican, desdoblan, conocen y desconocen. El espejo cumple con creces su labor desdobladora de la personalidad. Allí no sólo tenemos el "yo que mira" y el "tú que es mirado", sino que el espejo establece una ruptura definitiva de la personalidad de los actantes, en tanto "yo no soy yo" y "tú no eres sino otro".

El espejo no es una superficie, es un espacio con dimensiones propias:

Nosotros mismos nos quedamos encerrados dentro de ese olvido hermético, infranqueable y ella -la otra- nos mira reflejados en ese enorme espejo enmarcado en oro; nos mira a los dos que nos miramos a través del espejo y así nos comunicamos ... (p. 82).

El espejo representa el espacio verdadero donde se desarrolla la vida y la muerte, en el exterior se encuentra el reflejo:

... sobre ese espejo que es como un universo angustioso e impenetrable dentro del que tal vez vivimos, dentro del que quizá viviremos para siempre dentro de la muerte que hemos construido pacientemente ... (p. 85).

A la pregunta sobre la identidad; ¿quiénes somos?, los actantes conjeturan la posibilidad de ser un reflejo: "¿Y si sólo fuéramos la imagen reflejada en un espejo?" (p. 83). Y este pensamiento provoca las hipótesis sobre las condiciones del reflejo:

- 1) Si es que somos tan sólo la imagen en un espejo, ¿cuál es la naturaleza exacta de los seres cuyo reflejo somos?
- 2) Si es que somos la imagen en un espejo, ¿podemos cobrar vida matándonos?
- 3) ¿Es posible que podamos procrear nuevos seres autónomos, independientes de los seres cuyo reflejo somos (...) mediante la operación quirúrgica llamada acto carnal o coito? (p. 91).

El espejo, además de reflejar la imagen de los actantes, es el lugar donde se contempla la imagen del cuadro de Tiziano. Por una reducción y transposición absurda, los personajes del cuadro son los actantes. No hay tal cuadro sino los actantes reflejados en un espejo:

... como tratando de impedir que tu última mirada escape, para que nuestro sueño no huya de nosotros, y se quede, para siempre, fijo en la actitud de esos personajes representados en el cuadro: un cuadro que por la ebriedad de nuestro deseo creímos que era real y que sólo ahora sabemos que no era un cuadro, sino un espejo en cuya superficie nos estamos viendo morir (p. 167).

Los Cuadros.

En una de las paredes del salón cuelga un cuadro que el AH observa. Se trata de un cuadro de Tiziano. Esta obra se va introduciendo en el relato de manera fragmentaria ¹⁰⁸. No se menciona a su autor hasta que el Geómetra hace el balance de los sucesos (p. 65). En un principio sólo se ofrecen falsos indicios sobre el cuadro:

Encima de la mesilla, colgada del muro, la copia al tamaño, de un famoso cuadro en el marco del cual relucía una plaquita de bronce con el título grabado en letra inglesa: incomprendible por estar escrito en una lengua desconocida ... (p. 17 y s).

La letra inglesa y la lengua desconocida nos alejan de toda presuposición certera sobre el cuadro y su autor.

108 Consideramos ya los cuadros en cuanto materia del discurso del arte. Aquí atendemos a su condición de objetos dentro del espacio.

Poco a poco, a medida que zigzaguea el relato, el cuadro adquiere la función de reflejar, como el espejo, las acciones de los actantes, sobre todo las del AM.

Al tratar del discurso artístico pusimos en claro la cuestión de la fragmentación de esta representación alegórica. Entonces, demostramos cómo la descripción parcial del cuadro hacía pensar en la existencia de más de una representación y no en partes de una misma obra. Se describen, separadamente, las figuras femeninas y la escena de la flagelación erótica, aunque en un principio se advierte la totalidad de la obra:

... yo ante el cuadro incomprensible e irritante que sólo incidentalmente -un detalle mínimo dentro de la espléndida composición- representa una escena de flagelación erótica esculpida en el costado de un sepulcro clásico (...) de cuyo fondo un niño trata, indiferente a las dos magníficas figuras alegóricas, de extraer algo (p. 22).

La función de reflejo, que cumple el cuadro, se extiende hasta convertir la representación en un espejo:

... creímos que era real y que sólo ahora sabemos que no era un cuadro, sino un espejo ... (p. 167)-

Y, al final del relato, los actantes pretenden representar las actitudes de los personajes del cuadro, como si fuera parte de un espectáculo:

Cúbrete sólo con un lienzo blanco de lino, pareces envuelta en un sudario (...) descansa un instante apoyada en este féretro (...) Levanta tu brazo izquierdo como si estuvieras haciendo una ofrenda al cielo ... (p. 175).

El NA pide al AM que adopte la actitud del amor profano, la figura alegórica desnuda que hace una ofrenda.

Esta representación alegórica de Tiziano se conecta con las "escenas que un famoso pintor trazó sobre la bóveda del anfiteatro" (p. 34), que es el espacio de las amputaciones del AH. Mientras trabaja en la Escuela de Medicina, el AH contempla las pinturas de Puvis de Chavannes en la bóveda del anfiteatro.

La representación alegórica muestra a unas mujeres esperando una barca para cruzar un río, seguramente el río Leteo, el río mitológico del olvido ¹⁰⁹, y llegar después al reino de la muerte. Estas mujeres en su quietud son un reflejo de lo que ocurre en las planchas de disección. Su quietud y su desnudez evocan la muerte. Son un espejo donde se reflejan los cadáveres amputados.

En resumen, los dos cuadros que aparecen en Farabeuf se transforman en espejos y su reflejo es la ausencia de identidad, la muerte.

Los Libros.

En el espacio de la casa se encuentran tres libros. Uno, Aspects

¹⁰⁹ Una pequeña referencia a este mito la encontramos en el título de un folleto que el AM compra en busca de olvido: "Las Aguas del Leteo, método antimnemónico..." (p. 36).

médicaux de la torture Chinoise, es el texto científico sobre el proceso del Leng Tch'é escrito por el AM (p. 21). Este libro, además de su importancia como texto, que ya analizamos, destaca como objeto que guarda otros objetos, pues en su interior fueron encontradas dos cartas y una fotografía. Las cartas se refieren a la situación en la playa y a la situación del suplicio en China. La fotografía presenta la imagen del supliciado. Entonces, el texto científico se desdobra en otros textos que dan noticia del mismo hecho: el suplico del Leng Tch'é.

Además del libro científico sobre la tortura, en la casa el AM (Enfermera) vendía otro libro a los asistentes al Teatro Instantáneo. Este otro libro, con muchas ilustraciones cruentas, se ofrecía como libro para niños. Una de esas imágenes es la representación de un niño con los pulgares cortados, desangrándose (p. 129). Este libro sería la contraposición de Aspects, es decir, el aspecto morboso de la mutilación. De este libro no contamos con su título.

Por último, hay indicios de la presencia de otro libro en la casa: Las Aguas del Leteo, método antimnemónico basado en los últimos descubrimientos de la ciencia cabalística (p. 36). Este texto es comprado por el AM en una tienda del barrio judío. Se supone que es obra de "varios charlatanes" (id.).

El NA manifiesta conocer la existencia de ese libro: "Yo he visto ese folleto entre tus cosas..." (id.). Ese libro representa para el AM la garantía de un "olvido patentado" (id.), pues preten-

de olvidar todo lo que vio en su pasado, sobre todo la escena del suplicio.

La Fotografía.

La fotografía es un objeto recurrente en el relato de Farabeuf. El AM invita al AH, tras haber contemplado largamente una foto, la del supliciado (p. 45). La foto funciona como el elemento afrodisíaco para el AM (p. 155). Es la representación que hace resurgir el ansia por buscar el éxtasis en el placer del orgasmo o en la muerte.

Aspects, el libro sobre la tortura china, presenta algunas fotografías y, en su interior, entre sus páginas contiene, además de dos cartas, una fotografía. Una de las cartas explica un plan que incluye la intención de tomar la fotografía de un supliciado (p. 31) y la fotografía, ejecutada con alardes de técnica fotográfica (pp. 70-71), pretende ser la foto de un hombre en el momento en que muere (p. 148).

La fotografía aparece como ilustración del diálogo y la descripción que constituyen el capítulo VII (pp. 132-150).

En la fotografía del moribundo descubrimos la preocupación por la captación del instante, preocupación central en la realización de Farabeuf. Sólo por medio de la fotografía se puede congelar un instante; después, la contemplación repetirá la escena en su estatismo. Cada fragmento de Farabeuf pretende ser una fotografía que congela un instante del continuo fluir

del tiempo. La fotografía prueba también el deslizamiento en el espacio (p. 29).

El signo en la ventana.

El AM traza, en la ventana del salón, un signo, que luego trata de borrar (p. 25). El signo es un enigma transparente, pues a través del signo el AM puede ver, desde el salón, la mancha negra que es el cuerpo del AH (Farabeuf) enfundado en su viejo abrigo negro, y el AH, a su vez, puede adivinar el cuerpo del AM tras el vidrio empañado (p. 25), confundido con el signo.

Ese signo misterioso, que aparece como un garabato, se va transformando en un ideograma:

el mismo cristal en que tu dedo había trazado, inconscientemente, un ideograma chino (p. 103).

El ideograma es el número seis y se nos ofrece un grabado con el signo (p. 150). El ideograma simboliza la posición del supliciado, la disposición de los verdugos y una estrella de mar. Esta pluralidad de sentidos nos conduce a la interpretación del ideograma como signo de la muerte.

El instrumental médico.

La intrusión de aparatos e instrumentos quirúrgicos, contenidos en un maletín de cuero negro, que son transportados por el AH,

rompe la armonía del espacio cerrado y del salón. El espacio es el mismo, pero esos instrumentos del corte y la amputación: las cuchillas, las sierras y los bisturíes, introducen en ese espacio neutro el horror, y el salón se convierte en el espacio de la tortura.

El instrumental médico es enumerado y descrito con minucia (pp. 10-13). La descripción que se hace mediante el discurso científico raya, por el grado de las presuposiciones, en lo tortuoso. Así, cuando se describe la sierra universal de seguetas intercambiables, inventada por Farabeuf, se tortura al lector ¹¹⁰:

... útil, sobre todo, cuando se trata de hacer saltar los brazos conservando la articulación de la cabeza del húmero en la cavidad glenoide del omóplato... (p. 12).

Los términos científicos no acallan la impresión que produce el verbo "saltar". Se unen así la superficie científica y el fondo aterrador de la amputación. Nunca se narra directamente la operación de amputar en el ámbito médico, sólo se mencionan los instrumentos del corte. Esta acción nos muestra cómo los objetos cumplen en el texto una función metonímica, es decir, están allí por la acción que prefiguran. Además, provocan la expectación del lector, quien espera verlos en acción.

110 Susan Stewart "The epistemology of the horror story", en Journal of American Folklore, 95 (1982), pp. 33-50; analiza el proceso de cómo el público, el lector, se convierte en víctima del relato. Cf. sobre todo, p. 39 y s.

La separación entre el afán científico y el instinto criminal, en la amputación, se rompe cuando el instrumental quirúrgico se transforma, ya abiertamente, en los "instrumentos de tortura" (p. 50), que el AH trae en su maletín.

Los instrumentos médicos son el orgullo del AH. Son los emblemas de su poder y su saber:

el troza-pubis, pulido y reluciente que compró en Frankfort ... y los gatillos de su invención que mandó fabricar en Edimburgo -con John McClough, Ltd.- y que le han dado una fama universal... (p. 48).

Al final del relato, los instrumentos médicos son parte de la preparación del AM para que vea:

... tu rostro surcado de aparatos y mascarillas que sirven para mantenerte inmóvil y abierta hacia la contemplación de esa imagen que tanto ansías contemplar (...). Los párpados inmóviles, dilatados al máximo hacia la frente y hacia las mejillas de tal manera que tus ojos parezcan desprenderse de tu cara (p. 178).

Ya no son instrumentos del corte, sino instrumentos que obligan a ver y que abren los ojos a lo por venir.

La estrella de mar

En el paseo por la playa, el AM extrajo una estrella de mar de entre las rocas. Ese objeto le causó repulsión y asco, por lo que se decidió a arrojarlo de nuevo a las olas (p. 23). El AH (Fara-beuf) se refiere al objeto haciendo uso del discurso científico, mediante términos técnicos en latín:

... se trata o bien de una *Asteria rubens* o bien de una *Asteria aurantiaca* ... (p. 20).

Este discurso científico sobre la estrella de mar se repite a través del *Geómetra*, lo que nos hace pensar que este actante es el AH en su función de crítico literario:

Un ejemplar biológico, un zoofito oceánico, seguramente del grupo de los equinodermos, seguramente del orden de los astérides, probablemente una *Asteria rubens* o quizá una *Asteria aurantiaca*... (p. 59).

La estrella de mar, entre las manos del AM, le sugiere la presencia de un cadáver (p. 29). La estrella en el sistema simbólico del *I Ching* es símbolo del seis y será representación del supliciado (p. 150), como ya indicamos.

El cuerpo del supliciado.

La imagen del cuerpo del supliciado va haciendo su aparición en algunos fragmentos, desde el inicio del relato. Es un cuerpo se-

parado de las identidades del AH y el AM. Se trata del cuerpo del supliciado chino que la fotografía muestra:

... cuya carne hecha girones había cobrado tanta realidad dentro de aquella casa, cuya memoria todo lo impregnaba manchando ante nosotros aquellos periódicos viejos... (p. 30).

El cuerpo del supliciado es el objeto que está entre el AM y el AH y también es lo que los reúne en el espacio del salón. Ese cuerpo, representado en la foto, adquiere presencia real en el relato:

Quedaba el cuerpo; su cuerpo. Allí, apoyado en el marco de esa puerta que se refleja sobre el enorme espejo (...) mientras propiciábamos con nuestras miradas ardientes la cicatrización de aquellos muñones sonrosados, la canalización de aquellas llagas purulentas que goteaban como diminutas clepsidras sobre la gasa manchada y ávida que al cabo de poco tiempo se saciaba de pus y comenzaba a trasudar hacia las sábanas de seda sobre las que yacía el cuerpo inerte, mudo, al que la Enfermera reconfortaba... (p. 43).

Ya no es la imagen de una foto, sino un cadáver que se encuentra en el espacio del salón.

Además de todos los objetos ya explicados, podría decirse que la lluvia -sin ser un objeto propiamente dicho- desempeña un papel indicial, crea la atmósfera del relato y conlleva una función simbóli-

ca ¹¹¹. La lluvia es la imagen de la repetición incesante:

Llueve y se repite algo como ahora. Llueve y se repite, se repite y llueve y se repite y llueve afuera algo, como ahora que llueve y algo se repite, se repite, se repite (p. 122).

Los objetos en Farabeuf, sobre todo el espejo, los cuadros, los libros, la fotografía y el signo, son todos objetos de la representación, de la duplicación, de la reproducción. Son signos que aluden a realidades ausentes, son iconos. Detrás de esos signos va apareciendo el tema de la escritura que recrea y recupera esas realidades, que las extrae del arsenal de la memoria para que no se pierdan en el ámbito del olvido y vivan en el reflejo, tarea del arte.

111. La lluvia es la imagen de la salvación y la paz para los chinos.

II SELECCION DE CUENTOS

1. "La Historia según Pao Cheng" 112 .

1.1. Descripción preliminar.

Este hermoso y sintético texto adelanta una de las preocupaciones centrales en la producción de Salvador Elizondo: la interpenetración de la existencia y la escritura.

El texto se compone de dos partes visiblemente separadas por un espacio en blanco. Ese blanco traza el abismo entre las mentes de los actantes. La primera parte es la más extensa. Contiene los elementos fundamentales del relato. La segunda parte, un párrafo breve, sustentará la solución del enigma y la apódosis de la proposición.

1.2. Pao Cheng, el escriba y Salvador Elizondo.

A pesar de que el relato en tercera persona del singular se sostiene en todo el texto, descubrimos la existencia de dos narradores que transmiten las informaciones del relato. Esos narradores no asumen funciones diversas, sino que ambos se identifican con los actantes. Representan el tipo de narrador que es igual al actante, que se identifica con su fluido de conciencia. Por esa

112 Salvador Elizondo, "La Historia según Pao Cheng", en Narda o el Verano, Era, México, 1966, pp. 102-106.

ausencia de separación entre el narrador y el actante, podemos pensar en la realización de la visión "con" el personaje ¹¹³.

La separación entre los dos narradores se hace patente por pequeños detalles. El enfoque de la historia relatada por el N1 ¹¹⁴, hace exclusión de las costumbres del futuro, pues las des conoce como el actante mismo; mientras que el N2 se sitúa en la perspectiva del futuro, es un conocedor de la cotidianidad de ese tiempo. El N1 no conoce la existencia de los cigarrillos, así que los describe como objetos, sin darnos el nombre que los designa:

...aspiraba un pequeño cilindro blanco que ardía en un extremo y arrojaba una bocanada de humo azulado por la boca y por las narices... (p. 105).

El N2, en cambio, detenta el saber de la época del otro actante, para él no hay una brecha entre el objeto y el nombre que lo designa: "Volvió a aspirar el cigarrillo y mientras dejaba escapar el humo por la boca" (id.)

El N1 desconoce además la lengua hablada y escrita del futuro (Cf. p. 104).

113 La visión "con" es una modalidad de la instancia narrativa, estudiada por Jean Pouillon, Tiempo y Novela, Paidós, Buenos Aires, 1970, pp. 61-69.

114 Denominaremos N1 al narrador apegado a Pao Cheng, y al narrador con la visión del escritor del futuro, N2.

Estos narradores, que adoptan la perspectiva de cada uno de los actantes, dominan las acciones externas y visibles de los actantes, así como sus flujos de conciencia. En ese sentido, los podemos caracterizar como narradores omniscientes, con una omnisciencia de limitada tan sólo por el tiempo, pues en la ruptura de la brecha temporal se impone la presencia de otro narrador en el relato.

Así como develamos la participación de dos narradores en el cuento, resulta obvia la presencia de dos actantes: Pao Cheng (A1) y el hombre (A2).

El A1 da nombre al relato. Se trata de un filósofo chino de la antigüedad dado a la ciencia de la adivinación. Su pensamiento se desprende del interés por el Yo y su futuro hacia la reflexión sobre el futuro del mundo y su historia. El poder de su imaginación lo transporta a la visión del porvenir. Poco a poco va avanzando en el reconocimiento del transcurso de la historia. De entre todos los puntos avizorados del futuro, uno lo domina con fuerza especial. Allí le aguarda el encuentro con el A2, que es un hombre de una civilización futura.

El A1 descubre la actividad del A2. Y nota que las páginas escritas por el A2 se titulan: "La Historia según Pao Cheng". Este descubrimiento le revela su condición de recuerdo, es decir, A1 es un ser ficticio creado en la imaginación del A2.

A su vez, el A2, el escritor del futuro, al redactar la frase que convence al A1 de su ser como un ente imaginario, descubre para sí mismo que él es un pensamiento del A1. Esta reciprocidad sostiene la existencia de ambos actantes. El uno no es sin el otro, ninguno es primero que el otro. Ambos se requieren para sustentar una presencia en el curso de la Historia.

Ahora bien, las acciones del A1 se caracterizan por ser todas acciones que se dan en el pensamiento del actante. El A1 inicia su participación en el relato al sentarse "a la orilla de un arroyo" (p. 102) a reflexionar sobre el porvenir. En su reflexión ocurre un desdoblamiento de sí mismo, pues tenemos el A1 sentado y el A1 que viaja a través del tiempo y el espacio. Este desdoblamiento del A1 marca una división entre el curso mismo del pensamiento, que es presentado entre comillas, y las acciones que imagina realizar.

Los pensamientos del A1 se refieren al tiempo y su fluir constante, cuando compara el curso del arroyo al correr del tiempo:

"Como las ondas de este arroyuelo, así corre el tiempo.

Este pequeño cauce crece conforme fluye ..." (p. 102).

Piensa también en el fenómeno del espacio, en su propia situación espacial como el centro de la humanidad:

"este modo de pensar me aleja de la Tierra de Han y de sus hombres que son el centro inamovible y el eje en torno al que giran todas las humanidades que en él habitan..." (pp. 102-103).

Este pensamiento sobre el espacio nos regresa a la situación inicial del A1 (estar sentado pensando).

Los otros dos pensamientos que el relato desarrolla se relacionan con el A2. Uno es el reconocimiento del género literario que el A2 emplea. Esto nos confirma al A1 como un hombre de letras, que sabe discriminar los diversos tipos de escritura: "Este hombre está escribiendo un cuento" (p. 105).

El último pensamiento es la revelación sobre el título del escrito y su contenido:

"El cuento se llama La Historia según Pao Cheng y trata de un filósofo de la antigüedad que un día se sentó a la orilla de un arroyo y se puso a pensar en ..." (id.).

Este pensamiento cierra un círculo con el título del cuento firmado por Salvador Elizondo. La revelación retorna al A1, a su condición de filósofo sentado a la orilla de un arroyo pensando incessantemente el futuro del mundo, el curso de la Historia, donde un hombre escribe sobre él, para que él no muera.

Las acciones del A1, efectuadas en su imaginación, se desprenden del interés por un punto determinado de la Historia. A partir del descubrimiento de una ciudad, el A1 comienza a realizar acciones de locomoción: camina, pasea, trata de entrar en la habitación del A2, se eleva volando, transpasa la ventana, etc. Esta movilidad contrasta con la actitud del pensador (sentado a la orilla del arroyo).

El pensamiento proyecta al A1 como un hombre activo, emprendedor, decidido, mientras que su condición de filósofo lo mantiene atado a la cercanía del arroyo, en la actitud de reflexión; así, es un hombre inmóvil, quieto y dedicado al pensamiento sin acción.

Este A1 penetra en el futuro para descubrir su dependencia del ente que lo escribe.

El A2 aparece como un segmento de la reflexión del A1. Es un escritor en la acción de escribir: "un hombre que estaba escribiendo" (p. 104). Esa acción transpasa el interés del A2:

El hombre no lo hubiera notado pues parecía absorto en su tarea de cubrir aquellas hojas de papel con esos signos ... (id.).

Además de pensar y escribir, el A2 mira por la ventana y fuma. Cuando el A1 piensa: "Si ese hombre me olvida moriré ..." (p. 105), entonces, en ese mismo momento, el A2 escribe esa frase y comprende

su condición: ser un pensamiento del A1, por lo que se condena a escribir "para toda la eternidad" (p. 106) ese mismo cuento, para no desaparecer. Depende del A1 tanto como el A1 depende de él. Pensamiento y escritura se superponen.

La característica especial de este A2 consiste en ser, además de un actante funcionando en un relato, el autor mismo del relato. Es decir, que el A2 es igual al autor Salvador Elizondo que firma el relato. El A2 es la instancia que transparenta al autor, sin ser él, pues la interposición de los narradores establece la brecha que separa lo narrado del narrador, y a éste del autor:

El hombre, no bien había escrito sobre el papel las palabras "...si ese hombre me olvida moriré", se detuvo ...
(p. 105).

Esta reflexión que duplica la frase del pensamiento y la frase de la escritura, muestra la visión de un narrador que se superpone no sólo a la figura del A2, sino al autor mismo, que queda implicado en el relato en la función del actante, A2 transformado y penetrado por Salvador Elizondo.

1.3. La banda de Moebius.

En este relato podemos escindir tres niveles temporales: el tiempo como motivo, el tiempo de la historia y el tiempo del relato.

Ya hemos aludido a algunos rasgos del primer nivel. La preocupación del A1 queda centrada en el tema del tiempo y su fluir, en cómo ese fluir del tiempo produce cambios en todos los seres y cómo en un movimiento cíclico vuelve a fluir desde un mismo punto. La reflexión del A1 trata de ser una proyección al tiempo futuro. Para abordar esa dimensión temporal, el A1 acude, primero, a uno de los más antiguos métodos de adivinación en China: la lectura de los trazos en el caparazón de una tortuga. Allí, como quien describe un mapa (noción espacial) el filósofo avisado puede determinar los sucesos por venir (noción temporal). El método de la adivinación tematiza el deseo de estar en el futuro y no allí, en ese punto del tiempo, donde se encuentra el A1.

La concepción cíclica del tiempo, sustentada por el A1, queda expresada así:

"Como las ondas de este arroyuelo, así corre el tiempo (...) y baja, finalmente, otra vez convertido en el mismo arroyo ..." (p. 102).

El relato se plantea en su totalidad como la descripción del concepto del A1 sobre la Historia, ese concepto del tiempo como un ciclo en el que todo inicio es un final y, a la vez, un nuevo recomenzar:

Ante los ojos de su imaginación caían las grandes naciones y nacían las pequeñas que después se hacían grandes y poderosas antes de ser abatidas a su vez (p. 103).

Esta concepción cíclica del tiempo conduce al A1 a descubrirse como recuerdo de un hombre del futuro. Si el hombre del futuro deja de pensarlo, el A1 desaparece. Es decir, el pasado queda sustentado en la reflexión del futuro.

A su vez, el A2 descubre que si él no sostiene su actividad como escritor de "La Historia según Pao Cheng", el futuro será abolido, pues el presente se mantiene como un pensamiento del pasado, como una proyección del pasado hacia el futuro. Su actividad se proyectará hasta la eternidad.

Este movimiento de interdependencia de los actantes en cuanto a su realización en el tiempo nos sugiere la imagen de la banda de Moebius, donde nunca sabremos cuál es el envés y cuál el revés, dónde está el principio y dónde se encuentra el final. De modo que el tiempo no es sólo un continuo cíclico, sino que se dispone en una banda de Moebius.

En cuanto al tiempo de la historia tendremos que anotar que entre el A1 y el A2 se establece una profunda brecha temporal. El A1 vive en el pasado remoto: "hace más de tres mil quinientos años" (p. 102). Esto, visto desde la perspectiva de la enunciación, el presente, se traduce por 1500 a. C., aproximadamente. El A2 asume el tiempo presente, 1960, d.C.

El A2 es el actante inmóvil en el tiempo, pues escribe en un momento del siglo XX, y su escritura se aborda en una lectura en

ese siglo también. En cambio, el A1 representa la figura que se transporta por las capas del tiempo, en la máquina del tiempo del pensamiento, atraviesa las eras y se reúne con el A2 en el siglo XX, sin dejar de estar físicamente en 1500 a.C. en "un día de verano" (p. 102). El pensamiento de A1 cruza el tiempo y lo transpone. Se instala en el futuro, sin pertenecer a esa época, por gracia de la escritura del A2.

En el tiempo del relato destaca el vaivén entre el uso del presente de indicativo y el empleo del pasado perfecto e imperfecto. El relato es narrado en una perspectiva del pasado, como hecho ya completado, finalizado: "Pao Cheng se sentó" (p. 102) y el A2: "Comprendió, en ese momento, que se había condenado a sí mismo, para toda la eternidad ... (p. 106). El presente se instaura como el tiempo del pensamiento, que discurre en un presente de enunciación: "¡Luego yo soy un recuerdo ...!" (p. 105). El pensamiento resulta, pues, la fuerza siempre actuante que rompe las barreras temporales.

El relato progresa así: el A1 se sienta a pensar en su propio futuro, se distrae y su pensamiento recae en el tema de "la historia del mundo" (p. 102). Emite entonces el pensamiento que compara el fluir del arroyo con el fluir de la Historia. El N1 resume la intuición del A1 sobre los fenómenos del universo en una frase. El proceso de siglos y siglos de estudios, experimentaciones y observaciones se desarrolla en un breve momento en la mente del A1 y en el relato que transmite ese pensamiento. La elipsis temporal sirve para resumir el curso de la Historia que separa al A1 del A2:

Desentraño, como si estuvieran escritos en la caparazón de la tortuga, los grandes acontecimientos futuros, las guerras, las migraciones, las pestes y las epopeyas de todos los pueblos a lo largo de varios milenios (p. 103).

Esa brevedad del relato para cubrir milenios completos se transforma en una descripción más puntual de las acciones del A1, al ir al encuentro del A2:

Largo rato paseó Pao Cheng (...) de pronto se detuvo ante una casa (...) pudo vislumbrar (...) Cerró los ojos (...) trató de penetrar (...) Se elevó volando del pavimento (...) se acercó cautelosamente al hombre (...) miró las cuartillas (...) pudo ir descifrando (...) un escalofrío de terror cruzó ... (pp. 103-105).

El gerundio y el imperfecto son los tiempos que caracterizan la acción del A2:

...un hombre que estaba escribiendo (p. 104).

De vez en cuando el hombre se detenía, miraba pensativo por la ventana ... (id.)

Todas las acciones del A2 se reducen a escribir y pensar para escribir. Cuando se descubre como pensamiento del A1, intuye que escribir es la única acción que podrá desarrollar en el futuro, y su escritura quedará reducida también a la redacción de un solo

cuento, ese relato que escribe mientras descubre su dependencia del pensamiento del filósofo.

1.4. La Tierra de Han y el D.F.

El espacio de la enunciación es el espacio de la escritura: una casa donde el A2 redacta un cuento; no se da nombre a la ciudad. El espacio del pasado es China: "la Tierra de Han" (p. 103), donde el A1 se sienta "a la orilla de un arroyo" (p. 102) a filosofar. El cuerpo del A1 no abandona ese espacio, pero su pensamiento se mueve por el espacio, como ya mostramos que lo hace por el tiempo. El A1 descubre que es el pensamiento el factor que lo separa del centro del mundo, para su perspectiva, es decir, de China:

"¡Bah!", exclamó, "este modo de pensar me aleja de la Tierra de Han y de sus hombres que son el centro inamovible y el eje en torno al que giran todas las humanidades que en él habitan ..." (pp. 102-103).

China es el centro de su reflexión y se marca como el punto de partida de un viaje imaginario, a través de muchas ciudades:

"Surgieron también todas las razas y las ciudades habitadas por ellas ..." (p. 103), hasta elegir una ciudad en particular que no se nombra: "Una de estas ciudades entre todas las que existían en ese futuro imaginado por Pao Cheng ..." (id.)

Así como las acciones van siendo descritas con mayor detalle, a medida que el A1 se incorpora a la ciudad del futuro, también el espacio se va delimitando con mayor precisión:

La fuerza de su imaginación era tal que se sentía caminar por sus calles, levantando la vista azorado ante la grandeza de las construcciones y la belleza de los monumentos (id.).

De la ciudad, el espacio se reduce a la casa donde el A2 está escribiendo. Las acciones, en el pensamiento del A1, consisten en penetrar ese espacio para reunirse con el A2. La casa es un augurio de ese encuentro, como el caparazón de la tortuga, que es también una interpretación espacial del futuro:

...se detuvo ante una casa en cuya fachada parecían estar inscritos los signos indescifrables de un misterio que lo atraía irresistiblemente (p. 104).

El pensamiento es la fuerza que ayuda al A1 a cruzar el espacio:

...trató de penetrar, con el pensamiento, en el interior de la habitación en la que el hombre estaba escribiendo. Se elevó volando del pavimento y su imaginación transpuso el reborde de la ventana que estaba abierta ... (id.)

El espacio imaginado del A1 se superpone al espacio "real" del A2, y el espacio de la escritura funda el espacio básico del relato, ambos actantes son en el papel escrito y firmado por Salvador Elizondo, en México, D. F. probablemente.

1.5. "Como las ondas de este arroyuelo, así corre el tiempo ..."

En el relato "La Historia según Pao Cheng" destaca la presencia de dos tipos de textos en el trabajo intertextual: los textos filosóficos y los textos literarios. Debemos advertir que los textos literarios que se reelaboran en el relato de Salvador Elizondo, son también textos con preocupaciones filosóficas. Establecemos la división entre ambos textos para una mejor comprensión del trabajo intertextual.

Textos filosóficos:

El texto determinante de la reflexión del A1 es el pensamiento del filósofo presocrático Heráclito (544-480 a.c.). Y aunque el A1 y Heráclito no se pueden combinar lógicamente en el tiempo, dadas las salvedades que el texto establece, esa ruptura temporal es verosímil. El texto presenta el curso del pensamiento del A1:

"Como las ondas de este arroyuelo, así corre el tiempo ..."
(p. 102).

Entre los fragmentos conservados del pensamiento de Heráclito, uno ha cobrado fama intensa y se identifica como el centro de la concepción filosófica de Heráclito: "Todas las cosas fluyen" y "Nadie puede sumergirse dos veces en el mismo río" ¹¹⁵. La concepción del tiempo como un fluido se asemeja al concepto expresado por el pensamiento del A1. Sin embargo, el pensamiento del A1 acepta el devenir: "Este pequeño cauce crece conforme fluye, pronto se convierte en un caudal ..." (p. 102) pero lo supedita a un movimiento cíclico que hace regresar el agua al punto donde había partido:

"... asciende en forma de vapor hacia las nubes, vuelve a caer sobre la montaña con la lluvia y baja, finalmente, otra vez convertido en el mismo arroyo ..." (id.)

Esta identificación del primer arroyo con el arroyo posterior, "el mismo arroyo", establece la distancia entre el pensamiento de Heráclito, que plantea el fluir incesante, y el pensamiento del A1. Este pensamiento se acerca, por esta identificación entre el fenómeno inicial y el fenómeno subsecuente, al pensamiento de Frederico Nietzsche, que sustenta la concepción cíclica del tiempo, en el fenómeno denominado por él como el "eterno retorno". Abstrayendo al filósofo chino de su entorno, podemos afirmar que se trata de una figura similar a Nietzsche.

115 "No hay manera de bañarse dos veces en la misma corriente; que las cosas se disipan y de nuevo se reúnen, van hacia ser y se alejan de ser". Esta es la traducción del fragmento de Heráclito realizada por J.D. García Bacca, Los presocráticos, 3a. reimp., FCE, México, 1982, p. 247.

En cuanto al desdoblamiento del que escribe en la figura que lo mira escribir y reflexiona sobre su escritura, marcaremos este texto como el inicio de una cadena en la producción misma de Salvador Elizondo. "La Historia según Pao Cheng" se convertirá en el intratexto de "El escriba" y "El grafógrafo"¹¹⁶, donde el Yo se desdobra y enfrenta al que escribe y lo ve escribir que escribe, etc. Esta preocupación por la escritura que se contempla en su proceso de hacerse, se remite a un concepto de Husserl, denominado como la "reducción fenomenológica", que consiste en captar la intencionalidad en su obrar. Constituye el acto de volver la mirada y someterle objetos en el acto mismo de reflexionar sobre ellos, es decir, volver sobre la mirada misma. Es la consideración del acto de mirar, una especie de desdoblamiento de la atención, pues se interrumpe la escritura para instaurar el tema del que mira que otro escribe, sin dejar de escribir, en realidad.

Textos literarios:

En la realización de la paradoja como forma total del texto, "La Historia según Pao Cheng" entabla un diálogo directo con algunos textos de la literatura china. Tal es el caso de la relación intertextual con un texto del filósofo Chuang Tzu, que se presenta como una paradoja:

116 Salvador Elizondo, "El escriba", en *Vida Literaria*, México, mar. abr. 1973, p. 9; id., "El grafógrafo", en El Grafógrafo, Joaquín Mortiz, México, 1972, p. 9.

Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu ¹¹⁷.

La indeterminación del soñador y del soñado comunica la red actancial de este breve texto chino con la que se despliega en "La Historia según Pao Cheng", pues en el relato de Salvador Elizondo cada uno de los actantes es un pensamiento del otro y si deja de pensarlo desaparece. No atinamos a conferirle a ninguno de los dos, ni al A1 ni tampoco al A2, el estatuto de actante "real" que piensa al otro. Ambos son "reales" y ambos son producto de la mente del otro; esta conjunción crea una paradoja no sólo en el nivel de la red actancial, sino en el tempo-espacial.

El soñador que se desdobra en otro que lo sueña y que, a su vez, es soñado: el laberinto del soñador — soñado, es un sistema de red actancial muy apreciado por Jorge Luis Borges en muchos de sus relatos. Sobre todo, descubrimos una fuerte relación intertextual entre "Las ruinas circulares" ¹¹⁸ y "La Historia según Pao Cheng".

El proyecto del "forastero" en "Las ruinas circulares" consiste en la creación de un hombre mediante el sueño:

117 Chuang Tzu, "Sueño de la mariposa" en Antología de la Literatura fantástica, ed. Jorge Luis Borges et. al., Sudamericana, Buenos Aires, 1967, p. 158.

118 Jorge Luis Borges, "Las ruinas circulares", en Ficciones, Emecé, Buenos Aires, 1968, pp. 57-64.

El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad ¹¹⁹.

El proyecto de Pao Cheng es la comprensión de la Historia del mundo y llega al descubrimiento cabal del destino de un hombre; un hombre que en su pensamiento mantiene viva a la entidad Pao Cheng. Ese proyecto de comprender la Historia mediante un texto paradójico recuerda la opinión de un actante en "Tema del traidor y del héroe":

Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible ... ¹²⁰.

Todos los elementos que participan en la configuración de este texto hacen de él una banda de Moebius que se dobla sobre sí misma en un movimiento sin principio y sin fin.

119 Ibid., p. 58.

120 Jorge Luis Borges, "Tema del traidor y del héroe" en Ficciones, Emecé, Buenos Aires, 1968, p. 133.

2. "Identidad de Cirila o de que Cirila es como el río heraclíteo" 121 .

2.1. Descripción preliminar.

Hay relatos que se arman como un ordenado tejido, otros se traman como una telaraña, desordenados en aspecto, pero siguiendo su propia lógica. "Identidad de Cirila o de que Cirila es como el río heraclíteo" se presente en un sólo cuerpo de relato, dividido en dos segmentos, separados por un cambio de párrafo. El segundo segmento se inicia a partir de la reflexión sobre lo ya escrito.

2.2. La destrucción de la identidad.

La frase que inicia el relato: "Nunca me hubiera detenido, en la vida, a investigar la identidad de Cirila (...) si no fuera ..." (p. 118), nos ofrece la red actancial que se conforma en el texto. Descubrimos un narrador que, en primera persona, relata el curso de su investigación. No es, ni cercanamente, un narrador omnisciente. Se trata más bien de un narrador que ignora algo y va a investigarlo. Por su participación en los sucesos, en las acciones del relato, comprendemos que tenemos aquí a un narrador actante (NA). El objeto de la investigación del NA es Cirila (A).

121 Salvador Elizondo, "Identidad de Cirila o de que Cirila es como el río heraclíteo", en El retrato de Zoe y otras mentiras, Joaquín Mortiz, México, 1969, pp. 118-123.

Ahora bien, el NA se presenta a sí mismo como un escritor: "se habla bien de lo que yo escribo" (p. 118); y es un hombre: "me encontrarán, la mayor parte de las veces, vestido..." (pp. 118-119). Este NA, además de ser un escritor, se introduce en el relato en el acto de escribir; es pues un escritor-escribiente:

Entresaco de las líneas que preceden la expresión ...
(p. 119).

Supongamos que estoy escribiendo esas líneas a media tarde (id.)... y yo esté escribiendo esto ... (p. 120).

El NA se devela como un escritor de clase media, sus costumbres así lo manifiestan: los periódicos le producen horror, sólo le interesan los suplementos literarios; se le lleva el desayuno a la cama los domingos; y se lo lleva una criada; tiene un jardín con una "mesa de juego y ofrece cognac a sus invitados"¹²². Su imagen es la de un escritor decadente y un tanto ridículo:

...quienes me visitan (...) me encontrarán (...) vestido con un pijama manchado de café y de jugo de naranja, invariablemente derramados en la duermevela matutina ...
(pp: 118-119).

122 (Cf. pp. 118-121).

Cuando describe su propio dominio mental de la situación, el NA quiere demostrar su buen gusto y su capacidad de raciocinio lógico:

... si no fuera por dos hechos que justamente, a propósito de la identidad de Cirila, han venido a conjugarse (p. 118).

... he tratado de atenerme, desde que aprendí a leer, al precepto de Baudelaire ... (id.)

Este orden de ideas en la mente de Cirila podría ser el producto de tres maneras totalmente diferentes de pensar; por el empleo de un razonamiento empírico, de un reflejo condicionado ... (p. 121).

Pero por su enfrentamiento al A, por los conceptos que sobre ella despliega, deducimos su visión de clase. El A para el NA es un ser inferior, incapaz de razonar:

... su mente sólo funciona fisiológicamente como una máquina consumidora de glucosa (p. 122).

... desechada como está la existencia misma de razonamiento (id.)

El desprecio del NA por el A llega hasta el grado de considerarla incapaz de emitir un juicio moral:

...Una explicación de carácter moral, implicaría cuando menos un principio de opción (...) operación que hemos dado por sentado que el cerebro de Cirila es incapaz de realizar (p. 122).

De las incapacidades del A, el NA extrae la idea de que sea "una presencia infinitamente inmanente (...) inmutable a través de esa eternidad ..." (pp. 122-123).

El A se ve sometido a la destrucción de su personalidad; ya no es una persona sino un ente inmanente, un objeto carente de conciencia, cuya única función se reduce a servir al NA. Es un ser lumpen condenado, por la "visión de mundo" del NA, a continuar por siempre como un esclavo, a quien no se permite o concede la posibilidad de pensar.

La identidad del A se convierte en el juego mental que traza el NA. Este no sabe si llamarla por su nombre o "la pseudo Cirila" (p. 118).

El A aparece como "la criada que me lleva el desayuno" (p. 119). Sus acciones se reducen a esa actividad matinal y a la actividad vespertina de llevar café y cognac al NA, cuando éste se encuentra en el jardín. Se producen, pues, dos contactos al día entre el NA

y el A. El razonamiento del NA divide la identidad de la mujer y considera que sean dos entes diferentes y no una misma mujer:

¿Quién es "la criada que me lleva el desayuno"? ¿Se trata acaso de la misma persona que hace media hora me trajo el café y el cognac? (p. 119).

La reflexión sobre los efectos del tiempo en la identidad del A se revierte también sobre el NA, pues duda también de su propia identidad como única e indivisible:

¿Soy yo el mismo que hace unos minutos bebí un sorbo de cognac que me fue traído y servido por la criada -aparentemente la misma, diríase- que le llevó el desayuno a la cama? (p. 120).

El NA no resuelve su propio problema de identidad:

Si yo soy el mismo, ella es la misma. Pero, claro está que con ello no basta para que yo sepa quién soy y sólo que soy un mismo a otro (id.).

Así como el A presenta una identidad escindida por sus actividades, el NA se divide entre: "el yo que representa un personaje adormilado, apenas incorporado en el lecho" y "el otro yo que, después del almuerzo, se sienta a escribir" (p. 121). El otro es

el que escribe, es el desdoblamiento del yo en su papel de escritor 123.

Pero al final del relato resuelve el problema de identidad del A, negándole su posibilidad de persona, convirtiéndola en un "organismo condicionado" (p. 122), en su propio contenido de conciencia: "...como cosa olvidada de mi mente" (p. 123).

En esa condición de reflejo de la mente del NA, el A puede volver a reunir sus trozos de personalidad y ser la misma la de las mañanas y la de las tardes.

Los otros actantes son figuras ausentes y colocadas en un segundo plano, los interlocutores literarios del NA:

... a no ser que la seguridad (...) me haya sido dada por segundas personas (p. 118).

...quienes me visitan temprano por la mañana ... (id.)

...le pedí que me trajera cognac para ofrecerlo, con el café, a un invitado ... (p. 121).

Además de esos "invitados", el NA emplea la primera persona del plural, que alude implícitamente a su pareja, a su familia: "...no

123 Este desdoblamiento se intensifica en "El escriba" en Vida Literaria, México, mar-abr. 1973, p. 9 y en "El Grafógrafo", en El Grafógrafo, ed. cit., p. 9.

en vano lleva con nosotros tantos años..." (id.); o al lector:
 "Este nos deja, de hecho, en la incertidumbre" (p. 122).

2.3. Cirila y el tiempo.

El tiempo y sus efectos son parte de los motivos del relato, pues es el tiempo el elemento transformador de la identidad de los actantes, al grado de afirmarse que éstos son en función del tiempo en que discurren.

El tiempo de la historia se sitúa en un día, no precisado, en la vida del NA. Éste cree que se trata de un domingo, pero el A, la conocedora del tiempo, ella que ha sido privada del raciocinio y la voluntad, sabe situarse en el tiempo: "Me contesta asombrada que hoy no es domingo" (p. 119). Entonces, el NA supone que es sábado:

... y que mi error verdadero consiste en que al despertar había creído que hoy era mañana ... (id.),
 pero esa suposición también se anula:

(aunque mañana tampoco, de hecho, resulte que sea domingo)...
 (id.)

El día queda dividido en dos partes, atendiendo a las costumbres de alimentación del NA:

...esta mañana (...) me lleva el desayuno (...) Supongamos que estoy escribiendo esas líneas a media tarde (...) por la tarde cuando me lleve el café y la botella de cognac (...) después del almuerzo, se sienta a escribir ... (pp. 119-121).

Hay algunas referencias al pasado, pero operan como confirmadores del momento presente:

...he tratado de atenerme, desde que aprendí a leer ...
(p. 118).

...ayer, casualmente, le pedí que me trajera cognac ...
(p. 121).

El futuro sólo se delimita como el tiempo de la eternidad donde se despliega el A como "presencia infinitamente inmanente"
(p. 122).

Para el análisis del tiempo del relato, debemos destacar el hecho de que se trata de un presente de enunciación en la escritura. Ésta se funda en un momento del tiempo y recorre los momentos pasados del día, que constituyen los retrocesos del pensamiento que se plasma en la escritura.

El tiempo verbal dominante en este relato resulta, así, el presente de indicativo: "me atengo", "entresaco", "yo soy", etc. (pp. 118-120), en una mezcla con el gerundio, que atañe al momento

de la escritura: "estoy escribiendo esas líneas" (p. 119).

Para situar las acciones del A en el tiempo, se emplean el pretérito perfecto y el imperfecto de indicativo. Los tiempos del subjuntivo se usan para mostrar la perspectiva del NA sobre su otro:

... cuando me lleve el café y la botella de cognac al jardín y yo esté escribiendo esto (p. 120).

El curso del relato se mantiene en un constante vaivén entre la mañana (momento del desayuno) y la tarde (momento de la reflexión y la escritura).

El relato se inicia con una detención del tiempo en la reflexión del NA:

Nunca me hubiera detenido, en la vida, a investigar la identidad de Cirila ... (p. 118).

Esa detención es provocada por los dos encuentros con la figura de la criada durante un mismo día, pero sólo se alude al primero, en el momento del desayuno. El relato parte de la descripción de las costumbres del NA: mandar comprar periódicos sólo los domingos, porque en esos días contienen suplementos culturales; y desayunar en la cama el desayuno que le sirve Cirila. Esta descripción de las costumbres del NA se sitúa en un presente durativo, que se

refiere a acciones que se repiten cada domingo en la vida del NA.

El segundo momento constituye la equivocación del NA, al creer que ese día que relata es domingo y le pide comprar los periódicos al A.

El segundo párrafo del texto se inicia con un metarrelato, reflexión del texto sobre sí mismo:

Entresaco de las líneas que preceden la expresión "la criada que me lleva el desayuno". Es allí donde se plantea el verdadero problema de identidad y de expresión (p. 119).

De esta reflexión sobre lo escrito se siguen las disquisiciones sobre la identidad de Cirila y la propia identidad del escritor: "¿Quién es "la criada ..." (p. 119); "¿Soy yo el mismo que hace unos minutos bebí un sorbo del cognac ..." (p. 120).

Luego se introduce la conjetura de que la criada sea capaz de distinguir al NA como uno sólo, o como dos seres separados por el tiempo. Para demostrar la incapacidad de Cirila, se describen "tres maneras totalmente diferentes de pensar" (p. 121). En el planteamiento de esas hipótesis se continúa el vaivén entre el momento de la mañana y el de la tarde.

La conclusión del relato se realiza mediante una definición de Cirila y del NA mismo:

Nos quedamos entonces con la tesis del reflejo condicionado. Eso quiere decir que yo soy un reflejo condicionado de Cirila (...) y no podemos decir de ella más que es un ser heraclíteo (...) Cirila es tal vez una presencia infinitamente inmanente ... (p. 122).

2.4. Un espacio que se subordina al tiempo.

En este relato, donde predomina la búsqueda de la identidad de los actantes atada al factor temporal, el espacio se repliega en importancia y se subordina al tiempo.

Dos son los espacios fundamentales del relato: la cama (espacio de la mañana) y el jardín bajo una higuera (espacio de la tarde).

La cama representa el espacio cerrado donde se produce la equivocación sobre la determinación del tiempo (el NA cree que es domingo); allí se produce el primer encuentro con el A, pues ella lleva el desayuno a la cama del NA. El lugar del reposo se convierte en el espacio donde se recibe a las visitas matutinas (p. 118). Es un espacio manchado de café y jugo de naranja:

...la duermevela matutina que hace los equilibrios de charolas con cafeteras, tazas y vasos endemoniadamente precarias (p. 119).

Se impregna el pijama y también el espacio. Esta imagen nos transmite un espacio en desorden. Este lugar se presenta como el espacio de la lectura de los periódicos.

El jardín constituye un espacio abierto. Sólo sabemos que allí hay una "mesa de juego" (p. 121), que sirve como escritorio al NA. Se encuentra "debajo de una vieja higuera" (id.). No contamos con más detalles que determinen ese espacio, pero lo descubrimos como el espacio de la escritura y del esparcimiento:

...hasta donde hay que llevarle todos los días el café y algunas veces hasta el cognac (p. 121).

A este espacio del jardín se subordina el espacio de la escritura que hace surgir un texto, como una disposición, en el espacio: "Entresaco de las líneas que preceden ..." (p. 119). Un espacio que puede ser recorrido y revisado por el NA mismo.

2.5. El río heraclíteo.

Nuevamente nos es posible separar los textos filosóficos de los textos literarios, aunque estos últimos supediten su función intertextual a los primeros.

Textos filosóficos:

Ya el título mismo del relato nos llama la atención, en una forma expresa, sobre el concepto de tiempo esbozado por Heráclito, el oscuro. La identidad del A se equipara al río de Heráclito, siguiendo su destacada máxima: "Nadie puede sumergirse dos veces en el mismo río".

La concepción del continuo temporal como un fluido que no se revierte a sus cauces y se mantiene en un incesante devenir, contagia la identidad del A:

... no podemos decir de ella más que es un ser heraclíteo ... (p. 122).

Constituir un "ser heraclíteo" significa el constante cambio de identidad, la disyunción perenne entre el yo y el otro. Por eso el A es y no es, según se encuentre en cierto momento del tiempo ¹²⁴.

La comprensión del tiempo como un fluido se transmite de Heráclito a Henri Bergson, quien concibe el tiempo como duración y la

124 "En los mismos ríos nos bañamos y no nos bañamos en los mismos; y parecidamente somos y no somos", según el fragmento de Heráclito en Los presocráticos, ed. cit., p. 243.

vida como un flujo ¹²⁵. Esta concepción temporal se elabora intertextualmente en el relato de Elizondo y se cita:

... que Cirila discurre en el universo como ese devenir imaginado por Bergson (p. 122).

El pensamiento de Husserl penetra también en la mente del NA, quien analiza la identidad del A "fenomenológicamente" (pp. 119-120). Es decir, que la observación de la realidad se hace en segmentos, pues no se puede abarcar el fenómeno de la identidad en su totalidad:

¿Quién es "la criada que me lleva el desayuno"? ¿Se trata acaso de la misma persona que hace media hora me trajo el café y el cognac? Fenomenológicamente no cabría más que una leve duda acerca de ello ... (pp. 119-120).

Textos literarios:

Se presentan dos intertextos en el nivel de las citas. Uno alude al disgusto del NA por los periódicos, esos "tejidos de

125 "Así, se trate del interior o del exterior, de nosotros mismos o de las cosas, la realidad es la movilidad misma. Esto es lo que yo expresaba al decir que hay cambio, pero que no hay cosas que cambian". (Ed.) Gilles Deleuze, Henri Bergson: Memoria y vida, Alianza Ed., Madrid, 1977, p. 21.

horrores" (p. 118). Nos revela mediante una cita de Baudelaire el carácter decadente del NA:

... he tratado de atenerme, desde que aprendí a leer, al precepto de Baudelaire contenido en uno de sus más bellos libros de que: "Je ne comprends pas qu' une main pure puisse toucher un journal sans une convulsion de dégoût", razón por la cual yo mismo me abstengo de esa práctica infame ... (p. 118).

Además de la presencia de Baudelaire, se alude, para buscar un término de comparación, al semidiós Proteo¹²⁶, por ser una figura multiforme, translaticia e itinerante¹²⁷. Ya que, el A representa la realización de un ser que se transforma según transcurre el día, sin dejar de ser la misma persona.

Atendiendo al final del relato, la identidad se revela como un fluido, pero éste se encuentra sólo en la mente del NA, que opera como el escritor que observa el mundo y a Cirila; y ésta, a su vez, no es más que un ser subordinado, una esclava que cede su identidad a cambio del dominio del tiempo.

126 Cf. (p. 122).

127 Cf. Homero, La Odisea, Porrúa, México, 1960, cap. IV.

3. "Futuro imperfecto" 128

3.1. Descripción preliminar.

Este relato se compone de tres cuerpos textuales, separados entre uno y otro por espacios en blanco. La primera parte es de naturaleza expositiva e incorpora el microrrelato I. La segunda introduce el microrrelato II, bajo la forma del diálogo. La última parte, a la manera de una conclusión, cierra el texto y se conecta con ambos microrrelato.

3.2. El encuentro de lo real, lo verosímil y lo ficticio.

En los dos microrrelato encontramos como punto en común la presencia de un narrador actante (NA). Este NA asume dos funciones principales: a) teorizar sobre un problema temporal, b) relatar los sucesos que preceden a la redacción del texto mismo: "Futuro imperfecto".

En el microrrelato I, el NA se reduce a su condición de escritor a quien se encarga la elaboración de un texto sobre el futuro (p. 78). Este encargo le suscita algunas reflexiones sobre las peculiaridades del tiempo y la escritura.

El NA en el microrrelato II sostiene un diálogo con otro actante,

128 Salvador Elizondo "Futuro imperfecto", en El grafógrafo, Joaquín Mortiz, México, 1972, pp. 77-86. Este cuento apareció por primera vez en la revista Diálogos 36, México, 1970.

entonces adopta su perspectiva de maestro universitario: " ... fue mi alumno en el 68 ..." (p. 81). Ve en el interlocutor a "un estudiante de Cursos Temporales" (id.).

En ambos relatos se muestra como un NA preocupado por la idea de escribir un texto sobre el futuro.

Este NA, escritor y maestro, adicto a la literatura fantástica, se revela como una realización de Salvador Elizondo, escribiendo sobre sí mismo y su producción de escritura. El NA es, en este sentido, un metanarrador que vuelve el proceso del relato sobre los cauces de la escritura misma que conforma el relato.

En el microrrelato I, el NA introduce a dos actantes ausentes del momento de enunciación. Uno es el actante del pasado, Ramón Xirau ¹²⁹, quien le encarga un artículo sobre el futuro (p. 78). Otro es el actante del futuro, el lector, que será el destinatario de la escritura que el NA realiza:

... el escritor, en estos (¿éstos?) momentos, ahora que esto escribe, concibe al lector que ahora (¿entonces?) está (o estará) leyendo estas líneas (p. 78).

En la figura del actante-lector se supone al lector ideal; es "el futuro de un libro" (p. 79), pero se apela también al lector

129 Ramón Xirau (1924) es el director de la Revista Diálogos de El Colegio de México. Es también miembro de El Colegio Nacional y destacado intelectual y escritor.

particular que toma entre sus manos el texto:

... y yo que ahora las estoy escribiendo en un pasado que para usted, lector, en este momento que las está leyendo, es el presente (p. 79).

En resumen, en el microrrelato I se establece una relación triádica entre el que encarga la escritura, el que escribe y el que lee lo escrito.

En el microrrelato II aparece un actante (A) que sostiene un diálogo con el NA. La relación entre ambos actantes es asimétrica, pues el NA piensa y el A le contesta como si hubiera escuchado su pensamiento:

"Un estudiante de Cursos Temporales", pensé. - Se equivoca usted radicalmente - dijo la voz gutural seguida de su manifestación corpórea - ¡no soy un estudiante de Cursos Temporales! ... (p. 81).

Este A tiene pronunciación anglosajona (p.80) y se dedica a la investigación bibliográfica (p. 82). Él mismo revela su nombre: "Soames" (p. 83). Se trata de un personaje literario cumpliendo una función actancial en el relato "Futuro imperfecto". Así como el NA es una ficción de Salvador Elizondo, también Enoch Soames es un personaje salido de otro texto, para convertirse en actante en el cuento que nos ocupa.

Se trata de un hombre que vendió su alma al diablo por conocer su futuro como escritor, por poder revisar los catálogos del futuro para saber si su producción literaria había tenido éxito.

Este actante cumple la función de entregar al NA el número 36 de la Revista Diálogos, que aún no aparecía en el momento del encuentro entre el A y el NA.

El A sale al encuentro del NA en un ambiente universitario, pero se niega a entrar en la Facultad de Filosofía:

Bueno - dijo Soames deteniéndose en el umbral -, yo llego nada más hasta aquí (p. 84).

Considera su propia vida como "rídícula" (p. 86) y se dedica a esperar la llegada del futuro, cuando realizará la investigación sobre sus libros.

Así, la relación entre el NA y el A se reduce a su conversación, y a la entrega que A hace de la revista Diálogos al NA. En la conclusión, el NA confiesa haber copiado fielmente su artículo de la revista que recibió del A.

3.3. Futuro ¿imperfecto?

El tiempo es la reflexión central de este relato. El título propone una paradoja, pues el futuro no es susceptible de ser imper-

fecto ¹³⁰.

La noción de futuro se plantea semejante al pasado para el NA: "naturaleza retrocesiva y preteritante que la mera noción "el futuro" proyecta sobre lo a priori..." (p. 77). En el pasado, Ramón Xirau encarga al NA un artículo sobre el futuro.

Para el NA, el futuro es la lectura a la que será sometido su escrito (p. 79); y en su deseo por descubrir una ilustración para su pensamiento, se encuentra con un "personaje" que vendió su alma al demonio por conocer el futuro, por llegar a un momento del futuro. De ese "personaje" recibe un objeto del futuro (Revista Diálogos 36) y de allí copia su artículo.

El tiempo de la historia en el microrrelato I plantea tres niveles: el pasado, el presente y el futuro, correspondientes a cada uno de los actantes.

En el pasado Xirau encarga un artículo:

... hará exactamente 3 semanas 4 días 17 horas 15 minutos 21 segundos desde que Ramón Xirau me pidió estas notas... (p. 78)

130 Este aspecto verbal es propio de los tiempos pasados y no de los del presente o el futuro. Se refiere a una acción en curso, sin idea de fin. (Cf. J.Roca-Pons, Introducción a la gramática, Teide, Barcelona, 1974, pp. 225-226). Gili Gaya registra dos posibilidades de futuro imperfecto: 1) el imperfecto de conatu "por referirse a hechos iniciados y no consumados" y 2) el futuro hipotético por ser la acción futura "en relación con el pasado que le sirve de punto de partida", (Cf. Samuel Gili Gaya, Curso superior de sintaxis española, Bibliograf, Barcelona 1973, p. 161 y p. 167).

El presente es el tiempo de la enunciación, un "ahora" del NA. Y el futuro corresponde al lector, pues la lectura se realizará en el futuro de la escritura. El NA alude a la disparidad entre el presente de la escritura y el presente de la lectura; uno de ambos presentes es falso, y, tal vez, sea el presente de la lectura como futuro de la escritura el que se plantee como "futuro imperfecto", en la medida en que la escritura supone la lectura, pero ésta no se realiza hasta el momento elegido por un lector.

En el microrrelato II encontramos al NA, que se sitúa temporalmente en 1970, fecha de aparición de su artículo, y se relaciona con Enoch Soames, un "personaje" que en 1893 vendió su alma por transportarse al año 1997 (p. 84). Es decir, 27 años antes de su aparición en el futuro, el A se topa con el NA. Este lo supone un conocido del año 68 (p. 81).

El tiempo de la escritura es la noche, así lo da a conocer la conclusión del relato:

Hasta altas horas de aquella noche estuve pasando a máquina...
(p. 86).

En cuanto al tiempo del relato debemos destacar una voluntad de emplear formas verbales del futuro para hablar sobre el tiempo pasado:

Cuando aparezca el asterisco: ... (*) hará exactamente 3 semanas (...) desde que Ramón Xirau me pidió ... (p. 78).

Por lo demás, es un relato que mezcla las formas del presente de indicativo y el gerundio para referirse a las acciones de escritura - lectura y diálogo. Y formas del pasado: imperfecto y pretérito perfecto, para conformar el relato.

El relato se nos ofrece como un producto acabado, pero el relato versa sobre su propio proceso de producción: ser copia de un artículo ya escrito.

La parte inicial del microrrelato I consiste en una exposición sobre la naturaleza del tiempo y sobre la literatura determinada por los movimientos del tiempo. A esta parte expositiva sigue el relato sobre el pasado (encargo del artículo) y, luego, una nueva parte expositiva sobre la escritura y la lectura.

El microrrelato II se abre con el relato de un trayecto del NA, mientras piensa sobre el futuro; en el curso de ese pensamiento y ese trayecto se inicia el diálogo con el A.

La conclusión del relato vuelve al momento de la escritura - copia del texto.

3.4. El espacio de la escritura.

El espacio de la enunciación que se asemeja al espacio de la escritura, se supone una casa con chimenea: "arrojé la revista al fuego" (p. 86). No tenemos más datos sobre ese espacio de la enunciación, sólo que la escritura configura un espacio propio (p. 79).

Sobre el espacio del pasado no recibimos indicios textuales.

En el microrrelato II se conjugan algunos espacios. El NA se encuentra en la UNAM, en México, no lo dice explícitamente pero los detalles del trayecto así lo revelan:

Iba por la Gran explanada hacia la Facultad de Filosofía... (p. 79);

... desde la fronda que los eucaliptos y los troenos derraman sobre el montículo de la Isla. "Un estudiante... (pp. 80-81).

"Gran Explanada", "Facultad de Filosofía" e "Isla" son los términos que indican el espacio de la UNAM. El NA en este trayecto se encuentra con el A y llega con él hasta las puertas de la Facultad de Filosofía (p. 84). Este espacio está vedado para el A, pues no atraviesa ese umbral.

A este espacio del presente del diálogo se superpone el espacio del pasado del NA:

... usted es... de Nueva York ... fue mi alumno en el 68, cuando ... (p. 81).

Aquí, a la fecha 1968 sigue una reticencia, que desea callar los acontecimientos de 1968 en México ¹³¹. Elocuente silencio el de Elizondo.

Y el espacio del A se superpone al espacio del diálogo. Es un "personaje" habitante de Inglaterra:

131 1968 es una fecha decisiva e inolvidable para la juventud mexicana. El impacto de Tlatelolco marcó a toda una generación.

... contra el fondo neblinoso de Londres en la época de Jack the Ripper (p. 84).

que espera la llegada del año 1997 para entrar en "el salón de lectura del Museo Británico" (id.). Pero además, por el hecho de ser una ficción, un "personaje" tiene como espacio propio un libro, -- pues es parte de una escritura, de otro texto.

3.5. El texto y la máquina del tiempo.

La intertextualidad de este relato es intrincada e interesante. En el texto encontramos referencias filosóficas y la imbricación de textos y situaciones fantásticas en el relato que pretende ser verosímil.

Textos filosóficos:

La concepción del tiempo como el fluido de Heráclito y Bergson se adopta en el relato, en la forma de la negación del regreso en el tiempo. Esto es, ante la posibilidad de que el NA desista de escribir su artículo, el A considera la imposibilidad de esa acción:

Precisará que el curso del tiempo fluyera al revés para que todo lo que en estas líneas está escrito se describiera (p. 85).

Para conseguir la vuelta al presente, el NA aconseja el recurso

de la re-presentación fenomenológica, es decir, el uso de la fotografía sobre todo (p. 78). Ésta constituye una explícita alusión a E. Husserl. En el relato encontramos la realización de uno de estos procesos que intentan re-presentar el pasado en el presente.

Texto teórico-gramatical:

El título del relato se ofrece como el título de un artículo teórico sobre una cuestión gramatical. Se supone el empleo de un discurso expositivo-científico. Sin embargo, el texto consiste en un relato que reúne un discurso expositivo con un discurso literario. El texto y el título se sitúan también en una relación paradójica.

Textos literarios:

Los textos que se citan y se reelaboran en el texto de "Futuro imperfecto" pertenecen al ámbito de la literatura fantástica.

Cuando el NA expone que hay una literatura que funciona con el principio de "la máquina del tiempo" y explica el procedimiento del viaje por el tiempo (p. 77), acude a H.G. Wells ¹³². Este intertexto le ofrece la posibilidad de realizar dentro de un espacio textual múltiples virajes temporales, como si el A pudiera viajar con la máquina del tiempo.

El intertexto fundador del microrrelato II se encuentra en Seven

132 H.G. Wells (1866-1946), escritor inglés autor de The time machine.

men (1919) de Max Beerbohm ¹³³. En este texto se nos ofrece el relato del pacto que Enoch Soames realizó con el diablo. Su deseo era conocer su futuro como escritor visitando en 1997 el Museo Británico. Este "personaje", que en 1997 conocerá los catálogos y los ficheros bibliográficos del futuro, es la "personificación, una forma para ese demonio de lo futuro" (p. 82) pedida por el NA. Entre Enoch Soames, personaje creado en 1919, y el NA-escritor de "Futuro imperfecto" se establece una relación. Y Soames es capaz de dejarle al NA, como prueba, un número de Diálogos 36, del que el NA copia fielmente el relato.

La ficción de Enoch Soames transpasa la ficción de la escritura de Salvador Elizondo y sitúa el hecho mismo de escribir en entredicho, pues escribir es copiar lo que un "personaje" del futuro le revela, aún sin haber llegado a ese futuro, por lo que tal futuro es imperfecto.

4. "Una página de Diario"¹³⁴.

4.1. Descripción preliminar.

El texto consiste en un sólo párrafo presentado entre comillas. Se inicia con una fecha inconclusa.

¹³³Se trata de Sir Max Beerbohm (1872-1956) escritor inglés, delicado y excéntrico retratista de una época en la cultura de Inglaterra.

¹³⁴Salvador Elizondo, "Una página de diario", en Cuaderno de escritura, Univ. de Guanajuato, Guanajuato, 1969, p. 44. Todas las citas corresponden a esa página.

4.2. Los intrusos invitados.

El narrador de esta página se encuentra en la tarea de elaborar un diario. Y ya que el objeto de la escritura es la escritura misma, podemos decir que se trata de un narrador actante (NA) que asume la acción que relata (tarea de escribir).

Este NA no adopta un nombre o una personalidad, es anónimo y se encuentra sometido al problema de no poder definir su propia identidad: "Pero yo mismo no sé quién ni cómo soy ..."

Por el hecho de que el escrito sea firmado por Salvador Elizondo, suponemos que el NA es un metanarrador que reflexiona sobre la escritura de un diario.

Los destinatarios de ese diario son los actantes que sólo existen en la mente del que escribe, son los lectores:

Me pregunto si los que algún día lean estas líneas no pensarán que las habré escrito para que ellos las lean y se formen una imagen falsa...

El NA ve a los lectores con una perspectiva de desprecio: "mentes pequeñas" llama al juego de la lectura; luego los considera como "los intrusos invitados y los bienvenidos indiscretos". En estas expresiones paradójicas descubrimos la molestia que los lectores causan al NA. Los desprecia pero no puede prescindir de ellos,

porque de la concurrencia de los lectores surge su texto, que de otra forma se pierde en el olvido.

El efecto del tiempo en el NA se traduce en una multiplicación de su yo :

... que puedan haber sido escritos por muchas manos, la de tantos yos como el tiempo ya ha y habrá desterrado a los confines del pasado...

4.3. Ahora aquí/entonces allá.

El tiempo de la historia se sitúa en el tiempo de la enunciación que es un "ahora" semifechado : conocemos el día y el mes, pero el año queda inconcluso:

29 de mayo de 19...

Para el NA se establece una división entre él, que vive y escribe en un ahora y un aquí, que representa el espacio de la escritura, como único espacio en el texto, y los lectores que se sitúan en un "entonces allá". Sin embargo, se introduce la paradoja, pues para los lectores, en el acto de lectura, el ahora aquí representa ese momento de leer y no el de escribir, que se considera en un entonces allá.

El tiempo del relato se caracteriza por el uso del presente de indicativo para presentar las acciones de escribir e interrogarse

por su identidad el NA. El tiempo que se emplea para los lectores son algunas formas del futuro: "no pensarán"; "para que lo sepan". Con todo, al final de la página, el NA reconoce que el tiempo de la escritura y el de la lectura se tocan en un presente y se crea un espacio que es la escritura:

... esa suspensión momentánea del mundo que sin embargo misteriosamente perdura para siempre si lo único que cuenta y prevalece, como ahora lo comprueba y lo demuestra el lector, es mi escritura.

4.4 El diario abolido.

La intertextualidad de este breve texto consiste en la elaboración de dos textos. Uno es un texto filosófico, obsesivo en el trabajo intertextual de la producción de Salvador Elizondo: las consideraciones temporales de Heráclito de Éfeso. En "Una página de diario" el tiempo que fluye como un río y en cuyas aguas nadie se baña dos veces, se convierte en el fluir del tiempo que transforma las manos del escritor (NA) y no permite que su identidad quede anclada en un nombre, en un individuo. El río fluye y en su cauce se remonta la identidad del NA:

No importa ni siquiera (invoco para ello a Heráclito de Éfeso) que puedan haber sido escritos por muchas manos, las de tantos yos como el tiempo ya ha y habrá desterrado a los confines del pasado en todo momento continuo y del olvido...

El otro texto consiste en el texto "típico" de la literatura conocida como diario. Se caracteriza por ser el relato de acciones, estados de conciencia y, sobre todo, por ser la descripción de estados emocionales. El texto "Una página de diario" rompe con esa tradición del diario, pues el relato se circunscribe a la acción misma de la escritura, volviendo sobre el propio texto y su manera de producirse y reproducirse en la lectura. Las confidencias y el relato de hechos ceden su lugar a una de las preocupaciones fundamentales en la producción de Salvador Elizondo: la escritura como lugar de encuentro de tiempos, espacios y textos divergentes.

III. CONCLUSIONES

La ciencia, que no ve ninguna parte de lo eterno ni de lo existente, sino sólo de lo devenido, de lo histórico, no puede sino detestar esas fuerzas eternizantes, esas fuerzas del olvido - negación misma de la ciencia - que son el arte y la religión, en las que pasado, presente y futuro se confunden.

Pierre Klossowski.

CONCLUSIONES

Si en un juego de adivinanzas se nos preguntara: ¿Cuál es el recurso más frecuente en las obras de Salvador Elizondo?, tras muchas vacilaciones concederíamos que la disyunción adquiere un carácter determinante desde en la elección de los títulos hasta en la construcción de los textos como totalidades. Baste recordar entre los títulos: Farabeuf o La crónica de un instante, Narda o el verano, "Grünewalda, o una fábula del infinito" e "Identidad de Cirila o de que Cirila es como el río heraclíteo". En estos títulos la conjunción no opera con un valor de exclusión, sino en el sentido de equivalencia entre ambos miembros. En un polo encontramos un nombre propio que se equipara a un concepto temporal, en el otro: instante, infinito, verano. De lo que podemos deducir que el ser es igual al tiempo, que el hombre se erige en hombre por la fuerza del tiempo. Es como si Elizondo quisiera ilustrar por medio de textos narrativos sus particulares concepciones del ser y el tiempo. Pero detengámonos y consideremos al autor no como un filósofo, sino como un productor de arte, un escritor que pone en juego todo su dominio de la lengua para transmitir sensaciones, estados de ánimo y, sobre todo, también pensamientos.

Volvamos ahora a nuestra vacilación para contestar el acertijo inicial. No cabe duda de que se conjugan tantos elementos en

la producción de Elizondo que el hecho de elegir uno sobre los otros resulta difícil y caprichoso, pues lo característico de sus textos consiste en ofrecerse como enigmas para ser descifrados y donde cada elemento constituye una pista para encontrar las claves del relato.

La disyunción como una forma de la contradicción se presenta asimismo en la estructura fragmentaria de los textos de Elizondo, ya que unos fragmentos excluyen a otros, o bien destruyen el sentido que otros propugnan. Tanto en Farabeuf como en los cuentos de Elizondo hemos podido observar esas rupturas que escinden la identidad de los actantes, la posibilidad del fluir temporal, la persistencia de un espacio y la continuidad formal de un texto.

En la búsqueda de los puntos de confluencia en esta producción, calificada por la crítica como una obra con estructuras caóticas, descubrimos conexiones que nos revelan dos tipos fundamentales de textos, los filosóficos y los literarios, y un discurso, el científico, como el predominante sobre el discurso del arte y el de la historia.

Si hay un relato en Farabeuf, oscila constantemente en un movimiento zigzagueante entre el olvido y el recuerdo, donde lo que se debe olvidar, subordinar y, de alguna manera, lanzar al subconsciente es la historia (los sucesos en China). La historia tiene que ser enmascarada y tergiversada. Se callan los verdaderos hechos. El testimonio, que es la foto del supliciado, se ve

reducido a un objeto afrodisíaco y pierde así su carga como "imago" de la presencia de los bóxers en la historia de China y su nacionalismo. El sujeto de un hecho histórico (asesinato del príncipe Ao Han Wan) se permuta por un símbolo: la víctima de un sacrificio religioso. La historia se ve invadida por la mitología, que adopta el discurso de la ciencia.

En el trabajo intertextual de Farabeuf deslindamos los libros (como textos específicos) de los discursos que configuran el texto de Elizondo. Así, Les larmes d'Eros esclarece no sólo la presencia de la foto del supliciado entre las páginas de Farabeuf, sino también la introducción de la teoría del erotismo de Georges Bataille. Eros proporciona la fuerza que hace comprender la muerte, por lo que la frontera existente entre uno y otra logra desvanecerse en el momento del éxtasis, que les es común. La teoría del erotismo nos proporciona el fundamento para lograr el entendimiento del esquema triádico en la red actancial de Farabeuf: verdugo-víctima-observadores. Esta proposición de un esquema triádico se opone a la afirmación de una relación dual entre los actantes, sugerida por el mismo Elizondo, y sustentada por gran parte de los críticos de Farabeuf. Por lo tanto, inaugura una discusión sobre este aspecto de la novela, que parecía resuelto desde la perspectiva de Elizondo.

Subyace en el texto de Farabeuf un orden posible. En la in

vestigación sobre los puntos de contacto entre el I Ching o Libro de las mutaciones y el texto de Elizondo, consideramos la potencial influencia de la numerología del I Ching en la distribución de los fragmentos en Farabeuf. En ningún momento perdemos de vista la intención del productor de la obra, quien quería dar a su objeto artístico el título y el carácter de los "ostraka", esos pedazos de cerámica que un experto puede unir para formar el diseño original de un objeto, o al revés, romper un objeto para que dé lugar a "ostraka" que presentan la característica de que "aun siendo completamente intercambiables formen siempre, por cuestión de orden matemático, el mismo diseño, no importando en qué orden se pongan los ostraka ..." ¹³⁵.

Como resultado del análisis, advertimos en la composición de Farabeuf un elemento no aleatorio. Descubrimos el principio de los números simbólicos, que comunica el Libro de las Mutaciones con Farabeuf. Por ello, el texto consta de nueve capítulos, pues nueve es el número que cierra un ciclo para iniciar otro; así, nos explicamos que el relato comience y acabe con las mismas palabras. Cada uno de los capítulos adquiere un sentido en el movimiento general del texto, que desde esta perspectiva parece menos fragmentario, sin dejar de serlo. El capítulo I resulta una especie de embrión, laboratorio donde se gesta el texto en su totalidad.

135 Bruce-Novoa, "Entrevista con Salvador Elizondo", en La Palabra y el Hombre, 16 (1975), p. 53.

El discurso científico se nos ofrece como el discurso más prestigiado en la producción de Elizondo, sin abordar necesariamente temas científicos. Los criterios de objetividad y precisión se destacan en muchos de los fragmentos de Farabeuf, aunque unos nieguen a los otros y destruyan toda posibilidad de verosimilitud, de congruencia interna en el texto. Lo que se afirma en un fragmento, es puesto en duda en otro. La fragmentación no sólo se observa en el nivel de la estructura textual, es decir en el orden y disposición de las partículas del texto, sino que se advierte en el nivel de la red actancial y en las cuestiones tempo-espaciales del relato. Tanto en Farabeuf como en los cuentos de Elizondo reconocemos la explosión que se efectúa en el Yo. Los múltiples fragmentos diseminados de la personalidad de los actantes vuelven confusa la percepción de la red actancial. El lector asume la inestabilidad del ser reflejada en los actantes, cuando la entidad narrador emplea la segunda persona del singular para dirigirse a su interlocutor. El lector se siente aludido. No hay rasgos de consistencia en los actantes. En Farabeuf no se deslinda si se trata de dos mujeres o de una con su pasado, con su reflejo en el espejo como desdoblamiento de su personalidad. La fragmentación de la identidad se convierte en un tema de la reflexión de los actantes mismos, que incluso llegan a considerarse un solipsismo, una creación de otro, de un escritor.

La explosión del Yo da lugar a la presencia de muchas entidades en la relación actancial de Farabeuf y los cuentos de Elizondo. Diversos nombres pueden resumirse en dos actantes fundamentales en Farabeuf, el femenino y el masculino. Así, por ejemplo, el actante femenino puede ser la mujer, la otra, la Enfermera, Madame Farabeuf, Mélanie Dessaignes, Sor Paule du Saint Esprit, la mujer rubia, la mujer morena, etc., pero en resumen es una mujer con todas sus transformaciones, sufridas por los efectos del tiempo y la historia sobre su persona. Esto nos conduce a un problema central en el relato y fundamental en la concepción ideológica de Salvador Elizondo. Se trata de la hipótesis sobre la imposibilidad de la persona humana como una estrutura congruente y estable. Elizondo se pronuncia por la fragmentación de la personalidad, por la destrucción del ser. Ser no es ser otro, sino otro y otro y otro ... El principio de la esquizofrenia estudiado en la psiquiatría como el principio de la disociación de la personalidad se pone en juego en la escritura de Elizondo. Su concepción de ser humano partido, escindido, roto, circula por todos sus textos.

De esa preocupación básica en la "visión de mundo" de Elizondo y de su consiguiente despliegue en la red actancial, pudimos obtener los elementos para formular una nueva interpretación de Farabeuf. Los diversos criterios analíticos se habían centrado en la explicación del texto a través de dos términos,

la conjunción propuesta por Georges Bataille en su teoría sobre el erotismo:orgasmos-tortura. En cuanto al vacío del relato,es decir en el lugar de lo no-narrado, casi todas las opiniones se inclinaban a esperar en el momento cumbre , después de la llegada del Dr. Farabeuf a la casa y después de la preparación de la mujer, cuando se aguarda un desenlace, que la mujer sería torturada, mediante la amputación de alguno de sus miembros, o bien que sería poseída en el coito. La disgregación de los elementos del relato y la constante actitud dubitativa en las frases, por medio del empleo del subjuntivo, permite ambas interpretaciones. Sugiero otra interpretación fundamentada en la situación del interrogatorio psicoanalítico, en la que un experto, un médico, interroga a una paciente sobre sus padecimientos y le hace sugerencias para lograr una terapia. Esta nueva interpretación concibe el momento vacío, lo no-narrado, la escena eludida en el relato, como el momento en que se lleva a cabo una práctica psicoanalítica. En el capítulo final de Farabeuf se alude a los hechos que van a ocurrir a la llegada del Dr. Farabeuf como procesos de vida y no de muerte. Se le promete al actante femenino "la disección de la mente" (p. 153), pero asimismo se le asegura que después "la vida sigue el mismo curso de siempre" (p. 171) y se afirma como un proceso indoloro, pero que no excluye la posibilidad de la muerte. En esta interpretación del "ritual" como una terapia psicoanalítica comprendemos los procesos de tortura y orgasmo como símiles del proceso por el que atraviesa una mente en busca del acontecimiento que pueda abolir el olvido. La curación psicoanalítica requie-

re una cadena de placer-dolor en el paciente, para conseguir el triunfo de la memoria sobre el olvido, que todo lo fragmenta y transforma. El Dr. Farabeuf es un cirujano de la mente, que presenta similitudes con su referente real, el cirujano de los cuerpos. El actante masculino del texto opera sobre el actante femenino y, también, sobre el lector, logrando una fragmentación de la mente de ambos. El estado de salud para el actante femenino consiste en el encuentro de su identidad. La pregunta sobre la identidad de un cuerpo anónimo es el enigma propuesto al I Ching y a la ouija. La respuesta, de haber una, constituye la superación del estado de pérdida de identidad del actante femenino. El lector se sentirá condenado a restablecer el orden de los fragmentos para pensar en la posibilidad del sentido en el texto.

La fragmentación que apreciamos, tanto en la construcción-destrucción del texto como en la formación-deformación de los actantes, puede captarse en el tratamiento del tiempo y el espacio en la producción de Elizondo. Su concepción temporal se apoya en dos obsesiones básicas: detener el tiempo, poder mostrar la pluralidad, la preñez de un instante; y, también, mostrar el tiempo como un fluir cíclico, a la manera de un eterno retorno, o bien como en la banda de Moebius, imagen que destacamos en el análisis de "La historia según Pao Cheng", donde no podemos reconocer el revés o el envés del tiempo, porque pasado, presente y futuro se funden y confunden.

El espacio se subordina al tiempo o a los actantes. El principio espacial y el sistema de los objetos en la producción de Elizondo adquieren un carácter condicionado a la fragmentación temporal y a la explosión de la identidad de los actantes, pues se presentan como signos que indican hacia los otros elementos. Así, el garabato en la ventana es la transparencia de la figura del Dr. Farabeuf visto por la mujer desde la casa, y representa a la mujer contemplada por Farabeuf desde la calle. El signo en sí es un ideograma que, a su vez, resume una pluralidad de sentido, pues es la muerte, el número seis en chino, la disposición de los verdugos para el sacrificio y la estrella de mar. Cada espacio y cada objeto es un signo que apunta hacia la dispersión del sentido, hacia la fragmentación.

En la práctica médica comienza a ser usual un proceso de diagnóstico. Consiste en un refinado y altamente tecnificado procedimiento que se conoce con el complicado nombre de "reconstructor dinámico espacial". Utilizando los principios de la telecomunicación y mediante radiaciones pueden obtenerse, en la pantalla de una computadora, múltiples cortes de algún órgano, hasta descubrir el punto donde se localiza un padecimiento. De una manera muy similar opera la escritura de Elizondo. Secciona la realidad milimétricamente, escinde una entidad en diversas facetas, fotografía distintos planos para llegar, a través de esta inmovilidad de la historia y del espacio, a una explicación del individuo y la sociedad. Sus procedimientos consisten, pues, en

amputar la realidad y la escritura para abordar fenomenológicamente los procesos de la historia,

Esta visión de mundo fundada en el fragmentarismo constituye el componente ideológico central en la producción de Salvador Elizondo. Mediante el análisis de la intertextualidad en sus textos hemos puesto de manifiesto el proceso que intenta con jugar la concepción de la temporalidad según Heráclito, Bergson, Nietzsche y Husserl, que revierte sobre la visión de mundo en su conjunto. Esas presencias filosóficas imbricadas en la construcción de sus relatos y en el cuerpo de sus historias dan a la narrativa de Elizondo un tono especial, diferente del de sus coetáneos. Podemos afirmar que Elizondo inaugura la tendencia de la novela experimental en la narrativa mexicana, así como introduce el relato impregnado de preocupaciones filosóficas, entre otras la del carácter mismo de la escritura. Esta obsesión marcó tanto su reflexión literaria que el escritor escribió que llegaría a anular su escritura, a pesar de constituir ésta su condición de ser: "Soy un cuerpo que escribe" ¹³⁶.

Para situar a Salvador Elizondo entre los escritores de su época, debemos recurrir a la escisión observada entre los narradores de los años sesentas. Carlos Monsiváis presenta en un polo a los escritores de la "Onda" y en otro coloca a los que él

136 Salvador Elizondo, "Anoche" en Vuelta, 1 (1976), p. 15.

llama "entidades totalizadoras" ¹³⁷. División que nos muestra con claridad que frente a una actitud de vida adolescente, envuelta en sus propios problemas, en su lenguaje y en su concepción de mundo, surgió otro movimiento que se caracteriza por una "búsqueda de la universalidad" y por su esteticismo. Como si opusiéramos el rock an'roll a Ezra Pound.

Por los años sesentas, se habían suscitado, en diversos puntos del mundo, conflictos políticos que despertaron la conciencia de los jóvenes. En Francia, en Checoslovaquia, en Estados Unidos, en México surgieron movimientos de oposición política a los lineamientos de los gobiernos de esos Estados. Movimientos éstos de diversa índole ideológica, pero propugnadores de la libertad, la democracia y un nuevo modo de vida. Como respuesta a sus protestas los jóvenes obtuvieron sólo la violencia. Ésta desarrolló en ellos dos tendencias opuestas: la radicalización violenta y la evasión. En México, los sucesos de 1968 originaron la que ha dado en llamarse, desde la perspectiva del Estado, "crisis de conciencia". Lo cierto es que el movimiento estudiantil generó una conciencia crítica sobre la guía del Estado mexicano, y la violencia institucional ocasionó un trastorno en la vida y pensamiento de esa juventud. Toda esta breve digresión política nos sirve para situar la producción artística de los narradores mexicanos de los años sesentas entre la "Onda" y la "desonda" ¹³⁸, como respuestas a esas inquietudes

137 Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Historia General de México IV, El Colegio de México, México, 1976, pp. 424-426.

138 El término "desonda" es empleado por Martha Paley Francescato, en "Onda y desonda: narradores jóvenes mexicanos", en Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 2 (1978-79), pp. 296-302.

ideológicas de los jóvenes.

La "Onda" ha adquirido ya su lugar en la historia de la literatura mexicana. No hay duda de que el estilo y el lenguaje de José Agustín, de Gustavo Sainz y de Parménides García Saldaña resultan inconfundibles. Sus textos abrieron el camino a la introducción de la visión de mundo de los jóvenes en nuestra narrativa, quedaron allí sus conflictos, sus evasiones, su música, su tono y su timbre en ruptura con el mundo de los adultos. Habían roto también con la tradición literaria y avanzaban entre la mañana de su propio discurso; querían que la literatura naciera con ellos y con el rock.

Bajo el rótulo "desonda" se ordenan todos los inclasificables, aquellos que no renunciaron a la tradición literaria, sin dejar de cuestionarla; aquellos que ignoraron sus propios problemas personales, aunque los elaboraron artísticamente en cierta forma; aquellos que se incorporaron a la cultura oficial, ejerciendo la crítica a las instituciones. En este "grupo" podemos circunscribir a Salvador Elizondo.

En el lado de la "desonda" nos encontramos con tres textos que se asemejan desde en sus títulos. La muerte es la preocupación y la imagen que los precede: Muerte por agua de Julieta Campos ¹³⁹, Morirás lejos de José Emilio Pacheco ¹⁴⁰ y Farabeuf de Salvador Elizondo, que aunque no hace explícita la idea de la

139 Julieta Campos, Muerte por agua, FCE, México, 1965.

140 José Emilio Pacheco, Morirás lejos, Joaquín Mortiz, México, 1967.

muerte en el título, la sugiere por la presencia del anatomista. Estas tres obras, escritas entre 1965-1967, surgen con principios similares de construcción, que se caracterizan por su experimentación literaria. Los dos más probables antecedentes de esta tendencia de la escritura mexicana son el "Nouveau roman" -Robbe-Grillet y Butor- y, por otro lado, Rayuela de Julio Cortázar de 1963, que había introducido en el texto mismo de la novela, además de los principios de la dispersión y fragmentación textual, la teoría sobre la novela y sobre la lectura. El "Nouveau roman" era una muestra de una nueva visión de mundo expresada literariamente en una forma novedosa, con innovaciones en el manejo del "punto de vista", la descripción y la elección misma de los temas. Rayuela era el atrevimiento total contra lo preestablecido, lo estimado como canónico en literatura. Para los escritores de América Latina, Rayuela representó la señal de cambio en las estructuras literarias y la exhortación a la búsqueda de nuevos tópicos. Rayuela abrió los principios de producción de Macedonio Fernández para los escritores latinoamericanos, en cuanto que éste hace de la producción misma un tema para la ficción.

En Muerte por agua observamos un relato a tres voces, que se entrecruzan y se entretejen. El desarrollo del relato es lineal. El tiempo de la historia cubre unas cuantas horas, pero el tiempo del relato se caracteriza por la expansión de

la duración, pues sucesos que ocurren en fracción de segundos son narrados con cuidadosa detención, para poder transmitir el aburrimiento y la rutina en la vida de los tres actantes. El relato se escinde en fragmentos. Los que se ocupan de la lluvia y de la atmósfera de la ciudad van en letras cursivas, para establecer una distancia mayor entre éstos y los fragmentos de los monólogos entretnejidos de los actantes. La fragmentación de la realidad abordada en la estructura de este texto de Julieta Campos aproxima esta producción a la de Elizondo, que se caracteriza por la escisión en los diversos planos del texto. Muerte por agua muestra, sin embargo, atisbos de reorganización de esa realidad rota:

... porque sabe que al final, a última hora, se derrumbarán las paredes, se derrumbará un año y otro año, un día y otro día, y sonarán trompetas y desaparecerán todos los pedazos rotos, todas las cosas truncadas, todos los restos ... ¹⁴¹.

Esta opción queda clausurada en Farabeuf, al menos en el universo de lo narrado. En el campo de las presuposiciones y las conjeturas, la opción se cierra y se abre, es decir, permanece en la ambigüedad fundamental del relato.

La relación entre Farabeuf y Morirás lejos ¹⁴² es aún

¹⁴¹ Julieta Campos, op. cit., p. 129.

¹⁴² Contamos con un minucioso análisis de este texto y sus implicaciones ideológicas en Yvette Jiménez de Baéz, Diana Morán y Edith Negrín, op. cit., pp. 173-299.

más profunda e intrincada. El texto de Pacheco se compone también de fragmentos superpuestos en seis tratados y un apéndice, cada uno de ellos antecedido por un ideograma y un título. En el tiempo de la historia se opone un presente a una multitud de pasados. En la situación del presente se enfrentan dos entidades de la red actancial: un nazi refugiado en México, el doctor eme, y un hombre que lo aguarda fuera de su casa. Denomino a estos actantes como entidades, pues su identidad en el relato es puesta en duda y se convierten en objeto de las conjeturas del narrador que, a su vez, llega a transformarse en actante. Esta fluctuación de la identidad de los actantes la hemos analizado con detenimiento en Farabeuf.

Otro punto de cercana conexión entre ambos textos resulta la intertextualidad como generadora del movimiento textual. En Morirás lejos se suman y confunden múltiples textos y discursos: "los libros de Josefo, el Talmud, los libros de alquimia y de la Cábala, el Libro de los muertos; los relatos de Borges, Drácula de Stoker" 143.

Pero, sin duda, el elemento que nos hace afirmar la estrecha cercanía entre el texto de Pacheco y el de Elizondo consiste en las características de sus actantes: El doctor eme y el doctor Farabeuf. Ambos son cirujanos y ambos experimentan sobre el cuerpo humano para hacer aportaciones a la ciencia. En los dos

143 Ibid., p. 245.

actantes encontramos esa subordinación a los principios de la ciencia, despreciando la vida y el dolor del ser humano. Como Farabeuf es autor del Aspects y el Précis, asimismo el doctor eme posiblemente aspiraba a la redacción de "un tratado clásico de la vivisección humana y la metamorfosis de hombres y mujeres en simples organismos de dolor..." ¹⁴⁴. El doctor eme es también un amputador de miembros y por sus acciones criminales se ve sometido a un interrogatorio judicial ¹⁴⁵, a semejanza del Dr. Farabeuf. Además, el doctor eme traza "signos extraños" en el yeso de la pared, como lo hace el actante femenino en el vidrio de la ventana en Farabeuf. La actitud del narrador sobre la identidad de eme es de duda y de no identificación de su ser ¹⁴⁶.

Y para finalizar este breve parangón entre ambos textos, conviene mencionar que el metarrelato cumple una función importante en el desarrollo de Morirás lejos ¹⁴⁷, así como lo hace en Farabeuf. El libro incluye el procedimiento por el que es escrito dentro de su texto.

Las tres novelas: Farabeuf, Muerte por agua y Morirás lejos forman un ciclo que inicia en México una narrativa experimental y crítica de las formas tradicionales; después, la novela mexicana no podía ser la misma, tenía que incorporar esos

144 José Emilio Pacheco, op. cit., p. 80

145 Cf. Ibid., pp. 112-113.

146 Cf. Ibid., p. 131.

147 Véase, José Emilio Pacheco, op. cit., p. 66.

"cuerpos raros" y recomenzar su historia.

El análisis de la narrativa de Salvador Elizondo nos ha concedido una entrada a su visión de mundo, que puede resumirse en un concepto de la filosofía hindú; el adarsanajñana, que es la teoría del conocimiento de espejo. Elizondo elige como su espejo la escritura, que es el lugar donde se desdobla la realidad y se vuelve imprecisa. El espejo fracciona su mirada, por lo que su producción ofrece una fragmentación en todos los elementos de su narrativa. El tiempo se rompe y disgrega. El espacio se secciona. La identidad se destruye y escinde. La estructura textual se resuelve en una superposición de fragmentos, donde textos y discursos se conjugan para ser, a su vez, espejos para la escritura de Elizondo. Allí encuentra sus confirmaciones.

Elizondo mismo, desde sus inicios en la poesía, descubrió la potencialidad de ese principio:

El tiempo y el cadáver
se encontrarán en el espejo.

B I B L I O G R A F I A

A. Textos de Salvador Elizondo*Poesía:

- Poemas. Ed. del autor, México, 1960.
- * La grafostática u oda Eiffel (Poemas con grabados de C. Parra). México, 1978.
- * "Narciso", en Tornaviaje, 1 (1979), p. 2.
- * "La belle Hélène", Revista de la Universidad de México, 37, núm. 5 (1981), p. 11.

Narrativa:

- Farabeuf o La crónica de un instante. Joaquín Mortiz, México, 1965.
- Narda o el verano. Era, México, 1966.
- Salvador Elizondo. Empresas Ed., México, 1966.
- El hipogeo secreto. Joaquín Mortiz, México, 1968.
- El retrato de Zoe y otras mentiras. Joaquín Mortiz, México, 1969.
- Cuaderno de escritura. Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1969.
- El grafógrafo. Joaquín Mortiz, México, 1972.
- "El escriba", en Vida literaria, 1 (1973), p. 9.
- Antología personal. FCE, México, 1974 (Archivo, 17).
- "Anoche", en Vuelta, 1 (1976), pp. 15-17.
- Camera lucida. Joaquín Mortiz, México, 1983.

Artículos:

- * Lucino Visconti. México, 1963 (Cuadernos de cine, 11).
- * "Teatro dentro del teatro (Reseña a Peter Weiss, Marat-Sade)", en Revista de la Universidad de México, 20, núm. 7 (1966).
- * "Meditación sobre el silencio", en Revista de la Universidad de México, 20, núm. 7 (1966) p. 27.
- * "El erotismo experimental: Vlady (Carta a un amigo imaginario)", en La Cultura en México (Siempre), 312.(1968), pp. IX-X.
- * Las secciones A y B incluyen otros títulos además de los citados, con el fin de hacer una aportación bibliográfica. Se marca con un asterisco aquellas obras consultadas, pero no incluidas en este trabajo.

- * "Retórica del diablo", en Revista de la Universidad de México, 25, núm. 11 (1971), pp. 5-8.
- * "Muerte sin fin: Signo y significado", en Excélsior, 8 nov. de 1971, p. 27-A.
- * "Necesidad de preservar el español" en Excélsior, 20 mar. de 1972, p. 7-A.
- * "Taller de autocritica (El grafógrafo)", en Plural, 14 (1972), pp. 3-5.
- * "José Gorostiza: Apocatástasis y silencio", en Plural, 19 (1973).
- * Contextos. SEP-Setentas, México, 1973.
- * "Retorno a Sila. Un primer contacto con la obra brillante de Juan Rulfo", en La Revista, oct. de 1973, pp. 10-12.
- * "Texto legible y texto visible", en Artes Visuales, 6 (Texto y Textualidad), abr-jun, 1975, pp. 2-25.
- * "Klossowski y la tradición aforística (Reseña a La revocación del Edicto de Nantes)", en Plural, 49 (1975), p. 65 y s.
- * "Contextos. Autóctonos y metecos: Céline y Joyce", en Uno más uno, 16 ene. de 1979, p. 19.
- * "Sujeto, verbo y complemento", en La semana de Bellas Artes, 173 (1981), p. 2.

Teatro:

- * Miscast o Ha llegado la señora marquesa... (Comedia opaca en tres actos). Oásis, México, 1981.

Antología:

- * Museo poético (Antología de la poesía mexicana moderna). UNAM, México, 1974.

Traducción e introducción a:

- * Ernest Fenollosa/Ezra Pound, Los caracteres de la escritura china como medio poético, UAM, México, 1980 (Molinos de Viento, 1).
Esta traducción apareció por primera vez en Plural, 30 (1974) pp. 47-56.
- Georges Bataille, Madame Edwarda. Premiá ed., México, 1977.

B. Textos sobre Salvador Elizondo

- * Acosta, Marco Antonio, "Temas y subtemas: Salvador Elizondo en Antología personal", en El Nacional, 22 oct. de 1974, p. 15.
- * Agustín, José, "Entrevista grabada con Salvador Elizondo" en Diorama de la Cultura (Excélsior), 6 feb. de 1966, pp. 3-6.
- * Alis, René, "La siléptica empírica de Salvador Elizondo", en El Universal, 4 mar. de 1973, p. 16.
- Batis, Huberto, "Reseña a Farabeuf", en La Cultura en México (Siempre), 205 (1966), p. XV.
- _____, "Tortura y erotismo. Reseña a Farabeuf", en El Herald Cultural, 15 (1966), p. 14
- * Bermúdez, María Elvira, "Creaciones elevadas. El último libro de Elizondo", en Excélsior, 7 sept. de 1983, p. 1-C.
- * Campos, Julieta, "El otro lado del espejo", en Siempre, 856 (1969).
- Campos, Marco Antonio, "Salvador Elizondo: Lo que escribo sólo tiene valor textual", en Los escritores. Proceso, CISA, México, 1981, pp. 66-73.
- * Capetillo, Manuel, "Salvador Elizondo: El Libro puro", en El Nacional, 27 abr. de 1972.
- * _____, "Teoría y realización de una escritura (Sobre la escritura de Salvador Elizondo)", en Revista de la Universidad de México, 28, núm. 1 (1973), p. 38 y s.
- Carballo, Emmanuel, "Novela y cuento", en La Cultura en México (Siempre), 203 (1966), p. VI.
- _____, "Prólogo", a Salvador Elizondo (Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos). Empresas Ed., México, 1966, pp. 5-12.
- _____, "¿Quién es el autor de Farabeuf?", en La Cultura en México (Siempre), 214 (1966), p. IV.
- * Carvajal, Juan, "Tres entrevistas: Elizondo. Nada se puede instaurar en el mundo sin un reto", en La Cultura en México (Siempre), 214 (1966), pp. I-V.
- * Castellanos, Rosario, "Tendencias de la novelística contemporánea", en Revista de la Universidad de México, 20, núm. 7 (1966), p. 12.
- * Díaz de León, Raquel et.al. "Un autor en busca de "no lectores", en El Sol de México, 19 feb. de 1977, pp. 1-2-D.
- Durán, Manuel, "Salvador Elizondo", en Tríptico mexicano: Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Salvador Elizondo. SEP - Setentas, México, 1973, pp. 134-173.

- * Fouques, Bernard, "Farabeuf, entre l'anathème et l'anamorphose", en Bulletin Hispanique, 83 (1981), pp. 399-431.
- * García Flores, Margarita, "Diálogo/Elizondo: la novela del solipsismo", Entrevista en Hojas de Crítica. Suplemento de la Revista de la Universidad de México, 23, núm. 8 (1969), pp. 12-14.
- Glantz, Margo, Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1979. (CILL, 8).
- * Hurtado, Ma. Teresa Ponce de, "Salvador Elizondo y el libro puro", en El Sol de México, 15 mar. de 1972, secc. D.
- Inclendon, John, "Salvador Elizondo's Farabeuf. Remembering the future" y trad. del capítulo IX de Farabeuf al inglés, en Review, 29 (1981) N.Y., pp. 64-68.
- * Jara, René, "Farabeuf". Estrategias de la inscripción narrativa. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1982 (CILL, 15).
- Mc Murray, George R., "Salvador Elizondo's Farabeuf", en Hispania, 50 (1967), pp. 596-601. Este artículo tiene traducción al español como "Farabeuf, novela fenomenológica", en Hojas de Crítica, Suplemento de la Revista de la Universidad de México, 22, núm. 12 (1968) pp. 2-5.
- _____, "Current trends in the mexican novel", en Hispania, 51 (1968), pp. 533-534.
- * _____, "Salvador Elizondo's El Hipogeo Secreto and Wittgenstein's philosophy", en Hispania, 53 (1970), pp. 330-334.
- * Martínez, Humberto, "Salvador Elizondo en Contextos", en Revista de la Universidad de México, 28, núm. 2 (1973).
- Mata, Oscar, Apuntes sobre la novela "El Hipogeo Secreto", de Salvador Elizondo, UAM, México, 1980.
- Melo, Juan Vicente, "De la novela como experimento", en Revista de la Universidad de México, 20, núm. 6 (1966), p. 31.
- _____, "Dos obras maestras de la nueva literatura mexicana", en La Cultura en México (Siempre), 236 (1966), p. XX.
- * Mendoza, María Luisa, "Dos veces la verdad con Salvador Elizondo y la imaginación", en El Día, 13 oct. de 1963, p. 2.
- Michaélis, Pierre, "En Farabeuf", en Plural, 40 (1975), pp. 63-67.
- * Millán, Josefina, "Salvador Elizondo: No se puede rechazar un premio y a la vez hacerse publicidad con él", en Diorama de la Cultura (Excélsior), 19 ene. de 1975, p. 6.
- Novoa, Bruce, "Entrevista con Salvador Elizondo" en La Palabra y el Hombre, 16 (1975), pp. 51-58.
- * Nualart, Jaime, "Reseña a El Grafógrafo", en Los Universitarios, 18 (1974), p. 13.

- *Odio, Eunice, "Carta a Salvador Elizondo", en La vida literaria (Excélsior) 1, núm. 10-11 (1970), pp. 31-34.
- Paz, Octavio, "El signo y el garabato", en "El signo y el garabato". Joaquín Mortiz, México, 1973, pp. 200-206.
- *Piazza, Luis Guillermo, "Siete días. Visconti por Elizondo", en Diorama de la Cultura (Excélsior), 3 nov. de 1963, p. 7.
- *Poniatowska, Elena, "La locura y el futbol", en Novedades, 18 ago. de 1966.
- * _____, "Entrevista a Salvador Elizondo", en Plural, 45 (1975), pp. 28-35.
- *Reyes Razo, Miguel, "Intento siempre fallido de captar la realidad", en El Universal, 9 ene. de 1977, pp. 1-5.
- *Román, Alberto, "Narrativa de los sesentas/5: Elizondo, una escritura en el agua. La tentación del signo" en La Cultura en México (Siempre), 1. jul. 1981, pp. II-V.
- Rosas, Patricia y Lourdes Madrid, Las Torturas de la imaginación, Premiá ed., México, 1982.
- *Ruffinelli, Jorge, "Salvador Elizondo: Farabeuf y después", en El lugar de Rulfo y otros ensayos. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1980, pp. 155-169.
- *Sainz, Gustavo, "Temática, proyección y técnica en el arte renovado del cuento", en México en la Cultura (Novedades), 764 (1963), p. 3.
- Sarduy, Severo, "Del Yin al Yang", en Escrito sobre un cuerpo, Sudamericana, Buenos Aires, 1969, pp. 9-30.
- *de la Torre, Gerardo, "Retrato de Salvador Elizondo y sobre otras cuestiones", en Vida Universitaria, 28 dic. de 1969, p. 10.
- *Torres Fierro, Danubio, "Entrevista con Salvador Elizondo", en Diorama de la Cultura (Excélsior), 9 jun. de 1974, pp. 8-9.
- Xirau, Ramón, "Reseña a Farabeuf", en Diálogos, 10, núm. 4 (1966), pp. 43-44.
- Zaid, Gabriel, "Sobre el realismo de Farabeuf", en Revista de Bellas Artes, 7 (1966), pp. 103-104.

C. Teoría y otros textos

- Althusser, Louis, Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.
- Bachelard, Gaston, La dialectique de la durée. Universitaires de France, Paris, 1972.
- La poética del espacio. F.C.E., México, 1965.
- Báez, Yvette Jiménez de, Diana Morán y Edith Negrín, Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco. El Colegio de México, México, 1979.
- Barthes, Roland, El placer del texto. Siglo XXI, Buenos Aires, 1974.
- Bataille, Georges, Breve historia del erotismo. Caldén, Buenos Aires, 1976.
- El erotismo. Sur, Buenos Aires, 1960.
- La experiencia interior. Taurus, Madrid, 1972.
- La littérature et le mal. Gallimard, Paris, 1957.
- Madame Edwarda. Trad. y pról. de Salvador Elizondo. Premiá, México, 1977.
- Baudelaire, Charles, El spleen de París. Trad. de E. Olcina Aya. Fontamara, Barcelona, 1979.
- Baudrillard, Jean, Crítica de la economía política del signo. Siglo XXI, México, 1974.
- El sistema de los objetos. Siglo XXI, México, 1969.
- Bergson, Henri, La evolución creadora, en Obras escogidas. Aguilar, México, 1963.
- El pensamiento y lo moviente. La Pléyade, Buenos Aires, 1972.
- Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Alianza Editorial, Madrid, 1977.
- Bertrand, Pierre, El olvido. Revolución o muerte de la historia. Trad. de Tununa Mercado. Siglo XXI, México, 1977.

- Bioy Casares, Adolfo, La invención de Morel. Emecé, Buenos Aires, 1953.
- Blanchot, Maurice, El diálogo inconcluso. Monte Ávila, Caracas, 1970.
- El espacio literario. Paidós, Buenos Aires, 1969.
- La ausencia del libro; Nietzsche y la escritura fragmentaria.
Caldén, Buenos Aires, 1973.
- Bloch-Michel, Jean, La «Nueva novela». Trad. de G. Torrente Ballester.
Guadarrama, Madrid, 1967.
- Borges, J. L. et al. (eds.), Antología de la literatura fantástica. Sudame-
ricana, Buenos Aires, 1967.
- Borges, Jorge Luis, Ficciones. Emecé, Buenos Aires, 1968.
- Obras completas. Emecé, Buenos Aires, 1974.
- Butor, Michel, Sobre Literatura II. Seix Barral, Barcelona, 1967.
- Campos, Julieta, Muerte por agua. F.C.E., México, 1965.
- Catalogue général de livres imprimés de la Bibliothèque National, t. 49
(1912), Paris, pp. 795-797.
- Chesneaux, Jean, Movimientos campesinos en China (1840-1949). Siglo XXI,
México, 1978.
- Dällenbach, Lucien, "Intertexte et autotexte", en Poétique, 27 (1976),
pp. 282-296.
- Deleuze, Gilles, Nietzsche y la filosofía. Anagrama, Barcelona, 1971.
- Presentación de Sacher-Masoch. Taurus, Madrid, 1974.
- y Félix Guattari, Rizoma (Introducción al Antiedipo). Trad. de
C. Casillas y V. Navarro. Pretextos, Valencia, 1977.
- Douglas, Alfred, I Ching; cómo consultar el I Ching. Bruguera, Barcelona,
1971.
- Ducrot, Oswald, y Tzvetan Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias
del lenguaje. Siglo XXI, Buenos Aires, 1974.

- Freedle, Roy O. (eds.), Discourse production and comprehension. Ablex, New Jersey, 1977. (Discourse processes: Advances in research and theory, 1).
- Foucault, Michel, Las palabras y las cosas. Siglo XXI, México, 1978.
- Vigilar y castigar. Siglo XXI, México, 1976.
- García Gutiérrez, Georgina, Los disfraces. La obra mestiza de Carlos Fuentes. El Colegio de México, México, 1981.
- Gili Gaya, Samuel, Curso superior de sintaxis española. Bibliograf, Barcelona, 1973.
- Gramsci, Antonio, La formación de los intelectuales. Grijalbo, México, 1967.
- Cultura y literatura. Península, Madrid, 1967.
- Greimas, A. J., Semántica estructural. Gredos, Madrid, 1973.
- Guespin, Louis, "Tipología del discurso político", en El discurso político. Ed. M. Monteforte Toledo. UNAM-Nueva Imagen, México, 1980, pp. 43-64.
- Homero, La Odisea. Porrúa, México, 1960.
- The I Ching. Trad. y pról. de James Legge. Dover, New York, 1963.
- Jenny, Laurent, "La stratégie de la forme", en Poétique, 27 (1976), pp. 257-287.
- Kerkhoff, Manfred, "El tiempo sagrado", en Diálogos, P.R., 35 (1980), pp. 37-59.
- Klossowski, Pierre, La revocación del Edicto de Nantes. Trad. de M. Albán y J. García Ponce. Era, México, 1975.
- Kristeva, Julia, La révolution du langage poétique, Seuil, Paris, 1974.
- El texto de la novela. Lumen, Barcelona, 1974.
- Los Presocráticos: Jenófanes, Parménides, Empédocles, Refranero clásico griego, Heráclito, Alcmeón, Zenón, Meliso, Filolao, Anaxágoras, Diógenes de Apolonia, Leucipo, Metrodoro de Kío, Demócrito. Ed. y trad. de Juan David García Bacca. 3^a reimpr. F.C.E., México, 1982. [1^a ed. El Colegio de México, 1944].

- Marx, Karl, China, ¿fósil viviente o trasmisor revolucionario? Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 1975. (Serie estudios, 44).
- y F. Engels, La ideología alemana. Trad. de W. Roces. Ed. de Cultura Popular, México, 1974.
- Moles, Abraham A. et al., Los objetos. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1971. (Comunicaciones, 13).
- Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Historia general de México IV. El Colegio de México, México, 1976, pp. 303-476.
- Murphy, Joseph, Secretos del Yi-Ching. Editorial Diana, México, 1974.
- Netzer, Klaus, Der Leser des Nouveau Roman. Athenäum, Frankfurt/M., 1970.
- Pacheco, José Emilio, Morirás lejos. Joaquín Mortiz, México, 1967.
- Paley Francescato, Martha, "Onda y desonda: narradores jóvenes mexicanos", en Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 2 (1977-78), pp. 296-302.
- Parain, Brice (ed.), Historia de la filosofía: el pensamiento prefilosófico y oriental. Siglo XXI, México, 1978.
- Paz, Octavio, Conjunciones y disyunciones. Cuadernos Joaquín Mortiz, México, 1969.
- Pospelov, G. N., "Literatura y sociedad", en Sociología de la creación literaria. Nueva Visión, Buenos Aires, 1971, pp. 73-96.
- Pouillon, Jean, Tiempo y novela. Paidós, Buenos Aires, 1970.
- Robbe-Grillet, Alain, La celosía. Seix Barral, Barcelona, 1957.
- El año pasado en Marienbad. Seix Barral, Barcelona, 1962.
- Por una novela nueva. Trad. de Caridad Martínez, Seix Barral, Barcelona, 1965.
- Roca-Pons, J., Introducción a la gramática. Pról. de A. M. Badia Margarit. Teide, Barcelona, 1974.

- Sacher-Masoch, Leopold von, La venus de las pisies. Alianza, Madrid, 1973.
- Schmidt, Siegfried J., Teoría del texto. Cátedra, Madrid, 1978.
- "Shangay Mercury" The boxer rising: A history of the boxer trouble in China.
Paragon, New York, 1967.
- Shelley, Mary Wollstonecraft de, Frankestein [1818]. Juan Pablos, México, 1971.
- Stevenson, Robert Louis, El extraño caso del Dr. Jekyll and Mr. Hyde [1886].
Fontamara, Barcelona, 1980.
- Stewart, Susan, "The epistemology of the horror story", en Journal of American Folklore, 95 (1982), pp. 33-50.
- Todorov, Tzvetan, "Las categorías del relato literario", en Análisis estructural del relato. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.
- Literatura y significación. Planeta, Barcelona, 1972.
- Poétique de la prose. Seuil, Paris, 1971.
- Van Dijk, Teun A., Estructuras y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso. Siglo XXI, México, 1980.
- Waley, Arthur, El camino y su poder. El Tao te Ching y su lugar en el pensamiento chino. Kier, Buenos Aires, 1979.