

Farabeuf de Salvador Elizondo, publicado por primera vez en 1965, es una de las obras más singulares de la narrativa mexicana y un referente ineludible en la figuración de nuestro edificio literario actual. *La escritura en el espejo*, de Elba Sánchez Rolón indaga, así, no sólo en los aspectos más significativos de la escritura de Elizondo sino en gran parte de nuestra literatura contemporánea. Acompañada por un riguroso aparato teórico que le permite transitar por la laberíntica construcción de *Farabeuf*, la autora fundamenta su lectura de esta obra en la figura del espejo concebido, más que como canal para el tránsito de información, como constructor de realidades múltiples. Sánchez Rolón analiza e interpreta las manifestaciones y funciones de los espejos como estructura y motivo en la novela, así como sus implicaciones metaficcionales y los procesos de fragmentación y multiplicación de las nociones de sujeto y mundo. “La escritura de *Farabeuf* —escribe Sánchez Rolón— puede plantearse como una construcción especular, donde la actualización de las potencias lúdicas, fantásticas y reflexivas del espejo refuerzan la densidad semántica del discurso y modulan sus movimientos y transformaciones. En este juego, atravesar el espejo corresponde a entrar en ese *otro mundo* de lo literario que habla Elizondo, pero al mismo tiempo soportar la escritura en la superficie azogada donde el decir mismo se multiplica en su vacío”. *La escritura en el espejo* nos incita a trasponer esa puerta-espejo de la escritura elizondiana que, mediante este ejercicio crítico ejemplar, queda entreabierta a la mirada del lector.

La escritura en el espejo:
Farabeuf de Salvador Elizondo

P L I E G O L I T E R A T U R A

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO • MÉXICO

ELBA SÁNCHEZ ROLÓN

*La escritura en el espejo:
Farabeuf de Salvador Elizondo*



Universidad
de Guanajuato



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

Queda prohibida la reproducción o transmisión total o parcial de esta obra y sus características, bajo cualquiera de sus formas, electrónica o mecánica, sin el consentimiento previo y por escrito del editor.

La escritura en el espejo: Farabeuf de Salvador Elizondo
Primera edición electrónica, 2019

D.R. © Universidad de Guanajuato
Lascuráin de Retana núm. 5, C.P. 36000
Guanajuato, Gto., México

Programa Editorial Universitario
Mesón de San Antonio, Alonso núm. 12,
Centro, Guanajuato, Gto., C.P. 36000
editorial@ugto.mx

Facultad de Filosofía y Letras
Ex Convento de Valenciana s/n, C.P. 36240
Valenciana, Gto., México

Diseño y formación: Jorge Alberto León Soto
Diseño de forros: Ma. Adriana Chagoyán Silva
Ilustración de forros: Javier Durán
Corrección: A. J. Aragón
Edición digital: Jorge Alberto León Soto

ISBN PDF: 978-607-441-640-4

Impreso y hecho en México

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: ESCRIBIR SOBRE EL ESPEJO	11
I. EXPERIENCIA ESPECULAR Y ESCRITURA	19
La fascinación y los peligros del espejo	19
La escritura narcisista	29
Fragmentación, duplicación y analogía	39
El ideograma y la cifra de la escritura	47
El principio de montaje	56
II. LOS ECOS DE LA IMAGEN	61
Polifonía y multiplicación del punto de vista	61
La fotografía: erotismo y violencia	72
La imagen del tiempo	77
La inminencia: distorsión temporal y frontera espacial	86
III. EL TERROR DE LOS ESPEJOS	93
Espacios especulares y puesta en escena	94
La pintura: simetría inversa y alegoría	99
La multiplicación de la identidad	108
IV. LA REFLEXIÓN DE LA ESCRITURA	115
Percepción, memoria y escritura	115
Identidad y solipsismo	122
El espejo en el espejo: autorreflexión	130
EPÍLOGO: CÁMARA ESPECULAR	137
BIBLIOGRAFÍA	145

*...mirarse en un espejo es afrontar
al ser y su función.*

Paul Valéry

INTRODUCCIÓN: ESCRIBIR SOBRE EL ESPEJO

TRANSITAR POR EL ESPACIO DE LA imaginación especular puede ser tan fascinante como aterrador por su capacidad para conducirnos al vacío, a la visión del verdadero rostro, a premoniciones, mundos alternos, multiplicaciones infinitas y siluetas oníricas de gran magnitud semántica porque ponen sobre la mesa los parámetros de unidad y certeza. La invención del espejo responde al deseo humano de verse a sí mismo, la necesidad insaciable de autoconocimiento; sin embargo, la fiabilidad de la imagen especular puede verse diluida o negada ante espejos deformantes o composiciones complejas de encuadre y montaje.

Los espejos y sus posibilidades de reproducción, duplicación y deformación han producido en todas las épocas una atracción irresistible para la ciencia, la filosofía y, especialmente, para el arte; hasta convertirse en un tópico literario tradicional. Jacques Lacan, desde una perspectiva psicoanalítica, sitúa el estadio del espejo como el inicio de la experiencia simbólica: “esta forma sitúa la instancia del *yo*, aun desde antes de su determinación social, en una línea de ficción” (1990: 87); y establece así, sin ser su objetivo central, una relación entre la experiencia especular primera y los discursos simbólicos y artísticos.

Los espejos de la antigüedad eran considerados ventanas hacia el futuro, hacia la visión del alma o el verdadero rostro de los seres. En el romanticismo —principalmente el alemán, con Hoffmann y Jean Paul Richter—, los espejos duplican y se convierten en puertas a mundos paralelos o instrumentos de óptica capaces de alargar la visión (Milner, 1990; Herrera, 1997). La literatura fantástica de los siglos XVIII y XIX está llena de espejos, debido, principalmente, a que el relato fantástico, entendido como confrontación de mundos, ha visto en el espejo un instrumento privilegiado.

Para Salvador Elizondo, en Occidente “todo arranca de la invención del espejo” (1992: 23), considera que la historia de sus ideas y lo que llama su

historia espiritual están ligadas a la noción de absoluto que surge con la invención helénica, particularmente platónica, del espejo, y su posterior recuperación medieval dentro de la tradición judeocristiana. Este espejo medieval ubicado entre el mundo y lo absoluto es, para este autor, uno de los paradigmas de Occidente, así como un motivo del fantástico literario. Sin embargo, como afirma Rolando J. Romero, “la obra de Elizondo, más que un intento de comunicarse con Dios [o con el absoluto] representa un desafío, la torre de Babel es su metáfora” (1990: 417). La narrativa de Elizondo constituye una galería de espejos con diversas funciones; *Farabeuf* está construida como una fragmentación del espacio textual, como un desgarramiento de la escritura y una búsqueda de la identidad, por medio de la memoria, las analogías y los reflejos. La generalización que hace Elizondo de la importancia del espejo en Occidente puede ser cuestionable a otras luces, pero pone en evidencia el papel fundamental que el autor le confiere como un paradigma de conocimiento y aprehensión del mundo. Es Elizondo quien ve a Occidente a través de un espejo, y mediante la revisión de su narrativa y ensayos es posible confirmar esta postura: una revaloración de los signos y una propuesta acerca de los alcances de la representación como obsesiones de lo humano. El autor señala esta fijación por los espejos no sólo como una obsesión, también como un compromiso: “estoy comprometido, más comprometido, con la mirada que me mira en el espejo que con el esplendor del cielo” (2000a: 35); y menciona tener en su cuarto de trabajo, frente a su escritorio, un “espejo manchado” (2000a: 77), similar al que observa el protagonista del texto breve “El escriba”.

La búsqueda literaria de Elizondo admite ubicarse en la concreción por medio de la escritura de espacios interiores, así lo afirma en su *Autobiografía*: “a partir del momento en que no dudé del carácter perecedero de todos nuestros sentimientos el mundo exterior de la realidad se fue desdibujando lentamente y empezó a tomar forma otro mundo, quizá desmesuradamente limitado, pero infinitamente más aprehensible” (2000a: 28). Adolfo Castañón ubica la obra de Elizondo en la llamada “generación de medio siglo”, y considera que una característica común a todos estos autores es su desdén por la realidad concreta:

Salvador Elizondo pertenece, junto a Juan García Ponce, Inés Arredondo, José de la Colina, Jorge Ibargüengoitia, Sergio Pitol, José Emilio Pacheco, Carlos Valdés y Alejandro Rossi, a una generación mexicana de narradores eminentemente atenta al trabajo de la vida interior para el cual el realismo y el naturalismo literarios son objeto de una espontánea sospecha. (1993: 143)

Elizondo, como otros narradores de esta generación, abandona tajantemente el realismo rural mexicano, las narraciones sobre acontecimientos concretos y la búsqueda de certezas en el exterior; así, la percepción del mundo se convierte en un medio de conocimiento, en su obsesión. La mirada sobre el espejo —ya sea el de Blancanieves o el de Fausto— se combina con la experiencia poética y abre un espacio sensible de recorridos visuales-escriturales que elevan al hombre a su más alta condición, la de poeta:

El descubrimiento de aquella visión, surgida ante los ojos como la de Gretchen ante los de Fausto en el espejo de Mefistófeles, abrió como un resquicio que hasta entonces había permanecido impenetrado y de esa comisura abierta en el meollo más sensible de mi soledad brotaron las primeras palabras que tuvieron un sentido para mí: las del poema. (2000a: 32)

Elizondo afirma que el poema es travesía y puerto, como el amor por una mujer; es un impulso vital que conduce al delirio y a terrenos donde la razón no tiene nada que decir. La poesía¹ representa una posibilidad de eternización momentánea concretada por medio del lenguaje en imágenes del instante (2000a: 34-35); por esto, el escritor puede compararse con un fotógrafo, pero un fotógrafo de la realidad mental, que busca en ella la única verdad posible.

Elizondo afirma en alguna ocasión que “La belleza es necesariamente obsesiva”, y añade que “Sólo lo que es irracional —lo que es inanalizable por los sentidos, pero que tiene cualidades sensibles— puede ser obsesivo” (2000b: 67 y 112). Su narrativa está compuesta de obsesiones que circulan

¹ Entendida en este libro como el sentimiento poético que inspira toda literatura.

por los textos a manera de recurrencias o nexos *intratextuales*² fundados en procedimientos de repetición y transformación, como si los textos estuvieran viéndose constantemente en un espejo deformante. Los sueños, el delirio y las experiencias especulares se ubican en el centro de su concepto de belleza: “La belleza es lo que, encontrado en la vigilia, emite una sensación semejante a aquella que nos hace conscientes de la realidad que contienen los sueños” (2000b: 135). Un ejemplo claro de esta búsqueda y transformación especular de la escritura es “Mnemosreptos”, donde la *metaficción* —comentarios explícitos de un autor— va confrontando al texto consigo mismo y produciendo modificaciones no temporales. Elizondo afirma que le obsesiona el espejo como objeto simbólico, capaz de deformar y confrontar al sujeto con el mundo. También lo relaciona, en algún momento, con otra de sus obsesiones: la fotografía, que puede funcionar como reflejo y espacio de búsqueda de la identidad, en *Farabeuf* o “Narda y el verano”, por ejemplo. En una entrevista explica esta obsesión por los espejos y su presencia con diversos matices en toda su obra:

en *Farabeuf* es a la vez una referencia especial muy importante así como un signo de cualquier condición solipsística en la que pudieran estar inscritos los personajes o el autor del libro, con este último carácter se menciona en *El hipogeo secreto* también. Pero la presencia verbal del espejo creo yo no tiene tanta importancia como el significado que ese “signo” significa. Por ejemplo *Farabeuf* está construido sobre un eje, el espejo, en torno al que giran dos entidades polares o dialécticas: oriente y occidente, con todos los adminículos culturales o formales que esos dos términos comportan en el sentido de que hay un personaje que en determinadas situaciones se comporta de acuerdo a las “formas” de occidente y en otras es un oriental. Ahora bien, en términos generales, el espejo es la frontera entre dos ámbitos. En *Farabeuf* entre oriente y occidente Todo espejo es una puerta y lo que importa no es el espejo en sí, sino la idea especular en la que se sustenta la estructura. (Glantz, 1979: 32-33)

²José Enrique Martínez Fernández define, a partir de la revisión de otros autores, el término *intratextualidad* como “el proceso intertextual [que] opera sobre textos del mismo autor” (2001: 151).

La función del espejo en cada texto de Elizondo es diversa a pesar de que se funda en unas cuantas líneas obsesivas no autónomas: el umbral al espacio de lo fantástico, a la violencia de la identidad y a la *metaficción*; la duplicación y la fragmentación de espacios, identidades y escritura; y el espejo como prótesis *autorreflexiva* donde los sujetos y la escritura se miran a sí mismos y lo que normalmente estaría fuera de su campo de visión.

El análisis de los elementos especulares en *Farabeuf* presenta diversas posibilidades que conducen, como he señalado, a la reflexión sobre la literatura misma, pero logran ir más allá, hasta llegar al cuestionamiento de la realidad externa o ruptura entre lo reflejado y el reflejo. Por eso, es posible afirmar que la utilización de las posibilidades narrativas del espejo en la obra de Elizondo alcanza su más acabada expresión en *Farabeuf*, donde la experiencia especular se sitúa en todos los niveles del texto: los personajes se duplican cuestionando su identidad y existencia, incluso llegan a “atravesar” el espejo; el discurso se fragmenta y se repite con reminiscencias especulares; la fotografía se convierte en una especie de “espejo”, donde los personajes se ven reflejados; el espejo aparece en la *espacialización* del discurso frente a una puerta y un cuadro; finalmente, en el capítulo VI se describe una representación llevada a cabo por el Dr. Farabeuf, denominada *Teatro Instantáneo*, donde los espejos abisman la escena al infinito. La experiencia visual de la novela traspasa la fotografía y se sitúa también en el discurso, construido en forma de un *clatro* o un *teatro catóptrico*: somos los espectadores de la representación dramática de un instante duplicado especularmente al infinito.

Acerca del autor, puede decirse que nació en el Distrito Federal, el 19 de diciembre de 1932, pero pasó gran parte de su infancia y adolescencia en Alemania y Estados Unidos. Su interés por la fotografía, el cine y la pintura son anteriores a su obra literaria. En su juventud, combinó sus estudios de artes plásticas con los de letras inglesas. Sus cuentos y artículos han aparecido en diversas revistas nacionales e internacionales, entre las que puede destacarse *Vuelta*. Recibió el Premio Xavier Villaurrutia en 1965 y el Premio Nacional de Letras en 1990. Fue miembro emérito del Sistema Nacional de Creadores (SNCA), y publicó diversos libros de cuentos y relatos, un libro de poemas y dos novelas: *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) y *El hipogeo secreto* (1967); en el género autobiográfico, en 1966 aparece

Autobiografía precoz, y en 1988, *Elsinore*; murió el 29 de marzo de 2006 en la Ciudad de México.

Su primera novela, *Farabeuf*, ha representado un reto muy atractivo para la crítica desde su publicación. La complejidad y densidad del discurso ha permitido la concreción de muy diversos recorridos de lectura, entre los que destacan: la propuesta de Bataille sobre el erotismo y la violencia, como ejemplos pueden nombrarse los trabajos de Manuel Durán y Dermot F. Curley, aunque no es la única perspectiva que abordan; la presencia de la cultura china, especialmente del *I Ching*, abordaje de los trabajos de Joung Kwon Tae y Rolando J. Romero; las técnicas cinematográficas de montaje, analizadas con detalle por Adriana María de Teresa Ochoa; la reflexión sobre el carácter silente y teatral, tratado en una ponencia por Raymundo Mier; y el protagonismo de la escritura y la fragmentación, además del carácter visual de la escritura, analizado por René Jara y común a toda la crítica sobre la novela. Habría que añadir las reflexiones sobre el tiempo y la fotografía, presentes también en los análisis de todos estos autores.

A partir de estas líneas principales, se desprenden otras reflexiones sobre el carácter alegórico de varios elementos del discurso y la función del espejo como símbolo central:

quizá el símbolo fundamental —dejando aparte el castillo de arena en la playa, la estrella de mar, los cuchillos como símbolo de la agresividad masculina, de la posesión, del amor-muerte— es el espejo. En todas las escenas que se desarrollan en “3, rue de l’Odeon”, el espejo aparece con insistencia. Casi siempre es el centro de las miradas de la mujer; al reflejar los cambios en la luz, el movimiento, el desplazamiento de los ángulos de visión y las perspectivas, el espejo se convierte poco a poco en símbolo de nuestra inestabilidad psíquica, nuestra falta de identidad, del carácter pasajero e inestable de la conciencia humana. (Durán, 1973: 160)

Sin embargo, a pesar de la importancia de este elemento destacado por la crítica, no se había realizado, hasta donde tengo conocimiento, un estudio monográfico y extenso que lo abordara directamente con todas sus implicaciones, relacionándolo principalmente con la escritura. Así, este trabajo se funda en dos de las más recurrentes obsesiones elizondianas: el espejo y la escritura; ante los cuales, es necesario establecer algunos límites a los sen-

deros de lecturas posibles. Dichos límites pueden construirse con base en las siguientes preguntas: ¿Cuáles son las implicaciones *metaficciones* de la presencia del espejo como estructura en *Farabeuf*? En este sentido, ¿qué relación hay entre la fragmentación del espacio, la importancia de los elementos visuales y la *metaficción* con la *nouveau roman*? ¿Cómo funcionan e interactúan los diversos elementos visuales como son la fotografía, el cuadro, el ideograma y el espejo mismo? Respecto al espejo, ¿qué otras manifestaciones se dan en la novela? ¿Hasta qué grado llega la duplicación o multiplicación de las identidades de personajes, situaciones y espacios?

A partir de esta fragmentación y actualización de estrategias discursivas y motivos, ¿de qué forma cuestiona *Farabeuf* la realidad exterior y cómo funciona la reconstrucción de la memoria? El objetivo general es analizar e interpretar las manifestaciones y funciones de los espejos como estructura y motivo en la novela, así como sus implicaciones *metaficciones* y los procesos de *fragmentación* y *multiplicación* de las nociones de sujeto y mundo.

El primer capítulo representa un recorrido por la fascinación que los espejos han producido en diversas épocas; su relación con la escritura de *Farabeuf*; el planteamiento de los procesos de *fragmentación*, *duplicación* y *analogías*; el carácter cifrado de la escritura y su relación con el ideograma y el *I Ching*; y la comparación de la estructura de la novela con el principio de montaje de Sergei Eisenstein. Representa, por lo tanto, un primer acercamiento a la problemática de la fragmentación textual y las principales características de la escritura desmembrada, autorreferencial y enigmática de *Farabeuf*.

En el segundo capítulo se analizan los procedimientos de *fragmentación* y *multiplicación* de las voces productoras del relato, los puntos de vista, el tiempo y la fotografía; para, en el tercer capítulo, abordar la simetría inversa de la pintura alegórica de Tiziano, y la *multiplicación* de la identidad y los espacios a partir de la experiencia especular. Finalmente, el último capítulo representa una reflexión acerca de los puntos tratados anteriormente y sus implicaciones en los conceptos de realidad y escritura dentro de la novela.

Considero, además, que antes de iniciar la investigación es un deber resaltar su carácter conjetural. Umberto Eco señala en sus trabajos dedicados a la interpretación y la lectura, que toda afirmación o interpretación de un discurso literario no rebasa los límites de la conjetura; en este sentido, com-

para el discurso narrativo literario con un bosque, donde, como en el jardín de Borges, las “sendas se bifurcan”. Dentro de esta idea, expongo en diversos momentos del recorrido de análisis diversas perspectivas o *senderos* recorridos por otros críticos.

La incursión en las obsesiones de Elizondo por el espejo y la escritura, se antoja también una experiencia prismática, especular, debido a la confrontación de diversos niveles. La mirada sobre este espejo deberá, entonces, salvar los obstáculos del pensamiento fragmentario y la multiplicación infinita del mundo, y constituir una verdadera *reflexión* sobre las formulaciones laberínticas de esta experiencia.

I. EXPERIENCIA ESPECULAR Y ESCRITURA

EL PRIMER RECORRIDO DE LECTURA de un texto literario implica la concreción y explicación de ciertas premisas y conceptos básicos que describan las principales líneas sobre las cuales se erige el relato y la interpretación. La complejidad de las estructuras discursivas de la obra de Salvador Elizondo y, específicamente, de *Farabeuf* ha dado pie a múltiples interpretaciones desde los ángulos más diversos. El erotismo sádico, la búsqueda y polaridad establecida por el *I Ching* y el desmembramiento del cuerpo textual han sido algunas de las perspectivas de análisis más exploradas. Es necesario, entonces, tener en cuenta, para que este recorrido crítico siga con pasos firmes, las aportaciones críticas previas y la descripción de ciertas líneas preliminares al análisis de la fragmentación y multiplicación especular.

En este sentido, considero que la exposición de las características de la experiencia especular en un sentido general; el establecimiento de una escritura autorreferencial y narcisista; la definición de los procesos de fragmentación y multiplicación; la exhibición de un universo densamente analógico y alegórico; su carácter cifrado y su estructura polarizada constituyen un primer paso para el estudio de estos aspectos en los diversos niveles textuales. Finalmente, en esta aventura crítica, tal vez el lector se dará cuenta cómo todas las afirmaciones se complementan y apuntan a lineamientos comunes, los cuales serán retomados para su análisis en los diferentes niveles textuales en el siguiente capítulo.

LA FASCINACIÓN Y LOS PELIGROS DEL ESPEJO

Una definición inicial o común de espejo podría ser la siguiente: superficie regular capaz de reflejar la luz que se proyecta hacia ella y producir, por este medio, una imagen de los objetos que tiene frente a sí. Umberto Eco afirma

que los espejos son canales que permiten el paso de información (1988: 19); la imagen especular es *asemiósica*, es umbral para los signos, pero no es un signo en sí, porque no es interpretable y depende de la presencia de un objeto (1988: 28). El espejo-canal se funda en un principio de fidelidad, porque no implica una “traducción” de los objetos. De esta manera, los espejos permiten el paso de información de signos, y la fascinación y los peligros se desatan cuando se modifica el nivel de fidelidad o deformación con que se reproducen dichos signos.

Actualmente, existen espejos de variadas formas y con funciones diversas. Los espejos, principalmente fabricados de cristal, inundan las calles, centros comerciales y casas. Pero antes de los actuales espejos de cristal —producto de las primeras vidrierías venecianas en los siglos XII y XIII— existían ya en las antiguas civilizaciones mediterráneas espejos de metal pulido, fabricados con aleaciones de estaño y cobre, cuya invención se atribuía al dios griego del fuego y la forja: Hefesto. La fabricación y popularización de los espejos ornamentales y de uso personal deberá pasar por grandes problemas técnicos y someterse a fuertes presiones de intereses entre las naciones, debidas, principalmente a la ambición que ostentaban Italia y Francia por el monopolio de tan lucrativa empresa. Una de las piezas monumentales ejemplo de la fascinación que invadía a Francia y a toda Europa en el siglo XVII es, sin duda, el Palacio de Versalles y su Galería de Espejos, inaugurada en 1685 (aunque se había abierto al público desde 1682): los espejos colocados a manera de ventanas falsas dan a la Galería una apariencia de vacío, aumentan su extensión y producen el efecto de infinito. Una construcción insólita para la época, si tenemos en cuenta que la industria manufacturera de espejos en Francia tenía apenas dos décadas de haber dado sus primeros frutos: “El primer espejo sin defectos sale de la Manufactura el 22 de febrero de 1666” (Melchoir-Bonnet, 1996: 54).³

³ Puede señalarse, en este sentido, que la impresionante disposición de los espejos en Versalles es aprovechada por el director francés Alain Resnais, en su película *El año pasado en Marienbad*, con guión de Alain Robbe-Grillet, donde la fragmentación del espacio y la narración forman parte de una estética particular del siglo XX, la *nouveau roman*, que tiene importantes representantes dentro de la literatura, entre ellos, el mismo Robbe-Grillet,

Paralelo al desarrollo técnico en la fabricación de espejos, la imaginación y el arte se van enriqueciendo de sus posibilidades lúdicas: un objeto prodigioso e inquietante ha pasado a formar parte de la vida cotidiana e imaginaria de la humanidad. En la Antigüedad, la filosofía platónica tiene fuertes raíces en la relación entre las imágenes y su reflejo, entre el mundo material y aparente y el *mundo de las ideas*. Cabe reiterar que se trata de una experiencia visual, donde el tacto y el olfato quedan excluidos. La importancia de la mirada dentro de los procesos de conocimiento es resaltada por Aristóteles; para él, la vista modifica lo observado al producir una acción sobre los objetos del mundo. Dentro del pensamiento helénico, el mito de Narciso representa otra vertiente de la imaginación especular: la existencia del doble o del alma que toma forma y muestra los peligros de la apariencia. La autocomplacencia de la mirada y su carácter suicida son algunos de los elementos del mito.

Los espejos en la Antigüedad comúnmente servían como oráculos, subsistiendo la dualidad apariencia-revelación. Al parecer, el espejo se encuentra siempre relacionado, de diferentes maneras, con el conocimiento. Las formas de conocimiento atribuidas a la experiencia especular han sufrido transformaciones, de acuerdo a los paradigmas de pensamiento predominantes en cada época; en este sentido, Melchoir-Bonnet habla de varios tipos de espejos: espejo de revelación (catoptromancia); espejo introspectivo (autoconocimiento); espejo de sabiduría (conocimiento analógico de Dios), similar a los libros-espejo o espejos de la naturaleza o de la historia; ojo-espejo, característico del humanismo (admiración y desconfianza por la *autoscopia*); el espejo como metáfora de la imaginación en el Renacimiento; los espejos desmitificados de los experimentos de óptica del siglo XVII; espejos morales que permitían la identificación social por medio de la apariencia y la “cortesía”; etcétera (1996). Esta rápida enumeración permite exponer las múltiples posibilidades que surgen a partir de la relación entre conocimiento y espejo.

Marguerite Duras y Michel Butor; en México, es posible encontrar construcciones similares en Julieta Campos y Salvador Elizondo. En particular, esta película de Resnais parece tener recurrentes relaciones intertextuales con la primera novela de Elizondo: *Farabeuf*.

No hay que olvidar tampoco los espejos de las galerías de ilusionistas, muy populares en el siglo XVIII. Max Milner ubica su antecedente en la *linterna mágica* descrita por Athanasius Kircher en su *Ars magna lucis et umbrae* (1646), donde se incluye una descripción de diversos dispositivos ópticos y juegos de espejos. Casi un siglo después, Pieter van Muschenbroek en sus *Physicae experimentales* (1729) logra dar la ilusión de movimiento superponiendo dos placas (Milner, 1990: 14-15), bajo el principio básico de montaje. Estos experimentos ópticos están relacionados con aquellos que dan origen a la fotografía en 1822 con Nicéphore Niépce —y posteriormente al cine—, cuyo antecedente se remonta también a las descripciones de la *cámara obscura* en los cuadernos de Leonardo da Vinci (Elizondo, 2001: 126).

En 1763 en Lieja (Bélgica), Etienne Gaspard Robert o Robertson lleva los conocimientos de óptica al ámbito del espectáculo, dando origen a la *fantasmagoría*, teatro de sombras donde por medio de espejos se presentaban al público diversas imágenes en un ambiente onírico, creado para disminuir la separación entre el espectador y la escena. Robertson conducía a su público por pasillos oscuros antes de llegar a la cámara donde se proyectaban especularmente las imágenes; una vez dentro, se abría “en una oscuridad comparable a la del sueño, un espacio, por decirlo así, interior al espíritu del espectador proyectando allí imágenes que podían sucederse con una gratuidad totalmente onírica” (Milner, 1990: 20). Producir terror en el público no era su único fin, la *fantasmagoría* al igual que otros dispositivos ópticos de los espectáculos del siglo XVIII, “permitían describir esta nueva forma de imaginación, porque dejaban pensar en la relación fascinante y engañosa que existe entre la realidad y la conciencia que la refleja, la deforma o la transfigura” (1990: 22).

El espejo se populariza por toda Europa hasta finales del siglo XIX, cuando la industria de Saint-Gobain ha logrado producirlos en grandes cantidades y a más bajo costo. Los defectos de los materiales han sido superados en este siglo y los espejos se han convertido en un objeto de uso común; lo cual no ha demeritado la fascinación que producen. Los espejos nos permiten mirar más allá, descubrir espacios anteriormente inaccesibles; el espejo permite al hombre mirarse a sí mismo y aumentar su campo de visión. Sin

embargo, los espejos no resultarían tan encantadores si los redujéramos a su capacidad de funcionar como prótesis.

En *Farabeuf*, el *autor implícito* explora las posibilidades deformantes y lúdicas del espejo. Los narradores y personajes hablan constantemente de los peligros que encierra la presencia del espejo en el universo *diegético*,⁴ y ¿por qué no?, también en el nivel discursivo: “¿Ve usted? La existencia de un espejo enorme, con marco dorado, suscita un equívoco esencial en nuestra relación con los hechos” (125).⁵ En esta novela, el espejo se aleja de su función de fidelidad y produce realidades alternativas: “La dimensión ofrecida por el espejo es siempre irreal. La cosa real se convierte en una simple reflexión, ocurre una metamorfosis. En este proceso de reflejar, algo se pierde, algo se deforma, una inversión se lleva a cabo” (Curley, 1989: 125). La transformación es una de las características del recorrido discursivo, y la perspectiva múltiple, uno de sus métodos. Se propone una “dualidad antagónica” en el universo ficcional y, al mismo tiempo se pone al descubierto su carácter de escritura, es decir, su ficcionalidad (Shaw, 1981: 172). La oposición entre el reflejo y lo reflejado no se resuelve, al contrario, sirve para marcar la distancia infranqueable entre realidad y escritura. Dermot F. Curley afirma que uno de los ejemplos de esta distinción entre realidad y palabra es visible en la novela cuando los personajes especulan sobre la posibilidad de encontrarse dentro del espejo, sin acceder nunca a esa realidad ajena (1989: 89):

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. Y antes de aquel encuentro inexplicable me hubieras dicho que no bastarían todos los espejos del mundo para contener esa sensación de vértigo a la que te hu-

⁴El concepto de universo *diegético*, es redefinido por Gérard Genette en *Nuevo discurso del relato*, donde precisa su diferencia respecto al concepto (en ocasiones tomado como sinónimo) de *historia*; dice: “la *diégèse* [o universo *diegético*] no es la historia, sino el universo en que ocurre” (1998: 15).

⁵Todos los números de página que aparecen solos se refieren a la siguiente edición de *Farabeuf*: Salvador Elizondo (1999), *Narrativa completa*, Alfaguara, México, pp. 83-206.

bieras abandonado para siempre, como te abandonas a la muerte que reflejan los ojos de ese hombre desnudo cuya fotografía amas contemplar todas las tardes en un empeño desesperado por descubrir lo que tú misma significas. Es por ello que quisieras que todos los espejos reflejaran tu rostro, para sentirte más real, ante ti misma, que esa mirada demente que ahora ya siempre te acecha. (114)

El espejo abre la posibilidad de lo irreal, introduce a los personajes en un universo icónico-simbólico que funcionará por medio de universalizaciones de la imagen especular; un procedimiento más común a la fotografía y a la pintura que al espejo. Las imágenes especulares no pierden su naturaleza *asemiósica*, sin embargo, por medio de encuadres y montajes pueden convertirse en “historias-tipo”, en lugar de “historias-espécimen”, es decir, entrar en los terrenos de la *semiosis* y ser susceptibles de interpretación (Eco, 1988: 33-34). Éste es uno de los procedimientos fundamentales de *Farabeuf*, el paso de la referencialidad de la fotografía y el lenguaje al símbolo.

No es posible seguir adelante sin mencionar otro ejemplo fundamental de las posibilidades estéticas de los juegos especulares: *Las meninas* de Velázquez, cuadro enigmático que ha provocado a la crítica durante siglos. El abismo que produce la introducción de un espejo como invitación a los elementos externos del cuadro, es un ejemplo clave de los juegos especulares que actualizará una y otra vez el arte en los siglos posteriores. Michel Foucault centra su atención en esta presencia del espejo y la reciprocidad que establece entre los elementos internos y externos del cuadro: las miradas se encuentran e involucran al espectador, lo invisible se hace visible por medio del espejo y la superposición de las miradas (1999: 13-25). La composición de *Las meninas* deja una huella profunda en Elizondo, que lo conduce a retomar algunos de sus aciertos en su obra narrativa. Malva E. Filer afirma al respecto que:

En el caso de Elizondo, el impulso que lo lleva a narrar el propio acto de narrar, y que lo conduce hasta la escritura autodevoradora de *El grafógrafo*, proviene, más bien, de su temprana vocación por la pintura, su admiración por el Velázquez que se pintó a sí mismo pintando, en *Las meninas*, y sus reflexiones —perplejas o angustiadas a veces— sobre el arte fotográfico. (1986: 435)

Como motivo literario recurrente, el espejo abre diversos parajes de inminente peligro simbólico para la identidad: lo real y la conciencia del *yo* también se bifurcan frente al espejo. La seguridad se pierde en la experiencia especular. El sujeto frente al espejo queda a merced de las posibilidades de lo sobrenatural, del horror de la *autoscopía* y de la capacidad de adentrarse más allá de su campo de visión. Dentro de las posibilidades del espejo que ha explorado la literatura fantástica considero que destacan tres líneas principales: el espejo como prótesis, el espejo como puerta o umbral y la duplicación o desdoblamiento especular. Varios ejemplos pueden encontrarse en la obra de Hoffmann y los románticos alemanes, además de Jorge Luis Borges y, por supuesto, Lewis Carroll.⁶ Estas tres formas fundamentales de tratamiento del motivo del espejo en la literatura representan una base que las obras posteriores actualizan y resemantizan desde diversas perspectivas y ángulos. El universo *diegético* de *Farabeuf* no es la excepción; retoma este motivo y a través de él plantea sus propios paradigmas de polaridad estructural y redes lúdicas de relaciones analógicas entre sus elementos.

Ante las posibilidades estéticas del espejo, la imaginación explora otras rutas visuales, territorios de lo irreal, puestas en escena que el espejo hace parecer como reales, intrusiones en abismos e inversiones que provocan la reflexión y el sueño. Para Elizondo, el sueño, el delirio y la alucinación, son características fundamentales del arte: “Toda obra de arte es el origen de un delirio” (2000b: 76); pero, también, considera que se encuentra en la base del pensamiento humano, porque nos recuerda la función simbólica del lenguaje y la capacidad que tenemos de representarnos el mundo: “El espejo es el símbolo de todo porque el espejo es una afirmación que contiene dos certidumbres: el reflejo y el reflejado” (2000b: 136); el espejo es, para Elizondo, estructura básica de la percepción porque pone al descubierto la existencia de un objeto y de una mirada.

Elizondo refuerza esta idea, cuando afirma que el sueño es un método para el arte: “El sueño es la búsqueda metódica de un caos significativo regido por el inconsciente. La imagen sagrada, como el documento demen-

⁶ El espejo como puerta alcanza su más alta expresión en el famoso libro de Lewis Carroll: *Alicia a través del espejo*; en esta novela la duplicación también está presente, marcada desde el inicio por el juego de ajedrez.

cial, comporta siempre la misma carga de terror, de sorpresa y también de sacrilegio” (2000b: 97). La sorpresa que produce la imagen especular y sus posibilidades lúdicas es similar a la sorpresa del arte: en la narrativa de este autor, la experiencia especular es una forma del delirio y producto de él.

El discurso narrativo literario se construye con base en varias instancias que se distinguen entre sí por su ubicación en los diversos niveles del relato, al mismo tiempo que mantienen relaciones de analogía respecto a su función general de emisión o recepción del discurso: narrador-narratario, autor implícito-lector implícito, autor real-lector real, y el desdoblamiento de estos niveles en otros juegos de perspectiva y voz. Elizondo como autor hace explícita esta relación que mantienen las instancias discursivas con el espejo en textos como “El grafógrafo” y “El escriba”, donde el escritor abre un abismo del acto de escribir por medio de la *autoscopía*. Esta explicitación del nivel pragmático del discurso puede alcanzar también al lector; por ejemplo, en el siguiente fragmento de *Cuaderno de escritura*:

Me planto ante este espejo, consciente de mi disolución. A lo largo de los siglos me he convertido en un bufón idiota. He conseguido apresar la justa medida de lo que soy... y de lo que tú eres, hipócrita lector, hermano mío. Es entonces cuando pienso que es preciso admitir que existimos en un mundo en el que la realidad encubre una mentira. Se trata, claramente, de un mundo en el que el espejo es el más alto atributo de la visión. Ése es un mundo en el que el ser es una forma ficticia (o falaz) del no-ser. (2000b: 77)

Elizondo regresa siempre a la función lúdica de la experiencia especular que lo conduce a la reflexión sobre la propia existencia y al terreno del solipsismo como sueño, imaginación y, finalmente, escritura. No obstante, en su *Autobiografía* habla también del espejo como generador de la certidumbre de la vida y de la muerte:

Un día recibí una carta en que el remitente simplemente me participaba su miedo a la muerte. Y desde ese día el contagio que me produjeron esas líneas no se ha borrado de mi mente. Desde entonces vivo consumido por ese miedo súbito que provocan las miradas azarasas y la con-

frontación amarga de los espejos ante los que nos detenemos para cerciorarnos de que aún estamos vivos. (2000a: 56)

El espejo de la reina de Blancanieves es descrito en este libro como un “objeto” presente en el cuarto de trabajo del escritor. Los delirios que provoca serán parte de una escritura recursiva, asfixiante en sus duplicaciones. La obsesión de la mirada en *Farabeuf* permite a los personajes *autoscopías* de estados extremos de su percepción sensible. La mujer-enfermera debe mirarlo todo para descubrir su reflejo en la fotografía. La observación es el elemento central del método del Dr. Farabeuf y, al mismo tiempo, de la construcción escritural-visual del *autor implícito*. En el último capítulo, se describe una parte del método ritual, que requiere que la mujer mantenga la vista fija, para ello Farabeuf utilizará diversos instrumentos:

De pronto, casi sin que tú te des cuenta, te ceñirá con sus manos enguantadas. Colocará en tu cuerpo los diferentes aparatos que servirán para mantenerte inmóvil. Recuéstate. Apoya tu cabeza en este cabezal mullido pero firme. Déjalo que rodee tu frente con esas correas, que apriete lentamente las llavecillas de presión en tus sienes, que introduzca en tus párpados, con toda la rapidez que le permite su extremada destreza, los relucientes *clamps* que aíslan los ojos dentro de sus órbitas y los mantienen inmóviles y abiertos contra toda voluntad de cerrarlos. [...] Proseguiré el espectáculo. Ahora serás *tú* el espectáculo. Ese juego de espejos hábilmente dispuestos reflejará tu rostro surcado de aparatos y mascarillas que sirven para mantenerte inmóvil y abierta hacia la contemplación de esa imagen que tanto ansías contemplar. No desfallecerás. Tu cuerpo está bien dispuesto al contacto frío de los instrumentos. [...] Imagínate a ti misma como serás entonces. (205)

Desde el inicio de la novela se le pide a la mujer-enfermera que recuerde una experiencia visual: la observación de un ritual, de una fotografía y el juego de espejos que produce. Finalmente, el recordar implica una forma de observación interna, una experiencia especular basada en la identificación que experimenta frente al cuerpo desmembrado. Los espejos en la habitación han sido dispuestos de tal forma que confunden los sentidos. La fidelidad de la imagen se pone en entredicho, rebasa su carácter de canal o

prótesis para situarse en una experiencia *semiósica*. El paso de lo *catóptrico* a lo *semiósico* se produce al introducir otros elementos visuales como el cuadro, el ideograma y la fotografía, dispuestos en la habitación bajo el principio de montaje y de puesta en escena *procatóptrica*, construcción de una experiencia especular por medio de la disposición consciente de espejos y objetos con la finalidad de lograr un efecto particular en el observador. Estos dos procedimientos serán abordados directamente en apartados posteriores.

La importancia de la mirada en *Farabeuf* está presente también en la recurrencia de verbos y metáforas relacionados con esta acción. René Jara señala que en la novela: “El símbolo icónico de base es la mirada; los verbos mirar, ver, y metáforas relacionadas con la visión se repiten innúmeras veces con cambios de narradores, en un proceso que obliga a la puesta en visión de la página y enseguida de todo el texto” (1982: 80).

La escritura posee una dimensión visual, expuesta por medio de grafe-mas específicos, por ejemplo, la introducción de viñetas que muestran una mano a punto de cortar un miembro (117, 175, 177 y 183), la repetición de palabras y el ideograma (Jara, 1982: 34-35). El texto, como el cuerpo del supliciado, se encuentra visiblemente desmembrado. Para Elizondo, la desorganización aparente del sueño es en realidad una forma del orden de los espacios interiores, los cuales desea exponer en su narrativa:

La desorganización es la organización vista en el espejo reversante de lo que nosotros, que somos su prueba, llamamos evolución o progreso, de la misma manera que la materia inanimada es la imagen de la vida vista en el espejo de la locura. El sueño es nuestro estado secreto de vigilia. (2000b: 144)

La alucinación y el delirio mantienen importantes vínculos con los espejos que fragmentan. Melchoir-Bonnet menciona que el espejo abre las puertas entre el mundo interior y el exterior, precisamente, cuando se carga de locura, vacío o insignificancia (1996: 260). La dualidad característica del texto pone en juego la relación de los objetos con los sujetos que los perciben, todo envuelto en la fugacidad e irrealidad de la imagen especular: “La especularidad del pensamiento o el desdoblamiento de la conciencia intenta

desesperadamente articular los contrarios suscitando una alteridad ficticia” (1996: 267). La mirada sobre uno mismo produce distanciamientos y necesidades de fusión o identificación que pueden interpretarse desde la propuesta lacaniana de la etapa del espejo, donde el niño identifica por primera vez su propia imagen. Sin embargo, resulta más interesante para este trabajo, por la naturaleza estética del corpus, el análisis de la imaginación del espejo y de la percepción por medio de la metáfora especular y sus fragmentaciones posibles.

En *Farabeuf* se abre un laberinto de experiencias especulares; espejos vacíos y terribles que pueden producir horror ante la mirada propia y ante la multiplicidad de rostros que enmarcan la ambigüedad de la conciencia del “yo”. El mundo se fragmenta, al igual que la voz, la mirada, el texto y el cuerpo supliciado: “La novela está repleta de cortes, de brucas transiciones, es un *collage* de escenas con fuertes características plásticas, visuales. Los símbolos son ambiguos —como el espejo— o apuntan hacia la muerte” (Durán, 1973: 156); es una especie de rompecabezas, que invita al lector a completar sus sentidos y establecer un orden, que finalmente se antoja engañoso: *Farabeuf* no es una novela para ser armada, sino una reflexión plástica de la multiplicidad del mundo y los sujetos; una mirada sobre la escritura, su narcisismo y su autodestrucción.

LA ESCRITURA NARCISISTA

Lo que me parece bello, lo que quisiera hacer, es un libro sobre nada, un libro sin relaciones exteriores, que se sostendría a sí mismo por la fuerza interna de su estilo, como la tierra que sin estar sobre la tierra se mantiene en el aire; un libro que no tendría un tema o que el tema fuera casi invisible, si esto se pudiera.

Gustave Flaubert

Al igual que Narciso ante la fuente cristalina, el concepto de escritura en la obra de Elizondo presenta dos movimientos principales: *autocontempla-*

ción, al excluir elementos externos a su grafocentrismo característico; y *autodestrucción* o suicidio de la escritura, porque al centrarse en sí misma como acto, llega a romper en diversos grados con la función significativa del lenguaje. La exposición del propio método es fundamental, se trata de una escritura que pone al descubierto su propio artificio, que va mostrando sus *vísceras* como analogía de la tortura:

En la metáfora escritura-suplicio-operación quirúrgica, la pluma-cuchillo-bisturí (o escalpelo) va haciendo incisiones o tajos que a su paso dejan sangre-tinta (escritura). Los cortes ponen al descubierto el interior del cuerpo; en el caso de la pluma, el interior de los personajes. [...] La página en blanco representa el cuerpo sobre el que se trabaja. La novela representa entonces el laboratorio que sirve para la exploración, es el quirófano o anfiteatro mismo. (Romero, 1990: 408)

El desmembramiento del espacio textual no sólo descubre el interior de los personajes sino el de la escritura misma y sus métodos. *Farabeuf* expone su propia ficcionalidad, su carácter escritural; por medio de diversas estrategias discursivas va descubriendo al lector sus intenciones y su estructura. La *metaficción* es uno de estos recursos, ya que mediante la *ficcionalización* del *autor implícito* en uno de los personajes, el Dr. Farabeuf, el discurso nos ofrece diversas instrucciones de lectura que corren paralelas al procedimiento de amputación o tortura que el médico llevará a cabo.

La *metaficción* como recurso de la escritura narcisista está presente en varios trabajos de Elizondo; probablemente el caso más característico sea “El grafógrafo”, y, en este sentido, no deja de ser importante señalar que su autor ha afirmado en varias ocasiones que este breve texto representa la síntesis de la intención de toda su obra narrativa, porque contiene la explicación de su idea acerca de la escritura (Güemes, 1999): escritura de la escritura que se desdobra una y otra vez hasta producir un efecto de infinito. La autorreflexión o narcisismo contenida en “El grafógrafo” puede entrelazarse en otros trabajos, principalmente en su novela *El hipogeo secreto* y en “El escriba”, texto considerado por su autor como una “secuela” de “El grafógrafo” (Campos, 1977: 55). Sin embargo, estos no son los únicos ejemplos, el “Escribo que escribo” y el abismo que produce en “El grafógrafo” están presentes también en *Farabeuf* que expone constantemente su

carácter escritural por medio de diversos procedimientos *metaficciones* y visuales. La identidad ambigua de los personajes, del espacio, el afán de detención temporal y la presentación del texto en segmentos marcados con espacios en blanco, contribuyen a este fin.

Una de las múltiples voces que construyen el texto afirma la relación directa entre el procedimiento de tortura sobre el cuerpo de la fotografía y la labor que está llevando a cabo el escritor: “el suplicio es una forma de escritura” (173). La fotografía del suplicio chino o *Leng T’Che* es el eje o punto de reunión de los segmentos discursivos, el desmembramiento del cuerpo en la fotografía es paralelo a la fragmentación del espacio textual. Continuamente hay instrucciones para armar u organizar los hechos concretos y experiencias sensibles contenidas en el instante de la página, hay que recordar que el sentido de *temporalización* en el discurso literario es verbal:

Es preciso recordar ahora, aquí, paso a paso, cada uno de los detalles, sin omitir uno solo de ellos. Hasta el más mínimo gesto, el más tenue matiz de una mirada lanzada al azar hacia el cielo o encontrada de pronto sobre la superficie de un espejo, todo, absolutamente todo, puede tener una importancia capital. Es preciso recordarlo todo, ahora, aquí. (118)

La memoria se presenta como método discontinuo de organización de las sensaciones y contribuye el efecto de fragmentación por el orden azaroso que imprime al discurso. Hay que tener en cuenta que dicho azar no representa una falta de sentido, al contrario, como señala Maurice Merleau-Ponty: “no hay accidentes puros ni en la existencia ni en la coexistencia, porque tanto una como otra asimilan los azares para convertirlos en razón. [...] Por estar en el mundo estamos *condenados al sentido*” (2000: 19). El sentido es el territorio del hombre, y es posible afirmar, como lo hace Bachelard que: “la imaginación no se equivoca nunca, porque la imaginación no tiene que confrontar una imagen con una realidad objetiva” (1975: 189); es decir, construye un nivel simbólico, donde sólo es competencia de la interpretación actualizar las complejas relaciones que configura el discurso literario.

No hay gratuidad en ningún nivel del discurso estético: incluso la confusión, la ambigüedad y la fragmentación representan por sí mismas un sentido. Entonces, la “azarosa” combinación de los segmentos discursivos en

Farabeuf no es un impedimento para la construcción del sentido, al contrario, la penumbra y la confusión forman parte de él. En este punto, me parece pertinente introducir una comparación que, si bien no es objetivo central del trabajo, retomaré constantemente: la propuesta de Alain Robbe-Grillet sobre la *nouveau roman*. La aparición de la *nouveau roman* puede ubicarse en Francia con *Portrait d'un Inconnu* (1947) de Sarraute, pero su verdadera importancia como poética particular surge tras la aparición de *Le Voyeur* (1955) de Robbe-Grillet, quien además se convierte en su portavoz en 1963 con la publicación de su libro de ensayos *Pour un nouveau roman*. Muchos autores han tratado de definir las características esenciales de la *nouveau roman*, retomo aquí una breve descripción que realiza Alfonso del Toro y que me parece sienta las bases para su posible comparación con *Farabeuf*: “El *nouveau roman* [...] se caracteriza por la anonimidad de sus personajes y por el traspaso de los acontecimientos al nivel de la conciencia. En el centro de su actividad se encuentra la ‘escritura’ y la reflexión sobre el acto productor, algunas veces en forma casi exclusiva” (1992: 13).

El autor de *La Jalousie*, novela evidentemente fragmentaria, afirma que ésta no es un discurso pensado para ordenarse cronológicamente: su único orden posible es el del relato (1965: 172); y, añade, que una de las características fundamentales de la *nouveau roman* es, precisamente, la fragmentación discursiva, que se manifiesta en la construcción de los personajes, en la *temporalización* y la *espacialización*. Desde esta perspectiva, la lectura de *Farabeuf* a través del código literario de la *nouveau roman* es, por demás, pertinente, y será retomada en los diversos momentos de análisis propuestos para este trabajo.

En *Farabeuf*, el discurso toma conciencia *metaficcional* de su complejidad y de la propuesta de ruptura entre los límites de lo narrado y la situación narrativa; así, solicita al lector una mirada particular, abierta y absolutamente receptiva de la violencia que está llevándose a cabo: “Tienes que embriagarte de vacío: estás ante un hecho extremo” (173), la exposición de las fronteras de la escritura que reflexiona sobre sí misma y la penetración en el espacio íntimo del cuerpo que mediante este proceso pierde su noción de unidad.

Otra característica de *Farabeuf* es la diversidad de discursos actualizados: fotográfico, iconográfico, ideográfico, periodístico y científico, entre

otros. En particular, la introducción del discurso científico en *Farabeuf* forma parte de la construcción *intertextual* de la novela. A este respecto, también Durán señala la actualización de la ciencia como recurso del terror, mediante la incorporación de la figura del “médico loco”, aquel hombre de ciencia cuyos logros producen una regresión a las pasiones primarias del ser humano. Como ejemplos de esta figura, Durán menciona: *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Stevenson y *Frankenstein* de Mary Shelley (1973: 148-149). Elizondo ha afirmado que para él era más importante hablar de la “cirugía” de la escritura, que de los métodos quirúrgicos del Dr. Farabeuf:

El dominio del doctor Farabeuf como cirujano no me interesa mucho. Me interesa mucho el orden de la escritura que emplea Farabeuf para describir cosas que es muy difícil describir, como son esas manipulaciones quirúrgicas. Cirugía quiere decir la obra de la mano, trabajo de la mano. Eso me interesaba. Entonces yo, agregándole un poco de literatura, condimentando eso literariamente, creo que conseguí una tentativa de cambiar el orden de la escritura literaria. (Lemus, 1997)

La estructura “quirúrgica” de *Farabeuf* está relacionada con el juego especular, porque es una escritura que da cuenta de sí misma y, al mismo tiempo, porque propone el cuestionamiento de la unicidad del mundo, los sujetos y los márgenes de la literatura misma. Puede decirse, como señala Romero, que, de esta manera, la novela se convierte en un laboratorio o anfiteatro:

conocerás el sentido de un instante dentro del que queda inscrito el significado de tu muerte que es el significado de tu goce. Aprende; la contemplación del suplicio es una disciplina y una enseñanza. (173)

A Farabeuf, el personaje, se le denomina continuamente “maestro”; algunos segmentos corresponden a sus clases en la Facultad de Medicina o a exposiciones que realiza frente al público. Él es, además, quien practicará el acto ritual, rememoración del *Leng T'Che*, que parece ser, más bien, una cátedra sobre la tortura, expuesta en un libro escrito por él: “*Aspects Médicaux de la Tortura, par le Dr. H. L. Farabeuf, Chevalier de la Légion d'Honneur, etc...*” (169). Un narrador —probablemente Farabeuf por el tono

tutorial utilizado— exige al lector o alumno completa atención al procedimiento, y lo enuncia con la suficiente ambigüedad para suponer que se refiere tanto a la tortura o amputación, como a la escritura: “Mire usted, ponga atención, es preciso que no olvide usted este delicado procedimiento. Es preciso que lo recuerde usted con todo detalle” (137). Como mencioné, el *enunciador* de este segmento puede muy bien ser Farabeuf en una de sus clases, o bien, una *ficcionalización* del *autor implícito*, lo cual nos lanzaría a un plano *metaficcional*, y nos permitiría interpretar este fragmento como instrucciones específicas de lectura. En el capítulo VII de la novela hay un segmento titulado “Aviso” que se inserta en la misma línea, manteniendo también la ambigüedad entre el universo *diegético* y su transgresión por un emisor *extradiegético*, es decir, la prefiguración de un *autor* a manera de *metalepsis*:⁷

AVISO

Cuando se lea en este libro: Incídase de izquierda a derecha...; atáquese el borde izquierdo del pie...; prosígase hasta la cara derecha del miembro... (175)

El único libro que funciona a nivel *diegético* es el Manual de Dr. Farabeuf, pero el aviso apunta también a una forma de relación especular con el libro que lo contiene, y entre sus autores —el Dr. Farabeuf y el *autor implícito* de la novela— transgrediendo de esta manera el nivel *diegético* y situándose en la *metaficción*: son instrucciones de lectura no sólo para un posible personaje, sino para el *lector modelo* que el texto va configurando. El “Aviso” genera también una analogía entre el proceso de amputación y de lectura: al hablar de “pie” y “miembro” introduce dos líneas posibles de sentido. Las cuatro viñetas que muestran el corte de una pierna (117, 175, 177 y 183), refuerzan la temática de la amputación y su importancia en el sentido global

⁷Para Genette, la *metalepsis* es la “transgresión deliberada del umbral de inserción [...] cuando un autor (o su lector) se introduce en la acción ficticia de su relato o un personaje de esa ficción se inmiscuye en la existencia extradiegética del autor o del lector, dichas intrusiones causan, al menos, un problema en la distinción de los niveles” (1998: 60).

del texto; cabe señalar que tres de ellas aparecen en el mismo capítulo que el “Aviso” y la fotografía.⁸ En este sentido, Raymundo Mier señala a la fragmentación en sus diversos niveles, como el tema central de la novela: “estamos en presencia de una narración cuyo actor central no es sólo el cuerpo, sino la crispación del desmembramiento, la imagen del trazo que segmenta, la reiteración de la fragmentación, la obsesión de la discontinuidad” (1997: 382-383).

El narrador alabará la inclusión del “Aviso” por parte de Farabeuf, añadiendo un elemento más a la compleja red de relaciones analógicas: “Este aviso es una sabia precaución del maestro, sobre todo si se tiene en cuenta la existencia de ese espejo, ¿no crees?” (176). La presencia del espejo funciona como mecanismo de distorsión y confusión de los planos textuales, y la pregunta al final del segmento como una invitación a la participación activa del lector. El proceso de escritura y lectura se encuentra en relación especular, al mismo tiempo que los niveles internos del relato.

La gran cantidad de imágenes y claroscuros que presenta el texto apunta hacia una estética barroca, señalada por la crítica como producto del extremo rigor técnico, la distorsión visual y el movimiento que paradójicamente produce la fragmentación del instante (ver Ochoa, 1996: 17-19, 112; y Glantz, 1979: 18). La luminosidad y oscuridad se complementan para producir profundas alegorías que se fundan en el reflejo y la apariencia, en lo engañoso de los sentidos como una posibilidad y la coexistencia constante del conflicto. El universo de *Farabeuf* está cifrado y el afán de encontrar la respuesta a una pregunta olvidada o replanteada desde diversas perspectivas se propone como un intento de unidad o síntesis de lo fragmentario. En *Farabeuf*, “cada jeroglífico nos remite a otro, cada signo responde a otro signo [...]. Esa es la realidad original, la fuente y fin de todas las metáforas. Y esa realidad es indescifrable”, porque esos signos van enrosándose entre sí hasta formar un garabato, que es al mismo tiempo una muerte del significado del lenguaje (Paz, 1975: 204-205). Por estas razones, es posible afir-

⁸La fotografía del suplicio en *Farabeuf* aparece en el capítulo 7 en las ediciones de Joaquín Mortiz (Serie del Volador, 1965), El Colegio Nacional (en *Obras completas*, 1994) y Alfaguara (1999); la única excepción es la edición de Montesinos (1981), donde la ubican en el capítulo 2.

mar que *Farabeuf* no cuenta nada en el sentido tradicional; la *historia* se halla reducida al acto de escribir, al “aquí” y “ahora” de la escritura en un proceso de ensimismamiento que se antoja narcisista: “como la fotografía, el texto es el aquí/ahora de un allí/entonces, un instante congelado, repetido una y otra vez” (Curley, 1989: 113).

La autocontemplación de la escritura es característica de la literatura “no representativa” de autores del siglo xx, en cuyas obras, según afirma Roland Barthes, “la escritura absorbe [...] toda la identidad literaria” (1996: 86). Así, para Xavier Rubert de Ventós el arte moderno se distingue por la pretensión de ser él mismo, frente a la posibilidad de “significar” o “evocar”; y en algunos casos este esfuerzo se manifiesta como una “voluntad de no esconder su carácter de ficción”; se privilegia la escritura como acto, sobre la posibilidad de “decir” o “contar” algo (1978: 84). Por su parte, Curley señala que la finalidad de la narrativa de Elizondo consiste, precisamente, en: “no permitir que el lenguaje se rinda a un fin fuera de él. El lenguaje es el protagonista, es decir, su forma meticulosamente forjada, su ritmo y sonido, su absoluta autonomía como ‘objeto ideal’” (1989: 24).

En la historia de la literatura —y, en general, en la historia del arte—, la negación de cualquier referencia o representación de lo real o *extraliterario* ha tenido diversos representantes. La escritura, para Elizondo, representa una lucha entre la tradición o las lecturas previas y una fuerza vital propia que pugna por establecer sus senderos:

La escritura significa una dificultad y un escollo terrible. Un escollo que tiene uno que vencer. Es como una bestia. Es una lucha con la pantera. Me dejo influir con facilidad, todo lo que leo me influye. Y hay unas cosas que me han influido más que otras. Pero, a estas alturas, ya me desentendí. Creo que me he pasado la vida haciendo experimentos, tratando de encontrar un modo de escritura un poco diferente que el que se usa normalmente. No sé por qué. (Lemus, 1997)

Dentro de la propuesta estética de Elizondo es posible encontrar algunas líneas recurrentes de relación *intertextual* o *architextual* con otros autores. La poesía objetiva de Mallarmé se encuentra en relación de código con la narrativa de Elizondo, como propuesta de aniquilación del lenguaje significativo, a favor de su valor en cuanto tal. Barthes apunta que desde

Chateaubriand hay una búsqueda de escritura *autoscópica*, continuada por Flaubert que proponía la literatura como “artificio” consciente, narración de nada, resultado de una “fabricación”; finalmente, considera que Mallarmé fue quien “coronó esta construcción de la Literatura-Objeto por medio del acto último de todas las objetivaciones, la destrucción: sabemos que el esfuerzo de Mallarmé se centró sobre la aniquilación del lenguaje, cuyo cadáver, en alguna medida, es la literatura” (1996: 14); añade que: “El lenguaje mallarmeano es Orfeo que no puede salvar lo que ama sino renunciando a ello” (1996: 78).

Los vacíos colman la página de *Un golpe de dados*, dentro de una propuesta de silencio del lenguaje y fragmentación de la mirada; su autor las señala como “subdivisiones prismáticas de la Idea, el instante de aparecer y que dura su concurso, dentro de cierta ‘mise en scene’ espiritual exacta” (Mallarmé, 1973: 81). El término “puesta en escena” marca una perspectiva de la escritura como signo gráfico; en el poema, hay además varios cambios gráficos (mayúsculas y tipografías diversas) que refuerzan esta idea. Mallarmé añade que en este poema: “Todo sucede, por escorzo, en hipótesis; se evita el relato” (1973: 82). Sin embargo, cabe destacar una diferencia fundamental entre la poesía llamada “pura” y la actualización que podría hacerse en el discurso narrativo de su propuesta. Rubert de Ventós comenta que la poesía normalmente —no sólo la de Mallarmé— se aleja de la descripción de objetos, para situarse en un plano evocativo. La propuesta mallarmeana, además, no niega por completo una metafísica, porque “La negación del sujeto y del objeto no es autonomía de la poesía en sí, sino afirmación de *otro* objeto, de *otro* mundo; un Mundo Poético” (Rubert de Ventós, 1993: 77), o exaltación del movimiento intrínseco de la Idea dentro de un marco espiritual y mágico propio del pensamiento poético (Mallarmé, 1973: 81-83). El artificio queda expuesto y la fragmentación es uno de sus recursos, se produce de esta manera, en términos de Barthes, una violenta autonomía (1996: 56).

La novela no escapa al ensimismamiento propio del arte contemporáneo; pero llega a negar la evocación metafísica de la que pocas veces se desprende la poesía. Para Rubert de Ventós, las novelas de James Joyce y Virginia Woolf son algunos antecedentes de lo que será la “novela objetiva”, continuarán este afán Michel Butor, Marguerite Yourcenar y, por su-

puesto, Robbe-Grillet. Las descripciones microscópicas de la *nouveau roman* y de la novela abstracta producen el efecto de autodesignación y reafirman su libertad respecto a un tema o historia (1993: 72-75). Las acciones se revisten de autonomía, desligándose de las relaciones causales y exponiendo únicamente su *ser literatura*. Para Robbe-Grillet, la *nouveau roman* construye un mundo inmediato, resaltando su *presencia*, donde se imponen los objetos y la experiencia sensible: un *estar ahí*, antes que decir o significar *algo*, que representa la derrota de los “mitos de profundidad”. En la *nouveau roman* todo debe ocurrir en la superficie, en el nivel de la escritura (1965: 27-31). El narcisismo de la escritura en *Farabeuf* produce placer y dolor, la palabra se construye y se destruye en el instante mismo de su manifestación: “*Farabeuf* avanza hacia un éxtasis pasando por un sacrificio” (Durán, 1973: 156).

Hay un erotismo intrínseco en la penetración a las fronteras del lenguaje: el cuerpo mutilado como analogía de la escritura, y, al mismo tiempo, la dualidad analógica coito-muerte, generan, mediante el complejo juego especular, no sólo la tortura del lenguaje, sino también su orgasmo, es decir, la explosión de sus potencias por medio de su propio vencimiento o muerte.

Si Mallarmé buscaba una “poesía pura”, Elizondo va más allá; no pretende una “novela pura” u “objetiva”, tampoco la postulación de una “nueva novela” que rompa con nada anterior. El ensimismamiento de la propuesta del escritor llega al extremo de negar los códigos literarios de género. Esta idea la expone cuando le preguntan en una entrevista si *Farabeuf* puede considerarse novela realista o fantástica, él responde: “Yo creo que el error de base es creer que se trata de una novela. Ni una antinovela. Es simplemente una escritura de principio a fin” (Campos, 1977: 55). Es posible afirmar que el *autor implícito* de *Farabeuf* llega a compartir esta idea cuando incorpora al discurso imágenes, evocaciones e invocaciones propias de la tradición poética, un *metadiscurso* de tono ensayístico sobre su propia obra, el discurso científico del que ya se ha hablado y elementos puramente gráficos, como las viñetas y la fotografía, combinados meticulosamente para evitar la narración propiamente dicha, produciendo un híbrido que rompe, en alguna medida, con el concepto tradicional de novela.⁹

⁹En la obra de Elizondo, pueden encontrarse otros ejemplos de hibridación, principalmen-

El narcisismo de la escritura elizondiana se manifiesta también en el nivel pragmático, donde la utilización de la primera persona es fundamental. En “El grafógrafo” y el “El escriba”, la primera persona funciona como *fictionalización* del *autor implícito* en el narrador y, en el caso de “El escriba” se proyecta en un posterior desdoblamiento en el nivel de los personajes. Elizondo ha afirmado también que la autobiografía es un género perfecto (Campos, 1977: 54), por su carácter especular, donde las fronteras ficcionales se confunden especularmente en el nivel de la enunciación. Sin tener relación alguna *Farabeuf* con el género autobiográfico, mantiene en su base una serie de estructuras especulares fundadas en la multiplicidad de perspectivas, alegorías y voces del discurso. La presencia del espejo escapa del universo *diegético*, para proponerse como eje de las analogías y la ambigüedad generalizada. Nos encontramos ante una escritura especular, el mito de Narciso es recuperado por el lenguaje, en una forma de *autoscopía* que lo revela a sí mismo y que finalmente lo conduce al suicidio.

FRAGMENTACIÓN, DUPLICACIÓN Y ANALOGÍA

Una de las características fundamentales de *Farabeuf* es la fragmentación del espacio textual, análoga al desmembramiento del cuerpo del supliciado. En la semiótica de A. J. Greimas y J. Courtés, se entiende por fragmentación: “el procedimiento de segmentación del texto manifestado en secuencias textuales, operación que se efectúa en el eje sintagmático” (1982: 185). Esta definición acota los márgenes de análisis y permite ubicar la fragmentación como un proceso en el plano de los sintagmas y relacionarlo con la discontinuidad secuencial y temporal que construye el relato. De esta manera, la fragmentación es un procedimiento que otorga mayor relevancia al eje paradigmático del discurso y a la construcción de la significación en este plano.

En la novela, es posible distinguir diversos niveles de fragmentación dentro del eje sintagmático. La segmentación discursiva da pie a la fragmen-

te en *Camera lucida*, donde la ficción se incorpora al ensayo (o viceversa), y el eje se sitúa en la *autorreflexión*.

tación de las manifestaciones en este plano, es decir, la *temporalización*, *espacialización* y *actorialización*. La mirada funciona como instrumento de entrada y localización de los segmentos; no hay que olvidar que la escritura de *Farabeuf* expone constantemente su carácter visual, y el desmembramiento se expone gráficamente en la novela.

Así, es posible afirmar, que la composición de *Farabeuf* se encuentra fragmentada por diversos espacios de experiencia visual-especular. El discurso otorga una importante carga semántica al espejo, la fotografía, el ideograma sobre el cristal y, en menor grado, a la presencia de un cuadro y la descripción de pinturas similares a él en el techo del anfiteatro. Todos estos elementos aparecen descritos como objetos del salón donde la enfermera espera la llegada de *Farabeuf*; no obstante, la fotografía no sólo está descrita, se presenta también directamente como discurso visual (179), y representa el eje que abre la dualidad y las relaciones especulares: “La mirada del lector perdida entre espejos, se recupera en la fotografía de la cual se parte y se reafirma en la representación de los ideogramas” (Glantz, 1979: 25). De esta forma, el ideograma reúne todas las posibilidades anteriores: es imagen, escritura, reflejo de los otros y cifra del texto, respuesta opaca a la pregunta por la identidad (186).

La dimensión visual de la escritura se refuerza; Glantz las llama “letras-objetos” y señala su carácter recursivo y reflexivo; esta escritura-visual estará presente en los espejos, la fotografía como escritura sobre un cuerpo, las huellas borrosas de la memoria y el ideograma. Mediante reflexiones y repeticiones de todos los elementos que conviven en el relato, la enunciación va estableciendo diversas analogías y añadiendo información en cada fragmento; así, produce una discontinuidad en la enunciación que va poniendo trabas a la narración tradicional. Los elementos *paradigmáticos* se convierten en los verdaderos sostenes del sentido, que se encuentra al borde de la muerte a nivel del sintagma. Es posible distinguir tres estrategias fundamentales en *Farabeuf* dentro de este proceso cíclico de construcción y destrucción del sentido: la duplicación, la analogía y la alegoría.

La duplicación como proceso semiótico, implica “la repetición dentro del esquema narrativo, de un mismo programa narrativo, con manifestaciones figurativas eventualmente diferentes” (Greimas y Courtés, 1982: 134); genera, por lo tanto, un desmembramiento temporal y espacial. El

tiempo y los espacios se desdoblán como lo harían frente a un espejo, sin embargo, la relación es mucho más compleja. Las duplicaciones pueden ser divergentes o complementarias, es decir, aportar elementos contradictorios entre sí que producen un cuestionamiento de las construcciones anteriores, o bien, aportar nuevos elementos. Greimas y Courtés añaden que la duplicación “se caracteriza por el fracaso del primer programa y el éxito del segundo. La significación de la duplicación es la de énfasis; el fracaso marca la dificultad de la prueba y subraya la importancia del éxito” (1982: 134). En *Farabeuf* las rupturas en el eje sintagmático llegan al grado de no permitir que la duplicación funcione como un “mejoramiento” o “reivindicación” de un segmento a otro. Las contradicciones y el carácter conjetural de la enunciación representan un obstáculo insalvable para el “éxito” o el establecimiento de una certeza entre los elementos de cada segmento. De esta manera, la duplicación no funciona como una estrategia de énfasis, su significación en *Farabeuf* es la confusión y contradicción, que gradualmente, como he señalado, irán cuestionando la categoría de certeza.

El segundo procedimiento, la analogía, funciona como recurso especular productor de la identidad o semejanza entre la fotografía y el procedimiento quirúrgico con la escritura. En semiótica, la analogía representa:

a la correspondencia estructural, es decir, al tipo de relación que se da en una correlación entre las partes de dos *sistemas* semióticos de diferente naturaleza; correlación fundada en las conexiones que establecen entre sí ambos sistemas distintos, las que se descubren mediante una operación de *análisis* semántico que consiste en formular un “razonamiento analógico” (que establece la relación de analogía, o sea de semejanza, entre cosas distintas) a propósito de elementos estructurales (*sememas*). (Beristáin, 1998: 259-260)

Entre la fotografía y la escritura, la fragmentación o desmembramiento del cuerpo textual y del supliciado funciona como elemento de correlación que hace posible la analogía. Otras relaciones analógicas en *Farabeuf* son las que se establecen entre la pluma y el bisturí y entre la escritura y el procedimiento quirúrgico. Por su parte, entre la forma de la estrella de mar, los trazos del ideograma y la figura del supliciado en la estaca puede establecerse también una relación analógica, fundada en este rasgo formal. Es im-

portante distinguir entre el establecimiento de analogías en el discurso y la red alegórica que se construye entre los diversos elementos visuales que lo componen:

La *alegoría* o *metáfora continuada* (llamada así porque a menudo está hecha de *metáforas* y *comparaciones*) se ha descrito como una *figura* que en un nivel inferior de la *lengua*, se compone de *metasemas*, mientras que en un nivel superior constituye un *metalogismo*. (Beristáin, 1998: 25)

Por medio de este procedimiento, el sentido aparente o literal deja paso a un sentido más profundo o imaginario, denominado sentido alegórico. La alegoría refuerza la densidad de sentido, no funciona como simple elemento de semejanza o identidad, sino como evocación e invocación de las obsesiones y variantes en el universo *diegético*. La estrella de mar, el ideograma y la figura del supliciado funcionan en correlación alegórica fundada en la analogía formal descrita. De esta manera, es posible afirmar que la analogía y la alegoría son procedimientos de función diversa, pero no excluyentes entre sí.

Respecto a la red de alegorías en *Farabeuf*, Raymundo Mier señala su vínculo con la transformación continua del discurso, con la recursividad y con la construcción de márgenes más amplios de sentido, ya que alegoría funciona en las dos direcciones, por un lado, representa una restricción o delimitación hermenéutica, y por otro, una ampliación de las relaciones dentro del tejido textual:

Las alegorías como variación transforman el relato intransigente, parco, esbozado por Elizondo, en una trama de imágenes que hace surgir voces, miradas y tiempos divergentes, como si un entramado de voces describiera la fisonomía de cada uno de los cuerpos, de cada tiempo, de cada sucesión de acontecimientos, de escenas; [...]. Las imágenes que retornan incesantemente en la escritura renuevan un ritual cuyos cuerpos reiterados imponen un sentido singular no solamente a lo narrado, sino al acto narrativo mismo. (Mier, 1997: 391-392)

Las alegorías no sólo elaboran relaciones entre las diversas imágenes, sino que exponen su transformación o movimiento a diversos planos de senti-

do, por medio de las repeticiones o duplicaciones discordantes; así, forman parte de la construcción de los enigmas y de la oscuridad del relato, construido como una galería de espejos o relaciones especulares:

Las alegorías que tejen la trama de *Farabeuf* se transforman: el espejo, la pintura alegórica de Tiziano, las superficies veladas, la puerta, la carne transformada en superficie de escritura forman a su vez una trama especular, se exhiben con fisonomías discordantes: se reflejan unas a otras, remiten unas a otras. (Mier, 1997: 391)

Para Glantz, las alegorías son un instrumento para replantear los enigmas, y las repeticiones o duplicaciones, uno para resolverlos (1979: 21); en este sentido, me parece que tanto duplicaciones como alegorías funcionan en los dos sentidos: las dos estrategias forman parte del movimiento de unificación y desmembramiento o de ordenación y caos que define la complejidad de *Farabeuf*. Por su parte, los personajes ven en el espejo un canal para observar o ser testigos de las acciones:

—Mira —le dijo, mostrándole aquel cuerpo desgarrado—. Lo sé todo porque lo pude ver a través de ese espejo que era como un testigo de todos nuestros actos. El mar era una mentira garrafal. Estábamos tierra adentro, Hubiera resultado demasiado absurdo.

—Pero entonces ¿los pelícanos?, ¿y aquel niño que construía un castillo de arena en la playa?, ¿y la mujer vestida de negro, seguida por un *caniche*...?

—Se trata en ello, o bien de la materialización de nuestro deseo, o bien de un truco de Farabeuf... (151)

El primer enunciador confía en la fidelidad del espejo, en su función de canal; lo cual remite a una experiencia especular previa con espejos planos no puestos en encuadre o montaje. La duda persiste en el segundo enunciador, ¿se puede confiar en la imagen especular? El espejo está rodeado de deseos y trucos, admite el primer enunciador, y, en este punto, tratando de argumentar su postura inicial, abre la posibilidad al engaño. Los espejos pueden ser engañosos cuando forman parte de composiciones visuales complejas, no se puede confiar en ellos. Uno de los personajes arguye al Dr. Farabeuf que no es posible demostrar las acciones simplemente por su reflejo:

—Hay un hecho en su descripción, doctor Farabeuf, que usted pretende ignorar o que tal vez ha olvidado ya: que al pasar frente al hombre la mano de la mujer rozó la mano del hombre y éste la retuvo en la suya durante una fracción de segundo. *Este hecho curioso no es demostrable*, es preciso admitir, si bien el enorme espejo pudo haberlo reflejado con toda claridad... (157)

La duda persiste, el espejo pudo reflejar claramente, pero no es comprobable porque la imagen especular no permanece en el tiempo, no deja huella como la fotografía. La inversión que produce la imagen especular es una ilusión, los objetos en realidad no sufren ningún cambio, pero la percepción que tenemos de ellos sí. Esta característica contribuye en la novela a la confusión: “Pensarías que era yo la imagen de un espejo que, por su colocación, parecería avanzar hacia ti, pero que en realidad se alejaba” (162). En este caso, el espejo no produce una inversión derecha-izquierda, sino una ilusión respecto a la distancia y al movimiento del objeto observado. Este tipo de ilusión no corresponde a un paso directo de la información, sino a una puesta en escena *procatóptrica*, que produce un engaño en los sentidos.

La principal observadora del espejo es la enfermera, colocada inicialmente frente a él, mientras consulta la ouija. Por medio del espejo, ve la figura de otra mujer en la habitación y de un hombre que acaba de entrar. Todo ocurre en un instante y ella misma no está segura de la veracidad de la imagen especular. Los otros elementos visuales contribuyen a la confusión, digamos que, distraen la visión y evocan recuerdos que van a convivir con el presente narrado. Tanto la experiencia especular, como los recuerdos son engañosos:

Estabas distraído. Tu mirada trataba de descifrar el significado de aquel cuadro antiguo reflejado en el espejo, por eso no te diste cuenta de lo que sucedió en realidad. Yo corrí hacia la ventana [...] la Enfermera, ella, en esos momentos, alzó la mirada de la ouija que estaba consultando y me vio, reflejada en el espejo, pasar frente a ti. Hubo algo que me hizo detenerme. Un recuerdo incompleto, provocado por un signo incomprendible trazado en el vaho del cristal de la ventana (o acaso se trataba de una mirada que, bajo la lluvia, se había fijado, como la imagen de una placa fotográfica, sobre aquella ventana); la mirada penetrante de

un hombre que traza signos incomprensibles, que provoca recuerdos de experiencias que nunca hemos vivido y que, encontrada bajo la lluvia, a través de un vidrio empañado, nos inmoviliza, lo inmoviliza todo, los objetos y las máquinas. Tú estabas distraído; por eso no te diste cuenta que la aguja del tocadiscos se había detenido en el mismo surco produciendo la repetición tediosa de una frase sin sentido. (165-166)

Los recuerdos y las acciones se confunden en la enunciación, se presentan fragmentados y superpuestos. La presencia del espejo es un elemento turbador, al mismo tiempo se habla de otros objetos que representan también esta fragmentación. Quizá el más significativo es el clatro, juego de esferas concéntricas que el Dr. Farabeuf utiliza como analogía de su procedimiento:

Tratas de comprender la esencia de ese símbolo. ¡Quién hubiera pensado que Farabeuf se valdría de ese objeto cuya sola concepción, estudiada metódicamente, es capaz de romper la mente en mil pedazos! Pero por encima de esa realidad turbadora, la memoria del maestro ha sabido recoger los fragmentos de esa vida que se te escapa en el olvido; mediante la disciplina del clatro que ha reconstruido, como se hace con un rompecabezas, la imagen de un momento único: el momento en que *tú* fuiste el supliciado. (187)

La reconstrucción de la memoria tiene una finalidad no temporal, se trata de la búsqueda de la experiencia concreta de un instante. El clatro, al fragmentar los recuerdos y las imágenes, rompe su continuidad, produce la discontinuidad en la que tiene cabida el instante. El Dr. Farabeuf concibe todo el procedimiento como una terapia de la memoria o como un ejercicio, cuya primera finalidad describe de la siguiente manera: “La primera parte del ejercicio está concebida para hacerte comprender todas las posibilidades de la multiplicidad del mundo: trata de concebir este clatro reflejado en el espejo” (187). Lo que se produce es el reflejo de una fragmentación, el texto mismo es la duplicación de lo discontinuo. El mundo se presenta ajeno a la unidad, la aprehensión que los personajes tienen de él es fragmentaria, al mismo tiempo, su identidad se contagia del desmembramiento: “...Imagen de tu vida’, dijo Farabeuf haciendo girar el clatro lentamente entre sus dedos afilados, manteniéndolo muy cerca de sus ojos, regocijándose en el rui-

do diminuto que producían las esferas al tocarse sus superficies...” (187). El clatro es el espejo de la novela y su estructura; funciona como símbolo de la composición del autor implícito que se refleja en varios momentos en la figura del Dr. Farabeuf, un maestro de la amputación y también un ilusionista destacado. El clatro es imagen del procedimiento físico de desmembramiento al que se someterá el paciente y, al mismo tiempo, muestra el carácter interno de la fragmentación:

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. ¿Temas que te engañe? [...]. No temas; es cuestión de un instante... [...]. Deseas, sin embargo, asistir por última vez a la representación. Quizá encontrarás en los juegos de luces del *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf* la clave del misterio. ¿Quién eres tú que así te olvidas de ti misma? Un cuerpo atado a una estaca sanguinolenta. [...] No te distraigas. Debes concentrar todo tu pensamiento en estas esferas de marfil. (188-189)

En esta fragmentación inducida del recuerdo, los peligros de la ilusión serán un ingrediente fundamental. El desmembramiento en todos los niveles de la novela se produce como una violencia. Mier señala que “El sentido del acto narrativo está inscrito en el texto como una violencia cuya *única* figura posible es la alegoría” (1997: 393); las relaciones especulares de identificación no absoluta son el único medio de lograr un recorrido de lectura ante la agresión persistente: ante el recuerdo de la experiencia extrema (observar la fotografía, el desmembramiento y la muerte) sólo sobrevive su continua evocación e invocación ritual.

Finalmente, el clatro se plantea como un método para leer el *I Ching* (191-192). La enfermera consulta este libro y la ouija durante el instante detenido expuesto en la novela; y elabora una pregunta que encierra el significado de su vida y del instante. El clatro en unión con el *I Ching* es, entonces, una forma de llegar a esa pregunta original o a esa búsqueda por la

identidad que plantea toda la novela. En esta búsqueda, el azar de la colocación de las esferas en el clatro es paralelo a la disposición de los fragmentos en la novela. El azar no es gratuidad de sentido, sino construcción de espacios que se mueven entre el orden y el caos del discurso. Casi irónicamente, al describir el clatro, el enunciador afirma que “En realidad todo no es tan complicado como parece” (191), hay una simplicidad básica en el procedimiento. A pesar de esta afirmación, es necesario considerar que el azar no es un elemento simple, sino un factor de la complejidad.

EL IDEOGRAMA Y LA CIFRA DE LA ESCRITURA

*El porvenir es tan irrevocable
Como el rígido ayer. No hay una cosa
Que no sea una letra silenciosa
De la eterna escritura indescifrable
Cuyo libro es el tiempo [...]*

Jorge Luis Borges,
“Para una versión del *I King*”.

La escritura de *Farabenf*, por su carácter ambiguo y fragmentario, constituye un laberinto de senderos simbólicos recubierto de espejos, que provocarán una multiplicidad de sentidos y conducirán a la construcción de una cifra o enigma persistente en la densidad y barroquismo discursivo. Por su parte, los personajes toman consciencia del carácter simbólico del discurso estético del que son parte y elaboran preguntas sobre su identidad o función dentro de él y los sentidos múltiples generados por los símbolos, principalmente visuales.

La memoria constituye un método de reconstrucción de los sujetos y se impone como modelo de escritura sin orden aparente. La reconstrucción de recuerdos fragmentados tomará consistencia en símbolos icónicos concretos, como la fotografía, el cuadro y el ideograma. Este último aparece gráficamente en el discurso y paralelamente descrito por los personajes; su importancia radica en el vínculo que establece entre la escritura y el discurso visual: “El símbolo escrito se concretiza en los límites de su representación en su ideograma y las imágenes pasan así de una abstracción aparente

para revivir el signo concreto y representado” (Glantz, 1979: 23). Como parte del discurso, se encuentra envuelto en la opacidad o la penumbra de la enunciación y los espacios; representa un elemento que debe ser interpretado por contener múltiples sentidos ajenos a la literalidad. Su significado interactúa con el olvido y con la incapacidad de los personajes para comprender el universo recurrente y fragmentario de la novela:

Sí, entonces comenzó a llover y yo había escrito un nombre que ya no recuerdo, con la punta del dedo sobre el vidrio empañado. Era un nombre o una palabra incomprendible —terrible tal vez por carecer de significado— un nombre o una palabra que nadie hubiera comprendido, un nombre que era un signo, un signo para ser olvidado. (114)

Todas las afirmaciones acerca del significado del ideograma son de carácter conjetural: son posibilidades o comparaciones; no hay una completa revelación del sentido. Por un lado, se propone la posibilidad de la carencia completa de significado, el paso del signo (significado-significante) a la gráfica (significante) —tan característico del arte ensimismado—; mientras, en otros momentos, se le considera parte del sistema de signos visuales y escritos del discurso. Dentro de esta última perspectiva, los personajes creen ver en el ideograma la clave del misterio, la palanca que desencadenaría la lectura coherente del universo cifrado:

Miraba fijamente el fondo de aquel pasillo, adentrándose con el pensamiento en esa penumbra en la que su ansiedad había imaginado la existencia de un ser, el que ella hubiera querido ser, de las cosas que ella hubiera querido saber y que algunos minutos antes había tratado de concretar, trazando con el índice de la mano derecha un signo incomprendible sobre el vidrio empañado de una de las ventanas, la del lado derecho viendo hacia el exterior, un signo que ella hubiera deseado ser y comprender; porque en esa capacidad de comprender lo que ella hacía al azar y sin sentido, por un capricho, residía la concreción y el significado del ser que ella se imaginaba, un ser anticuado, cruel, bello, vestido siempre de blanco, que se acoge a una caricia sangrienta y en cuyas manos lívidas persiste para siempre la sensación de una materia viviente, viscosa, que se pudre lentamente entre las puntas de los dedos, un ser inolvidable y

que se cuele, de tan inolvidable, en la memoria y en los recuerdos de quienes nunca lo hubieran conocido. (94)

El significado del ideograma pasa por diversos *valores modales*, principalmente *endotácticos*: remite al deseo de los personajes y sus pulsiones (*querer, modalidad endotáctica virtualizante*); a su conocimiento del mundo circundante y del ritual que llevarán a cabo (*saber, modalidad endotáctica actualizante*); y al sentido de su existencia y a la posibilidad de ver representado su ser en el ideograma (*ser, modalidad endotáctica realizante*). En cuanto a las *modalidades exotácticas*, el discurso destaca la acción, el dibujar el ideograma sobre el cristal empañado, que corresponde al *hacer, modalidad exotáctica realizante* (Greimas y Courtés, 1982: 262-263) o capacidad de reproducir gráficamente sus deseos, conocimientos sobre sí mismos y su propio ser. Es importante señalar que todas las *modalidades endotácticas* se encuentran mediatizadas por la primera, la *virtualidad* o el *querer*; de esta forma, el deseo de conocimiento (*querer-saber*) o existencia (*querer-ser*) rebasa su verdadera concreción. Por eso, la mujer desea ser la enfermera y verse a sí misma vestida con el anticuado uniforme blanco. La imaginación contribuye a volver visible el deseo, ya sea por descripción de espacios interiores o por su reproducción mediante espejos supuestos o reales.

Dentro de las relaciones que establece el ideograma con otros elementos visuales, hay una de particular importancia: la disposición de los verdugos y la víctima en la fotografía es análoga al dibujo en el cristal. Los verdugos forman un hexágono alrededor del supliciado que reproduce la grafía que representa el número seis en chino:

La disposición de los verdugos es la de un hexágono que se desarrolla en el espacio en torno a un eje que es el supliciado. Es también la representación equívoca de un ideograma chino, un carácter que alguien ha dibujado sobre el vaho de los vidrios de la ventana, de eso no cabe duda. Puede ser cualquiera de las dos cosas: un ideograma o bien un símbolo geométrico. La ambigüedad de la escritura china es maravillosa y de esa forma que se concreta ahí, en la imagen del supliciado, podemos deducir todo el pensamiento que es capaz de convertir esta tortura en un acto

inolvidable. 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? (185-186)

Curley lleva esta relación a sus últimas consecuencias, para él, la novela en su totalidad, al igual que la fotografía, representa “la dramatización de un ideograma” (1989: 118), que puede entenderse como la puesta en escena o actualización de la escritura por medio de ella misma.

La presencia de la cultura china, más específicamente, el *I Ching* en *Farabeuf*, ha sido otra de las grandes líneas seguidas por la crítica.¹⁰ La dualidad Oriente-Occidente de acuerdo a una perspectiva occidental de los personajes, produce un extrañamiento: “Los chinos nos son ajenos. Es imposible entenderse con ellos...” (183); la introducción de elementos de la cultura china representa la construcción de un discurso sobre dos parámetros distintos de realidad: uno considerado normal o aparentemente accesible a los personajes (occidental) y otro exótico o incomprensible y por lo mismo extraño o fantástico para los personajes (oriental). La presencia del *I Ching* abre la puerta a variadas relaciones de oposición, en las cuales hay siempre una intención de síntesis, lograda o no.

Rolando J. Romero afirma que la expresión de éxtasis-dolor del rostro del torturado conduce a Elizondo a proponer una “tesis sobre la coincidencia de los opuestos, el *yin* y el *yang* que en su alternancia generan la totalidad, el *Tai ch'i* o el principio original” (1990: 413). La dualidad y las equivalencias numéricas del *yang* (7 y 9) y del *yin* (6 y 8) se relacionan con las nueve

¹⁰ Es interesante señalar, como punto de partida que en México, la primera traducción del *I Ching* se publica en 1969, con prólogo de Elizondo y Florencio Sánchez Cámara (Kwon, 1998: 66).

divisiones del *Hong Fan*, “Cuadro mágico” o “Plan Supremo”. Con este esquema numérico Romero relaciona la posición de los verdugos, interpretada como el ideograma en el cristal, tal como la propia novela lo sugiere:

—Dejaba caer las monedas... dos yan y un ying... dos yang y un yin... dos yin y un yang...

—No podrás recordarlo...

—Sí; sí lo recuerdo... tres yang... un yang y un yin... tres yin...

—¿Podrás recordarlo? Es importante. Han salido dos líneas mutantes en esa disposición... Es preciso estudiar la configuración de los verdugos... es importantísimo... forman un dodecaedro con seis cúspides visibles... son seis los verdugos que actúan sobre el cuerpo del supliciado, seis... como las líneas del hexagrama... yin-yang... como el *T'ai ki* también: la conjunción de dos seises... (184)

El ideograma “liú” corresponde también al número seis. Los verdugos forman esta figura, una “máquina hexagonal” de tortura y representan también el *Tai ch'i* o totalidad, unión de un 6 (*yin*) y un 9 (*yang*), o, como señala el texto, “la conjunción de dos seises”, 69, que representado gráficamente forma la siguiente figura:



El análisis que realiza Romero establece una relación entre el ideograma, la posición de los verdugos y los elementos numéricos que pueden desprenderse de la lectura, que él considera corresponden al *Hong Fan* o “Plan Divino” (1990: 414-416). El artículo de Romero representa una de las interpretaciones más completas e interesantes de la presencia del *I Ching* y la cultura china en *Farabeuf* y sus implicaciones de sentido. Por razones de brevedad no me detendré a exponer todas las analogías encontradas por este autor, de este análisis sólo me interesa destacar que pone en evidencia la compleja estructuración de la novela y la red de relaciones especulares que se establecen entre sus elementos.

La lectura *hipertextual* de *Farabeuf*, a través de los hexagramas del *I Ching* que cita el texto, a pesar de presentar importantes escollos por la ambigüedad o deficiencia de la información (en muy pocas ocasiones se

construyen hexagramas completos), apunta siempre al reforzamiento de categorías múltiples, no absolutas. En el fragmento citado anteriormente, se enuncian dos trigramas que serán recurrentes en la novela y que tienen las siguientes equivalencias dentro del *I Ching*:

dos yang + un yin	☰	<i>Sun</i>	Lo Suave	penetrante	viento, madera	1a. hija
dos yin + un yang	☷	<i>Chen</i>	Lo Suscitativo	movilizante	trueno	1er. hijo

(Wilhelm, 1998: 63)

Estos dos trigramas exponen la dualidad femenino-masculino, y reunidos en este orden pueden leerse como el hexagrama *Sun*, “La Merma”, relacionada con la pérdida y el florecimiento que pueden surgir del sacrificio (Wilhelm, 1998: 679-680). En *Farabeuf* se nombran principalmente cuatro trigramas posibles: “La tablilla de la ouija se hubiera movido, animada por una fuerza imponderable, señalando erráticamente las letras negras, o las monedas hubieran caído en una de las cuatro disposiciones posibles: tres yang, dos yang y un yin, tres yin o dos yin y un yang” (131). Dos de ellos son los expuestos arriba y los otros dos, corresponden a las formas básicas:

tres yang	☰	<i>Ch'ien</i>	Lo Creativo	fuerte	cielo	padre
tres yin	☷	<i>K'un</i>	Lo Receptivo	abnegado	tierra	madre

(Wilhelm, 1998: 63)

Los trigramas *Ch'ien* y *K'un* son los más recurrentes. Como mencioné al principio de este apartado, en *Farabeuf* la presencia del *I Ching* funciona principalmente como vehículo de la exposición de lo dual: *yang-yin*, Oriente-Occidente, femenino-masculino, etc. De igual forma, la ouija reúne las dualidades antagónicas “sí” y “no”; y, en los dos casos, estas dualidades responden a la búsqueda de los personajes, particularmente de la enfermera: “La ouija y el *I Ching* guardan entre sí la misma relación que hay

entre el espejo y la fotografía, son símbolos de oráculos máximos, se fundamentan en un juego de opuestos como la predestinación y el libre albedrío” (Glantz, 1979: 20-21). Por su capacidad oracular, comparten también un vínculo con el futuro, como canales o prótesis extensivas que pueden permitir un salto temporal; sin embargo, la enfermera no obtiene respuesta, la narración no llega nunca a ese punto ya que no hay futuro posible en *Farabeuf*, todo es fragmentación del instante y reconstrucción de recuerdos; pero no, porvenir. La espera eterna de la enfermera corresponde a esta pregunta sin respuesta que sólo puede hallar consuelo en el deseo y la imaginación prospectiva y retrospectiva. Curley afirma que “La mujer del texto, por medio de este juego, quiere llegar a entender, entre otras cosas su verdadera identidad” (1989: 104), que debería estar inserta en el tiempo, pero se ha reducido a la existencia en un solo instante y, por lo tanto, se presenta ambigua para ella. La respuesta se encuentra también oculta en el cuadro alegórico de Tiziano que los personajes observan, donde un niño se inclina en la fuente y probablemente trata de sacar de ella: “un objeto cuyo significado, en el orden de nuestra vida, es la clave del enigma que todas las tardes una mujer vestida de blanco propone a la ouija o trata de dilucidar mediante los hexagramas del *I Ching*” (96).

Los únicos hexagramas completos mencionados son: *P'i*, “El estancamiento”, y *Kuai*, “El desbordamiento”. Del primero se cita textualmente un fragmento: “Tres yin... una línea rota... *al arrancar el bleado sale también la raíz... la perseverancia trae consigo la buena fortuna...*” (92). Los indicios permiten al lector curioso ubicar este fragmento en el hexagrama *P'i*, aunque no aparezca indicado como tal por el enunciador. La correspondencia de sentido entre el fragmento y la novela permanece opaca, y puede ubicarse en la relación entre el procedimiento y la voluntad o perseverancia que lo conducirá a buen término. En el segundo caso, el hexagrama es nombrado directamente por el enunciador, pero modificando su título:

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 donde está. Quisiera avanzar por encima de todo, por encima de su propia muerte. Si lanzaras de nue-

va 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.* (118-119)

La práctica de desollamiento ritual aparece relacionada con el deseo de purificación o elevación del sujeto por medio de la muerte o el dolor, al mismo tiempo que remite a una entrega por parte del sujeto. La explicación del *I Ching* es la siguiente:

a) Sobre los muslos no hay piel y el andar se hace difícil. Si uno se dejara conducir como un cordero, desaparecería el arrepentimiento. Pero cuando se escuchan estas palabras, no se creerá en ellas.

b) “El andar se hace pesado”.

El puesto no es el correcto.

“Cuando se escuchan estas palabras no se creerá en ellas”.

La comprensión no es lúcida.

El trazo ocupa el sitio inferior del signo superior, de ahí el símbolo de los muslos. Como en su impulso para avanzar se ve frenado por el fuerte trazo quinto, la situación sugiere la imposibilidad de caminar. Tui tiene por símbolo una oveja, de ahí el consejo de dejarse conducir como una oveja. Al entrar en mutación este trazo, el trigramma superior se convertirá en el trigramma K’an que significa oído. Y puesto que el trazo no es correcto ni se halla en su sitio, no presta atención a lo que se le dice. (Wilhelm, 1998: 696)

La entrega es fundamental en esta práctica; se afirma la necesidad de dejarse conducir para evitar el arrepentimiento y para que el método rinda frutos. No obstante, se reitera la imposibilidad del sujeto para seguir estas instrucciones o para creer en ellas. En *Farabeuf*, el enunciador explica a la mujer el carácter fundamental de su entrega; ella, por su parte, la desea, pero siempre surge el impedimento: su incapacidad para recordar todos los detalles del hecho original que será reproducido en la ceremonia. Por este motivo, el enunciador-amante siente la necesidad de repetir una y otra vez las instrucciones y de conminarla o exigirle atención.

La escritura china es similar a la escritura de Elizondo por ser esencialmente espacial y capaz de negar la temporalidad; a diferencia de la narración o novela en Occidente, que se considera como una encadenación de tiempos o de sucesos ocurridos en tiempos construidos verbalmente. Quizá, por esta razón, Elizondo recalca que *Farabeuf* no es una novela, y no debe ser vista como tal. De esta forma, se opone la escritura china a la occidental —el autor prefiere la primera—, y, paralelamente, en la novela se habla de una oposición entre los conceptos chinos y occidentales de anatomía: “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...” (185). El cuerpo del supliciado y el cuerpo textual en *Farabeuf* se hayan detenidos como impronta fotográfica o negación temporal, y se asemejan, así, a un concepto chino de anatomía y de escritura.

Desde esta perspectiva puede entenderse que el ideograma sea capaz de detonar la suspensión del tiempo. Su simple observación evoca en los personajes otras imágenes —por ejemplo, la fotografía— y rompe con la progresión y con cualquier intento de narrar:

Corres tratando de reconstruir, en ese momento único, una larga carrera a la orilla del mar, hasta detenerte bruscamente sin haber llegado al reborde de la ventana porque un recuerdo impreciso te ha asaltado de pronto [...]. ¿Por qué te has detenido?, ¿por qué se ha congelado este momento?, ¿por qué lo has invocado mediante aquel garabato que tu mano trazó al azar sobre el vidrio empañado? (97)

El ideograma como cifra representa un escollo, un obstáculo a la lectura lineal o literal; su observación evoca otras imágenes, al mismo tiempo que su presencia invoca, como si se tratara de una fórmula mágica, el instante congelado en la fotografía. Evocación e invocación son dos vías que conducen a un mismo eje: la fotografía o el tiempo fragmentado en su duración. Además, el ideograma contiene un rasgo de fugacidad por encontrarse dibujado sobre una ventana empañada; implica la mirada sobre el instante preciso en que el vaho cubre todavía el cristal y presupone una posterior desaparición.

ción que no ocurrirá en la novela, gracias, precisamente, a la negación que se ha construido del futuro.

La escritura de Elizondo presenta estructuralmente la dualidad del ideograma chino, el carácter conjetural de la imaginación y las capacidades de evocar e invocar de las imágenes y los métodos adivinatorios. El universo de *Farabeuf* se construye sobre diversas cifras y aparenta el caos, pero, como he señalado antes, no hay gratuidad en su discurso y el establecimiento de las diversas relaciones quedará bajo la competencia del lector.

EL PRINCIPIO DE MONTAJE

El cine y la literatura pueden presentar diversos tipos de relaciones; en este caso, me interesa fundamentalmente la utilización de técnicas cinematográficas en el discurso narrativo literario, específicamente, la propuesta de montaje de Sergei Eisenstein en *Farabeuf*. Para Eisenstein, el montaje es un *principio dramático* presente en todas las artes, pero que alcanza su más acabada expresión en el cine (1999: 12); y entiende por *principio dramático*: “una idea que surge del choque de tomas independientes incluso opuestas una a otra” (1999: 51). Es posible explicar el montaje como un principio básico de conflicto, diferente al simple empalme de tomas aisladas: “El conflicto dentro de la toma es un montaje potencial, al desarrollar su intensidad haciendo estallar la jaula cuadrilátera de la toma y al hacer estallar el conflicto en los impulsos de montaje *entre* los trozos de montaje” (1999: 42). Todos los elementos de una toma (direcciones gráficas, escalas, volúmenes, masas, profundidades, luminosidad, duración, etc.) son susceptibles de establecer oposiciones entre sí, es decir, de establecer dualidades que serán puestas en conflicto por el montaje.

El establecimiento de dualidades en conflicto puede compararse inicialmente con la formulación básica de categorías en el proceso de significación que producen en un discurso la idea de movimiento en el eje *paradigmático*. Dentro de la teoría semiótica, las *categorías sémicas* forman la estructura elemental de la significación, al oponerse los *semas* —o unidades mínimas de significación— unos a otros y establecer relaciones de contradicción,

contrariedad o implicación entre sí (Greimas y Courtés, 1982: 51-52 y 348-350). Desde esta perspectiva, es posible afirmar que a todo proceso de significación subyace el establecimiento de un conflicto básico o estructura de interdefinición entre elementos de sentido. Ahora bien, en un primer acercamiento, el montaje en el cine puede entenderse como un principio técnico que correspondería a la superimposición de *sintagmas*; sin embargo, Eisenstein propone que el montaje es la estructura interna de todo arte, donde a la manifestación de dos elementos discursivos concretos subyace una elaboración semántica o idea abstracta, que desde la semiótica deberá denominarse *paradigmática*. En resumen, el montaje sería la manifestación en el eje *sintagmático* de una estructura elemental de significación —eje *paradigmático*— con la finalidad de formular o generar una nueva idea o un nuevo sentido. Vista de esta manera, la propuesta de montaje de Eisenstein sería aplicable a todas las artes y a todos los sistemas de significación, porque se encontraría en la base de toda *semiosis*; no obstante, es necesario tomar en cuenta otras consideraciones. El montaje como principio dramático supone el establecimiento del conflicto en el nivel discursivo, la explicitación de las categorías o dualidades que pueden establecerse entre elementos inicialmente no interrelacionados o interdefinidos. El montaje implicaría el establecimiento del conflicto en su sentido general, ya sea entre *semas* o *fermas*, entendidos como elementos formales en el plano del contenido y en el plano de la expresión —división propuesta por Hjemslev—; el montaje abarcaría también cualquier tipo de relación dialógica o reunión de elementos diversos. Así, la definición de montaje no puede reducirse al establecimiento de un cuadro semiótico, como los elaborados por Greimas, porque en el discurso narrativo literario, implicaría otro tipo de procedimientos como pueden ser: la *transtextualidad* o superación de los límites del texto mismo para relacionarse con otros; o la confrontación dialógica entre discursos de diversa naturaleza, actualizados por el discurso estético. Por su parte, el procedimiento de *duplicación* implica también una forma de montaje en el eje *sintagmático*.

Elizondo afirma que *Farabeuf* representa la búsqueda de un “habla específica” que consta de dos polos puestos en conflicto como en la escritura ideográfica china o como lo hace Eisenstein en *El acorazado Potemkin* (Le-

mus, 1997). No hay intención de traducir un lenguaje a otro, sino de crear uno nuevo con base en estructuras utilizadas por otras artes, como el cine. La relación entre montaje e ideograma la resalta también Eisenstein, basándose en la imposibilidad del ideograma para representar ideas abstractas y la relación dialéctica que se establece entre dos signos concretos para poder formularlas (1999: 34-39). Como señalé antes, el ideograma expresa la reunión del discurso visual y el escrito. En *Farabeuf*, se produce una primera dualidad entre estos dos elementos cuyo resultado será aparentemente caótico: la fragmentación del discurso, que pone escollos constantemente al desarrollo *sintagmático* y niega la narración misma, pero que lo enriquece *paradigmáticamente*, privilegiando las alegorías e identificaciones.

Para Robbe-Grillet, tanto la novela como el cine deben resaltar su carácter presente mediante fragmentaciones, rupturas, repeticiones y contradicciones que se logran con el montaje; así, la composición y el método son lo más importante de una obra literaria o cinematográfica y están por encima de su contenido (1965: 167). La no progresión temporal en *Farabeuf* responde a este establecimiento de la escritura como presente y a la reducción del nivel anecdótico para favorecer el desarrollo técnico. El efecto de detención temporal se logra por esta fragmentación discursiva; sin embargo, el discurso no niega el movimiento, producido por la superimposición de segmentos de diversa índole.

El montaje, desde la propuesta de Eisenstein, implica el choque de dos elementos: “cada elemento secuencial no se percibe *contiguo* al otro, sino *encima* del otro. Y es que la idea (o sensación) de movimiento surge del proceso de superimposición en la impresión que se conserva de la primera posición del objeto, de otra posición nuevamente visible”; el grado de incongruencia entre uno y otro determinará la tensión y el ritmo del discurso (1999: 52). En esta línea, Adriana de Teresa Ochoa propone la presencia en *Farabeuf* de dos factores característicos del montaje: la desintegración del evento en varios planos y la formulación del conflicto; el primero se manifiesta en la estructura del discurso y en los diferentes planos de la acción (variaciones de tiempos verbales, narradores y ritmo); y, por su parte, el conflicto puede producirse entre evento y duración, estructura establecida por el escritor —más bien, por el *autor implícito*— y la lógica del evento na-

rado y por oposición entre los diversos planos (1996: 83-104). En los dos casos se recurre a los mecanismos de repetición, confrontación y transformación. Cada nuevo fragmento se superpone a los anteriores produciendo una tensión entre los elementos discordantes, que pueden ser, como señaló la autora: puntos de vista, voces, personajes, espacios, etc. Este procedimiento conduce a una pérdida de la certeza respecto al universo narrado, incluso los personajes participarán de la confusión, al grado de considerar la posibilidad de ser *imágenes* de una película: “Alguien ha señalado la posibilidad de que seamos una realidad inquietante: la de que seamos nada más que imágenes de una película cinematográfica” (144). La duda de la existencia real rebasa la ficción misma, los personajes no se imaginan como sujetos de un filme, sino como simples reflejos, elementos visuales sin identidad precisa, superpuestos unos a otros por medio de la experiencia visual.

La multiplicidad de voces y puntos de vista, así como, la ambigüedad en la configuración de personajes son elementos divergentes de la duplicación o repetición, son versiones diferentes de un hecho aparentemente concreto que se presenta opaco para los personajes y para el lector. Las versiones superpuestas responden a un “juego de espejos” colocados a la manera de un *teatro catóptrico*, donde la realidad del objeto o suceso reflejado se pierde ante la posibilidad de la perspectiva múltiple y de la construcción de nuevos sentidos. Los reflejos prevalecen originados por puestas en escena, encuadres y montajes diversos que producen espacios *semiósicos* y cuestionan la veracidad de la función del espejo como canal (ver Eco, 1988: 33). El cine es una impronta en movimiento, pero, para Eisenstein, este movimiento lo produce el montaje como choque y no como continuidad. En *Farabeuf*, encontramos una construcción literaria que se basa en el mismo principio: el universo construido no permanece estático, el instante se mueve sobre sí mismo por medio de los procedimientos ya señalados.

La duplicación permite, en primera instancia, completar la escena o el instante descrito, pero también, producir la diferencia y la confrontación. No se trata únicamente de generar “un efecto acumulativo”, como señala Ochoa (1996: 99), sino de aumentar gradualmente la confusión y la alteridad dentro de una misma escena y sus personajes. Al final de la novela, la síntesis no se completa, el único elemento persistente es la confusión mis-

ma o la dualidad como propuesta. En *Farabeuf*, la dualidad se resiste a la síntesis, posible solamente en el discurso visual —la fotografía— y en la reconstrucción mental realizada por el lector. El discurso está estructurado como un montaje de antagonismos y dualidades que se superponen unos a otros en diversos niveles; únicamente a través de la lectura es posible completar el sentido de dicha superposición. Al lector no le queda otra opción que convertirse en un elemento activo dentro del discurso, interpretarlo y elaborar sus propias conjeturas respecto a los elementos superpuestos en la novela.

II. LOS ECOS DE LA IMAGEN

*No hay cosa que no esté como perdida entre
infatigables espejos.*

Jorge Luis Borges, “El inmortal”.

EN *FARABEUF*, EL ESPEJO ES UN INSTRUMENTO de extrañamiento de la realidad del universo ficcional. La fotografía se ubica como eje de las relaciones fragmentarias y los antagonismos de la novela; las alegorías y analogías que suscita van construyendo la densa red de sentido y abriendo diversos senderos de lectura, fundados en los antagonismos reinantes. Este capítulo representa un recorrido por los niveles de fragmentación y multiplicación relacionados con la polifonía, el punto de vista y la fotografía; las polaridades fundamentales; la discontinuidad temporal, la construcción de alegorías y analogías en torno a la imagen fotográfica; y las funciones de la inminencia como frontera temporal y espacial.

POLIFONÍA Y MULTIPLICACIÓN DEL PUNTO DE VISTA

Si bien, la escritura es protagonista de *Farabeuf*, comparte esta distinción con la mirada que se sitúa sobre ella. “El grafógrafo” presenta la misma dualidad: en un primer momento, narra el acto mismo de escribir y, en un segundo momento, la mirada entra en juego para describir cómo el escritor se observa a sí mismo durante esta tarea. En “El grafógrafo” los desdoblamientos progresivos del escritor se sitúan en espacios internos: la observación mental, la memoria y la imaginación. Vale la pena reproducir el texto para ejemplificar este procedimiento de abismación:

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y

también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo. (1999: 429)

La narración autodevoradora del acto de escribir no es el único tema, la mirada entendida como introspección y juego especular de infinito confiere a este texto, como a *Farabeuf*, la posibilidad de duplicación y desdoblamientos del punto de vista. El texto se convierte, como afirmaría Milner, en una “máquina para hacer ver” (1990: 9) o un “espectáculo” que transforma a su vez al lector en un observador: “la mirada es relato y objeto del relato, y la imagen del espejo es un reflejo metonímico de una realidad truncada por el punto de vista del observador, y por el trastrueque y la inversión de sus dimensiones de lateralidad” (Jara, 1982: 60).

La perspectiva de personajes, narrador y lector forman parte de la estrategia de construcción-destrucción del discurso u ordenamiento de diferentes miradas sobre objetos diversos y su confrontación, al grado de producir vaguedad, ambigüedad y contradicción. Este procedimiento ha sido señalado por otros autores, tal es el caso de Jara que considera que las transformaciones focales no inciden en el nivel *diégetico*, carente de magnitud semiótica, “tienen por el contrario una fuerte carga significativa si se los considera como indicadores de redes paradigmáticas de un pensamiento creador —constructor/reconstructor— que se mueve en el terreno de la asociación y la analogía” (1982: 31), al cual habría que añadir la tendencia a la fragmentación y al caos. Tanto la duplicación como la transformación y sus posibilidades analógicas, alegóricas o contradictorias producen el efecto de movimiento característico de esta novela, relacionado con el posicionamiento particular de cada mirada sobre el texto-espectáculo.

La percepción del objeto por parte de uno o varios observadores corresponde a diversas estrategias fragmentarias o unificadoras del punto de vista. En *Farabeuf* se construye un *observador múltiple* (Filinich, 1997: 202), es decir, el punto de vista varía constantemente y los ángulos de visión van su-

perponiéndose unos a otros mediante del montaje, de tal forma que construyen diversas posibilidades o versiones de los acontecimientos. El cambio del ángulo de visión oscila principalmente entre dos observadores —el hombre y la mujer— de identidad ambigua y múltiple que produce a su vez otras variaciones en el punto de vista, principalmente, cuando los personajes se desdoblán. Las dos posibilidades básicas se exponen a continuación:

1) Punto de vista en el hombre que está por entrar a la habitación y que puede ser el mismo Farabeuf o un hombre joven descrito en otro momento:

Abriría la puerta inmediatamente después de que se produjera el ruido de las tres monedas al caer sobre la mesa y la vería de espaldas. (92)

Si te hubieras vuelto hacia mí en ese instante no te hubiera reconocido tocada con aquella cofia, manchado tu uniforme blanco de enfermera con la sangre de algún desconocido que hubieras amado en tu memoria. (94)

En el primer ejemplo, el punto de vista está situado en el personaje que entra, pero la voz no corresponde a él, sino a un narrador en tercera persona. En el segundo ejemplo, el punto de vista y la voz corresponden al hombre que observa a la mujer vestida de blanco.

2) Punto de vista en la mujer que espera, que a su vez puede ser la enfermera sentada frente a un enorme espejo u otra que corre hacia la ventana:

Ella, sentada en ese umbral, mira fijamente a Farabeuf mientras éste explica verbalmente el primer tiempo de la operación para efectuar la amputación del brazo en el hombro según el método de Larrey. (147)

No hubiera sentido la presencia de aquel hombre [...]. Lo esperaba, sin embargo, sin sentirlo cabalmente. 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. (100-101)

El punto de vista de la mujer se enuncia también desde una voz en tercera persona y desde la primera persona. El cambio de enunciador fragmenta también el discurso, al introducir la *polifonía* en forma de *collage* en el nivel

pragmático. La función de cada voz como elemento divergente y vínculo entre alegorías, la describe Mier de la siguiente manera:

cada voz [funciona] como una metamorfosis de las memorias, los rostros y actos descritos, cada voz [funciona] como un eco de los reflejos, de imágenes, de instantes propios, cada nueva aparición de una alegoría [funciona] como escena de un futuro o un pasado virtual, legible con toda su violencia en los cortes del impulso novelístico. (1997: 391-392)

A esta *polifonía* se suma la escasa configuración de los personajes para producir una grave confusión respecto al origen de la voz, porque no sólo carecen de características concretas que permitan distinguirlos unos de otros, sino que las diversas acciones y posiciones de la mujer y el hombre se plantean como desdoblamientos. El desdoblamiento en los enunciadores-personajes se convierte en un desdoblamiento de la voz y las perspectivas.

En los dos casos planteados, el enunciador puede modificarse y jugar con los puntos de vista, pasando de uno a otro y superponiéndolos para producir las repeticiones divergentes y complementarias. Sin embargo, la ambigüedad también se encuentra presente en la localización del punto de vista, como puede observarse en el siguiente ejemplo:

Yo te miro desde el fondo del pasillo sin saber qué decir. He dispuesto los instrumentos convenientemente. Todo es cuestión de un instante y el dolor es mínimo. Yo sé que estás dispuesta. (111)

El punto de vista de la primera frase parece corresponder a la enfermera sentada al fondo del pasillo. En la segunda frase, es posible interpretar que el punto de vista se encuentra en Farabeuf, porque se le ha descrito anteriormente realizando esta acción. Por su parte, en las últimas frases es más claro el cambio de enunciador y punto de vista, principalmente, al final del fragmento, donde puede interpretarse que Farabeuf es quien posee ambos. Sin embargo, los elementos no son suficientes para establecer a quién corresponden el punto de vista y la voz en cada frase. La confusión de miradas y voces serán un procedimiento recurrente en toda la novela, donde es posible topar constantemente con ejemplos de esta naturaleza.

La fidelidad que puede atribuirse a la mirada de los personajes se pone en peligro ante la presencia del espejo y la inversión espacial de los planos. Los puntos de vista puestos en juego corresponderán a encuadres específicos de los cuales no conocemos más que los resultados finales, que bien pueden ser producto de ilusiones ópticas o puestas en escena *procatópticas*:

Cuando te detuviste estabas colocada a mi derecha. La Enfermera estaba a mi izquierda. Esta colocación concordaba con la lógica del cuadro tal y como se lo veía reflejado en el espejo pero no como el pintor lo había concebido para ser visto por nosotros. Habías corrido hacia mi derecha, es decir hacia el extremo izquierdo del cuadro —en dirección, puede decirse, a la mujer vestida—, pero en dirección a la mujer desnuda tomando como referencia la imagen reflejada del cuadro en el espejo tal y como yo la veía. Esto, sin duda, tenía un significado, sobre todo si tenemos en cuenta que la Enfermera estaba colocada a mi izquierda, es decir del lado derecho 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. (166)

La descripción de movimientos y puntos de vista espaciales en el fragmento es imposible, sería necesario suponer que el cuadro y el espejo se encuentran en la misma posición —frente al observador— para que la mujer pueda correr a la derecha del observador, es decir, hacia la mujer desnuda reflejada en el espejo y hacia la mujer vestida del cuadro original; pero esto haría imposible que el cuadro se reflejara en el espejo. La izquierda y la derecha del cuadro tendrían que haberse confundido previamente para que la observación que se plantea sea posible o debería haber dos cuadros en la habitación: uno frente al espejo y otro junto al espejo. Las últimas líneas complican aun más la perspectiva, porque la enfermera queda frente al reflejo de la mujer desnuda, al igual que la primera mujer, lo cual es imposible porque ellas se encuentran una a la izquierda del observador y la otra a la derecha. La enfermera y la primera mujer tendrían que estar colocadas en la misma posición, frente al reflejo de la mujer desnuda, pero esto modificaría la descripción previa del cuadro y su reflejo. El fragmento anterior es un ejemplo de las contradicciones en la descripción del punto de vista es-

pacial, que no está en función de una óptica tradicional, sino de las alegorías, identificaciones y ambigüedades de la configuración de personajes.

La variación del punto de vista se produce también de manera gráfica, por ejemplo: el término enfermera aparece tanto en minúscula, “enfermera”, como en mayúscula, “Enfermera”; este elemento divergente puede interpretarse como una marca gráfica del cambio de punto de vista debido a una valorización distinta del personaje.

Ahora bien, el punto de vista varía no sólo respecto a la posición espacial de los personajes y sus ángulos de visión, sino también respecto al tiempo. Los tiempos verbales oscilan entre pasado, presente y conjeturas de futuro, irrumpiendo en la secuencia a la manera de cortes imprevistos y produciendo una confrontación entre diversas posibilidades temporales. Esta movilidad no se produce realmente en el tiempo, sino en los puntos de vista para abordar el instante que es objeto de la percepción: recordar o imaginar el instante ante su inminencia, son los únicos movimientos posibles.

En *Farabeuf* se dan dos tipos de percepción respecto a la multiplicidad y unicidad de observador y objeto: *observador múltiple/objeto único* y *observador múltiple/objeto múltiple*; que corresponden a las duplicaciones complementarias y divergentes, respectivamente. El primer tipo, denominado por Fontanille como “inclusivo” responde a una “variación de los puntos de vista sobre un mismo objeto” (Filinich, 1997: 204), donde el cambio de ángulo de visión complementa la percepción homogénea del objeto. En *Farabeuf* es común encontrar también versiones contrarias o contradictorias de un mismo acontecimiento, relacionadas con los diversos ángulos de visión y con la posición del objeto que se ve multiplicado y deformado por la presencia del espejo y sus relaciones con los demás elementos visuales. Fontanille denomina “exclusivo” a este último tipo, debido a que la imagen del objeto es heterogénea o se trata de diversos objetos.

La movilidad entre las personas gramaticales, la multiplicidad de las voces narrativas y las variaciones en la perspectiva producen un efecto de incertidumbre en la información brindada por el discurso y se caracterizan por la constante repetición de segmentos narrativos y la posibilidad de introducir variantes en ellos (ver Pimentel, 1998: 144). No obstante, como señala Jara, es posible ubicar un punto de vista dominante determinado por

la memoria y los mecanismos de evocación e invocación; este punto de vista dominante se caracteriza por ser hipotético y conjetural (1982: 30).

La reconstrucción de las variaciones temporales de un relato corresponde al *lector implícito*; están ahí, precisamente para ser descodificadas por él. De esta manera, la lectura coopera con la *temporalidad* textual interpretándola y unificando el discurso desde esta perspectiva. El lector debe recordar elementos incluidos en segmentos textuales anteriores para completar su lectura y participar del proceso de modificación y duplicación discursiva. *Farabeuf* representa un caso límite de repetición y complejidad semántica. El lector deberá participar de la confusión producida por las duplicaciones divergentes, seguir las instrucciones del Dr. Farabeuf, y la exigencia continua de una lectura activa y una conciencia memoriosa capaz de recuperar una y otra vez detalles expuestos en segmentos anteriores. Las repeticiones superpuestas de puntos de vista y voces diversas van formando una red de gran densidad semántica, que se antoja imposible para el proceso de reconstrucción. El lector debe reconstruir *temporal y espacialmente* el discurso siempre a partir de las instrucciones propias del mismo; de esta forma, se encontrará rápidamente atrapado por la gran cantidad de instrucciones emitidas y de contradicciones en varios niveles.

El principal ejemplo de la explicitación del papel interlocutivo del lector se encuentra en las instrucciones del Dr. Farabeuf a la mujer, las cuales rebasan el universo *diegético* y construyen una perspectiva para el lector, quien debe, a la par de la mujer, dejarse llevar por el médico en su “tratamiento contra el olvido”: “Debe tomar esta experiencia como un tratamiento [...]. Usted se encuentra enferma de olvido [...]. ¿Teme usted acaso las imágenes que puede reflejar un espejo?” (201). En este caso, la alusión al espejo recuerda al lector la fuerte carga analógica y alegórica del texto que exige su colaboración.

El carácter *polifónico* del discurso se presenta como una variación constante del enunciador y como una diversificación de los tipos de discurso: descripciones de instrumentos médicos, descripciones de una escena en la playa, descripciones de varias experiencias visuales, instrucciones de lectura e instrucciones para los personajes, etc. Los cambios de personas gramaticales están relacionados con los desdoblamientos de los personajes y las puestas en perspectiva de los sujetos. En el siguiente ejemplo, es posible ver

cómo las acciones son atribuidas a varias personas gramaticales a la vez, esto produce una equiparación especular entre las instancias de producción y recepción del discurso, y, en un segundo momento, entre éstas y la enunciación:

Vuelve tu mirada en torno a estas paredes. 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. (91)

La segunda persona inicial del fragmento predominará en la mayor parte de la novela; su función es implicar y exponer la relación directa e inmediata que se establece entre el *tú* y el *yo* de cualquier sistema de comunicación: “La alusión al tú es uno de los métodos más apropiados para representar la ilusión expresiva de la figura como reflexión especular del tono narrativo” (Jara, 1982: 36). El nivel pragmático del discurso narrativo literario tiene también su base en esta relación primordial, eterno presente de la comunicación:

El pasado —sea el del chino, sea el del paseo por la playa— resulta dramáticamente presentizado al no tener otra función que el de ser la expresión del *yo* escriturante. Toda expresión es, en efecto, un recurso del presente. Y, en este sentido, el tú, el otros, es siempre una relación con un presente intemporal y no identificado que, en una dimensión parecida a la de los sueños, define, a pesar de todo, la conciencia del *yo*. (Jara, 1982: 37)

En cambio, la relación entre el enunciador y la tercera persona establece una distancia. La tercera persona no tiene conciencia propia, siempre aparece mediatizada por el *yo* de la enunciación. En el ejemplo anterior, la relación primordial *yo-tú* y, de esta forma, el nivel pragmático, ocupa una posición temporal cercana; a diferencia de los elementos de la narración, presentados como las formas femenina y masculina de la tercera persona. En la segunda oración se equipara la segunda persona con la tercera; así, se produce un salto del nivel pragmático al universo *diegético*, y las voces interactúan con el mundo narrado. Los verbos del fragmento completan esta idea de movi-

miento, de llegada o llamado. La mirada sobre el mundo narrado y su enunciación continúan siendo los protagonistas del discurso.

La mirada que se lanza sobre la tercera persona o sobre los objetos acentúa las distancias; según afirma Robbe-Grillet: “la vista aparece en el acto como el sentido privilegiado [...]. La descripción óptica, es, en efecto, la que más fácilmente opera la fijación de las distancias: la vista, la mirada, si quiere seguir siendo mera vista, deja las cosas en su respectivo puesto” (1965: 86); este autor no considera que este procedimiento conduzca a un *objetivismo* —uno de los términos que han sido utilizados para denominar su propuesta novelística— debido a que cualquier descripción de un objeto implica siempre la presencia de un sujeto en una posición determinada; por lo tanto, para él, la *nouveau roman* sólo puede proponerse como “una total subjetividad” (1965: 154), y ésta sería la mayor distancia que puede establecerse entre un sujeto observador-enunciador (primera persona) y un objeto observado-enunciado (tercera persona).

En *Farabeuf*, la mirada interactúa y distorsiona; la contradicción que surge en las descripciones visuales marca la oposición entre reflejo y reflejado, y va construyendo ejes entre estas oposiciones, es decir, entre el mundo interno —reproducido por el discurso— y el mundo externo, los dos, entendidos en la inmanencia del texto literario. La presencia del espejo en el salón descrito es “peligrosa” para los personajes y para el lector porque produce una dualidad en el texto entre la conjetura o lo subjetivo y la realidad o lo objetivo, inaccesible como tal. Los puntos de vista mediatizan la narración, al igual que las diversas voces, como un juego prismático:

Lo existente, esto es, la fabulación en el plano textual, no se reduce a una serie finita de manifestaciones registrables, porque cada una de ellas se halla, respecto del sujeto perceptor, en estado de cambio continuo, en congruencia con las mutaciones de actitud y posición del propio receptor. De esta manera, un objeto, o la interpretación de un objeto, como las monedas arrojadas sobre la mesilla, no sólo representa diversos perfiles, sino que al mismo tiempo cada uno de sus perfiles es susceptible de diversos puntos de vista; y, en consecuencia, la definición del objeto depende de su transferencia constante a la serie de que es miembro en cada una de sus apariciones diferentes. (Jara, 1982: 12)

El principio de cambio constante —descrito un poco más arriba como un movimiento de construcción/destrucción— está simbolizado por el *I Ching* o *Libro de las Mutaciones*, el cual se encuentra consultando la enfermera. El *I* significa cambio, y mediante él se manifiesta la energía vital del universo, considerado incesante, ya que dicho movimiento es el generador de la vida y de todo lo existente; de tal manera, la inmovilidad sería sinónimo de muerte (ver Kwon Tae, 1998). La transformación y repetición constante de los segmentos discursivos en *Farabeuf* responde a un principio de movimiento similar al propuesto por el *I Ching*: la detención temporal eterniza este movimiento en lugar de eliminarlo; reproduciendo, así, como la fotografía, el instante congelado y preciso de la muerte. Habrá que añadir que el movimiento constructivo/destrutivo producto de la descripción fragmentaria y contradictoria es considerado por Robbe-Grillet como otra de las características de la *nouveau roman*:

No es raro, efectivamente, encontrar en estas novelas modernas una descripción que parte de nada; al principio no da una visión de conjunto, parece nacer de un diminuto fragmento sin importancia —lo más parecido a un punto— a partir del cual va inventando unas líneas, unos planos, una arquitectura; y se tiene tanto más la impresión de que va inventando cuanto que de pronto se contradice, se repite, se reanuda, se bifurca, etc. Sin embargo, empieza a vislumbrarse algo, y cree uno que ese algo va a precisarse. Pero las líneas del dibujo se acumulan, se sobrecargan, se niegan, se desplazan, hasta tal punto que se pone en duda la imagen en medida que va construyéndose. Unos cuentos párrafos más, y, cuando la descripción acaba, se da uno cuenta de que no ha dejado tras de sí nada en pie: se ha realizado en un doble movimiento de creación aglutinamiento, que encontramos por otra parte en el libro a todos los niveles y en particular en su estructura global: de ahí la *decepción* inherente a las obras de hoy. (1965: 165-166)

La construcción de los elementos del discurso, *temporalización*, *espacialización* y *actorialización*, se produce por desdoblamientos y oposiciones; de tal manera, que el discurso se ramifica y se superpone en cada fragmento hasta lograr una red compleja y densa de sentido. La contradicción entre los múltiples puntos de vista y la *polifonía* forman parte del entramado global

y de la edificación del sentido. Elizondo, en su *Cuaderno de escritura*, describe esta característica estructural, que funciona como cimiento del edificio discursivo:

Me propondría yo entonces un proyecto inusitado a realizar con los materiales con los que se cuenta: anotaciones acerca, casi siempre, del carácter recurrente de todas las cosas que acontecen en el mundo; los proyectos mínimos que el destino casi siempre frustra, pero que, también, como esas flores conservadas a lo largo de muchos años entre las páginas de un libro o un diario, exhalan un aroma a cosa para ser olvidada y de posibilidades que habían quedado inadvertidas cuando fueron inscritos en esa memoria olvidadiza y los abrimos de pronto, sin darnos cuenta, en la página de la escritura.

Dimana de esos pequeños fragmentos [...] la posibilidad o tal vez la esperanza de ser redimidas e incorporadas al gran edificio ilusorio del que formaban parte y al que estaban destinadas, hechos de esa sustancia que siempre se está regenerando y que es, una vez concretada, auto-suficiente.

La posibilidad de esos fragmentos se expresa mediante la necesidad que los caracteriza; la de ser integrados a su destino. (2000b: 10-11)

Elizondo concibe la literatura como el destino de todas las potencias del mundo, que se actualizan por medio del lenguaje simbólico del discurso narrativo literario (2000b: 10). El encuentro inesperado con una flor seca entre las páginas de un libro representa un detonante sobre el cual se construirá la escritura. El juego entre memoria y olvido es la estrategia para llevar a cabo dicha reincorporación. En *Farabeuf*, la memoria funciona precisamente como el eje reconstructor de la voz y el punto de vista: recordar y superponer los recuerdos mediante el principio de montaje conduce a este movimiento característico entre construcción/destrucción. El mundo interior y la presencia del sujeto como parcialidad ante el mundo percibido se encuentran en el recuerdo para manifestarse textualmente. Para Robbe-Grillet, “En el sueño, en el recuerdo, así como en la mirada, nuestra imaginación es la fuerza organizadora de nuestra vida, de *nuestro* mundo. Cada hombre, a su vez, debe reinventar las cosas en torno a él” (1965: 124). *Farabeuf* representa una exposición de la multiplicidad del mundo mediante la fragmentación del punto de vista y la voz narrativa.

Elizondo toma la fotografía del libro de Bataille, *Les larmes d'Eros* (1961), quien la atribuye a la tortura de Fu-Chu-Li, el 10 de abril de 1905, en la plaza Ta-Tché-Ko, en Pekín; quince días después el *leng tch'e* —nombre que recibe esta práctica— es abolido. La fotografía aparece anteriormente en un trabajo histórico de Louis Carpeux, testigo de la tortura, y en el *Traité de Psychologie* (1932) de Georges Dumas que ubica el acontecimiento en 1880, pero no aporta mayores datos. Según el estudio realizado por Rolando J. Romero, la fotografía incorporada a *Farabeuf* no corresponde a la tortura de Fu-Chu-Li (1990: 404-406), sin embargo, este dato no afecta en nada la actualización estética que el discurso literario elabora.

En *Farabeuf*, la tortura aparece fechada el 29 de enero de 1901, y tiene como testigo al Dr. H. L. Farabeuf. Es interesante señalar que en Francia en el siglo XIX existió un personaje del mismo nombre, Louis Hubert Farabeuf (1841-1910), miembro de la escuela quirúrgica francesa, profesor de anatomía en la Facultad de Medicina de París y autor del *Précis de manuel opératoire* (1872). Entre este dato histórico y la actualización literaria que hace Elizondo en la novela, se establece un diálogo *intertextual*. En *Farabeuf*, el nombre del libro del médico francés se relaciona con la fotografía y de ser un manual de amputación se convierte en un manual sobre 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 B Pekin pendant la revolte des Chinois en 1900...* el autor era H. L. Farabeuf... *avec planches et photographies hors texte...*” (95). La aparente confusión entre los términos “psicología” y “fisiología” —en francés— responde a la relación que mantiene la tortura expuesta no sólo como una experiencia corporal. La actualización que se realiza en la novela queda en función del sentido y las relaciones internas del discurso, un procedimiento del que participa también la fotografía: ya no importa la identidad del supliciado, no importa si fue Fu-Chu-Li u otro, sino las posibilidades de identificación múltiple que se abren entre su imagen y los personajes. En la novela, se incluye también un fragmento con cortes visibles del decreto aparecido en el diario chino:

Los Príncipes Mongoles exigen que el.....lí, culpable de homicidio 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..... Tch'e. ¡Cúmplase! (147)

Los cortes realizados a la nota original ponen de manifiesto la generación de un nuevo sentido, le recuerdan al lector que no debe leer este dato como lo leería en un libro de historia o un tratado de psicología, sino como parte de un discurso estético, que debe ser interpretado, y cuya principal característica es la fragmentación. Para Romero, la re-escritura histórica que aparece en *Farabeuf* se aleja de cualquier finalidad política o revisionista, para ubicarse en una búsqueda existencial y un cuestionamiento de categorías absolutas (1990: 416): la fotografía funciona como espejo *congelante* de la escritura fragmentada y de la exposición de la interioridad del texto.

En su *Autobiografía*, Elizondo reafirma esta relación que mantiene su narrativa con la fotografía, pero una fotografía de espacios interiores, una búsqueda de fidelidad que rebasa las apariencias, al estilo de los espejos morales u oraculares que muestran el verdadero rostro del hombre:

Al final de cuentas, como escritor, me he convertido en fotógrafo; impresiono ciertas placas con el aspecto de esa interioridad y las distribuyo entre los aficionados anónimos. Mi búsqueda se encamina, tal vez, a conseguir una impresión extremadamente fiel de ese recinto que a todos por principio está vedado. Creo que, después de todo, la insinceridad, que es la emulsión sobre la que esas imágenes se eternizan, cuando es consciente, es la máxima cercanía que podemos tener de la verdad. (2000a: 29)

La literatura se convierte en una búsqueda de la verdad, pero de una verdad fragmentaria y simbólica, que para el autor, parece ser la única posible. Esta idea estará presente en las múltiples perspectivas y voces del discurso, las cuales representan diversos acercamientos a hechos concretos que por medio de la memoria pretenden rescatarse con todo detalle.

La fotografía reúne las dualidades; el erotismo y la violencia se presentan en la novela como dos polaridades coexistentes en una misma imagen: “una imagen para ser evocada en el momento del orgasmo...” (155). La influencia de Bataille y de su libro *Les larmes d'Eros* ha sido admitida por Elizondo

como una relación fundamental y tan simple que para él no se presta a más conjeturas:

Cuando escribí *Farabeuf* estaba bastante influido por Bataille. Pero eso fue hace como quince años. Ahora ya no me interesa. La síntesis además, es evidente, y no creo que se preste a grandes especulaciones. El amor y la muerte, la tortura y el orgasmo, que se identifican en una sola imagen, en un ideograma único en el que está reunido todo: amor, muerte, presente, pasado, futuro. (Campos, 1977: 55)

La dualidad cohabita el instante; el movimiento se produce entre las categorías complementarias y contradictorias, y entre su multiplicación desde diversos ángulos: espaciales, temporales, genéricos y de sentido. El discurso se plantea desde la confrontación Oriente-Occidente, violencia-muerte, femenino-masculino, realidad-espejismo, etc. Cada una de estas relaciones dialécticas trata de resolver su polaridad y cohabitar el instante; cada una de ellas, constituye, además, una perspectiva diversa de lectura. La mujer se mira a sí misma en la imagen del supliciado y por medio del procedimiento de universalización de la fotografía se explicita la dualidad hombre-mujer:

Es una mujer. Eres tú. Tú. Ese rostro contiene todos los rostros. Ese rostro es el mío. Nos hemos equivocado radicalmente, maestro. Nos engañan las sensaciones. Somos víctimas de un malentendido que rebasa los límites de nuestro conocimiento. Hemos confundido una tarjeta postal con un espejo. Es preciso saber quién tomó esa fotografía. (183)

El rostro del hombre atado a la estaca funciona especularmente respecto a sus observadores y rebasa toda dualidad posible. Solamente regresando al momento en que la fotografía fue tomada, es decir, al momento en que el referente estuvo en contacto con la placa fotográfica, puede evitarse la confusión provocada por la identificación múltiple. Sin embargo, este momento se ha perdido en el olvido, solamente la imagen ha resistido al tiempo y se ha transformado simbólicamente —se ha “manchado”— a causa de él.

Manuel Durán, junto con otros críticos, ha dado especial importancia a la dualidad muerte-orgasmo; para él, los tres grandes temas de *Farabeuf*

son: el acto sexual, el suplicio y el tiempo (1973: 143). La novela representa no sólo una incursión reflexiva sobre la relación erotismo-violencia; la complejidad dialéctica propuesta como una síntesis inenarrable va a cuestionar todos los límites de la experiencia escritural, en el nivel de los personajes, de la historia-discurso, de la lectura, de la progresión temporal (crónica-insistente) y de la construcción de la realidad.

La crítica coincide en señalar que *Farabeuf* mantiene importantes relaciones *intertextuales* con la tradición de las obras de Sade y Baudelaire, y con la reflexión filosófica de Bataille (ver, por ejemplo a Dermot F. Curley, 1989; y Manuel Durán, 1973). El término *intertextual* en esta afirmación se utiliza con dos sentidos diversos: un concepto amplio, como el utilizado por Roland Barthes y Julia Kristeva, que ven a la literatura como un “cruce de textos”, actualizaciones diversas de una tradición como la de Sade y Baudelaire, además de Joyce, Mallarmé, Rimbaud, Robbe-Grillet, Burroughs, entre otros, definición más cercana al concepto de *hiperestética* de Gérard Genette (1989: 478); y un concepto restringido, desde la propuesta de Genette, “citas, préstamos y alusiones concretas, marcadas o no marcadas [...] presencia de fragmentos textuales insertos (injertados) en otro texto nuevo del que forman parte” (Martínez Fernández, 2001: 63), tal es el caso de la inclusión de la fotografía del suplicio del libro de Bataille a la novela de Elizondo.

En primer término, es posible afirmar que la fotografía del suplicio chino funciona en la novela como elemento *intertextual*. Genette define *intertextualidad* “como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (1989: 10). Sin embargo, el hecho de que el *intertexto*, si podemos llamarle así, sea de naturaleza discursiva distinta al texto marco, es decir, a la novela, plantea un problema adicional: no estamos ante la relación de copresencia de dos naturalezas textuales, sino de dos discursos diversos vinculados analógicamente. El problema implicaría una reflexión más amplia sobre la relación entre el discurso visual y el narrativo literario, que no es el momento de realizar; considero posible la utilización de un término como *interdiscursividad* que propone un margen conceptual más amplio. Cabe recordar que *Farabeuf* resalta la dimensión visual de la escritura misma e incluye en forma de *collage* diversos elementos o discursos visuales con relaciones especulares entre sí.

En este sentido, Jara afirma que la escritura funciona como un *metalenguaje* respecto a la fotografía; argumenta cómo la voz narrativa o la pluma del escritor escribe en realidad sobre el cuerpo de la fotografía, produciendo la identificación entre cuerpo textual y cuerpo del supliciado (1982: 68). Jara destaca la relación existente entre escritura y discurso visual, pero lo jerarquiza anteponiendo la fotografía al discurso escrito. Considero, respecto a esta postura, que la relación entre estos dos elementos es simétrica y no es posible establecer relaciones de anterioridad de un discurso respecto al otro; la novela representa una actualización de la fotografía y no su comentario. Desde esta perspectiva, la relación de *intertextualidad* o *interdiscursividad* plantea de una forma simétrica la experiencia especular —de tipo analógico— donde los términos reflejo y reflejado se han confundido.

En *Farabeuf*, la actualización de los códigos literarios de la tradición de Sade y Baudelaire, produce un distanciamiento que marca también una ruptura violenta con ellos. Afirma Curley: “No existe absolutamente ninguna intensión moral en el texto de Elizondo” (1989: 146); entonces, no se trata, como en los casos anteriores, de una subversión al poder moral de un periodo histórico determinado. La tortura y el acto sexual no se detienen en subrayar las relaciones de poder o transgresión moral, van más allá, hacia el cuestionamiento de la identidad, mediante la fragmentación corporal y textual: “en *Farabeuf* no hay tortura como castigo, si acaso como purificación y como relato del eclipse de la identidad y el despunte de la muerte, que despliega también la exaltación del cuerpo” (Mier, 1997: 382); esta idea, se encuentra en la base interpretativa de este trabajo: más allá de la tortura, del pecado o cualquier intensión moral —los opuestos bien-mal no se actualizan en la multiestructura dual de la novela— hay una penetración en el sentido de identidad, en la unicidad que puede representar un cuerpo, un individuo y una realidad, se trata sin duda, de una “profanación exquisita” (156), porque quizá ésta sea la mayor violencia posible, la que arremete contra la conciencia del yo y del mundo. Donald L. Shaw anota que “A pesar de su erotismo [...] *Farabeuf* es una novela esencialmente metafísica, cuyo tema fundamental nos recuerda más que nada el de ‘La escritura de Dios’ de Borges” (1981: 172). El universo que construye la novela se encuentra cifrado, los personajes continuamente se preguntan acerca de su identidad múltiple: la enfermera consulta la ouija y el *I Ching*, y afirman

constantemente que el ideograma en el cristal contiene el significado de todo. El mundo y la realidad —o realidades— son principalmente escritura, pueden leerse e interpretarse. Subyace a todo este planteamiento una visión *solipsística* de la realidad, que va a ubicarse, también, en los terrenos de lo *metaficcional*.

LA IMAGEN DEL TIEMPO

Le Temps scintille et le Songe est savoir.
Paul Valéry, *El cementerio marino*.

*Time present and time past,
Are both perhaps in time future,
And time future contained in time past,
If all time is eternally present*
T. S. Eliot, “Burnt Norton”,
Four Quartets.

El enfrentamiento entre dos categorías temporales, la duración o progresión temporal y el instante, se presenta como una marca de lectura desde el subtítulo de la novela: *Farabeuf o la crónica de un instante*. La contradicción entre los dos términos del subtítulo permite suponer desde el inicio que nos encontramos ante un texto que subvierte los órdenes considerados tradicionales para la narración, y, más aun, sus elementos internos y constitutivos (tiempo, espacio, acciones, personajes, enunciación, etc). Etimológicamente, crónica significa tiempo (*κρόνος*); en oposición, instante puede definirse como detención o corte en la progresión temporal. De esta manera, parece imposible hablar de la “crónica de un instante” o de la sucesión temporal de lo intransitivo. Pero, ¿realmente se produce una detención temporal en *Farabeuf*?

Todorov señala que en todo relato literario encontramos una construcción temporal basada en un *tiempo del discurso* o de la narración y un *tiempo de la historia* o de lo narrado (ver 1998: 179-182). Los personajes y las acciones ocurren dentro de una *temporalización* de la historia; en cambio, el *tiempo del discurso* corresponde al narrador. En *Farabeuf* los límites en-

tre los tiempos del relato parecen haber desaparecido; las duplicaciones, el ensimismamiento de la escritura y sus características metaficcionales contribuyen a la equiparación del *tiempo de la historia* con el *tiempo del discurso*, de tal forma que lo único narrado realmente es el acto mismo de narrar, como he señalado antes.

La *estructura temporal* de la novela, entendida como “la cantidad de relaciones entre elementos temporales de un texto determinado, desprendiéndose el tipo de relaciones de una forma determinada de organización temporal” (Toro, 1992: 4), presenta diversos saltos temporales y una construcción compleja de relaciones entre los sucesos narrados en cada segmento. El retorno al pasado en la narración —*manipulación temporal del narrador*— se conoce como *analepsis*, procedimiento común en *Farabeuf*, expuesto constantemente como una búsqueda de la memoria. Por otro lado, el procedimiento contrario, es decir, la prospección o anticipación ante los sucesos narrados se conoce como *prolepsis*, y está representada en *Farabeuf* por los instrumentos oraculares y las anticipaciones especulativas provocadas por el deseo de los personajes, todas ellas marcadas por un tono conjetural. En *Farabeuf*, las diversas *analepsis* conducen a contradicciones y confusión entre los sucesos narrados en cada segmento temporal: el pasado es inaccesible en cuanto unidad —las diversas perspectivas complementarias y contradictorias lo fragmentan—, al igual que el futuro, ya que éste nunca llega a concretarse en el discurso. Las rupturas o discontinuidad de la *organización temporal* de *Farabeuf* inciden en la identidad; la unidad del “yo” queda dañada irremediablemente:

Nuestra identidad es ilusoria, parece decirnos Elizondo, porque se basa sobre todo en nuestra memoria de nosotros mismos, la acumulación de recuerdos en nuestra memoria, referidos a un yo central. Pero esa memoria, insinúa la novela, miente incesantemente. No es memoria pura, sino amalgama de recuerdos, esperanzas, reconstrucciones orientadas por nuestros remordimientos y temores, por nuestras esperanzas y frustraciones. (Durán, 1973: 162)

El discurso se plantea a sí mismo como una ceremonia, un ritual que retoma elementos de un acontecimiento original grabado en la fotografía, pero

que ha perdido su *temporalidad* para convertirse en un suceso *acrónico*. El tiempo dentro del salón donde se encuentra la enfermera ya no transcurre y permite la confusión entre diversos órdenes temporales:

Al trasponer aquel umbral —¿quién lo hubiera traspuesto bajo la lluvia, viniendo desde aquella encrucijada?— se confundía el recuerdo con la experiencia (esto quizá debido a la tenacidad de esa lluvia menuda que no cesaba de caer desde hacía muchos días). La vida quedaba sujeta a una confusión en medio de la que era imposible discernir cuál hubiera sido el presente, cuál el pasado. Al trasponer el umbral de aquella casa lujosa y decrepita a la vez, un transeúnte que se hubiera detenido a contemplar la fachada rugosa de aquella casa [...] sí, se hubiera detenido para inquirir a las piedras carcomidas [...] cuál era el verdadero significado de aquella cita concertada a través de las edades, de aquel momento que sólo ahora se realizaba. (89-90)

El instante se convierte en una negación de la temporalidad, en un *acronismo*, propio de las prácticas rituales. Las relaciones *paradigmáticas* se superponen y vencen a cualquier progresión temporal, para Donald L. Shaw: “El rito sádico y sangriento [representado en la fotografía y evocado por el texto] debe culminar, pues, en un instante de éxtasis, el descubrimiento borgeiano de que todo está en todo, de que todo el tiempo está contenido en un sólo instante, y de que no existe la personalidad individual” (1981: 172). Se construye así, por montaje del pasado reconstruido desde diversas perspectivas y por el futuro deseado pero inaccesible, un instante en el que cabe todo, del cual se desprende todo y el cual es la única temporalidad posible.

En *Cuaderno de escritura*, Elizondo habla de dos formas de hacer presente el pasado o de regresar a él: la evocación o intento de recrear por medio del recuerdo de sensaciones concretas; y la invocación, “hacer presente algo [...] desprovisto de referencias sensoriales” (2000b: 18-21). La memoria y la colocación consciente de ciertos objetos e instrumentos en el salón de la 3 *rue de l’Odeon* son recursos de la evocación. El instante es susceptible de ser evocado por medio de la repetición de experiencias sensibles concretas asimilables a las experimentadas ante el suplicio por primera vez; esta estrategia de reconstrucción está relacionada con el establecimiento de

analogías entre los elementos del discurso, aunque el vínculo entre uno y otro no es de implicación o equivalencia absoluta. En cambio, la invocación mantiene un nexo con el pensamiento mágico y, en muchas ocasiones, alegórico y con la atribución de propiedades de este tipo a los signos u objetos; en este sentido, el ideograma en el cristal se convierte en un elemento que invoca el suplicio chino. Los dos procedimientos se convierten en senderos hacia la fotografía, o, dicho de otra manera, todos los segmentos temporales reproducidos por evocación o invocación llegarán siempre al mismo punto eje: el instante fotografiado por el Dr. Farabeuf.

En este sentido, es posible establecer una vez más un nexo entre la *nouveau roman* y *Farabeuf*. En la primera, Robbe-Grillet propone el predominio de la discontinuidad, construcciones carentes de “tiempo”, donde impera la fijación de instantes descontextualizados, y el tiempo parezca haberse detenido a causa de la fijación de la perspectiva temporal en un punto preciso y su desvinculación con los demás dentro de los textos. En esta línea, Alfonso del Toro señala:

La narración en el *nouveau roman* consiste, en la mayoría de los casos, en una cadena de situaciones descontextualizadas y estáticas que se suceden en forma anacrónica y acrónica. Muchas veces desaparecen los límites entre las acciones realmente llevadas a cabo por un personaje y las que son meramente imaginadas, perdiendo así todo sentido el intento del recipiente¹¹ de reconstruir o fijar su eje espacio-temporal. La historia narrada se reduce en el *nouveau roman*, en parte o totalmente, a un reflejo o a una proyección o tematización de los procedimientos narrativos, es decir, del nivel del discurso, en el sentido de una continua metáfora. La historia narrada adquiere una función de coartada, fundiendo ambos niveles, el de la historia y el del discurso. Como consecuencia de la pérdida del “acontecimiento”, por parte de la historia, se desprende la eliminación parcial o total de la importancia del tiempo y el espacio. (1992: 15)

¹¹ El término *recipiente*, correspondería al de receptor o *lector implícito*, cabe aclarar que Alfonso del Toro lo prefiere por considerarlo menos mecánico, y más afín a la teoría literaria.

Como ejemplo, menciona la novela *Le Voyeur*, de Robbe-Grillet, donde el mundo narrado corresponde a la conciencia de un Yo, y este procedimiento llega a construir, lo que él denomina, un *tiempo mental*; término que podría ser perfectamente aplicable a *Farabeuf*, debido a que, como he señalado, las reconstrucciones realizadas por la *analepsis* combinan recuerdos de deseos, sueños, imaginación y engaños visuales. De esta manera, *Farabeuf* se convierte en una galería de imágenes que *acrónicamente* son evocadas por la fotografía, instante congelado y eje de la novela:

La fotografía transforma la realidad, viola tanto los tiempos reales como los espacios reales y crea, en su lugar, su propio tiempo/espacio. Congela pero también relaciona y éste es un fenómeno que se percibe en *Farabeuf*, la fusión de diferentes tiempos y diferentes espacios en un solo instante. (Curley, 1989: 113)

El instante preciso en que el objeto se encuentra frente al espejo puede convertirse en una huella o impronta si colocamos en su lugar una cámara oscura; de esta forma, no sólo queda una constancia del acontecimiento, la obturación de la cámara produce un corte en la progresión temporal y la imagen lograda deja de ser susceptible a ella; esto no ocurre en el caso del espejo. Para Milner, la invención de la fotografía representa la concretización del sueño de la eternización de los instantes y permite escapar de la fugacidad especular; para él, la fotografía es “el principal punto en que se cruzan la óptica y la temporalidad, ya que es en ella donde la imagen se libera de su peso de presente, y donde el instante se transforma en imagen” (1990: 153).¹²

El Dr. Farabeuf confiesa su obsesión por el procedimiento fotográfico, que sólo puede compararse con su pasión por las técnicas de amputación.

¹²Es interesante señalar que Charles Baudelaire, en un ensayo titulado “El público moderno y la fotografía”, realiza una crítica severa a este adelanto de la óptica; al oponer la ciencia material con lo etéreo e inmaterial característico del arte. Baudelaire no podía concebir relación alguna entre poesía y progreso, y afirmaba que la fascinación por la fotografía correspondía a un abandono de la “felicidad de soñar”, porque consideraba la imaginación como una capacidad superior a la fidelidad fotográfica (1996: 229-233). Sin embargo, la literatura finalmente acogerá con buenos ojos a la fotografía.

Dentro de sus reflexiones sobre la fotografía, afirma, se encuentra esta característica de detención temporal: “—La fotografía —dijo Farabeuf— es una forma estática de la inmortalidad” (98). Su trabajo fotográfico —en la novela se afirma que fue él quien tomó la fotografía del suplicio chino— se basa en un anhelo de eternización y univerzalización de la experiencia extrema de la muerte, el momento exacto en que el sujeto está a punto de morir; de esta manera, representa un corte en la progresión temporal, otra forma más de la amputación:

un supliciado cuya existencia estaría determinada por el olvido tenaz, a lo largo de un milenio, de quienes un día habrían de contemplar, súbitamente, en un momento único, su imagen desvaída, estática y extática, congelada para siempre en una apariencia borrosa, en una fotografía manchada por el tiempo. (135-136)

La imagen fotográfica escapa al avance temporal, pero no a las “manchas” que el transcurso de los años produce en ella. Esta modificación de la fotografía original puede entenderse, relacionada con su observador, como un alejamiento del instante histórico por la instauración de un margen más amplio de sentido, la posibilidad simbólica que pesa sobre los discursos visuales como improntas. Eco habla de la fotografía como un espejo “mágico” o congelante que elimina la relación de presencia entre antecedente y consecuente, aunque no llega a suprimir por completo la correspondencia entre el referente original de la imagen; referente pasado para la fotografía y presente para el espejo. La similitud se encuentra en la suposición de fidelidad característica de las dos imágenes (1988: 36). La fotografía es una huella o impronta de ese instante de encuentro entre objeto y placa, que se convierte en un fenómeno *semiósico* porque implica una perspectiva o encuadre particular no modificable posteriormente y, por lo tanto, susceptible de interpretación. Eco menciona cómo “en toda impronta, aunque estuviera tan bien definida como la de la placa impresionada, *los caracteres genéricos acaban prevaleciendo sobre los caracteres específicos*” (1988: 38). Esta transformación de la imagen fotográfica se produce en la novela, de tal forma que ya no importa la identidad original del supliciado, sino las relaciones genéricas que pueden establecerse entre su identidad y la de los personajes:

¡Bah!, tu cuerpo es más que eso; es la extensión del mundo vista desde una altura suprema. Nadie escapa a tu huida que todo lo congela y lo vuelve inolvidable. Tu carne, cuando yo la acaricio, sabe acoger en sí misma toda la crueldad del olvido. Por eso yo no sé cómo se llama ese hombre desnudo que atado a una estaca se somete a la vida para siempre. ¿Acaso no lo adivinas en su mirada? ¡Qué importa su nombre, si, ciega, sabré toda mi vida reconocer su carne, reconocer tu cuerpo que es el suyo! (195)

De esta forma, se producen fenómenos de identificación o relaciones especulares entre el observador y la imagen del supliciado. La mirada de éxtasis del supliciado se convierte en una forma de *autoscopía*: “Una mirada que nada puede apagar; como pudiera mirarse uno mismo en el momento del orgasmo” (174). Por medio de su experiencia extrema, los observadores pueden explorar sus propias experiencias sensibles y cuestionarse sobre los límites donde los contrarios se tocan: muerte y orgasmo como dos polaridades de la imagen del hombre a punto de morir, que solamente logran reunirse en un instante único e irrepetible.

La fotografía es borrosa porque ya no representa el referente original: “Hipótesis inquietante: el supliciado eres tú. 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” (182-3); se ha convertido en una cifra, en la llave hacia el secreto de la identidad y de los deseos que cobran forma. El mirar la fotografía transforma a los personajes y los duplica como haría un espejo. Alguien, de identidad ambigua, olvidó esta fotografía entre las páginas de un libro y después de su contemplación los personajes son inducidos por invocación de ese instante a entrar a otros espacios internos. El personaje intuido que olvida la fotografía parece haber dejado una trampa con ella, su contemplación invita al placer y al horror al mismo tiempo; el mismo personaje ambiguo puede imaginar esta experiencia en otros que, por este proceso, se convierten en parte de su imaginación:

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, muchos años atrás y que, entonces, en un instante de locura, nos imaginó en su futuro, contemplando nuestra

propia imagen, uno, en la superficie de un espejo y otro, en el fondo de su propio deseo insatisfecho. (94)

La imagen de los futuros observadores de la fotografía se convierte en un reflejo de ese personaje que ha puesto la “trampa”, ellos son su imagen espejular, al mismo tiempo que reproducen o materializan su deseo. Los deseos sensibles e internos que despierta esta observación producen la duplicación de los sujetos, la mujer o enfermera que encuentra la fotografía se desdobra en estas dos entidades y en otras más. La mujer es testigo de su propia fragmentación o despertar material de sus deseos:

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 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 habría extraviado en el momento exacto en que yo habría cobrado esa imagen para mí. 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 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. (101)

Identidad y alteridad se cruzan reagrupando y diluyendo la unidad del “yo” de la mujer-enfermera. La memoria funciona a la par de este mecanismo de ordenamiento y caos. La fragmentación y posterior multiplicación de la personalidad ante la fotografía-espejo es atemporal, es un evento anterior, presente y posterior a la observación misma:

entonces eras otra y presentías ya la existencia de esa imagen que, conservada en el interior de un sobre de color amarillo, con forros negros, un sobre de grandes dimensiones forrado de negro como los sobres en que se envían las esquelas funerarias, aguardaba el testimonio de tu cuer-

po que entonces hubiera estado apoyado contra la cubierta de la cómoda y reflejado en el espejo que la remataba, pero hubieras temido penetrar en aquel cuarto imaginándote confundida en la imagen del espejo con la imagen conservada dentro de aquel sobre. (161)

Esta característica responde a que los deseos son siempre anteriores a la experiencia, y pueden formar parte de su inminencia, ya sea que ésta se lleve a cabo o no. El salón donde se encuentran fotografía y espejo es un espacio onírico, amueblado con sueños y objetos simbólicos, que despiertan el terror de la multiplicación especular: un espacio lleno de abominables espejos borgeanos. Para Elizondo, el espejo y la fotografía son umbrales a este tipo de experiencias, el mismo Dr. Farabeuf está siempre a punto de atravesarlos, pero la mujer ya se encuentra dentro del juego o galería representada por el salón:

Todo espejo es una puerta y lo que importa no es el espejo en sí, sino la idea especular en la que se sustenta la estructura. En ese sentido la fotografía instantánea es una forma de espejo. Es el espejo en el que se refleja y se fija el instante, la captación de una pulsación en el proceso de la realidad o de la percepción, una pequeña interrupción o muerte, como cuando una película cinematográfica, por una equivocación del operador, se detiene bruscamente proyectando una imagen inmóvil, no progresiva, o evolutiva, sino una imagen, en cierto modo, final de un hecho. (Glantz, 1979: 32-33)

La fotografía rescata este momento del olvido, pero es necesario que la memoria funcione a la par y que reconstruya una impronta mental obtenida del mismo instante de éxtasis. El ojo duplica la función de la cámara fotográfica al capturar y retener la imagen, al respecto, una de las voces de la novela afirma:

Es curioso comprobar cómo el afán de retener un recuerdo es más potente y más sensible que el nitrato de plata extendido cuidadosamente sobre una placa de vidrio y expuesto durante una fracción de segundo a la luz que penetra a través de una combinación de prismas. Esa luz se concreta, como la del recuerdo, para siempre en la imagen de un momento. (98)

La memoria fotográfica, al igual que la imaginación visual es una exigencia para los personajes que se traslada al ámbito de la lectura. El lector debe recurrir a la elaboración visual de los elementos descritos y la observación de la escritura para acceder a los diversos niveles del texto; debe darse cuenta que está, no sólo frente a una novela, sino frente a una forma de espejo que conduce a identificaciones continuas e interpretaciones de símbolos-icónicos.

La escritura ideográfica, la fotografía y la memoria se plantean como posibilidades “de congelar un instante preciso mediante una imagen visual” (Ochoa, 1996: 110). La finalidad es la producción de una imaginación visual que lleva a la lectura a este plano (ver Castañón, 1993: 149). El carácter ritual de *Farabeuf* forma parte de este procedimiento, ya que por medio de la invocación y la evocación de fotografía y escritura se desarrolla una ceremonia de analogías y reflejos: “Estos reflejos tanto especulares como fotográficos que se acuñan en las palabras acaban conformándose a un ritual erótico y ceremonial: son los objetos de la pasión y la pasión misma” (Glantz, 1979: 19). La sacralidad que se confiere a la experiencia del suplicio lleva a los personajes a hablar de la santidad o divinidad del supliciado (178, 182), precisamente porque conjuga los opuestos (femenino/masculino, Oriente/Occidente, muerte/orgasmo). El supliciado es llamado “Cristo chino”, imagen mesiánica y redentora que produce un éxtasis no sólo erótico, sino religioso que permite la convivencia entre Oriente y Occidente (184). La sacralidad termina por convertirse en ironía, en la exposición de la imagen en una especie de circo de fenómenos, donde termina transformándose en un espectáculo: “Pasen, señores, pasen! ¡Vean las maravillas del mundo! ¡Los monstruos que asombran! ¡ La beldad que enloquece! ¡El Mal que hiela! ¡Pasen, señores, pasen! ¡Pasen a ver a la mujer-cristo!” (184).

LA INMINENCIA: DISTORSIÓN TEMPORAL Y FRONTERA ESPACIAL

La violencia es inminente, la mujer-enfermera la espera siempre; de esta manera, “El tiempo se convierte en una duración sin futuro” (Mier, 1997: 389); o, como afirma Robbe-Grillet: “si la temporalidad colma la espera, la

instantaneidad la decepciona; de la misma manera que la discontinuidad espacial se *libera* de la trampa de la anécdota” (1965: 173). Así se explica que los métodos adivinatorios empleados por la enfermera nunca lleguen a una respuesta concreta: “la pregunta por el devenir se convierte en la contemplación y el escrutinio de la materia densa, tangible, del nombre del instante” (Mier, 1997: 389). El tiempo se detiene, ni la respuesta ni Farabeuf llegan nunca; esta espera infinita es paralela a la construcción de la novela en su totalidad como una pregunta y sus conjeturas o variaciones posibles.

La novela se plantea en el umbral del tiempo y del sadismo; y se convierte, como señala Mier, en su postergación y desaliento (1997: 395). La fotografía siempre está presente como posibilidad de ser, incluso como *querer-ser*, y en ello radica su violencia: “...y una aterradora persistencia de esa imagen, como la fotografía de un hombre en el momento de la muerte o del orgasmo, se grabó en su retina ávida del color de la sangre” (156). Se trata de una marca, la impronta de la violencia potencial y, al mismo tiempo, del placer sin límite.

La realidad dentro de la novela se confunde con la imaginación, el delirio y el sueño, ya no es posible establecer una distinción entre lo real y lo alterno, lo especulativo. La puerta funciona como el límite entre la experiencia especular que envuelve el salón de 3 *rue de l’Odeon* y el exterior. El recorrido del Dr. Farabeuf va de la escalera al umbral de la habitación, exactamente en el momento en que la enfermera tira las monedas para consultar el *I Ching* (87). La inminencia funciona también como una frontera espacial: el salón es un espacio de sueño y reflejos, donde la densidad de lo real ha tomado una consistencia distinta y los desdoblamientos y el tiempo ya no se rigen por una lógica de la unidad o la duración. La entrada al salón implica recordar, invocar o revivir el suplicio chino, el instante preciso de la muerte y el orgasmo del supliciado en la plaza china; su recuerdo colma de vaguedad y confusión la habitación donde se encuentra la enfermera: “¿Recuerdas? Desde aquel día no sabemos cuál es el sueño, no sabemos cuál es la imagen del espejo y sólo hay una realidad: la de esa pregunta que constantemente nos hacemos y que nunca nadie ni nada ha de contestarnos” (138). La pregunta por la identidad del supliciado y el significado del instante implica a todas las polaridades actanciales, temporales y espaciales del salón: mascu-

lino/femenino, Oriente/Occidente, instante/duración, Yo/Otro, realidad/irrealidad, reflejo/reflejado, etc.

El espejo que se encuentra en la habitación refleja la puerta (108-109) y se equipara a ella: “¿Espejo o puerta? —¿Pretendes acaso imaginar un artificio que borre de mi mente esa imagen? pero yo lo recuerdo todo” (176); se convierte en un umbral hacia una realidad alterna. Al igual que el espejo de Carroll, su transposición implica una nueva serie de categorías que rigen la construcción de los sujetos, la simetría y la identidad. El otro lado del espejo es la habitación misma, donde las relaciones entre los elementos que la componen se rigen por alegorías, desdoblamientos y fragmentaciones, es decir, diversas actualizaciones de la experiencia especular. La puerta-espejo es el límite de la experiencia, las sensaciones son más intensas en la inminencia, cuando todo es deseo y miedo, el punto exacto donde la entrega es todavía parte de la mente y donde la mirada no alcanza a comprenderlo todo:

si no fuera por esa puerta y por ese espejo que la contienen, su mirada todo lo invadiría con una sensación de amor extremo, con el paroxismo de un dolor que está colocado junto en el punto en que la tortura se vuelve un placer exquisito y en que la muerte no es sino una figuración precaria del orgasmo. (109)

La puerta reflejada en el espejo —o la puerta *dentro* del espejo— es el límite interno del misterio. La clave del secreto no se encuentra en el exterior, sino en la entrada a un espacio interior, dentro del espejo, dentro de la memoria y la mirada introspectiva que se encuentra figurativizada por la mirada sobre la fotografía:

¿recuerdas...?, me ha dicho mirándome fijamente, como tratando de evocar la imagen de mi recuerdo con su propia mirada profunda, fija a través de los muros y a través de la puerta reflejada en el espejo, fija en la imagen del suplicio voluptuoso que inunda el mundo como un misterio exquisito y terrible. ¿Recuerdas...? (108)

Sin embargo, la puerta también se ha duplicado, no se trata solamente de la puerta que da entrada a la habitación y al espacio de inminencia, sino de la

puerta del anfiteatro donde se llevará a cabo el ritual de tortura, una puerta blanca que esconde el máximo placer y el máximo misterio: “Cuando se ha detenido ante la puerta reflejada en el espejo ha caído la noche [...]. El otro la contempla apoyado en la mesilla de mármol [...]. Ella se ha quedado inmóvil frente al espejo en el que se refleja una puerta detrás de la cual guardan celosamente un secreto” (108). De este modo, gracias a la presencia del espejo, el espacio se convierte en un juego de cajas chinas y marca las fronteras entre las etapas de la experiencia extrema.

Diversas relaciones de simetría se producen entre categorías distantes que solamente pueden convivir gracias a la imagen y a la movilización de los reflejos de un elemento a otro. La violencia se produce por “reflejo” en diversos niveles discursivos; para Mier “la violencia aparece en *Farabeuf* como un abanico de imágenes, de alegorías, de descripciones visuales, de relatos de desmembramientos, de técnicas de amputación que despliegan la presencia interior del desmembramiento: aparece como episodio y como imagen, como tema y como despliegue teatral, como trama” (1997: 383). La contemplación del interior, tanto del cuerpo humano como del texto, es planteada por Elizondo como un placer indescriptible:

el instante en el que la violencia se produce es aquel en el que el habla cesa y el hecho es inexpressable. La violencia es la negación del habla y no hay violencia verbal porque aun la injuria sólo tiene un carácter mágico o formal; sólo hay mudez, insignificación de cuerpos que realizan su discontinuidad. La violencia es la imagen del coito reflejada en el espejo de la muerte. (Elizondo, 2000b: 58)

En *Farabeuf*, se construye discursivamente la imagen del silencio, del momento único de la violencia, por eso es imposible su narración, por eso solamente existe la posibilidad de la alegoría y la puesta en perspectiva del instante. La irrupción en la interioridad del cuerpo, del deseo, de la memoria y del texto mismo es estremecedora porque las palabras son incapaces de plasmarla: “No podemos manifestar nuestra interioridad más que de forma inusitada; por eso la visión de vísceras siempre nos estremece” (Elizondo, 2000b: 136). El terror que ocasionan la exposición de los límites y la posibilidad de la identificación produce un vértigo o éxtasis placentero, ge-

nerado en la instauración del límite de las pasiones. El cuerpo, como categoría espacial, representa a su vez la última puerta:

la delicia del cuerpo humano abierto de par en par a la mirada como la puerta de una casa magnífica y sin dueño que para siempre hubiera esperado tu caricia, como una puerta entreabierta... un cuerpo que te esperaba con toda su sangre, con todas las vísceras dispuestas al sacrificio último. (156)

El cuerpo se abre dispuesto a la exploración como la página de un libro, como una puerta a espacios de distinta densidad, donde la experiencia sensible es fundamental. Sin duda, la lectura erótico-sádica obtiene sólidos puntos de apoyo en la novela; pero considero que adquiere su compleja relevancia al trasladarse a la construcción discursiva, el problema de la escritura y las bifurcaciones de la identidad: desmembramientos de la conciencia del *yo*, del cuerpo textual y de la construcción misma de la realidad. Por eso se afirma en la novela cómo la imagen del supliciado tensa la realidad: “Todo en él, todo lo que lo rodea, está tenso, como si fuera a romperse la realidad de un momento a otro” (178). La tensión y la inminencia son estados interrelacionados, apuntan a la fijación de un instante preciso, a su dilatación o multiplicación no progresiva.

La fotografía es un espacio de fijación temporal —y espacial—; sus elementos se han quedado detenidos en un instante preciso del cual no podrán escapar. Cualquier movimiento temporal atribuido pertenecerá al orden de las conjeturas: imaginar un pasado o futuro de la experiencia visual que siempre permanecerá estática. La memoria no escapa tampoco a su propia negación por medio de contradicciones constantes: no es posible reconstruir o crear una temporalidad por medio de los recuerdos, ya que éstos siempre regresan o parten del mismo eje y constituyen conjeturas respecto a él; no son confiables. Gaston Bachelard afirma respecto a los sueños del instante:

la meditación del instante nos convence de que el olvido es tanto más claro cuanto que destruye un pasado más cercano, igual que la incertidumbre es tanto más conmovedora cuanto que se le sitúa en el eje del

pensamiento por venir, en el sueño que se solicita pero al que ya se siente engañoso. (1999: 13)

De esta manera, el espacio de la fotografía se convierte en la única posibilidad real y sus analogías en el único movimiento textual de la novela. En este sentido, Bachelard también menciona que el tiempo puede concebirse como una serie de espacios —o reflejos— capaces de comprimir la experiencia temporal y de negar la duración:

Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere “suspender” el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso. (1975: 38)

El espacio fuera del tiempo o la fijación espacial de la discontinuidad temporal, como en el caso de la fotografía, permite a los sujetos soñar hacia adelante o hacia atrás, sin restricciones temporales. La literatura como discurso simbólico, y, específicamente, *Farabeuf*, expone esta posibilidad de detención, de intransitividad, que sería imposible en otros ámbitos; la fotografía “nos salva del tiempo”, y, paralelamente, introduce al lector en los peligros de la multiplicidad del instante.

III. EL TERROR DE LOS ESPEJOS

Yo que sentí el terror de los espejos [...]

*infinitos los veo, elementales
ejecutores de un antiguo pacto,
multiplicar el mundo como el acto
generativo, insomnes y fatales.*

Jorge Luis Borges, "Los espejos".

SALVADOR ELIZONDO HA AFIRMADO que los espejos son terribles porque revelan al hombre su verdadera posición en el mundo, la cual es siempre delirante o infernal:

Si consideramos demasiado tiempo los misterios que representa el espejo en que nos miramos, tarde o temprano volveremos la mirada hacia el infierno que está detrás de nosotros. (2000b: 131)

En *Farabeuf*, la presencia del espejo es fundamental para la reconstrucción onírica o interna de las percepciones y la exposición de los límites sensibles. Cabe recordar cómo para Elizondo, la idea del infierno representa el deseo de continuidad del cuerpo después de la muerte (1992: 15-16).

En *Farabeuf*, como en una *fantasmagoría* o *teatro catóptrico* del siglo XVIII, las imágenes van apareciendo ante el lector y estableciendo sus vínculos. Los siguientes apartados representan una incursión al gabinete de este ilusionista: la construcción de una puesta en escena y de la abismación producida por espejos paralelos, la simetría inversa de la pintura, la multiplicación de los espacios y de la identidad, y, finalmente, las alegorías que se producen entre estos elementos.

Los diversos espacios descritos en la novela mantienen vínculos especulares entre sí. El salón de *3 rue de l'Odeon* funciona como eje de las escenas en playa, y sus elementos como invocación y evocación de la plaza china. En los segmentos ubicados en la playa se describe una casa y en ella, se otorga especial importancia a la puerta como frontera de una experiencia análoga a la del espacio eje y a la de la plaza china:

desfalleciente te hubieras apoyado en el marco de la puerta antes de entrar en tu recámara y mi rostro hubiera cruzado rápidamente por tu memoria y hubieras tenido un presentimiento inquietante, como si detrás de esa puerta que no te hubieras atrevido a abrir se ocultara una visión tenebrosa, la imagen recóndita de un hecho enigmático. (160)

La mujer corre por la playa, mientras el hombre la observa; al llegar a la casa no puede traspasar el umbral de la recámara, el recuerdo o imaginación de la fotografía le impiden seguir; es presa del miedo y el deseo, de la polaridad y la contradicción de la experiencia extrema. Cruzar la puerta, tanto en la casa de la playa como en el salón de *3 rue de l'Odeon*, implica responder la pregunta por la identidad, por sus límites y por la identificación amorosa con el supliciado:

¿Quién hubiera respondido a aquella pregunta si no yo misma, desde un pasado remoto en el que mi vida, mi entrega estaba figurada en un cuadro, en una fotografía, en el recuerdo de alguien que me hubiera olvidado, alguien que tal vez eres tú, tú o Farabeuf, esperándome como el tigre, en un quicio que, traspuesto, es la frontera entre la vida y la muerte, entre el goce y el suplicio, entre el día y la noche...? (163)

La intrusión a este mundo alternativo —o mundos alternativos— provoca miedo y sorpresa. El espejo-puerta funciona no sólo como umbral del espacio onírico, sino como límite de las experiencias del doble. Los sujetos especulares, las formas del deseo, del recuerdo y de la imaginación han cobrado independencia y deambulan por el salón. La inmaterialidad de estos desdoblamientos remite a su irrealidad:

Has caminado ya; saliendo del espejo ante mis ojos, has cruzado esta estancia umbrosa. Lo sé aunque no pueda verte. Has caminado a lo largo del salón oloroso aún a los desinfectantes que él depositó sobre el mármol amarillento de la mesilla de hierro. Has caminado hacia el ángulo opuesto del salón sin mirarme al pasar frente a mí, como temiendo distraerte de esa faena equívoca que todas las tardes, a la misma hora, has realizado desde hace meses, desde hace años, ¿recuerdas...? (106)

El sujeto especular ha abandonado el espejo y se ocupa de realizar movimientos rituales, repetitivos. La contemplación de las acciones del hombre especular representa una mirada más sobre el espejo y sus materializaciones y desdoblamientos. La mujer que observa, probablemente la enfermera, está mirando hacia dentro, hacia su propia imaginación y deseo reproducidos por el espejo.

Estas relaciones especulares descritas llegan a su máxima complejidad en la puesta en escena preparada por el Dr. Farabeuf. El lector mismo se convierte en espectador de la multiplicación infinita producida por la colocación de dos espejos paralelos, uno frente a otro. La representación es denominada *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf* y se describe detalladamente en el capítulo VI:

al fondo se había improvisado un pequeño escenario. 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. Nosotros estábamos, entonces, colocados entre las superficies de los dos espejos. Estoy seguro de que esto no se te ha olvidado, pues la extraña sensación que tal espectáculo interminable producía en los espectadores era, sin duda, algo memorable. (167-168)

El espejo es fascinante no sólo para los personajes, también lo es para los espectadores: la perspectiva del lector-espectador se encuentra entre dos espejos. Finalmente, se produce un juego, una trampa visual entre lo aparente y lo real: “Una duda te turba. Has caído en la trampa que te tendió el tau-maturgo. [...] Te olvidaste de ti misma” (168). Los espejos producen una

negación u olvido de la identidad, una bifurcación infinita de las posibilidades.

En el teatro de espejos construido por Farabeuf, todos los elementos son piezas de una composición exacta, geométrica y minuciosamente planeada: la representación de un ritual que requiere precisión en todos sus detalles. Constituyen un artificio que reitera el carácter ficcional del discurso, y funciona como metáfora de la dimensión visual y dramática de la escritura:

Este teatro, pues, reúne los elementos principales de aquel espectáculo/texto y los pone en escena. Crea, coloca, monta, un escenario en el que la fotografía, el cuadro de Tiziano, el espejo (o espejos), una situación narrativa (la llegada interminable del Doctor Farabeuf), todos y cada uno de estos elementos tienen un papel especial que desempeñar en un espectáculo. Este espectáculo es un artificio en el cual cada detalle tiene su determinado papel que desempeñar, todo está rigurosamente diseñado para lograr “un delirio momentáneo” en el espectador, “una extraña sensación, un esclarecimiento radical”. (Curley, 1989: 129-130)

La descripción del *Teatro Instantáneo* con todos los elementos que pone en relación, es una construcción en abismo, apunta a un efecto de infinito y una reflexión de los objetos y del mundo narrado; de esta manera, funciona como espejo o *mise en abyme* de todo el relato. Para Lucien Dällenbach, en sentido general, “es *mise en abyme* todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa” (1991: 49).

La *mise en abyme* debe depender del universo espacio-temporal del relato (1991: 65). La disolución de la continuidad temporal en *Farabeuf* impide hablar de la *mise en abyme* como un corte en el tiempo o la progresión; sin embargo, la representación del instante en el espectáculo del Dr. Farabeuf es análoga a la discontinuidad del texto marco, de esta manera, no hay contradicción en cuanto a la dependencia espacio-temporal del *Teatro Instantáneo* como *mise en abyme*. La novela funciona como escritura marco y la descripción del *Teatro Instantáneo*, como escritura inserta; donde la descripción y no, la narración de acciones, constituye el elemento análogo o especular. Dällenbach utiliza el término *relato especular* para hablar de la

mise en abyme, precisamente porque esta última implica una relación de *reflectividad* entre la novela en su totalidad y el segmento inserto (1991: 48). Así, puede afirmarse que la descripción del *Teatro Instantáneo* funciona como *reflejo* de la novela en su totalidad. Dällenbach explica:

todo reflejo es un procedimiento de sobrecarga semántica o, por decirlo de otro modo, [...] el enunciado en que se apoya la reflectividad funciona por lo menos en dos niveles: el del relato, donde continúa significando, lo mismo que cualquier otro enunciado; el del reflejo, donde entra en calidad de elemento de una metasignificación merced a la cual puede el relato tomarse a sí mismo por tema. (1991: 59)

La descripción del *Teatro Instantáneo* funciona autónomamente como la construcción de un espacio y sus elementos en forma de espectáculo, y, al mismo tiempo, dota a la novela de un sentido adicional, una *metasignificación*, una generalización del efecto espectáculo-escritura. Esta descripción funciona como un *reflejo* o *mise en abyme* por medio del establecimiento de relaciones analógicas y no, como un símbolo o alegoría de la novela. Anteriormente, señalé las relaciones alegóricas entre diversos elementos visuales de la novela, cabe destacar, siguiendo la propuesta de Dällenbach, que en el caso de *Teatro Instantáneo* no se produce el mismo tipo de relación, porque:

el reflejo no es un símbolo, porque la relación existente entre el sentido metafórico y el literal está *instituida*; ni es una alegoría, porque no existe *a priori* una relación de traductibilidad entre los dos sentidos. Ni opaco ni transparente *per se*, el reflejo existe al modo de una *doble alianza* cuya identificación y desciframiento presuponen el conocimiento del relato. (1991: 59-60)

La relación entre el elemento inserto y el elemento marco implica una interpretación previa de los elementos de cada uno, para localizar las similitudes y paralelismo. La *mise en abyme* está relacionada estrechamente con la metaficción, la revelación de los artificios del relato por medio del relato mismo. En este segmento, podemos distinguir el uso de una *mise en abyme*

de la enunciación, entendida como la reflectividad entre los elementos pragmáticos del discurso y los personajes de la descripción inserta. Dällenbach enumera tres características principales de la *mise en abyme de la enunciación*: “1) la ‘presentificación’ diegética del productor o receptor del relato, 2) la puesta en evidencia de la producción o recepción como tales, 3) la manifestación del contexto que condiciona (o ha condicionado) tal producción-recepción” (1991: 95).

El cuadro, el espejo y la fotografía están presentes y coaccionan dentro del espectáculo visual del *Teatro Instantáneo*; el lector se refleja en los espectadores y el *autor implícito* queda ficcionalizado en Farabeuf, como un ilusionista, un hacedor de imágenes similares a las producidas por las *fantasmagorías* y los teatros de espejos del siglo XVIII. Como en estos espectáculos, en *Farabeuf* se construye un espacio interior y onírico, la experiencia corresponde a la memoria y al deseo producidos en el observador. Dentro del teatro, la identidad de los espectadores es opaca, análogamente, en la novela, la identidad del lector es solamente la prefiguración de una silueta (168). El onirismo característico de la representación permite, en otro momento, a uno de los personajes considerarla una alucinación o un sueño:

Has sido, no cabe duda de ello, la víctima de una confusión engañosa. El Teatro Instantáneo de Farabeuf es una alucinación, un sueño cuya realidad no puede dejar de ser puesta en duda. Se trata de un delirio momentáneo causado por la distorsión del espacio producida en la superficie de ese espejo manchado al que la luz del crepúsculo llega con un reflejo que todo lo vuelve confuso, inclusive aquello que somos capaces de concebir metódicamente en nuestra imaginación. Hagamos, si no, un inventario pormenorizado de todos los objetos que hay en esta casa. ¿Pensas acaso que encontrarás entre ellos alguno que corresponda o que pertenezca al recuerdo de aquella velada en que Farabeuf hizo una demostración de su espectáculo? (169)

La descripción del *Teatro Instantáneo* no podía escapar a la negación continua operada sobre gran parte de los elementos de la novela. El cuestionamiento de los límites de lo real y lo aparente es, una vez más, lo único que

permanece. El espejo del salón, por su parte, juega otra vez un papel central en la confusión; su presencia se interpone entre los sueños y las acciones concretas, parecería incluso interponerse entre los espacios reales y soñados, y entre la posibilidad de progresión temporal.

LA PINTURA: SIMETRÍA INVERSA Y ALEGORÍA

La pintura, a diferencia del espejo y la fotografía, presenta todos los elementos de un fenómeno *semiósico*, puesto que se trata de una impronta de muy baja definición y no hay garantía de relación especular. En un cuadro, “la física de la producción está vinculada a la pragmática de la interpretación de forma radicalmente diferente a como lo está en el caso de la imagen especular”; lo que presenciamos es una puesta en escena con un encuadre preciso que responde a la elección de un ángulo visual particular (Eco, 1988: 38). Fotografía, espejo y cuadro esconden sentidos actualizados en diversos momentos por la escritura, pero nunca revelados por completo. Los discursos visuales directos o descritos han traspasado su sentido inicial para convertirse en símbolos y alegorías. Curley interpreta esta transformación como el establecimiento de una “alegoría equívoca” en el cuadro:

El cuadro representa “una alegoría equívoca”. Como en la fotografía que estaba borrosa y representaba un incidente difícil de comprender, como en el espejo que era viejo y manchado con los años, y, finalmente, como en el ideograma que era un “garabato” en una ventana, así también existe algo en el cuadro que no se alcanza a ver, algo se esconde, algo permanece en el misterio. Pero si este misterio está escondido, también está congelado, el cuadro sólo tiene un tiempo, o sea, el aquí y el ahora de la representación. Si el que mira deseara descifrar el enigma, lo tendría que hacer en el aquí y el ahora de la pintura. (Curley, 1989: 127-8)

Hablar de “alegoría equívoca” implica destacar el rasgo de opacidad de las construcciones visuales a que se refiere. El enigma o misterio es propio del pensamiento simbólico porque remite a una superación del sentido literal

de los discursos. El cuadro funciona como un símbolo-icónico en la medida que sus elementos visuales han traspasado la frontera del significado para producir un excedente de sentido.

Las relaciones alegóricas del cuadro funcionan como cifra de la escritura, a la cual refleja, al igual que el espejo y la fotografía; de esta manera, el cuadro “se convierte en signo de una escritura que descifra los enigmas” (Glantz, 1979: 23). La escritura, como el cuadro, posee solamente un tiempo y espacio, un aquí y un ahora que el texto se esfuerza por resaltar. El juego de perspectivas se impone a la *temporalización* o progresión narrativa, así, los personajes ubican sus fragmentos de memoria en la discontinuidad del instante visual.

La narrativa de Elizondo recurre constantemente a elementos visuales; su inclinación por las artes visuales y plásticas puede ubicarse en su juventud, cuando realizó estudios de pintura y cine. Finalmente, los elementos de estas artes se convertirán en códigos de lo literario. En *Farabeuf*, diversos enunciadores reflexionan sobre la composición del cuadro alegórico de Tiziano, *El amor cortés y el amor profano* (1515). El cuadro se basa en una simetría eje que expone, del lado izquierdo del espectador, a una mujer desnuda, alegoría del amor puro y libre; y del lado derecho, a una mujer vestida a la usanza de la época, que representa el amor material, cargado de convenciones sociales. La relación entre las dos mujeres corresponde a una semántica inversa, acentuada por su posición frente al espejo: “ese espejo reflejaba la imagen de un cuadro en el que estaban representadas dos figuras de mujer: El Amor Sagrado y El Amor Profano; una composición célebre de un gran maestro veneciano” (195). La posición del cuadro contribuye a la construcción del enigma, fundado en su carácter alegórico y en la dualidad estructural, que será retomada como un rasgo de la identidad de los personajes. La inversión alegórica en el cuadro corresponde a un juego óptico respecto a la posición de la mujer y de la enfermera:

¿a qué se debe que en su descripción de la copia del cuadro —se trata en realidad de una famosa tela del Renacimiento veneciano— la otra mujer (o tal vez la Enfermera misma) la haya descrito de tal manera que el emplazamiento de los dos personajes principales de la pintura —que representan simbólicamente “el amor sagrado” y “el amor profano”— se

encuentra trastocado. El personaje que en realidad está a la derecha ha sido visto por ella colocado del lado izquierdo de la tela y viceversa en lo que toca al personaje que en realidad aparece del lado izquierdo de la pintura. (125-126)¹³

Dentro de las leyes tradicionales de la óptica, solamente la presencia de un espejo frente al cuadro puede producir este efecto aparente de inversión. La posición de los observadores respecto al cuadro es, entonces, diversa: una de las mujeres lo observa directamente y otra, observa su imagen especular. Estas dos posibilidades conducen a nuevas conjeturas respecto a la identidad de los observadores y a la realidad de la escena que se desarrolla en el salón: una mujer que corre y roza la mano del hombre en su carrera, denomina “imagen de los amantes”. El siguiente fragmento expone estas conjeturas:

Esto quiere decir que de acuerdo con las leyes de la óptica clásica, la Enfermera no pudo haber presenciado ese hecho substancial en el que los otros, el hombre y la mujer que figuran en su mente la llamada “imagen de los amantes”, o sea la imagen que en su recuerdo representa el instante en el que la mano derecha de ella entra en contacto con una de las manos del hombre que junto a la pared, a un lado del cuadro cuya imagen reflejada en el espejo contemplaba, ese instante en que las manos entraban en contacto no pudo ser reflejado por el espejo ya que éste sólo podía reflejar el otro lado de la mujer, o sea su lado izquierdo que era el que daba hacia la superficie del espejo. (126)

El razonamiento anterior conduce al cuestionamiento de la existencia real de la escena del hombre y la mujer, y pone en duda la identidad autónoma de los personajes femeninos que intervienen. Debido a la posición de las mujeres, se propone la posibilidad de una identidad común:

En el caso de esta “imagen de los amantes” o bien se trata de una mentira o bien de una hipótesis de la Enfermera, o bien se trata de un hecho fundado en la experiencia de los sentidos, lo que equivaldría a proponer una identidad definitivamente inquietante: o sea que la Enfermera, sen-

¹³ El signo de interrogación no se cierra en el original, lo cual puede interpretarse como un error de edición o como el reforzamiento del carácter conjetural del texto en su totalidad.

tada en el fondo del pasillo, ante una mesa, consultando la ouija o el *I Ching*, y la mujer que cruza velozmente la estancia frente al hombre que contempla el reflejo de una pintura de Tiziano en el espejo, y que al pasar junto a la mesilla en la que algunos minutos después, o quizá muchos años antes, eran depositados algunos instrumentos quirúrgicos, golpearía la base de hierro de esta mesilla con la punta del pie produciendo un ruido metálico, son la misma persona que realiza dos acciones completamente distintas: una de orden pasivo: contemplar el reflejo de sí misma en un espejo, y otra de orden activo: cruzar velozmente la estancia en dirección de la ventana, simultáneamente... (126)

Dos acciones distintas de un mismo personaje se dan en un solo instante, de hecho, este personaje ha desdoblado su identidad de tal manera que adquiere dos denominaciones distintas durante toda la novela: se habla de la mujer y de la enfermera, como de dos sujetos independientes; no obstante, las relaciones de alegoría y los reflejos formulan una propuesta imposible para la lógica. La identidad múltiple de ella, dentro del tiempo y las acciones, forma parte de las duplicaciones producidas a la par del establecimiento de un espacio enigmático, donde la percepción se confunde.

Para Elizondo, la pintura mantiene relaciones funcionales con el espejo, encaminadas a la disolución o negación de la identidad: “La pintura tiende, subversivamente, a la condición de espejo. El espejo realiza en sí mismo su condición suprema. La pintura que realiza la condición esencial del espejo, realiza, a su vez, una función absoluta. Se trata de sentir el repeluzno de la identidad” (2000b: 70). Esta afirmación de Elizondo es posible entenderla, desde una perspectiva didáctico-moral, como el horror experimentado por el sujeto ante el descubrimiento de sí mismo; sin embargo, la narrativa de Elizondo dista mucho de presentar moralejas o discursos morales, en cambio, destaca el establecimiento del terror de la mirada como fragmentación o duplicación, como lo hizo, antes que él, Borges. Así, el cuadro de Tiziano descrito en la novela se asemeja al espejo como parte del establecimiento de alegorías e identidades ambiguas e incompletas. En otro momento, la enfermera parece compararse ambiguamente con alguna de las mujeres del cuadro:

Esa mujer figurada en el cuadro que representa la virginidad del cuerpo se antepone siempre que yo hubiera deseado romperte como una muñeca de barro mientras que la otra mujer —una figuración alegórica de la Enfermera, sin duda— parecía ofrecer al mundo el ánfora de su cuerpo en un gesto lleno de presagios. (95)

Es posible interpretar que la mujer vestida representa la virginidad del cuerpo porque el enunciador del párrafo anterior la considera un impedimento o barrera para la entrega. En cambio, la mujer desnuda se encuentra dispuesta a la entrega, entiende su significado, al igual que la enfermera. Esta lectura presenta aun relaciones inversas y se presta a diversas conjeturas. En el último capítulo del libro, el discurso permite ver una identificación inversa: la mujer vestida representará a la enfermera, y la mujer desnuda al segundo personaje femenino a punto de entregarse al suplicio erótico (204). El enunciador no revela por completo la alegoría que permanece envuelta en la penumbra del espacio de los personajes y del discurso. La relación establecida pone en evidencia la existencia de la dualidad entre las mujeres que tienen como espejo la antinomia del cuadro. El grabado sobre el que se apoyan las mujeres es interpretado por el enunciador dentro de otra dualidad más, la confrontación y coexistencia el acto carnal con el suplicio:

No en balde su cuerpo se apoyaba sobre un altorrelieve que representaba el connubio cruento de un sátiro y un hermafrodita o una escena de flagelación erótica. Nos besábamos virtualmente sobre la superficie de azogue de aquel espejo enorme, propiciando con ello la materialización de aquel que un día nos concibió exactamente en estas actitudes: tú ante el espejo, de espaldas a él, yo ante el cuadro incomprensible e irritante que sólo accidentalmente —un detalle mínimo dentro de la espléndida composición— representa una escena de flagelación erótica esculpida en el costado de un sepulcro clásico o de una fuente rectangular, tallado en un estilo reminiscente del de Pisanello o del de Della Robbia, de cuyo fondo un niño trata, indiferente a las dos magníficas figuras alegóricas, de extraer algo. Trata tal vez de sacar de esa fosa un objeto cuyo significado, en el orden de nuestra vida, es la clave del enigma que todas las tardes una mujer vestida de blanco propone a la ouija o trata de diluci-

dar mediante los hexagramas del *I Ching*, sentada en el fondo del pasillo. Nunca he logrado desentrañar este misterio sin embargo... (95-96)

La posición y las acciones de los personajes representan la alegoría de los amantes entre la tortura y el erotismo. El espejo contribuye directamente a esta formulación y remite a la necesidad del establecimiento de conjeturas diversas sobre la realidad de los personajes o su postulación como simple reflejo del cuadro. Se afirma también que la enfermera trata de descubrir este misterio, proponiendo la pregunta por la identidad y la realidad de sujetos y acontecimientos a los métodos adivinatorios. El enigma no resuelto es el verdadero significado de la escena. De esta forma, el significado de la vida, de la identidad y del tiempo se propone opaco para los personajes: es imposible descifrar el sentido de la alegoría expuesta en el cuadro, que se encuentra, por explicarlo de alguna manera, entre dos espejos que producen una sensación de infinito al nivel de la lectura y las interpretaciones internas realizadas por el narrador y los personajes:

¿Por qué cuando tomaste mi mano en la tuya tus ojos estaban fijos en el reflejo de aquel 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 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. Las letras que forman el nombre del autor y el título ambiguo de aquella pintura bellísima e incomprensible se reflejaban invertidos en el espejo... ¿por qué tus ojos en los que ardía la fiebre provocada por esa sensación que mi mano había producido en la tuya, se posaban inmóviles sobre esa escena representada allí y cuyo significado ignoramos? (125)

El único que entiende el verdadero significado de la escena es Farabeuf, el maestro, *ficcionalización* del *autor implícito*: “Al entrar Farabeuf en la estancia, los ojos de ella se posaron un instante en la copia del cuadro que pendía en el muro sobre la mesilla, de mármol y que se reflejaba en el espejo invertido lateralmente... Farabeuf había entendido el significado de esta

situación...” (155-6). Pero, incluso Farabeuf, quien entiende y maneja la disposición de los objetos y sus relaciones, podría perderse en los juegos especulares relacionados con el cuadro, ya que se afirma en un par de ocasiones la posibilidad de que la presencia del cuadro distraiga al maestro de la preparación de sus instrumentos (88, 163).

El enigma o juego especular propuesto por el maestro o por el *autor implícito* de la novela se convierte en una puesta en escena de los elementos visuales, así, las perspectivas se invierten y producen la ambigüedad característica de este espacio y los acontecimientos que en él se llevan a cabo. Como el espejo, el cuadro construye una perspectiva inversa:

La significación del cuadro que el lector mira cuando el autor lo describe, guarda parentesco con el problema de los espejos. Refleja imágenes no realidades y la visión será siempre a la inversa: como lo que se mira en una fotografía que se ordena siguiendo una colocación contraria a la que las cosas tienen en la realidad, o como las figuras que el espejo nos devuelve para reproducir en otra dimensión espacial una visión relativa de nosotros mismos. (Glantz, 1979: 22)

La relación alegórica entre los personajes y el cuadro se convierte en identificación, al grado de llegar a afirmar hacia el capítulo VIII, que se trata en realidad de un cuadro y no de un espejo: “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” (198). La colocación particular de los elementos del salón permite la confusión de la realidad con su reflejo. La puesta en escena es evidente, solamente mediante este procedimiento es posible dar al espejo un carácter *semiósico*, y producir la ambigüedad mencionada. La puesta en escena con relación al espejo y al cuadro es explícita en el siguiente fragmento del último capítulo del libro:

Ahora ven; descansa un instante apoyada en este féretro. Posa tu mano derecha sobre el borde de modo que tu peso caiga sobre ella. Quiero hacer un apunte sumario de esta imagen. Levanta tu brazo izquierdo como si estuvieras haciendo una ofrenda al cielo. No te muevas. [...] Más tarde, cuando llegue Farabeuf, deberás colocarte en la misma actitud del

apunte. La Enfermera se colocará en una pose determinada de antemano, en el otro extremo del féretro. Vestida con su anticuado uniforme gris representará a la otra figura de la alegoría incomprensible. A Farabeuf seguramente le gustará este cuadro plástico que evoca otros tiempos, ¿no crees? Tú también amas representar este papel. Descúbrete un poco. Muestra la carne suave y blanquísima de tus hombros. Deja que tu pelo negro caiga sobre tu espalda desnuda; deja que ondee en la ráfaga como las cabelleras de esas mujeres que están figuradas en la bóveda del anfiteatro en el que Farabeuf solía hacer sus prodigiosas disecciones. Así también, tal vez, tu presencia estará más de acuerdo con el verdadero carácter de la figura representada en este cuadro. (204)

El enunciador y amante se convierte en un dramaturgo o director de escena quien da instrucciones explícitas a la mujer acerca de su colocación dentro del espectáculo a punto de iniciar. A este procedimiento, por su relación con el espejo, es posible denominarlo *puesta en escena procatóptrica*. La mujer debe colocarse de la misma manera que su imagen alegórica el cuadro: desnuda, con el brazo izquierdo levantado como haciendo una ofrenda, y, por su parte, la enfermera deberá tomar la posición de la mujer vestida en el otro extremo del féretro. El elemento divergente entre el cuadro y la puesta en escena es el féretro de la segunda, el cual sustituye a la fuente rectangular del cuadro de Tiziano. Este nuevo elemento permite establecer un nexo con la muerte, como rasgo fundamental de la entrega en el procedimiento de Farabeuf y en la fotografía. El enunciador afirma que se trata de un “féretro de utilería”, traído especialmente para la representación: “Ha sido buena idea traer este féretro de utilería. Sirvió tal vez para la representación de una obra fantástica en que los muertos cobran vida en el escenario” (204); esta aclaración refuerza sin duda el carácter teatral de la escena. La descripción de la puesta en escena con relación al cuadro, sugiere también un nexo con la experiencia visual denominada por la enfermera “imagen de los amantes”:

Dos de nosotros, un hombre y una mujer, fueron reflejados simultáneamente en un enorme espejo de marco dorado que pendía del muro frente al pasillo y que permitía a otra persona ver, desde el fondo del pasillo en el que había proferido una pregunta, lo que pasaba en la estancia. En

el momento en que esa imagen, reflejo de dos seres reales, un hombre y una mujer, enamorados tal vez, se produjo en la superficie manchada del espejo, alguien —el hombre quizá— preguntó de viva voz: “¿Qué significa todo esto?” (153)

Una vez más, la polaridad es el elemento central de la composición; ésta pasa de ser un fenómeno *catóptrico* a un fenómeno *semiósico* debido a las manchas descritas en la superficie del espejo, elemento de ruptura entre la noción de espejo como canal y la experiencia que se está llevando a cabo. La pregunta del observador reafirma esta necesidad de la imagen de ser interpretada, y, así, su carácter *semiósico*; al mismo tiempo, el lector competente puede encontrar la relación de dualidad en la imagen y reintegrarla a su carácter estético. De hecho, la enfermera identifica esta imagen, guardada en su memoria, con un grabado de Proud'hon (153-154).

El segundo elemento directamente pictórico que se describe en *Farabeuf* está colocado en la cúpula del anfiteatro; representa una escena mitológica donde varias mujeres desnudas esperan en la orilla del mar la llegada de la barca que las conducirá al espacio de la muerte (116).¹⁴ Esta imagen parecen observarla los cadáveres mutilados del anfiteatro y definitivamente la observará la mujer cuando se encuentre sobre la plancha de mármol. Al igual que con el cuadro de Tiziano y con la fotografía, la mujer establecerá una relación de identificación visual con esas mujeres: “igual que tú, no soy sino un cadáver sin nombre, tendido hacia la amplitud de una bóveda surcada de imágenes —mujeres que a la orilla del mar esperan la llegada de una barca—, un cadáver que aguarda la llegada de esa Enfermera inquietante” (196-197). En la imagen de la cúpula aparecen una vez más dos *semas*, que he destacado ya en la descripción del cuadro: el erotismo y la muerte, y que se construirán visualmente en repetidas ocasiones en torno a la fotografía como eje.

¹⁴ En otro momento, el maestro afirmará que el autor de las pinturas del anfiteatro es Puvis de Chavannes (143), personaje que lleva el mismo nombre que un pintor francés del siglo XIX, Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), que se dedicó, principalmente, a pintar murales en importantes edificios públicos en París. Una de las características de su obra es, precisamente, su predilección por los temas alegóricos y mitológicos.

Los personajes son uno y muchos al mismo tiempo: la noción del “yo” se ha desdoblado, fragmentado, dividido y hasta negado. La enfermera, la mujer del cuadro, la mujer de la playa y la mujer que corre hacia la ventana son en momentos la misma y ninguna. La existencia es de papel. La subjetividad misma está cuestionada como en la poesía que parte de Rimbaud y Baudelaire y llega a Mallarmé, Eliot y Pound: ¿Quién soy? ¿Soy yo o la otra? No habrá respuesta.

LA MULTIPLICACIÓN DE LA IDENTIDAD

Cuando, a veces, los gusanos intestinales del Yo se arrastran y me roen de nuevo y uno devora al otro [...], los observo desde lo alto del Yo [...] Luego me observo observándolos, y como el proceso se multiplica hasta el infinito, ¿qué me queda de todo ello?

Jean Paul Richter, *Titán*.

Después de esto nada más fácil que despegarme yo en dos hostiles entidades lo mismo que un espejo en espejo y espejo...

Gerardo Diego, “Quién sabe”.

Una de las posibilidades fantásticas y fascinantes del espejo —aunque terrorífica para quien la sufre— es el desdoblamiento. El espejo se ha convertido en un recurso literario tradicional del motivo del doble. Para Eco, la imagen especular es un caso fascinante del cuestionamiento de la unicidad del mundo, la tentación de la otredad y las fronteras entre percepción y significación, de ahí, afirma, que el espejo sea un motivo tan seductor para la literatura y las artes (1988: 21). Como señalé antes, el romanticismo alemán es considerado como el primer movimiento que utiliza conscientemente este recurso como instrumento fragmentador de la persona y el mundo (Herrera, 1997: 66); el término *Doppeltgänger* o doble es acuñado por un romántico alemán: Jean Paul Richter (Herrera, 1997: 37). El espejo no sólo ha sido utilizado por la literatura fantástica, el realismo también echa mano de él para referir la posibilidad de representación fiel de sucesos y persona-

jes, e incluso llega a presentarse como instrumento moralizador, ya que algunos textos le atribuyen la capacidad de mostrar al hombre su verdadero rostro y producir en él un cambio de actitud (ver Herrera, 1997: 72-97).

En *Farabeuf*, la fragmentación encuentra un símbolo fundamental en el espejo, descendiente de los espejos del romanticismo y sus desdoblamientos. Víctor Herrera señala cómo: “el siglo XIX no acabó de articular el conflicto que inventó, y el siguiente lo llevaría a sus máximas consecuencias. El siglo XX se inicia con la despiadada anulación de ese Yo en todos los campos” (1997: 104). El espejo en *Farabeuf* expone la multiplidad de la conciencia del Yo y se aleja tanto del realismo y de sus propuestas de fidelidad, como de la concepción platónica del espejo como vínculo con lo Absoluto. En la novela de Elizondo, el Yo se multiplica, desdobra y confunde en una violencia continua que llega a la negación, al mismo tiempo que las categorías absolutas se diluyen ante la imposibilidad de lo unitario y de encontrar el referente del juego de reflejos. La imaginación, los recuerdos engañosos y el sueño se confunden y hacen imposible distinguir entre apariencia y realidad; de esta forma, los personajes ya no se proponen como unidades, ellos mismos se preguntan por su identidad:

Todo, absolutamente todo [...] era una mentira, porque al abrir la puerta, tus ojos se posaron inmediatamente en la cubierta de la cómoda. Pudiste ver, en la fracción de un segundo, tu rostro reflejado en el espejo, y no te reconociste. Eras, para entonces, la otra; la que el deseo de aquel hombre había creado y todo lo que hubieras encontrado habría desaparecido. [...] yo te contemplaba como se contempla un suplicio, convertida en otra, en alguien a quien yo no conocía pero a quien hubiera amado infinitamente. [...] ¿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 precisable, de una ciudad de tierra adentro? ¿Quién eres, pues, que así te presentas hecha toda de sombras a pesar de tu traje blanco de enfermera? (164)

Los personajes no se reconocen a sí mismos y, mientras tanto, el espejo pierde su fidelidad y se convierte en un objeto extraño, incapaz de decirles algo de sí mismos, al contrario, confunde sus identidades: “Es posible que te hayas confundido. Excluyes la posibilidad de que ese hombre que pende mu-

tilado de una estaca manchada con su sangre seas tú misma. ¿Acaso no había un espejo enorme allí, en aquel salón en el que decidiste entregárteme muerta?” (175). La presencia del espejo en el salón produce identificaciones y experiencias especulares ante la fotografía y otros elementos visuales que se encuentran en el mismo espacio. La confusión de la identidad está relacionada con la discontinuidad temporal; al volverse inaccesible el recuerdo, los personajes han perdido su propia imagen. Su fijación en instantes destruye sus rasgos individuales, sus historias o configuraciones posibles: únicamente son escrituras, porque sólo pertenecen al tiempo y al espacio de la escritura. Ahora bien, el hombre —¿o mujer?— de la fotografía como una forma de escritura o espejo congelante ha perdido también sus rasgos particulares para convertirse en una figura especular, con la que cualquier espectador puede identificarse. Esta transformación la sufren los personajes: ya no son uno, se han convertido en sus dobles oníricos, producto de imaginación, experiencia especular y deseo. El reflejo y el reflejado se funden y se separan al mismo tiempo, la confusión acerca de sus verdaderos límites destruidos por la discontinuidad es visible en el siguiente fragmento:

Sí, la experiencia de entonces era una sucesión de instantes congelados. ¿Quién congeló esos instantes? ¿En qué mente hemos quedado fijos para siempre? Empiezo a recordar algo de todo aquello y es como si lo que hubiera estado contenido se vaciara hacia el mundo. Alguien, una mujer vestida con un anticuado uniforme de enfermera, está sentada ante mí, en el umbral de la 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—, una mirada turbadora que acecha desde el quicio sin comprender el verdadero significado de esta escena. Sin saber ni siquiera si esa mirada es el reflejo de mi propia mirada en el espejo. (140-141)

La mujer sabe o intuye una ruptura en su identidad, un desbordamiento de los márgenes del mundo interior —sea imaginación o recuerdo— hacia el exterior; un desdoblamiento de la mirada, su propia mirada sobre sí misma y sobre sujetos y entidades que son parte de ella, que son ella misma o ma-

terializaciones de los deseos o potencias que antes estaban contenidos en ella. El mundo que construye *Farabeuf* está constituido por esa gama de reflejos de la mirada hacia el interior y su desbordamiento. Ella recuerda lo que pasa frente a sus ojos, como si los recuerdos se materializaran o como ella afirma: “lo que hubiera estado contenido se vaciara hacia el mundo” (140-141). Esta imagen reproduce el movimiento que da forma a los reflejos en *Farabeuf*, la potencialidad de la percepción interna puesta en juego mediante el motivo fragmentador y asociador del espejo. El doble surge ante la experiencia especular y, en este caso, actualiza las potencias ocultas de los personajes, les da forma y concreción al grado de que dichos desdoblamientos se independizan a la manera de los dobles especulares de Hoffmann.

Los personajes femenino y masculino son el eje de los desdoblamientos. La mujer que corre hacia la ventana, la mujer de la playa, las mujeres del cuadro, la enfermera, Mme. Farabeuf y Mélanie Dessaignes de Honfleur, son reflejos y bifurcaciones actoriales en torno a una idea polar de femenino. El hombre joven que llega al salón, el Dr. Farabeuf y el hombre de la escena en la playa forman otro conjunto de reflejos de la categoría masculino. Las distinciones entre los reflejos, y de ahí su independencia, radica en la alteridad entre perspectivas y acciones; la semejanza se ubica en el plano alegórico o analógico, cuando la pregunta por la identidad introduce la mirada en el espejo y el juego de multiplicación de las categorías. En *Farabeuf*, la enfermera respecto a la mujer que corre y a la mujer de la playa es un sujeto autónomo en sus acciones y circunstancias, aun cuando la memoria las sitúa en diversos momentos como una sola entidad (147-148). De este modo, la fragmentación representaría una primera etapa del proceso, donde es posible reconocer al otro como una materialización del deseo o miedo; y la multiplicación, por su parte, sería el resultado final, cuando se acepta la otredad de los diversos sujetos femeninos y su independencia. El discurso se ubica entre estas dos posibilidades, el ser fragmentado y el ser múltiple; la cercanía de estos dos matices está siempre presente enriqueciendo la confusión y la duda.

En *Farabeuf*, se afirma la otredad de los personajes como una forma de transmigración de la identidad; en algún momento se dice de la enfermera: “Ahora ella es la otra” (148). El “Yo es Otro” es una idea cara a la literatura, podría citarse como ejemplo las *Iluminaciones* de Arthur Rimbaud, pero

también está presente en Dostoievsky en *Memorias del subsuelo* y la revisión del concepto del hombre y sus potencias negativas; y, finalmente —con un tratamiento distinto—, en Borges, cuando afirma que todo cabe en un sólo punto, la multiplicidad es uno, el uno es todo y todos al mismo tiempo, tómese como ejemplo “El Aleph”.

Las personas gramaticales, como señalé al inicio de este capítulo, están relacionadas con el establecimiento de multiplicaciones y reflejos de los personajes. En el siguiente fragmento, el enunciador se refiere a la mujer en segunda y tercera personas:

Eras ella que había presentado la presencia de aquellas llagas, de aquel organismo apenas contenido dentro del armazón del cuerpo humano y que nos aguardaba junto al lecho en el que tú —o tal vez ella— fue o fuiste mía, tanto que el sueño en el que nos tendimos exhaustos estaba como lleno de aquel suplicio. (138)

El cuerpo ya no es un límite que contiene la identidad, al fragmentarse se convierte en un espejo o recipiente de identidades diversas, como señalaba al hablar de la fotografía, pasa de ser una *historia-especimen* a una *historia-tipo*. Por eso se habla del rostro de la fotografía como una mujer ni rubia ni morena: simplemente una mujer. Uno de los enunciadores se pregunta si es posible reconocer en ese rostro el de Mélanie Dessaignes (185), uno de los personajes femeninos de la novela y de los pocos poseedores de un nombre propio, a pesar de carecer también de configuración precisa. Esta mayoritaria carencia de nombres propios en la novela forma parte de la disolución de las fronteras del Yo y la identidad; y es una característica común a la *nouveau roman*, como señala Alfonso del Toro:

Los personajes del *nouveau roman* poseen o un prenombre, como en *Le Voyeur*, o un nombre ambiguo, como en *La maison de rendez-vous*, o carecen de nombre por completo. Los nombres pueden estar constituidos por una letra, como en *La Jalousie* de A. Robbe-Grillet, o ser reducidos a un pronombre gramatical, como en *Tropismes* de N. Sarraute o en *Drame* de Ph. Sollers. Con este procedimiento se pretende alcanzar la despsicologización de los personajes y de representar su anonimidad. (Toro, 1992: 14)

La novela nunca nos dice los nombres completos del Dr. Farabeuf y de Mme. Farabeuf, los conocemos únicamente por su apellido. La ambigüedad de los nombres va a la par con la escasa configuración de personajes, de los cuales apenas conocemos las posiciones que ocupan en los espacios descritos y sus deseos y anhelos respecto al instante congelado. La memoria no aporta mayores datos; el tiempo discontinuo fragmenta el Yo, mientras que los espacios especulares lo multiplican.

Robbe-Grillet afirmaba la necesidad del establecimiento polar dentro de los personajes: “el buen ‘personaje’ de novela debe, ante todo, ser *doble*. La intriga será tanto más ‘humana’ cuanto más *equivoca* sea. Finalmente, el libro entero tendrá tanta más verdad cuantas más contradicciones entrañe” (1965: 75). La razón y el concepto de individuo propuesto desde Descartes parecen haber fracasado en el siglo xx, dominado por la irracionalidad, el concepto de inconsciente y las nuevas voces de la marginalidad. La existencia del “Otro” se vuelve tangible, se convierte en espejo y paradigma. La alteridad siempre estuvo presente en la historia de la humanidad, pero la orfandad del hombre contemporáneo le devuelve su carácter de certeza (Herrera, 1997: 104), e invalida la unidad de la verdad y del mundo. Robbe-Grillet explica su propuesta de novela bajo estas ideas:

Nuestro mundo, hoy, está menos seguro de sí mismo, es tal vez más modesto, puesto que ha renunciado a la omnipotencia de la persona, pero más ambicioso también puesto que tiene la vista fija más allá. El culto exclusivo de “lo humano” ha dado paso a una toma de conciencia más amplia, menos antropocentrista. La novela parece tambalearse, al haber perdido su mejor apoyo de antes, el protagonista. (1965: 75)

El protagonismo de mirada y escritura en *Farabeuf*, lleva a segundo plano a los personajes; están desprovistos incluso de categorías que permitan ubicarlos como *figurativizaciones* de sujetos reales dentro del texto mismo; son especulaciones, reflejos, imaginaciones, deseos, pura invención:

No importa ya tu identidad real: tal vez eres el viejo Farabeuf [...] o tal vez eres un hombre sin significado, un hombre inventado, un hombre que sólo existe como la figuración de otro hombre que no conocemos, el reflejo de un rostro en el espejo, un rostro que en el espejo ha de encontrarse con otro rostro. Eso es todo. (91)

Sería ocioso, entonces, el esfuerzo por determinar la identidad de los personajes o actores de cada segmento de la novela. La ambigüedad es parte del sentido, es parte del llamado a reconocer la ficcionalidad del texto y desligarlo de cualquier comparación inútil con la realidad. Dentro de las instrucciones metaficcionales incluidas en *Farabeuf*, la siguiente plantea precisamente esta característica múltiple de sujetos, tiempos y espacios:

Para poder resolver el complicado *rebus* que plantea el caso, es preciso, ante todo, ordenar los hechos cronológicamente, desposeerlos de su significado emotivo, hacer, inclusive, antes de ese ordenamiento en el tiempo, un inventario pormenorizado de ellos, independientemente del orden en el que tuvieron lugar en el tiempo. Olvidemos ahora nuestras propias indefinidas personas. Tenemos la vaga constancia de la existencia de un número indeterminado de hombres y de un número impreciso de mujeres. Uno de los primeros y otra de las segundas han realizado o sugerido la realización del acto llamado carnal o *coito* en un recinto que bien puede estar situado en la casa que otrora sirviera para las representaciones del *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf* o bien en una casa situada en las proximidades de una playa. (121)

En la elaboración sugerida del inventario detallado de acciones no importa la identidad concreta y delimitada de los sujetos que las llevaron a cabo, basta saber que se trata de un hombre y una mujer en todos los casos; lo mismo se dice respecto a los espacios, no importa si se trata de una habitación en *3 rue de l'Odeon* o de una casa en playa. La propuesta teórica que subyace a estas ideas es estructural, un llamado a la ubicación de las categorías profundas o fundamentales del relato.

IV. LA REFLEXIÓN DE LA ESCRITURA

HASTA AHORA, HE VENIDO SEÑALANDO cómo la fragmentación de los espacios y la discontinuidad temporal funcionan en *Farabeuf* como una puesta en escena *catóptrica*, un juego de espejos donde la identidad se diluye por medio de la multiplicación y se niega la unidad. El montaje y las descripciones recurrentes y obsesivas forman parte de la oposición de categorías dentro del relato y de la fragmentación de sus instancias. Es momento de distinguir y señalar las implicaciones que traen consigo las estrategias de fragmentación, duplicación o multiplicación y negación de la unidad en todos los ámbitos de la novela. Considero que las principales características de la presencia de estos procedimientos y estrategias en *Farabeuf* son: el distanciamiento entre la escritura y una realidad concreta, a partir del predominio de la persecución de una realidad mental; la formulación de conjeturas solipsísticas sobre la identidad y la realidad del universo *diegético*; y las estrategias *metaficciones* que colaboran con el ensimismamiento de la escritura.

PERCEPCIÓN, MEMORIA Y ESCRITURA

En *Farabeuf* predomina la presencia de una conciencia memoriosa y, por medio de ella, la instalación de la perspectiva en un espacio interior colmado de conjeturas, fragmentación y contradicciones. El texto inicia y termina con la misma pregunta: “¿Recuerdas...?” (p. 87), “¿recuerdas...?” (p. 206). En los dos casos, los puntos suspensivos indican el carácter inconcluso de la frase, su invitación y apertura; al tratarse de la primera frase, señalan la puerta de entrada al espacio interior del recuerdo, y, al tratarse de la frase final, constituyen una forma de estructura abierta de la novela en su totalidad.

La memoria niega la acción externa, el suceder y su duración en el presente del instante congelado. El recuerdo instala a la novela en un margen interior donde la realidad está reconstruyéndose continuamente a partir de las diversas voces del relato. Los personajes parecen incapaces de reconocer la distancia entre hechos concretados en el espacio y el tiempo presentes, y figuraciones internas con un sentido de pasado: “Quizá todo esto sea un recuerdo. Tú me dices que nada ha pasado” (171). La reconstrucción memoriosa se caracteriza por ser: fragmentaria, recursiva, no lineal, conjetural y, en algún momento, paradójica. Estas características parecen oponerse a las afirmaciones del siguiente fragmento, donde un alumno —probablemente— alaba la capacidad de reconstrucción del pasado y la lógica del Maestro Farabeuf:

—No se puede negar que tiene usted el don de la recapitulación de los hechos. [...] Los hechos, según la relación que de ellos ha hecho usted, encajan perfectamente unos dentro de otros, como las partes de una máquina, como el puñal en la herida digamos o como las esferas que componen el clatro, ¿no es así? Su pensamiento es lúcido. Yo me atrevería a llamarle después de esta descripción tan cristalinamente pormenorizada, “El Geómetra”, ¿le parece a usted bien? (124)

El ejemplo ubica la perspectiva de Farabeuf como un elemento de cohesión entre los fragmentos de la memoria; sin embargo, las voces del recuerdo que surgen a cada paso en la novela no tienen estas características lógicas y exactas que les atribuye el enunciador anterior. Habría que hacer dos precisiones al respecto: primero, Farabeuf no mantiene el control mayoritario de voz y perspectiva, éstos son múltiples y fragmentarios; segundo, el fragmento anterior es irónico, al igual que las instrucciones de lectura, ya que pretende convencer al *lector implícito* de la aplicación de un método casi matemático que no le dará frutos, por las características de la novela que he venido señalando en este trabajo (sentido de lo fragmentario y de lo múltiple, negación de la unidad, etcétera).

He abordado ya, en diversos momentos, el carácter fragmentario, no lineal y recursivo —fundado en la estrategia de *duplicación*— de la memoria en *Farabeuf*. En este sentido, me interesa destacar que Jara señala la presencia del espejo como “duplicador” del recuerdo y la realidad:

la multiplicación de los niveles de realidad [es] presidido por la imagen descollante del espejo. Un espejo que, presente en la habitación narrificada —mejor que narrada—, no sólo tiene como rasgo substanciador la duplicación de la realidad, sino que es en sí mismo un producto de la duplicación operada por el recuerdo. (1982: 50)

En el capítulo anterior, analicé las características y los niveles de multiplicación relacionados con la experiencia especular; en este punto, me parece necesario vincularlos, como hace Jara, con la *duplicación* del recuerdo. El espejo como duplicador funciona de esta manera tanto en el nivel de construcción de la realidad, como en la reconstrucción de recuerdos recursivos. Como ocurre con otros elementos de la novela, la recursividad o *duplicación* de la memoria conduce también a una fragmentación del espacio textual. Esto confirma la red de analogías que sostiene a la novela, o, dicho de otra manera, sus relaciones especulares.

Por su parte, el carácter conjetural del recuerdo se funda en la enunciación de los segmentos a partir de verbos y adverbios que remiten semánticamente a probabilidades o negaciones; éstas establecen una correlación de oposiciones entre las diversas voces respecto a acontecimientos pasados aparentemente iguales. El olvido, como negación de la memoria, se instala en las reconstrucciones como elemento de distorsión respecto a su contenido y a su parámetro de certeza, remite a una oposición o relación de contrariedad. Por eso, en la novela se afirma constantemente: “El olvido es más tenaz que la memoria” (137); el margen de error y contradicción toca todos los elementos de la reconstrucción memoriosa, al grado de invalidar o producir dudas respecto a su verdad histórica¹⁵ dentro de este universo posible.

Por su parte, la imaginación se contrapone a la memoria debido a que esta última se funda en la recuperación mental de un acontecimiento real anterior; la capacidad imaginativa niega toda conexión con sucesos reales, su principio y fin se encuentran en la mente de los sujetos. Así, el olvido se impregna de elementos de la imaginación confundiéndola con la memoria y conduce a la imposibilidad de la certeza. Las figuraciones de la imaginación se construyen en *Farabeuf* a partir de elementos *tímicos*, es decir, emocio-

¹⁵Entendida dentro de la división básica del relato en *historia* y *discurso*.

nes y sensaciones, entre las que destacan el deseo y el miedo. En el siguiente fragmento, la mujer se da cuenta de la diferencia entre una imagen del *querer-ser*, una *modalidad virtualizante* que corresponde a la imaginación, y una *modalidad realizante*, el *ser*, su *ser* en otro tiempo recobrado por medio del recuerdo:

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 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 habría extraviado en el momento exacto en que yo habría cobrado esa imagen para mí. 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 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. (101)

Sin embargo, no logra reconocer por completo la oposición entre memoria e imaginación, recurre, en su lugar, a una salida fantástica: ser producto de los olvidos o la no memoria de otra mujer en la que se ve reflejada, ser producto del deseo de la enfermera y no, una entidad real. La relación especular entre las dos se completa cuando ella afirma que a su vez, la enfermera es producto de los olvidos de ella. Ahora bien, esta conjetura corresponde al establecimiento de una paradoja, ya que el recuerdo sólo podría ser producto de un ser con existencia real, la memoria brindaría, así, certeza respecto a la existencia de la consciencia memoriosa; en el fragmento, en cambio, las dos mujeres son producto del olvido y no hay certeza de existencia de ninguna de las dos.

El planteamiento paradójico en *Farabeuf* se formula a partir de las negaciones y oposiciones de la memoria y la disolución de sus cualidades lógicas. Una relación similar se produce entre pensamiento y escritura en “La

historia según Pao Cheng”. En este cuento, el protagonista imagina un viaje en el tiempo que finalmente lo conduce a la casa del escritor, y termina por darse cuenta de su existencia irreal, él es un ente de ficción, pero, al mismo tiempo, el escritor es producto de su imaginación, porque la historia en su totalidad ocurre en el interior de su mente. La desaparición de uno implicaría la del otro, su existencia se encuentra ligada paradójicamente: el protagonista y el escritor mantiene una relación especular donde el objeto real o reflejado ha desaparecido. Este planteamiento presenta importantes semejanzas con el cuento de Borges, “Las ruinas circulares”, con “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar, y con “El sueño de la mariposa” de Chuang Tzu: “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” (Borges y otros, 1999: 148).

Las relaciones paradójicas de la memoria pueden llegar también a constituir un abismo, como el construido por la visión y el recuerdo en “El grafógrafo”. El siguiente ejemplo de *Farabeuf* presenta importantes similitudes con el cuento:

—Sería preciso morir para recordar, primero, la pregunta que has olvidado y luego proferirla nuevamente, por boca de otro o de otra, desde el fondo del pasillo desde el que ya fue proferida la pregunta olvidada, y entonces esperar nuevamente a obtener la respuesta tratando de no olvidar la pregunta olvidada. (142)

Esta abolición de la certeza por medio del olvido y la imaginación, confundidos u opuestos a la memoria, se plantea con relación a la existencia de todos los personajes; finalmente: “Si todo ello hubiera sido la concreción de un recuerdo no habría ninguna duda acerca de nuestra existencia. Seríamos demostrables...” (157). El olvido y la imaginación son los factores que otorgan este carácter conjetural y dudoso a la enunciación de la memoria. Un esquema *semiótico* de las relaciones que se establecen entre estos elementos, estaría constituido por las siguientes categorías: *memoria/olvido*, *no olvido/no memoria* o imaginación. Todo el texto es la búsqueda persistente del recuerdo, y, por lo tanto, es la búsqueda continua y fallida de la existencia demostrable. La abolición de la certeza implica una negación de

la *modalidad* compuesta *poder-saber-ser*. Al negarse la certeza, la creencia —entendida como posibilidad o probabilidad de verdad— constituye una alternativa; sin embargo, ésta, a su vez, va debilitándose gradualmente por la persistencia de la imaginación. Milner señala esta posibilidad de lo imaginario: “en el momento en que la creencia está desapareciendo o acaba de desaparecer, lo imaginario cobra mayor fuerza”; y añade que esta facultad de ocultar y mostrar de la imagen mental es una estrategia del relato fantástico (1990: 18-19).

Inicié afirmando que la memoria representa la introducción a un espacio mental; para Elizondo, toda obra de arte debe concebirse como un umbral hacia el interior donde reina el delirio y las sensaciones liberadas de ataduras externas:

Es preciso pensar que toda obra de arte es como una puerta. Por ella nos liberamos hacia una interioridad en la que las leyes de la naturaleza no rigen ya; trasponemos el umbral hacia la tierra franca de la sensibilidad pura. Pero es preciso también pensar que la obra de arte es la puerta por la cual el delirio nos invade, a través de la cual la fluidez de otras formas nos penetra e irrumpe en nuestra sensibilidad de una manera musical. (2000b: 95)

El texto como umbral reproduce la experiencia especular actualizada como delirio, dentro de las instancias que conforman el nivel de pragmático del discurso: producción-recepción; invita al lector a participar de las alucinaciones construidas, de la confusión y, en el caso de *Farabeuf*, de las fragmentaciones y duplicaciones. Si la puerta más profunda, dentro del juego de cajas chinas de la novela, era el cuerpo del supliciado, ésta establecerá una relación especular con su par exterior: el cuerpo que percibe la obra y que —metafóricamente, por supuesto— “se abre a la experiencia” y a la violencia del texto.

La búsqueda de la concreción de una “realidad mental” encuentra un medio y fin en la escritura y su ensimismamiento. Ochoa considera que la escritura representa para el autor una forma de relación con el mundo y una protección ante él, debido a la distancia que establece ante la realidad externa (1989: 22). La distancia respecto al mundo externo es un triunfo de

la abstracción: “me he fundado desde que era muy joven en tratar de concretar una realidad mental. Una realidad no real o cotidiana, sino una realidad que nace en mi mente y que yo trato de la mejor manera que puedo de expresar por escrito” (Güemes, 1999). La mirada del autor es fundamental porque implica un reposicionamiento del sujeto dentro del fenómeno de percepción: el objeto inteligible que se pretende transformar en escritura es interno o psíquico, es decir, constituye una Idea independiente de la relación sensorial con el mundo externo. Cuando Elizondo se refiere a la realidad, lo hace fundamentalmente, “como un espacio mental. Así pues, texto narrativo, reflejo, idea, recuerdo... todo ello nos remite a un ámbito que se encuentra más allá de la realidad sensorial” (Ochoa, 1989: 26).

Al parecer, esta búsqueda puede vincularse con la propuesta de Mallarmé, que Michael Hamburger enuncia de la siguiente manera: “El arte, de acuerdo con Mallarmé, ‘simplifica al mundo’, porque por virtud de un estado interior el artista reduce los fenómenos externos a su único origen: La Idea” (1991: 17). La persecución de la Idea es uno de los temas centrales del libro *Camera lucida*, donde Elizondo ubica el proceso de escritura en un espacio intermedio entre la página y la mirada; la reproducción de una imagen visual puede compararse con la escrituración de la Idea: “la imagen no se forma en la página sino en algún lugar entre el ojo y la mano de la persona que dibuja, es decir, en su mente. La lente (o la mente) encuadra la imagen y la mano intenta atraparla en el papel” (Curley, 1989: 196). La similitud con las técnicas cinematográficas es notoria: el encuadre, el montaje y la toma dentro de la escritura son producto de procesos análogos previos realizados por la mente creadora. Cabe aclarar, en este punto, que cuando hablo de “mente creadora” y “realidad mental” no dejo de referirme a un proceso de reflectividad manifestado en el texto, y producido por un *autor implícito*; por lo tanto, no se pretende en ningún sentido establecer vínculos o confusiones entre estos términos y consideraciones psicológicas referidas a sujetos externos a la manifestación textual: no se pretende transponer el *umbral de la mente* de Salvador Elizondo, sino transponer los *umbrales paralelos* que se abren en la novela y las características que actualizan respecto a la percepción.

En “Aparato”, una de las narraciones-ensayo del libro *Camera lucida*, Elizondo o el narrador —en este tipo de textos es difícil establecer distan-

cias— habla de la cámara clara o *lucida* como instrumento crítico o escalpelo de la escritura. Propone cómo la escritura se construye por medio de este “sistema de prismas graduables [que] proyecta sobre el papel la imagen virtual del modelo que el dibujante traza siguiendo los contornos que aparecen en el visor” (1999: 553). Para Elizondo, la cámara clara es un prisma de tres caras: la cosa, la imagen de la cosa y la idea de la cosa (1999: 553-554). La persecución de la idea o modelo de la cosa, mucho más, de la cosa misma, es imposible, es irrepresentable. La búsqueda de la representación *fotográfica* de la idea mental en la escritura parecer ser una de las finalidades de Elizondo; aun cuando, sus textos sólo representan la escritura de esta imposibilidad: la distancia entre la realidad externa y la reconstrucción memoriosa —confusa o negada— del texto prevalece.

IDENTIDAD Y SOLIPSISMO

—Ahora está soñando. ¿Con quién sueña?
¿Lo sabes?

—Nadie lo sabe.

—Sueña contigo. Y si dejara de soñar, ¿qué sería de ti?

—No lo sé.

—Desaparecerías. Eres una figura de su sueño. Si se despertara ese Rey te apagarías como una vela.

Lewis Carroll, *Al otro lado del espejo*.

A partir de los desdoblamientos, duplicaciones, fragmentaciones y negación de la memoria los personajes dudan de su existencia real. Hay varios momentos clave en *Farabeuf*, donde los personajes se preguntan no sólo por su identidad y su significado en el instante, sino por su carácter potencialmente memorioso, ficcional, onírico o imaginario. Si el universo de la novela está construido a partir de una memoria que se opone constantemente al olvido y la imaginación, también los personajes que la habitan participan de esta ambigüedad y abolición de certezas, incluso con relación a su propia existencia:

Al mismo tiempo que Elizondo impone esta mirada distante y “objetiva” de la realidad, a la que podríamos equiparar con el reflejo especular, aparece constantemente la angustia, casi obsesiva, por determinar la naturaleza de lo que conocemos como “real”. Y justo a partir de las imágenes reflejadas en el espejo es que se desencadenan una serie de conjeturas e hipótesis diversas en torno a la posibilidad de que la realidad no sea más que un solipsismo. (Ochoa, 1989: 24-25)

El término solipsismo proviene del latín *solus ipse*, que puede traducirse como “sólo yo”. El solipsismo es “aquella especie de idealismo que no reconoce como cierto nada más que el acto de pensar y el propio sujeto. Todo lo demás es incognoscible o incierto” (Brugger, 1995: 512); es una doctrina ontológica que lleva al extremo el idealismo, porque considera como real únicamente la percepción del ser, por lo tanto, el individuo sólo puede afirmar su propia existencia ante la de cualquier otro sujeto, y la existencia de los otros se convierte únicamente en percepción o imaginación. En otros términos, solipsismo es “La tesis según la cual existo únicamente yo y todos los otros entes (hombres y cosas) son sólo mis ideas” (Abbagnano, 1974: 1094).

En *Farabeuf*, la pregunta constante por la identidad, conduce a respuestas solipsísticas de diversa índole. Si el solipsismo está relacionado con la percepción pura del otro, negándole cualquier otro parámetro de existencia, el espejo se impone como uno de sus instrumentos y va a funcionar como eje y detonador de estos planteamientos. El espejo ha perdido su función de canal y representa una “pantalla” de la imaginación y el deseo. La imagen de los sujetos en él no comprueba su existencia real, al contrario, el espejo se utiliza en varias ocasiones como metáfora de un “teatro mental” donde las imágenes son productos *tímicos* o de la memoria. Los personajes, por medio del espejo, constituyen la materialización de los deseos o la imaginación de otro, un sujeto que se presupone real:

¿Quién hubiera podido imaginarnos con tanta realidad como la que hemos podido cobrar ahora? Tanta que este espejo ha llegado a reflejarnos y en él se han encontrado nuestros rostros tantas veces. Tú recuerdas todo esto ¿no es así? Hemos jugado, innumerables veces, a encontrarnos de pronto en el espejo. Hubiéramos pasado a formar parte de una

realidad ajena a nuestra vida si en verdad allí nos hubiéramos encontrado. Hemos jugado a tocar nuestros cuerpos sobre esa superficie fría, a besarnos en la imagen reflejada sin que nuestros labios se tocaran jamás. Algo indeterminado nos lo hubiera prohibido. (95)

Su carácter de realidad responde a un solipsismo fundado en la percepción de un sujeto externo: sólo existen a través de su imaginación o mirada. La imagen especular sin referente, percibida por un sujeto-observador ambigüo, representa una de las formas de la conjetura solipsística precisamente porque impone el predominio de la mirada —percepción visual— como instrumento conformador del mundo. Así, la gama de relaciones especulares en la novela funcionan como elementos de disolución de la certeza y de distanciamiento entre el mundo externo y la percepción, o, como señalaba en el apartado anterior, la búsqueda se centra en la Idea o imagen mental de las cosas y no, en las cosas mismas.

En el siguiente fragmento, el enunciador realiza un recorrido conjetural tratando de responderse sobre su identidad y va enumerando las principales posibilidades solipsísticas actualizadas en la novela:

Habéis hecho una pregunta: “¿Es que somos acaso una mentira?”, decís. Esta posibilidad os turba, pero es preciso que os avengáis a pertenecer a cualquiera de las partes de un esquema irrealizado. Podríais ser, por ejemplo, los personajes de un relato literario del género fantástico que de pronto han cobrado vida autónoma. Podríamos, por otra parte, ser la conjunción de sueños que están siendo soñados por seres diversos en diferentes lugares del mundo. Somos el sueño de otro. ¿Por qué no? O una mentira. O somos la concreción, en términos humanos, de una partida de ajedrez cerrada en tablas. Somos una película cinematográfica, una película cinematográfica que dura apenas un instante. O la imagen de otros, que no somos nosotros, en un espejo. Somos el pensamiento de un demente. Alguno de nosotros es real y los demás somos su alucinación. Esto también es posible. Somos una errata que ha pasado inadvertida y que hace confuso un texto por lo demás muy claro; el trastocamiento de las líneas de un texto que nos hace cobrar vida de esta manera prodigiosa; o un texto que por estar reflejado en un espejo cobra un sentido totalmente diferente del que en realidad tiene. Somos una premonición; la

imagen que se forma en la mente de alguien mucho antes de que los acontecimientos mediante los cuales nosotros participamos en su vida tengan lugar; un hecho fortuito que aún no se realiza, que apenas se está gestando en los resquicios del tiempo; un hecho futuro que aún no acontece. Somos un signo incomprensible trazado sobre un vidrio empañado en una tarde de lluvia. Somos el recuerdo, casi perdido, de un hecho remoto. Somos seres y cosas invocados mediante una fórmula de nigromancia. Somos algo que ha sido olvidado. Somos una acumulación de palabras; un hecho consignado mediante una escritura ilegible; un testimonio que nadie escucha. Somos parte de un espectáculo de magia recreativa. Una cuenta errada. Somos la imagen fugaz e involuntaria que cruza la mente de los amantes cuando se encuentran, en el instante en que se gozan, en el momento en que mueres. Somos un pensamiento secreto... (145-146)

El hilo conductor de todas las conjeturas es la idea o premisa de ser objetos de la percepción de otro, cuya identidad no es clara. El espejo y las relaciones alegóricas y analógicas establecidas funcionarán como vínculos que permiten la configuración de hipótesis de identidad. Las conjeturas formuladas en el fragmento representan una enumeración de las formas del planteamiento solipsístico en *Farabeuf*, las cuales pueden resumirse en cuatro líneas principales, cuando el ser de los personajes se propone como: a) una ficción, una escritura o un espectáculo; b) una imagen en un vidrio, en una fotografía o en una película cinematográfica; c) una premonición, un recuerdo o un olvido; y d) un sueño, una alucinación, una imagen mental o el pensamiento de otro. Todas estas posibilidades del solipsismo están relacionadas con la experiencia especular como factor que provoca una distorsión del orden lógico de las cosas; por eso, se compara la identidad con una “cuenta errada” y con “la errata de un texto”.

Las dos primeras formas del solipsismo, relacionadas con la ficción y varias figuras visuales, representan manifestaciones externas de una entidad creadora de inferido carácter real dentro de la novela, ya sea un autor, un taumaturgo, alguien que trazó una figura en un vidrio, un fotógrafo o un cineasta. En esta línea, la identidad sería producto de la concreción de la idea mental de un *demiurgo*. Por su parte, las dos últimas categorías están conformadas por elementos que habitan espacios interiores de este sujeto

que se presupone real. Ahora bien, ubicar la identidad en el ámbito de la premonición, el recuerdo o el olvido, implica la introducción de categorías temporales fragmentarias, sin progresión posible, y opacas. La identidad se vuelve difusa en márgenes temporales y espaciales concretos.

La posibilidad solipsística de la ficción y la escritura remite a un planteamiento metafictional que será abordado un poco más adelante. Ahora, me centraré en las otras tres líneas de la interpretación. La existencia de los personajes limitada a su relación con elementos visuales, implica ver a la fotografía, la ventana y la opción cinematográfica como espejos deformantes con capacidad *semiósica*. Los personajes se preguntan si solamente constituyen vínculos con estas imágenes relacionadas entre sí:

¿Es que somos la imagen de una fotografía que alguien, bajo la lluvia, tomó en aquella plazoleta? ¿Somos acaso nada más que una imagen borrosa sobre un trozo de vidrio? ¿Ese cuerpo infinitamente amado por alguien que nos retiene en su memoria contra nuestra voluntad de ser olvidados? (139)

La cualidad fugaz del ideograma sobre el cristal señala los márgenes temporales de la existencia de los personajes: su ser está ligado al instante de la escritura, análogo a la imagen congelada en la fotografía. Los personajes intentan encontrar en progresiones y recapitulaciones su identidad y una prueba de su existencia; pero la memoria está fragmentada e impedida por la fuerza del olvido y la imaginación, y no representa un vínculo fehaciente con una realidad externa. La existencia de los personajes propuesta como una premonición de alguien buscando una respuesta en métodos adivinatorios, haría suponer que la enfermera es el único sujeto real, y la materialización de su pregunta y su deseo construyen todos los elementos circundantes; otra posibilidad, remite a la anticipación de un personaje ambiguo que dejó la fotografía imaginando a quienes la encontrarían y formulando, de esta manera, su existencia hipotética.

Desde esta perspectiva, los personajes serían producto de una premonición y su única realidad quedaría limitada al deseo e imaginación de otro. La anticipación no es el único recorrido no lineal en la temporalidad del relato, el recuerdo se propone también como hipótesis de identidad, impregnada

de olvido y confusión. En este caso, la identidad estaría también supeditada a la percepción o consciencia memoriosa y fallida de otro: “¿Somos el recuerdo de alguien que nos está olvidando?” (139). La oposición memoria-olvido refuerza la idea de fugacidad de la existencia.

La imaginación puede también presentarse desvinculada a un sentido temporal, ser alucinación, producto de “un instante de locura”, pensamiento o sueño. La existencia y la realidad se verían desligadas por completo de referencias externas y podrían considerarse no sólo fabulaciones sino producto de la apariencia o la ilusión, por lo tanto, mentiras:

¿quién se hubiera dejado matar por el roce de un muñón tumefacto, si lo que éramos ante aquel espejo era la imagen de una mentira ociosa, de una ilusión sin sentido forjada por la pericia siempre precaria, pero a veces certera, de un mago inepto tratando torpemente de imponer nuestra presencia intangible, de sugestionar con nuestra irrealidad a un grupo de dementes o de idiotas en una función de festival de manicomio barato? (101-102)

La noción de realidad o ser se opone a la de ilusión o parecer. La conformación de la novela se propone en varios momentos como el espectáculo de un ilusionista, como un artificio de apariencias que ve en el espejo un instrumento deformante y productor de engaños. Los personajes llegan a preguntarse por esta posibilidad: “¿O somos tal vez una mentira?” (139); y a establecer la oposición apariencia-realidad, que las diversas instancias discursivas se esfuerzan por confundir.

Como en los teatros de sombras de siglo XVIII, en *Farabeuf* el espacio está cargado de onirismo, se construye una realidad mental donde los sueños pueden cobrar forma y la oposición antes señalada ha unificado su inicial contrariedad: en la novela lo único real es la apariencia, el delirio, la alucinación y el sueño. El inicio de la confusión aparece marcado por el instante extremo de la muerte y el éxtasis. El siguiente enunciador afirma, respecto a los personajes: “Desde aquel día no sabemos cuál es el sueño, no sabemos cuál es la imagen del espejo y sólo hay una realidad: la de esa pregunta que constantemente nos hacemos y que nunca nadie ni nada ha de contestarnos” (138). La confusión, la duda y la búsqueda son lo único que

sobrevive al instante que funciona como eje de la fragmentación. A partir de ese momento, todo puede ser un sueño; el capítulo V inicia con esta pregunta fundamental: “¿Acaso lo habremos soñado?” (149), que se había planteado ya con relación a la experiencia especular, combinando los elementos de un espectáculo de espejos y sombras:

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

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

—Entonces nada ni nadie podría jamás contestar esta pregunta. (138)

La pregunta por la identidad del supliciado es reflejo de la pregunta por la identidad propia y por la realidad del mundo circundante. Todo el delirio y la confusión provienen de la experiencia extrema de observar y comparar con un espejo esa imagen de un instante único. Había señalado ya cómo la fragmentación en diversos niveles de la novela es análoga y tiene como eje esta imagen desgarrada. Las duplicaciones de la identidad y su carácter ambiguo afectan no sólo a los personajes, todos los elementos del universo *diegético*, incluso, la construcción de realidad, son producto de esta formulación. La propuesta solipsística y el valor que adquiere con ella la mirada, van a constituir el universo especular de la novela, o, en términos de Jara, su “realidad prismática” o múltiple:

escritura voyeurística que, en la actitud del solipsismo, origina, modifica, subvierte la realidad a su tamaño, por la naturalización y simultánea desrealización de los parámetros de una experiencia hipotética que, en el plano de la diégesis, puede ser un acto sexual de amor, un suplicio, un paseo por la playa, una réplica metafórica de la agonía cristiana o la percepción imaginaria de un espejo alucinado; en todos los casos, una conciencia prismática y receptiva de lo variable, que no de lo errático, en el objetivo perceptual de una conciencia que estructura. (1982: 20)

Las transformaciones y analogías producidas entre los elementos que conforman la realidad dentro de la novela son resultado de esta conciencia de lo mutable, elemento estructural de la novela. Las formulaciones hipotéti-

cas del solipsismo traen consigo nuevas conjeturas que se antojan fantásticas, producto de este universo cuya densidad de lo real ha perdido su relación con la lógica tradicional:

—Debería usted hacer, entre muchas otras, las siguientes preguntas:

1) Si es que somos tan sólo la imagen en un espejo, ¿cuál es la naturaleza exacta de los seres cuyo reflejo somos?

2) Si es que somos la imagen en un espejo, ¿podemos cobrar vida mántndonos?

3) ¿Es posible que podamos procrear nuevos seres autónomos, independientes de los seres cuyo reflejo somos, si es que somos la imagen en un espejo, mediante la operación quirúrgica llamada acto carnal o *coito*? (144)

Las preguntas anteriores corresponden a la fabulación lúdica de diversas características especulares: la inversión —¿en el espejo la vida es la muerte?—, la apariencia y la realidad, y la posibilidad de cobrar cierta autonomía en el universo especular. La relación inversa de las perspectivas en el espejo remite a la propuesta solipsística de los personajes o la realidad vista como “una partida de ajedrez cerrada en tablas”. El ajedrez presenta una correspondencia especular en cuanto a su simetría y perspectivas entre las piezas del tablero, un juego sobre esta disposición conforma la estructura de *Al otro lado del espejo* de Lewis Carroll, donde la introducción al espacio especular representa también una inversión de las reglas y la construcción de principios paradójicos (ver Carroll, 1997).

La identidad de la consciencia creadora o del sujeto observador cuya existencia se presupone, por la estructura del solipsismo, real, es también ambigua e inaccesible para los personajes. La pregunta por la identidad se traslada así del suplicado a los personajes, y de éstos al sujeto observador: “¿Quién es, entonces ese testigo que formuló en su imaginación la llamada ‘imagen de los amantes’?” (159). Lo único que da constancia de su existencia es su propia imaginación o capacidad onírica, la realidad de su ser está también supeditada a lo irreal:

¿Quién es ése que en la noche nos invoca para su imaginación como la concreción de nuestro propio deseo insatisfecho? ¿Quién, en la tarde

lluviosa, nos llama mediante una operación mágica que consiste en hacer, por un impulso cuya explicación todos desconocen, que una tabla más pequeña se deslice sobre otra tabla más grande con un orden y un sentido, deletreando vacilantemente un nombre, una palabra que nada significa? ¿O es que acaso tú te hubieras llamado *R...E...M...E...M...B...E...R?* (95)

El sujeto observador o *demiúrgico* representa a su vez una instancia hipotética, producto de la irrealidad y confusión del universo *diegético*; como tal, puede igualarse a la formulación teórica en literatura de una instancia productora del discurso, denominada *autor implícito*, cuya presencia es opalescente en el discurso, a pesar de que éste depende como unidad de él. Esta relación remite a la primera forma del solipsismo: la posibilidad de que la identidad de los personajes sea producto de una ficción o una escritura, y será abordada directamente en siguiente apartado.

EL ESPEJO EN EL ESPEJO: AUTORREFLEXIÓN

*Cuando sobre el papel la pluma escribe,
a cualquier hora solitaria,
¿quién la guía?
¿a quién escribe el que escribe por mí,
orilla hecha de labios y de sueño,
quieta colina, golfo,
hombro para olvidar al mundo para siempre?*
Octavio Paz, “Escritura”.

Cuando en un texto literario, alguna de las instancias del nivel pragmático se encuentra aludida o *fictionalizada* en el universo *diegético* o el discurso remite a su propio carácter de ficción, puede hablarse de *metaficción*. Notación fundamentada en la *metatextualidad* propuesta por Gérard Genette y definida como “la relación crítica por excelencia” (1989: 13) que abarcaría tanto los textos metaficcionales, es decir, los que contienen una relación crítica respecto a ellos mismos; como los textos críticos que no comparten espacio y no forman parte de la obra.

En *Farabeuf*, la *metaficción* se presenta, principalmente, relacionada con: el solipsismo, las instrucciones de reconstrucción de los hechos, las instrucciones de lectura-amputación del Dr. Farabeuf, los diálogos entrecortados con sus alumnos y su *ficcionalización del autor implícito*. El lector se encuentra frente a una novela que reflexiona sobre sí misma, donde la búsqueda de los personajes puede plantearse también como una reflexión sobre su ser ficcional; al respecto, afirma Curley: “En un texto que reflexiona, en voz alta, sobre su propio proceso de producción imaginaria, nada ni nadie deja de ser reducido exactamente a eso, a parte o participante de un espectáculo, siendo siempre precaria y vacilante su estabilidad” (1989: 121). La *metaficción* remite a las características de la escritura narcisista, a la disolución del nivel anecdótico o de la narración misma, a favor de un ensimismamiento o *autoscopía*. En esta perspectiva, el sujeto observador o consciencia creadora del solipsismo es el *autor implícito* del relato intuido por los personajes:

Sin embargo ha hecho usted abstracción de un dato que no carece por entero de cierta importancia; imagino que lo habrá hecho usted *ex profeso*, para simplificar el curso de su admirable lógica y apresar con mayor claridad y prontitud sus espléndidas conclusiones. Se trata de un hecho que por ningún concepto debe ser dejado de lado al hacer cualquier apreciación acerca de la existencia, propia o ajena, ya que de él deriva un sinnúmero de posibilidades capaces de trastocar radicalmente el sentido de nuestro pensamiento; 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. Usted ha hecho abstracción de esta posibilidad, ¿no es cierto? Es preciso que me diga usted si es que me he equivocado o bien si es posible desentenderse de esta posibilidad enojosa y llegar a las mismas conclusiones demostrables a las que usted, sin duda, con la lucidez que le caracteriza, llegará aun a pesar de la posibilidad de que usted mismo, cuando ignora la posibilidad de ser un “solipsismo”, un nombre mencionado en una carta encontrada entre las páginas de un libro viejo, no sea sino eso: un solipsismo más, la creación de un nove-

lista fantasioso e inhábil, “...un nombre escrito sobre el agua”. ¿Acaso me equivoco? (124-125)

La existencia de los personajes está limitada al espacio textual, al “aquí y ahora” de la escritura, por eso se comparan con “un nombre escrito sobre el agua”, su identidad está marcada por el instante y el universo *diegético* nos dice tan poco de ellos. La posibilidad de la fantasía y el error se proponen irónicamente en este marco *metaficcional*, producto de un “novelista”. Los personajes en su búsqueda por la identidad tratan de deslindarse de esta conjetura, sin lograrlo: “Es preciso desechar la presunción de que somos, tú y yo, una mentira que uno, en un país remoto, bajo la copa de un árbol, cuenta a otro (dos personas que no pueden más que aparecer lejanas a quien las imagina)” (139). No hay verosimilitud en el universo *diegético*, no hay relación alguna con hechos posibles, la irracionalidad, el delirio y la confusión son las únicas alternativas que pueden explicarnos esta construcción. La verosimilitud se ubicaría, entonces, en la enunciación misma y en la fragmentación posible de hechos llevados a su extremo: los personajes existen en cuanto solipsismo, percepción o escritura de otro.

La ironía *metaficcional* no es privativa de este fragmento. Alguien de la Facultad de Medicina explica al Dr. Farabeuf que su candidatura fue rechazada por el escándalo incomparable de su libro, y afirma que lo peor, es el uso hecho por los literatos de él: “Sólo es de lamentarse el uso tan inapropiado que los literatos están haciendo de él” (99). Esta afirmación abarca no sólo el proceso de producción del discurso, sino también su recepción crítica. Otro ejemplo de alusión a los lectores se encuentra en el siguiente fragmento:

Para recordarlo hubiera sido preciso que nos hubiéramos tomado de la mano. Esto le hubiera dado a nuestra experiencia la concreción que tienen las cosas tal y como deben acontecer en la imaginación popular, en la imaginación de aquellas gentes ociosas que caminaban despreocupadamente por el muelle y que sin quererlo, a veces, alcanzaban a vislumbrarnos mientras íbamos por la arena sintiendo a nuestro lado romperse las olas. Para ser verdaderos es preciso que seamos tal y como nos imaginan los desconocidos. (99-100)

La mirada de los “desconocidos” da concreción o coopera en la construcción de las acciones y los recuerdos en el universo *diegético*; éstos bien pueden ser, en este nivel, las personas “ociosas” que pasean por el muelle o la *ficcionalización* de los espectadores-lectores en estas figuras. La intuición de una mirada ajena, llamada aquí imaginación popular, implica la configuración de una instancia dentro del discurso encargada de su recepción y cooperación activa. En *Farabeuf*, en varias ocasiones se establece un paralelismo entre los testigos o espectadores de la tortura o el *Teatro Instantáneo* con el *lector implícito*. La novela *ficcionaliza* con figuras concretas o intuiciones de los personajes la presencia de estas dos instancias, tanto del *autor implícito*, como del *lector implícito*.

La *metaficción* puede presentarse también como una estrategia para exponer las instrucciones de lectura u organización del texto. *Farabeuf* es una novela que expone su propio método —sus vísceras—, abierta a la lectura como el cuerpo del supliciado al desgarramiento. La analogía tortura-escritura conduce a la *metaficción*, al establecimiento de relaciones entre todas las instancias productoras y receptoras del discurso en figuras, principalmente, visuales.

Al lector se le solicita atención, recapitulación y capacidad de ordenamiento lógico de los detalles y las mínimas acciones descritas. La voz que remite al *autor implícito* en muchas ocasiones puede ubicarse en el Dr. Farabeuf, en otras, permanece ambigua. La percepción visual es también fundamental en la lectura, no sólo por la presencia de la fotografía como discurso visual directo, o por la presencia de continuos grafemas y fragmentaciones textuales visibles, sino por la necesidad de reconstrucción visual de las descripciones. El texto no ocurre solamente en la página, sino también en su instancia receptora:

Atengámonos pues al análisis mecánico de las direcciones en que todos los movimientos, todos los gestos que fueron efectuados o figurados durante aquel instante, fueron realizados. Volvamos sobre nuestros pasos, confrontemos la declaración de los protagonistas con nuestra propia experiencia visual de sus actos si es que podemos visualizarlos en nuestra imaginación. (125)

De esta manera, el sujeto-observador puede ser tanto el autor equiparado con la consciencia creadora, como el lector-espectador o instancia que tiene la función de decodificar el discurso o experiencia visual a la que se enfrenta. Las estrategias *metaficcional*es de *Farabeuf*, junto con la reiteración de su carácter visual, parten del ensimismamiento o narcisismo de su escritura, exponen su *ficcionalidad* e impiden la equiparación entre apariencia y realidad. En este último sentido, la reflexión del texto sobre sí mismo y su carácter de escritura marcan el carácter fugaz, solipsístico e ilusorio de las experiencias y la identidad en el universo *diegético*.

El carácter estético del discurso narrativo literario está relacionado con las posibilidades interpretativas que se erigen respecto a él, su potencialidad simbólica. La confusión interna de los segmentos, personajes, tiempos y espacios en *Farabeuf* abre una gama muy amplia a la interpretación del discurso. El lector es el encargado de reconocer y colaborar con su nivel simbólico y las complejas relaciones entre sus elementos. La reflexión no es un impedimento para el carácter estético del discurso literario, al contrario, representa un aliciente en el plano de su construcción; al respecto, Eco señala que la experiencia estética no sólo se ubica en el pacto de lectura que puede establecerse con el interior del discurso, sino con su construcción misma:

En todo evento disfrutado estéticamente se dan fenómenos de *autoreflexividad*. El observador focaliza su atención no sólo sobre la forma de los mensajes, sino también sobre la manera en que se aprovechan en los canales, de igual modo que en una ejecución orquestal no se goza sólo de la melodía (que, como tal, es independiente del canal), sino también del modo en que se aprovechan los recursos del instrumento. (1988: 35)

La *metaficción*, la *fragmentación*, la *duplicación* y las relaciones *analógicas* impiden la continuidad del discurso en el nivel del sintagma; son procedimientos o estrategias que no se excluyen entre sí; su convivencia dentro de la novela será la responsable de la conformación de un universo complejo y denso donde el sentido remite prismáticamente a varios niveles y elementos entre sí. El espejo puede relacionarse metafóricamente o ser figura de todos estos procedimientos por su carácter reflexivo y simétrico. La escritura de

Farabeuf puede plantearse como una construcción especular, donde la actualización de las potencias lúdicas, fantásticas y reflexivas del espejo refuerza la densidad semántica del discurso y modulan sus movimientos y transformaciones. En este juego, atravesar el espejo corresponde a entrar en ese *otro mundo* de lo literario del que habla Elizondo, pero al mismo tiempo soportar la escritura en la superficie azogada donde el decir mismo se multiplica en su vacío.

EPÍLOGO: CÁMARA ESPECULAR

PARA LEER *FARABEUF*, SE DEBE ESTAR dispuesto a transitar por múltiples laberintos de experiencias especulares y perderse en la negación de los parámetros de la tradición lógica. La presencia del espejo en el universo textual invita al lector a acompañar a los personajes en su carencia de certezas respecto a su propia existencia y al mundo que los rodea. El espejo plano y desprendido de todas las leyendas y literatura que se erigen a su alrededor, funciona como canal, permitiendo el paso de información, pero dicho tránsito no implica por sí mismo un proceso *semiósico*, la imagen no es interpretada por el espejo. Esta característica da origen a un principio de fidelidad especular, categoría que ha sido cuestionada por el arte, la religión y la filosofía en diversas épocas, atribuyendo al espejo posibilidades opuestas: la ilusión y la mentira como potencia especular. Los espejos cóncavos y convexos deforman la imagen; y la disposición de varios espejos producirá procesos *semiósicos* por medio de encuadres y montajes específicos. Por otro lado, el espejo se ha considerado en varios momentos de la historia de la humanidad como un medio para conseguir el más puro conocimiento, ya sea por atribuírsele la capacidad de mostrar el verdadero rostro de los seres, el futuro, el pasado o revelaciones diversas. El oráculo de Delfos, al igual que otros, se fundaban en esta idea: espejos o fuentes cristalinas. En general, puede afirmarse la recurrencia de una relación entre espejo y conocimiento, como hilo conductor entre todas las imaginaciones que se gestan alrededor de este objeto fascinante.

La literatura y el arte han sucumbido ante las posibilidades de la imagen especular y los múltiples universos lúdicos que permite construir. Carroll, Hoffmann y Borges son quizá algunos de los nombres más asociados con los espejos dentro de la literatura; así como, Velázquez y Jan van Eyck en las artes plásticas. Por su parte, dentro del pensamiento mítico, la mención

del espejo se encuentra profundamente vinculada a Narciso, el joven hermoso que se enamora de su imagen reflejada en una fuente o un arroyo.

En *Farabeuf*, como en gran parte de la narrativa de Elizondo, la escritura está inmersa en un proceso narcisista de *autocontemplación* y suicidio: el lenguaje es llevado al límite de sus potencias significativas, es víctima de un desgarramiento que lo convierte en espectáculo para el lector y que, al mismo tiempo, conduce a la negación del nivel anecdótico del relato. La *auto-reflexión* de la escritura se encuentra en la base de la propuesta literaria. La dualidad coito-muerte, concentrada en la imagen del supliciado, funciona también en el nivel de la escritura, la convierte en una experiencia agónica y una exposición del éxtasis de la entrega.

Las fascinantes y terribles potencias fantásticas y lúdicas del espejo son actualizadas por la novela, al grado de funcionar como motor o analogía de la *fragmentación* y *duplicación* tanto del texto, como de los personajes y la realidad dentro de un universo *diegético*. La *fragmentación* opera en el eje sintagmático, y se manifiesta visualmente en los segmentos entrecortados, las viñetas que muestran una amputación y la fotografía, así como en la discontinuidad temporal, la multiplicación analógica y alegórica de los espacios, y la multiplicación de la identidad. Todos estos elementos se encuentran relacionados entre sí por medio del principio de montaje desarrollado por Sergei Eisenstein, de tal forma, que ante la imposibilidad de orden sintagmático, el eje paradigmático cobra mayor densidad.

La *duplicación* es un procedimiento de repeticiones constantes y superposición de fragmentos; y se presenta de manera *complementaria*, cuando los segmentos aportan datos nuevos y no contradictorios entre sí; y *discordante*, cuando los segmentos presentan información contradictoria que conduce a la confusión y disolución de la certeza. Las relaciones *analógicas* entre los elementos discursivos, principalmente entre fotografía y escritura, van completando la construcción compleja de la significación en la novela; y al igual que las *alegorías* entre elementos visuales, producen nexos internos que contribuyen a la densidad del eje paradigmático y a la *fragmentación* de los sintagmas. Estas características representan un obstáculo para la lectura convencional y el desarrollo de una historia, sin embargo, le otorgan a la novela su valor propositivo, relacionado en muchos momentos con la *nouveau roman* y el arte ensimismado.

En *Farabeuf*, la *ficcionalidad* se expone como las vísceras del supliciado. La mirada es el instrumento del lector, y al igual que la pluma en el nivel de producción del discurso, funciona como su escalpelo. En este sentido, esta novela se asemeja a la literatura no representativa del siglo xx —según la definen Rubert de Ventós y Roland Barthes— en su esfuerzo por “no contar o decir” nada, y la pretensión de remarcar, en todo momento, su carácter de ficción. La escritura como acto triunfa sobre la anécdota. Este propósito es fundamental no sólo en *Farabeuf*, tanto “El grafógrafo” como “El escriba” representan una síntesis de esta idea: la posibilidad de escribir únicamente sobre esta acción y sobre la mirada que el escritor lanza al espejo de su propia escritura.

Las semejanzas con la *nouveau roman* parten de este principio: la fragmentación, la despsicologización de los personajes, la descripción exhaustiva de elementos visuales, la relación con procedimientos cinematográficos, la discontinuidad del tiempo, entre las características más destacables, forman parte de una búsqueda por la disolución de lo *extraliterario*, y una búsqueda de *autorreferencia* de la escritura. La diferencia entre la *nouveau roman* planteada por Robbe-Grillet y *Farabeuf*, radica en que ésta última no pretende ser una *antinovela*, va más lejos, rompe incluso con los códigos de género, al grado de definirla Elizondo solamente como una escritura.

El discurso presenta un movimiento cíclico de construcción-destrucción, ordenamiento y caos; esta característica está ligada a los procedimientos mencionados anteriormente, ya que la *fragmentación* funcionará como elemento de distorsión y destrucción, al mismo tiempo que los segmentos invitarán siempre de manera *metaficcional* a su ordenamiento; al mismo tiempo, la *duplicación* producirá certezas fugaces, que desaparecen casi en el momento mismo que el discurso parece exponerlas. Esta fugacidad del orden es análoga a la discontinuidad del tiempo, al ideograma trazado sobre el vaho de un cristal y a los deseos que surgen y desaparecen en forma de visiones de desdoblamientos.

Entender la confusión y el caos aparente como una forma del sentido es una de las ideas centrales de esta investigación. La estructura fragmentaria de *Farabeuf* y las contradicciones lógicas no diluyen la significación, simplemente la ubican en parámetros distintos. El carácter azaroso de la construcción de la memoria no priva al texto de sentido, porque como señala

Merleau-Ponty: “Por estar en el mundo estamos *condenados al sentido*” (2000: 19); y en *Farabeuf*, el extremo del éxtasis agónico y orgásmico como reordenamiento dentro de parámetros propios constituye una estructura fundamental de la *fragmentación* y las relaciones especulares —*analógicas* y *alegóricas*— dentro de la novela. No hay gratuidad en esta estructura, la disposición azarosa de los *fragmentos* y el desgarramiento del orden sintagmático obedecen a una propuesta compleja de sentido, que encuentra su verdadera dimensión solamente en el eje paradigmático, territorio dominado por las relaciones especulares.

La complejidad de la escritura de *Farabeuf* constituye un universo cifrado, lleno de símbolos y conjeturas; la ambigüedad es una de sus características. Así, puede establecerse una relación entre la escritura de esta novela y el ideograma chino en la ventana: se repite constantemente que este signo representa el sentido de la vida, de la identidad y del instante. Tiene la cualidad de reiterar la relación entre imagen y escritura, y permite establecer una *analogía* entre él y el discurso completo como cifra visual-escritural. Todas las afirmaciones acerca del ideograma y la novela son conjeturales.

El ideograma expone la dualidad del texto, al igual que la fotografía. Esta estructura polarizada (Oriente/Occidente, femenino/masculino, muerte/orgasmo, etc.) pretenderá siempre una síntesis que solamente se concreta en el discurso visual, y esta búsqueda provocará el movimiento construcción-destrucción característico del discurso, relacionado analógicamente con el principio de mutación del pensamiento chino y el *I Ching*.

Las dualidades, como la *duplicación*, se vinculan discursivamente por medio del principio de montaje, ya mencionado. El montaje para Eisenstein es un *principio dramático*, se funda en el conflicto entre dos unidades diversas que producen un nuevo sentido de orden abstracto. *Farabeuf* está construida como un universo prismático de relaciones especulares, donde el montaje representa la puesta en juego de todos sus elementos de acuerdo a superimposiciones, y no a secuencias, es decir, al establecimiento del privilegio del eje paradigmático sobre el sintagmático.

La variación del punto de vista y la polifonía se suman a las estrategias anteriores para configurar este universo prismático, similar a las esferas concéntricas o clatro descrito por el narrador. El reiterado carácter visual de la novela convierte al lector en un observador del texto-espectáculo, y a

la variación del punto de vista en un factor central del proceso de construcción-destrucción característico del discurso; además, de funcionar como estrategia de confrontación, polarización y generación de ambigüedades y contradicciones en el universo *diegético*.

En *Farabeuf* se combina la presencia de *observadores múltiples* o transformaciones del punto de vista, y *objetos únicos y múltiples*. Los primeros corresponden a la construcción de duplicaciones complementarias, y, los segundos, a duplicaciones divergentes. Por su parte, la polifonía implica una variación constante de la voz o enunciador, relacionada también con la diversidad discursiva de la novela, que puede entenderse como una confluencia *intertextual*, tanto en su sentido amplio (Barthes y Kristeva) como en su sentido restringido (Genette).

La variación en el punto de vista oscila fundamentalmente entre dos observadores: el hombre a punto de llegar al salón, que bien puede ser Farabeuf o un joven amante; y la mujer que espera, ya sea la enfermera o la mujer que corre hacia la ventana. La movilidad entre las personas gramaticales, la ambigüedad y la escasa configuración de los personajes contribuyen a la confusión en el punto de vista, producida, además, por los constantes desdoblamientos de los personajes y, al mismo tiempo, de los enunciadores. Las descripciones del punto de vista espacial se encuentran en función de la compleja red de analogías y juegos especulares del discurso y, en varios momentos, llegan a ser imposibles de reproducir de manera lógica fuera del espacio de la escritura.

A pesar de todas estas consideraciones, es posible ubicar la consciencia memoriosa y conjetural como punto de vista dominante en la novela, que exige de su *lector implícito* también una cooperación de reordenamiento de la *temporalidad* oscilante entre deseos, recuerdos e imaginaciones proyectadas al pasado y al futuro. Dicha reconstrucción deberá llevarse a cabo de acuerdo a las instrucciones que el propio texto dicta de manera recurrente.

No es posible hablar de *Farabeuf*, sin referir un erotismo intrínseco, propuesto a manera de ritual o exposición de los límites del cuerpo físico y textual (fotografía y escritura); de tal forma, la novela se plantea como una confrontación entre dualidades y posibilidades del deseo y la imaginación en todos los órdenes. Por su parte, el carácter ritual de la ceremonia que siempre está a punto de efectuarse y de las frases repetitivas y monótonas,

es uno de los elementos fundamentales de la *duplicación* y la red especular de la novela.

La fotografía concentra, además, una contradicción irresoluble entre duración e instante. El subtítulo de la novela, *Farabeuf o la crónica de un instante*, indica desde el inicio al lector que se encuentra ante un discurso que subvierte los parámetros temporales lógicos. Como parte de su carácter de escritura ensimismada, los límites entre *el tiempo de la historia* y *el tiempo del discurso* son confusos hasta la equiparación. La *estructura temporal* se compone de múltiples *analepsis* y *prolepsis* instaladas en la imaginación y el deseo. Los saltos y rupturas en la *organización temporal* contribuyen a la confusión propia del relato y a la elaboración de *duplicaciones divergentes* y *complementarias*, al grado de negar la unidad de los sujetos, porque éstos son incapaces de reconocerse en el tiempo y de concebir el pasado y el futuro como propios. Es necesario señalar a la discontinuidad temporal como una característica común a *Farabeuf* y a la *nouveau roman* descrita por Robbe-Grillet.

El salón de *3 rue de l'Odeon* se ha convertido en un espacio *acrónico*, preparado para una ceremonia, donde los personajes se mueven dentro de la inminencia de esta celebración ritual, representación del instante congelado en la fotografía. El espectáculo o ritual se construye con base en dos procedimientos relacionados con el tiempo: la invocación y la evocación, descritos por Elizondo en *Cuaderno de escritura*.

La fotografía representa para Elizondo la búsqueda de una verdad más allá de la simple imagen, situada en los márgenes de lo simbólico. La fragmentación en la fotografía y en la escritura es marca de la violencia que el texto propone en todos sus niveles, incluso, al lector. El trabajo de lectura se topará todo el tiempo con los obstáculos del desgarramiento y la identidad ambigua. El instante se impone y los sujetos son incapaces de aprehender su propia identidad; la memoria se ha fragmentado y ha sido cuestionada, al grado de no representar un parámetro válido de autoconocimiento ni de demostración de la existencia.

La multiplicación de la consciencia del “yo” y la posibilidad de mundos alternos abiertas por los espejos presentes en las descripciones, actualiza diversos tópicos del fantástico romántico como los desdoblamientos especulares, la independencia del sujeto especular y la transposición del umbral,

representado, principalmente, por la puerta del salón, espacio onírico donde se desarrolla la representación del *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*. Este espectáculo puede destacarse como una *mise en abyme* de la novela en su totalidad; la disposición frente a frente de los espejos y la reproducción de imágenes en un instante funcionan como símil de la construcción discursiva y recuerdan a los teatros catóptricos de los espectáculos del siglo XVIII.

Por su parte, la identidad de los personajes se diluye y confronta ante las estrategias de *duplicación*, desdoblamientos y fragmentación. La unidad de lo real y el “yo” cede su lugar a una disposición prismática de los elementos del discurso. La realidad es un *solipsismo*, es la percepción de otro que se intuye real, pero cuya identidad permanece opaca. Esta propuesta dentro de la novela llega a manifestarse en varias ocasiones como *metaficción*, es decir, el texto asume su distancia con la realidad y las instancias del nivel pragmático se *ficcionalizan* en el universo *diegético*: el Dr. Farabeuf funciona o alude frecuentemente al *autor implícito*, y los espectadores del teatro de espejos, al *lector implícito*.

Farabeuf es una novela que cuestiona la realidad concreta y su intervención en los textos literarios. Se autodefine como una escritura donde los personajes, la progresión temporal y los espacios pierden densidad en función de una propuesta de fragmentación y *autorreflexión*: todos los elementos reiteran el predominio de la escritura visual y su narcisismo.

El discurso exige al lector una memoria y consciencia visual, las descripciones de símbolos icónicos son la expresión más directa de su carácter prismático. La fotografía, el cuadro de Tiziano y el ideograma funcionan como espejos deformantes que permiten a los personajes identificaciones fugaces con ellos.

La novela está construida a la manera de un teatro catóptrico, la descripción de una puesta en escena de este tipo dentro del universo *diegético*, funciona como reflejo de la novela en su totalidad. Los espacios son multiplicados al infinito, al igual que los elementos visuales que los componen y sus actores. Las fronteras espaciales marcan la intromisión al onirismo, la memoria, la imaginación y el deseo, no es posible seguir adelante, pero tampoco dar marcha atrás, la puerta-espejo se ha traspuesto, ha quedado abierta, al igual que el cuerpo, a la mirada del lector.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, Nicola (1974), *Diccionario de filosofía*, trad. Alfredo N. Galletti, 2a. ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1206 pp.
- Bachelard, Gaston (1975), *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, 2a. ed., Fondo de Cultura Económica, Breviarios 183, México, 281 pp.
- ____ (1999), *La intuición del instante*, trad. Jorge Ferreiro, 2a. ed., Fondo de Cultura Económica, Breviarios 435, México, 141 pp.
- Barthes, Roland (1996), *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*, trad. Nicolás Rosa, 14a. ed., Siglo XXI, México, 247 pp.
- Baudelaire, Charles (1996), “El público moderno y la fotografía” en *Salones y otros escritos sobre arte*, trad. Carmen Santos, Visor, La balsa de Medusa 83, Madrid.
- Beristáin, Helena (1998), *Diccionario de retórica y poética*, 5a. ed., Porrúa, México, 520 pp.
- Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (1999), *Antología de la literatura fantástica*, 16a. ed., Sudamericana, Buenos Aires, 407 pp.
- Brugger, Walter (1995), *Diccionario de filosofía*, trad. J. M. Vélez Cantarell y R. Gabás, 13a. ed., Herder, Barcelona, 734 pp.
- Campos, Marco Antonio (1977), “Lo que escribo sólo tiene valor textual: Elizondo” en *Proceso*, núm. 51, 24 de octubre.

- Carroll, Lewis (1997), *Alicia en el país de las maravillas y Al otro lado del espejo*, trad. Adolfo de Alba, 11a. ed., Porrúa, Sepan cuantos 215, México.
- Castañón, Adolfo (1993), “Las ficciones de Salvador Elizondo” en *Arbitrario de literatura mexicana*, Vuelta, México.
- Curley, Dermot F. (1989), *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*, Fondo de Cultura Económica, México, 255 pp.
- Dällenbach, Lucien (1991), *El relato especular*, trad. Ramón Buenaventura, Visor, Madrid, 226 pp.
- Durán, Manuel (1973), *Tríptico mexicano: Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo*, SepSetentas, México, 173 pp.
- Eco, Umberto (1988), *De los espejos y otros ensayos*, trad. Cárdenas Moyano, Lumen, Barcelona, 394 pp.
- Eisenstein, Sergei (1999), *La forma del cine*, trad. María Luisa Puga, 5a. ed., Siglo XXI, México, 241 pp.
- Elizondo, Salvador (1992), *Teoría del infierno*, El Colegio Nacional, México, 218 pp.
- _____ (1999), *Narrativa completa*, Alfaguara, México, 663 pp.
- _____ (2000a), *Autobiografía precoz*, Aldus, México, 79 pp.
- _____ (2000b), *Cuaderno de escritura*, Fondo de Cultura Económica, México, 151 pp.
- _____ (2001), *Contextos*, Fondo de Cultura Económica, México, 223 pp.
- Filer, Malva E. (1986), “El hipogeo secreto de Salvador Elizondo. El texto y sus claves” en *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, Merlín E. Foster y Julio Ortega eds., Oasis, México.
- Filinich, María Isabel (1997), *La voz y la mirada*, Plaza y Valdés / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Universidad Iberoamericana, México, 237 pp.

- Foucault, Michel (1999), *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost, 29a. ed., Siglo XXI, México, 375 pp.
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Cecilia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 519 pp.
- _____ (1998), *Nuevo discurso del relato*, trad. Marisa Rodríguez Tapia, Cátedra, Madrid, 117 pp.
- Glantz, Margo (1979), *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*, Universidad Veracruzana, México.
- Greimas, A. J. y J. Courtés (1982), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, trad. Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión, Gredos, Madrid, 474 pp.
- Güemes, César (1999), “Entrevista con Salvador Elizondo” en *La Jornada* (sec. Cultura), 21 de noviembre.
- Hamburger, Michael (1991), *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*, trad. Miguel Ángel Flores y Mercedes Córdoba Magro, Fondo de Cultura Económica, México, 345 pp.
- Herrera, Víctor (1997), *La sombra en el espejo. Un estudio de los mecanismos de desdoblamiento en la edad moderna y en la obra de Jorge Luis Borges*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 297 pp.
- Jara, René (1982), Farabeuf, *estrategias de la inscripción narrativa*, Universidad Veracruzana, México, 93 pp.
- Kwon Tae, Joung (1998). *La presencia de I Ching en la obra de Octavio Paz, Salvador Elizondo y José Agustín*, Universidad de Guadalajara, México, 200 pp.
- Lacan, Jacques (1990), *Escritos I*, trad. Tomás Segovia, 16a. ed., Siglo XXI, México.
- Larson, Ross (1998), *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo*, El Colegio Nacional, México, 337 pp.

- Lemus, Silvia (1997), “El más allá de la escritura. Una entrevista con Salvador Elizondo” en *Nexos*, núm. 238, octubre.
- Mallarmé, Rimbaud y Valéry (1973), *Poesía francesa*, pról. José Lezama Lima, Editorial Nacional de Cuba, México, 334 pp.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001), *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*, Cátedra, Madrid, 204 pp.
- Melchoir-Bonnet, Sabine (1996), *Historia del espejo*, trad. Maite Solana e Isabel Ferrer, Herder, Barcelona, 293 pp.
- Merleau-Ponty, Maurice (2000), *Fenomenología de la percepción*, trad. Jem Cabanes, 5a. ed., Península, Barcelona, 469 pp.
- Mier, Raymundo (1997), “Farabeuf, o la narración contemporánea como tragedia” en *Medio siglo de literatura latinoamericana 1945-1995*, Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- Milner, Max (1990), *La fantasmagoría*, trad. Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México, 207 pp.
- Ochoa, Adriana Ma. de Teresa (1996), *Farabeuf: escritura e imagen*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 124 pp.
- Paz, Octavio (1975), “El signo y el garabato” en *El signo y el garabato*, Joaquín Mortiz, México.
- Pimentel, Luz Aurora (1998), *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, UNAM / Siglo XXI, México, 191 pp.
- Robbe-Grillet, Alain (1965), *Por una novela nueva*, trad. Caridad Martínez, Seix Barral, Barcelona, 188 pp.
- Romero, Rolando J. (1990), “Ficción e historia en *Farabeuf*” en *Revista Iberoamericana*, núm. 151, abril-junio.
- Rubert de Ventós, Xavier (1993), *El arte ensimismado*, Península, Nexos 51, Barcelona, 140 pp.

- Shaw, Donald L. (1981), *Nueva narrativa hispanoamericana*, Cátedra, Madrid.
- Todorov, Tzvetan (1998), “Las categorías del relato literario” en *Análisis estructural del relato*, 3a. ed., Ediciones Coyoacán, México.
- Toro, Alfonso del (1992), *Los laberintos del tiempo: temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea*, Vervuert, Frankfurt, 245 pp.
- Wilhelm, Richard (1998), *I Ching. El libro de las mutaciones*, trad. del chino al alemán de Richard Wilhelm y al español de D. J. Vogelmann, Sudamericana, Buenos Aires, 819 pp.

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Dr. Luis Felipe Guerrero Agripino
Rector General

Dr. Héctor Efraín Rodríguez de la Rosa
Secretario General

Dr. Sergio Antonio Silva Muñoz
Secretario Académico

Dr. Jorge Alberto Romero Hidalgo
Secretario de Gestión y Desarrollo

Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón
Titular del Programa Editorial Universitario

La escritura en el espejo:
Farabeuf de Salvador Elizondo
de Elba Sánchez Rolón
terminó su producción electrónica
en agosto de 2019 en el
Programa Editorial Universitario,
Alonso núm. 12, Centro, C.P. 36000,
Guanajuato, Gto.

En su composición se utilizó la fuente
tipográfica Stempel Garamond de 11.5/14 puntos,
y el cuidado de la edición estuvo a cargo de
Martín Eduardo Martínez Granados.