

Spring 2018, Volume 33, Number 2

# Confluencia

*Revista Hispánica de  
Cultura y Literatura*



REPÚBLICA DOMINICANA  
ESTADOS UNIDOS  
ESPAÑA  
PORTUGAL  
MÉXICO  
ARGENTINA  
BRASIL  
CHILE  
URUGUAY  
PARAGUAY  
BOLIVIA  
PERÚ  
ECUADOR  
COLOMBIA  
VENEZUELA  
PANAMÁ  
COSTA RICA  
NICARAGUA  
HONDURAS  
EL SALVADOR  
GUATEMALA  
PUERTO RICO  
CUBA

*Confluencia* is a journal which publishes scholarly articles and notes in Spanish and English. It encompasses the three principal areas of the Hispanic world: Spain, Latin America and the United States. The editorial policy invites the submission of manuscripts which promote an integrative approach to the study of culture and literature. Highlights include: 1) articles and essays dedicated to enhancing our understanding of the aesthetic and cultural expression of the diverse Hispanic communities, including those with a strong base in prehispanic and African traditions, 2) comparative studies of literatures, 3) comparative studies of other art forms, 4) interviews with outstanding figures who have made an impact on the study, expression and promotion of culture and literature. Creative writing is also included.

#### Information for Authors

1. The manuscript must be original and not previously published. Do not submit material that is currently being considered by another journal.
2. Manuscripts may be 4500–7500 words, including texts, tables, footnotes, appendices and references. All of these must be written in MLA format. The title should not exceed 15 words. The footnotes have to be mechanically posted.
3. The manuscript should be in MS Word format and submitted as an attachment to our email address.
4. If the article is accepted, the author is required to sign the Transfer of Copyright Agreement form.
5. All research articles submitted to this journal undergo rigorous peer review: an initial editor screening and refereeing by at least two anonymous evaluators. The review process usually takes 2–4 months.
6. The author needs to pay publication fee which includes a one-year subscription in order to have his/her paper published in our journal.

Address all editorial correspondence to: Editor, *Confluencia*, Department of Hispanic Studies, Box 87, University of Northern Colorado, Greeley, CO 80639, U.S.A.

*Confluencia* appears twice a year, fall and spring. Claims for undelivered issues will be honored if they are received within six months of the publication date; thereafter, the single issue price will be charged. Advertising space is available (\$200-full page; \$100-half page; \$50-quarter page).

One year Subscriptions:	
Individual (U.S.)	\$45.00
Institutions (U.S.)	\$65.00
Individual (Foreign)	\$65.00
Institutions (Foreign)	\$85.00
Back Issues (each number):	
U.S.	\$35.00
Foreign	\$45.00

All subscriptions and orders must be prepaid. All subscriptions and business correspondence (including changes of address) should be addressed to *Confluencia*, Hispanic Studies, Box 87, University of Northern Colorado, Greeley, CO 80639, U.S.A.

## Confluencia Indice

### Part I: Emotional Violence and Culture in Mexico

#### Estudios y confluencias

Maritza M. Buendía and Nathaniel Eli Gardner. Emotional Violence and Culture in Mexico	4
Elena Poniatowska. "Los 43 was not the beginning: <i>Los desaparecidos</i> "	8
Nathaniel Eli Gardner. Witnessing the Subaltern: Maya Goded's representation of sex work and violence in Mexico City	15
Chris Harris. Domestic Violence in Latin American Literary Texts: Thinking Through the Idea of 'Toxic Couples'	30
Victoria Carpenter. "La Plaza era una trampa": Emotional Violence of Tlatelolco 1968 in Luis Spota's <i>La Plaza</i>	40
Lloyd Hughes Davies. Emotional Violence in Mexico: Portraits of Psychological Trauma in Fernando Del Paso's <i>Noticias del Imperio</i>	54
Maritza M. Buendía. Piel y envoltura en "El placer de morir" de Eduardo Antonio Parra	71
Gonzalo Lizardo. <i>Farabeuf</i> de Salvador Elizondo, o la transvalorización de la violencia	80
Rita Vega Baeza y José Alfredo Soto Vargas. Metáforas del humanismo <i>cyborg</i> . El cuerpo humano como texto. ¿Violencia o posibilidad?	93

#### Entrevistas

Dominika Gasiorowski. Interview with Maya Goded	104
---	-----

#### Dimensión creativa

Eduardo S. Rocha. Postales de naturaleza muerta	112
José Carlos Herrera. No grito, no me muevo, no respiro	116
Abel Rubén Romero. Poemas	119
Mayola Cruz Flores. Poema	122
Carolina Urbano. Rutina	123

## Farabeuf de Salvador Elizondo, o la transvalorización de la violencia

Gonzalo Lizardo

Universidad Autónoma de Zacatecas, México

El suplicio es una forma de escritura.  
Asistes a la representación de un ideograma;  
aquí se representa un signo y la muerte no  
es sino un conjunto de líneas que tú, en el  
olvido, trazaste sobre un vidrio empañado.

—Salvador Elizondo, *Farabeuf*

### Una novela terminal

Frente a las inquietantes páginas de *Farabeuf*, el lector no puede sino enfrentarse al pavor, la náusea y la fascinación. Pocas novelas mexicanas han sido tan provocadoras y persistentes como la primera de Salvador Elizondo, y pocas obras como las de él, han cuestionado tan a fondo nuestra idea de literatura. Si miramos en retrospectiva la integridad de su obra, constataremos que Salvador Elizondo nunca llegó tan lejos como con este libro, donde—fidel a sus lecturas de Bataille, Pound, Joyce y Sade—opuso a la violencia del poder una violencia estética, una transgresión experimental de la forma novelesca que desembocó en una escritura “terminal”, más allá de la cual es imposible ir, y que desmiembra, por la insólita textura de su composición, las nociones de tiempo, espacio, cuerpo, consciencia, violencia y escritura.

Es significativo que *Farabeuf* haya sido escrita por su autor “casi sin darse cuenta” (*Autobiografía precoz* 58), de manera intuitiva, como subproducto de una búsqueda: la que emprendió su autor, durante toda su juventud, para definir una vocación a la altura de su circunstancia existencial. Así describe Elizondo, en su *Autobiografía precoz*, la génesis de *Farabeuf*, a partir de que conoció el libro *Las lágrimas de Eros* de Georges Bataille, donde vio una fotografía, realizada a principios del siglo XX, que mostraba un suplicio chino:

Esta imagen se fijó en mi mente a partir del primer momento que la vi, con tanta fuerza y con tanta angustia, que [...] el solo mirarla me iba dando la

pauta casi automática para tramar en torno a su representación una historia, turbiamente concebida, sobre las relaciones amorosas de un hombre y una mujer [...] Simultáneamente se me presentó la oportunidad de realizar una película experimental gracias al patrocinio de un productor aventurado [...] Por otra parte, la realización de esta película hizo que llegara a mis manos el célebre *Précis de Manuel Opérateur* del Dr. H. L. Farabeuf, cuyas maravillosas ilustraciones de técnicas amputatorias tenían un papel importante en mi película. (56–58)

Se sobreentiende: como todo lo que contiene esta *Autobiografía precoz*, la “realidad” contenida en los párrafos anteriores debe ponerse en duda. Aunque esta versión fue corroborada, de viva voz, por José de la Colina, en un video documental sobre Salvador Elizondo, no importa que así sucedieran “de verdad” las cosas, excepto por el hecho—ese sí, irrefutable—*de que así fueron escritas*. No debemos leer estas palabras como la confesión franca de una experiencia verdadera vivida por un Autor Empírico real, sino como una clave de lectura, elaborada por un Autor Modelo. Es decir, en tanto “crónica de un instante” (como rezaba el subtítulo de la primera edición, luego suprimido por el autor), debemos leer a *Farabeuf* como fruto de un instantáneo arrebató de angustia, originado por la contemplación de una imagen: instante que reveló en la mente del autor, con la incisiva precisión de un procedimiento quirúrgico, los vínculos entre sexo, transgresión, suplicio, amor, técnica, dolor, mutilación, fotografía, placer, conciencia y escritura.

Además, esta clave nos abre una de las puertas que comunican *Farabeuf* con otros textos: por ejemplo, el ensayo de Bataille y el manual del doctor H. L. Farabeuf. Como la intertextualidad de *Farabeuf* ha sido ya tratada por diversos estudiosos, este ensayo no se propone explorar “los libros dentro del libro” de *Farabeuf*... excepto en la medida en que eluciden el papel de la transgresión, como técnica y como tema, dentro de la poética de su autor.

### Una “novela libertina”

Una bífida paradoja parece atravesar las obras que se afilian a la tradición libertina y maldita de la novela, tal como fue establecida por Sade y cultivada por Elizondo, entre muchos otros. Por la diestra, sus detractores reprochan que, al transcribir el horror que el hombre infringe o medita o padece, los autores libertinos no hacen sino encomiar dicha maldad. Por la siniestra, sus apologistas replican que debemos leer “irónicamente” esas obras: como textos que enarbolan su sátira contra la crueldad de los hombres.

Por encima o debajo del valor edificante o corruptor de tales novelas, lo más significativo reside en su mera existencia... o, mejor dicho, en su precisa aparición, justo cuando el suplicio de los transgresores dejó de exhibirse como espectáculo público y se vio sustituido por la disciplina, la cárcel y el secreto—entre los siglos XVIII y XIX. Habría que preguntarse, por tanto, en qué medida *Justine* o *Las flores del mal* o la novela gótica que procuran un paliativo a un apetito popular: el que resultó insatisfecho cuando el pueblo ya no obtuvo plateas para asistir al teatro punitivo del dolor y la muerte. En este sentido, estos autores “malditos” aspiran a erigir, según Foucault,



una literatura en la que el crimen aparece glorificado, pero porque es una de las bellas artes, porque sólo puede ser obra de caracteres excepcionales, porque revela la monstruosidad de los fuertes y poderosos, porque la perversidad es todavía una manera de ser un privilegiado: de la novela negra a Quincey, o del *Castillo de Otranto* a Baudelaire, hay toda una reescritura estética del crimen, que es también la apropiación de la criminalidad bajo formas admisibles. (73)

Ansiosos de fomentar tales aporías, al tiempo que se protegían de la censura, los cronistas del libertinaje se volvieron especialistas de la dedicatoria y la “advertencia al lector”, cuya aparente preocupación ética desmentía su aparente crueldad... pero que podía leerse al revés, como refuerzo de su propia malevolencia. Por ejemplo, Sade dedica *Justine* a su esposa, y afirma que se propone “presentar dondequiera al Vicio triunfante y a la Virtud víctima de sus sacrificios, mostrar a una infeliz errante presa de una desgracia tras otra, juguete de la perversidad, víctima de todas las orgías [...] con el solo intento de obtener una de las más sublimes lecciones de moral que haya recibido el hombre” (18). Sin embargo, el mismo tono de la advertencia nos obliga a preguntarnos si esa “sublime lección de moral” no consiste, precisamente, en recomendar que nos afiliemos al Vicio, pues siempre triunfa sobre la Virtud. Menos irónico, pero casi tan ambiguo, Octave Mirbeau dedica su obra *El jardín de los suplicios*, a los sacerdotes, los soldados, los jueces y los hombres, “encargados de instruir y gobernar a los hombres” (4), aunque no sabemos si lo hace para amonestarlos por sus excesos o para mejor instruirlos en ellos.

En tanto su lectura nos hiere con paradojas similares, resulta extraño que la crítica no haya estudiado la filiación de la primera novela de Elizondo con la “literatura del crimen”: la novela que pone en escena, sobre el teatro instantáneo de la página en blanco, al crimen como una de las bellas artes y a la muerte como el acceso a una identidad continua, fuera del dolor y el tiempo: inmune y eterna.

### Una novela sincrónica

*Farabeuf* se desarrolla alrededor de una fotografía que Elizondo conoció a través de *Las lágrimas de Eros*, cuyos comentarios insistían en “una relación fundamental: la del éxtasis religioso y el erotismo, en particular el sadismo” (Sarduy 26). Tomada por Carpeaux el 10 de abril de 1905, la imagen muestra a Fu-Tchu-Lí, un integrante de la rebelión bóxer que intentó asesinar al príncipe Ao Han Wan, mientras seis verdugos lo someten al Leng-Tch'è, tormento que consiste en arrancarle cien pedazos al cuerpo, antes de que la víctima fallezca. En la novela—tras una adecuada traición literaria al hecho histórico—son el doctor Farabeuf y la Enfermera quienes toman la foto, el 29 de enero de 1901, como parte de una conspiración para cristianizar China. Debido a que el fotógrafo retocó el bajo vientre de la víctima, el narrador supone que es una mujer, y la compara con un Cristo-hembra, o la concibe como un reflejo de la Enfermera, llamada a veces Melanie Dessaignes, o *Mademoiselle Bistouri*, o la Monja, o Madame Farabeuf.

Al presenciar ese suplicio, la Enfermera “pierde la identidad: la presencia sangrante del hombre la posee, de allí que anhele morir como murió el bóxer, sufrir y gozar la tortura, morir en-con el otro para reencontrarse” (Rosas 14). El desdoblamiento de esta mujer de múltiples nombres, se ve representado en la segunda escena que la novela reitera: el doctor

Farabeuf y la mujer pasean por la playa. Ella se adelanta corriendo hasta encontrar sobre la arena una estrella del mar. La recoge pero, al notar que está podrida, la arroja sobre las olas. Cuando voltea, el doctor advierte que ella se ha transformado: su rostro es otro, acaso el de aquel bóxer mutilado. Farabeuf le toma entonces una foto y luego se encaminan juntos a una cabaña, donde contemplarán la fotografía del Leng-Tch'è y realizarán “esa operación quirúrgica llamada acto carnal o coito” (Elizondo *Obras* 174). Tiempo después, cuando el doctor revele la fotografía, descubrirá que Melanie Dessaignes no aparece sobre la playa, sino en el balcón de una casa parisina, ubicada en el número 3 de la calle Odeón.

Mediante este hecho fantástico, esta segunda foto anticipa la escena central de la novela, la cual transcurre en dicha mansión: la Enfermera, tras arrojar tres monedas para obtener un hexagrama del *I Ching*, decide llamar al eminente cirujano Farabeuf para pedirle que la someta al Leng-Tch'è—ese suplicio de mutilación tan semejante a la cirugía o al coito. Cuando llega Farabeuf, ella acude al balcón para mirarlo, y sobre el vapor que empaña el cristal traza un garabato que parece una estrella de mar, que parece un ideograma chino, que parece un esquema del bóxer supliciado. Oye entonces que su amante verdugo sube por la escalera, aunque sus pasos le parecen más bien el tintineo de tres monedas o el deslizamiento de la madera sobre el tablero de la ouija, que la Enfermera consulta antes de llamar por teléfono (¿otra vez?) al doctor Farabeuf.

Nada más sucede. Tampoco nada menos. El círculo se cierra una y otra vez alrededor de un solo instante, desdoblado en tres escenas: el Leng-Tch'è, el cortejo en la playa y la Enfermera que aguarda al cirujano, cuyas técnicas erótico quirúrgicas le reintegrarán su identidad, en cuanto la arrojen a esa estructura que Severo Sarduy encuentra en los textos de Sade, Bataille y Elizondo: el círculo delimitado por el erotismo, el teatro, la religión y la muerte (Sarduy 30). Como insiste Bataille, en los límites de este círculo el tiempo se aniquila y el devenir deviene instante o eternidad, pues el sacrificio ritual propicia una irrupción de la continuidad atemporal en nuestro tiempo discontinuo.

Si atendemos al análisis que Adriana de Teresa hace de *Farabeuf*, las múltiples preguntas que Melanie formula al *Libro de las Mutaciones* se resumen en una: ¿cuál es el significado de este instante? (110). Como respuesta obtendrá tres hexagramas. Primero el 12, P'i, que significa “estancamiento” y alude a la inmovilidad del tiempo: “Cielo y Tierra no mantienen trato entre sí y todas las cosas se vuelven rígidas” (Wilhelm y Vogelmann 130). Enseguida aparece el hexagrama 43, Kuai, que anuncia el “desbordamiento”, “como la irrupción de un río henchido que rompe sus diques” (250), y donde se alude a un “hombre desollado” (253), que nos remite al tormento del Leng-Tch'è, pero también a la Enfermera, que padece el desbordamiento del deseo y que “quisiera avanzar por encima de todo, por encima de su propia muerte” (Elizondo *Obras* 1 44-45). Porque, como insiste el narrador, si ella lanzara de nuevo las tres monedas, obtendría un seis en la sexta línea y comprendería la verdad de ese instante: “cesa el llanto, llega la muerte” (45).

Como se ve, la revelación del oráculo es cruel: sólo la muerte dotará de significado ese instante en una especie de “teatro instantáneo” donde se disuelven y aniquilan cuerpo, tiempo y azar. Cuando Farabeuf le pregunte al oráculo si la muerte de la Enfermera bastaba para calmar su deseo,



estéticos, para adaptarlos a un nuevo contexto histórico o a las intuiciones del autor. Esta “transvalorización hipertextual” consiste en una “operación de orden axiológico que afecte al valor explícita o implícitamente atribuido a una acción o a un conjunto de acciones” (432). Este término nos puede servir para determinar el sentido que *Farabeuf* le otorga a la violencia. En la novela se nos presentan dos suplicios distintos: el primero—el Leng-Tch'é—ha ocurrido en el pasado y el segundo—la mutilación de la Enfermera—está siempre a punto de ocurrir. En primera instancia, la tortura de Farabeuf desea imitar la que aplican los verdugos chinos, y la semejanza se acentúa si consideramos que los tormentos públicos solían iniciar cuando se leía ante el supliciado una relación minuciosa de sus inminentes dolores, tal como lo hacen los narradores de *Farabeuf*, cuando le anticipan a Madame Farabeuf sus procedimientos—pues *siente* con mayor intensidad el dolor aquél que de antemano *presiente* que lo va a sufrir.

Sin embargo, son más notables las diferencias entre el Leng-Tch'é y la tortura de Melanie. En primer lugar, los verdugos chinos ofrecen “una exhibición tediosa de una inhabilidad manual extrema” (61), mientras que el cirujano francés sólo necesita un parpadeo para amputar una pierna o el maxilar superior, por lo cual puede asegurarle a su víctima: “lo que yo te tengo preparado es más lento y más exquisito que esa tortura en la que tu piel y todos tus sentidos se recrean cuando por las tardes te pones a contemplar insistentemente esa fotografía” (128). En segundo lugar, el suplicio chino requiere celebrarse en público, a la luz del día, de tal manera que el pueblo presencie y se aterrorice ante el espectáculo de la sangre y el dolor, mientras que la mutilación erótico-quirúrgica de la Enfermera debe realizarse en la penumbra secreta de una casa, “con el fin de encontrar una respuesta; con el fin de encontrar en tu imagen, en la imagen de tu cuerpo abierto mil veces reflejado en el espejo, la clave de este signo que nos turba [...] ‘¿Quién soy?’, dirás, pero en ti misma descubrirás al fin el significado de esas sílabas que siempre habías creído sin sentido” (147).

Lo que se transvaloriza, por ende, es la técnica, tanto como el escenario y la finalidad de la violencia. Excitada en lo sexual y—al mismo tiempo—escindida en lo psíquico, los múltiples nombres que recibe la Enfermera corresponden a una fragmentación casi esquizoide de su identidad, como consecuencia de contemplar la fotografía del supliciado. George R. McMurray convalida también esta hipótesis, cuando afirma que la novela “cobra una mayor plausibilidad si se supone que la mujer es demente [...] y que toda la acción [...] tiene lugar en su mente” (2). Para recuperar su lucidez y reintegrar su identidad perdida—para saber “quién es” en realidad—solicita al doctor su presencia, sus bistrurís, su metódica y cruel sabiduría. En otras palabras, sólo la Muerte le devolverá su yo.

Desde su *Autobiografía precoz*, Elizondo acepta que Bataille lo había impresionado por “su rigorismo filosófico casi incomprensible, sus deducciones espeluznantes acerca de la relación entre el coito y la muerte [y] su perspicacia enfermiza acerca de los significados ocultos de la obra de arte” (51). En consonancia con esta afinidad, que se reafirmó con la fotografía del Leng-Tch'é hallada en *Las lágrimas de Eros*, Elizondo busca transvalorizar el sentido de la violencia: trasladarla desde el ámbito público de lo profano—espectáculo del poder—hacia la esfera íntima de lo sagrado—espectáculo del erotismo—: reconquistar esa violencia que los príncipes utilizan para intimidar a sus súbditos y transformarla en el signo que diferencia a la sexualidad humana del instinto animal: violencia erótica que

se funda en el conocimiento de nuestra mortalidad, violencia que infringe los interdictos creados alrededor de la muerte y la lujuria, violencia cuyo espectáculo procura trascender nuestra discontinua existencia, integrándonos con la continuidad de la Muerte. Por ello, nuestros personajes de *Farabeuf* definen a la muerte como el único lugar donde es posible hallar la verdad y la vida: “si es que somos la imagen en un espejo, ¿podemos cobrar vida matándonos?” (Elizondo *Obras* 175).

Según Bataille, el hombre salió de su animalidad mediante el trabajo, mediante la consciencia de su propia muerte, y mediante un interdicto que lo hizo deslizarse “desde la sexualidad sin vergüenza hacia la sexualidad vergonzante, de la que el erotismo se desprendió” (*El erotismo* 47). Este interdicto fundamenta toda la civilización humana, pues el hombre conoce y vive en sociedad trazando límites, prohibiciones, leyes y criterios que separan el bien del mal, lo sagrado de lo profano, la verdad de la mentira, la vida de la muerte, la virtud del pecado. Sin ese sistema de prohibiciones “el hombre no hubiese podido llegar al estado de consciencia clara y distinta, sobre la cual la ciencia está fundamentada” (56), lo cual remite, a propósito, el mito bíblico del pecado original, el cual relaciona el destino mortal del hombre con la vergüenza ante la desnudez, la obligación de trabajar y el nacimiento de la sabiduría.

### La transvalorización del interdicto

Eliminando la violencia y estableciendo límites, el interdicto nos procura un espacio de quietud para nuestra consciencia. Pero, asimismo, nos proporciona angustia, pues no elimina la fascinante tentación que sentimos ante el pecado y la violencia. Esta tentadora fascinación se origina en nuestra “naturaleza”: en nuestra natural simpatía por la cruel Naturaleza, la cual sólo se regenera mediante periódicas destrucciones. Por tanto, para mantener el orden social debe evacuarse el caos “natural”, implementando una relación dialéctica y complementaria entre la prohibición y la posibilidad de ser infringida: “No hay interdicto que no pueda ser transgredido. A menudo la transgresión es admitida, a menudo incluso es prescrita” (Bataille 90). En otras palabras, el interdicto debe prevenir y delimitar espacios y tiempos donde pueda ser profanado.

De ese modo, el mundo humano se descompone en dos: “el mundo profano y el mundo sagrado lo componen, son sus dos formas complementarias. El mundo profano es el de los interdictos. El mundo sagrado se abre a transgresiones limitadas. Es el mundo de la fiesta, de los soberanos y de los dioses” (95). Visto a través de estas premisas, el suplicio del Leng-Tch'é profana lo prohibido, pero al hacerlo dentro de los límites trazados por el ritual y la técnica, nos revela algo sagrado e intocable: la omnipotencia del Emperador y la prohibición de matar fuera de los límites contemplados por el interdicto.

Sin menoscabo de esa revelación, al mirar ese cuerpo que hubiéramos amado infinitamente, pero que a cambio es desollado con crueldad, se nos revela asimismo la enajenación a la que nos somete un poder absurdo y sin rostro. Y también por eso su cuerpo mutilado es signo de un mundo en pedazos y una realidad fragmentada: por eso “el supliciado eres tú”, tú, el Lector que contempla, horrorizado, el suplicio al que se someten los personajes para acceder a lo sagrado y recuperar su identidad perdida, justo en el instante de su Muerte, justo en el umbral entre el Ser y la Nada. Y por eso el supliciado es un Cristo-hembra donde se ve reflejada la Enfermera, la mujer-Cristo. En este sentido,

acaso sea posible leer *Farabeuf* a la luz de un dogma católico, según el cual todos los hombres—desde el Génesis hasta el Apocalipsis—, conforman el cuerpo místico de Jesús. Ergo, el dolor de la humanidad sufrirá, no es sino reflejo de la agonía que el Nazareno padece en la cruz: un dolor que sólo cesará cuando la historia y la Pasión concluyan en el mismo instante, cuando el mundo fallezca, se extinga el tiempo y sobrevenga la comunión de los santos.

Recapitemos. Hemos alcanzado estas conclusiones pese a que el Autor Modelo implícito ha violado las convenciones narrativas que reglamentan tanto a la *historia* como al *discurso*. Pero, así como a nivel de la anécdota nos describe dos transgresiones *limitadas* al interdicto que rige nuestra muerte y nuestra sexualidad, también *Farabeuf* infringe las categorías del relato de una manera también *limitada*. Por un lado, el Leng-Tch'é y la mutilación erótico-quirúrgica de Melanie constituyen dos rituales que se efectúan con dos técnicas muy bien reglamentadas—es decir, *limitadas* por reglas. Por el otro, las infracciones de esta novela contra la lógica de los acontecimientos, la unidad de los escenarios, la definición de los personajes, el tiempo, los modos y los aspectos del relato se encuentran *limitadas* por una Semiosis Hermética circular que permite un deslizamiento permanente de los signos hacia otros signos, sin que nuestra lectura se extravíe, ni pierda coherencia nuestra interpretación.

Se trata de aliar la idea de la Muerte (muerte de los personajes, “Muerte de la novela”) con una idea libertina. No se trata de una rebelión “revolucionaria” para modificar una ley que se considera injusta u obsoleta, sino de una infracción “libertina” que busca no la instauración de nuevos límites, sino convalidar los ya establecidos para deleitarse en su delito, para delinquir con deleite. Por eso, es válido conjeturar que la caleidoscópica identidad de la Enfermera, la fragmentación del tiempo, la confusión de los recuerdos con las percepciones, las mudas del narrador, obedecen a un propósito “realista”: representar la esquizoide, fragmentaria, angustiante realidad, tal como es percibida por la esquizoide, escindida y angustiada mente de Madame Farabeuf—y acaso también por la esquizoide, escindida y angustiada mente del Autor Modelo.

### “Madame Farabeuf c'est moi!”

Hasta aquí, hemos querido leer la novela tal como lo propone el narrador cuando analiza el apócrifo cuadro de Tiziano: “el significado trascendental de la alegoría debe buscarse más bien en los cánones geométricos y matemáticos que rigen la composición interiormente” (Elizondo *Obras* I 73). Esos cánones geométricos nos conducen hacia el juego chino del clatro, y de éste a la sincronicidad del *I Ching*, y de aquí a la epistemología de Berkeley, o a la teoría de la percepción de Flaubert, o a la evocación de Proust o la invocación de Joyce, y de ahí hacia la analogía entre fotografía y memoria y escritura, y luego a la heterología de Bataille y Sade, y de nuevo al comienzo, pero al revés.

Tal vez esta espiral de signos, símbolos y garabatos mutuamente aludidos debería encaminarnos en última instancia hacia la subjetividad del autor: un Autor Modelo implícito en la novela—constituido por palabras, retórica y verbo—, que no coincide necesariamente con Salvador Elizondo—el hombre de piel y músculo, neuronas, sangre y hueso. En las letras mexicanas, ningún autor ha escrito sobre esta dualidad entre el yo que escribe y el yo escrito con tanta lucidez ni con tanta obsesión como él. Si tenemos presente

su texto sobre Flaubert, debemos suponer que, para Elizondo, la subjetividad del autor se convierte en el protagonista de su obra, si desea que ésta alcance el nivel del arte puro. Si intentamos descifrar a ese autor-personaje no requerimos psicoanalizar al *autor real*, sino emprender una autopsia crítica de su *personaje*, tal como es configurado en el interior de su obra. Revisemos entonces una de sus estampas más siniestras:

Era un libro con pastas de cartón. La Enfermera lo mostraba abierto en las páginas centrales. No he podido olvidar una de aquellas imágenes. Representaba a un niño a quien le habían sido cortados los pulgares. Las manos le sangraban y a sus pies se formaban dos pequeños charcos de sangre. (Elizondo *Obras* I 105)

Esta alusión no parece tener gran importancia al interior de *Farabeuf* hasta que reaparece en un volumen titulado *Cuaderno de escritura*. Ahí Elizondo confiesa que proviene de un libro que de niño lo impresionó gravemente. Ese “entretenido libro de imágenes para los niños” se llama *Der Struwwelpeter*, escrito por Heinrich Hoffman y—como lo deduce Elizondo—, seguramente ilustró la educación infantil de Adolfo Hitler. Una de sus historias nos presenta a Conrado, un niño que se chupaba los dedos con tal insistencia que su mamá amenazó con castigarlo:

Una vez que ha salido la madre, como es lógico suponer, lo primero que hace Conrado es chuparse los dedos y, como es totalmente ilógico suponer, entra el sastre y con sus grandes tijeras le corta los dos pulgares [...] como es fácil suponer, la moraleja de esta historieta es que no hay que chuparse los dedos. (369)

Podemos imaginar cómo semejante historia conmovió al niño Elizondo. Un niño cuya infancia, durante los años de la Segunda Guerra, transcurrió en el Colegio Alemán, donde pudo presenciar los crueles castigos que sus germanófilos compañeros le imponían a un joven ruso por el simple hecho de que Hitler le había declarado la guerra a la Unión Soviética (*Obras* III 43-53). Podemos evocar también como un adolescente, interno en el Colegio Militar de Elsinore, que excitaba el morbo de sus condiscípulos con un tratado sobre psicopatologías sexuales y que poseía una rara facultad: “la de saber, con sólo ver su fotografía, si el modelo estaba vivo o muerto” (170). O invocar al joven que, tras abandonar la pintura, realizó *Apocalypse 1900*, una película experimental elaborada con imágenes fijas, algunas de ellas extraídas de un tratado atribuido al cirujano francés H. L. Farabeuf. Y, por último, al escritor de treinta años que se quedó paralizado al ver la foto que le mostró su amigo, el exiliado español José de la Colina: la fotografía del Leng-Tch'é que había atravesado un océano y seis décadas antes de volverse novela.

Tras esas consideraciones, comprenderemos por qué Elizondo escribe: “¡Cuántas veces, al pasar las páginas de ese libro que describe la mutilación del cuerpo en términos de una disciplina metafísica habrás pensado que yo soy Farabeuf!” (*Obras* I 136). Estas palabras parecen dirigidas al lector que quisiera identificarlo con el verdugo masculino y que, por tanto, lo acusara de ejercer un sadismo activo—ese que sólo se consume cuando aniquila a una víctima siempre femenina y siempre pasiva. Como testigo que aturdido presencia

la mutilación de Conrado el chupadados o la del bóxer Fu-Tchu-Lí, como vidente que advierte tras una foto la huella de la muerte, y como ser humano que ante la violencia del mundo siente que la realidad pierde toda consistencia, es más lógico y tentador suponer que—a la manera de Flaubert—Salvador Elizondo clamaría ante sus jueces: “Madame Farabeuf soy yo”, con lo cual volvemos a identificar el “sujeto de la percepción” con el cuerpo textual y con el cuerpo cósmico, que fue el lugar donde empezamos...

Sólo cabe una objeción: si recordamos la dedicatoria del libro—a Michèle—y enseguida leemos la *Autobiografía precoz*—donde Michèle recibe el nombre literario de Silvia—, encontraremos el siguiente fragmento que convalida otra lectura, una lectura cínicamente “machista”, donde el Autor Modelo encarnaría al doctor Farabeuf, es decir, al verdugo que golpea, como si le hiciera el amor, a Michèle/Melanie—dos nombres con el mismo número de letras, el mismo inicio y el mismo final, cuya semejanza no puede ser casual—: un verdugo que rechaza su disfraz de “hombre civilizado” para retornar sin falsos pudores a la violencia:

Nunca he tenido grandes prejuicios contra el uso de la violencia física contra las mujeres. Hay algo en su condición que la atrae y la desea. Ese día, creo que agoté para siempre todas las posibilidades de ser brutal contra un ser indefenso y mientras me ensañaba de la manera más bestial contra su cuerpo compactado en las actitudes más instintivamente defensivas que pudiera adoptar, experimentaba al mismo tiempo el placer de, mediante la fuerza física, aniquilar una concepción del mundo. Sólo tuve la presencia de ánimo, mientras la golpeaba, de notar que sus posturas eran, en cierto modo, idénticas a las que adoptaba cuando hacía el amor. Con esa efusión estaba yo imponiendo, quizá para siempre, mi condición de “macho” sobre sus alambicados conceptos de mujer “emancipada” y estaba yo destruyendo la concepción de “hombre civilizado” que para entonces yo despreciaba y que me avergonzaba. Silvia huyó. Y yo tomé al día siguiente un avión que me llevó otra vez a Nueva York. (72-73)

Esta aparente contradicción resulta, sin embargo, coherente con las transgresiones limitadas que la novela propone. Pues, como bien lo demuestra Umberto Eco, la Semiosis Hermética permite infringir el principio de no contradicción, y es posible convalidar dos proposiciones contradictorias: el Autor Modelo *es* y *no es* el verdugo Farabeuf, al mismo tiempo que *es* y *no es* la víctima Madame Farabeuf. Más todavía, el mismo hecho de que podamos afirmar una cosa y su contrario demuestra con mayor fuerza sus premisas: los personajes y el autor y nosotros los lectores, nos convencemos de que percibimos una realidad en crisis, un cosmos abortado, una ontología conformada por falsas premisas y pervertidos sofismas.

En resumen, y tal como lo expresa el autor de *Autobiografía precoz*, nos hallamos atrapados ante una visión del mundo maldita, poco edificante y “no apta para ser difundida” (21). Una *Weltanschauung* que nace de la angustia solipsista, pero que, mediante el ejercicio de la escritura, se convierte en una lección filosófica y estética: un arte del dolor que nos

enseña a leer la existencia, transcribiéndola, hasta convertirla en la más exquisita de las agonías.

### Bibliografía

- Bataille, Georges. *El erotismo*. Tusquets, 1992.  
———. *Las lágrimas de Eros*, Tusquets, 2000.  
De Teresa, Adriana. *Farabeuf. Escritura e imagen*. UNAM, 1996.  
Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Lumen, 1998.  
Elizondo, Salvador. *Obras*. El Colegio Nacional, 1994.  
———. *Autobiografía precoz*. Aldus, 2000.  
Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI, 2001.  
Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, 1989.  
McMurray, George R. “Farabeuf, novela fenomenológica”. *Hojas de crítica* # 2, Suplemento de la *Revista de la Universidad de México*, volumen XXII, # 12. Agosto 1968, México.  
———. *Universidades de México*, volumen XXII, # 12. Agosto 1968, México.  
Mirbeau, Octave. *El jardín de los suplicios*. Editores asociados, 1973.  
Paz, Octavio. “El signo y el garabato: Salvador Elizondo”. *México en la obra de Octavio Paz, II. Generaciones y semblanzas*. Fondo de Cultura Económica, 1987.  
Romero, Rolando J. “Violencia, cuerpo y estética: el orientalismo y Farabeuf de Salvador Elizondo”. *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*. Universidad Veracruzana, 1998.  
Rosas, Patricia y Madrid, Lourdes. *Las torturas de la imaginación*. Premiá Editora, 1982.  
Sade, Marqués de. *Justine o las desventuras de la virtud*. Juan Pablos editores, 1976.  
Sarduy, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*. Editorial Sudamericana, 1969.  
Wilhelm, Richard y Vogelmann, D. J. (traductores). *I Ching. El libro de las mutaciones*. Editorial Sudamericana, 1998.