



四載駐日之氣象塔正聖札飛

正

氣

雲

雲

就輝挂雲百

百雲挂輝就

Memorias del VI Coloquio Internacional de Filosofía

La escritura del *C*uerpo El *C*uerpo de la escritura

ondear la mano cuando se deja un lugar, frotarse las manos para indicar frío, y bajar los pulgares en señal de desaprobación.¹³

Para terminar, creo que debo reiterar que resulta imprescindible hacer todo lo que esté a nuestro alcance acerca de la enseñanza de los códigos verbales y no verbales —en su sentido más amplio— con el fin de evitar la indeseable situación de que el ser humano llegue a verse incomunicado con su entorno.

NOTAS

¹ Jerome Bruner, *Acción, pensamiento y lenguaje*, Alianza, Madrid, 1984, p. 167.

² Cfr. principalmente *Investigaciones filosóficas*, UNAM-Crítica, Barcelona, 1988, y *Gramática filosófica*, UNAM, 1992.

³ Giorgio Raimondo Cardona, *Antropología de la escritura*, Gedisa, Barcelona, 1994, p. 186.

⁴ *Ibid.*, p. 187.

⁵ Véase Mark L. Knapp, *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, Paidós, México, 1994.

⁶ Sally P. Springer y Georg Deutsch, *Cerebro izquierdo, cerebro derecho*, Alianza, Madrid, 1988, pp. 100-101.

⁷ *Ibid.*, pp. 288-289.

⁸ Julian Jaynes, *El origen de la conciencia en la ruptura de la mente bicameral*, FCE, México, 1987.

⁹ Acerca de esta denominación, Daniel Dennett dice que «existe un término técnico muy práctico, extraído de la lógica, que se refiere (...) a esa capacidad del lenguaje para discriminar cada vez con mayores matices: *intensión*. Con s. Esta *intensión* es un rasgo de los lenguajes: no tiene una aplicación directa a ningún otro tipo de sistema representativo (fotografías, mapas, gráficos, «imágenes virtuales»... *mentes*). Según el uso normalizado entre los lógicos, las palabras o los símbolos en un lenguaje pueden dividirse en aquellas palabras lógicas o de *función* (*functores*) tales como «si», «y», «o», «no», «todos», «algunos», y los *términos* o *predicados*, que pueden ser tan diversos como los asuntos que se discutan, tales como «rojo», «alta», «abuela», «oxígeno», «autor de sonetos de segunda categoría»... Todo término o predicado con significado de un lenguaje tiene una *extensión* (el objeto o conjunto de objetos al que se refiere el término) y una *intensión* (el modo concreto en que se escoge o se determina ese objeto o ese conjunto de objetos). «El padre de Chelsea Clinton» y «el presidente de los Estados Unidos en 1995» nombran el mismo objeto (William Clinton) y por ello tienen la misma *extensión*, pero apuntan a este ente corriente de maneras diferentes y por ello tienen diferente *intensión*. El término «triángulo equilátero» señala exactamente el mismo conjunto de objetos que el término «triángulo equiángulo», de manera que los dos términos tienen la misma *extensión* aunque (...) no significan la misma cosa: un término tiene que los dos lados del triángulo sean iguales y el otro tiene que ver con que los ángulos sean iguales. De modo que la *intensión* (con s) contrasta con la *extensión* (con t) que significa, en fin... *significado*». *Tipos de mentes. Hacia una comprensión de la conciencia*, Debate, Madrid, 2000, pp. 53-54.

¹⁰ Jean Le Du, *El cuerpo hablado. Psicoanálisis de la expresión corporal*, Paidós, Barcelona, 1992, pp. 14-15.

¹¹ *Ibid.*, p. 16.

¹² *Ibid.*

¹³ Mark L. Knapp, *op. cit.*, p. 180.

Farabeuf: la escritura como ablación

GONZALO LIZARDO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS

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*

La realidad en crisis

«¿Recuerdas...?» Ante las inquietantes páginas de *Farabeuf*, el lector sólo puede ver reflejados su pavor, su náusea y su fascinación. Pocas novelas mexicanas han sido tan provocadoras y tan provocativas como la primera de Salvador Elizondo, y pocas obras como las de él han sido tan coherentes con ese proyecto fundador que redefine por completo nuestra idea de literatura nacional. No debemos olvidar que Elizondo pertenece a una generación de ruptura, una generación que —en palabras de Rolando J. Romero— durante los años sesenta «se rebeló en contra de la escuela mexicana de cultura que el Estado había tan hábilmente utilizado para justificar su existencia y dominación de todo aspecto de la cultura mexicana». ¹ Como perseguía un cosmopolitismo que instaurara al arte mexicano en el interior y no al margen de la cultura occidental, algunos leen la obra de esta generación como una crítica contra todo nacionalismo. La apreciación parece justa, pero también superficial. Al menos Elizondo llegó más lejos, pues —como lector de Bataille, Pound, Joyce y Sade— opuso a la violencia del poder una violencia estética, una transgresión experimental de la forma novelesca que —en el caso de *Farabeuf* y *El hipogeo secreto*— desembocó en una escritura «terminal», es decir, una escritura más allá de la cual es imposible ir, y que desmembra, por los rigores propios de su composición, las nociones de tiempo y espacio, cuerpo, conciencia y escritura. En este sentido, Christopher Domínguez Michael advierte:

Una mala lectura (...) de *Farabeuf* o *crónica de un instante*, la novela capital del escritor mexicano Salvador Elizondo, le habría prohibido alguna de las formas de la posteridad. De forma oscura y acaso genial, Elizondo parecía consumirse en el credo de Mallarmé y de Valéry, sumando la «intertextualidad» de las últimas vanguardias literarias al dudoso sadismo filosofante de Bataille. ²

Por eso resulta más fecundo abordar su obra desde la perspectiva no de la literatura mexicana, sino de la tradición novelesca europea: esa tradición formalista que —de acuerdo a una célebre definición de Henry James— concibe la novela como un organismo vivo, cuyo funcionamiento

depende de la relación entre las partes y el todo o las partes entre sí.³ Esta metáfora del texto novelesco como «cuerpo textual» alcanzará su consumación definitiva con el *Ulysses*, donde cada capítulo está consagrado a un diferente órgano del cuerpo, a un color distinto, a una disciplina científica o artística y a un respectivo episodio de *La Odisea*. Con ello, James Joyce reelabora esa tradición hermética que le otorga a las distintas partes del cuerpo humano una correspondencia con las diferentes fracciones del cosmos, de tal modo que la anatomía tiende un vínculo entre el texto y la realidad. O, dicho de otro modo, es el «sujeto de la percepción»⁴ (cuerpo humano) quien establece un enlace cognoscitivo entre el mundo (cuerpo cósmico) y la novela (cuerpo textual).

Pero aquí hay que matizar: esta ecuación entre cosmos, cuerpo y texto que la novela de Joyce define no fue producto de un canon fijo o de un dogma inmutable, sino resultado provisional de un proceso histórico. La historia de la novela moderna se ha visto determinada por las variaciones de la sensibilidad literaria: a saber, por el variable conflicto que el mundo infringe sobre nuestro cuerpo, y por el eco que esta experiencia induce sobre la página en blanco previa a la escritura. Esta reflexión viene de Flaubert, quien afirmaba que el escritor debería mirar las cosas hasta que revelaran un aspecto inusitado de su esencia y, en seguida, desvelarse hasta encontrar la palabra justa que lo manifestara. A pesar de su pretendida «impersonalidad», esta teoría de la percepción tiene un cimiento claramente subjetivo, y esto convierte a Flaubert en el primer novelista moderno que abre para la narrativa las compuertas del arte puro. Así lo explica Elizondo: «Flaubert es el inventor del «autor-personaje», él instaura una identidad entre los términos que han sido como el trampolín de toda la novela moderna: *Madame Bovary c'est moi!* —clama para justificarse ante sus jueces».⁵

Desde entonces —y a pesar de que el naturalismo de Zola quiso convertir a la literatura en dudosa *praxis* de la ciencia positivista— el arte de la novela implicó una crítica de la subjetividad y, por tanto, un análisis de los mecanismos de la percepción, mecanismos que el sujeto emplea para absorber fragmentos de la realidad y construir con ellos su «fanerón»: su representación individual del mundo. Esto dejaba pendiente un problema que los novelistas habían resuelto de manera intuitiva: los mecanismos para verter tal fanerón en una estructura narrativa que generara un nuevo sentido al ser confrontada con el fanerón del lector. Con esta unión casi mística entre mundo, autor, novela y lector, se consumaría la idea de Joyce, según la cual el autor debería ser un héroe «capaz de absorber en sí misma la vida que le rodea y de lanzarla otra vez por ahí entre música planetaria».⁶

Pero tal confianza en la capacidad del hombre para conciliar su fanerón con la realidad será minada por las guerras mundiales, la bomba atómica, la guerra fría. Como fruto y símbolo del desencanto, Beckett nos presentará personajes que ignoran si son ciertas las palabras que dicen, o las cosas que miran, o las que recuerdan. Kafka nos relatará las andanzas de hombre que no sabe por qué es agrimensor y por qué jamás puede llegar al Castillo. Y Albert Camus definirá el concepto del absurdo como el abismo que separa al hombre (y su anhelo de saber) del mundo (y su imposibilidad de ser conocido). En ese contexto habría que entender la angustia de Salvador Elizondo cuando confiesa que después de la Segunda Guerra Mundial,

Me percaté de la condición infinitamente vulnerable de nuestra apariencia, de nuestra concreción como partes constitutivas del universo, ese universo mismo me pareció vulnerable, vulnerable a Dios, a los Stukas, a los chinos, a la locura, a la muerte, sin que por conocer su vulnerabilidad conociera yo su sentido.⁷

En consecuencia, la narrativa de posguerra —a la que Elizondo se afilia— no trata de inducir en el lector una «apariencia de realidad» sino, por el contrario, de procurarle la desconfianza hacia una realidad suplicada. De la misma manera que, al percatarse de la inexistencia de Dios, los libertinos de Sade sólo pueden ejercer su libertad infringiendo dolor sobre sus víctimas, la crítica que Elizondo emprende sólo podrá adoptar la forma del suplicio: dada la mutilación del cuerpo cósmico, habrá que cercenar el cuerpo textual, que refleja y reproduce la ablación metódica de un cuerpo humano. De tal manera, ese magnicida cuyo martirio nos describe con minucia *Farabeuf*, no metaforiza sino nuestro absurdo existencial, la vulnerabilidad de nuestra apariencia. Por algo Elizondo escribe que «de esta imagen se puede deducir toda la historia. Se trata de un símbolo, más apasionante que cualquier otro. Cada vez que lo miro siento el estremecimiento de todos los instintos mesiánicos (...) Hipótesis inquietante: el supliciado eres tú».⁸

Sincrónica de un instante

Farabeuf se desarrolla alrededor de una fotografía que Elizondo conoció a través de *Las lágrimas de Eros*, un libro de Georges Bataille, cuyos comentarios insistían en «una relación fundamental: la del éxtasis religioso y el erotismo, en particular el sadismo».⁹ Tomada por Carpeaux en 1905, la imagen muestra a Fu Chun Lí, un integrante de la rebelión bóxer que intentó asesinar al príncipe Ao Han Wan,¹⁰ mientras que seis verdugos lo someten al *leng-tch'é* —un 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 fotografía, el 29 de enero de 1901, como parte de una improbable conspiración para cristianizar China. Debido a que el fotógrafo retocó el bajo vientre de la víctima, el narrador supone que se trata de 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 este suplicio, la Enfermera «pierde la identidad: la presencia sangrante del hombre la posee, de ahí que anhele morir como murió el bóxer, sufrir y gozar la tortura, morir en-con el otro para reecontrarse».¹¹ 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. De improviso ella se adelanta, corriendo, hasta encontrar sobre la arena una estrella del mar. La recoge pero, al advertir 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 fotografía, y luego se encaminan juntos a una cabaña, donde contemplarán la fotografía del *leng-tch'é* y realizarán «esa operación quirúrgica llamada acto carnal o coito».¹² Tiempo después, cuando el doctor revele la fotografía, descubrirá que Melanie Dessaignes no aparece sobre la playa, sino sobre el balcón de una casa parisina, ubicada en el número 3 de la calle Odeón.

Mediante este hecho fantástico, esta segunda fotografía anticipa la escena central de la novela, la cual transcurre en esa casa: 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'é* —ese suplicio de mutilación tan semejante a la cirugía o al coito. Mientras lo aguarda, Melanie contempla en el espejo una alegoría de Tiziano, percibe el zumbido de una mosca, o enciende un tocadiscos para escuchar una canción obscena, cuyo monótono estribillo le recuerda un paseo

por la playa. Cuando llega por fin 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 instante: 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.¹³ Como insiste el autor de *La experiencia interior*, 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. Pues, como agrega Elizondo, «la violencia no obedece, por definición, a la ley clásica de la causalidad (...) es un hecho gratuito; de ahí la magnitud de sus proporciones. En ese instante original, y sólo en ese, se rompe la continuidad de la estructura estática en el que el ser está siendo siempre».¹⁴

Para describir esta discontinuidad del tiempo que escapa a la causalidad, Elizondo recurrirá a la visión sincrónica del mundo que describe el *I Ching*, el libro de las mutaciones chino, que rechaza el tiempo lineal, el azar y las secuencias causales de Occidente. Así lo explica Carl Gustav Jung:

[Mientras] que la mente occidental tamiza, pesa, selecciona, clasifica, separa, la representación china del momento lo abarca todo, desde el más minúsculo y absurdo detalle, porque todos los ingredientes componen el momento observado (...) La sincronidad considera que la coincidencia de los hechos en el espacio y en el tiempo significa algo más que un mero azar, vale decir, una peculiar interdependencia de hechos objetivos, tanto entre sí como entre ellos y los estados subjetivos (psíquicos) del observador o de los observadores (...) Exactamente como la causalidad describe la secuencia de los hechos, para la mentalidad china la sincronidad trata de la coincidencia de los hechos.¹⁵

Si atendemos al análisis que Adriana de Teresa hace de Farabeuf,¹⁶ las múltiples preguntas que Melanie le formula al *I Ching* se resumen en una: ¿cuál es el significado de este instante? Como respuesta obtendrá tres hexagramas. Primero el 12, P'i, que quiere decir «estancamiento» y que alude a la inmovilidad del tiempo: «Cielo y Tierra no mantienen trato entre sí y todas las cosas se vuelven rígidas».¹⁷ En seguida aparece el hexagrama 43, Kuai, que anuncia el «desbordamiento», «como la irrupción de un río henchido que rompe sus diques»,¹⁸ y donde se alude a un «hombre desollado»,¹⁹ que nos remite al tormento del *leng-tch'ê*, 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».²⁰ 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».²¹ La revelación del oráculo es cruel porque sólo la muerte dotará de significado este instante, en una especie de «teatro instantáneo» donde se disuelven y aniquilan cuerpo, tiempo y azar: el martirio del bóxer Fu Chun Lí, el paseo por la playa, las autopsias en el anfiteatro, el recuerdo de un niño al que le cortaron los pulgares, la obscena música de las olas, el «Manual de Técnicas Quirúrgicas» de H.L. Farabeuf, o el cuadro de Tiziano, todo ello embonará como en ese juego chino denominado «clatro»²² o *hsiang ya ch'iu*, que consta de seis esferas concéntricas, cada una

con seis orificios, que pueden girar de manera independiente y producir una combinatoria similar a la del *I Ching*, el cual describe al mundo mediante 64 hexagramas. Pero cuando Farabeuf le pregunte al oráculo si la muerte de la Enfermera bastaba para calmar su deseo,

(...) un hexagrama único e inesperado, la sexagesimoquinta combinación de seis líneas quebradas o continuas, se concretará para decirte que yo, al igual que tú, no soy sino un cadáver sin nombre, tendido hacia la amplitud de una bóveda surcada de imágenes (...) un cadáver que aguarda la llegada de esa enfermera inquietante que aprendió, en los sótanos de la rue Visconti, a blandir los escalpelos, a conocer el verdadero significado del suplicio mediante un rito, mediante la repetición de un acto que, aunque nada significa, convulsiona el sentido aparentemente inmutable de la carne.²³

Con la aparición de este hexagrama imposible, que escapa a las combinaciones del *I Ching*, y que invierte la posición entre la víctima y el victimario, Salvador Elizondo evade toda posibilidad de interpretación: el verdadero significado del suplicio está cifrado en un rito que nada significa, cuando menos en el universo y en el tiempo reales. Sarduy intuye que, al eslabonar en la novela diversas series tanto de significados como de significantes que se aluden mutuamente, Elizondo «quiere probar la presencia del significado, probar que todo significativo no es más que cifra, «quiere probar la presencia del significado, probar que todo significativo no es más que cifra, teatro, escritura de una idea, es decir, ideograma (...) ¿Qué dio lugar al grafo, de qué realidad cada letra es jeroglífico, qué esconde y ausenta cada signo? Esa es la pregunta de Farabeuf».²⁴ Octavio Paz responderá a tal pregunta afirmando que «cada jeroglífico nos remite a otro, cada signo responde con otro signo; y todas las presencias y los signos se funden en el garabato de López Velarde»,²⁵ que no es sino el garabato de la muerte, que emana y que concluye todas las metáforas, hexagrama sexagesimoquinto donde toda realidad es indescifrable.

Ser es ser percibido, escrito, fotografiado

Este corte del devenir temporal y de la identidad tiene como correlato un desmembramiento del discurso narrativo, una metódica transgresión de esas convenciones que le proporcionan al lector coordenadas fijas de lectura —como si Elizondo quisiera aplicar el aforismo de Flaubert, según el cual «hay novelas escritas con el extremo de un bisturí».²⁶ Adriana de Teresa asegura que Farabeuf plantea un ritual constituido por un doble movimiento: «El primero de ellos se produce a nivel de la escritura e implica la fragmentación del suceso que se narra, del mismo modo en que el cuerpo del supliciado es sometido por el verdugo a un lento e implacable desmembramiento».²⁷ En correspondencia, el segundo movimiento exige la participación del lector, quien ordenará y zurcirá los jirones, los indicios y los datos que se encuentran dispersos en el texto: de hecho, la reconstrucción anecdótica que propuse párrafos atrás no deja de ser sino una de tantas hipótesis posibles, el «fanerón» que la novela me indujo tras su lectura.

Para conmovér a su hipotético lector, Elizondo utiliza múltiples mecanismos narrativos que están relacionados con las técnicas de montaje cinematográfico: la desintegración del evento en diferentes planos (a la manera de *El jardín de los senderos que se bifurcan*, de Jorge Luis Borges), la adición de diferentes usos verbales con el propósito de alterar el orden cronológico de los sucesos, las variaciones de la voz narrativa, la repetición y los cambios de ritmo en los acontecimientos, y los conflictos deliberados entre el evento y su duración, entre la estructura narrativa y la lógica del evento y, finalmente, entre los diversos planos de la narración.²⁸

Ahora bien, para reintegrar la unidad del cuerpo textual y del cuerpo humano, el lector deberá seguir los signos y los indicios que el discurso ha dejado tras de sí como un rastro de sangre. Es posible de ese modo encontrar, en un primer plano, una estructura numerológica alrededor del número seis, pues son seis los verdugos que requiere el *leng-tch'é*, seis los trazos de un hexagrama, seis el ideograma *liú*, y seis las esferas del clatro. O también en torno al número tres, pues son tres las transformaciones del ideograma chino, tres los instantes que describe la novela, tres los hexagramas del *I Ching*, tres las veces que la Enfermera intenta abrir la puerta, y tres el número de la casa vieja de París.²⁹ O alrededor del número dos, que describe la dualidad antagónica del mundo, el yin y el yang del *I Ching*, el sí y el no de la ouija, la vida y la muerte, el amor sagrado y el profano, el orgasmo y el suplicio, la memoria y el olvido, Farabeuf y la Enfermera.

Otra referencia numérica la hallamos en el método que el doctor le impone a Melanie, y que consiste en contar del uno al cien, o viceversa: «La experiencia de entonces era una sucesión de instantes congelados (noventa y uno...) sus pupilas nos habían fotografiado (noventa...) paralizando nuestros gestos (ochenta y nueve...) registrando nuestro silencio (ochenta y ocho...) como si ese silencio hubiera sido algo más vívido (ochenta y siete...) y más tangible que nuestras palabras (ochenta y seis...) y que nuestros gritos». ³⁰ Esta cuenta regresiva pretende que la Enfermera se concentre, que rememore con precisión los instantes decisivos y que así restituya en su mente la unidad de los acontecimientos. Pues, tras poner en duda la capacidad de sus sentidos para percibir lo real y verificar la naturaleza concreta de los más triviales sucesos, los personajes se ven tentados por el solipsismo, tal como lo expresa el narrador en turno: «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 (...) como que, por ejemplo, seamos la imagen en un espejo, o que seamos los personajes de una novela o de un relato». ³¹

La recurrente alusión a los números —como símbolos o recurso mnemotécnico— tiene una función precisa: cuando la conciencia duda ante los huidizos datos de su percepción, necesita afianzarlos en esas entidades que, como creación exclusiva de la mente humana, la conducirán hacia el cabal entendimiento. Por eso en *Farabeuf* está escrito que «el conocimiento es una cifra, un signo trazado indiferentemente, pero cuyo significado encierra la clave de tu entrega, la definición absoluta de tu muerte». ³² Dentro de ese mundo fantasmagórico, sólo la comprensión de aquella cifra le permitiría al sujeto-víctima aprehender lo real en tanto que «imagen mental». Este presentimiento nos remite a un autor bastante afín a Salvador Elizondo, al obispo George Berkeley, quien asegura «que el número es una creación de la mente, aun cuando se admitiera la existencia extramental de las demás cualidades, es cosa que con evidencia se comprenderá». ³³ Ya que únicamente existe en la mente —en ese ser activo o «sustancia espiritual» que percibe el mundo—, el número es un instrumento que organiza las más disímiles percepciones y que puede restituirles, en conjunto, su unidad. Por ello las matemáticas demuestran, mejor que nada, su famoso principio: «Todos los cuerpos que componen la maravillosa estructura del universo sólo tienen sustancia en una mente; su ser (*esse*) consiste en que sean percibidos o conocidos». ³⁴

Como se sabe, Kant dijo que Berkeley era un «idealista dogmático», al considerar que negaba la existencia de la materia como sustrato exterior a la mente. En realidad, Berkeley quería rebatir el concepto de «sustancia material» que había respaldado la reflexión filosófica desde Aristóteles hasta Locke, pues creía absurdo que Dios hubiera creado primero una «sustancia no pensante» llamada «materia» y que luego creara con ella la «sustancia pensante», es decir, la mente de los hombres. Para que algo exista no es necesario que un hombre lo perciba, puesto que Dios ya lo

ha percibido: lo que existe detrás de nuestro fanerón no es la sustancia material, sino la mente divina —sobre la cual se sustenta la existencia de los árboles y las piedras, de los agujeros negros y los quarks, de lo conocido y lo ignoto. Ser es ser percibido por Dios, entonces. En fin, más allá de que estemos de acuerdo con él, el pensamiento de Berkeley pone de manifiesto una duda que atraviesa toda la historia del hombre, y que Martin Gardner resume así:

Imaginemos un universo que no contenga nada en absoluto, excepto un guijarro suspendido en el espacio-tiempo. No existen inteligencias de ninguna clase, ni tan sólo las de los dioses. Sólo hay una piedra solitaria. ¿No sería inútil, ridículo, carente de sentido (...) suponer que dicha piedrecita existe? (...) Estoy convencido de que esta emoción vaga, aunque poderosa, más que cualquier argumento racional, es el secreto sutil que se esconde tras la filosofía de Berkeley. ³⁵

Por la naturaleza misma de lo que escribe, no cabe duda de que Elizondo comparte esa emoción, esa angustia de que algo exista sin que podamos aprehenderlo sensorial o intelectualmente. Por ello, todas las preguntas que recorren *Farabeuf* son cuestiones sobre el ser que se convierten en preguntas sobre la percepción: ¿cuál es el significado de este instante?, ¿quién congeló el tiempo y por qué?, ¿en qué mente nos hemos quedado fijos para siempre?, ¿de quién era ese cuerpo que hubiéramos amado infinitamente?, ¿recuerdas?, ¿te conmovió la visión de ese cuerpo cien veces mutilado?, ¿cuál es el sentido del suplicio que se ofrece como espectáculo, no sólo ante los testigos contemporáneos, sino ante todo aquel que observe su fotografía?, ¿somos acaso nada más que una imagen borrosa sobre un trozo de vidrio?, ¿si es que somos tan sólo la imagen en un espejo, cuál es pues la naturaleza exacta de los seres cuyo reflejo somos? En la epistemología de Berkeley, basta aceptar a Dios para que la existencia de todo quede demostrada: en *Farabeuf*, esa creencia es impensable. Por ello, no se inquiere qué hay más allá de nuestro fanerón, sino con qué contamos más acá, cómo podemos resolver las dudas acerca de nuestro ser con la verdad que dicta nuestro cuerpo. ³⁶

Una de tales herramientas es sin duda la memoria, como facultad privilegiada que nos permite dilucidar nuestras sensaciones pasadas y presentes. Por esto el narrador insiste en que «es preciso recordar ahora, aquí, paso a paso, cada uno de los detalles, sin omitir ni uno solo de ellos». ³⁷ En su ensayo titulado «Invocación y evocación de la infancia», Elizondo sostiene que los novelistas modernos han fraguado dos métodos casi antagónicos para que la memoria se remonte al pasado: uno es el de Proust, consistente en «evocar», a partir del olor de una magdalena remojada en té, las épocas perdidas de la infancia, y el otro es el de Joyce, quien se propone «invocar», mediante una palabra casi mágica, el regreso casi material del tiempo pretérito. ³⁸ En *Crónica de un instante* estos dos métodos se utilizan coordinadamente: como si evocación e invocación funcionaran de modo análogo a la exposición y a la fijación del revelado fotográfico. Y tal metáfora es un motivo que recorre la novela:

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 más o menos complicada de prismas. Esa luz se concreta, como la del recuerdo, para siempre en la imagen de un momento. ³⁹

Construida a manera de un montaje cinematográfico —que congela el movimiento mediante

repeticiones, secuencias contradictorias o planos alternos—, la novela persigue la inmutabilidad fotográfica, puesto que la fotografía es «una forma estática de la inmortalidad»⁴⁰ y, por tanto, el mecanismo más adecuado para derrotar al olvido —esa fuerza más tenaz que la memoria. El eminente cirujano Farabeuf es entonces un aficionado a la fotografía que nos describe el uso de su cámara *Pascal*, los cálculos para deducir la exposición fotométrica con base en las condiciones climatológicas o a las virtudes de la emulsión *Blitz* fabricada en Alemania, todo ello con el fin de fotografiar al boxeador descuartizado en la plaza de Pekín. Para cerrar —invirtiéndolo— el insensato umbral que esa imagen cercenará en el tiempo, Farabeuf le tomará otra fotografía a su amante en la playa, y después —en el número 3 de la calle Odeón— procederá a mutilarla con precisión quirúrgica. Para ello recurrirá a la cizalla de su invención, al bisturí y al escalpelo, a las cánulas y las sierras de cadenillas de Gigli, como si el refinamiento técnico y erótico quisiera ridiculizar la brutal torpeza de los seis verdugos chinos.

La violencia y el erotismo del cuerpo

Regresamos, así, al comienzo: a la violencia ejercida sobre el cuerpo humano, textual, cósmico. De hecho, me parece casi imposible leer *Farabeuf* sin padecer la sensación de caminar en círculos sobre una cinta de Moebius. Pero, aunque retornemos al punto de partida, llegaremos siempre transformados. En síntesis, el suplicio que los verdugos de la dinastía Manchú le infringieron a Fu Chun Lí tenía como objetivo la ostentación pública del poder y, por tanto, un carácter exclusiva y vulgarmente profano.⁴¹ Por el contrario, el suplicio de la Enfermera tiene un rasgo erótico y transgresor, como correctamente lo interpreta Patricia Rosas: «El hombre, el verdugo, poseedor de los instrumentos de la medicina moderna, acepta participar en el juego erótico del sacrificio; la mujer, la víctima, desea sufrir y gozar el dolor y la tortura como solución a su duda existencial. Esta relación de verdugo-víctima, de sacrificio y de instante místico, pone de manifiesto lo que Georges Bataille denomina Erotismo Sagrado».⁴²

Es decir, la novela desea arrancar la violencia del ámbito profano —espectáculo del poder— para que retorne a la esfera 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, puesto que se fundamenta en el conocimiento de nuestra mortalidad y en el deseo de trascender nuestra discontinua existencia.⁴³ Esta expropiación de la violencia que asume el erotismo nos remite al cuadro de Tiziano, donde el «amor profano» se confronta con el «amor sagrado» y «se representa, de una manera ambigua, una escena de flagelación ritual o erótica»⁴⁴ entre un fauno y una ninfa.

La contemplación de ese cuerpo que hubiéramos amado infinitamente, pero que a cambio es desollado, nos revela la enajenación a la que nos somete un poder absurdo y sin rostro. Por eso el supliciado es un Cristo-hembra donde se ve reflejada la Enfermera —la mujer-Cristo. Por eso su cuerpo mutilado es signo de un mundo en pedazos, por eso el supliciado eres tú. No sería insensato, así, leer estos párrafos 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. Por tanto, el dolor que la humanidad sufre y ha sufrido a lo largo de su historia no es sino reflejo de la agonía que el Nazareno padece en la cruz. Tal dolor sólo cesará cuando la historia y la Pasión concluyan en el mismo instante de la eternidad: cuando el mundo fallezca, se extinga el tiempo y sobrevenga la comunión de los santos. Es posible, claro está, que ahí nos encontremos al doctor Farabeuf, con

su cámara y su maletín, listo para tomar una fotografía del evento. O quizá ya estuvo ahí, y sólo somos una imagen que lentamente se fija sobre el papel fotográfico.

«Madame Farabeuf soy yo»

Hasta aquí hemos querido leer la novela como lo propone el narrador cuando analiza el cuadro de Tiziano: «El significado trascendental de la alegoría debe buscarse más bien en los cánones geométricos y matemáticos que rigen la composición interiormente».⁴⁵ Esos cánones 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, y luego a la heterología de Bataille y de Sade, y enseguida a la teoría de la percepción de Flaubert, y después a la evocación de Proust o la invocación de Joyce, y de ahí a la analogía entre fotografía y memoria y escritura, y de nuevo al comienzo, pero al revés.

Quizá esta espiral de signos, símbolos y garabatos mutuamente aludidos, debería encaminarnos en última instancia hacia la subjetividad del autor: un autor 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 Salvador Elizondo, la subjetividad del autor se convierte en el protagonista de su obra, si desea que ésta alcance el nivel del arte puro. Ergo, si deseamos descifrar a este autor-personaje no se requiere sicoanalizar al autor, sino emprender una autopsia crítica de su personaje. Revisemos entonces, con tal objeto, 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.⁴⁶

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*, fue 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 de suponer, la moraleja de esta historieta es que no hay que chuparse los dedos».⁴⁷

Podemos imaginar cómo semejantes historias conmovieron al niño Salvador 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.⁴⁸ Podemos evocarlo 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».⁴⁹

O invocar al joven que, después de 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 fotografía que le mostró su amigo, el exiliado español José de la Colina: sí, la fotografía del *Leng-Tché*, que había atravesado un océano y seis décadas antes de volverse novela.

Tras estas 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!»⁵⁰ 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, aturcido, presencia la mutilación de Conrado el chupadados o la del boxeo Fu Chun 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 al «sujeto de la percepción» con el cuerpo textual y con el cuerpo cósmico, que fue el lugar donde empezamos: «¿Recuerdas?»

NOTAS

- ¹ Rolando J. Romero, «Violencia, cuerpo y estética: el orientalismo y *Farabeuf* de Salvador Elizondo», en *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, México, p. 433.
- ² Christopher Domínguez Michael, «El doctor Farabeuf cumple cien años», en *Letras Libres*, #14, p. 92.
- ³ Cfr. Henry James, «El arte de la ficción», en *El futuro de la novela*, Taurus, Madrid, 1975.
- ⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, citado por Salvador Elizondo en «Ulises», *Obras*, tomo tres, El Colegio Nacional, 1994, p. 320.
- ⁵ Salvador Elizondo, «Mi deuda con Flaubert», en *Obras*, tomo tres, *op. cit.*, p. 82.
- ⁶ James Joyce, *Stephen el héroe*, Lumen, Barcelona, 1978, pp. 75-76.
- ⁷ Salvador Elizondo, «Farabeuf», en *Obras*, tomo uno, El Colegio Nacional, 2000, p. 27.
- ⁸ Salvador Elizondo, *Autobiografía precoz*, Aldus, México, 2000, p. 27.
- ⁹ Severo Sarduy, «Del yin al yang (sobre Sade, Bataille, Marmori, Cortázar y Elizondo)», en *Escrito sobre un cuerpo*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969, p. 26.
- ¹⁰ Cfr. Rolando J. Romero, «Ficción e historia en *Farabeuf*», en *Revista Hispanoamericana* LVI, pp. 403-418.
- ¹¹ Patricia Rosas y Lourdes Madrid, *Las torturas de la imaginación*, Premià, México, 1982, p. 14.
- ¹² Salvador Elizondo, «Farabeuf», en *Obras*, tomo uno, *op. cit.*, p. 74.
- ¹³ Cfr. Severo Sarduy, *op. cit.*, p. 30.
- ¹⁴ Salvador Elizondo, «De la violencia», en *Obras*, tomo uno, *op. cit.*, pp. 393-394.
- ¹⁵ Carl Gustav Jung, prólogo al *I Ching*. *El libro de las mutaciones*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1998, pp. 24-25.
- ¹⁶ Adriana de Teresa, *Farabeuf: escritura e imagen*, UNAM, México, 1996, p. 110.
- ¹⁷ *I Ching*. *El libro de las mutaciones*, *op. cit.*, p. 130.
- ¹⁸ *Ibid*, p. 250.

- ¹⁹ *Ibid*, p. 253.
- ²⁰ Salvador Elizondo, «Farabeuf», en *Obras*, tomo uno, *op. cit.*, pp. 44-45.
- ²¹ *Ibid*. En el *I Ching* la traducción del seis en la sexta línea es menos cruenta: «¡Ningún llamado! Finalmente llega la desventura», *I Ching*, *op. cit.*, p. 254.
- ²² El funcionamiento de este juego se explica con minuciosidad en *Farabeuf* (*op. cit.*), pp. 129-132.
- ²³ *Ibid*, p. 136.
- ²⁴ Severo Sarduy, *op. cit.*, p. 30.
- ²⁵ Octavio Paz, *México en la obra de Octavio Paz. II: Generaciones y semblanzas*, FCE, México, 1987, p. 610.
- ²⁶ Gustave Flaubert, *Bouvard y Pécuchet*, Montesinos, Barcelona, 1993, p. 309.
- ²⁷ Adriana de Teresa, *op. cit.*, p. 31.
- ²⁸ *Ibid*, pp. 83-105.
- ²⁹ Patricia Rosas y Lourdes Madrid, *op. cit.*, p. 23.
- ³⁰ Salvador Elizondo, «Farabeuf», en *Obras*, tomo uno, *op. cit.*, p. 37.
- ³¹ *Ibid*, p. 51.
- ³² Salvador Elizondo, «Farabeuf», en *Obras*, tomo uno, *op. cit.*, p. 133.
- ³³ George Berkeley, *Principios del conocimiento humano*, Gernika, México, 1994, p. 52.
- ³⁴ *Ibid*, pp. 47-48.
- ³⁵ Martin Gardner, *Los porqués de un escriba filósofo*, Tusquets, Barcelona, 1984, p. 18.
- ³⁶ Salvador Elizondo, «Farabeuf», en *Obras*, tomo uno, *op. cit.*, p. 133.
- ³⁷ *Ibid*, p. 44.
- ³⁸ Salvador Elizondo, «Invocación y evocación de la infancia», en *Obras*, tomo uno, *op. cit.*, p. 25.
- ³⁹ Salvador Elizondo, «Farabeuf», en *Obras*, tomo uno, *op. cit.*, p. 25.
- ⁴⁰ *Ibid*, p. 20.
- ⁴¹ Rolando J. Romero, *op. cit.*, p. 437.
- ⁴² Patricia Rosas y Lourdes Madrid, *op. cit.*, p. 26.
- ⁴³ Cfr. Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1992.
- ⁴⁴ Salvador Elizondo, «Farabeuf», en *Obras*, tomo uno, *op. cit.*, p. 73.
- ⁴⁵ *Ibid*.
- ⁴⁶ *Ibid*, p. 105.
- ⁴⁷ Salvador Elizondo, «Invocación y evocación de la infancia», en *Obras*, tomo uno, *op. cit.*, p. 369.
- ⁴⁸ Salvador Elizondo, «Ein Heldenleben», en *Obras*, tomo tres, *op. cit.*, pp. 43-53.
- ⁴⁹ Salvador Elizondo, «Elsinore», en *Obras*, tomo tres, *op. cit.*, p. 170.
- ⁵⁰ Salvador Elizondo, «Farabeuf», en *Obras*, tomo uno, *op. cit.*, p. 136.