



Literatura Mexicana

ISSN: 0188-2546

litemex@unam.mx

Universidad Nacional Autónoma de
México
México

Villagómez Rosas, Norma
Farabeuf o el cuerpo mirado
Literatura Mexicana, vol. XVIII, núm. 2, 2007, pp. 195-203
Universidad Nacional Autónoma de México
Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358242107009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Farabeuf o el cuerpo mirado

NORMA VILLAGÓMEZ ROSAS

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

Es lugar común señalar la influencia de Oriente y Occidente en *Farabeuf* (1965),¹ quizá tanto como decir que en esta obra todo confluye hacia el cuerpo humano (Bruce-Novoa: 54).² En mi opinión ambas cosas son ciertas. Efectivamente, en *Farabeuf o la crónica de un instante* Salvador Elizondo ha creado una obra en la que todo sucede alrededor del cuerpo humano. Es un texto que apela directamente a los sentidos creando no una sino muchas atmósferas.

En *Farabeuf* la palabra “autopsia” es la metáfora exacta para analizar el relato: “autopsia” es un término que jamás se nombra pero que está flotando en la atmósfera de la narración. A través de los diversos puntos de vista de sus narradores-narradoras (Farabeuf y la mujer, multiplicados

¹ Esta obra fue galardonada con el Premio Javier Villaurrutia en 1965. Todas las citas pertenecen a la edición de 1985.

² Es de sobra conocida la gestación de *Farabeuf* a partir de la impresión que experimentó Elizondo ante la serie de tres fotografías del supliciado chino que aparecen publicadas en *Las lágrimas de Eros* (1961) de Georges Bataille, así como la influencia de otras obras de dicho autor del cual Salvador Elizondo tradujo la obra *Madame Edwarda*; otra fuente de inspiración reconocida es *Muerte sin fin* (1952) de José Gorostiza; con menor frecuencia se la relaciona con *Pedro Páramo* (1955) y *Aura* (1962), cf. Durán 1973; pero una influencia que ha pasado inadvertida para la crítica es la de James Joyce, específicamente la de *Ulises* (1922), obra sobre la cual Elizondo afirmó: “*Ulises* no es ni un a priori ni un a posteriori sobre la vida o sobre la conducta de los hombres, es el presente histórico [...] se admite generalmente que la idea que provoca el nacimiento [...] del lenguaje joyceano [es] la concepción de la conciencia como un devenir continuo de la percepción [...] En *Ulises* no se trata, a la larga, sino del cuerpo humano que [...] es el sujeto de la percepción” (Elizondo 1959: 98-99).

mediante el mecanismo de espejos contrapuestos que funcionan como ojos que todo lo perciben y todo lo transforman) somos observadores-víctimas de un rito que consiste sólo en mirar. La palabra “autopsia”, antes que llegar a ser un término médico, significa “visión con los propios ojos”, función que se subraya a lo largo de la novela, pero especialmente en el noveno capítulo en el que la mujer es preparada “para una representación esquemática de un hecho lejano” de tal modo que no pueda cerrar los ojos, convirtiéndose de esa manera en testigo y testimonio de la ceremonia que está por realizarse: la autopsia sobre un cuerpo vivo, el suyo.

De esta forma es posible afirmar que existe un predominio del sentido de la vista en *Farabeuf*, obra estructurada a partir de elementos visuales como la fotografía de un supliciado chino —que por requerimiento de la tortura semeja un “Cristo chino”—, la obra plástica de Tiziano *El amor sagrado y el amor profano* (1515-1516), el juego de espejos, un ideograma chino y un mural de Puvis de Chavannes que se encuentra en la bóveda del anfiteatro donde el doctor Farabeuf practica y perfecciona su método de amputación sobre cuerpos sin vida; a los anteriores se agregan dos elementos más: la ouija perteneciente “al arsenal mágico de Occidente” y el *I ching* —de origen ancestral relativo al plan divino de la creación en la cultura china—; pero donde es más notorio el predominio visual es en el *corpus* de la novela como todo libro que se realiza sólo cuando es leído, es decir, sólo a través de mi mirada cobra significación. Estos elementos se contraponen en forma de binomios al interior del texto: la primera oposición surge de las figuras simbólicas del cuadro de Tiziano puesto que la mujer que representa al “amor sagrado” se contrapone a la que representa al “amor profano”; el cuadro, a su vez, se contrapone a la fotografía del supliciado chino y ambos representan una situación “celestial y terrenal” (“*himmlische und irdische*”, 109); el ideograma chino Liú, cuyo significado es “muerte”, se opone simultáneamente al “Cristo chino” y al mural de Puvis de Chavannes, que representa figuras femeninas estáticas, como muertas, que esperan ser transportadas en barca a través del Leteo, río cuyas aguas provocan el olvido en las sombras de los muertos. El título mismo es una contraposición que conlleva una fractura de tiempo y espacio ya que lógicamente es imposible hacer la crónica de un instante, pero al hacerlo la novela está aboliendo el tiempo. Mas esta contraposición de elementos es paradójica porque al mismo tiempo

se complementan, es decir, funcionan como un mecanismo dentro del texto ya que cada uno de ellos es equivalente al otro.

El cuadro de Tiziano es una alegoría, tal como el título lo sugiere, de la relación entre “el amor sagrado y el amor profano” pero al interior de *Farabeuf* las ideas y las imágenes que los representan se cifran en la figura de la mujer (monja, enfermera, prostituta, concubina)³ que a su vez se identifica con el supliciado chino, que al mismo tiempo se sugiere sea el doctor Farabeuf.

EL CUERPO HUMANO, SUJETO DE LA PERCEPCIÓN

Sin pretender reducir una obra tan compleja como *Farabeuf*, me parece posible establecer en la novela de Elizondo una metáfora de la obra plástica de Tiziano: el sarcófago, la flagelación, la androginia, el castillo, la ambigüedad de las figuras femeninas, su semejanza, el niño, el mar y el cielo y su unión aparente a la distancia, desempeñan un papel emblemático en el texto.

El sarcófago hace alusión directa al final de todo ser humano, a la carroña, la podredumbre, que arrastra consigo en todo momento:

Cuando mil veces mil instantes como éste se repitan en la sombría dimensión de tu vida, tu cuerpo ante el espejo, de par en par abierto como una puerta por la que se cuela el airón de la muerte, se quebrará mil veces como un trozo de hielo bajo el sol, y la mosca que creíste ver morir junto a los flecos del desvaído cortinaje de terciopelo revivirá animada de su lujuria de carroña y se posará en tu rostro para devorar la carne congelada de tus pupilas (164-165).

Pese al horror que describen no podemos sustraernos a la fuerza y belleza de estas imágenes. Elizondo nos sugiere todo un mundo que no acaba con el cuerpo, antes bien, el cuerpo es sólo la vía para alcanzar otra realidad. La mosca no es un elemento aislado en *Farabeuf*. En primera

³ Luz Elena Gutiérrez de Velasco hace notar la relación de la Enfermera de Farabeuf con un personaje de Baudelaire nombrado también Enfermera, apodo que designa a una “puta vieja” que aparece en *El Spleen de París* (1867). Gutiérrez de Velasco: 47-48. Un estudio muy completo de la figura femenina representada en Farabeuf se encuentra en Curley: 98 ss.

instancia asociamos este insecto con la podredumbre; muy significativamente se asocia también con la llegada o la partida del doctor Farabeuf; en segunda, lo relacionamos con la brevedad de la existencia humana. Un vínculo más se establece; tanto el deseo sexual como el apetito de la mosca se sacian con el cuerpo humano como fuente de placer: vivo, muerto y aún después de muerto, es decir, cuando sea carroña, el cuerpo seguirá siendo objeto erótico, por lo menos en la nostalgia del recuerdo. Muy significativo me parece también que sea “la carne congelada de tus pupilas” el bocado predilecto de la mosca. Tenemos que tomar en cuenta que la pupila funciona como la cámara fotográfica y que al momento de la muerte ha guardado esa imagen, ese instante único en que un ser humano es un agonizante.

La flagelación y la androginia están apenas aludidas en un extremo del sarcófago por las figuras mitológicas de un fauno que “con el brazo en alto, está a punto de azotar con una rama a una ninfa [...] que recuerda con bastante precisión al hermafrodita de la Villa Borghese” (89). Estas figuras reflejan también una gran carga erótica en el imaginario colectivo occidental, erotismo que, en este caso, tiende una línea directa con el supliciado, quien a causa de la tortura semeja un ser andrógino.

LA CIRCULARIDAD O EL SARCÓFAGO Y LA FUENTE

La ambigüedad de las dos figuras femeninas estriba en su semejanza y en su confusión, pues mientras la mujer que representa al amor sagrado es todo un derroche de sensualidad “cubierta con espléndidos ropajes” y poseedora de “una mirada enigmática, llena de lujuria etérea”, la que representa al amor profano parece trascender lo terrenal: “en un ademán sagrado, con el brazo levantado parece ofrecer a la altura una pequeña ánfora” (63). En el noveno capítulo el narrador que prepara a la mujer para “la reconstrucción esquemática de un hecho lejano” le da instrucciones: “Levanta tu brazo izquierdo como si estuvieras haciendo una ofrenda al cielo” (175). Es decir que en el juego de espejos que monta Elizondo la identidad de las dos mujeres simbólicas ha sido trastocada.

Por otra parte, el azul del mar al fondo del cuadro se une al azul del cielo en perfecta armonía “celestial y terrenal” (109), en cuyo punto de unión podemos ver, lejana, la torre de un castillo, figura recurrente en

el texto del paseo por la playa como el castillo de arena deshecho por el oleaje, relacionado también con la estrella de mar: ambas figuras son una premonición de muerte. Pero ese castillo se relaciona, a su vez, con otra figura recurrente: el niño que lo construye en la playa. La figura del niño se encuentra en el cuadro de Tiziano “como un elemento inquietante” (88) que nos permite formular la siguiente conjetura: es posible establecer en el texto un paralelismo entre el niño del cuadro y el doctor Farabeuf. En *El amor sagrado y el amor profano* el niño se encuentra entre las figuras femeninas sin prestarles atención, como al margen de ellas y buscando algo en el sarcófago, designado también como fuente. El niño vuelve a aparecer transfigurado, como el resto de los personajes, construyendo un castillo a la orilla del mar y como una figura, en un libro de estampas para niños, con los pulgares amputados de los que mana la sangre que ha formado dos charcos: “Afuera de aquella casa en la que estaba el niño mutilado estaba lloviendo”, afirma la mujer de la narración y continúa diciéndole a Farabeuf:

Ese gesto es un gesto inolvidable. Pasaste ante mí con las manos enguantadas. Habías distendido los dedos dentro de aquellos guantes color de ámbar y en medio del espanto que me producía tu cercanía noté, no sé por qué, tal vez por la apariencia siniestra que aquellos guantes le daban a tus manos, que a pesar de no estar mutilado parecía que te faltaban los pulgares (129).

Si aceptamos este paralelismo es posible explicar la yuxtaposición niño-supliciado-Farabeuf-verdugo, puesto que de acuerdo con los tratados de psicología la personalidad sadomasoquista está predispuesta en un momento dado a intercambiar el papel de víctima por el de victimario. Por otra parte, el castillo de arena derruido es también el símbolo del cuerpo humano mutilado, lo mismo que la casa en París:

Entonces, recordé también la sensación del metal que me hubiera ceñido en tu abrazo y las caricias olorosas a formol que a todo lo largo de mi cuerpo tus manos quirúrgicas, de tocólogo, me hubieran prodigado en aquella casa llena del sonido del tumbo de las olas, llena del espanto y de 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 es-

peraba con toda su sangre, con todas las vísceras dispuestas al sacrificio último (110).

Confróntese con este otro ejemplo:

No pensaste jamás que ese espejo eran mis ojos, que esa puerta que el viento abate era mi corazón latiendo, puesto al desnudo por la habilidad de un cirujano que llega en la noche a ejercitar su destreza en la carroña ansiosa de nuestros cuerpos, un corazón que late ante un espejo, imagen de una puerta que golpea contra el quicio mientras afuera, más allá de sí misma, la lluvia incesante golpea en la noche contra la ventana como tratando de impedir que tu última mirada escape, para que nuestro sueño no huya de nosotros, y se quede, para siempre, fijo en la actitud de esos personajes representados en el cuadro: un cuadro que por la ebriedad de nuestro deseo creímos que era real y que sólo ahora sabemos que no era un cuadro, sino un espejo en cuya superficie nos estamos viendo morir (166-167).

Este fragmento es en verdad de una belleza aterradora. La mujer está recordando sensaciones llenas de alusiones directas a los instrumentos del doctor Farabeuf y de metáforas en las que su cuerpo se representa como la casa en la playa. Esa evocación es por demás sensual, erótica, pese a, o precisamente por, la alusión a la tortura y al sacrificio. Excelente ejemplo del dominio de la prosa en Elizondo quien al tiempo que crea imágenes soberbias conjuga lo erótico con lo sádico para echar abajo el castillo, arquetipo cristiano del cuerpo como morada celestial inviolable, para erigirlo en espacio sagrado que es necesario transgredir mediante un rito que convierte a los espectadores en víctimas, “el rito es nada más mirarlo”:

- ¿La visión de ese cuerpo desgarrado te conmovió?, ¿sentiste compasión?, ¿sobresalto?, ¿náusea?
- Fascinación. Fascinación y deseo.
- ¿Te hubieras entregado?
- ¿Acaso no me estaba poseyendo con la mirada? (137).

La mirada del supliciado “era como si llevara la noche consigo” (44): también el doctor Farabeuf lleva la noche en su mirada. La mirada ha unido en un lazo indisoluble a Farabeuf, a la mujer y al supliciado haciéndolos perder su identidad al trastocarlas:

En aquel momento empezó a caer la noche. Esta impresión había cobrado evidencia con la mirada de aquel hombre [...] inmóvil, con la vista fija en la ventana y que, tal vez, evocaba un recuerdo lejano al cual ahora nosotros estábamos íntimamente ligados. Su presencia es como la inminencia de la llegada de la noche. Algo en su mirada que parecía sondear el recuerdo nos iba quitando la luz para darnos, en vez de ella, la sombra. ¿Quién es ese hombre que lleva la noche consigo dondequiera que va? Su presencia es como la premonición súbita de las sílabas de un nombre que hemos olvidado, unas sílabas rápidas pero informes (66).

Las descripciones anteriores nos permiten afirmar que en *Farabeuf* el libro es como un objeto visual compuesto por un banco de imágenes cuyo emblema puede ser el sarcófago, designado también “fuente”, que se encuentra en el cuadro de Tiziano. Es decir que Elizondo maneja en *Farabeuf* una circularidad basada primordialmente en el sarcófago = fuente o lo que es lo mismo, todo principio y todo fin se rigen por una ley de la física: “en el universo nada se crea ni se destruye, sólo se transforma”. La circularidad se basa también en una pregunta recurrente en la narración y que por tanto constituye un *leit motiv*, ¿de quién es ese cuerpo que hubiéramos amado tanto?

Esta pregunta, recurrente y estructurante, es importante, a mi juicio, porque da cuenta de la personalidad trastocada de los amantes. En *Farabeuf* se utiliza un recurso muy apreciado que heredamos del barroco, el utilizar máscaras que expresen más con el silencio que con las palabras. Las figuras femeninas transmutan sus símbolos, pero los unen paradójicamente en una mujer, monja, enfermera, concubina, prostituta; de igual forma el niño de la alegoría representa la inocencia absoluta maculada por la amputación de los pulgares, cuyo hecho convierte al niño en la suma del verdugo y del amante que seduce a la mujer hasta llevarla a concretar un instante que —a semejanza de los *minuet* o *ritornellos*— la novela evoca en cada palabra, en cada frase, en cada pausa. Tal vez un concepto clave en *Farabeuf* sea la “evocación” que recrea toda una atmósfera de nostalgia por ese instante imposible de repetir. ¿Cuál es ese instante? Quizá sea una imagen fugaz en la mente de una mujer sin recuerdos; tal vez el instante, que la lente fotográfica fija, de un hombre en el momento preciso de su muerte; o el instante en que un hombre joven se transforma en un viejo al atravesar una encrucijada. Pero el instante motivo de la narración no se nos entrega, no se nos narra. Tal vez el

evadir ese instante sea el principal acierto de *Farabeuf*. Nunca sabremos qué ocurre una vez que la mujer está en manos del médico. Una vez que la puerta se cierra y transcurre un minuto nueve segundos se escucha un grito, ¿de dolor?, ¿de placer?, ¿de agonía? Ese instante no narrado es el que otorga a la novela la calidad de erótica. Lo que ocurre entre el doctor Farabeuf y la mujer siempre estará velado por el misterio; en la novela siempre parece que está sucediendo lo mismo, se nombran y renombran los mismos actos en tiempos y espacios similares. Lo anterior repercute en la narración como un amplificador pues aumenta la intensidad del deseo, es decir, el deseo va aumentando de gradación pero jamás llega a su punto culminante por lo que puede decirse que en *Farabeuf* la circularidad se convierte en una espiral, idea que se refuerza si la relacionamos con el final abierto de la novela. La tensión en la novela no se resuelve, se mantiene porque más que describir o decir se sugiere: es infinitamente más elocuente lo que se calla en la narración que lo que se dice. La obra de Elizondo perdería gran parte de su encanto si supiéramos con certeza que al cerrarse la puerta el doctor Farabeuf abrió el cuerpo de la mujer como un libro sagrado y lo tuvo ante sí “como un cuerpo mirado”, sin secretos. O bien que toda la magnificencia de la prosa fue desplegada solamente para practicar la operación quirúrgica llamada coito.

Detrás de las máscaras de los personajes se encuentran los arquetipos básicos: un hombre y una mujer. La máscara encubre el lacerante dolor de todo amante; la imposibilidad de fundirse con el objeto amado. El instante que nuestro autor busca cercar por todos los medios es el instante único en que los amantes se funden en un solo ser. La imposibilidad de tal propósito trata de ser superada mediante la evocación de ese instante y la tensión erótica se mantiene al ser puesta en un ser ajeno a ambos y que constituye la sima más profunda y macabra de la relación sexual: la tortura, que al mismo tiempo los une en la transgresión.

De esta forma *Farabeuf* nos enfrenta a situaciones límite que no encuentran solución ni siquiera en la muerte, puesto que se deja al lector la responsabilidad de elegir qué le ocurre a la mujer sometida a una intervención quirúrgica cuyo único indicio es un grito que nos llega al cabo de los sesenta y nueve segundos necesarios —de acuerdo con lo establecido por el canon cristiano, según Elizondo— tanto para el coito como para la amputación.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDELAIRE, CHARLES. *El Spleen de París* [2a. ed.] Trad. Emilio Alcina Aya, México: Fontamara, 1996.
- BRUCE-NOVOA, JUAN. "Entrevista con Salvador Elizondo", en *La palabra y el hombre*. Xalapa: Universidad Veracruzana. 16 (noviembre 1975). 51-58.
- CASTAÑÓN, ADOLFO. "La escritura como experiencia interior (entrevista con Elizondo)", en *Mascarones*. México: 5 (julio-septiembre 1985).
- CIRLOT, JUAN EDUARDO. *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor, 1994.
- CURLEY, DERMOT F. *En la isla desierta: una lectura de la obra de Salvador Elizondo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- DURÁN, MANUEL. *Tríptico mexicano: Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo*. México: Secretaría de Educación Pública, 1973 (*SepSetentas* 81).
- ELIZONDO, SALVADOR. "En torno al *Ulises* de Joyce", en *Estaciones*. México: 13. iv (primavera 1959). 98-111.
- _____. *Luchino Visconti*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1963 (*Cuadernos de cine*, 11).
- _____. *Farabeuf* [Primera edición 1965]. México: Joaquín Mortiz / Secretaría de Educación Pública, 1985 (Serie *Lecturas mexicanas*, 14).
- _____. *Contextos*, México: Secretaría de Educación Pública, 1973. (*SepSetentas*, 79).
- GUTIÉRREZ DE VELASCO, LUZ ELENA. *La escritura de la amputación o la amputación de la escritura* [tesis doctoral]. México: El Colegio de México, 1984.
- JARA, RENÉ. *Estrategias de la inscripción narrativa Farabeuf* [tesis doctoral]. Arizona: State University, s./l., 1979.
- PAREDES, ALBERTO. *Figuras de la letra*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- PAZ, OCTAVIO. "Literatura y poder", en *El semanario cultural*. México, núm. 202 (marzo 1986).
- _____. "El signo y el garabato (Salvador Elizondo)", en *México en la obra de Octavio Paz, II: generaciones y semblanzas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. 611-617.
- ROMERO, ROLANDO J. "Ficción e historia en *Farabeuf*", en *Revista Iberoamericana* Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh. LVI. 151 (abril-junio, 1990). 403-417.
- ROSADO, JOSÉ ANTONIO. "Juego y revolución: la literatura mexicana de los años sesenta", en *Cuadernos Americanos* 99 (mayo-junio del 2003). 158-196.