

Farabeuf o el cuerpo que se escribe

Dulce Alcalá*

Resumen

El cuerpo es uno de los motivos principales en *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo, así como su relación con la escritura, por lo que se convierte en un tema recurrente para la crítica. En este trabajo se abordará esa relación como experiencia límite. Entendiendo *texto* como productividad, tal como lo define Roland Barthes al retomar el concepto de Julia Kristeva y *cuerpo* bajo la concepción que Jean-Luc Nancy desarrolla en *Corpus* (1992). Pretendo, así, crear un diálogo entre la obra de Elizondo y la de Nancy para comprender la noción de *texto-cuerpo* como acontecimiento, como potencia.

Palabras clave: cuerpo, texto, potencia, acontecimiento, *escritura*, *arrealidad*, *Farabeuf*, *Corpus*, Salvador Elizondo, Jean-Luc Nancy.

Abstract

The body is one of the most important concepts in the novel *Farabeuf* (1965) by Salvador Elizondo, so as its relation with writing, as many literary critics have noticed. In this text I will approach that topic as a limit experience, understanding *text* as a productivity, such as Roland Barthes has define it, according to Julia Kristeva's conception; and following up Jean-Luc Nancy's concept of *Corpus* (1992). I attempt to create a dialogue between Elizondo's novel and Nancy's theories so as to could understand the notion of *text-body* as an event, as potency.

* Licenciada en Literatura Latinoamericana por la Universidad Iberoamericana. Correo electrónico: [dolchefer@gmail.com].

Keywords: body, text, potency, event, *escritura*, *arrealidad*, *Farabeuf*, *Corpus*, Salvador Elizondo, Jean-Luc Nancy.

Los besos en el cuerpo hacen llorar. Diríase que consuelan.
Marguerite Duras, *El amante*.

*Sólo el cuerpo roto puede oír
el llamado del absoluto*
Oh Sae Young, fragmento de “Abrir los oídos”

Introducción

El estudio del cuerpo resulta un lugar común cuando se habla de *Farabeuf*, ya que para varios críticos¹ este concepto constituye un eje central en su escritura. La obra de Elizondo está repleta de diferentes imágenes de cuerpos que se yuxtaponen unas con otras: cuerpos en movimiento, estáticos, torturados, transgredidos, profanados, desmembrados, contemplados, amados... El cuerpo es, además de una imagen constante en la narrativa de Elizondo, un motivo fundacional de ésta; sin embargo, de acuerdo con Adolfo Vázquez Salazar, no se trata de un cuerpo cualquiera, sino de uno enigmático e ininteligible que puede ser supliciado hasta el punto de llevarlo a una experiencia límite que únicamente se puede asumir desde la escritura, ya que esta misma es un cuerpo al que se le puede llevar a otro tipo de abismos (Vázquez, 2011:160).

En este texto no me interesa tratar cómo se lleva al cuerpo a una experiencia límite sino, más bien, cómo el cuerpo como texto (y el

¹ Algunos de los textos que se tomaron en cuenta para este trabajo fueron: “La carne de la transgresión: Salvador Elizondo y la escritura salvífica”, de Adolfo Vázquez Salazar; “O *Farabeuf*: escribir el cuerpo”, de Kristov Cerda; *Farabeuf: la escritura del fragmento*, de Armando Pereira; “Contemplación literaria de un cuerpo supliciado: *Farabeuf*”, de Gloria Ito; “*Farabeuf* o el cuerpo mirado”, de Norma Villagómez; “El signo y el garabato”, de Octavio Paz, entre otros; no obstante, existen otros textos donde se trata el tema del cuerpo y del erotismo en *Farabeuf*.

texto como cuerpo) *es* la experiencia límite, el límite en tanto tal; de tal manera, se entiende *texto* como productividad, en el sentido en el que Roland Barthes lo define al retomar el concepto de Julia Kristeva, y *cuerpo* según el concepto desarrollado por Jean-Luc Nancy en *Corpus* (2003). Utilizo el concepto de Nancy con la intención de hablar del *texto-cuerpo* en *Farabeuf* como potencia, como una puesta en escena o un acontecimiento² que tiene lugar únicamente *en* la lectura y que se da antes de cualquier nombramiento: una ceremonia, un ritual del que por un instante el lector forma parte como espectador, pero también como víctima.

Roland Barthes define *texto* como un “aparato translingüístico que redistribuye el orden de la lengua poniendo en relación una palabra comunicativa que pone la mira en la información directa con diferentes enunciados anteriores o sincrónicos” (Kristeva, citado por Barthes, 1973:142). Al respecto, sobre este concepto me interesa rescatar en particular la cualidad de ir más allá del lenguaje, pues permite pensar el texto desde una perspectiva menos apegada al rastro únicamente material de la escritura (aunque sí lo hay y es significativo), y en cambio más a la redistribución existente y necesaria para crear un lazo comunicativo.

Es importante resaltar que para Barthes la productividad del texto implica, como práctica significante, un “estarse-realizando en el momento”, una teatralización, ya que el texto es el espacio en donde se produce la posibilidad de significancia: “el texto es una práctica significante, privilegiada por la semiología porque el trabajo por el cual se produce el encuentro del sujeto con la lengua es ejemplar en

² Utilizaré el concepto de *acontecimiento* bajo la noción de la performatividad *en* el texto, como un evento singular producido en un momento específico, según lo designa la teoría de las probabilidades y la estadística: “la realización de cierta posibilidad al darse un determinado complejo de condiciones” (Rosental e Iudin, 1965 [<http://www.filosofia.org/urss/dfa1959.htm>]; sin embargo, más adelante esta concepción tenderá hacia algo mucho más complejo. Para ello, es necesario comprender que se trata de un concepto problemático por sí mismo, cuyas posibilidades son difíciles de pensarse, tal como lo ha planteado Jacques Derrida en la conferencia titulada “Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento” (1997) y algunos otros filósofos. Por el momento, no profundizaremos en las diferentes acepciones de este conceptos.

ella: la ‘función’ del texto estriba en ‘teatralizar’ en cierto modo ese trabajo” (Barthes, 1973:142).

De acuerdo con Barthes, el texto es una productividad, lo cual no implica que sea el resultado final o el producto de un trabajo ejercido, sino más bien el momento o el evento cuando se da la producción misma, instante o espacio en el cual se encuentran el productor del texto y el lector; “el texto ‘trabaja’ a cada momento y se lo tome por donde se lo tome; incluso una vez escrito (fijado), no cesa de trabajar, de mantener un proceso de producción” (1973:143). Es decir, para Barthes el texto no es lo escrito, el producto, sino el momento preciso en el que el lector y el texto se tocan durante la escritura, el punto de encuentro el que se puede crear sentido.

Según mi tesis, en *Farabeuf* el texto como cuerpo “tiene lugar en el límite en tanto que límite” (Nancy, 2003:17), es decir, se trata no tanto de un lugar o de un territorio en sí, más bien de un umbral, un espacio fronterizo o intersticial, un instante, que no se concreta. En la obra de Elizondo se observa la anulación del tiempo y el espacio y lo que quedan son fuerzas: potencias e intensidades siempre en tensión; para profundizar en ello, plantearé tres niveles diferentes, en los que me anclo en las dimensiones espacio-temporales de la novela (demostrando gradualmente la imposibilidad de éstos), con la finalidad de tener dónde pisar antes de caer en el abismo del cuerpo como *escritura*.

El primer nivel de análisis consiste en los tiempos y espacios representados; el segundo nivel refiere a la tensión existente entre estos escenarios, así como la tensión entre espacio y tiempo.

El tercer nivel plantea propiamente el análisis del texto como cuerpo, del cuerpo como *escritura*, como potencia pura en tanto que el acto de escribir, la escritura, para Nancy “tiene lugar sobre el límite” (Nancy, 2003:12). En este sentido, es necesario comprender que escribir no es significar, sino “tocar” el cuerpo: “Escribir no es significar. Se ha preguntado: ¿cómo tocar el cuerpo? Puede que no sea posible responder a este ‘cómo’ como si de una pregunta técnica se tratara. Pero lo que hay que decir es eso —tocar el cuerpo, tocarlo, *tocar* en fin— ocurre todo el tiempo en la escritura” (Nancy,

2003:12). Al respecto, me interesa abordar también, como parte del proceso de escritura, el acto de lectura, pero no de una lectura que busca descifrar el significado de lo que está escrito, sino de una en la que el texto y el lector se encuentran y confunden en un mismo acto.

Así, lo que propongo es hacer otra lectura del texto como cuerpo en *Farabeuf*, y mediante ésta, quizás, plantear una forma diferente de entenderlo, o la escritura en general, ya que pienso que la concepción de texto como cuerpo en tanto potencia o acontecimiento puede desplazarse a otros terrenos, pues todo acto de lectura implica una disolución del yo lector en un otro que es el texto, un ponerse en el límite aunque sea por un instante, debido a que esta fusión nunca se concreta.

Sin duda, no creo que esa noción sea completamente nueva, ya que autores como Roland Barthes en *El placer del texto* o el mismo Jean-Luc Nancy en *Corpus* y otras obras más, lo han planteado, pero me parece pertinente y necesario pensarlo desde una obra literaria y desplazarlo del ámbito teórico al práctico; sobre todo, verlo en una obra en donde los motivos principales son el cuerpo y el acto de escribir, como es el caso de *Farabeuf*.

Pienso que esta obra, como todas, se actualiza constantemente con las diferentes lecturas que se le pueden hacer y, a pesar de los diversos trabajos realizados sobre este texto y sobre este tema, es necesario replantear el concepto de *cuerpo* de acuerdo con las nociones y necesidades propuestas por algunos filósofos de la teoría crítica contemporánea. Así pues, mi intención es, sobre todo, crear un diálogo entre la obra de Elizondo y la de Nancy para encontrar el punto específico en que éstas convergen o pueden confluir a pesar de la diferencia temporal que existe entre ellas, dado que *Farabeuf* se publicó en 1965 y *Corpus* en 1992.

Primer nivel: espacios representados – nivel de análisis descriptivo

En *Farabeuf* nos enfrentamos a un texto de difícil clasificación, puesto que, como muchas de las obras literarias de su contexto, rompe

con las nociones o presupuestos formales de la narrativa, ya que se trata de una novela en la que lo menos importante es la historia. Para comprender el sentido de la obra, es necesario, en primera instancia, tomar en cuenta el subtítulo “crónica de un instante”, que el editor le otorgó cuando se publicó por primera vez en 1965. En *Farabeuf* lo que se cuenta es, literalmente, la crónica de un instante. Se narra la interrelación entre la yuxtaposición de imágenes y de tiempos distintos; el instante mismo en que se efectúa un acto de suplicio mediante el cual se encuentran placer y dolor en un mismo espacio; en éste, el acto de llevar el cuerpo supliciado hasta el límite resulta fundamental. Se narra, de forma no cronológica, una serie de acontecimientos que convergen en uno solo.

Como ya se mencionó, en este trabajo se aborda el texto como cuerpo en tanto que acontecimiento (haciendo referencia justamente a este instante en torno al cual genera productividad —puesta en escena, ceremonia o ritual—); pero, tanto para Nancy como para Elizondo, para que un acontecimiento se articule es necesario que haya un lugar, un “ahí”. Pensar el *cuerpo-texto* o el *texto-cuerpo* como “lugar de existencia”: “los cuerpos son lugares de existencia, y no hay existencia sin lugar, sin *ahí*, sin un ‘aquí’, ‘he aquí’ para el *éste*” (Nancy, 2003:15). A continuación, realizaré un análisis de los principales espacios y tiempos en *Farabeuf*; éstos son: quirófano del doctor Farabeuf, la playa por la que pasean los dos amantes, la plaza en Pekín en donde se lleva a cabo el *Leng Tch’e* (espectáculo del cual el doctor Farabeuf es testigo); además de dos espacios que cobran especial importancia en la obra: la imagen y la escritura china³ (en cuanto grafía), ya que tanto la fotografía del supliciado y la pintura de Tiziano, como el *kanji* (propiamente el *líu*) se convierten en espacios habitables para los personajes y el lector.

³ La imagen y la escritura china generan una serie de tensiones importantes que desarticulan en más de un sentido la posibilidad de hablar de espacios o lugares, por lo cual serán tratados en el siguiente nivel.

Espacios y escenas representados

El análisis esquemático de los espacios en *Farabeuf* resulta complicado, ya que la misma obra impide que esto suceda. Como ya se mencionó, ninguno de los espacios que se describen y se construyen, a través de las perspectivas y los sentidos de las distintas voces que habitan el texto, pueden terminar de formarse en su totalidad. Estas voces que los aluden tienden a concordar en ciertos aspectos, pero a diferir en algunos otros; la repetición de los eventos ocurridos en un pasado al que no se le puede terminar de evocar, propone versiones diferentes de los hechos que en varias ocasiones se oponen a descripciones pasadas: “nosotros caminábamos apartados el uno del otro”, “caminábamos tomados de la mano” (Elizondo, citado por Curley, 2008:178).

No obstante, de acuerdo con los trabajos de Andrés Gutiérrez Villavicencio (2013) y Dermot E. Curley (2008), se pueden distinguir tres espacios diegéticos principales, tres momentos diferentes del texto que guardan ciertas relaciones de correspondencia y contradicción entre sí:

1. La casa en *París, 3, rue de l'Odeón* en donde a su vez se encuentra el quirófano del doctor Farabeuf, así como el Teatro instantáneo. Podría decirse que este momento corresponde al presente de la narración desde el que se formula la pregunta “¿Recuerdas?” que da inicio a toda la obra. Varios sucesos y motivos principales del libro acontecen en este espacio. El texto regresa constantemente a esta escena, en la cual el doctor Farabeuf va llegando, o bien, partiendo de este lugar; asimismo, aquí es donde se reproduce la escena en la que “ella”⁴ se dirige hacia la ventana para escribir o ver escrito el *kanji* chino en la ventana empañada. Según Curley,

⁴ Los personajes no tienen nombre. Se trata únicamente de voces que aparecen constantemente y que se mezclan entre sí. Lo único de lo que realmente se puede dar cuenta es de dos presencias, una femenina y una masculina, en las cuales se disolverán todas las posibles identidades de estas presencias: el doctor Farabeuf, la enfermera, los dos amantes, un “tú”, un “yo” y un “nosotros”.

existen más de cincuenta referencias a esta escena en toda la obra (Curley, 2008:177).

2. La playa. En esta escena, evocada desde otro espacio y otro tiempo como un recuerdo impreciso, a la cual también se alude en varias ocasiones (aproximadamente unas dieciséis, según Curley, 2008:178), aparecen dos amantes dando un recorrido por una playa. De un momento a otro ella se distancia de él para aproximarse al agua, en donde encuentra una estrella de mar —uno de los motivos principales del texto— que le provoca cierta fascinación y, al mismo tiempo, le causa una inmensa repugnancia. Después de este momento se dirigen a un farallón, de camino hacia allá “ella” no se percata de la presencia de un niño que construye un castillo ni la de una mujer con la que se encuentran. Los amantes se detienen frente a unas rocas en donde él le toma una fotografía mientras “ella” formula una pregunta. Después de este encuentro, regresan por el camino antes recorrido y tienen relaciones sexuales, pero ya no se tiene la certeza de si se trata de la misma mujer o de otra (Gutiérrez, 2013:41).
3. Pekín, China. En este espacio (referido unas doce veces y aludida durante toda la obra por el motivo de la fotografía que ahí se produjo, dice Curley, 2008:178) se narra la historia de la fotografía del *Leng tch'e*, (escena a su vez rememorada desde París, tiempo después) en la que el doctor Farabeuf, junto con otra acompañante, contemplan la tortura de un asesino. El doctor captura en una fotografía el instante mismo de la muerte del supliciado (Gutiérrez, 2013:41).

Segundo nivel: confrontación de los espacios-tiempos. Situarse en el límite

El análisis descriptivo de los espacios conduce de manera necesaria a este segundo nivel. Como se observa en el desglose de los espacios, la imposibilidad de concretarlos tiene que ver con que cada uno de éstos es evocado desde otro. Cuando se hace referencia a la playa se

le alude desde otro tiempo y otro espacio, como si se hablara de un pasado distante e impreciso que además no se recuerda con claridad; de la misma manera, cuando se contempla la fotografía del *Leng tch'e* (en la playa) se rememora lo acontecido el 29 de enero de 1961 en China y se hace presente:

impresionado en una fecha que conocemos con toda exactitud ya que sabemos, por una circunstancia fortuita —pero no; debida tal vez a esa lluvia insistente que ha estado cayendo— que el suplicio llamado *Leng Tch'e* figurado en esa fotografía, empleada como imagen afrodisiaca por el hombre en la mujer, fue realizado, según un viejo ejemplar del *North China Daily News*, encontrado en un desván de la casa y empleado para proteger el parquet en esta tarde lluviosa, el 29 de enero de 1901 (Elizondo, 2009:64).

Un espacio se disuelve en otro, el pasado y el presente (que distinguimos únicamente porque es desde donde se enuncia) se confunden en un mismo momento. Esto puede observarse en la cita anterior, ya que la siguiente interrupción: “—pero no; debida tal vez a esa lluvia insistente que ha estado cayendo—” señala la lluvia como un elemento presente en todos los espacios, que hace dudar desde dónde y cuándo se está narrando: “Llueve y se repite algo como ahora. Llueve y se repite, se repite y llueve y se repite y llueve afuera algo, como ahora que llueve y algo se repite, se repite, se repite hasta que desfallece tu cuerpo” (Elizondo, 2009:125).

Esta lluvia es la de la playa, la del momento en que alguna figura femenina cuenta una historia, pero también se trata de la misma lluvia de la que huía el doctor Farabeuf al llegar con paso cansado y respiración jadeante a la casa en París, 3, rue de l'Odeón desde las primeras páginas del libro:

Al trasponer aquel umbral —¿quién lo hubiera traspuesto bajo la lluvia, viniendo desde aquella encrucijada?— se confundía el recuerdo con la experiencia (esto quizás debido a la tenacidad de esa lluvia menuda que no cesaba de caer desde hacía muchos días). La vida quedaba sujeta a

una confusión en medio de la que era imposible discernir cuál hubiera sido el presente, cuál el pasado (Elizondo, 2009:15).

Lo mismo ocurre con otros elementos que están siempre presentes, como el sonido de la tablilla de la *ouija* deslizándose, las olas del mar (aun cuando este sonido se presente desde la evocación de un recuerdo o no), el revoloteo de una mosca agonizante, que quizás mareada por el olor del formol se estrella constantemente contra la ventana, el ruido disonante de los instrumentos quirúrgicos al caer, el sonido de una voz persistente que formula la pregunta ¿recuerdas?

Así pues, se imposibilita cualquier intento de determinar los espacios y tiempos de forma puntual; a pesar de que (en un gesto de amabilidad con el lector, quizás) en el capítulo tres de la novela una de las voces que habitan la obra se propone ordenar los hechos uno por uno, hacer un inventario de éstos. Se anulan las dimensiones espacio-temporales, se elimina toda certeza dejando únicamente posibilidades que no terminan de ser, es decir, que se quedan justamente en eso, en contingencias:

Olvidemos por ahora nuestras propias indefinidas personas. Tenemos una vaga constancia de la existencia de un número indeterminado de hombres y de un número impreciso de mujeres. Uno de los primeros y otra de las segundas han realizado o sugerido la realización del acto llamado carnal o coito en un recinto que bien puede estar situado en la casa que otrora sirviera para las representaciones del Teatro Instantáneo del Dr. Farabeuf o bien en una casa situada en las proximidades de una playa (Elizondo, 2009:60).

Ahora bien, Andrés Gutiérrez Villavicencio, al referirse al subtítulo de la obra, señala que *Farabeufes* la crónica de un instante que de tanto repetirse nunca termina de transcurrir, lo cual a su vez se relaciona con un tiempo mítico que sólo puede existir a partir del lenguaje, en contraposición con la imagen que cristaliza. Un instante encerrado en sí mismo que, como la cita anterior indica, es uno y es todos los instantes al mismo tiempo (Gutiérrez, 2013:71), es decir,

hay un punto en el que la temporalidad se abre a un infinito de otras temporalidades, y los instantes son una abstracción geométrica del tiempo (Gutiérrez, 2013:118). Lo anterior significa que el tiempo está dotado de un espaciamiento propio de un campo de fuerza, lo que genera formas afectivas del tiempo; además, provoca una tensión importante entre esas dimensiones fundamentales para situar un acontecimiento, la cual se ve reflejada en la novela especialmente en la relación que existe entre la imagen y la escritura.

Otros espacios posibles: la imagen y la escritura

En líneas anteriores se mencionó que la imagen y la escritura se presentan como espacios habitables; sin embargo, es difícil integrarlos dentro del nivel anterior, o bien, entenderlos como espacios reales, ya que más allá de ubicarnos en un espacio específico nos sitúan en un espaciamiento, es decir, en donde se *crea* espacio, donde se abre algo; lo cual se relaciona con la dimensión cualitativa del espacio. Se *crea* un espacio *singular*: el espacio de lo vivo, que corresponde con el concepto de *cuerpo-lugar* de Jean-Luc Nancy, para quien el cuerpo es en donde se separa, “*dando lugar* a hacer acontecimiento” (Nancy, 2003:17), noción que será de gran importancia más adelante. De la misma manera, en *Farabeuf* Elizondo nos sitúa siempre ante una puerta entreabierta y el cuerpo supliciado es, justamente, aquello que puede abrirse, aunque no precisamente se abre hacia fuera, y ningún cuerpo está del todo abierto; no tiene ni fuera ni dentro; hay algo que se sustrae:

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

esperaba con toda su sangre, con todas las vísceras dispuestas al sacrificio último (Elizondo, 2009:113).

La proyección de las imágenes (o más concretamente de los elementos visuales) en la novela de Elizondo tienen que ver con el concepto anterior, puesto que la superficie especular del texto las reproduce de forma infinita, yuxtaponiendo unas imágenes con otras (y desdoblando las identidades de manera casi esquizofrénica), confundiendo entre sí y creando relaciones entre la imagen y la prosa (ya sea entre los espacios diegéticos, entre los personajes de la narración y los de las imágenes, o la relación entre la imagen y la escritura en sí), lo cual abre el texto a nuevas dimensiones que van más allá de lo narrado y hacen de *Farabeuf* una *puesta en abismo* que surge también mediante la superposición de varios elementos y lenguajes en un mismo plano: las imágenes que se repiten y duplican de formas múltiples, la introducción de cartas, periódicos, narraciones, sistemas de adivinación e, inclusive, la misma autoconciencia del acto de escribir presente en la novela.

Este concepto permite comprender desde una perspectiva distinta la relación entre las imágenes y el texto, así como la creación de los espacios dentro de la novela. *La mise en abyme* es entendida por varios autores como la estructura, composición o procedimiento “por los que, en una obra, un elemento remite a la totalidad, por su naturaleza (cuadro en el cuadro, relato en el relato...), en particular cuando esta remisión está multiplicada indefinidamente o que incluye de modo ficticio la obra misma [...] composición, estructura en espejo, especular” (Figuerola, 2007:11).

El juego de espejos que hay en la casa en *París, 3, rue de l'Odeón* es un ejemplo de *mise en doyme*, ya que en éste se confunden las identidades de los personajes femeninos de la novela con los de la pintura de Tiziano: *Amor sacro e amor profano*. A lo largo de toda la obra se crean relaciones entre la ropa blanca de la enfermera y la de la mujer de la obra de Tiziano, la desnudez expuesta de la otra mujer en la pintura se superpone a la desnudez de la mujer que se ve reflejada en el espejo; lo que deriva en un equívoco inevitable: “¿Ve usted? La existencia

de un espejo enorme, con marco dorado, suscita un equívoco esencial en nuestra relación de los hechos” (Elizondo, 2009:66), como se observa en el siguiente ejemplo:

Y en ese momento, en ese momento en el que pasaste a mi lado, rozando con tu mano mi mano (tal vez), te hubiera amado, hubiera amado infinitamente tu cuerpo aún a pesar de no saber quién eras... ¿quién eras, pues, en ese momento en que mi amor te confundió con la imagen de un espejo, con las figuras representadas en un cuadro, con el recuerdo de una mujer que sólo en mi memoria profiere para siempre, tenazmente y para siempre, una misma pregunta...? (Elizondo, 2009:117).

De esta manera, el espejo se convertirá en una figura paradigmática en muchos sentidos ya que, además de operar como un espacio en el que se confundirán las identidades, se perderán las certezas y se abismarán los cuerpos, es en donde se encuentran y conjugan todas las miradas; asimismo, este elemento está todo el tiempo presente como el testigo o el espectador de la recreación de los actos llevados a cabo en Pekín el 29 de enero de 1901 como forma de recordar un pasado olvidado. Al respecto, Gonzalo Rojas Cisternas apunta:

Desdoble de la personalidad que nos confunde en un juego de espejos: se difumina la identidad: el cuadro del amor profano y el amor sagrado es la isotopía de la personalidad escindida de una voz que no podemos identificar: la mujer en el teatro instantáneo y la enfermera, que a su vez puede ser Mélanie Dessaignes. El espejo provoca la confusión, la inversión y el reconocimiento final que se logra en la puesta en escena, en donde la mujer alcanza la dignidad (simulada) de una suplicada, en virtud de la necesidad de una cura a su mal de olvido (Rojas, 2005: 4).

En este punto de “reconocimiento final” surge una serie de nuevas tensiones, ya que la imagen en *Farabeuf* opera de dos formas que se contraponen entre sí. En primera instancia, como señala Rojas Cisternas, en esta superficie especular se genera una apertura a otro

tipo de abismos que trascienden el espacio de la narración, el espejo reproduce las imágenes de forma tal que éstas colapsan y se confunden las unas sobre las otras, hay una nueva consistencia en esta disolución; al mismo tiempo, a través del espejo podemos percibir la simulación de una ceremonia de tortura cuyo fin es recordar un evento que ya está siendo desvanecido por el olvido, en donde se combate el irremediable paso del tiempo. En otras palabras, en la imagen y los elementos visuales de la escritura china se traduce la tensión existente entre memoria y olvido, ya que ésta al mismo tiempo que concreta el instante, hace una escisión en el texto, lo rasga.

Lo anterior sucede principalmente en la fotografía, en conjunción con la forma del ideograma. En estos dos elementos se genera de nuevo una fuerte tensión entre el olvido, la memoria, el espacio y el tiempo. Como ya se mencionó, el tiempo y la captación del instante son algunas de las preocupaciones más importantes en la narrativa de Salvador Elizondo, así como sucede con la escritura, que a su vez se vuelve obsesiva y se vuelca sobre sí misma; sin embargo, es importante notar que para el autor las formas de escritura fonéticas se ven limitadas por su forma sucesiva, pues esta naturaleza impide que exista una conjunción perfecta entre tiempo y espacio, y también imposibilita la instantaneidad en la comunicación. Estos defectos Elizondo no los encuentra en la escritura china, ya que en el ideograma y en su principio de montaje es posible transmitir la idea del referente de golpe, en la lectura de este signo existe una *quasi*-simultaneidad de planos, además de que en éste se abstraen ideas y sonidos en imagen, es decir, en una dimensión espacial:

La escritura fonética es mera abstracción de sonidos dispuestos en un espacio (en una hoja de papel, por ejemplo), que sólo al leerse revelan su carácter temporal (tanto el de la lectura como el de la acción que transmiten sus fonemas) en cambio, en los trazos de la ideografía china el tiempo es ya visible al ojo humano. [...] Las grafías chinas son pinturas lingüísticas. Al leerlas se captan realidades instantáneas separadas de las demás por dos blancos. La realidad se lee como si fueran fotos estáticas sucedidas una después de la otra (Gutiérrez, 2013:122-123).

De acuerdo con Gutiérrez Villavicencio, Elizondo encuentra en la grafía china lo mismo que la fotografía ofrece (uno de los ejes principales que dirigen *Farabeuf*): la posibilidad de detener el transcurrir del tiempo y capturar el movimiento. Sin embargo, en esta posibilidad también se crea una tensión, ya que al mismo tiempo que la fotografía y la escritura concretan, crean una apertura en la que se conjugan varios tiempos y espacios en una misma coordenada, coordenada intensiva que eventualmente genera un plano a colapsarse, como ya se vio que sucede con el texto como superficie especular. Ahora bien, hay que notar que si bien el *liú* ofrece la oportunidad de concretar el instante, se trata de una letra, acaso un garabato que no se recuerda con claridad mientras se escribe en la ventana empañada, y del cual su significado siempre resulta indescifrable: “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. Hubieras deseado descifrarlo, lo sé. Pero el significado de esa palabra es una emoción incomprendible e indescifrable. Nada más que una sensación a la que las palabras le son insuficientes” (Elizondo, 2009:139).

La fotografía rememora, trae al presente (que tampoco se puede asir jamás) una forma *otra* de presente, pero que al mismo tiempo se actualiza y se vive; y así se crea una tensión más entre el olvido y la imposibilidad de la memoria; pues si bien en la fotografía se traen al presente sucesos del pasado, estas evocaciones no son propiamente reales, sino simulacros, además de que el presente tampoco existe en sí mismo como unidad temporal en tanto que éste se crea solamente en la enunciación del pasado, lo único que queda es la nostalgia:

La participación de la imagen vuelve a tener relevancia: mediante el shock provocado por la imagen dejada a la deriva de la fantasía, la concreción de una experiencia sensible colma la psiquis [...] el recuerdo de todo desde el aquí, es la crónica del instante: el instante no existe más que en función de la nostalgia por el ayer. El presente puro resulta imposible, por lo que sólo queda la nostalgia del ¿recuerdas? Y el intento de volver a poner en orden cronológico la retahíla de fragmentos que

se habían vuelto ajenos a la propia experiencia [...] La obsesión patológica por ese fragmento de pasado, tal como propone el epígrafe, es la imposibilidad del instante que pena sobre la representación (Rojas, 2005:6).

Lo anterior tiene que ver con la noción de *arrealidad* o *cuerpo-arreal* de Jean-Luc Nancy, pues más allá de hablar de espacios o lugares “reales” nos sitúa en donde *se da lugar* al acontecimiento, o bien, a *otra* realidad distinta. *Farabeuf* como texto *da lugar* al simulacro de una ceremonia, por lo que se puede leer el texto como *cuerpo-arreal* en tanto que no retrata una realidad específica, sino más bien “una realidad más tenue, ligera, suspensa: la de la separación que localiza un cuerpo, o en un cuerpo. Poca realidad de ‘fondo’, en efecto, de la substancia, de la materia o del sujeto. Pero este poco de realidad constituye todo lo real arreal donde se articula y se juega lo que ha sido llamado la arqui-tectónica de los cuerpos” (Nancy, 2003:36). Es un área en movimiento, una vivencia subjetiva.

Lo arreal se relaciona con una versión cualitativa del espacio, que no es concreta sino más bien sensible (no metafísica). La arrealidad está relacionada con un espaciamiento, con un cambio cualitativo del espacio que pasa por el cuerpo y lo sensible, no por la realidad material; y es por esto que es más ligera. Tal como sucede en los rituales, ya que en éstos se lleva a cabo la simulación de un mito, sin ser el tiempo y el espacio del mito en sí, pero que a su vez abren otro espacio y otro tiempo dentro del escenario o del espacio-tiempo de representación, que al ser otro no significa que sea suprasensible de ninguna manera, sino más bien está colapsado sobre sí.

En este sentido, el concepto *simulacro*, entendido como un momento de recreación de un evento otro, adquiere gran importancia, puesto que en esta novela no se puede hablar propiamente de un argumento o de situaciones narradas. En *Farabeuf* no pasa nada más allá de la pregunta “¿recuerdas?”, más que la posibilidad de que pase algo, la potencia del acontecimiento que nunca se concreta con un nombramiento. Damos cuenta de ciertos hechos como la mutilación de un cuerpo en una tortura quirúrgica, o el acto carnal, pero

éstos nunca se efectúan; aparentemente existe una imposibilidad de acceder a la experiencia que los amantes buscan recrear tras la contemplación de la fotografía:

La posibilidad de reconstruir esa memoria desde la simulación de la experiencia es un intento que no se concreta: el cuerpo lacerado, mutilado y sangriento (con toda la crueldad del mártir barroco) es una fuga continua [...] ambas no alcanzan hacia el éxtasis místico al cuerpo supliciado: éste nunca es sacrificado-mutilado, sino que aparece como un anhelante cuerpo intacto, sin incisiones, sin huellas que mostrar ni recuerdos que recuperar. La ofrenda no se consume (ni consuma) en el altar, sino que desplaza cualquier consumación (Rojas, 2005:6).

Así pues, cuesta trabajo hablar de un acto como tal, ya que como Rojas apunta, si bien sí miramos algo, sí somos parte de un evento, éste es más bien un simulacro. Sin embargo, tampoco es posible hablar de una inacción, sino más bien de una tensión entre fuerzas que se contraponen, de un situarse en el límite entre que algo suceda o no pase nada, de las condiciones de posibilidad que existen antes de que un acontecimiento se lleve a cabo. En este punto, el concepto del texto como cuerpo en tanto que acontecimiento se torna complejo, debido a que se vuelve necesario entenderlo como potencia. De tal manera, el momento en que el texto es cuerpo y viceversa se da de forma performativa con el acto de lectura antes de que se pueda hablar propiamente de un evento ya ocurrido, antes de cualquier intención de nombramiento o de la efectuación material del acontecimiento; pero no se trata de un antes lógico o cronológico, como lo plantea Derrida cuando se cuestiona si es posible *decirlo* —noción en la que cobra más importancia la condición de posibilidad de decir que el decirlo en sí—:

Ese “sí” antes de la cuestión, con un “antes” que no es lógico o cronológico, habita la cuestión misma, ese ‘sí’ no es cuestionante.

Hay, pues, en el corazón de la cuestión cierto “sí”, un “sí” al otro que quizás no se halle sin relación con un ‘sí’ al acontecimiento, es de-

cir, un sí a lo que viene, al dejar venir. El acontecimiento es también lo que viene, lo que llega u ocurre (Derrida, 2006:84).

Entonces hablamos más bien de una *venida*, bajo la concepción de Nancy, en cuanto que la *venida* es lo que *da lugar*, o más bien “tiene lugar *a*” una presencia que acontece únicamente *en el darse*. Un simulacro que no es el acontecimiento en sí sino únicamente su teatralización, lo cual no lo hace menos real, ya que se trata de una experiencia que se vive, pero sólo durante la *venida* misma, durante el texto como productividad, durante el cuerpo:

La venida tiene lugar *a* una presencia que no ha tenido lugar y no tendrá lugar en otra parte, y que no está presente, ni es representable fuera de la venida. Así la venida misma no se termina, ella *va* mientras viene, ella es ir y venir, ritmo de los cuerpos que nacen, que mueren, abiertos, cerrados, gozadores, sufrientes, tocándose, apartándose (Nancy, 2003:51).

Para comprender esta cita es necesario señalar que el concepto de *presencia* es problemático. Nancy no alude a una realidad trascendental, sino que entiende esta presencia como el acto, la realización de la potencia. El acontecimiento como tal en su momento de efectuar, es decir, que lo que se hace presente es la actualidad de la potencia. Noción que me da pie a hablar propiamente del texto como cuerpo en tanto que potencia y, por ende, a pasar al siguiente nivel de análisis.

Tercer nivel: el *texto-cuerpo* como potencia.

La dramatización de un ideograma

La primera imagen que viene a la mente cuando se habla de texto-cuerpo en *Farabeuf* (y de la que más hablan los críticos cuando se toca este tema) es la asociación formal que existe entre el cuerpo del hombre torturado en la fotografía del *Leng T'ché* y el símbolo *líu*. La

fotografía del *Len Tch'e* resulta sumamente importante porque en la novela el cuerpo del supliciado deviene escritura, deviene signo. Por medio de los análisis formales de la imagen en el texto, se crea un lazo entre el cuerpo y el número seis chino, que además aparece como un símbolo indescifrable pero que, al mismo tiempo, siempre está siendo trazado en la obra.

La disposición de los verdugos es la de un hexágono que se desarrolla en el espacio en torno a un eje que es el supliciado. Es también la representación equívoca de un ideograma chino, un carácter que alguien ha dibujado sobre el vaho de los vidrios de la ventana, de eso no cabe duda.

[...] Es el número seis y se pronuncia *liú*. La disposición de los trazos que lo forman recuerda la actitud del supliciado y también la forma de una estrella de mar, ¿verdad? (Elizondo, 2009:153-154).

Len Tch'é



Salvador Elizondo (2009). *Farabeuf*, México: FCE, p. 145.

*Líu. Forma tradicional de representación
del número seis en la escritura china*



Salvador Elizondo (2009). *Farabeuf*, México: FCE, p. 154.

Así pues, el cuerpo deviene escritura en *Farabeuf* de diferentes formas ya que, como apunta Pereira, también en la estructura fragmentaria de la novela se dibuja el cuerpo mutilado del *Leng T'che*, que se trata de una forma de tortura en la que el cuerpo es amputado mil veces, lo que impide que exista sentido en la obra: “Fragmentar un cuerpo o una historia es negar la totalidad como sentido, es cuestionar incluso la propia noción de sentido. Si se puede hablar, entonces, de *Farabeuf* como una escritura de deseo, es porque se ubica antes (después o al margen) de toda ley” (Pereira, 2004:122).

Esto resulta más prometedor por el hecho de la anulación del sentido en sí que por el símil que existe entre el cuerpo lacerado y la estructura dislocada para la comprensión del texto como cuerpo de la forma en la que yo quiero plantearlo, ya que para Nancy justamente eso es la *excritura*:

Será la escritura, si la escritura *indica aquello que se separa de la significación*, y que por ello *excribe*. La excripción se produce en el juego de un espaciamento in-significante: el que desliga las palabras de su sentido, y no deja de hacerlo, y que las abandona a su extensión. Una palabra, en cuanto que no es absorbida sin que quede nada en un sentido, *queda* esencialmente extendida *entre* las palabras, estirándose para tocarlas,

sin alcanzarlas, no obstante. Y esto es el lenguaje en tanto que *cuerpo* (Nancy, 2003:56).

En relación con esta resistencia de los cuerpos a significar, la fotografía resulta un elemento imprescindible, puesto que en ésta se presenta un cuerpo que es supliciado hasta ser llevado al límite en donde se pierde toda posibilidad de discernimiento; el punto preciso en el que los sentidos quedan sordos ante tanto dolor, en donde se pierde el sentido, como ya se mencionó; el límite en el que se confunden dolor y placer: “Ese hombre parece estar absorto por un goce supremo, como el de la contemplación de un dios pánico. Las sensaciones forman en torno a él un círculo que siempre, donde termina, empieza, por eso hay un punto en el que el dolor y el placer se confunden” (Elizondo, 2009:149).

Las palabras son *arrancadas* al sentido, pero tampoco se trata de volverlo completamente asignificante, sino más bien de mantenerse en un estado de suspensión. El cuerpo en donde se pierde pie, pero al mismo tiempo donde se puede crear *sentido*. Se crea *sentido* en tanto que el texto-cuerpo aparece como el punto de encuentro entre el texto y el lector que conlleva el acto de lectura, el tocar y ser tocado por un otro-propio; el sentir más allá de crear significado se vincula con un sentirse siendo sentido o un sentirse sintiendo, con la noción de cuerpo de gozo de Nancy: “El cuerpo de gozo goza de sí en tanto que éste sí es gozado (que goza/ser gozado, toca/ser tocado, espaciar/ser espaciado *constituyen aquí la esencia del ser*). Sí mismo de una parte a otra extendido en la venida, en las idas y venidas en y al mundo” (Nancy, 2003:91).

El *texto-cuerpo* es la posibilidad de anular el significado y, por esto mismo, se pierde pie, el fin de la idealidad del crear sentido. Se convierte en su propia precipitación: “El cuerpo del sentido *expone* esta suspensión ‘fundamental’ del sentido (expone la *existencia*) —que asimismo se puede llamar la fractura que es el sentido en el orden mismo del ‘sentido’, de las ‘significaciones’ y de las ‘interpretaciones’” (Nancy, 2003:22).

En este contexto el verbo *arrancar*, antes mencionado, adquiere gran importancia, pues conlleva necesariamente una transgresión, una violación, un acto de profanación; lo cual está siempre presente en los cuerpos de *Farabeuf*, noción que a su vez Elizondo desarrolla en su *Cuaderno de escritura*:

La violencia es exactamente lo que es: un hecho sin causa y sin forma, el juicio es imposible y el lenguaje se des-significa. No hay modos o formas de violencia; la violencia es lo súbito y lo informe; como tan sólo tiene el modo y la forma de la ruptura, del desquiciamiento, de la interrupción; la interrupción abrupta del lenguaje, el silencio de la imposibilidad del juicio, de un haber sido silenciado (Elizondo, 1988:60).

El dolor y el suplicio son conceptos fundamentales para comprender el texto como cuerpo en tanto que acontecimiento en esta obra, pues de acuerdo con Nancy además de llevar al cuerpo hasta sus extremos, el dolor se torna cuerpo habitable en tanto que límite, en tanto que potencia: “**Estamos en el dolor**, ya que *estamos organizados para el sentido*, y su pérdida nos hiere, nos hace cortes. Pero, al igual que con el sentido perdido, el dolor no hace de la pérdida sentido. Él es solamente su filo, su quemadura, su pena” (Nancy, 2003:64; las negritas son mías).

Habitamos el dolor en el texto como puesta en escena, pues en esta suerte de anulación de las dimensiones espacio-temporales, de la posibilidad de significar y de los sentidos, aparece el texto como un circuito de fuerzas en tensión que se *afectan* las unas con las otras, y lo que surge entre ellas es justo eso: afectividad; lo cual a su vez se relaciona con la noción del tener-lugar del pesaje de los cuerpos para Nancy:

[...] Sujeto antes de todo sujeto, peso, empuje ejercido, recibido, comunidad completamente archiprimitiva de fuerzas, de los cuerpos en tanto que fuerzas, de las formas de los cuerpos —psiques— en tanto que fuerzas que se empujan, se apoyan, se repelen, se equilibran, se desestabilizan, se interponen, se transfieren, se modifican, se combinan,

se amoldan [...] Un cuerpo no tiene ni antes, ni después, ni basamento, ni superestructura. Toda “potencia” de dos gametos no es aún nada con relación al *acto*, no la acción de su unión, sino el propio *acto*, el cuerpo psíquico y la psique extensa que constituyen, aquí o allí, la venida, el tener lugar y la separación singular de un pesaje, de un nuevo pesaje local en el seno del mundo de los cuerpos (2003:75).

En este punto, el *texto-cuerpo* se presenta como una llaga, pero no como aquello que queda después del dolor o como una pérdida propiamente, pues se trata de un acontecimiento que no está ni antes ni después de nada (más aún, que antecede el nombramiento del acontecimiento mismo como acontecimiento), como se ve en la cita anterior; sino como una amputación que se realiza en un instante y no termina de partirse. Sí, es una herida, una apertura que se inscribe en la piel, pero que no se cierra y, por tanto, nunca cicatriza, se mantiene viva (por las fuerzas que fluyen todo el tiempo y en todas direcciones) y siempre se expone. En *Farabeuf* esto sucede mediante la repetición incesante y la constante obsesión por traer al presente un recuerdo ya olvidado y por las tensiones que ya hemos visto entre el tiempo y el espacio, así como entre la memoria y el olvido. Aquí el cuerpo pierde su forma y su sentido, y el sentido pierde todo cuerpo, toda unicidad:

No hay cicatriz, la llaga sigue en carne viva, los cuerpos no trazan de nuevo sus áreas [...] se subliman en el humo, se evaporan en neblina. También aquí el cuerpo pierde su forma y su sentido —y el sentido ha perdido todo cuerpo. Gracias a otra concentración, los cuerpos ya son sólo signos anulados: no, esta vez, en el sentido puro, sino en su puro agotamiento (Nancy, 2003:61).

Por la llaga se escapa el sentido, ya que ésta genera una apertura, un punto de fuga que nos afecta. En este sentido, se puede hacer una analogía con *Farabeuf*, pues nos encontramos ante la “teatralización de un ideograma” en la que también hay algo que se abre; motivo principal de la obra que va más allá de la semejanza existente entre el *líu* y el

cuerpo del hombre torturado (o mujer torturada, ya que como apunta el mismo Elizondo, este cuerpo se encuentra en condiciones tales que no es posible discernir su género o su identidad. Se trata puramente de un cuerpo expuesto, lo cual ya resulta bastante significativo):

No quieras cerrar los ojos cuando los verdugos gesticulen en torno a su cuerpo desnudo. Tienes que tomar estas cosas con toda naturalidad, después de todo se trata de una especie de **rito** exótico y todo es cuestión de costumbre. ¿Te sientes desfallecer? —No, **el suplicio es una forma de escritura. Asistes a la dramatización 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. Hubieras deseado descifrarlo, lo sé. Pero el significado de esa palabra es una emoción incomprensible e indescifrable. Nada más que una sensación a la que las palabras le son insuficientes. Tienes que embriagarte de vacío: estás ante un **hecho extremo** (Elizondo, 2009:135; las negritas son mías).

En esta cita se observa que no sólo se trata del suplicio como un ritual antiguo (que además es simulado), sino de la escritura de un cuerpo o del cuerpo como escritura (*excritura*), como una puesta en escena, y nosotros, como las voces del texto, somos partícipes de este ritual en el teatro instantáneo de Farabeuf; nos encontramos ante la contemplación de un “hecho extremo”. Es importante señalar que no se narra la puesta en escena, no existe ningún argumento de alguna obra dramática, tampoco se hace ningún tipo de descripción de los pasos de la ceremonia. La puesta en escena sucede *en* la escritura, *en* el texto *Farabeuf*. Se trata de un teatro de la escritura en el que el papel principal lo ocupa alguien contemplando la escritura como un hecho que sucede de forma instantánea y sólo mientras ocurre, tal como el cuerpo para Nancy:

El cuerpo, sin duda, eso *que se escribe*, aunque no es absoluto *donde se escribe* —sino siempre lo que la escritura escribe.

Sólo hay excripción por escritura, pero lo escrito sigue siendo ese otro borde distinto de la inscripción, que mientras significa sobre un

borde no deja obstinadamente de indicar algo así como su otro-propio borde. Así, en toda escritura, un cuerpo es el otro-propio borde: un cuerpo (o más de un cuerpo, o una masa, o más de una masa) es, pues, también el trazado, el trazamiento y la traza [...] De toda escritura, un cuerpo es la letra, y sin embargo, nunca la letra, o bien, más atrás, más deconstruida que toda literalidad, una 'letricidad', que ya no es para leer. Lo que, de una escritura y propiamente de ella, no es para leer, ahí está lo que es un cuerpo (Nancy, 2003:67-8).

Ahora bien, en *Farabeuf* la *excritura* como cuerpo aparece como una experiencia de confrontación con otro-propio en la que existe una vivencia que va más allá de la mirada. En la lectura, según Nancy, somos afectados en un primer grado, en tanto que ésta se entiende no como el desciframiento, sino como el acto de tocar y ser tocados, la lectura es un acto de palpación (2003:68). Pero, de nuevo, el *texto-cuerpo* no es el lugar en donde se lleva a cabo la acción o el encuentro, sino la teatralización en sí, el acontecimiento (antes del nombramiento, es decir, como potencia), es la experiencia misma:

Ya que no se hace el recorrido del todo de un cuerpo, como lo muestran el amor y el dolor, ya que los cuerpos no son totalizables, al igual que no son fundados, no hay experiencia *del* cuerpo, como tampoco hay experiencia de la libertad. Pero la libertad misma es la experiencia, el cuerpo mismo es la experiencia: la exposición, el tener lugar (Nancy, 2003:78).

A pesar de que en *Farabeuf* se imposibilita la experiencia, hay una vivencia del *texto-cuerpo*, pero no sólo como *voyeurs*, sino también como suplicados. Vivimos, por un instante, una vertiginosa puesta en abismo que es el cuerpo y nos confundimos y perdemos *con* y *en* el texto. Hay una tendencia a la disolución en el texto (que no se concluye), lo cual no es difícil si tomamos en cuenta que está repleto de espejos y de rostros sin nombre, que nos miramos y somos mirados en un rostro que contiene todos los rostros, que nos engañan las sensaciones y somos víctimas de un malentendido que rebasa los límites de nuestro conocimiento (Elizondo, 2009:150).

Pienso que la insistencia en la rememoración de un recuerdo inasible, además de relacionarse con el hecho en sí de que siempre se escapa al sentido, también logra inducir en nosotros una memoria ajena; que la pregunta “¿recuerdas?” se dirige también a nosotros y que somos también ese tú a quien le hablan las muchas voces que conviven en el texto. Experimentamos por un mínimo instante, como lectores, la contemplación, aunque sería más bien la vivencia de un cuerpo infinitamente bello. Somos transgredidos, vivimos una llaga que nos hiere, nos abandonamos por un instante a una deriva incierta, pero que además de dolor (el dolor de perder nuestro yo) nos produce un infinito placer; no obstante, se trata de un placer que no se concreta o que no llega al punto de la satisfacción, pues la fusión nunca se realiza del todo. Somos cuerpo anhelante con el texto, queremos, deseamos la disolución en éste, pero nunca atravesamos ese umbral sino que nos situamos justo en el límite, lo que queda es la nostalgia de la continuidad perdida.

Bibliografía

- Barthes, Roland (1973). “Texto (teoría del)”, *Encyclopedia Universalis*, t. xv, pp. 137-154. Documento PDF.
- Cerda, Kristov (2011). “O *Farabeuf*: escribir el cuerpo”, *Alpha* 33, diciembre, pp. 85-104, fecha de consulta: 2 de febrero de 2016.
- Coronado, Juan (2006). “*Farabeuf* en el tiempo congelado”, *Casa del tiempo*, vol. VII, núm. 86, época III, marzo, pp. 64-65.
- Curley, Dermot F. (2008). *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*. México: Aldus.
- Derrida, Jacques, Sussana Gad y Alexis Nouss (2006). “Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento”, en *Decir el acontecimiento ¿es posible?* (trad. Julián Santos Guerrero). Madrid: Arena Libros.
- Elizondo, Salvador (1988). “De la violencia”, *Cuaderno de escritura*. México: FCE.
- Elizondo, Salvador (2009). *Farabeuf*, séptima edición. México: FCE, ePUB, Libro electrónico

- Figueroa, Marie-Claire (2007). *Ecos, reflejos y rompecabezas. La mise en abyme en literatura*. Oaxaca: Almadía.
- Gutiérrez, Andrés (2013). *El tiempo en Farabeuf*. México: UNAM.
- Insúa, Mariela (2000). “Voces e imágenes en *Farabeuf o la crónica de un instante* de Salvador Elizondo”, *Revista Signos*, vol. 33, núm. 47.
- Ito, Gloria (2005). “Contemplación literaria de un cuerpo supliciado: *Farabeuf*”, *Revista Casa del Tiempo*, vol. VII, núm. 76, época III, mayo, pp. 2-6.
- Nancy, Jean-Luc (2003). *Corpus* (trad. de Patricio Bulnes). Madrid: Arena libros.
- Paz, Octavio (2015). “El signo y el garabato”, en *Farabeuf o la crónica de un instante*. Edición conmemorativa por el cincuenta aniversario de su primera edición. México: El Colegio Nacional.
- Pereira, Armando (2004). *Farabeuf: la escritura del fragmento*. México: Departamento académico de estudios generales, ITAM, pp. 117-122.
- Rojas, Gonzalo (2005). “La memoria y el suplicio fugado en *Farabeuf* de Salvador Elizondo”, *Cyber Humanitatis*, núm. 33, [<https://cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/5787/5655>], fecha de consulta: 2 de febrero de 2016.
- Rosental, Mark y Pavel Iudin (1965). “Acontecimiento”, en *Diccionario filosófico*. [<http://www.filosofia.org/urss/dfa1959.htm>], fecha de consulta: 17 de abril de 2016.
- Vázquez, Adolfo (2011). “La carne de la transgresión: Salvador Elizondo y la escritura salvífica”, en Daniel Orizaga Doguim (comp.). *Cámara nocturna. Ensayos sobre Salvador Elizondo*. México: Tierra adentro.
- Villagómez, Norma (2007). “*Farabeuf* o el cuerpo mirado”, *Literatura Mexicana*, vol. 18, núm. 2, México, FFYL-UNAM. [revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/573/571], fecha de consulta: 2 de febrero de 2016.

Recibido: 1º de abril de 2018
Aprobado: 31 de julio de 2018