

# Un instante en el infierno: memoria de la eternidad en *Farabeuf* de Salvador Elizondo

No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos

JORGE LUIS BORGES

Las palabras se fragmentan en escenas dispersas que poco a poco tejen un cuerpo como antítesis de la estabilidad, un cuerpo roto en infinidad de partes que se comprimen y se expanden como ondas en el agua torva, del centro hacia fuera, de afuera hacia el centro, en una posible coincidencia de múltiples posibilidades. Un juego de confrontación entre temas pensados siempre de manera aislada, ausentes unos de otros, y sin embargo, andan de la mano, respiran de su mutua esencia para complementarse; aparentemente antagónicos como la vida y la muerte, inicio y fin, polos opuestos que se precinden, pero Elizondo captura aquellas partículas difusas para fijarlas en el instante, rescatado a través de un recuerdo que busca perpetuidad en la memoria hasta hallar lo trascendente.

A partir de esta generalidad se puede establecer que la escritura de Elizondo, particularmente en *Farabeuf*, constituye un experimento para abandonar el canon y acariciar atisbos de lo continuo y lo mudable, pues no hay límites reales en ella, es decir, conforma una visión prismática que envuelve al observador en un desfile interminable de sensaciones, así alcanza un carácter vivencial, una experiencia latente en cada rincón de la narración.

Elizondo extrajo el pretexto de la fotografía de un libro de Georges Bataille donde se exponía la imagen de un suplicio chino. Este descubrimiento tuvo lugar durante un “viaje delirante” a dos ciudades estadounidenses. Utilizar la imagen como lucha contra el fluir temporal resultó ser un elemento innovador. La imagen en sí misma conforma un intento por perdurar, por congelar un instante único, irrepetible, fugaz, dentro de una inconsistencia memorística. Después de retratar lo inasible, viene la fragmentación de la conciencia ante un mundo ajeno y desconocido, tornado propio en la contemplación, como el reconocimiento sobre una situación cotidiana que, en las relaciones inconscientes establecidas por la mente, se vincula con un hecho distante. Al respecto afirma Salvador Elizondo:

Este acontecimiento fue mi conocimiento, a través de *Les larmes d'Eros* de Bataille, de una fotografía realizada a principios de este siglo [el XX] y que representaba la ejecución de un suplicio chino. Todos los elementos que figuraban en este documento desconcertante contribuían, por el peso abrumado de la emoción que contenían, a convertirlo en una especie de Zahir. El carácter inolvidable del rostro del supliciado, un ser andrógino que miraba extasiado el cielo mientras los verdugos se afanaban en descuartizarlo, revelaba algo así como la esencia mística de la tortura... el solo mirarla (la imagen) me iba dando la pauta casi automática para tramar en torno a su representación una historia, turbiamente concebida, sobre las relaciones amorosas de un hombre y una mujer [...] (Elizondo citado en Durán, 1973: 173).

La fotografía se vuelve el pretexto, el hilo conductor de la novela. Lo ignoto de la imagen constituye un juego de ubicación donde el contemplador adquiere cualidad de dios porque



puede dibujar los rostros desdibujados; poner nombres a quienes carecen de él; adivinar la situación y relacionarla con otras experiencias; así la mente inserta varias historias en la imagen, incluso el observador puede distorsionar su propia identidad y colocarse en el lugar de cualquier rostro desconocido en la fotografía; puede convertirse en el supliciado, en el verdugo o en cualquiera de los testigos que disfrutaban el sacrificio.

La imagen contemplada por un “observador” se convierte en el acceso a un instante perdido en el tiempo, pero rescatado a través de la imaginación; ahí toma forma a partir de un inconsciente oculto en el *deber ser* cotidiano, y esa sombra desplaza la apariencia “real” para dar oportunidad de manifestación a distintas identidades que conforman la caída infinita, iniciada en el instante.

Aquella contemplación desde la distancia, abonada con las perspectivas a través del espejo, permite al “observador” ocultarse para atisbar sin ser visto; esto lo convierte en un *voyeur*, aunque, en el caso de la imagen del

suplicio, la actitud pública alcanza un carácter erótico mediante la “representación” de la muerte. La vaguedad de la fotografía hace del “observador” un *voyeur* en el primer momento, pero el inconsciente lo impulsa a tomar el sitio del supliciado, ya que la experiencia contemplativa permite reubicar distintas asociaciones: la cama para el coito transformada en la cama para la incisión; el roce de la mano se torna la “caricia del bisturí”; los cuerpos desnudos frente al espejo se convierten en cadáveres sobre la plancha gélida; un reflejo de la mujer sin rostro –de espaldas a un hombre frente a la puerta– se transforma en una pintura indescifrable; el instante de la muerte volcado en el placer de un orgasmo. Todas las asociaciones abren la puerta a un universo sugerente, y precisamente esta maravilla deja un camino de indeterminaciones que suscitan la angustia, la fascinación ante lo extraño, para encender un mundo erótico, perverso, violento...

El erotismo es el placer sexual teñido de angustia por la proximidad o coincidencia de la muerte [...] el amor coincide con la muerte, éste es el lado sombrío, diabólico. Por otra, los aspectos sublimes del amor. Implica siempre un elemento de conciencia: nos estamos contemplando a nosotros mismos o necesitamos contemplar a otros para sentirnos sexualmente excitados [...] debido a que somos humanos, y a que vivimos dentro de la sombría perspectiva de la muerte, conocemos la violencia exasperada, la violencia desesperada del erotismo (Durán, 1973: 140-141).

Si bien Elizondo aseguró que la fotografía le hacía cavilar historias sobre relaciones entre un hombre y una mujer, la imagen recrea bien el erotismo junto al lenguaje del acto sexual; ahí la descripción fría, ecuánime, científica –teñida con destellos poéticos– ocasiona una recepción angustiante, vinculada a la desesperación del erotismo. Éste existe en lo imaginado como posibilidad, más que en la realización del acto, o bien, en aquello que proporciona la continuidad –como una transgresión a los límites de tiempo y cuerpo a través de la violencia–. Este aspecto “sombrio, diabólico” lo propicia la distancia de una conciencia diseminada en un *tromp-l’oeil* de las propias obsesiones para los personajes y el lector mismo.

A primera vista, el acto sexual, que engendra vida, se encuentra en el polo opuesto de la muerte.

Contradicción oscura y paradójica: el erotismo es a la vez juego y tragedia. [...] El erotismo religioso llevaba al éxtasis [...] El erotismo es una encrucijada. En efecto, alude al cuerpo humano, pero ese cuerpo no es una realidad autónoma, a su vez alude al mundo que lo rodea, incluso a las zonas lejanas o a las sagradas (Durán, 1973: 141- 143).

Lo erótico trasciende lo corpóreo, es por eso que el dolor en su máxima intensidad alcanza los linderos del éxtasis; el placer se percibe con la esencia, la mente y el espíritu abandonando al cuerpo en una eterna ensoñación. Si Morfeo y Tánatos hicieran el amor para concebir un hijo, ese hijo sería Eros. La muerte y el sueño danzan, se mezclan; de su conjugación emerge el erotismo, o bien, el momento supremo del goce: el orgasmo... instante donde el cuerpo muere y el espíritu accede a la ensoñación. Instante que en su fugacidad ambiciona lo eterno. Las páginas por donde avanzan la mujer y Farabeuf en sus distintas identidades pretenden rescatar ese instante del olvido, partiendo del espejo congelado que es la fotografía, aunque no por ello es estática, pues, al mismo tiempo, la suma de imágenes se convierte en una película infinita cuya perspectiva nunca será la misma.

Pero si lo erótico, si el goce, si el instante del orgasmo en el dolor van más allá de la materialización, entonces, ¿por qué la insistencia en la fragmentación del cuerpo? Esto es un engaño a la vista acostumbrada a buscar el centro de las cosas y por ello cree hallar sólo fragmentación cuando se trata de instantes diseminados que sólo muestran nuevas formas para leer el mundo. Es decir, la identidad se despliega en múltiples facetas a través del teatro de espejismos, además, se origina el constante miedo a desaparecer en las interminables vueltas del tiempo, en el polvo que cubre poco a poco la memoria. El cuerpo, concebido en algunos imaginarios como el cristiano, se conserva en

el otro mundo sólo para aquellos confinados al dolor del infierno, para castigar eternamente a los condenados, sin embargo, esta prolongación del dolor físico sólo es una necesidad de materializar el sentido de lo eterno y de mostrar la principal fuente del erotismo.

Esta visión infernal la otorga la fotografía: un cuerpo mutilado para llevarlo al extremo del dolor, a vivir la plenitud del instante capturado en el éxtasis místico; un “ahora” palpado en la intensidad; un torturado que puede ser cualquier rostro; un personaje ejerciendo el poder mientras el otro se somete; el sexo creador confrontando a la muerte desintegradora:

Si no fuera por esa puerta y por ese espejo que la contienen, su mirada todo lo invadiría con una sensación de amor extremo, con el paroxismo de un dolor que está colocado justo en el punto en que la tortura se vuelve un placer exquisito y en que la muerte no es sino una figuración precaria del orgasmo. [...] Somos la imagen fugaz e involuntaria que cruza la mente de los amantes cuando se encuentran, en el instante en que se gozan, en el momento en que mueren. [...] No alcanza la distancia que hay entre tú y yo para contener este grito diminuto de la muerte [...] (pp. 39, 83, 117).<sup>1</sup>

El coito y la muerte, el placer y el dolor son, así, un ritual que abarca el tiempo rescatado en el instante “–la desnudez y la muerte son la misma cosa–Sí, el mismo rito–” (p.120). Este ritual se encamina al mismo punto: el orgasmo, pero ¿cómo es que logran confundirse y mezclarse ante el espectador dos hechos: la unión de dos cuerpos a través de una penetración carnal y el cuerpo moribundo? Esto se logra gracias a las perspectivas que altera el espejo y sus múltiples reflejos que crean una ilusión.

El torturador necesita obrar sobre una base de privilegio: es un ser superior, todo debe serle permitido [...] los personajes

1 Para todas las citas textuales de la novela sólo anotaré el número de las páginas entre paréntesis.

[...] suelen gozar de un poder sin límites [...] El erotismo sádico moderno es la plena conciencia de sí mismo, la auto-aceptación por parte de quien lleva a cabo estos actos [...] El acto sexual significa poder y fertilidad. El acto de torturar o asesinar a una persona con quien podríamos llevar a cabo un acto sexual [...] se relaciona con el poder y la muerte [...] La sensualidad y la muerte, entre el sexo creador de vida y la desintegración de un cuerpo vivo (Durán, 1973: 145-146).

Se inaugura un juego de dominio y sumisión, así como una relación de empatía con aquel que se encuentra frente al observador convirtiéndolo en el observado. Ante esto resulta necesario considerar que uno de los personajes situado frente al otro es él mismo, pues este engaño de los espejos comienza un encantamiento, una esclavitud y succión por el hechizo del espejismo. El torturador es el torturado porque al mismo tiempo que se contempla en el suplicio se sacrifica a sí mismo, dentro del reflejo, con la mirada que distorsiona la configuración de su identidad.

Antes de acceder a otro mundo, de llegar al éxtasis espiritual que conduce a un camino de eternidad, de la salvación percibida en una apoteosis cifrada en la figura andrógina –mitad sagrada y mitad profana de la mujer-cristo–, antes de todo esto, es necesaria una experiencia de *katábasis*. En este sentido, el umbral entre el descenso y la sublimación es el sacrificio.

En ambos casos la obra está repleta de símbolos, tanto los relacionados con la vida como apuntando hacia la muerte [...] el agua, el mar [...] adquieren connotaciones siniestras [...] (la novela) Es un collage de escenas con fuertes características plásticas, visuales. Los símbolos, o son ambiguos –como el espejo– o apuntan hacia la muerte [...] Farabeuf avanza hacia un éxtasis pasando por un sacrificio [...] quiere conducirnos a una revelación, una iluminación [...] mediante la exaltación de los sentidos (Durán, 1973: 155).

El planteamiento del infierno viene desde una posibilidad del *yo*, es decir, no existe como lugar exterior; es, en este caso, una alegoría interna de los propios tormentos, de la experiencia de un mundo mostrado desde sus caras más siniestras, definido por los límites de la conciencia del individuo. Una vez más aparece el juego de lo sugerente,

pues, como bien afirma Elizondo, aquel infierno que suponemos reclama un esfuerzo mental para imaginarlo. De este modo, el “observador” que describe la imagen del supliciado intuye las posibilidades de un infierno desde su propia configuración; muestra la visión de éste ubicado en un cuerpo ajeno que en momentos es el cuerpo de la mujer, en otros es un hombre o es ambos, pero finalmente el “observador” que narra los hechos –oculto en todas las personalidades posibles– asume ese infierno fotografiado como medio para eternizarse en una acción repetida y demostrable a través de la carne.

El infierno, como el paraíso, están siempre modelados de la substancia de la que está hecha la hipótesis. Suponemos un infierno. Por eso todos nos hemos entretenido en imaginarlo [...] como un complemento necesario el infierno, inexplicablemente, excita más nuestras facultades intelectivas que nuestras sensaciones [...] La eternidad del infierno garantiza la eternidad de nuestro cuerpo en la medida en que presuponemos que nuestro cuerpo es necesario al ejercicio de la acción del infierno. Una acción que se ejerce o que habrá de ejercerse estrictamente dentro de los límites del cuerpo, durante toda la eternidad (Elizondo, 1992: 13-14).

Frecuentemente, la concepción del cuerpo es la noción del yo que individualiza a un ser del otro, principalmente en la tradición del infierno cristiano, sin embargo, el cuerpo en *Farabeuf* es la carne sumergida en el sufrimiento, donde convergen todas las identidades: “Es una mujer. Eres tú. Tú. Ese rostro contiene todos los rostros. Ese rostro es el mío” (p.126). Aquí el cuerpo no se vincula a una identidad diferenciada, pues cada uno de los espectros de la narración culminan en el orgasmo-muerte del supliciado. De este modo, se asume una corporeidad de la cual

carecían sus siluetas lánguidas, desdibujadas y absortas, es decir, se apropian de la identidad en la fotografía.

La mujer, a veces de negro, a veces de blanco, simboliza un equilibrio semejante a la significación del *yíng* y el *yang*, donde los polos opuestos se unifican para llegar a la perfección del ser: una mujer-muerte se mueve entre la penumbra vestida de negro, seguida por un perro que anuncia (según varias culturas) el paso al otro mundo; también aparece una mujer-vida, vestida de blanco y nombrada “enfermera”, que simboliza

el afán por el mundo terreno a través de procedimientos científicos; sin embargo, se mezcla el universo “racional” de Occidente (lo quirúrgico) con el universo oriental (el ideograma chino en la ventana anunciando la muerte). Ambas figuras femeninas aparentan aislarse en mundos diferentes, pero sólo son manifestaciones de la sombra, perteneciente a una sola identidad diseminada en los reflejos infinitos del espejo. Dicha identidad dispersa alcanza la unificación en el momento del sacrificio

de un ser que contiene la oposición de los sexos en el mismo cuerpo, la muerte ascendente a otro plano y la vida expirada en el cuerpo.

El descenso a los infiernos tiene dos significados conjuntos. Convoca, por una parte, la figura de la mujer [...] Por otra parte convoca la imagen del cantor lírico que desciende al averno en busca de un don que lo hará acceder a la divinidad mediante el sacrificio, para acceder a una



condición poética superior.[...] El descenso a los infiernos es, también, un privilegio inherente a los atributos mágicos alcanzables (Elizondo, 1992: 19-20).

El infierno ha sido encarnado en el cuerpo de una mujer para dejar de ser producto de la abstracción y esta mujer sacrificada –cuerpo donde se unen las identidades– se enfrenta consigo misma en el terror del infierno para resurgir en calidad de diosa, o bien, en cualidad de mujer-cristo. Todo esto se atribuye a un afán de eternidad corporal como demostración de la vida misma, para construir una continuidad del *yo* en el abismo de lo infinito por medio de las sensaciones terrenales, porque el infierno, ya no un lugar sino un individuo, es el testimonio de la eternidad. El infierno existe al ser pensado, y dentro de esa subjetividad el hombre –o personaje– se convierte en ese infierno.

Así como hay quien ha propuesto infiernos que consisten en la experiencia sensible, por toda la eternidad, de la descomposición de la carne, en la conciencia eterna de la nada y del no ser, del imposible, [...] Así como hay quienes han ido a buscar la visión del infierno en el más allá de la muerte, otros han ido a buscarla en su monomito, el sueño (Elizondo, 1992: 33-34).

Un eje de la narración se dirige a buscar ese infierno en la ensoñación del orgasmo, como bien dice Elizondo, en la imitación de la muerte –o “muerte chiquita”– cuando la mujer y el hombre (los personajes desdoblados de la novela) realizan el coito ligado a la penetración quirúrgica: “Y entonces me abandoné a su abrazo y le abrí mi cuerpo para que él penetrara en mí como el puñal penetra en la herida” (p. 50). Por su parte, el otro eje de la narración remite a un infierno de sensibilidad experimentada en el cuerpo prolongado hacia la eternidad, esto corresponde al sacrificio del supliciado.

El principio del sacrificio es la destrucción, pero aunque llegue a veces a destruir

enteramente, la destrucción que el sacrificio quiere operar no es el aniquilamiento. Es la cosa –sólo la cosa– lo que el sacrificio quiere destruir en la víctima (Bataille, 1981: 47).

Esta afirmación hecha por Bataille sobre el sacrificio embona perfectamente con la muerte del supliciado, pues la tortura desmesurada sólo pretende destruir los lazos de un objeto, arrebatarse al sujeto de un mundo material para sublimarlo en una consumación de la vida y la muerte, para llegar a la intimidad del origen. “La ejecución sacrificial resuelve por medio de una inversión la penosa antinomia de la vida y la muerte” (Bataille, 1981: 49).

¿Dónde acaba la vida y comienza la muerte? Este es uno de los tantos planteamientos que lanza Elizondo y sólo se resuelve a medias considerando que, si estamos frente a un sacrificio, el momento preciso de la muerte física será el umbral para abolir el tiempo y trascender a lo eterno, o bien, la vida y la muerte, más que invertirse, alcanzan un punto de comunión para sentir el vértigo del infinito capturado en un instante fotografiado y, por tanto, continuo en el tiempo. “La muerte no es nada en la inmanencia, pero por el hecho de que no es nada, nunca un ser está verdaderamente separado de ella” (Bataille, 1981: 49). A lo largo de la novela, la muerte se mezcla con distintas manifestaciones de la vida: muerte convivendo con el dolor y el sueño dan lugar al orgasmo; muerte con el descuartizamiento de un cuerpo es la victoria del tiempo sobre lo mortal; la ouija, las monedas, el *ying* y el *yang*, el ideograma en la ventana son una proyección hacia el futuro donde sólo se adivina una muerte certera.

De esta vida íntima, que había perdido el poder de alcanzarme plenamente, y que esencialmente yo afrontaba como una cosa, es la ausencia la que la devuelve plenamente a mi sensibilidad. La muerte revela a la vida en su plenitud y hace hundirse al orden real (Bataille, 1981: 50-51).

La vida era relegada a la cotidianidad sin ser descubierta, necesitaba un momento preciso de manifestación sensible y ese instante es el paso de la vida a la muerte donde el supliciado alcanza un fragmento de su ausencia para sentirla plenamente, sin embargo, se encuentra ante la imposibilidad de la duración, pues la ausencia de la vida manifiesta su existencia suprimiendo el pasado y el

futuro; así, sólo existe el presente perdido a cada segundo escurridizo hasta el abandono que, precisamente, restituye el valor del sacrificio.

El sentido profundo de la ejecución es salir de la monotonía otorgada por la definición “real” de las cosas donde el transcurrir del reloj se basa en un pensamiento dirigido siempre hacia el futuro, a largo plazo, en una proyección ubicada adelante, construyendo así, lo inalcanzable. De este modo, el abandono propiciado por el sacrificio obtiene su valor en el instante. Si el sacrificador es el individuo, esta identidad le corresponde al “observador” del suplicio y la figura andrógina del supliciado sería la “cosa”. Entonces, es el individuo quien manifiesta la angustia y el miedo ante la tortura, mientras que la “cosa” ha trascendido a un nivel de intimidad sagrada con el infinito. “La vida humana es aquí lo favorable y no la animalidad; es la resistencia opuesta a la inmanencia la que ordena su rebote, tan conmovedor en las lágrimas y tan fuerte en el inconfesable placer de la angustia” (Bataille, 1981: 56).

El tiempo sólo tiene una realidad, la del instante. En otras palabras, el tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada. No hay duda de que el tiempo podrá renacer, pero antes tendrá que morir [...] ya que el instante es soledad [...] Es la soledad más desnuda en su valor metafísico. Pero una soledad de orden más sentimental confirma el aislamiento trágico del instante: mediante una especie de violencia creadora, el tiempo limitado al instante nos aísla no sólo de los demás, sino también de nosotros mismos puesto que rompe con nuestro más caro pasado [...] El instante que se nos acaba de escapar es la misma muerte inmensa a la que pertenecen los mundos abolidos y los firmamentos extintos. Y, en las propias tinieblas del porvenir, lo ignoto mismo y temible contiene tanto el instante que se nos acerca como los mundos y los cielos que se desconocen todavía (Roupenel citado en Bachelard, 1999: 11–12).

El instante contiene el devenir de la novela, suprime cualquier tiempo que lo rodea y se convierte en una muerte plagada de resurrección infinita. El instante conforma la especificidad del tiempo. El instante lleva dentro de sí

algún detalle ignorado por la monotonía del observador; por eso la suma de detalles –y por tanto de instantes– conforma la amplitud temporal. Si se lograra contemplar su naturaleza o capturarlo a través de distintas formas, se distinguirían aquellos rasgos que hacen distinto un momento de otro y sólo entonces las imágenes borrosas de la memoria tendrían el pretexto ideal para perdurar, es decir, la vida se construye de instantes al igual que esta novela.

Fue justamente sobre esa pared del piso, podrida por el agua, junto a los flecos sucios de las cortinas de terciopelo desvaído, que una mosca –de seguro que recuerdas esto ¿no es así?– cayó muerta, después de revolotear insistentemente cerca de la ventana, después de golpear repetidas veces los cristales empañados [...] Un día, tal vez, recordaremos este momento por el zumbido de una mosca golpeando contra los cristales (pp. 19, 93).

El medio para retener el instante es fijar en la memoria una serie de detalles como los muebles de una casa y, sobre todo, el zumbido de una mosca que trasciende por la atención puesta en el sonido que provoca, así se va conformando una memoria perpetua. “La vida no se puede comprender en una contemplación pasiva [...] es una forma impuesta a la fila de instantes del tiempo, pero siempre encuentra su realidad primordial en un instante” (Bachelard, 1999: 20-21). Los elementos aparentemente aislados en realidad conforman el todo que condensa la vida y la define, resumida en el instante de la muerte-orgasmo. Se rompe el tiempo encadenado para construir en un instante todas las posibilidades, pues “todo lo que es incluso durable, es el don de un instante” (Bachelard, 1999: 93).

La eternidad no concibe ni el principio ni el fin del tiempo [...] pensar en el placer que se prolonga indefinidamente es más agradable que imaginar la muerte, con cuya existencia ese placer no podrá realizarse



[...] lo eterno, la aspiración a lo eterno, provienen de la idea de placer, de bienestar, de goce en la experiencia del hombre, que quisiera verla siempre persistir (Abad, 1954: 15-16).

Hablar de una continuidad del placer ilimitado rompe con lo que *es* el instante, pues el placer llega a un punto sublime gracias a su fugacidad –así como el orgasmo– entonces ese instante es inagotable. Además, en *Farabeuf* no hay una idea de la muerte como impedimento para realizar ese goce tan deseado; más bien, la muerte es el umbral de su consumación y el dolor la llave a la eternidad. Así, la novela no sólo rompe con la linealidad en cuanto a elementos estilísticos literarios, sino también replantea varias cuestiones del pensamiento sobre la configuración de la memoria y su duración en el tiempo.

La especificidad de lo trágico es considerar la existencia en su totalidad: la luz necesita la sombra, el bien no es posible si no otorgamos a su contrario el lugar que le corresponde [...] Lo que importa son las

situaciones donde los contrarios se mezclan. Las situaciones nunca son tajantes, no son totalmente blancas, negras, rosas sino que expresan en camafeo toda la paleta de los colores del arcoíris: cada una remite subrepticamente a la otra [...] En efecto, simboliza la unión entre profundidad y superficie, goce y desamparo, vida y muerte. En síntesis, la doble cara de las palabras, de la gente y de las cosas (Maffesoli, 2001: 118-119).

Esta cita de Maffesoli sirve para retomar el tema de la identidad, que matiza los aspectos más importantes de la novela. Pero antes resulta necesario partir del sentido que aparentemente la fragmenta: la sensación de infinito, las ondas, la espiral, el continuo eterno, se parecen a una pintura en cuanto a la colocación de los hechos. Así, es posible sugerir una lectura desde la perspectiva insinuada en *Pintando un retrato de Gala* de Salvador Dalí, donde el objeto del exterior es un “simple” espejo capaz de proponer otra visión del mundo.

La pintura sugiere ser observada desde la perspectiva de un reflejo, como si el espectador se ocultara detrás del marco de un enorme espejo de pared y ahí sucediera todo: justo frente a la posición de contemplador del cuadro se encuentra otro espejo totalmente visible. En este sentido, el espejo ya no es un objeto despojado de simbolismo, pues adquiere nuevas connotaciones en el *ser* de la pintura. En primer lugar, colocarlo frente a un espejo invisible conduce a un evidente engaño porque la imagen puede contener un reflejo del reflejo, aunque el suceso esté, aparentemente, en el centro, pero ¿cuál es el centro? Acaso es la imagen de Dalí pintando a Gala o el centro es un Dalí externo a la pintura que se pinta a sí mismo pintando a Gala o, tal vez, el centro es la pintura inacabada dentro de la pintura, lo cual sugiere que existe una visión delantera de la imagen, tal como lo muestra el espejo, o quizá la importancia radica en la



infinidad de posibilidades otorgadas en la confrontación de un espejo frente a otro, que puede reproducir una y otra vez variables de una imagen primigenia.

Además, los rostros desdibujados de Dalí y Gala insinúan una despersonalización como consecuencia de la infinita posibilidad de mundos propuestos en una imagen; por tanto, si coexisten varios mundos, hay varias realidades y múltiples identidades de los “personajes” en la pintura. Los cuerpos, la habitación, el fondo –mitad a la luz, mitad a la sombra– conspiran con ese universo inconstante y turbulento.

Si se trasladan las posiciones de la pintura a la novela la coincidencia es increíble, pues la mujer de espaldas al hombre y de frente al espejo adquiere la misma postura que la mujer despersonalizada en *Farabeuf*, y el hombre colocado de espaldas, al igual que la mujer, sólo se percibe en el reflejo, entonces la identidad queda en duda, pues sólo se vislumbra un reflejo a medias, toda vez que los verdaderos individuos se ocultan en el espejo. La multiplicidad de la imagen conduce a la infinitud de un mundo lleno de formas desdobladas.

Si las cosas tienen por vocación divina encontrar un sentido, una estructura donde fundar su sentido, sin duda tienen también por nostalgia diabólica perderse en las apariencias, en la seducción de su imagen, es decir, reunir lo que está separado en un solo efecto de muerte y de seducción (Baudrillard, 1990: 67).

La distancia entre la realidad y la imagen se pierde, la distorsión no existe, el espejo absorbe la identidad dando paso al desdoblamiento; ahí un hombre y una mujer pueden adquirir la “máscara” que mejor les plazca o, bien dicho, pueden desatar el deseo y el anhelo inconsciente para dejarlo fluir libremente gracias al *otro*, al reflejo. “¿Y si sólo fuéramos la imagen reflejada en un espejo? [...] No pensaste jamás que tú [...] que tú y yo no éramos más que el reflejo de esos seres turbios que amaban contemplar sus rostros en este espejo, que deseaban ser nosotros, su *reflejo*” (p.143).

Se está ante una mentira: no hablan los individuos sino sus sombras que luchan contra el *deber ser*, hablan los reflejos que han cobrado vida frente a la realidad. Los sueños, los recuerdos, los reflejos, conducen a reflexiones acerca de la representación *versus* la realidad. Así, la

novela expone una búsqueda constante resumida en la colocación de la identidad del supliciado, manifestada en una pregunta reiterada: “¿de quién es esa carne que habríamos amado infinitamente?” (p. 51). Pregunta que dispara el continuo eterno.

La mujer se contempla en el espejo sin saber quién es, antes de convertirse en la mujer-cristo dotada de identidad propia, esta absorción de su imagen, como plantea Baudrillard, se transforma en una relación incestuosa:

La relación difusa con la imagen difunta ¿es realmente necesaria para explorar el vértigo narcisista? Éste no necesita una refracción gemela –le basta con su propia argucia, que quizá es la de su propia muerte y la muerte es quizá siempre incestuosa– esto no hace más que sumarse a su encanto [...] ¿qué hay que concluir, sino que es la muerte la que nos acecha a través del incesto y de su tentación inmemorial, incluso en la relación incestuosa que mantenemos con nuestra propia imagen? (Baudrillard, 1990: 69).

Esta relación abre la “mitología de las máscaras”, donde la mujer puede ser la muerte, el sexo, la torturadora, el supliciado, e incluso la figura del doctor Farabeuf extraída de la historia para ficcionalizarla en su propio desdoblamiento. Este deseo se contrapone con la apariencia que se construye para el otro, es decir, el ser no *es* sino hasta alcanzar la materialización en la mente del *otro*: necesita conformar un recuerdo para no morir.

En la novela, el acceso a la casa marca el inicio de la diseminación: la mujer, mediante la llamada, inicia al hombre en un rito hacia la movilidad contenida en el instante por medio de los detalles.

Finalmente, la androginia del supliciado permite una bifurcación de sendas ambivalentes: un patriarcado que se rige por los cortes y una feminización que sugiere un retorno a la

unidad originaria. Esta conjunción da un sentido al universo a partir de la idea de los contrarios representada en el teatro instantáneo, donde “los espejos abisman la escena al infinito” (Sánchez, 2003: 153) y los espectadores también pueden hallar el reflejo de su rostro en el sacrificio que intenta rescatar la memoria de la eternidad...

El espectador contempla la novela como un todo colorido: impacta al primer golpe de la mirada, después es símbolo, pues aquel “todo” incomprensible se fragmenta en alegorías que caracterizan un mundo antiguo en el momento de abstracción éste se acerca al universo del espectador, así dialogan un mundo y otro, los símbolos se encuentran, se entretajan y nace el instante. Cuando *es*, el instante corre el riesgo de extraviarse en lo efímero, pero de esta fugacidad deviene lo perpetuo, lo trascendente, lo inmortal. LC

## BIBLIOGRAFÍA

- Abad Carretero, Luis (1954), *Una filosofía del instante*, México, FCE/COLMEX.
- Bachelard, Gaston (1999), *La intuición del instante*, México, FCE.
- Bataille, Georges (1981), *Teoría de la religión*, Madrid, Taurus.
- Baudrillard, Jean (1990), *De la seducción*, México, Cátedra.
- Durán, Manuel (1973), *Tríptico mexicano: Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo*, colección Sep Setentas. México, SEP.
- Elizondo, Salvador (1992), *Teoría del infierno y otros ensayos*, México, El Colegio Nacional.
- Elizondo, Salvador (2006), *Farabeuf*, México, FCE.
- Maffesoli, Michel (2001), *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*, Buenos Aires, Paidós.
- Marías, Julián (1971), *Tres visiones de la vida humana*, España, Salvat.
- Sánchez Rolón, Elba Margarita (2003), “El teatro de los espejos en *Farabeuf* de Salvador Elizondo”, *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, BUAP, núm. 27, enero-julio.