

MELANCOLÍA NEOBARROCA SOBRE FARABEUF DE SALVADOR ELIZONDO

SERGIO ROJAS

“Es curioso comprobar cómo el afán de retener un recuerdo es más potente y más sensible que el nitrato de plata extendido cuidadosamente sobre una placa de vidrio y expuesto durante una fracción de segundo a la luz que penetra a través de una combinación más o menos complicada de prismas.”¹

En el año 1514, Durero realiza la que es considerada como una sus estampas maestras, el grabado sobre metal titulado Melancolía I. En éste se representa la imagen de una mujer sentada, con la cabeza reclinada sobre su puño izquierdo cerrado, en la otra mano, que descansa sobre su regazo, sostiene algunos instrumentos de geometría. Junto a ella observamos un niño, un perro que duerme y una serie de instrumentos geométricos y matemáticos, también herramientas de trabajo manual. Sobre la cabeza de la mujer, cuelga de la pared un reloj de arena. Esta imagen puede interpretarse como una reflexión visual acerca del arte y también del cambio de época que caracteriza al Renacimiento. Podría decirse que la actitud meditabunda de la mujer, perdida en la lejanía, expresa la tristeza de la con-

¹ Salvador Elizondo: *Farabeuf*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, quinta edición, p. 25.

ciencia moderna. Parece sumida en la condición de una lejanía a la que contribuyen decisivamente los recursos representacionales de los que ahora dispone. En este sentido, el grabado de Durero es una reflexión tanto acerca de la subjetividad moderna emergente como sobre la autonomía de la representación en el arte.

La novela de Salvador Elizondo se desencadena a partir del siguiente hecho (el que será evocado reiteradamente durante toda la narración): una pareja de enamorados, después de correr por la playa en un lujoso balneario, vuelve a su habitación y encuentra sobre una mesa un sobre del que extraen una antigua y borrosa fotografía en la que se ha registrado el momento en que un criminal es sometido al Leng Tch'e. Se trata de un antiguo suplicio chino en el que el condenado a muerte, atado a una estaca y expuesto al público, debe ser cortado en cien pedazos. Los personajes asumen la tesis de que la fotografía ha registrado el instante mismo en que el supliciado muere, de aquí el subtítulo de la novela (*Crónica de un instante*, curiosamente eliminado en ediciones recientes). Ahora bien, la novela especula con la idea de que es en el instante de la muerte cuando un individuo sabe realmente quién es. Debido a esto, el proceso de muerte habría de ser lento, como si se tratara de un ceremonial de iniciación en un misterio.

La compleja estructura narrativa de la novela, cuya linealidad en dirección hacia un desenlace (que de hecho lo tiene) es permanentemente alterada por una memoria difícil de determinar, aquella estructura, decimos, “comunica” al lector las reflexiones de los dos personajes principales —la pareja de amantes— con respecto a lo que podríamos señalar como un “doble instante”: el supuesto instante de muerte en la fotografía y el instante en el que contemplaron al supliciado y les fue en cierto sentido “anun-

ciado” un misterio fundamental cuya revelación los obsesiona. Los personajes han quedado prisioneros en ese instante de contemplación que es, a la vez, el instante de un misterio insondable: “(...) mi memoria sólo abarca ese momento en que tú me mostraste por primera vez las fotos del hombre.”²

Lo primero que ha de ocuparnos es determinar qué es lo que ven en la fotografía, o mejor dicho, qué es lo que se alcanza a ver, pues en cierto modo es a partir de esa imagen que lo fundamental se escapa, mas no más allá de la fotografía, sino en la fotografía misma: “(...) una imagen imprecisa en la que se representaba, borrosamente, un hecho incomprendible, o tal vez terriblemente claro.”³ Esta es, pues, una imagen a la vez que una cifra. Vemos en ella el desenlace de un movimiento irreversible hacia la muerte, pero el supuesto instante en el que el supliciado experimenta la fatalidad misma del desenlace es un momento de éxtasis. Este es el problema que quisiéramos desarrollar, a saber, ¿qué clase de experiencia es esa que tiene el espectador al contemplar a un individuo extático? “[Has deseado el olvido de ese momento pasado que no te pertenece más que en el delirio], en la angustia que te invade cuando miras esa fotografía, como lo haces todas las tardes hasta que sientes que tu pulso se apresura y tu respiración se vuelve jadeante. Aspiras a un éxtasis semejante y quisieras verte desnuda, atada a una estaca. Quisieras sentir el filo de esas cuchillas, la punta de esas afiladísimas astillas de bambú, penetrando lentamente tu carne. Quisieras sentir en tus muslos el deslizamiento tibio de esos riachuelos de sangre, ¿verdad?...”⁴ En la contemplación se produce una relación con ese acontecimiento que

² *Ibíd.*, p. 43.

³ *Ibíd.*, p. 16.

⁴ *Ibíd.*, p. 35.

se le escapa, porque sólo la escena es visible, la ceremonia, el ritual, el espectáculo, pero no lo que en verdad está aconteciendo, en esa interioridad arrastrada hacia la sensibilidad por un dolor inimaginable. Lo que no se alcanza a “percibir” en la fotografía es precisamente lo que no se alcanza a experimentar interiormente, pero, en cierto sentido, el acontecimiento, el instante, no es sino aquella intensidad absoluta (en la inminencia de un desenlace fatal) que escapa a las posibilidades de la conciencia porque significaría la aniquilación de ésta. La conciencia fantasea entonces con su propia catástrofe: ser capaz de asistir a su propia disolución. Bataille refiere una singular experiencia personal a propósito de aquella fotografía: “Al joven y seductor chino del que he hablado, entregado a manos del verdugo, yo le amaba con un amor en el que el instinto sádico no tenía parte: él me comunicaba su dolor o, más bien, el exceso de su dolor, y eso era justamente lo que yo buscaba, no para gozar con ello, sino para arruinar en mí lo que se opone a la ruina.”⁵

El acontecimiento cifrado en la imagen del supliciado es un acontecimiento salvador, que arranca a la existencia del plano banal, superficial y anodino de lo cotidiano, en la que no hay lugar para lo excepcional: “¿Qué es lo que te ha hecho volcar el destino de tu vida anodina —tu vida de mujer— hacia ese cauce en el que el conocimiento es una cifra, un signo trazado indiferentemente pero cuyo significado encierra la clave de tu entrega, la definición absoluta de tu muerte?”⁶ Pero la paradoja que recorre todo el texto consiste en que, en sentido estricto, no se trata del acontecimiento en sí mismo, sino de su espectáculo, todo el ejercicio subjetivo recae en la contemplación del suplicio: “Tie-

⁵ George Bataille: *La experiencia interior*, Taurus, Madrid, 1972, p. 144.

⁶ *Farabeuf*, p. 159.

nes que embriagarte de vacío: estás ante un hecho extremo. Tu cuerpo se queda sólo en medio de esta muchedumbre que viene a presenciar el fin de un hombre y sólo tú participas del rito, de la purificación que el testimonio de su sangre realizará en tu mente. (...) Aprende; la contemplación del suplicio es una disciplina y una enseñanza.”⁷ La “purificación” es algo que sólo ocurrirá en la mente del espectador, pero tal ejercicio implica un hecho terrible, un hecho excesivo que la fotografía sólo puede sugerir pero nunca presentar, porque es de suyo impresentable, lo excesivo es lo que en la misma representación la trasciende. La disciplina del que contempla apunta precisamente a franquear los límites de la representación.

Lo terrible no es sólo un hecho de sangre, sino ante todo una ceremonia, un ritual, una forma de proceder. Existe, pues, un contraste entre la disciplina en el proceder de los verdugos y el cuerpo del supliciado como un exceso de sangre en torno al cual se organiza la escena. El público, que da un marco en cierto modo festivo a la escena, es también un elemento fundamental que se debe considerar. Podemos conjeturar una relación entre el rigor y el cuerpo sangrante en función del espectáculo. Como señala Duvignaud: “Pocas civilizaciones han mostrado, al grado que la nuestra, esa fascinación por el sufrimiento inflingido, por el espectáculo del individuo ajusticiado en público (...), [en] la soledad ‘bajo la mirada de Dios’. Es también el aislamiento bajo la mirada de una multitud.”⁸ Es posible pen-

⁷ *Ibíd.*, p. 130-131.

⁸ Jean Duvignaud: *El sacrificio inútil*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, p. 171. “Fíjate en las diferentes actitudes de los espectadores. Es un hecho curioso que en toda esta escena sólo el supliciado mira hacia arriba, todos los demás, los verdugos y los curiosos miran hacia abajo”, Farabeuf, p. 142.

sar que el rigor del suplicio, la disciplina de los verdugos, produce un efecto de despersonalización en éstos, lo cual los hace parte de los anónimos y artificiosos mecanismos de la tortura. “La estaca ya está fija en el suelo desde antes. Quizá la han puesto allí desde el día anterior. Los mecanismos materiales de la justicia son, pudiéramos decir, imperceptibles. ¿Quién construye los cadalsos? ¿Quién temple la hoja de esas cuchillas? ¿Quién cuida que el mecanismo de la guillotina funcione con toda perfección? ¿Quién aceita los goznes del garrote? La identidad de los verdugos es inasible como el mérito de sus funciones. Es difícil relatar estas cosas porque son cosas que pasan sin que nos demos cuenta cabal de cómo pasan.”⁹ Al no existir ninguna relación de interés por parte de los verdugos, la escena se abre totalmente, es decir, se escenifica transformándose casi por entero en un espectáculo. En esta dirección del análisis, el acontecimiento consiste en dar a ver. Entonces no se trata sólo del espectáculo del sufrimiento, sino —como dice Duvignaud— del sufrimiento inflingido, en el que el desinterés opera haciendo del verdugo un dispositivo en la producción de un espectáculo dedicado hacia un fuera de escena: el público. Dado el protagonismo que adquiere de esta manera el público en la ceremonia, el acontecimiento parece estetizarse por completo, al punto de alcanzar un grado importante de irrealidad; sin embargo, esto no reduce la expectativa del acontecimiento, en que el espectador asiste a algo irreversible.

Consideramos que el sentido de lo irreversible es una clave para acceder a lo que habría de fascinante en lo terrible del acontecimiento. En efecto, el sacrificio es una interrupción en el tiempo lineal del trabajo, gobernado por las relaciones de intercambio, de interés, consumo y prove-

⁹ *Farabeuf*, p. 137.

cho. Tal interrupción consiste no sólo en que corresponde a la dimensión del espectáculo, sino también en que —y esto es aquí fundamental— acontece, en verdad, algo irreversible, pues en la ceremonia una fatalidad se ha puesto en curso, una fatalidad que habrá de consumarse en el cuerpo del supliciado. Lo que ocurrirá, incluso como espectáculo, no puede ser recuperado en el tiempo cotidiano, precisamente porque ha acontecido algo que se sustrae al mero espectáculo, pero se sustrae en el espectáculo mismo. He aquí la importancia del instante como temporalidad “originaria” inasible, inmanente, cerrada a la banalidad de lo cotidiano. La novela de Elizondo está cruzada de principio a fin por la obsesión que produce el instante inaprensible, ese tiempo en el que las cosas verdaderamente ocurren y que escapa incluso a la mirada atenta: “Es posible que el supliciado no se dé cuenta cabal de lo que está sucediendo. Así pasan las cosas. Uno mira de frente y sin embargo, cuando súbitamente brotan los goterones de sangre de la herida, no sabríamos decir en qué momento se produjo el tajo. Las cosas pasaban así.”¹⁰ El acontecimiento se sustrae, ante todo, para el que mira, por lo tanto el sacrificio ofrece al espectador el instante del acontecimiento, pero se le ofrece precisamente como lo que se le escapa. He aquí el lugar del aparato fotográfico: “(...) para fotografiar a un moribundo es preciso que el obturador del aparato fotográfico accione precisamente en el único instante en el que el hombre es un moribundo, es decir, en el instante mismo en que el hombre muere.”¹¹ Pero la fotografía es sólo el documento visual que acredita que la “ceremonia” tuvo lugar, el instante en ella se sustrae, por eso que se destina ahora a una contemplación infinita, todas las tardes.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 138.

¹¹ *Ibíd.*, p. 26.

Es precisamente el instante de la muerte lo que escapa al tiempo lineal del trabajo cotidiano, y esta reserva es lo que en la novela se dispone como un saber: saber del instante con respecto a la muerte, saber de la muerte con respecto al instante. Y si se propone como un enigma, como una cifra y, por lo tanto, como un saber posible, ello se debe a que una vez se manifestó, en el destello del instante. Por eso la muerte escapa al tiempo lineal de lo cotidiano y escapa también a la articulación narrativa de la novela. Esta se constituye y se desarrolla precisamente en relación con eso que se le escapa en cada momento, pero no se trata —hemos de insistir en ello— de una decisión narrativa, sino de una imposibilidad constitutiva de la ficción. En efecto, si en la narración se trata de dotar de necesidad a la existencia anodina, si el asunto del “contar historias” es poner en curso una fatalidad que más allá de las voluntades conscientes exprese la gravedad de un orden de cosas sobrehumano, entonces todo se juega en ese fuera de la ficción al que ésta no cesa de remitirnos. Ese fuera es el instante, la muerte, el acontecimiento. Pero el acontecimiento al que los personajes tratan de volver es el de aquel instante en el que algo fundamental, algo que acaso podría ser salvador, les fue revelado o anunciado al contemplar la fotografía del suplicio chino. “Cuando abriste el sobre [dice ella] y me mostraste aquel rostro inesperado y extático, había caído la noche. Era como si esa mirada llevara consigo la noche a todas partes. (...) Tus palabras entrecortadas eran como gritos arrancados en un suplicio milenar y ritual, y tu mirada, entonces, era igual a la de aquel hombre de la fotografía.”¹² Y ya en ese mismo instante la memoria opera como elemento esencial de la experiencia: “Mira... —dijiste mostrándome aquella imagen terrible—. Mira —decías po-

¹² *Ibíd.*, p. 43.

niéndola ante mis ojos y yo trataba de recordarla y de olvidarla al mismo tiempo.”¹³ Ella recuerda que en ese instante quería olvidar y recordar al mismo tiempo. Y en cierto sentido eso es todo lo que podría decirse de ese momento, porque lo terrible, lo excesivo del acontecimiento de la fotografía hace que éste no pueda ser simplemente recordado, sino más bien evocado en el momento de una experiencia.

“—Sí, hay algo que su memoria persiste en mantener en el olvido— todas esas cosas que están hechas de olvido: esa mosca que golpeaba contra el cristal tratando de huir. Pero eso lo ha olvidado porque él le había dicho: ‘Un día, tal vez, recordaremos este momento por el zumbido de una mosca golpeando contra los cristales.’ Y ella hubiera querido olvidar ese momento porque era un momento colmado con la presencia terrible de un hombre supliciado, surcado de gruesas estrías de sangre, atado a una estaca ante la mirada de sus verdugos, de los espectadores indiferentes que trataban de retener esa imagen terrible dentro de un meollo de sensualidad; una imagen para ser evocada en el momento del orgasmo.”¹⁴ Las cosas “hechas de olvido” son las pequeñas contingencias que acontecen fuera de toda necesidad, caídas de todo relato, como la mosca que trataba de huir golpeando el cristal cuando en aquella habitación miraban al supliciado por primera vez. En este sentido se diría que casi no acontecen. Pero he aquí que el zumbido de aquella mosca es lo que permite a la memoria del melancólico retener un momento terrible que hubiese querido olvidar, y tal vez de hecho lo ha olvidado. Es esencial a la melancolía la disposición de lo banal en torno a una ausencia que proyecta trascendencia sobre las cosas al tiempo

¹³ *Ibíd.*, p. 52.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 105.

que las hace estallar en sus singularidades, dispersas en un universo caído en una temporalidad lineal que espera eternamente una solución. En este sentido, la melancolía es constitutiva de lo que podría denominarse como subjetividad moderna, especialmente barroca.

La imagen del Leng Tch'e no puede ser simplemente retenida, sino para hacer algo con ella: evocarla en el momento del orgasmo como instante de muerte, porque creen ver en el rostro del moribundo la expresión de un orgasmo interminable.¹⁵ La fotografía da demasiado a ver y debido a esto llega, paradójicamente, a operar como un signo que hay que descifrar. Hay algo perdido en ese exceso que corresponde al *horror vacui* producido por la saturación ahogante de la imagen barroca.¹⁶ El orgasmo y en general la vida erótica de los personajes quedará para siempre remitida a ese terrible momento en el que les fue revelado algo que han olvidado. El orgasmo se transforma en una promesa de plenitud, en la inminencia de una total ani-

¹⁵ “Era preciso entonces, saber quién era él, ese ser prodigioso que se debatía sonriente en medio de su propio aniquilamiento como en un océano de goce, como en un orgasmo interminable”, *Ibíd.*, p. 117.

¹⁶ Como ha señalado Severo Sarduy a propósito del efecto erótico del objeto perdido en la imagen barroca: “En el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiesta en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje –el de los elementos reproductores en este caso- sino su desperdicio en función del placer. Como la retórica barroca, el erotismo se presenta como la ruptura total del nivel denotativo, directo y natural del lenguaje –somático-, como la perversión que implica toda metáfora, toda figura”, “El barroco y el neobarroco” en *América Latina en su literatura* (pp. 167-184), coordinación e introducción de César Fernández Moreno, Siglo XXI, 16 edición, 1998, p. 182.

quilación que aún no se cumple, que en cierto modo no puede cumplirse porque exige la muerte, pero no la muerte en sí misma, sino como el desenlace fatal que se impone en el instante del orgasmo: “[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.”¹⁷ No se trata de que efectivamente aquella fotografía sea evocada en las circunstancias señaladas, sino de que ella hace pensar en el momento del orgasmo, como el momento en el que esa imagen deberá ser evocada. La ceremonia del suplicio chino hace pensar en el orgasmo precisamente como una ceremonia, como algo que ha de ser preparado con mucha antelación como se prepara algo que sólo va a acontecer una vez. En efecto, el lector comienza a descubrir en el curso de la lectura que el asunto de la novela es tanto la recurrente evocación de la fotografía del Leng Tch’e como la cuidadosa planificación de una sanguinaria ceremonia que habrá de tener lugar hacia el final de la novela. Con respecto a este punto puede resultar esclarecedor considerar la importancia que tiene en la novela la primera vez en que la fotografía se ofrece a la mirada de los amantes.

El instante en el que se contempla la fotografía por primera vez es el momento de una curiosa revelación pues consiste en la experiencia de un misterio: “(...) fija [la memoria] en la imagen del suplicio voluptuoso que inunda el mundo como un misterio exquisito y terrible. ¿Recuerdas?”¹⁸ La escena del suplicio opera a lo largo de toda la novela como un signo que hay que descifrar, considerando incluso la disposición espacial de los verdugos y de los es-

¹⁷ *Farabeuf*, p. 41.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 40.

pectadores.¹⁹ Sin embargo, lo esencial de este enigma consiste en el hecho de que fue revelado una vez, en un instante cuyo asunto fue olvidado. En esto consiste la relación que el misterio tiene con la terrible intensidad de una experiencia, una experiencia que sólo tuvo lugar una vez primera, una única vez a la que se intenta volver, un instante que divide la vida de los amantes entre un antes y un después.²⁰ Sin embargo, en cierto sentido la obsesión por recuperar ese instante (que es también la obsesión por los signos) es al mismo tiempo la obsesión por una pérdida, la infinita seducción que ejerce sobre los amantes el instante de una reserva absoluta, pues lo verdaderamente seductor es el misterio, y con ello también la expectativa de la salvación. Que la salvación sea un asunto de saber leer, de saber descifrar, ésta es la cuestión. [La tabla ouija tiene dos palabras en sus extremos: SI en derecho y NO en el izquierdo] “¿No alude este hecho a la dualidad antagónica del mundo que expresan las líneas continuas y las líneas rotas, los yang y los yin que se combinan de sesenta y cuatro modos diferentes para darnos el significado de un instante? (...) tú tienes que hacer un esfuerzo y recordar ese momento en el que cabe, por así decirlo, el significado de toda tu vida.”²¹ Ese significado se sustrae permanentemente a la conciencia, porque no puede tener lugar en el tiempo narrativo, es

¹⁹ “En esta imagen yace oculta la clave que nos libra de la condena eterna. Es preciso estudiar ese diagrama, ese dodecaedro cuyas cúspides son las manos y las axilas de todos los hombres que se afanan en torno al condenado”, *Ibíd.*, p. 143.

²⁰ “¿Por qué?”, dijiste sin pensar que esa pregunta revelaba el misterio de nuestra existencia, dominada ya para siempre por la imagen de un criminal supliciado, cuya carne sangrienta y desgarrada era para nosotros el símbolo de una profanación exquisita”, *Ibíd.*, p. 107.

²¹ *Ibíd.*, p. 10.

decir, se sustrae a la forma inmediatamente disponible para acogerlo, que es la de la historia. Pero, a la vez, como ya lo hemos sugerido, sólo con respecto a una narración posible podría tener lugar, precisamente como lo que se le sustrae permanentemente, en el sentido de que a la historia se le sustrae el inicio y el final, pero también en el sentido de que el final no podría ser sino la repetición del comienzo, la puesta en escena nuevamente de aquella sangrienta ceremonia. La matriz cristiana de esta historia no puede ser más explícita.²² Con la noción de ekfrasis Alberto Moreiras se ha referido a la sustracción del sentido en la literatura por la operación alegórica. Analizando precisamente la novela de Elizondo, Moreiras habla de una escritura sádica, que consiste en que un signo en el plano de la representación deviene jeroglífico al abundar en éste lo terrible: “ekfrasis traduce una literatura sin objeto, una literatura donde el objeto se ha retirado para dar paso a la alegoría infinita.”²³

Los personajes de la novela de Elizondo sospechan su naturaleza ficcional, sospechan, pues, que acaso sean precisamente eso, personajes de una novela. Esto implica la

²² La repetición del sacrificio, como puesta en escena, tendría que ser interpretado en este caso como profanación pagana del misterio cristiano, pues finalmente lo verdaderamente decisivo no sería aquí el saber que redime (en virtud del cual la conciencia individual alcanza su mayor exigencia y plenitud), sino la reedición de un acontecimiento.

²³ Alberto Moreiras: *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina*, Lom ediciones /Universidad Arcis, Santiago de Chile, 1999, p. 324. “El sentido opaco del jeroglífico es el sentido que la ekfrasis a la vez difiere y revela. El lugar de esa opacidad, de esa carencia sustantivada de objeto, es el lugar del signo terrible: el lugar donde signo y referente se encuentran como mutua destrucción”, Loc. cit.

sospecha de que en verdad nada de esto ocurre, pero también la sospecha de que no somos los que creemos ser, o mejor dicho, que sólo creemos ser lo que somos, que somos sólo seres que creemos.²⁴ La melancolía barroca es, pues, la melancolía del individuo (cuya conciencia soberana con respecto a los decorados, las escenografías, los libretos y a la teatralización del mundo en general, lo constituye a la vez que lo exilia), melancólica lucidez del personaje. “Este individuo —escribe Elizondo— vive presa de una fantasía morbosa consistente en concebirse a sí mismo y al mundo como un hecho narrado.”²⁵ La subjetividad moderna es portadora de la contradicción: “[Un hecho que no debe ser dejado de lado al hacer cualquier apreciación sobre la existencia propia o ajena:] me refiero al hecho posible, aunque desgraciadamente improbable, de que nosotros no seamos propiamente nosotros o que seamos cualquier otro género de figuración o solipsismo —¿es así como hay que

²⁴ Si sólo somos los personajes de una novela, entonces tal vez sólo seamos los lectores de una novela (como ocurre al ingenioso caballero de Cervantes), que han olvidado que los acontecimientos a los que asisten y que padecen están siendo leídos por ellos. Los lectores experimentan a través de otro, para salvarse, para redimir su anodina existencia, pero esta “salvación” de segunda los sumerge en la melancolía, porque son historias que hablan más bien de una pérdida irrecuperable antes que de una plenitud porvenir. La propia identidad es una especie de disfraz que cubre aquello que sólo se restituirá con la muerte: “(...) si te hubieras asomado a su superficie manchada hubieras visto aparecer, de tras de tu mirada, una calavera radiante y espléndida”, Farabeuf, p. 46.

²⁵ S. Elizondo: *El Hipogeo Secreto*, Fondo de Cultura Económica, México, 3 edición, 2000, p. 56. En esta novela Elizondo lleva al límite la puesta en obra de la lucidez en la literatura con respecto a sus propios recursos de construcción narrativa. En esta reflexión, el personaje resulta ser un medio del escritor para conducir(se) hacia un hecho extremo.

llamar a estas conjeturas acerca de la propiedad de nuestro ser?— como que, por ejemplo, seamos la imagen en un espejo, o que seamos los personaje de una novela o de un relato, o, ¿por qué no?, que estemos muertos.”²⁶ Esta peculiar conciencia de la apariencia es característica del barroco. En el primer barroco esta conciencia hace de la apariencia un texto visual que debe ser interpretado, por lo que ésta no pierde simplemente sustancia, sino que opera, por ejemplo, como una cifra, por ejemplo como alegría. En el segundo barroco (el denominado neobarroco), por el contrario, la lucidez tiene un efecto disolvente de toda sustancia, la apariencia ya no opera como lugar de manifestación de una realidad más fundamental, una realidad trascendente, sino que es precisamente la trascendencia la que tiende a ser anulada en un mundo inmanente y sin magia, la apariencia deviene en sentido estricto espectáculo.²⁷ El comportamiento de los personajes se debe a un libreto.²⁸ De pronto los personajes son conscientes de protagonizar una novela, de estar atrapados en un tiempo narrativo y entonces no pueden dejar de sospechar que alguien se ha propuesto algo con ellos: “¿Cómo era posible todo esto si

²⁶ *Farabeuf*, p. 61. Es decir, tal vez los personajes sean recurso para hacer pasar el tiempo cuando nada pasa: “¡habremos de admitir la posibilidad de ser un personaje en el relato tramado por unos vagabundos en torno a una fogata!”, *El Hipogeo Secreto*, p. 105-106.

²⁷ Escribe Sarduy: “el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia”, op. cit., p. 183.

²⁸ Revisar la relación entre *El gran teatro del mundo* de Calderón y el *Gran teatro de fin de siglo* de Homero Aridjis.

nunca habíamos salido de aquel cuarto y aquel cuarto pertenecía a una casa y esa casa estaba situada en una calle, conocida y precisable, de una ciudad de tierra adentro? (...) ¿somos la materialización del deseo de alguien que nos ha convocado, de alguien que nos ha construido con sus recuerdos, con sombras que nada significan?”²⁹ La contemplación de la fotografía del Leng Tch’e provoca la expectativa de una salida, pero no se trata sólo de la salida desde una escenografía, sino de una salida desde el personaje que ellos mismos son en la novela. Por lo tanto, quien desea la salida no es el personaje, sino un otro que habita en éste. ¿Quién es ese otro? “No en vano había yo contemplado durante tantas horas aquella fotografía borrosa cuya visión había despertado en mí a otro ser desconocido —tal vez presentido— (...).”³⁰ ¿Acaso la contemplación de la fotografía no está animada también por la búsqueda de un hecho extremo? Pero se trata de una búsqueda cuyo recurso es de alguna manera la representación. Es inevitable la comparación con los ejercicios espirituales de San Ignacio.³¹ “Sólo se alcanza el punto dramatizando”, escribe Bataille

²⁹ *Farabeuf*, p. 119. “Podrías ser, por ejemplo, los personajes de un relato literario del género fantástico que de pronto ha cobrado vida autónoma”, *Ibíd.* pp. 91-92. ¿Qué sería la autonomía en este caso sino la reflexividad que posibilita la distancia con respecto a la máscara que constituye al personaje? La autonomía neobarroca se realiza en la pregunta: ¿quién es el del espejo?, el despertar el otro en el personaje.

³⁰ *Ibíd.*, p. 29.

³¹ “[Meditación interior con la disposición absoluta de los sentidos a su servicio] El primer preludio consiste en componer el lugar y ver con los ojos de la imaginación la longitud, amplitud y profundidad del infierno... El primer punto es contemplar con la imaginación las vastas llamas del Infierno, y las almas cautivas en sus cuerpos ardientes; el segundo, oír los lamentos, las voces, los gritos y blasfemias procedentes de allí; el tercero, oler el humo, el

comentando precisamente los Ejercicios. La relación con una interioridad desnuda exige la experiencia, pero aquí “el objeto de la experiencia es, en primer lugar, la proyección de una pérdida de sí dramática.”³² Búsqueda dramática de una experiencia no discursiva, habiendo discursivamente dispuesto a la interioridad para el éxtasis.

Es esta conciencia afectada de lucidez (una lucidez que torna anodino el devenir de una existencia cuya gravedad está “fuera” de ella) la que exige y busca una salida, hacia el acontecimiento. Esta salida es su propia aniquilación, pero para que ésta pueda ser experimentada ha de ser puesta en obra en otro, ha de ser, pues, una falsa salida, una ilusión, intensa pero ilusión al fin. Es posible en este punto conjeturar que Elizondo pone en escena la expectativa que anima al lector de ficciones en general. Es decir, en cierto modo el personaje busca desde la narración precisamente lo que el lector melancólico busca en ella desde su existencia extraliteraria: ser conducido hacia un hecho extremo. La salida es

sulfuro y las heces en descomposición; el cuarto, probar el sabor de estas cosas, las más amargas: las lágrimas, el rencor, el remordimiento de la conciencia; el quinto, tocar de algún modo el fuego en el que las almas se queman; y así, mientras hablamos con Cristo, esas almas acudirán a nuestra memoria, así como sus terribles castigos, sus oprobiosos pecados”, San Ignacio de Loyola, *Exercitia spiritualia 1: Hebdomada quintum exercitium*, citado por David Freedberg en *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 205.

³² G. Bataille: *La experiencia interior*, p. 140-141. “De todas formas, no podemos proyectar el punto-objeto más que por el drama. He recurrido a imágenes conmovedoras. Particularmente me fijaba en la imagen fotográfica —o, a veces, el recuerdo que tengo de ella— de un chino que debió ser ajusticiado viviendo yo. (...) Al final, el paciente, con el pecho desollado, se retorció, con los brazos de punta en la cabeza, espantoso, horrible, rayado de sangre, hermoso como una avispa”, *Ibíd.*, p. 143.

el lector, ese otro que es el lector cuando despierta de la fábula por la lucidez de los personajes que le recuerdan que sólo asiste a un espectáculo.

No debemos desatender el hecho de que la novela, mejor dicho el libro, se inicia con una fotografía terrible del suplicio chino. La fotografía opera, pues, en el inicio como una pregunta que habrá de ser desarrollada y respondida por la novela de Elizondo. Pero ¿cuál es la pregunta? Si se trata de un acontecimiento que excede cualquier respuesta posible, entonces cabe considerar también que la pregunta no puede ser enunciada: “(...) hemos recordado la respuesta a una pregunta que ha sido olvidada.”³³ La imposibilidad de inscribir la interrogante en el cuerpo reglado de la enunciación se debe al exceso que radica en la contemplación misma del *Leng Tch’e*, la fotografía opera como un epígrafe que en el inicio traza el horizonte de un texto como aquello que, dándole a éste un asunto, al mismo tiempo lo desborda. Este es precisamente el punto, que la lectura de la novela es la lectura de un espectador, es una lectura que porta en su seno una imagen como un cuerpo extraño.

Para ese otro, en el que los personajes y el lector se reconocen, se prepara un sacrificio como se prepara un espec-

³³ *Farabeuf*, p. 89. Una imagen, particularmente una imagen terrible, es algo que una novela no puede resolver. El lector es dispuesto en el comienzo como un espectador, y esta condición no lo abandonará durante la lectura de la novela. Es esa fotografía en el inicio el recurso mediante el cual Elizondo complica al lector con los personajes, permaneciendo ambos vinculados a un instante que debe ser descifrado: “Recuerdo la hora exacta en que te mostré la fotografía porque a partir de aquel momento tu mirada ha cambiado y ella o tú se ha vuelto un rostro impreciso, inidentificable, esperando para siempre, fijo en esa tabla mágica ante la cual estás o estás sentada, la respuesta a una pregunta que ha sido olvidada”, *Ibid.*, p. 89.

táculo muy complejo, un espectáculo que ha de exhibir también esa complejidad como ingrediente a su desmesurada visualidad. Porque el espectáculo no es sólo el cuerpo lacrado, sino el sometimiento de éste a la complejidad de los recursos que han sido desplegados, los que viene entonces a operar como recursos representacionales, pero de una representación barroca, esto es, de una alegoría que sólo puede ser contemplada en tanto que asunto de una interpretación, objeto de un trabajo de desciframiento. El espectáculo del suplicio ha de ser leído, ha de ser ante todo descifrado (de aquí que, como se ha señalado, su contemplación sea una disciplina y una enseñanza). Por eso que la imagen interviene recurrentemente en el transcurso del texto, porque ella misma es un texto cifrado: “No quieras cerrar los ojos cuando los verdugos gesticulen en torno a su cuerpo desnudo. (...) 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.”³⁴ La novela se inicia con una escena que prepara el final: la espera de la llegada del Dr. Farabeuf, el que habrá de realizar en aquella casa un hecho que es, a la vez, una intervención quirúrgica, un suplicio, una ceremonia. Mientras espera, la mujer interroga una tabla Ouija y traza sobre el vidrio empañado un signo inquietante, aparentemente chino, cuyo significado, sin embargo desconoce.³⁵ Hacia el final este misterio se aclara: “Es el número seis y se pronuncia liú. La disposición de los trazos

³⁴ *Ibíd.*, p. 130.

³⁵ “Sí, entonces comenzó a llover y yo había escrito un nombre que ya no recuerdo, con la punta del dedo sobre el vidrio empañado. Era aun nombre o una palabra incomprensible —terrible tal vez por carecer de significado— un nombre o una palabra que nadie hubiera comprendido, un nombre que era un signo, un signo para ser olvidado”, *Ibíd.*, p. 49.

que lo forman recuerda la actitud del supliciado y también la forma de una estrella de mar, ¿verdad?”³⁶ La estrella de mar nos remite a otra escena de la novela. Cuando los amantes corren por la playa, antes de llegar a la habitación en donde descubrirán las fotos, ella recoge una estrella de mar que luego arroja con asco al mar, como anticipando en ella la imagen de lo terrible. Porque las mujeres, dice la novela, no pueden comprender la esencia del suplicio.³⁷

¿Qué es la esencia del suplicio? Por una parte, ya se ha señalado suficientemente la importancia de su carácter ceremonial, tratándose de un complejo ritual que implica procedimientos e instrumentos. De esto se sigue otro elemento tan esencial como los anteriores: el cuerpo ha de estar en una determinada posición, atado a una estaca (que en realidad son dos maderos atados entre sí como una x). Esto es precisamente lo que hace del cuerpo mismo del supliciado un signo, porque la escena, en cierto modo radicalmente material, alcanza en otro sentido una máxima idealidad, sugiriendo la imagen de Cristo: “Esa cara... ese rostro es soñado... no existe... ese rostro... es el amor... la muerte... es el rostro del Cristo... el Cristo chino.”³⁸ Sin embargo, en virtud de una operación típicamente barroca,

³⁶ *Ibíd.*, p. 148.

³⁷ “ ‘Las mujeres no somos capaces de comprender la esencia del suplicio.’ Estas palabras no sirven para escapar. La vida de las mujeres es una sucesión de instantes congelados. ‘¿Me amas?’ ¿Es ésta la pregunta que en tu mente me dirígás cuando de pronto te detuviste después de alejarte de mí corriendo junto a las olas? ¿Cómo saberlo si cuando me lo preguntabas eras otra! Y tenías en la mano una estrella de mar que te dio asco. La arrojaste a las olas cuando tuviese ese presentimiento de la imagen que ahora se realiza”, *Ibíd.*, p. 132.

³⁸ *Ibíd.*, p. 145.

la imagen varía³⁹ y, en este caso, se erotiza, al considerar la posibilidad de que el supliciado sea una mujer: “Por primera vez... por primera vez... es posible sentir toda la belleza que encierra un rostro... sí, por supuesto... es una mujer... una mujer bellísima... la mujer-cristo...”⁴⁰ Y casi inmediatamente después la idea de la mujer cristo sugiere una feria de novedades: “¡Pasen, señores, pasen! ¡Vean las maravillas del mundo! ¡Los monstruos que asombran! ¡La beldad que enloquece! ¡El Mal que huela! ¡Pasen, señores., pasen! ¡Pasen a ver a la mujer-cristo!”⁴¹ Hay aquí una especie de carnalización de la pasión de Cristo y, en general del rito de salvación, pues si bien la escena nos sugiere primero un rito pagano, lo cierto es que la banalización de la ceremonia, como espectáculo, opera permanentemente como la ironía de un tiempo que ya no cree, que es por lo tanto consciente del cuerpo retórico de su propio afán por creer.⁴² La crucifixión de Cristo es un acontecimiento que se espectaculariza en el barroco, en cambio la ceremonia del Leng T’che, tal como es puesta en obra en la novela, nace como espectáculo y nos propone entonces la pregunta

³⁹ Sarduy denomina proliferación a esta operación típicamente barroca: “consiste en obliterar el significante de un significado dado pero no replazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura —que llamaríamos lectura radial— podemos inferirlo”, op. cit., p. 170.

⁴⁰ *Farabeuf*, p. 146.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 146.

⁴² “En un tono festivo se invitaba [en un periódico] a los residentes europeos a presenciar este suplicio que databa de la ascensión de la dinastía manchú al trono del Celeste Imperio en el siglo dieciocho y que ya no se aplicaba con frecuencia”, *Ibíd.*, p. 94.

acerca del sentido de salvación que puede tener algo que es sólo un espectáculo barroco (al que cabe denominar en este sentido neo barroco). De hecho el Dr. Farabeuf se propone mediante los procedimientos propios de la cirugía perfeccionar el Leng Tch'e, reduciendo así todo vestigio de torpe o burda materialidad: "El Leng Tch'é, por el contrario [a diferencia de la cirugía de campaña], es la exhibición tediosa de una inhabilidad manual extrema (...). Sus suplicios no tienen siquiera la nitidez y la perfección de tajo de nuestra guillotina. (...) Uno de los principios fundamentales de la cirugía —como de la fotografía— es la nitidez. (...) con una cuchilla bien afilada se puede cortar cualquier cosa. Con una cuchilla suficientemente bien afilada se puede cortar en dos, inclusive, otra cuchilla."⁴³

Pero lo que el Dr. Farabeuf ofrece en sentido estricto es un espectáculo bajo el nombre de Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf. Lo que se ofrece plantea en toda su radicalidad la compleja relación entre la realidad y la ilusión, dado que de una parte el espectáculo es totalmente irreal y de aquí se sigue la seducción que los propios mecanismos y dispositivos del Teatro Instantáneo (los recursos para lo que podríamos denominar como los "efectos especiales") ejerce sobre los espectadores, pero por otra parte es demasiado real, es terriblemente real: "El Teatro Instantáneo de Farabeuf es una alucinación, un sueño cuya realidad no puede dejar de ser puesta en duda. Se trata de un delirio momentáneo causado por la distorsión del espacio

⁴³ *Ibíd.*, p. 74-75; "(...) aquellos hombres realizaban un acto semejante a los que usted realiza en los sótanos de la Escuela cuando sus alumnos se han marchado y usted se queda a solas con todos los cadáveres de hombres y mujeres. Sólo que ellos aplicaban el filo a la carne sin método. En ellos descubrió usted una pasión más intensa que la de la simple investigación (...)", *Ibíd.*, p. 68.

producida en la superficie de ese espejo manchado al que la luz del crepúsculo llega con un reflejo que todo lo vuelve confuso, inclusive aquello que somos capaces de concebir metódicamente en la imaginación.”⁴⁴ En efecto, la realidad del Teatro Instantáneo consiste en su intensidad. Todo el complicado despliegue de recursos apunta al hecho de que el acontecimiento sea, incluso más allá de la representación, pura intensidad en el espectador.⁴⁵ Acaso porque una nota constitutiva de la subjetividad melancólica sea precisamente la sensibilidad perdida, la sensibilidad misma como objeto del deseo, en correspondencia con una insobornable lucidez con respecto al carácter escenográfico de la existencia moderna. En cierto modo el melancólico no siente. Entonces entendemos que la salvación es la sensibilidad, la intensificación de los sentidos. Mas no la sensibilidad del supliciado, sino del espectador del suplicio. En Eugenio d’Ors, por ejemplo, no es barroco el hombre

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 126.

⁴⁵ “(...) al fondo de había improvisado un pequeño escenario. El estrado que se elevaba apenas unos cuantos centímetros del nivel del piso del salón, estaba colocado frente a un enorme espejo que pendía en el muro del fondo y el decorado estaba también constituido por otro espejo que reflejaba al infinito su propia imagen reflejada en el espejo del fondo del salón. Nosotros estábamos, entonces colocados entre las superficies de los dos espejos. (...) la extraña sensación que tal espectáculo [Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf, en el que la Enfermera proyectaba una imagen fotográfica aterradora] interminable producía en los espectadores era, sin duda, algo memorable”, *Ibíd.*, p. 123-125. El hecho de que lo decisivo sea la sensibilidad de los espectadores está también sugerido cuando se señala que la sensibilidad del supliciado estaba en buena medida suspendida: “(...) los hombres supliciaron el cuerpo, pero no los sentidos (porque le habían administrado previamente una fuerte dosis de iapiann, ‘rebanada de cuervo’, como dice Farabeuf) del magnicida (...)”, *Ibíd.*, p. 83.

primitivo aterrado en una naturaleza indómita y desconocida, ni el loco que con cabriolas profiere un discurso delirante, sino el ilustrado que dominicalmente, experimentando la nostalgia del “paraíso perdido”, se deja fascinar por esos personajes. Así también, Vico, en la intimidad que le procuran la soledad y la enfermedad, imagina una época primera en la historia de la humanidad, habitada por gigantes atormentados de tanta sensibilidad.

Pero la novela sugiere, recurrentemente, la figura más radical del espectador como espectador del orgasmo de la mujer. Y habrá que insistir: el orgasmo como espectáculo: “Ahora serás tú el espectáculo. Ese juego de espejos hábilmente dispuestos reflejará tu rostro surcado de aparatos y mascarillas que sirven para mantenerte inmóvil y abierta hacia la contemplación de esa imagen que tanto ansías contemplar. No desfallecerás. (...) ¿Con qué fin? Con el fin de encontrar una respuesta: con el fin de encontrar en tu imagen, en la imagen de tu cuerpo abierto mil veces reflejado en el espejo, la clave de este signo que nos turba. Y él [Farabeuf] la encontrará.”⁴⁶ Esta es la solución al hecho de que el supliciado deviene primero en el Cristo-chino y luego en la mujer-Cristo, porque el melancólico no puede creer en la resurrección, pues careciendo de expectativas carece por completo de futuro, sólo tiene pasado y, además un pasado que nunca ha acontecido, o mejor dicho, un pasado que no ha acontecido todavía, un pasado que ha demorado todo el futuro.⁴⁷

⁴⁶ *Ibíd.*, P. 176.

⁴⁷ La novela tiene un epígrafe tomado de un texto de Cioran (*Breviario de podredumbre*). En él se lee: “La vida no tiene contenido sino en la violación del tiempo... la imposibilidad del instante es la nostalgia misma.” La violación del tiempo, como violación de la narración, es el instante. El sadismo opera aquí como violación de la representación.

Ese otro en el cual el lector y los amantes se encuentran es el otro del deseo, despertado en un instante por una imagen terrible y excesiva. Una imagen que provoca las preguntas: ¿Qué es eso? ¿Quién es ese? ¿Por qué? Se trata, pues, de un deseo que se despliega como deseo de saber, pero que no tiene tanto que ver con el saber como con la sensibilidad: “Es preciso recordarlo ahora, aquí: la identidad de ese cuerpo mutilado que de pronto había surgido ante nuestros ojos y que nosotros hubiéramos querido apresar en un abrazo inútil de muñones descarnados que nada alcanzaban a asir de otros cuerpos íntegros, pero deseosos de perderse en esa agonía lenta, hipnótica, inmóvil y erecta. Por eso hay que repetirse mil veces la misma pregunta: ¿de quién era ese cuerpo que hubiéramos amado infinitamente?”⁴⁸

El desenlace de la novela consiste precisamente en un sacrificio que está pronto a realizarse. La mujer es sometida por su amante a un suplicio quirúrgico en el Teatro Instantáneo del enigmático Dr. Farabeuf. Mientras ambos esperan en la misma casona en la que los encontramos al inicio de la novela (pues ésta no ha sido sino el barroco despliegue de la memoria de los amantes), él induce en ella vagos recuerdos, en sentido estricto imágenes cuya variación la va conduciendo hacia el instante en que la fotografía de un suplicio chino transformó sus existencias en una pregunta que pronto será respondida: “En tu mente van surgiendo poco a poco las imágenes ansiadas. Un paseo a la orilla del mar. El rostro de un hombre que mira hacia la altura. Un niño que construye un castillo de arena. Tres monedas que caen. El roce de otra mano. Una estrella de mar... una estrella de mar... una estrella de mar... ¿recuerdas?... ”⁴⁹

⁴⁸ *Farabeuf*, p. 54.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 177.