

Farabeuf de Elizondo (literatura desde una perspectiva foucaultiana)

GLORIA JOSEPHINE HIROKO ITO SUGIYAMA | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

El presente ensayo habla sobre *Farabeuf* desde un enfoque foucaultiano, en torno al lenguaje en la búsqueda del efecto. La novela *Farabeuf o la crónica de un instante* es un relato experimental. Lenguaje que se expresa, desdobra y desliza sobre sí mismo bajo sus propios trazos en su autorreferencialidad. En Elizondo y Foucault observamos una irritación provocativa, una negación a situarse en la ortodoxia, para descubrir prácticas y vinculaciones nuevas y desconcertantes.

Palabras clave: literatura, lenguaje, ficción, *Farabeuf*, Foucault.

Abstract

The present essay talks about *Farabeuf* from a Foucauldian approach, around language in the search for the effect. The novel *Farabeuf or the Chronicle of an Instant* is an experimental story. Language that expresses, unfolds and glides on itself under its own strokes in its self-referentiality. In Elizondo and Foucault we observe a provocative irritation, a refusal to situate oneself in orthodoxy, to discover new and disconcerting practices and connections.

Keyword: literature, language, fiction, *Farabeuf*, Foucault.

Para citar este artículo: Hiroko Ito Sugiyama, Gloria Josephine, "Farabeuf de Elizondo (literatura desde una perspectiva foucaultiana)", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 50, semestre I de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 111-125.

Introducción

La literatura es un lenguaje, un texto hecho de palabras, pero palabras que son de tal manera elegidas y dispuestas que a través de ellas pase algo que es inefable, que no podemos explicar con las mismas palabras.¹ La literatura es aquella que indaga, protege y despliega singularidades, las verdaderas diferencias más allá de la neutralidad y de la moda. La literatura actúa sobre el lenguaje y el imaginario y es a partir de ahí que puede tener alguna influencia sobre la sociedad. Debemos comprender que las palabras son armas y que las podemos utilizar para un fin determinado. El escritor trabaja la lengua desde la orilla e intenta que se escuche. La ventaja de estar en el margen es que, desde ahí, se pueden diversificar los sistemas de interpretación, multiplicar los ángulos, generar confusión si es necesario, interpretar, actuar; a diferencia del centro inamovible, sin perspectiva, pasivo.

Foucault caracterizó su saber como caja de herramientas, es decir, como instrumento para transformar, resquebrajar lo existente para dar paso a la novedad. Así, para él, escribir es luchar, resistir; devenir; crear espacios. Todo enunciado encubre una interpretación, es ser, es sentido, texto de un pretexto: intertextualidad. Es también observar qué enuncia y qué calla el saber, los nexos de los lenguajes y objetos donde se busca el espacio lleno, donde el lenguaje toma su cuerpo y mensura. Para comprender cuándo se ha producido la mutación del discurso –Cervantes (*Quijote*), Sade (*Justine*)–, sin duda es menester interrogar algo más que los intereses temáticos o las modalidades lógicas, y recurrir a esta región en la cual las ‘cosas’ y las ‘palabras’ no están aún separadas, allá donde aún se pertenecen, en el nivel del lenguaje, manera de ver y manera de decir.²

Foucault despeja este punto de vista y se acoge a las nuevas perspectivas abiertas de la literatura contemporánea, la que escribe y relee aquellos textos que, en su tiempo, carecieron de la debida recepción a causa de los modos de su ficción, fuera de norma para la época. Estos textos que hicieron su aparición

¹ Vid. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 66.

² Vid. Michel Foucault, *Raymond Roussel*, p. 91.

hace menos de un siglo. Textos sin sujetos, trama, troceado, que van y vienen, sin fábula. Se trata más bien de un pasaje al “afuera” (*dehors*).³ El lenguaje escapa al modo de ser del discurso, es decir, se distancia de la representación, y la palabra literaria se desarrolla a partir de sí misma, formando una red donde cada uno de sus puntos es distinto de los otros, a distancia incluso de los más cercanos; cada uno está situado, respecto de los demás, en un espacio que a la vez los aloja y los separa. La literatura no es el lenguaje que aproxima a sí mismo hasta el punto de su brillante manifestación, es el lenguaje colocándose lo más lejos “posible” de sí mismo. Y si en esta puesta “fuera de sí” desvela su ser propio, una repentina claridad revela una distancia antes que un repliegue, una dispersión antes que en retorno de los signos sobre sí mismos.

Farabeuf surge a fines de 1965, como un relato experimental, en el cual Salvador Elizondo logra, mediante la simultaneidad y la técnica fotográfica del montaje, recrear en la mente del lector la imagen visual múltiple, de distintas escenas análogas, cual instantáneas. En su escritura se entrevera el “nouveau roman” —en que aparentemente no pasa nada (Robbe-Grillet, grupo “Tel quel”, Kristeva, Sollers, Barthes)—, o más bien los guiones del Nuevo Cine, las imágenes de la tortura y el suplicio, la parodia de los tratados de cirugía, la evocación de los métodos adivinatorios de la güija. Así, *Farabeuf* resulta ser un mosaico de voces narrativas intermitentes e insistentes que transitan del

vocativo a la tercera persona neutra. Relato escrito con un procedimiento inusual —con los cuadros del Amor sacro y profano de Tiziano como fondo del mundo real, en el que se dibuja un universo hecho de imágenes que se construyen y que entablan vínculos con el resto del sistema de mundos por medio de los espejos; reflejo de imágenes, no de realidades—. Elizondo presenta un texto como alegoría, que en una operación minuciosa es análogo a una especie de quirúrgica del coito y a la disección del supliciado de una conspiración misteriosa, cerrada, dogmática y enigmática, que crea en el imaginario del lector la sensación de una mezcla de dolor y placer.

Farabeuf, relato de ruptura, deliberadamente fragmentario, es la descripción de un instante que recomienza sin cesar y que jamás acaba de pasar. Corte. Fragmentación. Esa ruptura, dice Bataille, sólo es posible mediante dos experiencias que se complementan y son análogas una a la otra: la experiencia de la muerte como tal —mediante el sacrificio o la caza— y la del orgasmo —la llamada *petit morte* de la plétora sexual, o la experiencia mística, instantes de pérdida momentánea de la conciencia discontinua—. ⁴ En estos actos en que se recrea la muerte del ser discontinuo, el ser se abre a la continuidad del ciclo orgánico: la vida que deviene en la muerte, la muerte que deviene en vida, y así eternamente: Elizondo, en un texto en el que analiza la teoría de Bataille, habla también sobre esta cualidad

³ Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, en *Obras esenciales: entre filosofía y literatura*, p. 34.

⁴ Georges Bataille, *El erotismo*, p. 29.

del erotismo de ser un intento de superación de la muerte.⁵

Y también en *Farabeuf* la discontinuidad, el transcurrir del ser: “el erotismo [...] es un método de disciplina interior que pretende sobreponer la conciencia a la posibilidad ineluctable de la muerte mediante su imitación”.⁶ Confrontación de imágenes y palabras, busca el efecto poético. Parte de una foto como detonante: el “Leng-tch’é”, ejecutado sobre el cuerpo de un o una magnicida hacia 1901, tomada justo antes de su muerte, durante la llamada guerra de los boxers, sostenida por China contra las potencias extranjeras. Las páginas de *Farabeuf* están cargadas de obsesiones y enigmas. El Dr. Farabeuf se desdobra como amante, verdugo y la mujer como arquetipo, ánima jungiana, ser irracional de edad indefinida, como monja, enfermera, amante, prostituta, esposa y loca. Melanie Dessaignes o quien sea. Elizondo hereda de Poe la concepción de la poesía como productora de sensaciones y efectos determinados mediante el diseño premeditado del texto. De Mallarmé retoma la búsqueda del efecto visual. El propio Elizondo dice que concibió *Farabeuf* originalmente como un guión para hacer una película, pero naturalmente se fue metiendo mucho en la escritura al grado de que poco servía ya como un guión cinematográfico.⁷

Para Elena Poniatowska, *Farabeuf* es un espectáculo mental, puramente mental,⁸ en el que no hay cámara ni proyección ni nada de esas cosas, sino que es un guión cuyas imágenes se proyectan en la mente, como si ya estuvieran en la película, solamente que están por escrito. “Ese fue mi primer contacto con el acto de la creación literaria [...]”.⁹

La obra de *Farabeuf* está determinada por el principio de montaje según lo concibe el soviético Eisenstein para el cine. Se trata de una estructura sumamente compleja, determinada por el efecto que Elizondo quiere conseguir. Para ello desintegra el evento en múltiples planos, como en el montaje. De los dos tipos de montaje que existen históricamente: el montaje-relato, al que Deleuze (1984) llama orgánico-activo, y el montaje-expresivo. Este último es el que interesó más a Elizondo. El primero se refiere a la reunión de diversos planos dentro de una sucesión lógica o cronológica que contiene una historia en que cada uno de los planos aporta un contenido narrativo y contribuye a hacer avanzar la acción desde un punto de vista dramático; en tanto que el segundo, también llamado dialéctico, no se basa en un sentido de continuidad sino de yuxtaposición de planos con el objeto de producir un efecto gracias a la combinación de imágenes: “Y me abandonaré a su abrazo y le abriré mi cuerpo para que él

⁵ Salvador Elizondo, *Teoría del infierno*, p. 75.

⁶ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 88. De aquí en adelante sólo aparecerá entre paréntesis el número de página.

⁷ Miguel Ángel Queiman, “La búsqueda de la escritura. Entrevista con Salvador Elizondo”, *La Jornada Semanal*, nueva época, 90, suplemento de *La Jornada*, marzo 3, 1991, p. 14.

⁸ Elena Poniatowska, “Salvador Elizondo”, en sección “Cultura” del periódico *La Jornada* (IV y última), 7 de abril, 2006, p. 17.

⁹ Noé Cárdenas, “La literatura, una forma artística de la mentira. Salvador Elizondo”, *Punto: Un Periódico de Periodistas*, vol. 6, núm. 312, 24 de octubre, 1988, p. 23.

penetre en mí como el puñal del asesino penetra en el corazón de un príncipe sanguinario y magnífico...” Fascinación mezclada con placer, la figura del torturado era “el símbolo de una profanación exquisita”, (95) “suplicio voluptuoso que inunda el mundo como un misterio exquisito y terrible”,¹⁰ y que es, para ellos, el instante cuyo significado define su existencia. Al contemplar la fotografía, la mujer se imagina a sí misma en la situación del sacrificio, y es en esta fantasía de tortura y muerte donde se centra su goce erótico –y el del resto de los personajes–. Así, la novela equipara placer del coito con aquél de la situación de la tortura y el suplicio.

En uno de los fragmentos, una voz femenina –que no se sabe si es la de la mujer o la de la Enfermera, imposible precisar cuál– rememora la contemplación de aquel instante y cuenta el éxtasis que siente en ese momento pues comprende que, llevados al límite, el dolor y el placer en distintos espacios y tiempos se asimilan. En una conveniencia de la que hablara Foucault, las cosas se unen por movimiento y similitud de propiedades:

– ¿La visión de ese cuerpo desgarrado te conmovió?, ¿sentiste compasión?, ¿sobresalto?, ¿náusea?

–Fascinación. Fascinación y deseo.

[...]

– ¿Sentiste miedo?

–Sentí placer. A cada nueva etapa de la intervención, su mirada se iba aguzando como la punta de una daga.

–Creíste entonces que él te pertenecía.

–Sí; y comprendí que el dolor, el tormento, la agonía, de tan intenso, se convierte de pronto en orgasmo. (89)

En la novela *Farabeuf o la crónica de un instante*, hay una reiterada utilización del erotismo ligado a la tortura, por su similitud. (119) El erotismo, en *Farabeuf*, es la fuerza motora que provoca y delimita los actos de todos los personajes, y es también el impulso que da sentido a su vida y la razón de la necesidad de recordar que obsesiona a todas estas voces que, a través de la memoria, intentan rememorar (y recrear) desesperadamente los instantes en los que el erotismo se ha manifestado en sus vidas para, con ello, poder comprender quiénes son, cómo y por qué han llegado a ser (o dejar de ser) lo que son (o creen ser) en el presente confuso en el que transcurre la narración:

El erotismo en *Farabeuf* [...] en esa actitud de entrega, en ese abandono que va más allá de la vida, en ese solo instante en que, como en el coito, la desnudez y la muerte se confunden y en que todos los cuerpos exhalan un efluvo de olor putrefacto, a la morgue, de carroña conservada asépticamente o de sangre. (67)

El autor es capaz de condensar un ritual erótico entre el doctor H. L. Farabeuf y una enfermera/monja, una historia de amor en la playa, una operación de cirugía, una ceremonia adivinatoria y una conspiración político-religiosa, en sus asociaciones y similitudes.

¹⁰ *Ibid.*, p. 139.

Los discursos emitidos por las sociedades no son figuras que se engarzan mediante el azar, como mencioné, sino que surgen siguiendo ciertas regularidades de lo que cada época histórica considera como verdadero. Elizondo, en *Farabeuf*, nos ofrece algunas pistas, como el signo seis del *I Ching* —ya que existe una analogía entre el montaje y la estructura de la escritura ideográfica¹¹—, una inquietante pintura del renacimiento veneciano llamada “Amor sagrado y amor profano”, de Tiziano, y un nauseabundo manual de cirugía de un doctor (Farabeuf), entre unas cuantas pistas más. Aparece la figura de la analogía, donde se superponen conveniencia y emulación, para permitir la relación de las figuras, en donde en un mismo punto hay miles de parentescos. En el segundo capítulo se da la analogía de la escritura ideográfica con la fotografía y la memoria: la congelación del instante. El hombre es quien equilibra, transmite y reflexiona los simulacros. Con esos datos y la prosa poética de Elizondo, cada uno de sus lectores ‘compondrá y organizará’ su relato personal de *Farabeuf*. Por fortuna, además de esta cinta de celuloide’ por la que ‘transcurre’ *Farabeuf*, también ‘se deslizan’ por nuestra mente pistas paralelas que nos permiten tener sospechas, crear conjeturas, vislumbrar indicios de presuposiciones de ese relato pictórico. Tomemos por ejemplo el símbolo de la cifra seis del *I Ching*, que Elizondo presenta como una reproducción del supliciado chino, o bien de la estrella de mar. En la ‘crónica’ de ese instante, hacia el

final introduce una gran sospecha diciendo: “Mire usted esa fotografía con gran cuidado: ¿no reconoce usted a Melaine Des-saignes?” (34), lo cual significa que el supliciado no es un él, sino que puede ser una ella. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, en el *Diccionario de los símbolos*, dicen que la cifra seis “marca la oposición entre la criatura y el creador”, que el seis es el número de los antagonismos, de la perfección en potencia.¹² Sadismo, tortura china, adivinación, erotismo, dolor, creación, fotografía, muerte, disolución, violencia. En fin, teorías del montaje, analogías y homologación, en tanto se confrontan: el placer, el deleite, el goce y el disfrute con el dolor, el pesar, el suplicio, la tortura, la aflicción, el tormento y la agonía de la vida —el orgasmo— con la muerte. La famosa fotografía que descubrió en el libro *Las lágrimas de Eros*, de George Bataille. En esa instantánea se ve a un ser con los pechos cercenados, cuyo rostro andrógino, por el grado de dolor y el consecuente mecanismo para trascenderse, muestra una expresión en éxtasis.

Este hecho [...] nos sigue pareciendo inexplicable, si bien no debemos dudar de que haya ocurrido. [...] en nuestro afán por elucidar este misterio sólo hay un indicio que nos puede ayudar. La fotografía hecha por el hombre en la cima del farallón, ya que ella permitiría saber quién era la mujer del trayecto de ida, aunque no nos permitiría saber quién era la mujer del trayecto de regreso que sería, qué duda cabe, la mujer que excitada sexualmente por la fotografía del

¹¹ Serguéi Eisenstein, *La forma del cine*, p. 27.

¹² Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los Símbolos*, p. 273.

Leng- Tch'é se entregó al hombre mediante el acto llamado carnal o coito, inducido, como es de suponerse, por la insistente presentación a la mirada de ella, de una copia fotográfica que reproducía a menor tamaño del de la placa de nitrato de plata original, y con gran precisión de detalle, un antiguo cliché sobre vidrio [...] que conocemos con toda exactitud. (60-61)

Podríamos [...] ser la conjunción de sueños que están siendo soñados por seres diversos en diferentes lugares del mundo. Somos el sueño de otro [...] o somos la concreción, [...] de una partida de ajedrez [...] una película cinematográfica que dura apenas un instante. O la imagen de otros, que no somos nosotros, en un espejo. Somos el pensamiento de un demente. Alguno de nosotros es real y los demás somos su alucinación. Esto también es posible. (93)

Uno se puede perder entre tantos tópicos. Por eso es necesario recordar, no olvidar. Invocar y evocar el instante. Narración concisa que parecería redundante, laberinto en el que la palabra funge como chispazo de luz de cada instante. La novela es lo que dice el subtítulo: "La crónica de un instante". No la crónica que dura un instante sino la crónica de un instante. La primacía del instante. Según Gaston Bachelard, el tiempo es "una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada"¹³.

María Zambrano define el instante como un tiempo "en el que el tiempo se ha anulado", es decir, se ha anulado su transcurrir, por lo que no puede medirse más que externamente y cuando ha terminado.¹⁴

¹³ Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, p. 11.

¹⁴ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 40.

En Farabeuf o la crónica de un instante (1965) se narra, desde distintas perspectivas y ángulos, la recreación de un mismo instante. Esfuerzos por trazar los recuerdos, las sensaciones. Elizondo recrea en la conciencia el instante ya muerto. Paradoja de la congelación del instante en movimiento: vivo porque muere. Así, él mismo dice que: "Nuestro conocimiento del momento presente, por el carácter fugaz que éste tiene, sólo puede ser determinado en función de otros momentos que no son este momento."¹⁵ La narración se ampara en un epígrafe del rumano maldito E. M. Cioran en su *Précis de décomposition* (Breviario de podredumbre): "La vida solamente tiene sentido en la violación del tiempo. La obsesión por lo distante es la imposibilidad del instante, y esa imposibilidad es la nostalgia misma."¹⁶

Para Elizondo, los instantes –dentro de los cuales está el sentido de la vida– son un conglomerado de imágenes-situaciones. El valor de éstas reside en que son necesarias para la realización del hecho que se cumple en aquél; las situaciones, e incluso el hecho mismo de un instante están, en realidad, vacías, y sólo adquieren sentido, cuando al unirse conforman "aquello" que es el significado del instante:

Cada una de esas circunstancias necesarias al acontecimiento del hecho se conforma en torno a su imposibilidad, haciéndolo posible. Todas concuerdan entre sí. Ninguna falta o sobra cuando el hecho tiene lugar. [...] Las cosas, las circunstancias, [...] están allí sólo para ceñir,

¹⁵ Salvador Elizondo, *Teoría del infierno*, p. 99.

¹⁶ Émile Michel Cioran, *Breviario de podredumbre*, p. 24.

como circunstancias, al hecho que ocurre en su interior.¹⁷

El lenguaje de la literatura que comienza a existir en el siglo XIX está abierto a un mundo infinito de signos que se suman y se acumulan en una virtual e infinita expansión del universo de significados y de creación de nuevas conexiones. La literatura, dice Foucault, es autónoma a partir de ahora, en que se manifiesta su movimiento, toda su esencia, y se revela como el resultado de la participación del escritor con una extraña subjetividad, que hace el lenguaje brille.¹⁸ Ese infinito que da la sensación de la perdurabilidad en *Farabeuf*: el lenguaje hace de la escritura primero una aventura: presentación de signos y significados en un juego con la lengua, después una experiencia.

En la época contemporánea, para Foucault, la cuestión acerca del ser del lenguaje se relaciona con la pregunta sobre "quién habla". Con la región del silencio, Foucault se refiere a esa región informe, muda, insignificante, en la cual el lenguaje se puede liberar. Es allí, en este espacio, al fin puesto al descubierto, que la literatura, por primera vez con el surrealismo (pero todavía en una forma disfrazada), y después, de manera cada vez más y más pura (Kafka, Bataille, Blanchot), se tomó como experiencia.¹⁹ Experiencia, entendida como interrelación entre el conocimiento, en una cultura particular en un momento determinado, que

hace hincapié en la dimensión de la muerte, en la repetición y en la finitud humana. Para Foucault, los escritores son los constructores de nuevas conexiones en el lenguaje, y por esta razón los creadores de nuevos estilos, tendencias y escuelas literarias. Hacer una experiencia con algo significa que algo nos acaece, nos alcanza, que se apodera de nosotros, que nos tumba y nos transforma; hacer una experiencia es más sufrir, padecer tomar lo que nos alcanza respectivamente, aceptar, el a medida en que nos sometemos a ello. Hacer una experiencia dejándonos abordar a lo que nos interpela, entrando y sometiéndonos a ello. Podemos ser transformados por esas experiencias de un día para otro o en el transcurso del tiempo.²⁰

La literatura revela a un sujeto hablante, fragmentado, que desea experimentar el contacto directo, sin fin, con el inagotable poder de la lengua, cuyo resultado es la creación literaria. Ésta es producto de la experimentación realizada por unos pocos que se atreven a lanzarse al interminable espesor de la lengua y del lenguaje, y esta actitud es, en la práctica, sobre todo, una afirmación de la infinita inventiva del texto y su inagotable potencial significativo.

Foucault nos dice que el nacimiento de esta literatura se da en el contexto de los movimientos revolucionarios y belicosos que marcaron la transición del siglo XVIII hacia el siglo XIX. En el *Lenguaje al infinito* (1963) elabora una verdadera ontología de la literatura. La experiencia literaria trascendente y transgresora asume un lugar privilegiado y

¹⁷ Salvador Elizondo, *El grafógrafo*, pp. 92-93.

¹⁸ Salvador Elizondo, *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX, presentados por sí mismos*, p. 313.

¹⁹ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 320.

²⁰ Martin Heidegger, citado por Larrosa Jorge, *La experiencia de la lectura*, p. 20.

esencial en la *episteme* moderna. En el sentido de Foucault, la escritura literaria presenta un fuerte carácter de resistencia, actualización y reducción a través de un constante duelo con la noción de muerte: la obra de lenguaje es el propio cuerpo del lenguaje que la muerte atraviesa para abrir ese espacio infinito en que repercuten los dobles.²¹ La relación intrínseca entre el lenguaje y la muerte también aparece en el prefacio a *La transgresión* (1963), en el cual Foucault se refiere a la muerte de dios como el marco para el origen de la literatura, ya que ésta no nos restituye al mundo limitado sino a un mundo que se resuelve en una experiencia al límite, se hace y se deshace en el exceso que lo trasgrede.²²

Para Foucault, la literatura emerge justamente de este lugar vacío, flagelado por el abandono de dios, en una clara referencia a la máxima nietzscheana de la experiencia moderna. La muerte es, pues, el límite y el objetivo del propio lenguaje.²³ Pero, es una muerte como resultado de la urgencia de significado, en el silencio que trata de cubrir el espacio, el agujero creado entre el uno mismo y el objeto perdido. La ausencia de dios es la aceptación del yo sin dios, del texto que permite que las palabras permanezcan en la superficie, y del cuerpo que se deja estar en la superficie, que es el nuevo límite. La primera vez que Foucault hace mención de la ficción en su sentido más sustantivo es en *Les mots et les choses*, de la cual dice él

mismo que es pura y simple ficción, resultado de la relación de nuestra época y de su configuración epistemológica con toda esta masa de enunciados. Hay que preguntarse lo que un texto dice verdaderamente por debajo de lo que dice realmente.

Este gran pensador reflexiona sobre “El caballero de la triste figura”, y habla de su posición en el umbral entre el Renacimiento y el periodo neoclásico. El Quijote, una figura que señala el paso de una *episteme* a otra. Así, con el Quijote concluyen los juegos entre semejanza y signos del Renacimiento y comienzan a tejerse nuevas relaciones del análogo. Para Foucault, el Quijote es el héroe de lo mismo y nunca llega a traspasar las fronteras de la diferencia, ni reunirse con la identidad. La aventura quijotesca es un desciframiento del mundo. Las similitudes engañan, llevan a las visiones y al delirio (molinos de viento, gigantes). En una época de la sinrazón y de la imaginación, se da una ruptura, ya no se trata de similitudes sino de identidades y diferencias.

Posteriormente, en la orilla, en los límites, surge una obra de Sade, *Justine*, en la transición del neoclasicismo a la era moderna.²⁴ *Justine*, parteaguas entre el Neoclasicismo y de la era moderna. No existe maniqueísmo. No toda buena acción lleva necesariamente a una vida premiada ni una vida de excesos y vicios, acaba siempre mal. Foucault destaca que él no es simplemente un historiador. Y añade que tampoco es un novelista, sino que practica un tipo de ficción histórica.

²¹ Julián Sauquillo, *Para leer a Foucault*, p. 51.

²² Michel Foucault, “Prefacio a la Transgresión”. *De lenguaje y literatura*, p. 127.

²³ Michel Foucault, *Dits et écrits*, p. 26.

²⁴ Miguel Morey, *Escritos sobre Foucault*, p. 239.

Sabe muy bien que lo que dice no es verdadero. Su obra tiene un efecto y eso es lo que le interesa, porque intenta provocar una interferencia entre nuestra realidad y lo que sabemos de nuestra historia pasada. Y está convencido de que, si lo consigue, esta inferencia producirá efectos reales sobre nuestra historia presente. En resumidas cuentas, lo que desea hacer Foucault es experimentar una experiencia e invitarnos a hacer lo mismo, experiencia de nuestra modernidad para que salgamos de ella transformados. Una experiencia que es ficción, vinculación esencial con los actos de habla inexpugnables, poniéndose en juego en la arena del discurso histórico, político y moral. Colocar el “hablo” en un lugar en el cual no estábamos acostumbrados. Lo que decimos, no es lo que pensamos, pero quizá lo que hubiéramos querido pensar o podría pensarse.²⁵ Lo que suele nombrarse como el pensamiento de la época, el que está en el aire de cierto periodo temporal:

Il me semble que la littérature actuelle fait partie de la même pensée non dialectique qui caractérise la philosophie. Je crois que la manière d'utiliser le langage dans une culture donnée et à un moment donné se trouve intimement liée à toutes les autres formes de pensée. La littérature est l'endroit où l'homme disparaît au profit du langage. Là où apparaît le mot, l'homme cesse d'exister.²⁶

De acuerdo con la ontología crítica, Foucault esbozó un proyecto acerca de la

literatura y el lenguaje, los cuales fueron un tema central en los años sesenta, cuyo principal objetivo era cómo pensar de otro modo. Sin embargo, tenemos que aclarar que Foucault menciona que la literatura no forma parte de las investigaciones ni de la construcción de sus argumentaciones. Utilizó la literatura como referencia, como indicación, como ejemplo a modo de señales para distinguir el cambio entre una época y otra, entre una episteme y otra. Partía de la premisa que bajo el lenguaje de la razón existe algo más que no es historia, ni historia del conocimiento, ni de la verdad, que extiende sus límites hacia la literatura. Este proyecto lo desarrolló en una serie de artículos, mientras escribía sus libros acerca de la arqueología, donde encontramos temas acerca de la relación entre ser, pensamiento y lenguaje, preocupaciones fundamentales de este pensador crítico. Y esto fue durante los años sesenta cuando había un auge de los estudios del lenguaje del “nouveau roman” (Robbe-Grillet), grupo Tel quel, Kristeva, Sollers, Barthes.

Foucault dio cuenta de que la literatura moderna nació a fines del siglo XVIII y principios del XIX, cuando el lenguaje se convirtió en otro objeto de conocimiento, como los seres vivos y comenzó el desarrollo de la formalización del lenguaje orientada hacia el análisis de los significados y de los sistemas significativos.²⁷ Elizondo da cuenta de ello en su ficción poética, por medio del instante, de sus paralelos, encuentros y desencuentros, alternancia que da el efecto de simul-

²⁵ *Ibid.*, p. 245.

²⁶ Michel Foucault, *Dits et écrits*, p. 425.

²⁷ Michel Foucault, “Prefacio a la Transgresión”, *De lenguaje y literatura*, p. 7.

taneidad. Foucault desea que adquiramos una actitud crítica frente a los acontecimientos de nuestra sociedad, quiere hacernos entender la vulnerabilidad que presentan nuestras instituciones. Expone condiciones históricas, es decir, accidentales, precarias, surgidos en un periodo preciso a partir de situaciones muy diferentes, que han hecho posible y aceptable la evidencia. Así por ejemplo, experiencias que solo puede formarse cuando se dan coyunturas.²⁸

Cuando Elizondo publicó *Farabeuf*, cuenta que intentó explicárselo, aunque no es fácil comentar teóricamente la propia producción en el momento mismo en que se genera: es una limitación de época, se diría. Las teorías las descubre uno *a posteriori*. *Farabeuf* está construida con base en imágenes contrapuestas, como en el famoso experimento de Lev Vladimirovich Koulechov (1899-1970) en que el director ruso toma un tramo de una película anterior en que aparecía el rostro inmóvil y absolutamente inexpresivo de Mosjoukine, el célebre actor de los años veinte, mirando un punto fuera de cuadro. A esta escena le intercala otras imágenes, que por tanto Mosjoukine parece estar mirando: una vela, un plato de sopa y una mujer desnuda. El mismo rostro parecía tener expresiones muy diferentes de acuerdo a la imagen con la que se contraponía. Además, el hecho de que dichos fragmentos aparezcan alternados “indistintamente” dentro del relato provoca, como apunta Helena Beristáin, una sensación de simultaneidad

²⁸ Francisco Vásquez García, *La historia como crítica de la razón*, Montesinos, Madrid, p. 19.

de los hechos –aunque éstos correspondan a distintos momentos del tiempo– que, en el caso de *Farabeuf*, refuerza el obsesivo tema central: el instante y la imposibilidad de su conocimiento absoluto.²⁹

Fragmentos que le permiten al lector formular lo que quiera o pueda crear, debido a la creación de una gran flexibilidad y a la confusión y el carácter impreciso de los hechos que se presentan. Imprecisión que lleva a la no completitud sino a un universo infinito, lleno de posibilidades. La literatura, por lo tanto, es, sin duda, movimiento hacia lo insólito, que tiende a experimentar nuevas posibilidades. Por esta razón, no son los temas o los sujetos lo que marcan la pauta y caracterizan a la literatura contemporánea. La clave es el acto de autoexposición al mundo del lenguaje, no nuestro mundo cotidiano: la literatura como campo de posibilidades.³⁰

Mediante la utilización repetitiva de analepsis –recurso muy usado en narrativa: interrumpe la línea temporal de la narración para narrar hechos del pasado– y prolepsis, –figura retórica en la cual el emisor expresa, tácita o explícitamente, una objeción a su propio argumento para luego responderla inmediatamente–³¹ la historia va construyendo y deconstruyendo el sentido de la misma, pues el lector nunca sabe a ciencia cierta qué personajes son reales, y cuáles no, si unos son la invención de otros, o si son

²⁹ Salvador, Elizondo, *Nuevos escritores mexicanos del siglo xx, presentados por sí mismos*, pp. 43-44.

³⁰ Michel Foucault, *Dits et Écrits*, p. 78.

³¹ Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario*, pp. 101-102.

desdoblamiento de los mismos. Las versiones se contradicen unas a otras o en sí mismas y, al final de la novela, es imposible saber de manera inequívoca cuál es el instante imprescindible al que se refiere el primer narrador, así como delimitar un sentido unívoco del mismo. Una secuencia temporal porosa, variable, inestable. No hay cronología porque no hay transcurso del tiempo, es un instante, un instante es la medida mínima o máxima en que no transcurre el tiempo.

La explicación con la que se queda Elizondo, al final, es la del montaje, el intento de aplicar el principio de montaje a la composición literaria: "Creo que esto satisfaría la mayor parte de las preguntas que se podrían hacer acerca de en qué consiste el método Farabeuf, aunque pudiera agregar muchas interpretaciones más [...]".³²

Consideraciones finales

Foucault no tiene un trasfondo teórico continuo y sistemático. Su obra está escrita basada en experiencias y relaciones. Su obra no trata de trasladar al saber experiencias personales, sino que éstas deben permitir una transformación. La experiencia de la que habla Foucault debe poder trasladarse a la práctica colectiva, ya que practicar es objetivar, es una manera de pensar. El discurso de cada época se articula alrededor de un paradigma determinando. Una época no preexiste a los enunciados que la expresan, ni a las visibilidades que la ocupan. Cada formación histórica implica una distribución de

lo visible y de lo enunciable que se producen en ella. Y vemos como en Salvador Elizondo existe una primacía del enunciado (su relato) sobre las visibilidades (la fotografía) que tanto lo impresionaran. Además, el bagaje del escritor es importante e impresionante, como lo son sus vivencias. Hay que suponer mucho para ver algo. Todo lo visto y sabido por Elizondo está filtrado a través de su época. Los objetos no se delimitan por sí mismos, ni muestran su constitución interna, inmanente. Es el escritor quien les permite surgir con ciertos elementos destacables en sus relaciones, tanto de su ser como de su época. Ambos autores, Elizondo y Foucault son *rara avis*, en los que observamos una irritación provocativa, una negación de situarse en la ortodoxia. En su época ya han desaparecido las grandes temáticas universales para descubrir prácticas y vinculaciones nuevas y desconcertantes. Además, al fin, dice Foucault que se trata de un análisis, de un ejercicio relacionado en el nivel de las transformaciones del saber y del conocimiento y que en lo sucesivo no habrá que llevar a cabo todo un trabajo de causalidad y explicación en profundidad. El discurso de Foucault y sus extrañamientos dan apertura a nuevos saberes. Con la palabra 'saber', Foucault apunta a un proceso por el cual el sujeto sufre una codificación por lo mismo que conoce o, mejor dicho, durante el trabajo que efectúa para conocer. Eso permite a la vez modificar al sujeto y construir el objeto. Y diferencia este término del de conocimiento. Para él, 'conocimiento' es el trabajo que permite multiplicar los objetos cognoscibles, desarrollar su inteligibilidad, comprender su racionalidad, pero sin dejar

³² Salvador Elizondo, *El grafógrafo*, p. 47.

de mantener la fijeza del sujeto que indaga. Y estos saberes y conocimientos están imbuidos en una época determinada.

De una manera inesperada y sorprendente, Foucault plantea sus promesas, así como son las relaciones que encontramos en *Farrabeuf* de Elizondo. La elección y la disposición de las palabras, como asevera Foucault, son decisivos en la literatura. Y esto fue el gran acierto de Elizondo. Además, como novedad discursiva utiliza los fragmentos que se repiten con alguna modificación, dando ese efecto de insistencia y a la vez de novedad que invita al misterio, en su autorreferencialidad; es decir, palabras que se refieren a ellas, entre ellas, más que una alusión a otra cosa.

Foucault y Elizondo son maestros en el arte de producir efectos de realidad, es decir, hacen aparecer como verosímiles y transparentes las manipulaciones discursivas más arbitrarias. Con ellos, aprendemos a ver y a pensar a través de aquello que sólo se significa mediante otro. Nos enseñan también que situarse en el discurso no es reproducir una experiencia sino modelarla. "Placer, instinto, obscenidades" son palabras de textos de uno y otro autor, que en sus distintas modalidades nos muestran una nueva forma de pensar.

El mayor acierto tanto de Foucault como de Elizondo, me parece, consiste en haberle dado un giro a las palabras (a la literatura en nuestro caso), en una relectura de las obras, en hacernos escuchar una voz que dice: "es posible decir mucho más de lo que se dice". Y por extensión, les dan un nuevo cariz a los conceptos preestablecidos como inamovibles en nuestra cultura occidental.

Para Foucault no existe lo inamovible. El discurso es una experiencia al límite del otro, en que escribir es luchar, resistir y crear un espacio, en continuo movimiento. Foucault se refiere a esos intersticios entre la cultura y las leyes en que el discurso encuentra otra codificación posible, en que surge la esperanza. El discurso de Foucault entraña nuevos horizontes. Y este autor aclara que cada discurso, en cada país está controlado, seleccionado, redistribuido.

Este portentoso pensador privilegia el lenguaje como objeto de análisis. Para él, la literatura se apodera del lenguaje de la transgresión. La literatura como forma de resistencia, la que se revela a cada instante. Las reflexiones de Foucault acerca de la literatura son una experiencia distinta, moderna del lenguaje. Lenguaje en que el pensamiento no se piensa en primera instancia, sino que la escritura se forma a sí misma con cada reflexión. Literatura que es alterada por el afuera (*dehors*). Lo que la caracteriza es el código transgresivo, es su desdoblamiento con lo que se inscribe en el código vigente en el que introduce otro código singular que lo desestabiliza en la escritura. Así, para Foucault el lenguaje de la literatura, mundo de nuevas conexiones, está abierto a un universo infinito de significados en expansión que se acumulan como resultado de la creación de esas conexiones que surgen.

Desde la orilla, para tener esa perspectiva que le permite hallar distintos matices y apreciar mejor el objeto de estudio desde una perspectiva en el borde o en el límite, Elizondo muestra las perversiones más refinadas que no se expresan escuálidas, descartadas sino en cruces oblicuos, en apariencia

inconexos y con una reiteración obsesiva. Los cuadros instantáneos que ofrece Salvador Elizondo, a lo largo del relato, son de terror, horror, perversidad, belleza y sensualidad; a la vez, de una extrañeza y de una sugestión impactantes. No sólo establece un parteaguas en la escritura de inscripción nacionalista en México, sino que sitúa a la de la literatura mexicana a la vanguardia mundial de los sesenta, cuando la búsqueda de nuevas formas estaba en efervescencia. Con audacia e intriga, Elizondo asume el reto entre el recuerdo y el olvido. La palabra triunfa con cada repetición, alusión, analogía que se suscita en esta obra. La analogía se muestra en el instante preciso y la ejecución del suplicio Leng-tch'é como elemento unificador. La tortura, el sexo, erotismo, la alienación, la incertidumbre, el azar, la ambigüedad, el goce y el misticismo oriental se entremezclan. Elizondo demuestra un dominio extraordinario del lenguaje, de la narrativa y de las imágenes. Un laberinto de espejos perfectamente trazado, reflejo del coito o de la tortura.

Con los años, *Farabeuf* se ha ido enriqueciendo en sus significaciones con los comentarios de filósofos y críticos literarios, y ha ido ganando fama y renombre. Hoy es considerada sin discusión una obra clásica de la literatura mexicana, que abrió una nueva y novedosa perspectiva en el mundo de las letras. Esta obra demuestra cómo la imaginación acrecienta el placer, tanto por anticipado como en el acto mismo, y luego, en el recuerdo. De este modo el erotismo se acrecienta y potencia en los relatos verbales, en los grabados, en las pinturas, en las danzas y otras expresiones artísticas. El arte

erótico y las otras actividades se estimulan recíprocamente y se llega a alcanzar el clímax cuando el acto amoroso llega a ser una obra de arte erótico viviente. Las palabras se entretrejen entre ellas mismas y se recluyen de nuevo en su esencia de signos. El deseo tiene como objeto todo lo deseable. El desahogo del deseo acaba por retroalimentarnos para volver a experimentarse, a veces con mayor intensidad.

Elizondo, en América Latina, finalmente llegó a ser considerado canónico, un maestro de la era moderna. El mérito tanto de Elizondo como de Foucault consiste en habernos mostrado una forma nueva y original de pensar y haberle dado una nueva dimensión a la literatura.

Bibliografía

- Bachelard, Gaston, *La intuición del instante*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002. (Breviarios, núm. 435)
- Bataille, Georges, *El erotismo*, México, Tusquets, 2003. (Ensayos, núm. 34)
- Beristáin, Helena, *Análisis estructural del relato literario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1982.
- Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, trad. de Vicky Palant y Jorge Jinkis, Barcelona, Paidós, 1992.
- Cárdenas, Noé, "La literatura, una forma artística de la mentira. Salvador Elizondo", *Punto: Un Periódico de Periodistas*, vol. 6, núm. 312, 24 de octubre, 1988.
- Cioran, E. M., *Breviario de podredumbre*, trad. y pról. Fernando Savater, Madrid, Taurus, 1972.

- Cohen, Sheldon, Lynn G. Underwood, Benjamin H. Gottlieb *Social Scientists*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Chevalier Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los Símbolos*, México, Herder, 1969.
- Deleuze, Gilles, *La imagen movimiento. Estudios de Cine I*, Barcelona, Paidós, 1984.
- Díaz, Esther, *La Filosofía de Michel Foucault*, Buenos Aires, Biblos, 1995.
- Eisenstein, Serguéi, *La forma del cine*, México, Siglo XXI, 1986.
- Elizondo, Salvador, *El grafógrafo*, Fondo de Cultura Económica México, 2000a. (Letras Mexicanas, núm. 127)
- , *Teoría del infierno*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000b. (Letras Mexicanas, núm. 132)
- , *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX, presentados por sí mismos*, prólogo de Emmanuel Carballo, México, Empresas Editoriales, 1971.
- , *Farabeuf*, Joaquín Mortiz, México, 1965. (El Volador)
- Foucault, Michel, « El lenguaje al infinito », en "Logique de la Fiction", *Tel Quel*, núm. 15, otoño de 1963.
- , *Les mots et les choses*, París, Gallimard, 1966.
- , *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 1966.
- , "El pensamiento del afuera", en *Obras esenciales: entre filosofía y literatura*, vol. 1, ed. y trad. Miguel Morey, Barcelona, Paidós, 1999.
- , *Raymond Roussel*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- , *Dits et écrits* (4 vols.), Gallimard, París, 1994.
- , *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona, 2002.
- , "Prefacio a la Transgresión", *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Larrosa, Jorge, *La experiencia de la lectura*, Laertes, Barcelona, 1998.
- Morey, Miguel, *Escritos sobre Foucault*, Madrid, Sexto Piso, 2014.
- Poniatowska, Elena, "Salvador Elizondo", en sección "Cultura" del periódico *La Jornada* (IV y última), sábado 7 de abril, 2006.
- Queimain, Miguel Ángel, "La búsqueda de la escritura. Entrevista con Salvador Elizondo", *La Jornada Semanal*, nueva época, 90, supl. de *La Jornada*, marzo 3, 1991.
- Sauquillo, Julián, *Para leer a Foucault*, Madrid, Alianza, 2012.
- Vásquez García, Francisco, *La historia como crítica de la razón*, Madrid, Montesinos, 1995.
- Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002. (Breviarios, núm. 103)

