

Creando la incertidumbre: analogías estructurales entre *A paixão segundo G. H.* y *Farabeuf*

Por Martha Patricia REVELES ARENAS*

NÚMEROS COMENTARIOS HAN SUSCITADO desde su publicación las novelas *A paixão segundo G. H.*, de la escritora brasileña Clarice Lispector, y *Farabeuf o la crónica de un instante*, del escritor mexicano Salvador Elizondo.¹ En este trabajo me he propuesto analizar ambas novelas de manera conjunta por primera vez. Dos o más obras literarias pueden ser comparadas por ser contemporáneas o por coincidir en el tema. A propósito de la contemporaneidad Dieter y Marlene Rall escriben: “como la distancia cultural, geográfica y estética produce, forzosamente, obras literarias diferentes, éstas por lo menos deben pertenecer a la misma época, para que se puedan comparar”.²

Las dos novelas fueron publicadas por primera vez con diferencia de un año: *A paixão* en 1964³ y *Farabeuf* en 1965.⁴ Además, sus respectivos autores provienen de ámbitos culturales similares y son originarios de la misma región geográfica. El criterio cronológico sustenta el análisis comparativo de ambas novelas; sin embargo, también permitiría comparar cualquiera de las dos novelas con otra de la misma época y de procedencia geográfica y cultural distinta. Uno de mis principales intereses al realizar este trabajo es que al criterio temporal se agrega el criterio temático.⁵ *A paixão* y *Farabeuf* no sólo corresponden a la misma época sino que también comparten el tema: la experiencia de la hierofanía, es decir, la manifestación de lo sagrado. Sin

* Integrante del proyecto de investigación “Ensayo e Historia Intelectual”, DGAPA-PAPIIT, CCYDEL, UNAM; e-mail: <martha_patricia@correo.unam.mx>.

¹ Invito a consultar la bibliografía que acompaña la edición crítica de *A paixão segundo G. H.*, 2ª ed., Benedito Nunes, coord., ALLCA XX, Madrid etc., 1996; así como el trabajo de Ross Larson, *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo*, México, El Colegio Nacional, 1998.

² Dieter y Marlene Rall, eds., “Introducción” a *Letras comunicantes*, México, UNAM, 1996, p. 27.

³ Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.*, Río de Janeiro, Ed. do Autor, 1964. El dato aparece en la bibliografía que acompaña a la edición crítica citada en la nota 1, p. 371.

⁴ Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante*, México, Joaquín Mortiz, 1965 (*Serie del Volador*). La ficha aparece como la entrada 001 en Larson, *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo* [n. 1], p. 1.

⁵ Remito al artículo de Luz Aurora Pimentel, “Tematología y transtextualidad”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México), tomo xli, núm. 1 (1993), pp. 215-229.

embargo, esto sucede a través de elementos profanos y distantes de aquellos que se podría esperar que fueran un vehículo para tal manifestación, una cucaracha, en el primer texto, y la fotografía de un cuerpo descuartizado, en el segundo. En ambas novelas el contar una experiencia de tal índole es acompañada de una desestabilización del lenguaje. Su incapacidad para comunicarla queda expuesta y se convierte en tema de la novela, quizá por eso el rastro último que se ansía retener o hallar sea el *nombre*.

Cuando terminé de leer *A paixão* inevitablemente comencé a pensar en *Farabeuf*, había algo en el texto de Clarice Lispector que me hacía recordar la novela de Salvador Elizondo, pronto descubriría el motivo. Indagué las fechas de edición y encontré que procedían de la misma época. Después emprendí una nueva lectura de ambas novelas para confirmar la familiaridad que intuía. Además de la analogía en el nivel temático, he encontrado, aparentemente, analogías en el nivel estructural, en el uso del recurso de la rememoración, en el nivel retórico y en los motivos. En este texto presento los primeros resultados, por lo mismo provisionales, de la investigación a la que mi curiosidad me ha conducido.

Estructura circular

EN las dos novelas el final es una repetición del inicio,⁶ lo cual denota una estructura circular. *A paixão* comienza: “Estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi”.

Y finaliza de la siguiente manera:

O mundo independia de mim — esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! Nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? Pois como poderei dizer senão timidamente assim: a vida me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro (115).

Por su parte *Farabeuf* empieza así:

¿Recuerdas...? es un hecho indudable que precisamente en el momento en que Farabeuf cruzó el umbral de la puerta, ella sentada al fondo del pasillo

⁶ Ambas novelas son breves, *A paixão* tiene una extensión de 125 páginas mientras que la de *Farabeuf* es de 179.

agitó las tres monedas en el hueco de sus manos entrelazadas y luego las dejó caer sobre la mesa.

Y termina:

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? (p. 179).

En las dos novelas la estructura circular no se limita a la semejanza entre el inicio y el final. En *A paixão* la narración está distribuida en 33 apartados, los cuales se encuentran unidos por medio del encadenamiento. Sirve como ejemplo el final del primer apartado: “É que o mundo todo vivo tem força de um Inferno” (p. 16), exactamente ese enunciado funciona como el inicio del segundo apartado (p. 17). El final de éste, a su vez, es el principio del tercer apartado y así sucesivamente. El procedimiento se repite —sin excepción— entre el principio y el final de todos los apartados hasta el apartado treinta y tres, el cual termina con seis guiones bajos que se engarzan con los seis guiones bajos del inicio.

La circularidad también se constata al interior de los párrafos y entre los párrafos. Éstos están unidos por la reduplicación, en el caso de los que pertenecen al mismo capítulo, y la repetición tanto de palabras y expresiones como de ideas e imágenes; algunas aparecen reiteradamente en distintos apartados lo cual produce un movimiento de constante retorno.

Por su parte, *Farabeuf* consta de nueve capítulos, en el primer fragmento del capítulo VII leemos que Farabeuf se ha servido de “ese objeto cuya sola concepción, estudiada metódicamente, es capaz de romper la mente en mil pedazos” (p. 151). Más adelante, se dice que se ha servido del clatro como disciplina para reconstruir el momento. Posteriormente, en el mismo capítulo, el narrador (¿o Farabeuf?) da instrucciones para jugar con él. Describe sus esferas y sus orificios y dedica bastantes líneas a las posibilidades de disposición de las esferas que cada giro puede provocar.

Advierte que por una disposición que sólo una habilidad demoniaca pudo concebir, los orificios de los diferentes niveles no se continúan siempre desde la periferia hacia el centro, es decir que si una serie de seis orificios coinciden desde el primer nivel hasta el centro del clatro,

no necesariamente coinciden de la misma manera los otros seis orificios de cada uno de los niveles (p. 157).

Mientras el narrador explica las posibles disposiciones del clatro, también explica la estructura de la novela. Los fragmentos de la novela son como los orificios de las esferas del clatro: si una serie coincide dentro del mismo capítulo o a través de los capítulos, esto no implica que necesariamente el resto de los fragmentos coincidan. Más que coincidir, remiten unos a otros, varias son las formas: comienzan de manera idéntica o similar; una pregunta hecha es contestada en el fragmento siguiente; narran un mismo evento pero desde distinta perspectiva; y mediante la repetición de palabras, frases, oraciones e imágenes.

De igual manera podemos apreciar la circularidad por la reduplicación, cuya presencia en la composición la he indicado así como también el efecto de constante retomo que provoca junto con la repetición y los elementos descritos.

Si bien las respectivas estructuras de *A paixão* y *Farabeuf* son circulares, cada una presenta particularidades: el encadenamiento entre los apartados de *A paixão* y la coincidencia entre los fragmentos en *Farabeuf*. No obstante, en ambas composiciones se encuentran elementos constantes como el uso de la repetición y la reduplicación, así como la paradoja, que no he mencionado antes y que es igualmente importante.

Segunda persona del singular

CUANDO presenté *A paixão* referí la relación narrador-narratario y autor-lector. En su primer apartado, G. H. se dirige a su interlocutor, después de anticipar las implicaciones de entender su experiencia:

Escuta, vou ter que falar porque não sei o que fazer de ter vivido. Pior ainda: não quero o que vi. O que vi arreventa a minha vida diária. Desculpa eu te dar isto, eu bem queria ter visto coisa melhor. Toma o que vi, livra-me de minha inútil visão, e de meu pecado inútil (p. 13).

A la petición sigue la invención del receptor: “Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão” (*ibid.*). G. H. se justifica al establecer una similitud entre el acto de narrar y el soñar (p. 13). Al dormir se traspasa un umbral, se entra a un mundo desconocido cuya polivalencia la asusta al grado de necesitar compañía, pese a saber que ése es un sitio al cual inevitablemente se va sola,

como sola se va a la muerte (p. 14). Tanto dormir como morir son experiencias de pérdida, de disolución. Cuando sueña, cuando muera, G. H. quiere saberse acompañada. En el momento en que leemos esas líneas nos descubrimos inventados por la narradora. El lector, que puede ser cualquiera, corresponde a la descripción del interlocutor de G. H., que puede ser cualquiera: “preciso segurar tua mão — mesmo que não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca” (p. 13).

El interlocutor (*tú*) asiste a G. H. como testigo y partero en su proceso de entendimiento. Durante todo el relato la narradora le demanda una mayor participación: su mano, su presencia, su comprensión y su empatía emocional. Como él o ella constituye uno de los soportes del relato no puede abandonar a la narradora. Sin embargo, va más lejos, lo incorpora a su acto de comprensión, así se convierte en un acto que realizan juntos. De este modo atrapa a quien lee y la experiencia de G. H. se convierte en su propia experiencia. La integración del receptor se confirma en el apartado 29, G. H. es quien ofrece su mano al interlocutor (pp. 102-104).

Aunque ella lo llama varias veces “meu amor”, a quien le dice “eu te amo” (p. 76) no es a un receptor cualquiera. Se trata de un hombre que fue su amante — parece ser el hombre de las lágrimas saladas — y a quien dirige el relato en el apartado 19. No obstante, esto no interfiere con el hecho de que, ante el uso de la segunda persona del singular, el lector se sienta constantemente interpelado.

En *Farabeuf* no existe una invención del receptor, pero el uso de la segunda persona caracteriza también la novela. Desde la pregunta con la cual inicia — “¿Recuerdas...?” — queda planteado que alguien (*tú*) tiene que recordar. Si es cierto que en varios fragmentos es posible identificar a quien refiere la segunda persona (la mujer, el hombre o Farabeuf) y en otros es imposible, el lector no puede dejar de experimentar que es a él o ella a quien se le dirige la palabra.

Esa misma pregunta sirve para ejemplificar otra característica del empleo de la segunda persona del singular en *Farabeuf*. El narrador busca en su respuesta una confirmación, la cual no cesará de pedir de distintas maneras (“Tú sabes que todo lo que yo digo es absolutamente cierto ¿no es así?”, p. 39). Otras veces, no sin ironía, le solicita que se concentre.

El uso de la segunda persona se combina con la repetición de los actos, las palabras, frases, imágenes y oraciones, lo cual provoca en el lector, el efecto de que está recordando junto con los personajes. Esto sucede cuando asocia un fragmento con otro o varios anteriores, debido a los elementos arriba mencionados. La asociación (el recuerdo) no

tiene que ser precisa ---depende de cada lector--- y al ser vaga, al no saber a qué fragmento de qué capítulo remite un fragmento determinado se produce en el lector la atmósfera del recuerdo que nunca es precisa. Por medio de la repetición el lector se convierte en el receptor de todos los narradores. Esta conversión sucede conforme avanza la lectura. Como en *A paixão*, el lector se apropia de la experiencia relatada.

La participación del lector

EL empleo de la segunda persona del singular es un factor importante para involucrar al lector tanto en *A paixão* como en *Farabeuf*.⁷ Explicar su elección no corresponde a este trabajo. Pero puedo sugerir que, por la estrecha relación de la novela de Clarice Lispector con la Biblia, la estrategia remite al Apocalipsis, relato que sucede en primera y segunda persona del singular. Mientras que el texto de Salvador Elizondo retoma la práctica y la teoría del *nouveau roman*, cuyos exponentes más conocidos son Alan Robe-Grillet y Michel Butor.

Si, por una parte, esta elección incorpora al lector, por otro lado, establece una forma de leer que le solicita una mayor participación en la elaboración del relato. En *A paixão* no puede abandonar a la narradora y en *Farabeuf* se convierte en el receptor de todos los narradores. Así expuesto el carácter indispensable del lector para la existencia de todo texto, en las dos novelas esta condición se combina con ciertos elementos que minan la confianza puesta en el narrador y resalta el carácter ficcional de los textos.

La incertidumbre

EN el primer apartado mencioné que G. H. es una narradora poco confiable y que el tono de la novela es incierto. Los lectores participamos del desconcierto porque ignoramos la historia, pero —agrego— también por la forma en que es contada.

La narradora constantemente se cuestiona sobre su experiencia y esas interrogantes no ofrecen ninguna garantía al lector. Las preguntas que G. H. se hace a sí misma intrigan.⁸ “o que era eu?”, “isto me situa?”,

⁷ “Cualquier tipo de receptor está representado por el pronombre *tú*”, entrada *emisor*, Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Pomía, 2001, p. 168.

⁸ Recordemos que la narración sucede predominantemente en la primera persona del singular.

“e é isso tudo o que eu era?”; “eu dera o primeiro grande passo. Mas o que me acontecera?”. Asimismo, por medio de ellas ofrece alternativas sobre el posible desenvolvimiento de la historia como “o que é que me havia chamado: a loucura ou a realidade?”.

Estas “pistas” contribuyen a componer esta novela como un texto ambiguo porque la anticipación es mínima, lo que intriga también desespera. Adelanta el carácter de la experiencia (“ver o núcleo da vida”), pero de una manera bastante oscura. Únicamente queda claro que es una experiencia profundamente angustiante.

Además de estas anticipaciones, hace otras como en el apartado 15: “Eu sentia que ia saber” (p. 63); sin embargo, en los párrafos siguientes lo pone en duda y, por consiguiente, su credibilidad como narradora:

Dá-me a tua mão. Porque não sei mais do que estou falando. Acho que inventei tudo, na da disso existiu! Mas se inventei o que ontem me aconteceu quem me garante que também não inventei toda a minha vida anterior a ontem? (*ibid.*).

Durante toda la narración reiteradamente la encontramos vacilando. Duda de sí y continuamente se confirma la posibilidad de haber inventado todo lo ocurrido, de este modo provoca un distanciamiento en el lector. Existen otros momentos en que asegura con firmeza:

Não tenhas me do da dor. Tenho agoratanta certeza assim como a certeza de que naquele quarto eu estava viva e a barata estava viva: tenho a certeza disto de que as coisas todas se passam acima ou abaixo da dor (p. 76).⁹

Los cuestionamientos crean el efecto de que la narración sucede en el momento de la lectura al recrear el titubeo del discurso oral. G. H. incluso le súplica saber a “o Deus”, esto es, apela a una instancia mayor (¿fuera del texto?) para clarificar su relato. Como un último ejemplo de su cualidad incierta, refiero el final del apartado 23, donde, primero dice que tenía la capacidad de preguntar mas no de oír la respuesta. En el siguiente párrafo se contradice, pues, buscaba la pregunta a la que correspondía la respuesta. Por último, se describe a sí misma —usando la tercera persona del singular— como “essa pessoa [...] sem saber perguntar sobre o que não sabia que existe -ela sentiria falta do que deveria ser seu” (p. 87).

⁹ O en el apartado 26: “Mas não agora há perigo de perdição, agora eu sei: o estado de graça é inerente”, p. 94. Sin embargo, la certeza no caracteriza este relato.

Otro aspecto de la novela relacionado con la vacilación de la narradora son las menciones constantes a ciertas palabras o ideas, o ciertos hechos o aspectos o juicios de la experiencia que no deberían ser dichos. Y, no obstante, lo hace directamente o indicando su omisión (pp. 87, 94, 102, 103).

Al presentar *Farabeuf* afirmé que se trata de un texto nostálgico e incierto. Todos los elementos mencionados se mixturán con el desconocimiento del tiempo en que sucedieron con los eventos narrados¹⁰ y con los cambios de perspectiva, de narrador y de estilo de la narración. Señalé que las contradicciones ocurren dentro de los fragmentos mismos, entre los fragmentos de un mismo capítulo y de capítulos diferentes. Inclusive, parece que cada fragmento es una novela distinta.

Un ejemplo de la incertidumbre y contradicción lo encontramos en el capítulo II: “Ante mis ojos, has cruzado esta estancia umbrosa. Lo sé aunque no pueda verte” (p. 38). El narrador está en la misma habitación que la mujer (su interlocutor) pero no la puede ver, lo que paradójicamente no le impide describir lo que ella hace. La contradicción se refuerza por las referencias hacia sí mismo (mis ojos, frente a mí) como testigo de lo narrado. Junto con las contradicciones otro recurso empleado es la alusión a un evento narrado con anterioridad únicamente describiendo detalles que ya leímos antes o que hemos inferido.

En el capítulo I puede apreciarse el efecto de la alusión y la contradicción juntas. En uno de sus fragmentos no se dice explícitamente que el sujeto de las oraciones (*tú*) es una mujer, pero se infiere. El narrador es testigo del momento en que ella se ha detenido en su carrera hacia la ventana (evento contado reiteradamente y conocido por el lector). Dice que cuando ella se detuvo sucedió un movimiento —un sonido o un ruido— “concreto, irrefutable”, “inconfundible”, “incontestable”. De nuevo toma el tono seguro con el cual inicia la novela; sin embargo —del mismo modo que al principio de ella— hace una acotación: “alguien (acaso fuera yo mismo), escuchó con toda claridad un ruido” (p. 26). Al contradecirse de tal forma socava la confianza del lector. Otras maneras de desconcertar son los cambios de persona o tiempo gramatical del narrador dentro de un mismo fragmento; y una pretendida racionalidad que fracasa.

La intención de elaborar un relato objetivo atraviesa la novela. El afán de control absoluto del relato va a repetirse así como la frase “es preciso”. Esta pretendida racionalidad se aprecia cuando el narrador declara que una condición para ordenar los hechos narrados es “des-

¹⁰ A excepción de la fecha en que fue tomada la fotografía del supliciado.

posarlos de su significado emotivo” (p. 57). Al proponerse extirpar la emoción y la subjetividad de su discurso, el narrador se presenta como confiable, por ejemplo, para referirse al acto sexual repite la frase con la que se le ha denominado en el capítulo II (“acto llamado carnal o coito”). La declaración de esta intención capta la atención del lector que espera alguna certeza en este texto incierto. Sin embargo, no se cumple. El narrador se muestra desconfiable porque en ese mismo fragmento mediante la disyuntiva menciona dos posibles lugares —sin relación— donde se realizó el encuentro sexual (p. 57). Traiciona la supuesta objetividad el que ese mismo acto sexual es llamado “acto infamante”, aunque sea descrito en términos de su duración temporal, emulando el discurso científico. Por último, me referiré a otros dos elementos que inciden en el carácter incierto de *Farabeuf*: la identidad de sus personajes y el espacio.

Los personajes de *Farabeuf* son indefinidos tanto en sus características como en su número. Si sumariamente puede decirse que se trata de un hombre y una mujer, esta última funciona como un factor de desconcierto. Aunque en la novela se invita a desistir de su esclarecimiento¹¹ se plantea una confusión permanente sobre su identidad, que no se deslinda de la de otra mujer, la Enfermera. En su último capítulo el narrador indica que cuando llegue Farabeuf ella y la Enfermera se colocarán una a cada lado del féretro imitando el cuadro de Tiziano. La interrogante que ha acompañado al cuadro *El amor sagrado y el amor profano*, sobre la identidad de las mujeres que en él aparecen,¹² es trasladada a la novela. Otra identidad enigmática es la del cuerpo fotografiado, varias veces se repite la misma pregunta “¿de quién es este cuerpo que tanto amamos?” (p. 83).

Farabeuf sucede en tres espacios, en el salón de una casa *art nouveau*, en la orilla del mar y en Pekín. Y es sobre todo del primer espacio que provienen las confusiones. Por ejemplo, desconcierta la ubicación de la mujer:

Un cuerpo abandonado ante el espejo, de frente a un cuadro incomprensible, de espaldas siempre a quien te mira en esa fuga de ti misma que no admite mostrar tu rostro, porque cuando el recién llegado se dirige a ti giras lentamente hasta quedar de nuevo colocado de espaldas a él (p. 24).

¹¹ En el capítulo III leemos que no importa el nombre de la mujer para conocer su identidad, sino sólo el hecho de “que se trata de una mujer amada por un hombre”, p. 66.

¹² Véase Charles Hope, *The early career* en *Titian*, Londres, Jupiter Books, 1980, pp. 34-37.

El espejo es el último elemento que he de mencionar, por su incidencia en el espacio. En el capítulo VIII el narrador remite al aviso que se encuentra en un libro, el cual aparece en marcado en la novela. En él se leen unas indicaciones que sugieren una amputación, confusas en la relación entre izquierda y derecha. En el fragmento siguiente el narrador dice que Farabeuf colocó el aviso como “una sabia precaución [...] si se tiene en cuenta la existencia de ese espejo, ¿no crees?” (p. 136). Así, de manera irónica, en la propia novela se describe una característica que padece cualquiera de sus lectores, esto es, las confusiones que provoca la presencia del espejo.

He expuesto cómo, a través de recursos distintos tanto, *A paixão* como *Farabeuf* comparten la cualidad de ser textos inciertos. Ante esta característica me pregunto, ¿si son textos vacilantes y que provocan desesperación y decepción en quien los lee, por qué no dejan de ser leídos o por qué son leídos hasta su punto final? La desconfianza que provocan aparece acompañada de la relevancia dada a su carácter ficcional, pero antes de atender este rasgo importa señalar otra analogía relacionada con la incertidumbre: el final de ambas novelas es ambiguo.

En *A paixão* G. H. inicia la narración declarando su pretensión de entender; sin embargo, al final dice que no entiende lo que dice ni lo que dirá. De este modo contradice el motivo de la existencia de su relato y juega, de nuevo, con la expectativa del lector, porque el objetivo propuesto no es alcanzado. En su caso, la ausencia de solución, la apertura del final, contrasta con su progresión mayoritariamente lineal. Mientras que en *Farabeuf* aunque la apertura está presente desde su inicio, se espera una respuesta. Las líneas finales de su último fragmento nos colocan en el principio, antes del primer fragmento del capítulo y no hay respuesta.

Metatextualidad

PARA exponer este último rasgo me valgo de dos citas, que ya he utilizado, con la intención de mostrar los recursos mediante los cuales se produce el desconcierto en ambas obras.

En *A paixão* G. H. se dirige a su receptor para pedirle su mano: “Dá-me a tua mão. Porque não sei mais do que estou falando. Acho que inventei tudo, nadadisso existiu! Mas se inventei toda a minha vida anterior a ontem?” (p. 63).

Junto con la poca fiabilidad que exhibe como narradora su vacilación constituye un indicio de que estamos ante un hecho ficcional.

Cada vez que en la novela G. H. interpele a ese *tú* inventado, el lector real no podrá menos que sentir que es a él o a ella a quien le habla. Esta característica del texto se alía con las contradicciones inherentes del texto, como plantear que tanto el pasado de su protagonista como la historia que nos son contadas son productos de la invención.

Esta verdad no aparece de manera tan pura. En otro llamado al receptor G. H. presenta su relato inacabado, asistimos a su elaboración: “Estou tentando te dizer de como cheguei ao neutro e ao inexpressivo de mim. Não sei se estou entendendo o que falo, estou sentindo ---e receio muito sentir” (p. 65).

Además de la aparente simultaneidad entre la historia, la narración y la lectura, pone en evidencia que la narración se sustenta en la ignorancia del receptor: “Oh, não receio que não comprendas, mas que eu me compreenda mal. Se eu não me compreender, morrerei daquilo de que no entanto vivo. Deixa agora te dizer o mais assustador” (*ibid.*).

Al destacar el carácter ficcional del relato G. H. también reflexiona sobre su función como narradora y el lenguaje que emplea:

O opaco me reverberava nos olhos. O segredo de minha trajetória milenar de orgia e morte e glória e sede até eu finalmente encontrar o que eu sempre tivera, e para isso tinha precisado morrer antes. Ah, estou sendo tão direta que chego a parecer simbólica (pp. 88-89).

Una de las formas que toma la metatextualidad en *Farabeuf* es a través de la mención de un dato olvidado:

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 llamar a estas conjeturas acerca de la propiedad de nuestro ser?— como que, por ejemplo, seamos, la imagen de un espejo, o que seamos los personajes de una novela o de un relato, o ¿por qué no?, que estemos muertos (p. 62).

En estas líneas el cuestionamiento existencial es una referencia metatextual. Si ante la metatextualidad el lector no permanece indiferente, en esta novela, como en el texto de Clarice Lispector, el uso de la segunda persona del singular o de la primera persona del plural ---como en estas líneas--- aseguran el impacto en el lector, es decir, resaltar que se está en contacto con una pieza de ficción.

En *Farabeuf* la metatextualidad se manifiesta a partir de la presencia del espejo, a veces en combinación con una pregunta que puede ser leída en el nivel existencial y en el nivel ficcional, la cual también

aparece sola; al comentar o al interrogar sobre la identidad de uno de los personajes (“No importa ya para nada tu identidad real: tal vez eres el viejo Farabeuf [...] o tal vez eres un hombre sin significado, un hombre inventado” (p. 15); al señalar la existencia de las cartas que supuestamente componen la novela así como la de un libro, expresamente el libro escrito por Farabeuf que le sirvió a Salvador Elizondo de inspiración para componer su novela, en el capítulo I leemos que la “sabiduría malsana” de su breviario está siendo usada por los literatos.

Otras maneras de metatextualidad se aprecian a partir de las relaciones entre los fragmentos: la pregunta planteada en uno de ellos es contestada en el fragmento inmediatamente posterior; en el fragmento siguiente se comenta al anterior, como en el capítulo VII —en el primer fragmento leemos una descripción del desangramiento del supliciado (p. 140) de la cual el narrador del segundo fragmento dice que “no carece de lirismo” (p. 146). La última forma consiste en indicaciones sobre la composición de la propia novela cuando describe el clatro:

Te equivocas; toda tu confusión se debe a la ausencia de tu cuerpo aquí ante el recuerdo de lo que hemos sido y que ahora podemos contemplar gracias a todas las posibilidades que se han concretado en estas esferas, gracias a un azar que nunca habíamos concebido. En realidad no todo es tan complicado como parece (p. 156).

El clatro es presentado como un instrumento y un juego que permite contemplar el recuerdo de lo que el narrador y su interlocutor han sido, esto es, la novela misma. El último enunciado se lee como un comentario del narrador a su interlocutor, pero también como una burla al lector real. En *Farabeuf* constantemente encontramos comentarios que piden concentración o el abandonarse y que explican que una vez entendidas las reglas, el juego o la disciplina pierden su dificultad; tales peticiones recuerdan las que G. H. hace a su interlocutor.

Entre tantos motivos que generan desconcierto en el lector, la metatextualidad —en ambas novelas— nos conduce al hecho contundente de que estamos leyendo una pieza de ficción. Ésa es la única certeza que —paradójicamente— los mismos textos ofrecen. Textos que no quieren defender ninguna verdad porque dudan de sí mismos.